

## VOCÊ, EU SOU CRUZ E SOUSA: A (AUTO)BIOGRAFIA DO(S) POETA(S) E O CRUZAMENTO DE VOZES MISTIÇAS

Fátima Maria de Oliveira (CEFET/RJ e PUC/RJ)

### RESUMO:

*Já no título da biografia publicada em 1983, Cruz e Sousa: o negro branco, o poeta Paulo Leminski declara a intenção de promover o debate sobre a questão da presença do negro no contexto sócio-cultural brasileiro. Por meio de fragmentos da história de vida do biografado, o biógrafo Paulo Leminski enfoca a contradição social, étnica e cultural vivida pelo poeta catarinense, na segunda metade do século XIX, e opera, através de uma escrita híbrida, multivocal e transcultural, a invenção e o cruzamento de novos sentidos políticos para a história da mestiçagem e para o gesto (auto)biográfico. O objetivo do estudo é ler a biografia de Cruz e Sousa, escrita pelo poeta curitibano, levando em conta o estatuto contemporâneo do empreendimento (auto)biográfico. Se, nos meados do século XX, com o privilégio da linguagem, minimizou-se o papel do sujeito, agora, com o gradual deslocamento das lutas políticas para o campo da cultura, busca-se recuperar a junção do pensamento com a vida, do rigor teórico com a ética da práxis.*

**Palavras-chave:** (auto)biografia, biógrafo, Paulo Leminski, relações culturais, Cruz e Sousa.

A proposta da Editora Brasiliense, aceita pelo poeta Paulo Leminski, nos anos de 1980, de escrever biografias para a Coleção Encanto Radical, levou-o a varar as noites lendo biografias : Bilac, Antero, Pessoa, Augusto dos Anjos, Goethe, Vítor Hugo. Em carta com data de 1980, leminski declarava ao amigo paulista Régis Bonvicino o seu entusiasmo pelo ato de leitura ao qual atribuía um sentido tão erotizado, quanto o que definia para ele o próprio ato de viver: “estou com uma visão muito erotizada do ato de ler. O tesão do texto. / quero ler VIDA, mesmo quando leio...” (LEMINSKI, 1999, p. 165). A leitura da biografia do poeta alemão Goethe escrita por Emil Ludwig deixa-o sem fôlego. Vida e verso constituem para ele um “périplo estimulantiíssimo”. Périplo que ele irá igualmente percorrer ao tornar-se biógrafo de Bashô e de Cruz e Sousa:

poeta, cientista, advogado, estadista, pagão, amante, Goethe é assombroso! A dita biografia articula bem vida e verso (... VIDA E VERSO, ... bom nome para alguma coisa, não?), num périplo (arghh!!!) estimulantiíssimo, de tirar o fôlego, de vous quitter haleine, to take your breath away, di lasciarvi senz'aria...(LEMINSKI, 1999, P. 165)

Leminski participou da Coleção Encanto Radical como quatro relatos, por meio dos quais torna-se biógrafo de quatro personalidades marcantes: dois poetas, Cruz e Sousa e Matsuô Bashô, e dois revolucionários, Jesus e Léon Trótski. Postumamente, os quatro relatos foram reunidos em um único volume, cuja primeira edição é de 1990, intitulado *Vida*.

Para quem quer ler vida e verso, nada melhor do que o gênero biográfico, pois é um gênero em que se processa o intercâmbio entre as várias áreas do saber que podem contribuir para a construção do indivíduo e para o esboço de seu retrato usando a palavra escrita. Idéias, narrativa, desejos, personagens e validação da subjetividade da vida humana entrecruzam-se em uma única biografia. O biógrafo é aquele que reconstrói e

fornece, do seu ponto de vista, uma compreensão das vidas de sujeitos, individuais e coletivas, em conexão com sua(s) obra(s).

A biografia constitui-se na cena literária como um gênero híbrido ao lançar mão para sua constituição tanto de fontes documentais como de interpretação e ficção. O biógrafo é aquele tipo de escritor que se deixa levar pela curiosidade e até por um certo voyerismo diante da vida privada dos outros, sobretudo daqueles que fizeram sua vida funcionar de maneira singular, marcada por um “toque de impossível” (FOUCAULT, 1992, p.124), ou seja, quanto mais a história de vida fugisse ao vulgar, mais força tinha para fascinar ou persuadir. O biógrafo não é, ou pelo menos não deveria ser, um mero colecionador de fatos, inéditos ou não, de uma vida. Ele é sim, um reconstrutor de existências, narrador de vidas, como dizia Virgínia Woolf.

O extremo interesse de Leminski pela relação arte/vida fá-lo, por exemplo, rejeitar a perspectiva de Décio Pignatari, quando este afirma que o signo é contra a vida: “discordo do mestre / a vida não é contra os ícones nem contra os índices / vida é ícone (dança, sexo, guerra) / e índice (caminhos, direções, roteiros) / é o símbolo que é contra a vida”, dirá a Régis em uma carta, datada de 1979. Para Leminski, a vida é um signo icônico e os ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los. Portanto, escrever uma vida é um exercício de conformação ao recorte, ao inacabamento, ao fragmento, pois o não-verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, como os “desenhos japoneses feitos com meia dúzia de riscos, o resto, traços, espaço aberto às interpretações e às leituras individuais.” (LEMINSKI, 1990, P. 76)

Leminski, no papel de biógrafo, se deixa endividar com relação a quatro assinaturas que o interpelam e das quais ele se torna também devedor ao contra-assiná-las, por sua vez, pela originalidade da leitura em constante processo de deslocamento de textos e contextos de que a vida e a obra dos signatários fazem parte. A leitura e a escrita de Leminski tornam-se assim “um jogo de assinaturas se contra-assinando, e, logo, engajando-se mutuamente.” (BENNINGTON, 1996, p. 117). A orquestração das assinaturas pelo Leminski biógrafo, é o que lhe permite criar uma forma nova para a velha fórmula da biografia que buscava explicar a obra do indivíduo como cópia fiel e exata, sem refração, de sua vida. A escrita biográfica de Paulo Leminski opera estrategicamente com a construção de mediações metafóricas entre o fato e a ficção, para a construção de um saber narrativo de cunho ensaístico que se inscreve sob o signo do precário e do inacabado e “joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem.” (SOUZA, 2002, p. 114)

As ligações entre textos de diferentes estratos culturais e as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro são obra e desdobra do biógrafo: voz fulgurante e disseminadora de sentidos. Dissolve-se a ilusão da figura do escritor como mestre da linguagem e dono de uma dicção plena. “O estilo é o outro”, de Lacan, toma o lugar de “o estilo é o próprio homem” de Buffon (SOUZA, 2002, p. 133). Entre o mesmo e o outro como formas de opção para se definir o estilo, pode-se dizer que Leminski aceita “a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando [-se] as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas.” (SOUZA, 2002, p. 133). Dentro dessa perspectiva, ao final da biografia de Cruz e Sousa, arranca a máscara do biografado e cola-a em seu corpo, ao declarar:

Perfeição só existe na integração / dissolução do sujeito no objeto.  
Na tradução do eu no outro.

É por isso que você gostou tanto deste livro.  
Você, agora, sabe.  
Você, eu sou Cruz e Sousa . (LEMINSKI, 1990, p. 67)

Considerando que o sujeito escreve a sua vida, quando narra as suas leituras, Ricardo Piglia imaginou a crítica literária como uma vertente da autobiografia da modernidade: “uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural” (PIGLIA, 1994, p. 71). Leminski revela, sem pudor, preferir a experiência do outro como forma de relato e realiza uma forma moderna de autobiografia ao reconstruir sua vida no interior dos textos que lê e escreve. Leminski inverte a famosa *boutade*, “Madame Bovary c’est moi”, com que Flaubert se autorizou como intérprete tanto da sinceridade quanto da artificialidade da criação. Ao afirmar-se diante do público como Cruz e Sousa (“eu sou Cruz e Sousa”) despe-se de qualquer pretensão de cunho romântico do sentido do duplo e de projeção artística e entrega seu corpo para simular a presença do negro poeta simbolista, entre os vivos. O biografado ganha um corpo de carne e osso através do qual sua história interrompida pode continuar, enquanto o biógrafo incorpora todo o imaginário, a memória poética, a “incendiada tragédia”, do biografado:

O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento. Ao proceder à dramatização da fala pessoal através da experiência do outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor. (SOUZA, 2002, p. 130)

Nesse sentido, as “dívidas” de leituras, acumuladas por Leminski, são creditadas no saldo de leitura do público, que as recebe de herança, como penhor de um trabalho interminável. Na biografia de 1983, de Cruz e Sousa, coloca as indicações bibliográficas sob o instigante título “Para achar Cruz e Sousa”. Ou seja, considera a hipótese de que o relato produzido sobre a vida do poeta de Santa Catarina possa não ter atendido ao horizonte de expectativas de uma faixa de público mais apegada a uma escrita biográfica de molde mais tradicional. Para esses leitores recomenda a leitura do livro *Cruz e Sousa* de Raimundo Magalhães Júnior, “uma vida detalhada e muito documentada” (Leminski, 1990, p. 67), conforme avalia. Antecipa também a possibilidade de alguns leitores não conhecerem, ou conhecerem insuficientemente, a obra de Cruz e Sousa e para esses indica “uma edição da poesia completa, editada pelo Estado de Santa Catarina.” Com essas e outras remissões de leitura, o biógrafo atesta que seu texto não tem a pretensão de colocar um ponto final nas leituras da vida e da obra de Cruz e Sousa e propõe para elas apenas mais uma leitura. Para alguns, a leitura de Leminski pode parecer distanciada da vida, e para outros parecer próxima da vida e distanciada da obra. Ou ainda, quem sabe, ser vista como distanciada das duas, uma vez que propõe uma rede complexa de cruzamentos com outras vidas e com outras obras de tempos e espaços variados. Cômico de todas essas possibilidades é que ira dizer ao leitor: “se você está afim de conhecer Cruz e Sousa mais de perto, não está muito difícil” e oferece a lista de livros.

O processo de composição da biografia de Cruz e Sousa aproxima-se de um método de “desbiografização”, que será definido pela poeta Ana Cristina Cesar em seu texto “Literatura não é documento” (CESAR, 1999). O estudo de Ana Cristina ocupa-se de filmes documentários sobre autores de Literatura Brasileira, produzidos no Brasil, entre os anos de 1940 e 1970. Ana Cristina descarta por meio dessa pesquisa, realizada no seu Curso de Mestrado em Comunicação na UFRJ, concluído em 1979, a ilusão do princípio fundador do documento para a construção da imagem, estetizada e sublimada, do escritor e da obra na produção de documentários cinematográficos. Interessa-lhe, sobretudo, a diferença que se introduz no momento em que o filme documentário recua da posição onipotente de aula, da “comprovação, da reduplicação, da naturalidade” e muda a relação com o objeto “autor” ou o conceito subjacente de “literatura”.

Em vez de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusar erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se à feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não ‘limpam’ a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior.

O processo de produção de um filme documentário sobre autor de literatura não é visto como fixação de momentos reais de um escritor ou de monumentos (dentre os quais a literatura) que indiquem seus momentos reais, mas como forma peculiar de representação de uma leitura de textos produzidos pelo autor. A própria pessoa do autor, se presente na sua fotogenia, não se expõe como comprovação natural de um evento, mas se situa no quadro de uma interpretação.” (CESAR, 1999, p. 57)

A “desbiografização” só se realiza quando o próprio sujeito teórico, o biógrafo, se anuncia (e se denuncia) como ator do discurso e também como personagem de uma narrativa em processo de construção. O biógrafo deve então apropriar-se da força da linguagem do biografado, explorá-la e propor para ela uma interpretação nova. Nessa tensão de forças interpretativas é que deve se construir a história, ou melhor, as histórias de uma vida. Não existe “um acontecimento, um fenômeno, uma palavra ou um pensamento cujo sentido não seja múltiplo. Qualquer coisa é tanto isto como aquilo ou qualquer coisa de mais complicado, consoante as forças [...] que dela se apoderam”, confirmará Deleuze, relendo Nietzsche. (DELEUZE, s/d, pp. 9-10)

O fascínio que pode envolver a leitura da biografia de Leminski sobre Cruz e Sousa justifica-se pela natureza criativa dos processos analíticos ao apresentar de forma peculiar a leitura dos textos produzidos pelo biografado, bem como a inserção do poeta simbolista no quadro de referências culturais onde atuou.

Se o processo de produção de um filme documentário sobre autor de literatura, como explicita Ana Cristina Cesar, não deve se alimentar da ilusão de fixar momentos reais de um escritor ou do monumento literário, o processo de produção de uma biografia sobre autor de literatura, não se furtando ao documento, deve ousar a invenção: “O documento fascina porque dá a sensação de que é a fonte do discurso verdadeiro,

excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções. Há que passar por este fascínio.”(CESAR, 1999, p. 58)

A recombinação de fragmentos e a introdução do arbitrário, “que não copia nada”, é o que torna a biografia de Cruz e Sousa uma construção original. O oxímoro que constitui o subtítulo do texto sobre o poeta simbolista, “O negro branco”, já denuncia a percussiva interpretação de uma experiência de vida marcada por um conflito insolúvel. A figura de retórica incrustada no título é a escolhida pelo biógrafo para definir essa vida. Afinal, segundo ele

Que outra figura calharia a este negro retinto, filho de escravos do Brasil imperial, mas nutrido de toda a mais aguda cultura internacional de sua época, lida no original? Quais formas exprimiriam a radicalidade com que Cruz e Sousa assumiu a via poética, como destino de sofrimento e carência a transformar em beleza e significado? (LEMINSKI, 1999, p. 17)

A radicalidade da veia poética de Cruz e Sousa foi entendida por alguns críticos como uma forma de compensar o complexo de inferioridade de que era vítima, por ser um negro, filho de escravos. As “formas alvadias”, “as grinaldas e véus brancos”, as “luzes claras”, que aparecem com insistência em sua poesia como *topoi* do simbolismo foram usadas para justificar a transferência para a obra de um (suposto) desejo de “embranquecimento”, por parte de Cruz e Sousa que traria como consequência uma possibilidade de ascensão social. O fantasioso desejo de sublimação apontado por uma vertente crítica, com fúria biografista, nos poemas de Cruz, será criativamente deslocado pela visão de Leminski ao propor a leitura dessublimatória da “Linguagem em ereção: o sexo na poesia de Cruz e Sousa”.

Nesta parte do relato, Leminski desconstrói o lugar canônico de Cruz e Sousa entre os poetas simbolistas e ousa colocá-lo dentro da categoria estética dos expressionistas, para em seguida mostrar-se informado de que “‘Expressionismo’ não existe na história das formas literárias, no Brasil”<sup>1</sup>, tornando-se um conceito corrente na história da pintura (Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee) e da música (o atonalismo de Schoenberg). Cria, portanto, à revelia do que foi consagrado pela história literária, um lugar de poeta expressionista para Cruz e Sousa. Assim como, em outro momento da narrativa, cita um verso de Cruz, “entre tropicalismos primaveris de sóis sangrentos”, e apresenta-o como aquele que irá antecipar em pelo menos setenta anos a criação da palavra “tropicalismo.” (LEMINSKI, 1990). Leminski quebra a linha da história da literatura e dá-lhe uma orientação inesperada e imprevisível, ao indicar acontecimentos que se não são verdadeiras são *bene trovate*.

Ao estabelecer o seu raciocínio sobre a musa expressionista de Cruz e Sousa, Leminski recorre a uma definição mais ou menos extensa de Expressionismo de Albert Soergel para, logo a seguir, resumi-la com as palavras de Van Gogh, em uma carta: “expressar o físico pelo psíquico, em imagens e sons.”. Após apresentar vozes tão autorizadas em matéria de expressionismo, Leminski completa seu argumento: “Na expressão do desejo sexual, Cruz e Sousa, como bom expressionista, diz tudo o que seu ser (sua poesia) quer.” Leminski, 1990, p. 57) O desejo sexual na poesia de Cruz e Sousa, na interpretação do biógrafo, não é um artifício puramente retórico e sublimatório, mas

uma maneira de rebelar-se contra a exclusão social e afirmar-se politicamente, por meio de uma presença física, corporal de si mesmo e de seus poemas. O corpo humilhado do negro, no Brasil da Casa Grande/ Senzala, retorna glorioso, nas metamorfoses de eros e da libido, na escrita de Cruz e Sousa. Assim se manifesta a musa, também expressionista, de Leminski, sobre a “linguagem em ereção” de Cruz e Sousa:

O negro, reserva de libido e de eros, na sociedade que os reduzia à condição de animalidade. Confirmada na negação da beleza do negro, evidentemente a mais bela, fisicamente, de todas as raças do planeta. Uma negação necessária, ditada por uma estética militar, de defesa, do luso-branco que especializava a raça negra nos duros afazeres da monocultura.

Como se comportou o desejo de Cruz e Sousa, nesse quadro?

Expressionisticamente, transformando em signos sexuais os símbolos do opressor: sinais de proibição à penetração do fálus negro em vaginas brancas.

Não falemos da fascinação, tantas vezes registrada, até por comentadores pudibundos, de Cruz por mulheres louras, brancas, interditas.

Em Cruz, um certo estilema simbolista de fascinação pelo branco, que em Mallarmé, é a página, antes do poema, traduz-se por signos bem evidentes, em tensão pela carne da mulher branca: papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta.

Na poesia brasileira, Cruz é o negro que deseja a branca, seu turbilhão, a tempestade de quem quer botar o preto no branco. Ou melhor dizendo: o preto (fálus) na branca (vagina)

Cruz é a classe dominada que quer *comer* a classe dominante.

Por isso, fantasia com ela, como *fêmea*. (LEMINSKI, 1990, P. 47)

Leminski assume o olhar de um verdadeiro antropólogo cultural ao ler a poesia pelo viés das marcas violentas da escravidão no corpo dos valores da cultura negra. Ao comentar o poema “Acrobata da dor”, insiste nesse viés interpretativo ao tecer suas considerações:

O tom, todo carregado de um sadomasoquismo, que perpassa a poesia de Cruz (“castrar-vos como um touro --- ouvindo-vos urrar!” Escravocratas, O Livro Derradeiro): sadomasoquismo que o estatuto da escravidão explica. O negro era mantido na senzala, numa condição de dor física institucionalizada: açoites, queimaduras com ferro em brasa, algemas, colares de ferro, máscaras de lata para os negros, que, com intenção de se matar, comiam terra. [...]

Castro Alves fez retórica sobre a condição negra.

Cruz e Sousa *era* negro. (LEMINSKI, 1990, P. 62)

Mais uma vez, Leminski coloca em xeque a história literária, ao apontar o dedo para Castro Alves que se consagrou como “Poeta dos Escravos”. O grito de Castro Alves a favor dos escravos em seus poemas, no entender de Leminski, não se fazia acompanhar de uma vivência corporal e social da enorme parcela negra da população e, portanto não passava de clichê do liberalismo romântico. A militância político-intelectual deveria se conjugar a uma gestualidade física e não, apenas, a palavras.

O poema “O Assinalado” é a ponte metafórica que permite a Leminski ainda uma vez mais discutir a loucura social que cercava Cruz e Sousa e a loucura individual que acompanha o poeta, “o grande Assinalado”. O célebre poema surge como resultado do

período de demência atravessado por Gavita, mulher de Cruz e Sousa. O desvario de Gavita serviu de mote para o poeta tratar da proximidade entre experiência poética e loucura. A essa experiência, Leminski acrescenta outra:

Sem falar na loucura social de um negro retinto, no Brasil do século XIX, possuir o repertório de bens abstratos que um Cruz e Sousa possuía.

O poeta como assinalado. O marcado (Caim?) por um sinal. Sinal para ver mais longe. Mas para sofrer mais fundo.

A negritude como sinal total: visibilidade integral.

Itamar Assunção e Djavan, presos pela polícia paulista. Apenas porque eram negros. Gil, em Florianópolis. (LEMINSKI, 1990, pp. 62-63)

Gavita curou-se de sua loucura passageira, mas a sociedade brasileira não se libertou das algemas da violência contra os negros. A história de perseguição aos poetas-negros-assinalados se repete com artistas dos anos de 1970: Itamar Assunção, Djavan, Gilberto Gil.(LEMINSKI, 1990). O repertório de bens abstratos, que Cruz e Sousa tornava visível em sua cultura de feição erudita e européia, foi alcançado graças à proteção dos pais adotivos portugueses e proprietários de seu pai, o escravo Guilherme. Assim, “entre rendas e porcelanas, começou a sua vida dupla” de “negrinho de senzala criado com todos os desvelos e sofisticação da Casa Grande.” (LEMINSKI, 1990, P. 26). Daí, o subtítulo da biografia de Leminski, *Cruz e Sousa, o negro branco*. O oxímoro representa essa “anomalia sociocultural no Brasil escravocrata do Segundo Império”(LEMINSKI, 1990, P. 26). A assimilação do saber letrado e branco no Ateneu Provincial de Desterro prepara-o para a recepção dos recursos poéticos de sua época, decalcados em moldes franceses, principalmente, dos quais se tornou um dos principais representantes entre nós. O currículo branco do negro Cruz, na germânica Santa Catarina de então, onde o número de negros era pequeno, afastaram-no da tradição africana cultivada por seus antepassados: “Cruz e Sousa não viu os orixás se movendo em torno. Nem os exus, nas encruzilhadas”<sup>2</sup>, lamenta o biógrafo. E completa: “No palácio do seu corpo, o fantasma de uma alma branca.” (LEMINSKI, 1990, P. 33)

No Bahia, Leminski encontra o antídoto para essa “anomalia sociocultural” em que se transformou Cruz e Sousa. O biógrafo torna-se porta-voz de uma cena vivenciada pessoalmente em um dos mais tradicionais terreiros em Salvador, o Axé Opô Afonjá, “onde o culto e as músicas de Xangô se preservam com pureza muito maior do que na própria Nigéria.” Naquele espaço sagrado,

com suas cores branco e vermelho (as de Xangô), sua frondosa gameleira branca (o orixá Roku, o Tempo, invocado por Caetano, em sua Oração ao Tempo),[...] está o segredo da sobrevivência da cultura negra, da alma negra, raiz de toda a criatividade baiana. Os missionários se foram [...]. A polícia não persegue mais os candomblés, como fazia até bem pouco. O Axé Opô Afonjá prossegue sua obra de civilização, irradiando os mitos e valores das classes mais baixas da população negra do Recôncavo Baiano, mitos e valores de uma cultura antiquíssima e requintada, de beleza e sabedoria incomparáveis.(LEMINSKI, 1990, P. 32)

O requinte, a beleza e a sabedoria da cultura negra irradiam-se também das letras das canções do músico baiano Gilberto Gil, que Leminski escolhe citar na abertura de vários capítulos da biografia de Cruz na forma de epígrafes. Trechos em que se localizam referências diretas ao universo da cultura africana que se confrontam, no mesmo espaço, com outras epígrafes de procedências variadas: um provérbio bantu, versos de Cruz e Sousa, Jorge Bem, Mallarmé, Frank Zappa. Cruzamentos de vozes negras e brancas de diferentes sistemas culturais, que abrangem o literário, o popular e o midiático. Discursos múltiplos, proliferantes, que afirmam a vitalidade do diálogo multicultural. Esforço concentrado em pequenos artefatos verbais para evitar a “morte dos deuses”. Deuses que garantem a sobrevivência da cultura, conforme declara em uma entrevista jornalística um teatrólogo, intelectual de esquerda da Nigéria cujo depoimento Leminski transcreve no capítulo “Sem (zala)” da biografia de Cruz:

Os brancos nos trouxeram coisas de valor. Como o seu pensamento científico e filosófico, incluindo o marxismo. Mas o preço que temos que pagar é alto demais. O ateísmo é a morte dos deuses. Com a morte dos deuses, vem a morte das danças, que são para os deuses. Com a morte da dança, vem a morte da música, que acompanha as danças. Ao adotarmos filosofia atéia, estaremos matando toda a árvore da nossa cultura. Um marxismo, para nós, não pode nem deve negar nossas crenças. Porque estaria negando a nós mesmos. (LEMINSKI, 1990, p. 33)

O pensamento político, filosófico ou religioso por mais igualitário e democrático que se revele não pode eliminar as crenças de uma comunidade, sem se arriscar a destruí-la. Qualquer revolução no campo político deve incluir em seu programa a preservação dos agentes culturais envolvidos e interessados na mudança. Mais do que isso, devem garantir-lhes a autonomia..

As aproximações e contrastes que Leminski vai configurando no breve relato da vida de Cruz e Sousa dão lugar, no corpo do texto, a um debate, ainda que não explícito, sobre os mecanismos de luta pela hegemonia cultural, que nunca é uma questão de vitória ou dominação pura, nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele.

Leminski apresenta-se como um crítico da cultura disposto a aprimorar estratégias culturais que abram espaço para as vozes das margens em territórios ocupados por práticas culturais eruditas. Estratégias capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder. Daí vem o interesse de Leminski tanto por aquilo que Bakhtin chama de “vulgar” (o popular, o informal., o lado inferior), quanto pelas manifestações da chamada alta cultura (espaço reservado à elite).

Cruz e Sousa, com a máscara de *negro branco* moldada por Leminski, não abandona o jogo de forças inscrito nas relações culturais da brasileira européia Desterro, do final do século XIX, metonímia de um país onde a exclusão de negros é a regra. Se Cruz e Sousa se posiciona do lado branco e chega, inclusive, a carregar no nome o “Sousa” dos proprietários de seu pai, é para fazer sobreviver sua poesia grafada com tinta negra. Nos riscos grafados na branca página, a incendiada tragédia de um poeta negro consumido pelo fantasma da alma branca, mas que aos 8 anos já tem assinatura poética própria: “No festivo dia de retorno do Marechal, ferido e condecorado na Guerra do Paraguai, João da Cruz, com 8 anos, declama versos de boas-vindas, de sua própria lavra.” (LEMINSKI, 1990, p. 97)



Se “o mais profundo é a pele”, aforismo de Valéry, tantas vezes citado por Deleuze, ocorre-me dizer que na visibilidade da pele de Cruz se inscreve o poço sem fundo da violência de nossa formação histórica. A fixação de formas alvas do imaginário do branco, na superfície delimitada dos sonetos, mascaram a pele negra que as produz e guarda em suas dobras o prolífico imaginário da negra mãe África. É essa profundidade da pele que Leminski quer fazer visível, mas para isso não comete a indignidade de falar *por* Cruz e Sousa. Ao contrário, oferece-lhe o corpo de sua escrita híbrida, negra e branca, para que o poeta volte a se expressar. Faz mais do que isso: promove um agenciamento de corpos escritos para que na transversalidade de línguas e peles, Cruz e Sousa repita, em diferença, a assinatura de seu discurso. A convocação para tal empreitada envolve Gilberto Gil, a ialorixá Mãe Stella, um intelectual de esquerda da Nigéria, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Torquato Neto, Caetano Veloso, Matsuo Bashô, Euclides da Cunha, Ray Charles, Stevie Wonder, Khlébnikovi, Haroldo de Campos, entre outros. Na companhia desse pessoal de raça, Cruz e Sousa afasta-se do lugar de objeto de culto e idolatria de admiradores devotos como Nestor Vitor que, como registra Leminski, “acendia velas, diante do retrato de Cruz, depois da morte deste” e, através da escrita biográfica de Paulo Leminski, (re)assume o corpo glorioso da escrita poética e ressurge para os leitores como concreta experiência signífica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. Rio de Janeiro; Instituto Moreira Salles; São Paulo: Ed. Ática, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Rés-Editora, s/d.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.

LEMINSKI, Paulo. **Vida**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica -- Paulo Leminski e Régis Bonvicino**. Organização: Régis Bonvicino. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte; Editora da UFMG, 2002.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro. São Paulo: Editora Record, 2001.