

A tessitura emparedada de Cruz e Sousa

The walled poetry of Cruz e Sousa

Adailton Almeida Barros¹

Resumo: Este artigo tem como foco estudar o poema em prosa “Emparedado” de Cruz e Sousa, poeta de singularidade ímpar na lírica brasileira. Cruz e Sousa (1861-1898) foi, sem dúvida, fundante para a lírica moderna brasileira. O poeta inovou seu processo criativo, ainda preso aos moldes parnasianos, para uma poesia, ainda que acanhada, a uma estrutura mais livre, abusada em sugestões sensoriais, sobretudo por meio das aliterações e sinestésias que conferem sonoridade e sentidos ampliados aos seus textos. Fanon (2008) em seu livro *Os condenados da terra* diz que, quando o homem negro decide produzir obra de cultura, cumpre manifestar uma cultura negra. Nesse sentido, o poema será analisado considerando a sua composição emparedada e o diálogo com o pensamento do psiquiatra e filósofo martinicano Frantz Fanon (2008), com relação à representação do homem negro artista ou intelectual. Neste estudo, para além de Fanon no que concerne a questão do negro se faz importante, também, Bhabha (1998) e Spivak (2010), bem como os estudos dos símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1982). Também destacamos a importância dos estudos de Adorno (2003), Bastide (1973), Blanchot (1987), Culler (2000), Eagleton (2006), Junkes (2008), Martins (2007), Moisés (1982), Muricy (1973), Paz (1982) e Soares (1988) em nossa fundamentação teórica e analítica.

Palavras-chave: Cruz e Sousa; Emparedado; representação do negro.

Abstract: This essay has as focus on study the prose poem “Emparedado” of Cruz e Sousa, poet of singularity on Brazilian lyric. Cruz e Sousa (1861-1898) was, undoubtedly, founder to the Brazilian modern lyric. The poet inoveted his creative process, stucked to the parnassian molds yet, to a poetry, even if shy, to a more free structure, abused on sensorial suggestions, mainly through alliterations and synesthesias that give sound and expanded meanings to his texts. Fanon (2008) on his book *Os condenados da terra* says that when the black man decide to product a cultural work complies manifest a black culture, in that regard the poem will be analysed considering it walled composition and the dialog with Martinican philosopher and psychiatrist Frantz Fanon thought (2008), concerning the representation of the black man as intelectual or artist. In this study, beyond Fanon concerning to the black people question to do important, also, Bhabha (1998) e Spivak (2010), as well as the symbols studies of Chevalier e Gheerbrant (1982). We also highlight the importance of studies of Adorno (2003), Bastide (1973), Blanchot (1987), Culler (2000), Eagleton (2006), Junkes (2008), Martins (2007), Moisés (1982), Muricy (1973), Paz (1982) and Soares (1988) in our analitical nad theoretical fundamentation.

Keywords: Cruz e Sousa; Emparedado; representation of black people.

Introdução

Este trabalho apresenta uma análise do poema “Emparedado”, do poeta simbolista Cruz e Sousa, texto que encerra o livro *Evocações*, publicado postumamente em 1898. Trata-se de um poema em prosa, que aqui compreendemos como uma obra de natureza eminentemente poética, embora não estruturada em versos. Sua composição, bastante peculiar, suscita justamente o debate sobre sua classificação: tratar-se-ia de uma prosa poética ou de um poema em prosa?

¹ Mestre em Estudos Literários pela UNIR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2994858285098229>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7409-8181>. E-mail: adailton.almeida.barros@gmail.com

João da Cruz e Sousa (1861–1898), reconhecido como o precursor do Simbolismo brasileiro, nasceu em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, no estado de Santa Catarina. Essa região desde o século XIX passou a ser marcada por uma forte presença de colonos alemães e italianos, o que contribuiu para a constituição de uma população majoritariamente branca. Convém destacar, ainda, que esse período histórico foi fortemente influenciado por um cientificismo determinista, que sustentou teorias racistas e culminou, no final do século XIX, em políticas explícitas de branqueamento populacional, sobretudo após a abolição da escravidão.

Foi nesse contexto sócio-histórico que Cruz e Sousa nasceu: negro, filho de escravizados, teve acesso à educação formal graças ao amparo dos senhores de seus pais. Um privilégio raro em uma sociedade marcada pela exclusão racial, onde a instrução era um direito reservado às elites.

Com as publicações de *Missal* (prosa poética) e *Broquéis* (poesia), ambas em 1893, Cruz e Sousa fundou o Simbolismo no Brasil, inscrevendo-se de maneira singular em nossa lírica nacional. Sua produção é marcada por uma linguagem intensamente sensorial, sinestésica, abstrata e sugestiva – elementos que exprimem uma cosmovisão profundamente subjetiva, atravessada por sua condição de homem negro e artista em um país estruturalmente racista.

Dessa forma, o presente artigo tem por objetivo analisar o poema em prosa “Emparedado”, buscando desvendar seus percursos composicionais e investigar sua tessitura simbólica. A análise pretende, sobretudo, refletir sobre o emparedamento vivido pelo eu lírico, compreendendo-o como metáfora das limitações sociais impostas ao sujeito negro. Assim, a leitura aqui proposta pretende contribuir para uma reflexão mais ampla acerca das formas de cerceamento que, historicamente, foram (e são) impostas às existências negras por meio das estruturas do preconceito e da exclusão.

No que tange aos aspectos composicionais do texto, especialmente, a caracterização como poema em prosa, apoiamo-nos em reflexões de teóricos da literatura como Jonathan Culler (2000), Terry Eagleton (2006), Octavio Paz (1982), Maurice Blanchot (1987). Para explorar os significados da simbologia presente no poema “Emparedado” recorreremo-nos aos pressupostos teóricos e analíticos de Chevalier e Gheerbrant (1982), em seu *Dicionário de símbolos*.

Em âmbito nacional, os estudos de Massaud Moisés (1982), Iaponan Soares (1988), Andrade Muricy (1973) e Lauro Junkes (2008) contribuem para o aprofundamento

da leitura da obra de Cruz e Sousa, particularmente no que diz respeito à inserção do poeta no contexto do Simbolismo brasileiro. Nesse percurso, destacam-se também as reflexões de Nilce Sant'Anna Martins (2007), que enfatiza a importância da sonoridade no texto literário, especialmente na construção poética que transcende o conteúdo semântico das palavras.

No que se refere à representação do negro, amparamo-nos nos estudos de Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) e *Os condenados da terra* (2005), bem como às contribuições de Homi K. Bhabha, em *O local da cultura* (1998), e de Gayatri Chakravorty Spivak, em *O subalterno pode falar?* (2010), que fornecem importantes instrumentos teóricos para pensar o sujeito racializado e os mecanismos de silenciamento a que está historicamente submetido. Além disso, o pensamento estético-crítico de Theodor Adorno (2003) ilumina a relação entre arte e sociedade, oferecendo subsídios para compreender a poesia enquanto forma de expressão crítica e resistência simbólica.

Poema em prosa

O poema “Emparedado”, embora encontre-se no livro *Evocações*, que é classificado como um livro de prosa poética, suscita uma discussão acerca do que é preponderante em sua composição, se o ritmo e trabalho lírico com as palavras ou se sua escrita corrida e ausência de metro característica da prosa.

A prosa é uma estrutura textual na qual temos várias formas que são produzidas em discurso direto ou indireto corrido finalizado por ponto final. Diferentemente da poesia que facilmente identifica o gênero poema, escrito em verso, a prosa não é de fácil delimitação e identificação, ela contém muitos gêneros como: o conto, a crônica, o romance, a novela, dentre outros. Sobre isso Moisés (1982) diz:

Muito mais complexo que o problema das formas poéticas é o das formas em prosa. Primeiro, porque não se trata apenas de descrevê-las, como fizemos com as primeiras, mas diferenciá-las. Segundo, porque constitui problema ainda aberto e de grande atualidade. (Moisés, 1982, p. 9).

Nesse sentido, é preciso nos questionarmos: quais critérios devem ser mobilizados para classificar um texto como literário, especialmente no que diz respeito à distinção entre poesia e prosa? Se nos atemos apenas à forma gráfica, poderíamos

afirmar que o poema é o texto que se organiza em versos, frequentemente metrificados ou dispostos livremente, marcando sua presença visual pela não obediência à margem da página. A prosa, por sua vez, se apresenta como uma estrutura contínua, que respeita os limites da linha e se desenvolve linearmente até o ponto final. Essa distinção formal, embora funcional em termos didáticos, revela-se insuficiente diante da complexidade e da multiplicidade de formas que o texto literário pode assumir.

Críticos como Jonathan Culler (2000) e Terry Eagleton (2006) nos alertam para os perigos de definir a literatura apenas por critérios formais ou estruturais. Culler (2000), por exemplo, propõe que a literatura se caracteriza por um "uso especial da linguagem", no qual os elementos linguísticos são manipulados de maneira a produzir efeitos estéticos, simbólicos e afetivos, frequentemente rompendo com os usos ordinários da linguagem. Assim, não seria mais produtivo pensar o literário – e, especificamente, o poético – como uma experiência estética e sensorial que se constitui muito mais pela maneira como diz do que necessariamente pelo que diz?

A poesia, nesse horizonte, pode ser entendida como uma forma de linguagem que se estrutura a partir do lirismo, entendido aqui como a intensificação subjetiva da experiência e da linguagem. Conforme Octavio Paz (1982), a poesia é uma "tentativa de recriação do mundo" por meio da palavra, uma reinvenção da realidade através de imagens, sons, ritmos e silêncios. Ela tende à subversão do discurso lógico e utilitário, criando uma linguagem que se volta sobre si mesma, que se interroga, que se emancipa da função comunicativa tradicional.

Por isso, a poesia não se limita ao verso nem à disposição gráfica: ela é um gesto de invenção e liberdade que pode habitar também a prosa, como vemos em obras de Clarice Lispector ou João Guimarães Rosa, cuja prosa é marcada por um lirismo profundo, repleta de imagens, ambivalências e rupturas sintáticas. Assim, a classificação de um texto como poético ou não deve se basear menos na sua forma externa e mais na tessitura interna que revela uma estética de linguagem — uma linguagem em estado de arte.

O eu-lírico da poesia não pode ser reduzido à figura de um personagem convencional, como os que habitam as narrativas em prosa. Ele é um lugar de experimentação, onde a subjetividade se dissolve para permitir o surgimento de múltiplas vozes e sentidos. O eu-lírico é menos um sujeito definido e mais um canal de expressão sensível, um espaço onde se manifesta aquilo que ainda não tem nome. Trata-se, como

aponta Maurice Blanchot (1987), de uma fala que emerge no limiar entre o silêncio e a linguagem, uma espécie de “microfone mudo” que capta o indizível, o inefável, o ainda por dizer. Na poesia, a palavra não busca representar o mundo tal como é, mas reinventá-lo, fundando novos mundos de significação por meio do desvio, da metáfora, da imagem e da sonoridade.

A prosa, por outro lado, organiza-se predominantemente em torno de uma narrativa – seja linear ou fragmentada – com o objetivo de apresentar ações, personagens, espaços e tempos definidos. A linguagem prosaica tende a ser, como observa Mikhail Bakhtin (1981), dialógica e referencial, preocupada com o sentido comunicativo, com a construção de um universo diegético coerente. Ainda que grandes prosadores – como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector – explorem zonas de ambiguidade e lirismo, a essência da prosa tradicional reside no contar, no descrever, no dar forma narrativa ao vivido. O leitor é conduzido a observar os acontecimentos, a penetrar na cena, mas raramente é convocado a romper radicalmente com as estruturas de pensamento e linguagem – algo que a poesia, por sua natureza, frequentemente exige.

É verdade que uma prosa de alta qualidade estética pode provocar deslocamentos no leitor, pode abalar certezas, pode até mesmo tocar o poético. No entanto, a poesia subjaz em outro nível: ela não representa, mas apresenta a linguagem em seu estado mais puro, mais radical, mais transgressor. A poesia não pretende apenas comunicar: ela tenciona o signo, rasura o sentido, perturba a ordem. É nesse sentido que Octavio Paz (1982) afirma que a poesia “não diz, mostra; não relata, evoca; não narra, invoca”.

Assim, o texto “*Emparedado*” não se configura como uma narrativa meramente prosaica, mas como uma elaboração de natureza essencialmente poética. Embora não se apresente sob a forma gráfica de versos ou estrofes – seu tratamento singular da linguagem, a construção imagética de forte teor abstrato, a ausência de um enredo linear e o movimento introspectivo que propõe – situam-no no campo da poesia. Não por acaso, o próprio adjetivo *prosaico*, conforme registra o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), designa aquilo que é “vulgar, trivial, destituído de idealidade ou lirismo”; remete, portanto, ao que é ordinário, literal, isto é, ao que carece de elevação simbólica ou transcendência estética. Em contrapartida, a poesia – enquanto manifestação artística – configura-se como expressão do sensível que ultrapassa os limites da materialidade

imediate: é o que se eleva, o que se desloca da banalidade do real para instaurar um espaço de subjetividade e contemplação.

Portanto, mais do que uma oposição entre gêneros, trata-se aqui de uma diferença ontológica entre modos de operar a linguagem. A poesia, com sua natureza transgressora, é uma alquimia verbal que transfigura o mundo; a prosa, por mais bela que seja, tende a permanecer vinculada à concretude e à representação. A poesia, enfim, é verbo em estado de graça.

Por conseguinte, ao tratarmos do poema em prosa aqui analisado, torna-se necessário distingui-lo da chamada prosa poética, pois não é a prosa que prevalece no texto, mas sim o seu caráter eminentemente poético, que emerge das profundezas discursivas tecidas pelo eu lírico. É desse núcleo lírico que brota um lirismo trágico capaz de nos imergir em sua densidade afetiva, conduzindo-nos, desde o início – marcado por uma voz sibilante e evocadora – até o desfecho, em que as tensões e convulsões internas do sujeito poético culminam no seu emparedamento simbólico.

O texto revela, assim, um ritmo próprio, uma cadência que ultrapassa a linearidade da narrativa e configura uma verdadeira pintura verbal, de contornos sombrios e intensamente simbólicos. Classificá-lo como prosa poética implicaria atribuir à prosa primazia formal e expressiva, o que não se sustenta diante da leitura. O aspecto prosaico limita-se à disposição gráfica – por não ser escrito em versos –, o que, por si só, não é critério suficiente para defini-lo. A força do texto reside, justamente, em sua capacidade de operar poeticamente dentro da estrutura da prosa, o que o inscreve com mais propriedade no domínio do poema em prosa. Tal fato torna Cruz e Sousa não só precursor do simbolismo no Brasil, mas um prenunciador de uma modernidade lírica brasileira.

A lírica emparedada de Cruz e Sousa

O poema começa com uma epígrafe dedicada à noite, na qual o eu lírico evoca o poder místico e misterioso dela. O tom é nostálgico e melancólico, o eu lírico trata a noite como sua musa inspiradora e lhe pede revelações que irão ajudá-lo no *desvelamento* do silêncio. Essa clarividência que é sugestionada à lua é antitética, haja vista que a noite não é necessariamente reveladora de nada; é, antes de mais nada, propriedade do mistério e do oculto.

No primeiro parágrafo, temos a descrição de um fim de tarde feita com uso da sinestesia. A sinestesia é um expediente estético que usa os sentidos humanos para descrever uma cena, aqui se trata de um fim de tarde. Nesse parágrafo o eu lírico traz um apelo à visão, ao tato e à audição, como podemos ver no trecho:

Uma tristeza fina e incoercível errava nos tons violáceos vivos daquele fim suntuoso de tarde aceso ainda nos vermelhos sanguíneos, cuja cor cantava-me nos olhos, quente, inflamada, na linha longe dos horizontes em largas faixas rutilantes. (Sousa, 2008, p. 610).

Outro expediente estético relevante na tessitura sonora do início do poema em prosa é a recorrência das consoantes sibilantes [s] e [z], cuja presença cria uma atmosfera marcada pela suavidade, pelo mistério e por uma certa musicalidade contemplativa. Segundo Nilce Sant'Anna Martins (2007), a sonoridade do texto literário é um elemento estruturante da experiência estética e, nesse caso, a aliteração de sibilantes funciona como um recurso eufônico que evoca a fluidez do tempo, sugerindo a tranquilidade do entardecer descrito. Tal escolha fônica aproxima o poema da cadência da fala narrativa oral, remetendo à tradição das fábulas e contos iniciados com a fórmula mágica do “era uma vez”, convocando o leitor a uma escuta atenta e envolvida, como quem se entrega à musicalidade da narrativa.

Essas sibilantes persistem ao longo da primeira parte do poema, reforçando a atmosfera lírica do que o eu-lírico nomeia como “hora da esperança”. Ainda conforme Martins (2007), o valor expressivo das aliterações não se restringe ao nível acústico: elas dialogam diretamente com o conteúdo temático e emocional do texto. A recorrência dessas consoantes cria uma impressão sensorial que acompanha a densidade subjetiva do poema, ora mais sutil e delicada, ora mais enfática, de acordo com o movimento rítmico das cenas e das emoções evocadas pelo eu lírico.

Contudo, essa harmonia sonora é tensionada por outro recurso fônico igualmente significativo: o uso contrastante das consoantes plosivas – [t], [d], [p], [b], [g], [k]. Martins (2007) observa que os fonemas plosivos, por sua natureza de oclusão e explosão sonora, introduzem rupturas na melodia do texto e, portanto, são frequentemente empregados para marcar momentos de maior intensidade dramática ou conflito emocional. No poema, essas plosivas surgem de maneira pontual – mas expressiva –, interrompendo a suavidade das sibilantes e instaurando uma rítmica mais dura e impactante. Isso pode ser percebido, por exemplo, em sequências em que a tensão narrativa se intensifica e o

eu lírico transita do devaneio à angústia ou à revelação, fazendo da alternância entre aliterações um verdadeiro jogo prosódico que dá corpo e voz ao texto.

Como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes, fui subindo a escavada montanha, através de urzes eriçadas, e de brenhas, como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes.

O uso desses sons plosivos remetem, ao contrário dos sibilantes, a um ritmo mais intenso e turbulento. Esses sons assim como os outros vão aparecer ao longo da composição do “Emparedado”. Dado o Simbolismo – estética a qual o poeta Cruz e Sousa pertence – trabalhar bastante com a questão da sonoridade, essa recorrência não deve ser mero acaso, de certo há algo de expressivo nesse uso.

No poema Emparedado, de Cruz e Sousa, emerge a figura de um eu lírico aprisionado em sua própria condição existencial, marcado por uma corporeidade que o delimita socialmente: trata-se de um sujeito negro e artista – duas dimensões que, no contexto simbólico do poema – são apresentadas como contraditórias, quase inconciliáveis. Essa tensão revela o cerne do drama lírico: a impossibilidade de coexistência entre a negritude e a intelectualidade no imaginário hegemônico da época.

O eu lírico é emparedado, sobretudo, por uma voz externa que incorpora o discurso dominante. Um discurso que nega ao negro o direito à sensibilidade estética, à elevação espiritual, à criação poética. Ser negro e artista é, no universo discursivo do poema, uma antítese, uma dissonância que se inscreve no próprio corpo do sujeito, tornando-se fonte de exclusão e silenciamento.

A contradição torna-se, então, o motor do conflito poético: o eu lírico reivindica, por meio da palavra, o direito de existir em sua complexidade – um artista sensível e um homem negro – ao mesmo tempo em que revela as barreiras ideológicas e raciais que o impedem de ser reconhecido nessa totalidade. Trata-se de um grito poético contra a lógica da exclusão, uma denúncia do racismo estrutural que nega humanidade e subjetividade ao corpo negro. Assim, Emparedado não apenas expõe uma angústia individual, mas dramatiza o impasse histórico de um sujeito cindido entre sua vocação artística e os limites impostos por uma sociedade racializada.

O poema como um todo é um embate discursivo, temos dois discursos no poema, o discurso do eu lírico, poeta e negro, e um outro discurso que digladia com este. O eu lírico, após a parte inicial de descrição do fim de tarde, começa a ilustrar seus

pensamentos a respeito da Arte, da Ciência e da Filosofia. A explanação é responsiva a um discurso que deslegitima sua arte, “Surgido de bárbaros tinha de domar outros mais bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígine alacrememente flutuavam através dos estilos.” (Sousa, 2008, p. 614).

Mais ao fim do longo poema iniciado em travessão e aspas duplas, temos o início da fala desse “outro” discurso que deslegitima e busca silenciar o discurso anterior encerrando o eu lírico em sua corporeidade negra e, portanto, busca deslegitimá-lo enquanto poeta, pautando-se na sua condição étnico-racial:

- “Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatemizado! 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, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido, cristalizado o teu ser num verdadeiro cadinho de idéias, de sentimentos – direito, perfeito, das perfeições oficiais dos meios convencionalmente ilustres! [...] (Sousa, 2008, p. 629-30)

Nesse trecho, por meio de um discurso direto identificado pelo eu lírico como de “uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite” (Sousa, 2008, p.629), que podemos dizer que se trata de sua própria consciência, o eu lírico demonstra-se consciente da incongruência do fato de ser negro e artista. Aqui sua consciência, de modo irônico e sarcástico ou masoquista, repete um discurso que não é dele.

Nos versos finais de Emparedado, a voz que interpelava o eu lírico – uma consciência social internalizada, mas que não é propriamente sua – instaura o fechamento total do espaço simbólico do sujeito. Essa voz, portadora do discurso excludente e hegemônico, empareda o ser, aprisionando-o em uma estrutura rígida, quase geométrica, que se assemelha a um quadrado ou cela sem saída. Trata-se de uma clausura total, metafórica e existencial, onde qualquer direção escolhida conduz à frustração e à negação.

Se o sujeito tenta mover-se para a direita, depara-se com uma parede de egoísmos e preconceitos, representando os interesses sociais e raciais que o excluem do campo artístico e intelectual. Se tenta ir à esquerda, colide com uma parede de ciências e críticas. Símbolo de uma racionalidade branca e acadêmica que invalida sua produção estética e o reduz a um objeto de análise, nunca um criador legítimo. Caminhar para frente o faz encontrar uma parede erguida com despeitos e impotências. Metáfora

para os ressentimentos e os limites impostos por uma sociedade que lhe nega agência e voz. Por fim, recuar significa bater numa parede de imbecilidade e ignorância na qual temos a massa opressiva e acrítica que perpetua, com passividade ou violência, os estigmas raciais.

Essa arquitetura do aprisionamento evidencia a contradição central explorada por Cruz e Sousa: o sujeito negro que se reconhece como artista – e ousa afirmar sua sensibilidade – é simultaneamente empoderado e negado, elevado e rebaixado, visível e invisibilizado. Em *Emparedado*, Cruz e Sousa dramatiza poeticamente esse impasse da subjetividade negra diante de um mundo que, ao mesmo tempo em que o nomeia, o nega.

No que diz respeito à essa arquitetura, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990) no *Dicionário de símbolos* dizem que o quadrado é uma das figuras geométricas mais frequentes e universalmente empregadas na linguagem dos símbolos e é um dos quatro símbolos fundamentais, juntamente, com o centro, o círculo e a cruz.

O quadrado é o símbolo da terra por oposição ao céu, no entanto, é também o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao que não foi criado, ao criador, é a antítese do transcendente. É uma figura antidinâmica, ancorada sobre quatro lados. Simboliza a interrupção (ou parada), implica a ideia de estagnação, de solidificação (Chevalier; Gheerbrant, 1990). Nesse sentido, essas acepções dialogam com o uso das consoantes plosivas verificadas no trecho que segue que vem logo após o trecho que sugere a figura do quadrado:

E mais **pedras**, mais **pedras** se sobreporão às **pedras** já **acumuladas**, mais **pedras**, mais **pedras**...**Pedras** destas **odiosas**, **caricatas** e **fatigantes** **Civilizações** e **Sociedades**... Mais **pedras**, mais **pedras**! E as **estranhas** **paredes** **hão de subir** – **longas**, **negras**, **terríficas**! **Hão de subir**, **subir**, **subir** **mudas**, **silenciosas**, **até as Estrelas**, **deixando-te para sempre** **perdidamente** **alucinado** e **emparedado dentro do teu** **Sonho**..."

Vemos que os fonemas plosivos tornaram a aparecer nesse momento final do poema. Esses são sons fortes, pois são produzidos por meio de obstáculos na boca e, portanto, o ar que vem dos pulmões sai com mais violência para fora da boca. Esse expediente é extremamente importante nesse trecho devido ao eu lírico se encontrar emparedado em uma estrutura quadrada na qual qualquer passo, a qualquer dos cantos, pode se chocar com uma parede, assim como o som dessas consoantes produzidas no aparelho fonador.

Interessante notar também que, desses fonemas, os que mais aparecem no trecho são [d] e [p] ambos presentes no título do poema e, comumente, possui pronúncia típica entre os falantes da região sul, onde tais sons são produzidos de maneira mais intensa.

Os fonemas sibilantes aparecem nesse trecho também, exatamente 55 contra 63 vezes das plosivas, ambas são significativas para o poema, pois lá no começo quando o eu lírico descrevia e como que soprava ao vento e aos ouvidos de quem o ouve o seu discurso, aqui – ao final – esse som se encontra mesclado a um som não tão claro como este, mas a um som de impacto. O discurso do eu lírico vinha como um sopro livre, mas bateu com a parede intransponível de um discurso-prisão que o deixou a debater-se contra os limites de seu próprio cárcere.

O embate discursivo, que ao fim se torna um bater-se contra a parede, se dá internamente, é uma elucubração no qual o eu lírico termina aniquilado pelo “outro” que existe nele mesmo. Esse “outro”, maior que ele, termina por silenciá-lo e o poema termina com a voz desse “outro” em reticências demonstrando que esse discurso continuou e perdurará através dos tempos e quando, por fim, fecha as aspas a voz do eu lírico não volta, fica silenciada e muda com as paredes que o discurso desse outrem construiu para ele.

“Artista!? loucura! loucura!”: a lírica desterrada de Cruz e Sousa

“Artista! Pode lá isso ser se tu és d’África” questiona uma voz ao eu lírico do poema em prosa “Emparedado” do poeta simbolista João da Cruz e Sousa (1861-1898). O movimento simbolista é conhecido como uma estética que não trata de questões sociais, pelo contrário, é a lírica dos sonhos, da subjetividade, dos temas espirituais. No entanto, Cruz e Sousa sendo negro e escrevendo parte da sua produção ainda em período escravocrata brasileiro, pôde se livrar dessa subjetividade?

Para Theodor Adorno (2003), em sua palestra sobre lírica e sociedade, embora possa parecer antitética a relação entre lírica e sociedade, a lírica, por mais subjetiva que seja, guarda nos seus recônditos uma relação com o teor social, pois o indivíduo é sempre sócio-historicamente constituído. Desse modo, a lírica mesmo primando pela subjetividade e abstração, guarda resquícios do social — mesmo no caso do Simbolismo

que nega o social e subleva o eu lírico ao cosmos e as estrelas – temos, ainda assim, a presença do social marcada como ausência, silêncio – o que também significa.

Destarte, em “Emparedado”, embora o eu lírico comece por uma descrição, nostálgica e melancólica de um fim de tarde, bem desprestigiada e ao caráter do simbolismo, pois usa das aliteraões e sinestesias para pintar a cena, no decorrer do poema percebemos que o tom inicial se altera e o eu lírico vai minando o texto de referências sociais da época e subjaz dessa lírica, – desprestigiada, em princípio – um verdadeiro grito da cosmovisão do poeta.

A voz-consciência que vimos no capítulo anterior continua até o fim a lhe dizer que artista não podia ser sendo negro. Essa voz revela que Cruz e Sousa não era alheio à sua condição social e racial – ao contrário, o poema configura-se como uma resposta poética e antecipada aos questionamentos que sua existência estética inevitavelmente suscitava. No murmúrio dessa voz que o interpela, torna-se evidente a profunda tensão entre identidade negra e produção artística, especialmente no que diz respeito à chamada “arte maior”. Mais do que a incompatibilidade entre ser negro e ser artista, o poema escancara um conflito ainda mais específico: a dissonância entre ser negro e pertencer ao movimento simbolista – um movimento nascido na França – marcado por refinamento estético e introspecção espiritual, que, à época em que Cruz e Sousa escrevia, ainda encontrava pouca ressonância no Brasil.

Assim, a marginalidade do autor opera em dois níveis: ele é o primeiro simbolista em território brasileiro, mas, mais que isso, é um corpo negro que ousa habitar o espaço de uma linguagem elitizada, europeizada e, supostamente, incompatível com sua condição. O poema Emparedado expõe, portanto, não apenas um drama individual, mas um impasse histórico e estético: o da tentativa de afirmação de uma subjetividade negra em um território literário que ainda se queria exclusivamente branco e aristocrático.

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d’Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto para as funções do entendimento e principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita. (Sousa, 2008, p. 625).

Nesse trecho, o eu lírico apresenta uma reflexão sobre a arte ainda incipiente no Brasil e na América Latina, ao mesmo tempo em que denuncia o preconceito racial. Ele atribui à ciência – sobretudo à vertente determinista predominante no final do século XIX – um papel central na legitimação do racismo, por excluir a população negra do acesso ao conhecimento.

O poema em prosa “Emparedado” é um importante testemunho de que Cruz e Sousa não fora um alienado do aspecto social de sua época, pelo contrário, em sua poesia estão registrados os seus gritos, gemidos, dores de sujeito emparedado que fora e tudo isso está transfigurado em matéria poética e artística, tanto que o próprio poeta fala em transcendentalizar a dor “Ah! Benditos os Reveladores da Dor infinita! Ah! Soberanos e invulneráveis aqueles que, na Arte, nesse extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalizar a Dor, tirar da Dor a grande significação eloqüente e não amesquinhá-la e desvirginá-la!” (Sousa, 2008, p. 624). A dor aparece grafada em letras maiúsculas denotando um símbolo universal. O social na poesia de Cruz e Sousa não vai aparecer explicitamente, no entanto essa tentativa de negar o social, de fugir dele é relevante como nos diz Adorno (2003), ainda mais se tratando de Cruz e Sousa, um dos mais expressivos representantes de uma literatura de autoria negra no Brasil.

No poema observamos um eu lírico atravessado por um emparedamento social e simbólico, no qual se evidencia o conflito entre a herança cultural africana e as exigências de um modelo estético e ideológico eurocêntrico. Trata-se de um sujeito que, ao mesmo tempo em que denuncia sua condição de exclusão, se percebe tensionado pelas estruturas discursivas do colonizador. Nesse embate interior, o eu lírico passa a questionar-se enquanto reproduzidor – ainda que crítico – de um discurso branco, colonial, que historicamente negou à população negra o direito à expressão estética e à subjetividade.

O poema é, portanto, um testemunho contundente de que Cruz e Sousa não estava alienado de sua condição racial – como muitos críticos insinuaram – mas sim engajado em uma sofisticada operação poética de autodefesa e resistência simbólica. Apesar das acusações de alienação ou de “branqueamento estético”, como as levantadas por Roger Bastide (1973), que sugeriu que Cruz e Sousa teria buscado “tornar-se branco” ao adotar os moldes estéticos do simbolismo francês, o que se vê em Emparedado é justamente o contrário: um enfrentamento silencioso, porém profundo, das barreiras impostas pelo discurso colonial.

Nesse ponto, a leitura de Frantz Fanon, especialmente em *Pele negra, máscaras brancas* (1952), é essencial para compreender a complexidade desse gesto. Fanon analisa o processo psicológico pelo qual o sujeito negro, diante da hegemonia branca, vê-se compelido a adotar as linguagens, valores e modelos do colonizador – não como uma forma de submissão passiva – mas como uma tentativa de subversão a partir de dentro. O que parece assimilação pode ser, na verdade, uma forma estratégica de revide: incorporar as imposições simbólicas do opressor e devolvê-las como incômodo, como ruptura. É o que Fanon chama de “máscara branca”: uma performance forçada que denuncia a própria violência da estrutura racial que a exige.

Assim, Cruz e Sousa, ao utilizar o simbolismo – movimento europeu, aristocrático e branco – não está anulando sua negritude, mas expondo as contradições de uma sociedade que o empareda. Ele transforma o aparato estético do colonizador em instrumento de denúncia e, ao fazer isso, inscreve a presença negra em um espaço literário até então interdito. Emparedado, portanto, não é só um grito de dor, mas um gesto de insurgência poética: a afirmação da subjetividade negra em meio à linguagem do outro.

Em “Emparedado” temos o revide por meio do acesso à cultura clássica e elitizada pelo sujeito negro, em especial, o acesso à escrita literária. Nesse sentido, o negro/colonizado aprende a língua/cultura do branco/colonizador e a usa para reivindicar seus direitos e sua presença na cultura e na arte. O poema “Emparedado” apresenta um eu lírico negro e artista que deseja se fazer ouvir no mundo das artes. O texto não traz a experiência do negro comum do século XIX, escravizado, mas de um negro que por meio da arte procura incomodar a hipocrisia da sociedade da época, fazendo-a conviver com a sua obra e todo o incômodo que ela representava por ser produzida por um negro.

Mas para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo – eu o sinto, eu o vejo! – te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa sobre o organismo da Idéia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormindo com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos, integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas. (Sousa, 2008, p. 627).

O eu lírico de Emparedado continua a provocar seu leitor – majoritariamente branco à época – por meio de uma crítica contundente, ainda que velada, à estrutura opressiva da colonização e às contradições vividas pelos sujeitos colonizados. A resistência direta ao poder colonial, com sua violência simbólica e material, muitas vezes não se apresenta como uma opção viável ou eficaz. Para o sujeito negro, o confronto com a cultura dominante, marcada pela desigualdade racial e epistêmica, pode resultar em clausura, exclusão e silenciamento. Essa condição é exemplarmente expressa no excerto do poema: "[...] Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo horrível — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto [...]" (Sousa, 2010, p. 631).

A imagem dessa parede final — feita de imbecilidade e ignorância — sintetiza o impasse do retorno: não há como voltar ao tempo anterior à colonização, nem recuperar uma identidade "pura" ou anterior à experiência colonial. Como aponta Frantz Fanon (2008), diante da impossibilidade de negação total do colonizador e da constante negação do outro colonizado, resta ao sujeito negro a estratégia ambígua de apropriação e ressignificação da cultura imposta. Incorporar os códigos culturais do colonizador, portanto, pode se tornar uma forma de resistência sutil, um gesto de sobrevivência e revide simbólico.

Nesse sentido, a opção de Cruz e Sousa por uma escrita refinada, profundamente marcada pelos padrões estéticos do simbolismo europeu, não deve ser lida como subserviência ou desejo de branqueamento, mas como um ato estratégico de insurgência. Ao dominar a linguagem do outro – a língua da arte "legítima", dos círculos letrados e do prestígio intelectual – o poeta negro ocupa um espaço do qual historicamente foi excluído e o transforma. Sua estética não é fuga, mas enfrentamento: um modo de dizer "estou aqui", com as ferramentas do opressor, porém em favor de sua própria afirmação.

Assim, escrever poeticamente dentro dos moldes da arte europeia se revela, paradoxalmente, como um gesto de resistência. É uma maneira de burlar a alienação, de escapar dos espaços de inferiorização reservados ao homem negro pela sociedade branca, e de devolver à linguagem colonizadora uma presença incômoda, afirmativa e insubmissa.

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectual, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo,

desnudando ao sol, pondo abertas e francas todas as expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto. (Sousa, 2008, p. 627).

A passagem acima revela uma postura radical de exposição do sujeito negro, em sua dor, em sua estética, em sua humanidade. Trata-se de um esforço desesperado de inscrever-se na sensibilidade do outro – um outro branco, elitizado, insensível à dor que não lhe pertence – ainda que não pela via do intelecto, mas pela força do impacto sensorial e existencial da palavra.

Cruz e Sousa parece aqui antecipar, poeticamente, o que Frantz Fanon conceitua em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) como a psicopatologia do colonizado. Fanon inicia sua análise, significativamente, pela relação entre o negro e a linguagem, mostrando que o domínio da língua do colonizador é visto como condição de aceitação, mas também como fator de alienação. Para Fanon, "falar é existir absolutamente para o outro", e, no caso do sujeito negro, esse falar é sempre atravessado por um desejo de reconhecimento e pela violência simbólica que o impede de ser ouvido com legitimidade.

O eu lírico de Cruz e Sousa reconhece que sua palavra poética não atinge o outro branco pelo intelecto, pois este permanece impermeável ao seu discurso. Resta, então, o recurso ao corpo, ao sensorial, à dor exposta: "ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo". É a tentativa de causar abalo não pela razão, mas pelo afeto, pelo incômodo, pelo confronto. Essa estratégia se aproxima do que Fanon chama de reação à alienação, uma espécie de resistência onde o colonizado tenta fazer-se ouvir através da performatividade intensa do seu sofrimento – um sofrimento que não pode mais ser negado ou silenciado.

Nesse gesto de desnudamento lírico, o poeta negro denuncia não apenas sua própria exclusão, mas também a insensibilidade do outro, que se recusa a reconhecê-lo como sujeito pleno. O "ser amargurado" que Cruz e Sousa expõe "tal como sou e sinto" é, na verdade, o retrato de um sujeito racializado que desafia o sistema simbólico que o oprime, e que tenta, pela via da linguagem poética, inscrever sua presença em um espaço que lhe foi historicamente interditado.

Atribuíamos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo, que pode nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão *para-o-outro* do homem de cor. Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro. (Fanon, 2008, p. 33)

Nesse sentido, é pertinente levantar uma questão fundamental: sendo negro e escrevendo durante o período escravista brasileiro, poderia Cruz e Sousa, diferentemente dos abolicionistas brancos, adotar um discurso panfletário em defesa da causa negra?

A resposta, provavelmente, é negativa. Como sujeito diretamente marcado pela opressão racial, e escrevendo para um público majoritariamente branco e elitizado, Cruz e Sousa não dispunha da mesma liberdade retórica que os abolicionistas brancos. Sua condição lhe impunha limites não apenas sociais, mas simbólicos: falar abertamente das dores e violências vividas pelos negros significava confrontar diretamente a sensibilidade racista de seu tempo – o que podia (e de fato o fez) custar-lhe o espaço de escuta e circulação.

Embora tenha tentado essa via de militância explícita, como evidencia sua participação na fundação do jornal *O Moleque*, de viés abolicionista, Cruz e Sousa enfrentou duras críticas e perseguições, justamente por não ocupar o lugar social de quem "podia falar" em nome dos outros. Sua voz, sendo a do próprio negro, não era acolhida com a mesma legitimidade que a dos brancos que defendiam a abolição como causa humanitária.

Assim, embora comprometido com a causa negra, Cruz e Sousa foi, ele próprio, emparedado pelos preconceitos estruturais da época. Diante disso, cabe indagar: depois da experiência frustrada com o discurso panfletário, poderia ele, nas obras literárias – sobretudo na poesia simbolista – representar plenamente as dores, os anseios e as subjetividades negras, ainda que de forma cifrada, estética e simbólica?

Diante disso, temos em Fanon a problemática do negro que foge a espacialidade dada pelo branco, isto é, o negro quando escritor, intelectual enfrenta uma dupla "outremização", pois além de sujeito da condição estigmatizada de Outro, ele rompe as barreiras sociais e ocupa outros espaços que não aqueles sócio-historicamente atribuídos ao negro, como a favela, a fábrica, a cozinha, ficando assim num entremeio entre o branco e o negro, tornando-se assim um ser sem lugar, como nos diz Bhabha:

"Pele negra, máscaras brancas" não é uma divisão precisa; é uma imagem duplicadora, dissimuladora do ser em pelo menos dois lugares ao mesmo tempo, que torna impossível para o évolué desvalorizado, insaciável (um abandono neurótico, afirma Fanon) aceitar a convite do colonizador a identidade: "Você e um médico, um escritor, um estudante, você é diferente, você e um de nós." E precisamente naquele uso ambivalente de "diferente" - ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo - que o Inconsciente fala da forma da alteridade, a

sombra amarrada do adiamento e do deslocamento. Não é o Eu colonialista nem a Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre as duas que constitui a figura da alteridade colonial - o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro (Bhabha, 1998, p. 76).

Essa leitura lança luz sobre a condição trágica de Cruz e Sousa: um sujeito sem lugar, deslocado tanto pela cor da pele quanto pela sofisticação estética de sua obra. Ao adotar os códigos do simbolismo europeu – uma poética associada à branquitude, à espiritualidade refinada e à abstração – o poeta negro rompe as expectativas do lugar social que lhe era reservado. Veste a “máscara branca”, mas continua a ser percebido como um corpo estranho, um transgressor da ordem colonial.

Essa ambivalência é o cerne da experiência colonial, e Fanon (2008) aprofunda essa noção ao discutir a relação entre reconhecimento e humanidade. Para ele, a condição de humanidade plena só se realiza quando o sujeito é reconhecido pelo outro como igual — algo sistematicamente negado ao homem negro:

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida. (Fanon, 2008, p. 180).

Em “Emparedado”, poema que encerra o livro *Evocações*, Cruz e Sousa dramatiza essa busca por reconhecimento ao confrontar a voz social dominante com sua própria subjetividade. O eu lírico não apenas expõe sua dor, mas reivindica seu direito de afetar, de comover, de impactar – ou, como ele próprio diz, de “ciliciar”, “crucificar” o outro com a força de sua expressão estética. O seguinte trecho do poema sintetiza esse enfrentamento:

Ah! Destino grave dos que vieram ao mundo para ousadamente deflorar as púberes e cobardes inteligências com o órgão másculo, poderoso da Síntese, para inocular nas estreitezas mentais o sentimento vigoroso da Generalizações, para revelar uma obra bem fecundada de sangue, bem constelada de lágrimas, para, afinal, estabelecer o choque violento das almas, arremessar uma contra as outras, na sagrada, na bendita impiedade de quem traz consigo os vulcanizadores Anátemas que redimem. (Sousa, 2008, p. 628).

Aqui, o eu lírico se posiciona como agente de uma palavra violenta e redentora. Ele reivindica uma função de transformação – “vulcanizadores Anátemas que redimem” –, lançando-se como corpo poético que fere e purifica ao mesmo tempo. Trata-se da tentativa de imposição que Fanon descreve: o esforço do colonizado em fazer-se reconhecer por meio da produção simbólica. Mas esse gesto não se dá de forma neutra ou livre. Ele é forçado a operar dentro de um sistema que o limita e o marginaliza.

O psiquiatra e filósofo Franz Fanon aprofunda essa reflexão em sua obra *Os Condenados da Terra*, ao dizer que o intelectual negro é compelido a responder às demandas históricas que recaem sobre sua cor e sua origem:

O negro que jamais foi tão negro como a partir do instante em que esteve sob o domínio do branco, quando resolve dar testemunho de cultura, fazer obra de cultura, percebe que a história lhe impõe um terreno determinado, que a história lhe indica um caminho preciso e que lhe cumpre manifestar uma cultura negra. (Fanon, 2005, p. 176).

Ou seja, mesmo que não tivesse a intenção de tematizar sua experiência racial diretamente – afinal, o Simbolismo, por princípio, não se preocupa com o social – Cruz e Sousa foi empurrado para esse campo de disputa identitária. A condição de escritor negro no Brasil escravista e pós-escravista o forçou a responder às interpelações sociais que lhe negavam o direito de ser artista pleno. Emparedado é, portanto, uma resposta, não apenas à crítica, mas à estrutura que o silenciava.

No entanto, como ressalta Gayatri Spivak (2010), ter acesso à fala não significa, necessariamente, ser ouvido. A denúncia do subalterno só se realiza plenamente quando há um espaço de escuta, e isso não ocorreu com Cruz e Sousa em sua época. Apesar de sua voz poética sofisticada e insurgente, ele permaneceu marginalizado e sem o devido reconhecimento. Sua palavra circulou entre os muros da indiferença e do racismo estrutural, que permitiam sua publicação, mas não sua legitimação como um artista.

Considerações finais

As análises nos mostraram que o poema traz um eu lírico negro e artista que tenta produzir a sua arte, mas é interpelado e deslegitimado por um discurso que o dizia incapaz de ser artista por pertencer à “raça d’África”. Tal interpelação revela a internalização de um olhar colonizador que, como nos aponta Fanon (2008), captura o sujeito negro dentro de um espelho quebrado, negando-lhe a humanidade plena e o

acesso legítimo à produção simbólica. O discurso que o nega enquanto artista não é apenas individual, mas social e estrutural, moldado por uma lógica racista que opera tanto no plano estético quanto no epistêmico. Vimos que o eu lírico termina emparedado por esse discurso, que era, à época, o discurso social dominante.

A construção do poema sugere, ao final, a imagem de um quadrado no qual o eu lírico fica encerrado. O quadrado simboliza a inteligência, a ciência, e, portanto, é significativo esse emparedamento dentro de uma estrutura quadrada, tendo em vista que o Simbolismo surge como reação ao positivismo cientificista do século XIX. Esse quadrado, nesse contexto, figura a razão instrumental de que nos fala Adorno (2003), uma razão que, ao se pretender neutra e universal, acaba servindo à exclusão e à dominação, inclusive racial. Assim, o emparedamento final não é apenas estético, mas político: simboliza o antagonismo entre a sensibilidade simbolista e a racionalidade dominante da época e, ao mesmo tempo, representa a condição de Cruz e Sousa enquanto sujeito negro inserido em uma sociedade que o reificava e o excluía.

O poema é, assim, testemunho de que o poeta de Santa Catarina transpôs sua dor de sujeito negro vivendo em uma sociedade que o considerava inferior, e transformou essa dor em arte. Nesse gesto poético, há uma operação de resistência, na medida em que, como aponta Spivak (2010), mesmo diante da condição subalterna – em que a fala é sistematicamente silenciada ou apropriada –, o sujeito pode encontrar brechas para inscrever-se no discurso dominante por meio da estética. Cruz e Sousa soube condensar a experiência do preconceito e do racismo em um símbolo, em uma imagem densa e poderosa: a figura do “Emparedado”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail M. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BASTIDE, Roger. *Estudo Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1973.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- CULLER, Jonathan. Teoria literária: uma introdução. São Paulo: Beca, 2000.

- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução / tradução Waltensir Outra; [revisão da tradução João Azenha Jr.] - 6ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. Enile Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (org.). Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JUNKES, Lauro. *Cruz e Sousa simbolista: Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O texto poético: leitura e composição*. São Paulo: Ática, 2007.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa: fôrmas em prosa, o conto, a novela, o romance, o ensaio, a crônica, o teatro, outras expressões híbridas, a crítica literária*. Editora Cultrix, 1982.
- MURICY, Andrade. *Para Conhecer Melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1973.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- SOARES, Iaponan. *Ao Redor de Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: UFSC, 1988.
- SOUSA, João Cruz e. *Obras completas: prosa*. Org. e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida; 2008. v. 2.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Artigo submetido em: 21/09/24
Artigo aceito em: 15/06/25