

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

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

5  
6                                   **RESUMO**

7                   Propomos, por meio deste artigo, uma releitura da poética do simbo-  
8 lista catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898) diretamente em al-  
9 gumas composições, sob a perspectiva teórica do conceito de Desconstru-  
10 ção, do filósofo Jacques Derrida. Analisando os desdobramentos desta  
11 matriz, buscamos uma interseção hermenêutica marcadamente diversa  
12 da leitura poética, para desconstruir a escrita e deixar vir à tona o não-  
13 dito – mas que pode sugerir possíveis gêneses da criação de Cruz e Sou-  
14 sa. O objetivo é demonstrar a necessidade de revalorização e re-estudo  
15 do artista, dadas as novas possibilidades que se descortinam quando a  
16 obra é vista por um ângulo que mergulha nos recônditos do que não  
17 aparece em uma exegese tradicional.

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

19  
20                   A importância do pensamento de Jacques Derrida para  
21 a filosofia, no século XX, é inconteste e de vasta dissemina-  
22 ção. Diante da revolução operada pelo intelectual franco-argen-  
23 tino – que em 1966 proferiu conferência desconstruindo gran-  
24 des suportes dogmáticos cristalizados pela metafísica ociden-  
25 tal, como o fonologocentrismo saussuriano, a hierarquização  
26 dos termos do discurso, a lógica cartesiana, a centralização  
27 das estruturas –, o contato com suas obras poderia inspirar  
28 uma “aplicação” de sua ideologia, tal como se fosse uma “fer-  
29 ramenta interpretativa” para ler Cruz e Sousa. Ledo engano.  
30 O próprio autor negou ao seu pensamento mais difundido  
31 qualquer caráter metodológico. Em carta ao tradutor japonês  
32 Toshihiko Izutsu, em 10 de julho 1983, Derrida afirmava:

33                                   A desconstrução não é um método e não pode ser transfor-  
34 mada num método... É verdade que em certos círculos (univer-  
35 sitários ou culturais, especialmente nos Estados Unidos) a ‘me-  
36 táfóra’ técnica e metodológica que parece necessariamente pre-  
37 sa à própria palavra ‘desconstrução’ foi capaz de seduzir ou de-  
38 sencaminhar... [...] (DERRIDA, 1987, p. 387-393)

1 Em outra ocasião, o filósofo ainda ressalta o que já dis-  
2 sera, talvez com mais ênfase:

3 Uma assertiva, uma afirmação, uma realmente verdadeira,  
4 seria, e eu a subscreveria: A Desconstrução não é uma teoria ou  
5 uma filosofia. Também não é uma escola ou um método. Não é  
6 sequer um discurso, um ato ou uma prática. É o que acontece, o  
7 que está acontecendo hoje no que se denomina a sociedade, o  
8 político, a diplomacia e a realidade histórica, e assim por diante  
9 e em diante. A desconstrução é o caso. (DERRIDA, 1989, p.  
10 45)

11 A aparência algo enigmática da ideia não era, pois, gra-  
12 tuita. Mesmo os estudiosos são acordes. Rodrigo Duarte e  
13 Virgínia Figueiredo consideraram que

14 [...] a desconstrução não é um método no sentido forte do ter-  
15 mo, quer dizer, não se trata de um programa que regula previ-  
16 amente uma série de operações que se devem realizar, apontan-  
17 do erros evitáveis, em vista de um resultado determinado.  
18 (DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 268)

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

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

1           Em suma, Derrida busca desconstituir o discurso meta-  
2 físico ocidental provando que as estruturas baseiam a organi-  
3 zação dos elementos através da ideia de *centro*, que rege a es-  
4 trutura como conceito abstrato, fugindo, porém, da *estruturalidade*,  
5 e assim estando o centro *dentro e fora* da estrutura, em  
6 um aparente paradoxo. Com o descentramento, o filósofo des-  
7 faz as interpretações marcadas de hierarquias internas entre os  
8 elementos, deitando por terra as oposições binárias construí-  
9 das histórica e socialmente (alto/baixo, espírito/corpo, bom/  
10 mau, aparência/essência), localizando os filosofemas e abrindo  
11 brechas infinitas entre os espaços, surgindo, assim, múltiplos  
12 entendimentos de um mesmo texto, que nunca é unívoco.  
13 Assim, o filósofo introduz o conceito de *jogo*, como perene  
14 movimento anterior à própria cadeia de significantes/signifi-  
15 cados, indicando a impossibilidade de um significado “primeiro”,  
16 e, assim, operando a “possibilidade de destruição de um  
17 significado transcendental”. (SANTIAGO, 1976, p. 53)

18           Aduz Derrida que

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

25           A desconstrução não será, portanto, uma forma de in-  
26 terpretar a poesia de Cruz e Sousa, menos ainda uma metodo-  
27 logia de leitura ou uma busca de significação. Contudo,  
28 *transcorrendo* pela obra do poeta com um olhar desconstrutor,  
29 a noção de suplemento, desenvolvida por Derrida, como  
30 um *algo mais* que não é complemento da estrutura, não se en-  
31 contra dentro dela, mas a sobeja, articula-se ao que o filósofo  
32 chamou de *arquiescritura*, seu “arquioposto” inapropriável.

33           Negando-se a ser objeto de uma ciência ou representa-  
34 ção da presença, a *arquiescritura* seria a escrita primeira, que  
35 antecede a linguagem articulada e o traço escrito. Sua inapre-  
36 ensibilidade indica a inscrição da diferença, mostrando que o  
37 significado último ou original de um termo não existe (SAN-  
38 TIAGO, 1976). A simultaneidade que veremos nas operações

1 da desconstrução como *antimétodo* se entremostra quando o  
2 filósofo acresce: “O sentido deve esperar ser dito ou escrito  
3 para se habitar a si próprio”.

4 Tal simultaneidade ocorre no próprio movimento do  
5 texto, em que a *desconstrução* denuncia o que foi sobrevalori-  
6 zado, apontando seu *fechamento* metafísico e fonologocên-  
7 trico, conjuntamente à eclosão do *renversement*, deslocamen-  
8 to em que o que se recalcou, ocultou ou dissimulou nas do-  
9 bras da escritura sobrevêm não como “outro significado”,  
10 transcendental ou conceitual, mas como independência na ca-  
11 deia dos significantes, renunciando à síntese e abrindo as  
12 comportas para o fluir do sentido que liberta o texto, atravessando-o pela simultaneidade.  
13

14 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.  
15  
16  
17  
18  
19

20 Tomemos os versos iniciais da “Antífona”, de *Bro-*  
21 *quéis*:

22 Ó Formas alvas, brancas, Formas claras  
23 De luars, de neves, de neblinas!...  
24 Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...  
25 Incensos dos turbulos das aras...  
26  
27 Formas do Amor, consteladamente puras,  
28 De Virgens e de Santas vaporosas...  
29 Brilhos errantes, mádidas frescuras  
30 E dolências de lírios e de rosas...

31 O visionarismo de insinuar um ambiente diáfano, de  
32 purezas claras e de delicadeza desnublada, nos quatro versos  
33 iniciais, como uma vida incógnita entre nuvens, sugere-nos  
34 um conceito de sublimidade que, de tão excelsa, termina nas  
35 aras das igrejas, bafejadas pelos incensórios de sua liturgia. A  
36 religião ditava os patamares e pressupostos de moralidade e  
37 limpidez humana, como uma estaca social. Ao falar de “for-  
38 mas”, o poeta cria um ambiente vaporoso onde, no terceiro

1 verso, estas formas são “vagas”. Assim, a própria translucidez  
2 pretendida pelas fontes que ditam regras de conduta é incerta.  
3 E mais: não foi por acaso que um artista de posição etnorraci-  
4 al negra, no *primeiro* verso de seu *primeiro* livro de poesia  
5 simbolista tenha matizado a cor branca em três refrações. *Al-*  
6 *vo, branco e claro* possuem sinonímia que aproxima os cam-  
7 pos semânticos e reforça um certo “ponto de partida”. Saímos  
8 da conceitualidade histórica e social do “puro”, que se reforça  
9 como se repetisse a metafísica, apontando “luares”, “neves”,  
10 “neblinas”. Primeiro poeta tonalizou o branco, em seguida o  
11 *materializou*.

12 Vemos um conceito eurocêntrico de prevalência do  
13 branco como ponto idealizante de pureza, o que deixa entre as  
14 frestas a ideia de que o demais é primitivo, precário, bárbaro.  
15 O enfrentamento, que poderá ser visto de forma ironizante em  
16 seguida, escancara a realidade de um descendente direto de  
17 africanos inaugurando no Brasil uma “nova poesia”, de ori-  
18 gem francesa (criada pelo branco – então “padrão” do cor-  
19 reto), demonstrando que poderia – mesmo vivendo na transi-  
20 ção da escravatura – ser capaz de trazer ao país o que homem  
21 branco algum o fizera, demarcando a história como líder do  
22 movimento simbolista brasileiro.

23 Não obstante, em vez de buscar a exaltação das matri-  
24 zes africanas que lhe eram originárias, ou mesmo uma poesia-  
25 protesto que permitisse algum encapsulamento ou guetoriza-  
26 ção, optou por *outro caminho*. Desconstruiu a própria lógica  
27 pseudocientífica do preconceito simplesmente por *existir* e  
28 deixar legado de incomensurável valor. Uma estratégia im-  
29 prevista, mas que em nossos dias assume, no mínimo, esta so-  
30 lidez histórica: povo nenhum detém a exclusividade do dom  
31 da arte; bem como povo nenhum é incapaz dele.

32 No segundo quarteto, o poeta segue na tela pictórica  
33 do sublime aliado à virgindade e à imaginação de *santas se*  
34 *esfumando*, inserindo sutilmente o irreal, compondo a cena  
35 com clareza brilhosa (novamente), e deixando frescor e sen-  
36 timento esparramado pelas flores. A imagem idealizada, pa-  
37 radisiaca, metafísica e bíblica, curiosamente Cruz e Sousa

1 abala no momento em que não insere verbos nestas quadras.  
2 Longe de paralisar o movimento, faz o inverso: caminha com  
3 os olhos por neblinas, luares, adentra nas igrejas, contempla  
4 outras “formas”, revira a visão para capturar lírios, rosas,  
5 ideias de amor, frescor. O movimento entre os *flashes* foto-  
6 gráficos ou cinemáticos é velocíssimo e se espalha por tudo,  
7 *mesmo sem qualquer verbo*. Dentre a infinidade de interpreta-  
8 ções possíveis, este virtuosismo pode ser visto como uma sutil  
9 “paródia”, que não está no texto, mas fora dele, no movimen-  
10 to impalpável da *différance* que se utiliza da própria metafísi-  
11 ca da classe dominante para desconstituir o etnocentrismo,  
12 que considerava “impossível” a existência de arte, pensamen-  
13 to e intelecto em um afrodescendente. Um olhar retrospecto  
14 mostra a qualidade do versejar de Cruz e Sousa como uma  
15 acusação: se o poeta catarinense existiu e deixou obra preciosa,  
16 tendo recebido excelente educação, dominando os idiomas  
17 francês e inglês ainda adolescente e relendo/recrindo os sim-  
18 bolistas franceses a partir do idioma original, poderíamos ter  
19 visto muitos outros casos dessa expressividade, se a cultura  
20 dominante não tivesse massacrado os afrobrasileiros. A poe-  
21 sia, então, se desconstrói revelando que a riqueza imagética, o  
22 preciosismo verbal e a virtuosidade, descentrando as hierar-  
23 quias internas dos versos, podem ser lidos como o inteligente  
24 protesto que recusa a arte rotulada e se ergue para a arte uni-  
25 versal.

26 Na quarta estrofe da “Antífona”, o fenômeno que es-  
27 tamos prenunciando se anuncia:

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

32 O fechamento metafísico é transparente: não haviam  
33 salmos e órgãos tênues e murmurantes na realidade da senzala  
34 miserável e do preconceito que o país atravessava. A imagéti-  
35 ca das “Visões, salmos e cânticos serenos” surge-nos como a  
36 contemplação musical de sacerdotes (ironicamente) livres de  
37 culpa, sem remorso, fazendo os instrumentos cantarem nas  
38 igrejas que balizavam a moral da sociedade. Cena “suave”, no

1 *fechamento* derridiano que pontua a nítida delimitação de um  
2 padrão europeu de vida, anunciado com poucas palavras, mas  
3 vasto pelos choques semânticos.

4 Neste momento, o poeta subverte e devolve ao próprio  
5 opressor sua hipocrisia segura de si, construída através de ge-  
6 nocídios e aberrações históricas, escrevendo no terceiro verso:  
7 “Dormências de volúpicos venenos”. Embora o verso seguin-  
8 te qualifique o veneno, não se pode definir qual é sua nature-  
9 za. A camada racista que se embebedava e utilizava várias  
10 formas de drogadição, surda e muda aos urros dos escravos  
11 vergastados alguns até a morte, não era rara na elite. A des-  
12 construção do discurso etnocêntrico nos mostra um poeta  
13 afrodescendente usando de virtuosismo literário e se valendo  
14 da realidade viciosa das classes dominantes para lhes arrostar  
15 seus próprios *venenos* – ainda adjetivados seis (!) vezes: vo-  
16 lúpicos, dormentes, sutis, suaves, mórbidos e radiantes. Não  
17 era pouco.

18 A visão de Derrida sobre o que as dobras textuais ocul-  
19 tam ou dissimulam, e que não vemos grafadas, eclodem  
20 quando a discursividade se inverte. O movimento é incessan-  
21 te, a desconstrução não se fecha, e quando Cruz e Sousa insis-  
22 te em uma visualidade idealizada, na metapoética de dizer  
23 como deve ser a *rima* de sua poesia, vemos o primeiro verso  
24 da sétima estrofe anunciar a impossibilidade do ponto de par-  
25 tida metafísico que adotou no início:

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

30 Cena sensorial, beleza, brilho, as pedras de alabastro  
31 reluzem tanto que parecem cantar quando alguém pisa desli-  
32 zando sobre elas. Mundo ideal em que chove poeira de ouro  
33 das estrelas. Cruz e Sousa acusa, fora do texto escrito, a im-  
34 possibilidade fática e alienação dos que imaginavam um país  
35 “melhor” conforme mais “branqueado” e consoante ao euro-  
36 centrismo. Para estes, a impassividade criava uma realidade  
37 quase “paralela”, em que poderia chover ouro do céu. Equí-  
38 vocos engendrados em outros equívocos, tortura e morte dis-

1 simuladas nas senhoras que exibiam suntuosos vestidos, en-  
2 quanto o caos crepitava lá fora.

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

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

10 O fortíssimo contraste que atravessa como flechada o  
11 poema volta-se contra os próprios versos anteriores, em um  
12 golpe tão intenso que a cena hiperbólica do sangue “escorren-  
13 do em rios” remete à tortura escravagista, mas sem delimitar  
14 o objeto com referências. Amores doentios de poderosos se-  
15 nhores pelas escravas, tédio e mal-estar; é o reverso da meda-  
16 lha. Entre os símbolos jaz um território mudo que acusa e so-  
17 fre, mas luta, recriando a sensação de que nos últimos versos  
18 o poeta caminha para trás, manchando com sangue as brancu-  
19 ras das estrofes iniciais. Antífona como *antipoema social*, que  
20 no fim corrompe e destrói o que antes erguera. A desconstru-  
21 ção aponta-nos os mecanismos sociais incrustados nos versos,  
22 com a ressalva de que – embora pareça, induzindo a erro –  
23 não se trata de leitura poética.

24 O último quarteto soa como gritos, reafirmados pelo  
25 conectivo “e” do primeiro verso, seguido de “Sonho” e “can-  
26 tando”, mas tudo ensurdecido pelos cascos dos cavalos em  
27 um tropel de colonizadores/feitores sanguíneos, que tanto  
28 dizimavam índios como capturavam escravos fugitivos:

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

33 A relativização do fonologocentrismo de Saussure, cri-  
34 ticado por Derrida, surge-nos nestes últimos versos, em que a  
35 escrita paulatinamente consegue vir num crescendo até mistu-  
36 rar-se aos gritos e símbolos de semântica carregada, chocan-  
37 do-se entre si. Aqui, a poesia *é voz*. A música que tantas vezes



1 se atribuiu ao Simbolismo surge com sonoridades dissonan-  
2 tes, estridentes, deslocando e confundindo os campos da fala  
3 e da escrita. Ao relativizar o próprio ideal exposto no início,  
4 Cruz e Sousa fechou com o único imperativo que lhe saltava  
5 aos olhos: morte! Mais que um “clamor negro”, a falta de  
6 elementos étnicos promove uma polissemia vertiginosa e con-  
7 tínua, que se atualiza dentre os miseráveis da dor, quais fo-  
8 rem. O sentido é des-fixado de qualquer categoria e lançado  
9 sobre todos os que ouvem o galopar da morte, injustiçados,  
10 banidos, excluídos ou discriminados. Aqui já não há mais *pó-  
11 len de ouro chovendo das estrelas*.

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

15 Música misteriosa...  
16 Tenda de Estrelas nêveas, refulgentes,  
17 Que abris a doce luz de alampadários,  
18 As harmonias dos Estradivários  
19 Erram da Lua nos clarões dormentes...  
20  
21 Pelos raios fluídicos, diluentes  
22 Dos Astros, pelos trêmulos velários,  
23 Cantam Sonhos de místicos templários,  
24 De ermitões e de ascetas reverentes...  
25  
26 Cânticos vagos, infinitos, aéreos  
27 Fluir parecem dos Azuis etéreos,  
28 Dentre os nevoeiros do luar fluindo...  
29  
30 E vai, de Estrela a Estrela, a luz da Lua,  
31 Na láctea claridade que flutua,  
32 A surdina das lágrimas subindo...

33 Dentre tantas formas de leitura poética que já perscu-  
34 taram supostos significados transcendentais, abandonemo-las  
35 por ora, enquanto a *desconstrução* nos faz ver os versos sem  
36 que importe em “aplicação teórica” ou “descoberta de enig-  
37 mas”. No conceito que Derrida elabora sobre a *ausência* im-  
38 plica-se subsumido o projeto *desconstrutor*, pois se trata de  
39 um “abandono declarado de toda referência a um centro, a um

1 sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma  
2 arquia absoluta”. (DERRIDA, 1971, p. 241)

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

9 No soneto “Música misteriosa...” não se parte de lugar  
10 algum, não se está em região definida, e os dois quartetos pro-  
11 jetam um olhar (impessoal) para o alto, que não guarda hie-  
12 rarquia entre os elementos e foge a qualquer dogmatização.  
13 Descentralizamos. Entretanto, não deixa de representar uma  
14 imagem sempre metamorfoseada pela imaginação: olha-se pa-  
15 ra a “tenda” de estrelas e vagas melodias de violinos Stradiva-  
16 rius (grafados em português) perdem-se entre as estrelas, de  
17 onde provêm raios diluídos que fazem recordar santos sonhos  
18 de ascetas, ermitões e templários. O texto expõe elementos  
19 canônicos da cultura ocidental, formando impressões que se  
20 amalgamam nos fechamentos em que o conceito de reverên-  
21 cia e santidade metafísicos são extraídos das liturgias religio-  
22 sas e dos dogmas definidores de “temor a Deus” e de “con-  
23 templação” –, como construções históricas e socioculturais de  
24 uma civilização já em declínio destas utopias paradisíacas.

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

34 Esse ideário se constrói não como subserviência do po-  
35 eta aos ditames imperativos de seu tempo, mas como constru-  
36 ção mítica que chega até a irrealidade para expor a fragilidade  
37 e inconsistência de um discurso constituído, e deixa uma pa-

1 lavra, no último verso, que em princípio destoa do soneto in-  
2 teiro: lágrimas. Nota-se, desde fora do poema, a impotência  
3 histórica que, naquele momento, em vez de se elevar pela  
4 contemplação que os versos sugerem, vemos que o eu-lírico  
5 não é definido, podendo ser o próprio poeta (ou não), que ver-  
6 te seu pranto diante das imagens sonhadoras que a cultura im-  
7 perante fincou no país através de muito sangue. A tudo isto o  
8 poeta responde não com ódio, luta ou repulsa, mas com “lá-  
9 grimas”. Se o soneto é lido cuidadosamente, torna-se impos-  
10 sível atribuir a *alguém definido* esse pranto. *Fechamento* con-  
11 ceitual e *renversement* no olhar desconstrutor do que os ver-  
12 sos não dizem, mas escondem nas dobras e fímbrias dos sím-  
13 bolos. Cruz e Sousa chora sobre arquétipos históricos que  
14 acabou de diluir nos símbolos, deixando a dupla consciência  
15 do erro opressor ocidental, e da dor que se projeta e dissemina  
16 infinitamente na “surdina das lágrimas subindo...”.

17 No segundo soneto, Cruz e Sousa inverte o que subjaz  
18 aos versos que acabamos de ler. A *desconstrução* observa,  
19 sem metodologizar, o movimento de denúncia, protesto e vi-  
20 rulência do poema, que não está *nos versos*, mas o descentra-  
21 mento, o fechamento e o *reversement* derridiano mostram fei-  
22 ções que uma leitura poética tradicional não exibiria. Eis o  
23 soneto:

24

#### Música da morte

25

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

29

30

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

34

35

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

38

39

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

42

1 Os exegetas da literatura detectam, de pronto, as pode-  
2 rosas antíteses das últimas palavras da primeira e última es-  
3 trofes: “maravilhosa...” e “fascina...”, ambas com reticências,  
4 e que se opõem de forma vertiginosa *aos demais termos do*  
5 *poema*: sombria, nebulosa, estranha, o Letes (de Dante), pa-  
6 vor, trevas, amargor, letargia, imponderada, enfim.

7 Quando a perspectiva poética se paralisa para ceder à  
8 *desconstrução*, porém, vemos a ausência de qualquer referên-  
9 cia que deduza se a música que rege todo o soneto é “africa-  
10 na” ou outra. A polissemia se arremessa no texto em direção  
11 ao *indecidível*, que para Derrida, eram as

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

18 Ao promover, assim, o descentramento de qualquer  
19 origem, e explorando a cadeia de significâncias de vários re-  
20 ferenciais, desconstrói o poema para poder *vê-lo no que reve-*  
21 *la e esconde*. Aqui, a música africana se oculta, mas atravessa  
22 incessantemente nosso psíquico.

23 Como o final do século XIX já adotava uma forma de  
24 música erudita que privilegiava a dissonância e o ambiente de  
25 tensão, como em Wagner – que Cruz e Sousa cita nominal-  
26 mente em diversos poemas – e nos epígonos do Romantismo  
27 europeu, desmantelamos os versos do soneto “Música da  
28 morte” para ver a cultura eurocêntrica e dogmática do ociden-  
29 te impondo sua arte e estabelecendo seu padrão estético de  
30 música. O título e o primeiro verso repetem a ideia de morte,  
31 tornando impossível dissociá-la do todo unitário da peça. Há  
32 um terror pairando. Ainda que o poeta fale em “sinfonia”, no  
33 sétimo verso, a morte colonizadora e cega vem galopando ao  
34 lado.

35 Mas não é a mera mimetização paradigmática que Cruz  
36 e Sousa traduz na poesia, como metafísica de uma idealidade  
37 musical *européia* estabelecida como “a correta”, pois o poeta  
38 não fez referência a qualquer elemento regional, nacional ou

1 etnorracial. Longe de depreciar a cultura de sua gênese here-  
2 ditária, a desconstrução nos permite ver de fora, e fica claro  
3 que Cruz e Sousa *primeiramente* expôs o que ditava a cultura  
4 dominante. Fez bem mais, porém.

5 Nas antíteses que já destacamos, o *renversement* acusa  
6 a fascinação do poeta por essa música, ou, em outros termos,  
7 apesar de sua ascendência africana calcá-lo na sociedade no-  
8 vecentista sob os rótulos de “primitivo” ou “atrasado”, o poe-  
9 ta compreendia, sentia, absorvia e se regozijava intensamente  
10 com a música, pela arte, pela significância das obras, desrotu-  
11 lando-as e universalizando-as pela sua própria sensibilidade,  
12 capaz de capturar a essência e tragicidade das dissonâncias,  
13 como o fez nos versos antitéticos, e como o fez citando diver-  
14 sos autores eruditos em suas obras: “Foi na sala branca, de le-  
15 ves listrões d’ouro, que eu a vi interpretar um dia ao piano  
16 Mendelssohn, Schumann, as fugas de Bach, as sinfonias de  
17 Beethoven”. Ora, povos “atrasados” ou “bárbaros” não pode-  
18 riam entender a música ocidental finissecular, *segundo os di-  
19 tames dos colonizadores*. O poeta do Desterro, porém, movi-  
20 mentou o desfazimento do euro/etnocentrismo demonstrando  
21 rara percepção da música, e assim subvertendo as crenças  
22 pseudocientíficas que vigoravam. Hoje, em um exame histó-  
23 rico retrospectivo, a desconstrução nos mostra Cruz e Sousa  
24 elaborando com virtuosismo e riqueza simbólica a música das  
25 altas castas, imediatamente compreendendo e sentindo com  
26 latente intensidade. Isto seria “impossível” na ideologia de  
27 um século que auscultava crânios e tecia teorias filogenéticas  
28 para provar “cientificamente” que o negro era inferior e inca-  
29 paz de compreender obras “mais avançadas” que a ritualística  
30 africana exótica.

31 Dessa forma, o poeta catarinense operava a derrocada  
32 metafísica em sua obra: partia do modelo europeu, satirizava-  
33 o até a irrealdade fática (recordemos a poeira de ouro das es-  
34 trelas) e invertia o discurso mostrando que ele, afrodescen-  
35 dente direto, tudo podia sentir. Este “pé de igualdade” com a  
36 cultura mais privilegiada, na época, faria desabar a suposta  
37 cientificidade das teorias racistas, pois, para elas, Cruz e Sou-  
38 sa seria “geneticamente impossível”.

1           A leitura desconstrutora não adentra nos símbolos para  
2 dimensionar a poesia do artista catarinense, como seria de es-  
3 perar em uma leitura poética, mas revela o que *não está no*  
4 *texto*, detectando o fechamento metafísico e a polissemia do  
5 “gesto” de Cruz e Sousa no que *deixou de ser dito*. Se a músi-  
6 ca era do “Letes”, “pavorosa” e “sombria”, como poderia fasci-  
7 nará-lo? Somente se seu patamar intelectual e sensível esti-  
8 vesse na altura dos “de alta cultura”, que o estigmatizavam.  
9 Curioso é observar, como diz Eurídice Figueiredo, que por  
10 volta da metade do século XIX, “nenhuma etnia do continente  
11 africano se via como sendo ‘africana’, que a África é uma in-  
12 venção dos afroamericanos que a concebem a partir de uma  
13 noção de raça, imposta pelos brancos, na sua visão homogei-  
14 nizadora” (FIGUEIREDO, 1999, p. 87). Por isso o poeta Ai-  
15 mé Cesaire diria, em uma entrevista, em 1971: “sou a favor  
16 da negritude do ponto de vista literário e como ética pessoal,  
17 mas sou contra uma ideologia baseada na negritude”. (CÉ-  
18 SAIRE, *apud* FIGUEIREDO, 1999, p. 91)

19           Ao negar à sua obra a exaltação das culturas africanis-  
20 tas, Cruz e Sousa foi talvez tão avançado, que ainda hoje mui-  
21 tos não perceberão a sutileza do gênio: escreveu como poeta,  
22 não “poeta negro”, desrotulando-se a todo momento em suas  
23 composições, e recusando-se a introjetar o binarismo oposici-  
24 onista europeu do “homem negro inferior e “bárbaro”. Traba-  
25 lhou nas composições com esmero e brilhantismo, provando  
26 sua grandeza pela Arte Poética e natureza humana universais,  
27 malgrado os paradigmas.

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

31           Todo este ângulo de visão não infirma a leitura poética,  
32 pois, para Derrida, a ideia de desvendamento subsume a ine-  
33 xistência de um significado verdadeiro, oculto, último, que  
34 alguma elaboração de análise possa descobrir. “A descoberta  
35 é a apreensão da coexistência mútua de várias direções signi-  
36 ficantes num mesmo conceito ou metáfora”. (SANTIAGO,  
37 1976, p. 20)

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

5 O etnocentrismo tradicional e fundamental que, inspirando-  
6 se no modelo da escritura fonética, separa a machado a escritura  
7 da fala, é pois manipulado e pensado como anti-etnocentrismo.  
8 Ele sustenta uma acusação ético-política: a exploração do ho-  
9 mem pelo homem é o feito das culturas escreventes de tipo oci-  
10 dental. Desta acusação são salvas as comunidades da fala ino-  
11 cente e não opressora. (DERRIDA, 1973, p. 149-150)

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

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

20 o objetivo do discurso colonial se concentra em construir o co-  
21 lonizado como população do tipo degenerado, tendo como base  
22 uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sis-  
23 temas administrativos e culturais (BHABHA, 1992, p. 184),

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

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

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

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

4           Vejam os:

5                   – Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas  
6        em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requitos,  
7        em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se  
8        viesses dos arianos [...] Artista! pode lá isso ser se tu és  
9        d’*África*, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo de-  
10       serto [...]; a *África* arrebatada nos ciclones torvelinhantes das  
11       Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas [...]; *Africa* la-  
12       oocointica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na  
13       Noite, errantemente tempestuosa como a alma espiritualizada e  
14       tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve – polo branco  
15       e polo negro da Dor! [...] Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá  
16       isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo  
17       exótico dessa *África* sugestiva, gemente, Criação dolorosa e  
18       sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada *África*, gro-  
19       tesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos [...],  
20       dessa *África* dos Suplícios [...], a *África* virgem, inviolada no  
21       Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas  
22       [...]; dessa *África* que parece gerada para os divinos cinzéis das  
23       colossais e prodigiosas esculturas [...]; dessa *África* cheia de soli-  
24       dões maravilhosas, de virgindades animais instintivas [...].  
25       (SOUSA, 2000, p. 672-673. Grifos nossos)

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

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

38           Os fechamentos metafísicos que a todo tempo se acu-  
39        sam, no poema, se estilhaçam no momento em que Cruz e  
40        Sousa enumera *nove* *Áfricas*, com símbolos diferentes, vendo  
41        aspectos dolorosos, mas também de rara beleza (“*África* invi-  
42        olada no Sentimento”, “gerada para os divinos cinzéis”,



1 “cheia de solidões maravilhosas”). Entre os recônditos ocultos  
2 no texto poético está a indignação de um poeta rebaixado pe-  
3 las elites por ser *afrodescendente* de uma África tão múltipla,  
4 diversa e heterogênea, que só décadas depois foi descoberta  
5 por etnógrafos europeus, que atribuíram “uma dimensão his-  
6 tórica às culturas estudadas, [...] [e abalaram] os alicerces da  
7 legitimação do colonialismo ocidental, que se baseava na pre-  
8 tensão de que os africanos eram ‘primitivos’, ‘selvagens’.  
9 (FIGUEIREDO, 1999, p. 87)

10 No seio deste contexto, é como se Cruz e Sousa inda-  
11 gasse: por qual ancestralidade africana estão me julgando?  
12 Qual a relevância etnoracial em uma arte poética que abran-  
13 ge os mais diversos estados da natureza humana?

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

17

Vão arrebatamento

18

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

22

23

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

27

28

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

31

32

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

35

(SOUSA, 2000, p. 189)

36

37

38

39

40

*A desconstrução* desta peça, ainda traspassada pela pol-  
lissemia infinita que Derrida apontava no jogo interminável  
do espaço finito, calca a Decepção, o que já ocorre, não de-  
pende de nós. Poeticamente procura “almas irmãs” e sempre  
se decepciona, sem que os versos permitam alguma chance.

1 Desmembrá-los nos revelará o oculto nas fendas rasuradas  
2 submersas nos símbolos.

3 Vejamos:

4 A idealidade da busca amorosa, do encontro fraterno,  
5 são sustentáculos já apregoados pelo sistema que rege o Oci-  
6 dente. O estímulo é incessante e o insucesso se pontua como  
7 fracasso. O fechamento ideológico remonta ao belo platônico  
8 como signo de verdade, à teologia incontestada da Idade Média,  
9 à expansão libertária da Revolução Francesa e à explosão cul-  
10 tural do século XIX. Anseio de vida, anseio de partilha, de  
11 troca, de sentimento.

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

20 Fechado um ideário de “busca do amor cristão”, a des-  
21 construção abre rasgos entre todo este movimento *pré-*  
22 *decepção*, dismantelandos os símbolos e deixando fluir perso-  
23 nagens reais, cenas cotidianas de hipocrisia, casamentos ar-  
24 ranjados, desconsideração e miséria. Signos de abandono. É a  
25 ênfase que se dá à esperança, derrotada no último verso. No  
26 deslocamento desconstrutor destas oposições de “naturezas  
27 humanas” não aparece, em *fragmento algum*, referência a et-  
28 nias, raças, credos. É o ser humano, apenas, e para os bons se  
29 dedicam três estrofes e dois versos; para os demais, somente a  
30 última linha. Muito mais que meramente autobiográfico, o  
31 soneto expõe a história humana, a eterna busca e frustração,  
32 em todos os campos. É perfeitamente possível ler recriando  
33 tudo o que *não está escrito*, mas subsumido nas dobras e re-  
34 entrâncias sígnicas, e sempre regressando ao original, como  
35 em um pêndulo. Nenhum nome está nos sonetos, mas a des-  
36 construção revela até mesmo Cristo, “ser singular” que “ras-

1    gou terras e céus” – e em vez de almas, encontrou *charcos*  
2    que o flagelaram à morte.

3           Por conclusão, o artista do símbolo se transmuta: nem  
4    exclusivamente brasileiro ou sul-americano, nem rigorosa-  
5    mente ocidental, nem cerrado em um contexto de matriz afri-  
6    cana, nem “compósito”, como termo híbrido.

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

8

9

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

10    APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Ja-  
11    neiro: Contraponto, 1997.

12    BHABHA, Homi. A questão do “outro”: diferença, discrimi-  
13    nação. In: \_\_\_\_\_. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Orgs.)  
14    *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco,  
15    1992.

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

18    \_\_\_\_\_. Fidélité à plus d’un – Mériter d’hériter ou la  
19    généalogie fait défaut. In: \_\_\_\_\_. *Idiomes, nationalités,*  
20    *déconstructions: rencontre de Rabat avec Jacques Derrida*.  
21    Paris: Cahiers Intersignes; Casablanca: Toubkal, 1998, p.  
22    221-265.

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

25    \_\_\_\_\_. Lettre à un ami japonais. In: \_\_\_\_\_. *Psyché: Inventions*  
26    *de l’autre*. Paris: Galilée, 1987, p. 387-393.

27    \_\_\_\_\_. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.

28    \_\_\_\_\_. Psyche: inventions of the other. In: \_\_\_\_\_. *Reading de*  
29    *man reading*. Organizado por Godzich Wlad e Waters Lind-  
30    say. Minneapolis: Minneapolis University Press, 1989.

31    DUARTE Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e ex-*  
32    *pressão*. Minas Gerais: UFMG, 2001.

- 1 FIGUEIREDO, Eurídice. Interações continentais: a questão  
2 da raça nas construções identitárias das vanguardas. In: JO-  
3 BIM, José Luis (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janei-  
4 ro: CNPq, 1999.
- 5 REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- 6 RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São  
7 Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1999.
- 8 SANTIAGO, Silviano. (Superv.). *Glossário de Derrida*: tra-  
9 balho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio  
10 de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- 11 SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Organização, intro-  
12 dução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy.  
13 Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.