



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Poliana Silva Santana

Do cemitério ao museu: o corpo exposto de Cruz e Sousa

Florianópolis

2021

Poliana Silva Santana

“

Do cemitério ao museu: o corpo exposto de Cruz e Sousa

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do título de mestre em
Antropologia Social
Orientador: Prof. Dr. Rafael Victorino Devos.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Santana, Poliana SILVA

Do cemitério ao museu: : o corpo exposto de Cruz e
Sousa / Poliana SILVA Santana ; orientador, Rafael
Victorino Devos, 2021.

145 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Cruz e Sousa. 3. museus. 4.
morte. 5. exposição de corpos. I. Devos, Rafael Victorino.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Poliana Silva Santana

Do cemitério ao museu: o corpo exposto de Cruz e Sousa

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a, Dr.^a Flávia Medeiros Santos

PPGAS - UFSC

Dr. Joon Ho Kim

PPG Saúde Coletiva - UNIFESP

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Rafael Victorino Devos

Orientador

Florianópolis, 2021.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais e irmã por terem acreditado nos meus projetos desde o início e dado suporte afetivo, financeiro e familiar sempre que precisei, a minha avó pela companhia em minhas tardes de leitura, mesmo quando sua memória a levava a outros mundos distantes, sua presença já era mais que suficiente.

Sou eternamente grata a meu orientador Dr. Rafael Victorino Devos pela parceria, paciência e humanidade, pelos ensinamentos, conversas e principalmente pela empolgação com a minha pesquisa, isso me deu forças para continuar. Não menos importante, sou grata a professora Dra. Maria Bernadete Ramos Flores que me guiou nos primeiros anos de pesquisa, ainda no curso de Museologia, nunca esquecerei de tudo que me ensinou.

Em minha relação extensa com a UFSC, agradeço diretamente aos professores do PPGAS: Viviane Vedana, Vânia Cardoso, Gabriel Barbosa, Jeremy Deturche, Alícia Castells, Maria Eugênia Dominguez e José Kelly pelas aulas, palestras, encontros e risadas, vocês fazem parte da minha trajetória acadêmica há 10 anos e responsáveis em parte pela minha paixão tardia pela Antropologia. Estendo agradeço aos outros professores do Programa. Aos professores que compõe a banca agradeço pela disponibilidade, leitura e comprometimento.

Agradeço a direção do Museu Histórico de Santa Catarina por ter aberto as portas para minha pesquisa, principalmente as mediadoras Veronice e Simone pela generosidade, por permitirem que eu invadisse seus espaços de trabalho. Vocês me proporcionaram momentos emocionantes, obrigada pela troca, confiança e pelos cafés da tarde envoltos em risadas e histórias fantásticas. Me atrevo a dizer que vocês dão vida ao museu, foi um privilégio tê-las como minhas interlocutoras.

Não vou encher essas páginas com nomes de colegas e amigos, pois não quero esquecer de ninguém, mas tenho algumas pessoas que preciso destacar: Julia Sens, Alberto Andrade e Julia Faraco que compartilharam dos meus sonhos e projetos desde de sempre. Ao Alberto pela insistência para entrar no mestrado, pelas conversas, passeios e companheirismo, o mesmo se aplica a querida Julia Faraco com quem partilhei bons, maus e engraçados momentos de conversas sóbrias e tortas. E por último a minha irmã de alma Julia Sens com quem partilhei o melhor e o pior da vida e que esteve sempre ao meu lado, como sou grata por sua existência. A esses três seres lindos, meus mais sinceros agradecimentos.

Aos meus colegas de turma e aos amigos que formei nesses anos, agradeço pelas conversas, risadas, discussões, encontros na feirinha para tomar sol, companhia na fila do RU, foram anos difíceis com momentos muito bons, espero vê-los em breve. Tantas pessoas a

agradecer: Renilton Assis, amigo de todas as horas, que me dá suporte quando preciso, a minha equipe de trabalho João Paulo Corrêa, Maurício Selau, Caroline M. Meller, Fábio Cardozo e Maria Luiza Pereira que acompanharam de perto a última fase de escrita do trabalho, muito obrigada pelo suporte diário, risadas, piadas e companheirismo.

Três pessoas foram fundamentais para compreender a dimensão do empreendimento, são elas: Flávio Cruz, amigo íntimo e fiel dos descendentes de Cruz e Sousa, agradeço por pela confiança no caráter. Emilene Cruz e Sousa, trineta do poeta Cruz e Sousa, mulher forte e meiga que conheci na pesquisa, que passei a admirar, obrigada por ter permitido que eu participasse um pouquinho da sua vida e da sua família, principalmente nesses tempos sombrios, sei que não tem sido fácil. E Dona Dina, a Nina da Emilene, bisneta do poeta, que nos deixou no fim de 2020, olhar doce, sorriso fácil, obrigada por existir.

Para finalizar, agradeço ao CNPq por conceder minha bolsa de pesquisa e ao INCT Brasil Plural pelo apoio financeiro destinado ao trabalho de campo e a coordenação e corpo técnico-administrativo do PPGAS que sempre estiveram à disposição para me auxiliar.

POST MORTEM

Quando do amor das Formas inefáveis
No teu sangue apagar-se a imensa chama,
Quando os brilhos estranhos e variáveis
Esmoecerem nos troféus da Fama.

Quando as néveas Estrelas invioláveis,
Doce velário que um luar derrama,
Nas clareiras azuis ilimitáveis
Clamarem tudo o que o teu Verso clama

Já terás para os báratros descido,
Nos cilícios da Morte revestido,
Pés e faces e mãos e olhos gelados...

Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
Pelo alto ficarão de eras supremas
[Nos relevos do Sol eternizados!
(SOUSA, Cruz e., 1893;2008)

RESUMO

No dia 28 de novembro de 2007, o corpo de João da Cruz e Sousa, poeta simbolista, morto em 1898, entrava no Palácio que tem seu nome para iniciar um outro capítulo em sua história. Intelectual negro, mergulhado em uma sociedade historicamente fincada na exploração de mão-de-obra escrava, quando o racismo tomava espaço no cenário científico, político e intelectual na fronteira entre o sistema monárquico e o sistema republicano, tornou-se objeto de museu. É sobre essa dupla potência, de corpo/pessoa e corpo/objeto que o presente trabalho se propõe a discorrer. Para entender a presença simbólica e material de Cruz e Sousa no Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC, onde está exposto, é preciso investigar os percursos de sua transformação em símbolo nacional e os deslocamentos que sua materialidade provoca nas narrativas do museu. A urna funerária com restos mortais de Cruz e Sousa, à qual me referenciarei por vezes como *corpo* do poeta, é a expressão fim de disputa pelo controle da memória oficial. Com isso, a presente pesquisa tem como tema central refletir sobre o lugar ambíguo de Cruz e Sousa no patrimônio histórico nacional e catarinense a partir da sua presença material. Com isso procuro entender como essa ambiguidade foi construída a partir de disputas biográficas e políticas, mas também por meio de performances que acontecem fora e dentro do museu que permitem deslocamentos narrativos. Sem esquecer, contudo, que em se tratando de um morto, questões simbólicas sobre a construção social da morte configuram papel importante na compreensão sobre a fascinação e repulsa que corpos mortos provocam dentro de museus.

Palavras-chave: Cruz e Sousa, museus, morte, exposição de corpos.

ABSTRACT

On the 27th of November of 2007, the body of João da Cruz e Sousa, a Symbolist poet who died back in 1898 entered the Palace named after him to begin another chapter in its history. The black man immersed in a society that was historically rooted in the exploitation of slave and intellectual labor, which was on the borderland between the monarchic and the republican system, a time when racism, as a theoretical proposition, based on the need for White Supremacy took place in the scientific, political and intellectual scene, now it became a part of the museum's object. It is about this dual power of body / person and body / object that this dissertation aims to discuss. To understand Cruz e Sousa's symbolic and material presence at the Santa Catarina Historical Museum - MHSC, where he is on exhibit, it is necessary to investigate the paths of his transformation into a national symbol and the displacements that his materiality causes in the museum's narratives. The funerary urn with the remains of Cruz e Sousa, which will be referred to sometimes as the poet's body, is an expression of the final dispute for the control of it's official memory. Thus, this research has as its central theme to reflect on the ambiguous place of Cruz e Sousa in the national and Santa Catarina's historical heritage, based on his material presence. With this, I'll try to understand how this ambiguity was built from a biographical and political dispute, as well as through performances that take place outside and inside the museum that allow certain narrative escapes. Without forgetting, however, that when it comes to a dead person, symbolic questions about the social construction of death play an important role in understanding the fascination and repulsion that dead bodies provoke inside museums.

Keywords: Cruz e Sousa, Museums, Death, Body Exhibition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Dizer e ver Cruz e Sousa, 24/11/2017. Vista geral, Sala Martinho de Haro – MHSC	21
Figura 2- Dizer e ver Cruz e Sousa, 24/11/2017. Vista geral, Sala Martinho de Haro – MHSC	21
Figura 3- À esquerda: Grito da memória, 1990, artista: Rubens Oestroem, acrílico sobre lona, 40 x 112cm.	21
Figura 4- À direita: legenda que acompanha a obra com a reprodução de poema Cárcere das almas de Cruz e Sousa. Exposição Dizer e ver Cruz e Sousa, 2017.	21
Figura 5- Página de livro de assinaturas da exposição Dizer e ver Cruz e Sousa, 2017.	22
Figura 6- Obra de Luciane Kroll, tema: Ilustração – “Auréolas”, técnica: Aquarela. Acompanha poema Auréolas de Cruz e Sousa, Sala 2, MHSC 2017.	23
Figura 7- Obra de Rafael Martins, tema: Ilustração – “Antífona”, técnica: Mista. Acompanha poema Antífona de Cruz e Sousa, Sala 2, MHSC 2017.	23
Figura 8- Exposição Cruz e Sousa: o poeta da Ilha, vista do jardim posterior do Palácio Cruz e Sousa.....	24
Figura 9- Sala Cruz e Sousa, 2016.	24
Figura 10- Detalhe da montagem da Sala Cruz e Sousa, higienização de tela de Willy Zumblick, ao fundo urna com restos mortais do poeta, MHSC, 2015.....	25
Figura 11- Trajeto de chegada da urna funerária de Cruz e Sousa, documentado por Cárdenas e Schlichting, no dia 29 de novembro de 2007.	31
Figura 12- Reprodução: Chegada dos restos mortais de cruz e Sousa no MHSC, 29 nov. 2007.	33
Figura 13- Reprodução de imagem do jornal A Noite, de 16 de dezembro de 1952. À esquerda, Ercy, esposa de Silvio Cruz e Sousa, neto do poeta Cruz e Sousa, que está no canto direito. Entre eles seus filhos.	64
Figura 14- Reprodução de fotografia da ida as compras para o churrasco com o grupo do movimento negro. D. Ercy à direita e Emilene à esquerda. Rio de Janeiro, 1985.	65
Figura 15- Entrada da atual Sala Cruz e Sousa e painel com tela de Acary Margarida.	76
Figura 16- Detalhe da tela Acary Margarida	76
Figura 17- Painel ao lado da saída da Sala Cruz e Sousa com reprodução da tela de Eduardo Dias e poesia de Cruz e Sousa	77
Figura 18- Detalhe da tela de Eduardo Dias.....	77

Figura 44- Cabeças do bando de Lampião na escadaria da Prefeitura de Piranhas, Alagoas, 1938. 131

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FCC	Fundação Catarinense de Cultura
FCEE	Fundação Catarinense de Educação Especial
IBGE	Instituto brasileiro de Geografia e Estatística
IHGSC	Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina
MASC	Museu de Arte de Santa Catarina
MHSC	Museu Histórico de Santa Catarina
PPGAS	Programa de Pós-graduação em Antropologia Social
SOL	Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I	29
O JOGO POLÍTICO DA HOMENAGEM: COMO SE CONSTRÓI UM HERÓI	29
A VOLTA DE UM DESTERRADO.....	31
QUEM FOI CRUZ E SOUSA.....	48
A ASCENSÃO DO HERÓI	50
O ENCONTRO QUE NUNCA ACONTECEU	69
CAPÍTULO II	73
NARRATIVAS E MEDIAÇÕES: COM QUANTAS PERFORMANCES SE FAZ UM CRUZ E SOUSA	73
AS NARRATIVAS SOBRE UM MORTO	80
OUTRAS NARRATIVAS: A INAUGURAÇÃO DO MURAL NO MHSC E O MEMORIAL CRUZ SOUSA.....	99
CAPÍTULO III	109
VIVO OU MORTO: O ESPETÁCULO DO CORPO EXPOSTO	109
O MORTO.....	110
O TÚMULO	114
DO CEMITÉRIO AO MUSEU E VICE E VERSA: O FASCÍNIO PELOS MORTOS ...	123
O ESPETÁCULO DOS CORPOS EXPOSTOS.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

Em 2014, ingressei como estagiária de Museologia no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) após a conclusão do curso pedi retorno para Antropologia Social e continuei o estágio. Foi um período muito rico em experiências, onde tive a oportunidade de participar de vários projetos e ações internas.

Em 2015, auxiliei a equipe técnica, na transferência da urna funerária com restos mortais do poeta Cruz e Sousa, do Memorial, localizado no jardim, para dentro do museu. E fui uma das autoras da exposição intitulada “Cruz e Sousa: o poeta da ilha”. Ações que culminaram com a revitalização de uma sala expositiva do museu, onde a urna funerária passou a ser exposta.

A princípio não tinha pretensão alguma de relacionar qualquer tipo de pesquisa ao poeta, meu interesse era na espacialidade do museu. Contudo, me deparei com a presença insistente daquele corpo. Alguns anos depois, quando já era mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, me dei conta – com ajuda de algumas pessoas – de que tinha diante de mim a possibilidade de refletir sobre a presença daquele corpo dentro do museu e como ele havia sido alçado à patrimônio catarinense.

O que me levou a questionar sobre os impactos que o corpo exposto de Cruz e Sousa teria nas pessoas que visitavam a instituição. Observações iniciais indicavam que a urna parecia não ser percebida como corpo/pessoa, porém, algumas narrativas indicavam que na verdade a urna não era percebida como objeto, essa dupla percepção se tornou constante durante a pesquisa, quanto mais avançava no tema, mais claro ficava que diante de mim havia um corpo ambíguo, que não se encaixava na ideia central de um museu histórico. Uma presença mórbida que provocava deslocamentos narrativos, forçando o museu a se adaptar a ela, deslocamentos que valiam a pena serem seguidos.

E assim nasce a atual pesquisa, de um incomodo produzido pela presença de um corpo no museu e da vontade de entender quais relações estariam imbrincadas nessa chegada a instituição. Tínhamos naquele lugar o corpo de um poeta do século XIX, um homem negro, dentro do Palácio que por muitos anos representou o poder do estado catarinense.

Com isso em mente, a presente pesquisa tem como tema central refletir sobre o lugar ambíguo de Cruz e Sousa no patrimônio histórico nacional e catarinense, a partir da presença material dos restos mortais. Procuro entender como essa ambiguidade foi construída levando em consideração disputas biográficas e políticas, assim como, performances que ocorrem dentro e fora do museu.

Sem esquecer, que em se tratando de um morto, questões simbólicas sobre a construção social da morte configuram papel importante na compreensão da fascinação e repulsa provocada pela presença de cadáveres dentro de museus. Dessa forma, além de personagem principal, Cruz e Sousa também é gatilho para reflexões que possibilitam abrir caminho para novas pesquisas e narrativas.

Entendendo Cruz e Sousa como um corpo ambíguo, ora objeto, ora pessoa – dependendo do acionamento necessário – procuro entender como essa ambiguidade foi construída levando em consideração alguns pontos. No primeiro capítulo, como a identidade e personalidade de Cruz e Sousa vem sendo moldada ao longo de cento e vinte e três anos, por meio de disputas políticas e biográficas que colocam o poeta entre aqueles que defendem uma abstração intelectual, desprendida da experiência de vida (arte pela arte). E daqueles que defendem que a experiência de vida se sobrepõe e interfere na produção artística e intelectual. Um homem que apesar de todos os males advindos da pobreza, tuberculose e preconceito racial milita contra a racialização da pele negra em seus poemas.

Nesse capítulo também mostramos como a construção de uma memória oficial tentar apagar memórias distintas, apaga a presença de sua esposa, filhos, neto, bisnetos, trinnetos e tantos quantos descendentes que lutam pelo reconhecimento de seu sobrenome.

No segundo capítulo, trago o morto que é contado e construído diariamente pelas mediadoras do MHSC, pelas apresentações artísticas e midiáticas. A construção ideal do herói catarinense negro, moldada paulatinamente, desde de meados da década de 1940 pelo Estado e que tem seu ápice na chegada do corpo em 2007, começa a demonstrar que não foi bem sucedida, visto que o encarceramento do corpo morto no memorial abandonado e posteriormente no museu provocou e ainda provoca inúmeras explosões narrativas pela cidade. Homenagens e homenageado se confrontam por meio de imagens e mídias, tensionando relações que a princípio se pressupunham apaziguadas.

A partir de análises de mediações e apresentações artísticas mostro como a adaptação a presença icônica de Cruz e Sousa é realizada diariamente por meio de narrativas performadas e como elas configuram papel importante não somente na compreensão do que venha ser Cruz e Sousa, mas do processo de construção social delas e dos que participam. Dessa forma tento me aproximar de discussões que situem o ato de mediar como ato de aprendizagem continua e a narrativização como prática performada na fala, no corpo e no ambiente. Deslocando assim, da ideia clássica de mediação como aquilo que está entre dois pontos, produtor/receptor. O que nos interessa é o ato, a ação, aquilo que afeta e se constrói continuamente na experiência vivida, sem início, meio o fim.

No terceiro capítulo trago o morto desenterrado, deslocado, que exposto se torna outro morto, daqueles que voltam a vida e nos fazem discutir sobre nossos ritos de separação, nosso distanciamento do entendimento do que significa estar morto e mais, que morto ou que mortos são esses que estabelecem relações de troca e tensões dentro dos museus. Me dedico a falar de morte, ou melhor da imagem de morte de Cruz e Sousa como perpetuação da imortalidade do poeta. Trazendo elementos que fazem parte da vida social do morto, como o túmulo, pinturas e imagens que definem que é o Cruz e Sousa do *pós-mortem*, definem que Cruz e Sousa é esse que vive no museu.

O caso de Cruz e Sousa não é único, nesse capítulo temos algumas experiências de corpos negros expostos em museus, pessoas que tiveram seus corpos roubados, comprados, decapitados e desenterrados para servir de exemplo e prova da existência de teorias evolutivas de degenerescência – amplamente refutadas – e mesmo quando devolvidos continuam expostos. Imagens, urnas, restos de pele, máscaras, desenhos e pinturas são partes que sobram de acordos internacionais que demonstram poder institucional, mas também nos dão o gatilho necessário para discutir o papel do morto.

Em todos os capítulos apresento eventos de chegada, de permanência e de partida do morto. Assim mesmo, fora de ordem porque estabelecer uma pesquisa que envolva Cruz e Sousa é lidar com coisas que acontecem ao mesmo tempo, imagens, narrativas e percepções que se formam a cada contato, que se misturam e que nos faz se adaptar a sua ambiguidade, assim como o museu.

Falar de Cruz e Sousa não é tarefa fácil, significa entrar em um mundo de disputas políticas, onde muito já foi produzido e publicado. Contudo, a presente pesquisa surge como uma contribuição antropológica ao vasto campo já produzido sobre o poeta, um olhar que aponta para os usos que se faz do corpo na espetacularização da morte. E o caminho escolhido para o empreendimento, é aquele que segue o corpo morto, imortalizado de Cruz e Sousa.

Existem dezenas de trabalhos desenvolvidos sobre a vida e obra poética de Cruz e Sousa, artigos, dissertações, teses, exposições, longa e curta metragens. O poeta continua sendo tema de programas de televisão, análises, nota de jornais e homenagens, principalmente na cidade de Florianópolis. Aqui mencionarei alguns trabalhos desenvolvidos, todavia, muitos outros ficaram de fora, não por menor importância, mas pelo imenso fluxo de material produzido ao qual a presente dissertação se junta.

O trabalho audiovisual mais famoso sem dúvida foi, *Cruz e Sousa - o Poeta do Desterro* (1998). Longa-metragem de Silvio Back, abordagem ficcional que por meio de imagens poéticas tenta dar conta de fatos da vida e obra do escritor.

(...) é composto por 34 estrofes visuais, que visitam diferentes momentos da vida do poeta. Utiliza metáforas cênicas e textos poéticos para mostrar sem ordem cronológica, as paixões e sofrimentos e sugerir sua relação com a crescente abstração de sua obra. (NOTÍCIAS UFSC, 2011)

Há ainda, *A volta de um desterrado*, curta-metragem de Cláudia Cárdenas e Rafael F. Schlichting (2008). Dois cineastas catarinenses, com nomes consolidados no cinema experimental, que trazem uma visão particular da chegada da urna funerária no MHSC em 2007. O curta metragem com duração de 20 minutos também foi apresentado na 12ª Mostra de Tiradentes e no Festival Cinepel e foi de extrema importância para a presente pesquisa.

Existem também exposições que homenagearam o poeta ou dialogaram com suas obras, para não me estender muito citarei somente algumas das realizadas no MHSC: *Dizer e ver Cruz e Sousa* (2017)¹, exposição coletiva que reuniu cerca de 27 pessoas, entre curadores, cocuradores e artistas que, por intermédio de fotografias, pinturas e instalações propuseram relações com poemas de Cruz e Sousa (figs. 1-4)

Uma exposição visualmente chamativa, com fotografias urbanas e pinturas críticas. Contudo, o que mais me chamou atenção nesse caso em especial foram as intervenções no livro de visitantes. Em algumas páginas da exposição encontrei anotações de protesto, manifestações que denunciavam a falta de representatividade de artistas negras(os) na exposição (fig. 5).

¹ Curadoria: Juliana Crispe, Rosângela Cherem, Franzoi, Gelsyr Ruiz, Ilca Barcellos, Itamara Ribeiro, Jandira Lorenz, Julia Iguti, Loro, Nelson Teixeira e Pedro Driin; Co-curadoria: Andressa Argenta, Anna Moraes, Francine Goudel, Kellyn Batistela, Mario Oliveira, Rafaela Martins, Sebastião G. Branco; Artistas: Raquel Stolf, Rosana Bortolin, Rubens Oestroem, Sandra Alves, Sérgio Adriano H. Sérgio Canfield, Silvana Leal, Susana Bianchini e Yara Guasque.

Figura 1- Dizer e ver Cruz e Sousa, 24/11/2017.
Vista geral, Sala Martinho de Haro – MHSC



Figura 2- Dizer e ver Cruz e Sousa, 24/11/2017. Vista
geral, Sala Martinho de Haro – MHSC

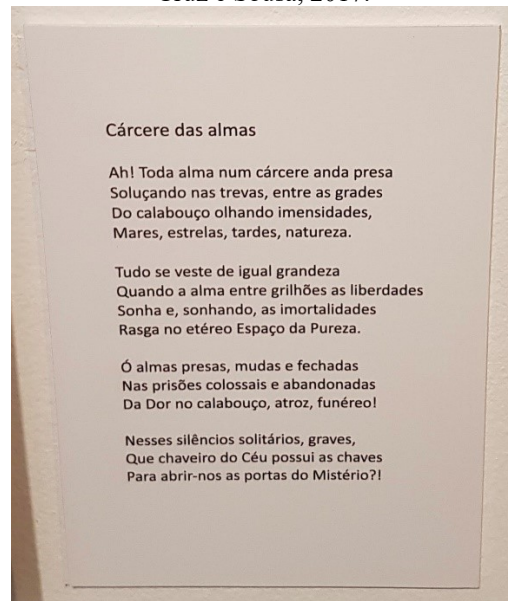


Fonte: acervo pessoal/ fotografia: Poliana Santana

Figura 3- À esquerda: Grito da memória, 1990,
artista: Rubens Oestroem, acrílico sobre lona, 40
x 112cm.



Figura 4- À direita: legenda que acompanha a
obra com a reprodução de poema Cárcere das
almas de Cruz e Sousa. Exposição Dizer e ver
Cruz e Sousa, 2017.



Fonte: acervo pessoal/ fotografia: Poliana Santana

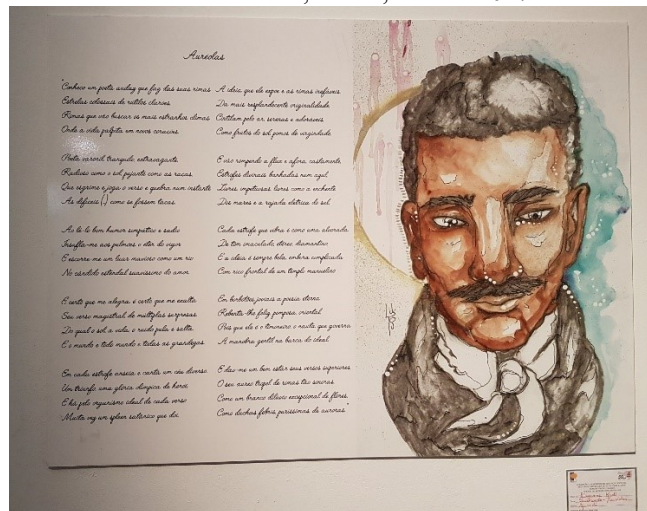
Figura 5- Página de livro de assinaturas da exposição Dizer e ver Cruz e Sousa, 2017.

Nº	DATA	NOME	CIDADE/ESTADO
001	14-11-2017		Fpolis/SC
002	14/11/2017		Fpolis/SC
003			Fpolis/SC
004	14/11/17		Fpolis/SC
005	14/11/17		Fpolis/SC
006	14.11.17		Fpolis-SC
007	14.11.17		Santa Carolina-SP
008	14.11.17		Bl. Camboriú-SC
009	14/11/17		Bl. Camboriú-SC
010	14-11-17		Bl. Camboriú-SC
011	14/11/17		Bl. Camboriú-SC
012	14/11/2017		Rua de Jesus-PR
013			
014		CADÊ OS	NEGRÃO
015			
016			CADÊ 7
017			
018			Fpolis
019			Fpolis
020	14/11/2017		Fpolis/SC
021	14/11/2017		Fpolis/SC
022			SP-SP
023	14/11/17		Fpolis/SC
024			FLORIANÓPOLIS
025	14/11/17		FLORIANÓPOLIS
026	14/11/17		Fpolis/SC
027	14/11/17		Fpolis/SC
028			Fpolis
029	14/11/17		Fpolis
030	14/11/17		Fpolis
031	14/11/17		Fpolis
032	14/11/17		Fpolis
033	14/11/17		Fpolis

Fonte: MHSC/ fotografia: Poliana Santana

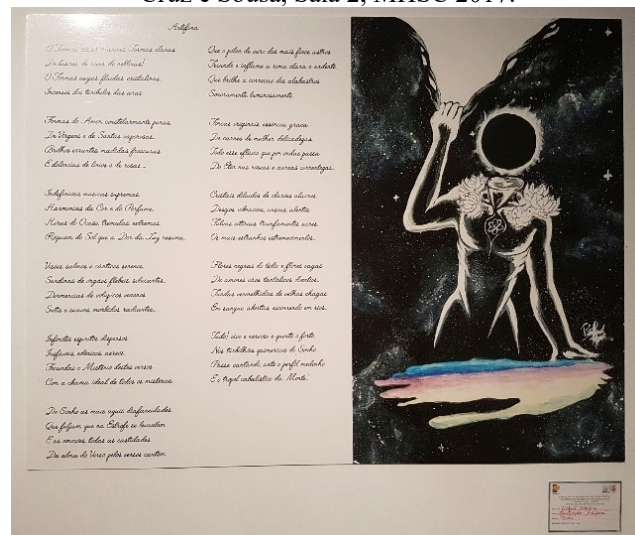
A exposição *Lendo e Relendo Cruz e Sousa* (2017), aconteceu ao mesmo tempo em outra sala um pouco mais isolada do museu e propôs a discutir o fenômeno da invisibilidade social contemporânea, utilizando Cruz e Sousa como inspiração. O projeto foi proposto pela Oficina de Artes Plásticas Visuais do Núcleo de Atividades de Alta Habilidade/Superdotação, da Fundação Catarinense de Educação Especial (FCEE) e desenvolvido pelos alunos Luciane Kroll e Rafael Martins, sob orientação da professora de artes Vânia Pires Franz de Matos. Essa exposição apresenta ilustrações interpretativas de poemas de Cruz e Sousa (figs. 6 e 7)

Figura 6- Obra de Luciane Kroll, tema: Ilustração – “Auréolas”, técnica: Aquarela. Acompanha poema Auréolas de Cruz e Sousa, Sala 2, MHSC 2017.



Fonte: acervo pessoal/ fotografia: Poliana Santana

Figura 7- Obra de Rafael Martins, tema: Ilustração – “Antífona”, técnica: Mista. Acompanha poema Antífona de Cruz e Sousa, Sala 2, MHSC 2017.



Fonte: acervo pessoal/ fotografia: Poliana Santana

A exposição *Cruz e Sousa: o Poeta da Ilha* (2015)², projeto elaborado pelo museólogo Renilton Assis, pela historiadora Julia Farias Inácio e por mim, teve como objetivo dar visibilidade a presença de Cruz e Sousa no museu. Para tanto produzimos uma exposição em 24 banners, que foram instalados nas grades externas da instituição.

Com a exposição voltada para a cidade procuramos contar de forma resumida um pouco da história de Cruz e Sousa, sua vida familiar, atividades como poeta, arquivista e jornalista, apresentando alguns poemas e imagens produzidas em sua homenagem e dados sobre a chegada de seu corpo no MHSC. Paralelamente ao projeto, a sala 3 do andar térreo do Palácio foi

² A exposição foi reproduzida em 2016 e 2018 no museu.

revitalizada para receber os restos mortais do poeta que se encontrava na Reserva Técnica do museu (figs. 8-10).

Figura 8- Exposição Cruz e Sousa: o poeta da Ilha, vista do jardim posterior do Palácio Cruz e Sousa



Fonte: ND+³

Figura 9- Sala Cruz e Sousa, 2016.



Fonte e fotografia: cervo pessoal de Renilton Assis⁴

³ Disponível em: <https://ndmais.com.br/entretenimento/exposicao-que-homenageia-cruz-e-sousa-retorna-para-o-palacio-em-florianopolis/>. Acesso em dez. 2019.

⁴ As imagens fazem parte do acervo arquivístico do MHSC, mas foram cedidas do acervo pessoal de Renilton Assis, doador das mesmas.

Figura 10- Detalhe da montagem da Sala Cruz e Sousa, higienização de tela de Willy Zumblick, ao fundo urna com restos mortais do poeta, MHSC, 2015.



Fonte: acervo pessoal de Renilton Assis⁵ / fotografia: Poliana Santana

Apesar de bem recebida pelo público e amplamente veiculada na imprensa em 2015, a exposição me deixou com vontade de ampliar a pesquisa sobre o assunto, buscar novos elementos e destacar alguns dos problemas conceituais que essa relação entre o museu e a memória do poeta despertam como a falta de informações para além das biografias clássicas, ou a relação com o Movimento Negro catarinense que se apresenta em alguns momentos da pesquisa, mas que se mostra insuficiente para compreender seu papel na cidade de Florianópolis, com relação a Cruz e Sousa.

A exemplo, enquanto prendíamos um dos banners nas grades do jardim, uma mulher parou na calçada e começou a dizer que aquela era uma boa homenagem, mas que o corpo de Cruz e Sousa não deveria estar ali, que o Movimento Negro já havia se organizado para solicitar que o corpo fosse enterrado. Que isso era o correto a se fazer, perguntei seu nome, pedi que ela nos procurasse para falar mais sobre o assunto, mas ela se afastou e foi embora, nunca mais a vi. Uma fala que sempre volta a minha mente, pois ao que tudo indica Cruz e Sousa foi pauta de discussões de um grupo que fazia parte do Movimento Negro, mas não está claro quando

⁵ O museólogo Renilton Assis efetuou a doação de cópias das fotografias ao MHSC, que compõe o acervo arquivístico do museu.

deixou de ser, nem porque ou até que ponto o poeta continua sendo pauta de discussões internas atualmente.

Outras duas exposições de que temos informações escassas se referem ao *Centenário de publicação de Broquéis e Missal de Cruz e Sousa* (1993) e a *Exposição literária Sonetos de Cruz e Sousa* (1986)⁶. Além dos trabalhos artísticos, temos um vasto conjunto biográfico e acadêmico. Desses alguns foram acessados, porém nem todos utilizados, mas me ajudaram a delinear um pouco do que já foi produzido sobre o escritor.

As teses e dissertações acessadas até o momento me permitiram dividir os trabalhos por alguns eixos. O primeiro é formado pelos trabalhos de análises poéticas temáticas, seja de prosa ou poesia, geralmente ligadas a algum termo, tais como o *grotesco*. Expressão central da tese de Fabiano Santos, em *Lira dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira* (2009), que procura pistas sobre a prática do grotesco na poesia romântica brasileira, tendo Cruz e Sousa e Bernardo Guimarães como representantes.

A dissertação de Maiara Knihs, *O trágico na poética de Cruz e Sousa* (2014) busca em imagens dialéticas à emergência do *trágico*, tanto na vida como na obra do poeta, assumindo a partir de Warburg, Benjamin e Agambem o trágico como sintoma da modernidade, da qual Cruz e Sousa é considerado por vários com um dos percursores.

Outros dois trabalhos que apresentam temas específicos são o de Máxima de Oliveira Gonçalves, *Desejo, Interdito e Transgressão na Poética de Cruz e Sousa* (2014) e Célia Marília Silva com *O riso irônico na obra poética de Cruz e Sousa* (2012). A primeira busca fazer uma leitura crítica e afro-brasileira sobre os aspectos da negritude de Cruz e Sousa, defendendo que desde o início sua obra foi permeada por eroticidade. Com isso participa da mudança de polarização do canônico ao militante que ocorreu na década de 1980. A segunda insere o *riso* como categoria analítica, escolhendo poemas líricos na dupla vertente do *riso* e da *ironia*.

Na mesma linha, mas escolhendo a temática do *mar* e *som*, temos *Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Rubén Darío* (2014) de Allyne Fiorentino de Oliveira, estudo comparativo que faz um quadro geral sobre o simbolismo e recepção do poema em prosa entre os dois autores.

O segundo eixo é formado por trabalhos mais heterogêneos, tais como *A imaginação simbólica em Cruz e Sousa* (2005) de Maria Lúcia Medeiros, que traz teorias do imaginário na formação de um trajeto na obra do poeta (sofrimento versus criação artística e visão estética).

⁶ Informações coletadas para compor o levantamento de exposições do MHSC 1979-2015, acrescido com as exposições que ocorreram até o ano de 2019. Folhetos, registro de visitantes e relatórios forneceram os dados. Todos fazem parte do acervo arquivístico do MHSC.

E de Fernando Klein (2010), *A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898) – entre a filosofia de Schopenhauer (1788-1860) e a poesia de Baudelaire (1821-1867)*. Nesse trabalho faz uma análise crítica a partir da temática da felicidade na obra de Cruz e Sousa. Ou melhor, na crença de que bastaria o talento para se tornar um grande escritor.

Com isso, o autor sugere uma evolução poética de caráter universal, a partir das leituras de Baudelaire e Schopenhauer e mais, que ao utilizar “a sua própria vida como material de inspiração poética (...) Cruz e Sousa reivindica o direito do negro, do pobre, do marginalizado a sonhar com uma felicidade possível a todos” (KLEIN, 2010, p. 112).

Os dois últimos autores desse eixo buscam mostrar o símbolo como ponto central. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa* (2007) de Leonardo Pereira de Oliveira nos traz uma leitura crítica sobre Roger Bastide e a importância da formação dos símbolos na obra do poeta, colocando os símbolos como meio por onde os poemas se expressam. Assim como Anelito Pereira de Oliveira que nos apresenta em *O clamor da letra: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa* (2006), caminhos para formação crítica sobre a legitimidade de determinadas obras como significantes do simbolismo e, como essa produção poética faz parte da moda literária de uma época que presava por um acabamento estético.

O terceiro eixo trata dos autores que se dedicaram a estudar os livros publicados de Cruz e Sousa, são eles: Jefferson Agostini Mello, com *Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e Sociedade em Missal de Cruz e Sousa* (2008). O autor faz uma análise poética detalhada do livro *Missal* (prosa) e de articulações para a publicação e recepção do mesmo.

Já Volnei José Righi, autor de *O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa* (2006), faz uma análise interpretativa do livro *Evocações*, apontando para elementos mitológicos contido nos poemas e sua relação com o mito trágico ao redor do poeta. Por último, *Mescla estilística e ambiguidade em Broquéis de Cruz e Sousa* (2013) de Douglas Ferreira de Paula. Também a partir de análise interpretativa do livro *Broquéis*, chega à conclusão que não existe poesia pura em Cruz e Sousa, que seu trabalho é uma mistura de parnasianismo, decadentismo e simbolismo, o que o coloca dentro da modernidade a partir de técnicas modernistas.

O quarto e último eixo é formado por autores que focaram na recepção crítica da obra do poeta. De Juan Marcello Capobianco, temos a tese intitulada *O leitor de Cruz e Sousa: um estudo comparado das recepções críticas de sua obra* (2016). E *A cor e a forma: história e literatura na obra do jovem Cruz e Sousa (1861-1888)* de (2012) de Luiz Alberto de Souza, que continuou sua pesquisa na tese defendida em 2017, “*Os desclassificados do destino*”: *Cruz e Sousa e os primeiros simbolistas (Rio de Janeiro, 1888 -1898)*.

Neste trabalho, o autor “investiga o panorama do debate estético-ideológico ocorrido no Brasil do final do século XIX, principalmente aquele de rodeia o Grupo dos Novos, do qual Cruz e Sousa fez parte. Para o autor, a literatura do final de século “foi percebida como o último refúgio de humanidade” (SOUZA, 2017, p. 209) em um momento de crise de identidade e deslocamento social daqueles que atravessaram o início do período republicano e com ele a reestruturação política do país.

Dentre as várias biografias existentes, algumas chegaram as minhas mãos: *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* de Raimundo Magalhães Júnior (1972), *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista* de Abelardo F. Montenegro (1998), *Ao redor de Cruz e Sousa* de Iaponan Soares (1988), *Cruz e Sousa* (coleção retratos do Brasil) de Paola Prandini (2011), *Reencontro com Cruz e Sousa* de Uelinton Farias Alves (1998) e do mesmo autor, *Cruz e Sousa o Dante negro do Brasil* (2008). entre outros.

A partir das leituras biográficas e das pesquisas acadêmicas que tem Cruz e Sousa como ponto central podemos afirmar que a maioria dos trabalhos encontrados tem como proposta análises da atuação literária e jornalística do escritor. Seja pela análise de sua produção poética ou por sua recepção enquanto produtor de conhecimento. Vários desses trabalhos delineiam a vida do autor e dialogam com suas biografias como forma de dar contexto para análise da obra, mas de forma geral, focam especialmente na produção escrita do poeta. Todos querem entender o lugar do Cruz e Sousa (pessoa simbólica) na literatura. O que eu quero entender é o lugar de Cruz e Sousa (corpo/objeto) na narrativa do museu, partindo dos indícios de sua presença.

A Antropologia dos Objetos nos apresenta uma perspectiva ampliada da questão em que Cruz e Sousa se encontra. Se por um lado, a ideia de um Cruz e Sousa, poeta, homem negro e símbolo nacional, causa deslocamentos nas narrativas do MHSC, por outro, esses deslocamentos de significados também são provocados pela presença material do poeta.

O historiador Luiz Alberto de Souza (2012) se aproxima da discussão da presença de Cruz e Sousa na construção conflituosa de uma identidade catarinense, ao demonstrar nuances de uma disputa sobre a memória oficial que envolve Estado, família e movimentos negro. Mas não toca no fato de que o corpo de Cruz e Sousa, enquanto objeto material se torna parte dessa disputa.

Com isso, quero dizer que, para entender a posição simbólica de Cruz e Sousa, também é preciso refletir sobre a “biografia cultural” (KOPYTOFF, 2008) de seus restos mortais, sobre o seu processo contínuo de transformação, de um corpo/pessoa em um corpo/objeto e vice e versa. Apesar do museu ser somente um dos momentos na vida social dos restos mortais, é parte crucial na perpetuação desse caminho entre poeta discriminado e símbolo nacional.

CAPÍTULO I

O JOGO POLÍTICO DA HOMENAGEM: COMO SE CONSTRÓI UM HERÓI

Os restos mortais de Cruz e Sousa já estão em Florianópolis. A pequena urna com os ossos e as cinzas do poeta simbolista chegou à cidade no final da tarde de segunda-feira, após ser transportada pelo avião Xingu, do governo do Estado. Amanhã, ela segue para o palácio que leva o seu nome, no Centro da Capital. (Frente da Cultura, 28 nov. 2007)

No dia 28 de novembro de 2007, o corpo de João da Cruz e Sousa entrava no Palácio que tem seu nome para iniciar um outro capítulo em sua história, o de objeto de museu. É sobre essa dupla potência, de corpo/pessoa e corpo/objeto que o presente trabalho se propõe a analisar. Para entender a presença simbólica e material de Cruz e Sousa no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) é preciso investigar os percursos de sua transformação em símbolo nacional e os deslocamentos que sua materialidade provoca nas narrativas do museu.

A urna funerária com restos mortais de Cruz e Sousa, a qual me referenciarei por vezes como *corpo*, é a expressão fim da disputa biográfica. Intelectual negro, mergulhado em uma sociedade historicamente fincada na exploração de mão-de-obra escrava, quando o racismo tomava espaço no cenário científico, político e intelectual na fronteira entre o sistema monárquico e o sistema republicano, tornou-se objeto de museu.

Em 2018 iniciei uma busca pelos indícios de Cruz e Sousa em textos, exposições, notícias de jornais, biografias, fotografias, vídeos e performances artísticas. Foi entre as coisas produzidas que encontrei um vídeo que mostrava a chegada do corpo ao museu em 2007. Começaremos por ele, pois, a chegada marca o processo de objetificação de Cruz e Sousa, é nela que o corpo é musealizado, ou seja, transformado em objeto de museu.

A volta do desterrado, curta metragem produzido por Cláudia Cárdenas e Rafael Schlichting, lançado em 2008, nos apresenta um ponto de vista privilegiado da chegada do corpo do poeta ao Palácio Cruz e Sousa, sede do MHSC. Usando de licença poética, os cineastas desconstroem dois poemas de Cruz e Sousa: *O Emparedado* e *Marche aux flambeaux*⁷.

Em momentos distintos trabalham cada poema como parte da narrativa do evento. O primeiro em alusão a presença do poeta no palácio e sua entrada na história oficial do Estado, espaço destinado a Cruz e Sousa a partir daquele momento. O segundo como anunciador da sua própria chegada. Dando ritmo a narração e especulando sobre uma possível agência do poeta,

⁷ *Marche aux flambeaux*, poema póstumo, foi publicado pela primeira vez na edição da Obra Completa (1961) de Andrade Muricy, que ficou com o espólio literário de Cruz e Sousa após a morte de Nestor Vitor, a quem Cruz e Sousa confiou seu espólio literário.

os autores acionam Cruz e Sousa como intérprete de sua própria chegada, como observador de si mesmo olha criticamente a cidade de Florianópolis e para aqueles que o recebem como celebridade, posição muito diferente daquela de 1890, quando parte da cidade em busca de reconhecimento na capital do Brasil, Rio de Janeiro.

A poesia *Emparedado*, que encerra o livro *Evocações* (1898) na visão do Dr. em literatura, Volnei José Righi (2006) se divide em três ciclos:

(...) início (“Iniciado”), desenvolvimento (“Dor Negra” e “Condenado à Morte”) e gran finale (“emparedado”), mostrando a última fase da vida do poeta. É dessa forma que **Evocações** carrega em si um ciclo de vida, com momento certo para nascer e morrer, como se fosse um balanço que Cruz e Sousa fez de sua vida. (RIGHI, 2006, p. 55)

Já o crítico literário e historiador, Alfredo Bossi (2002), classifica o *Emparedado* como uma poesia do corpo e da alma, onde o sujeito em sua condição negra é emparedado pela ciência evolutiva. A importância dessa poesia é tamanha, que Bossi dedicou-se a analisá-la como representativa do debate antropológico do final do século XIX.

O *Emparedado* é, dilaceradamente, o *corpo* que vive sob o império da carne, do sangue, da raça, e entre os muros de uma sociedade que é pura réplica da selva darwiniana, e a *alma* que sonha ardentemente com a transcendência estética (o Artista puro, o Poeta assinalado) e a transcendência mística. (BOSSI, 2002, p. 244)

Quanto a *Marche aux flambeaux*, Cláudio Roberto Duarte⁸, assinala:

Cruz e Sousa ataca a questão de classe jogando luz no andar superior, ocupado pelos vencedores. Esta sociedade pandemoníaca de ex-torturadores e sádicos gozadores de corpos escravos é jogada à contraluz revelando-se alegoricamente como uma associação criminosa de “panteras”, “chacais” e todo um zoológico em marcha, com simples tochas em punho. (DUARTE, 2018, p. 220)

Se do ponto de vista de Righi (2006), no *Emparedado*, o poeta faz um balanço de sua vida, quando apropriado pelos cineastas, o mesmo apresenta aspectos condizentes com o emparedamento da carne também no *post-mortem*.

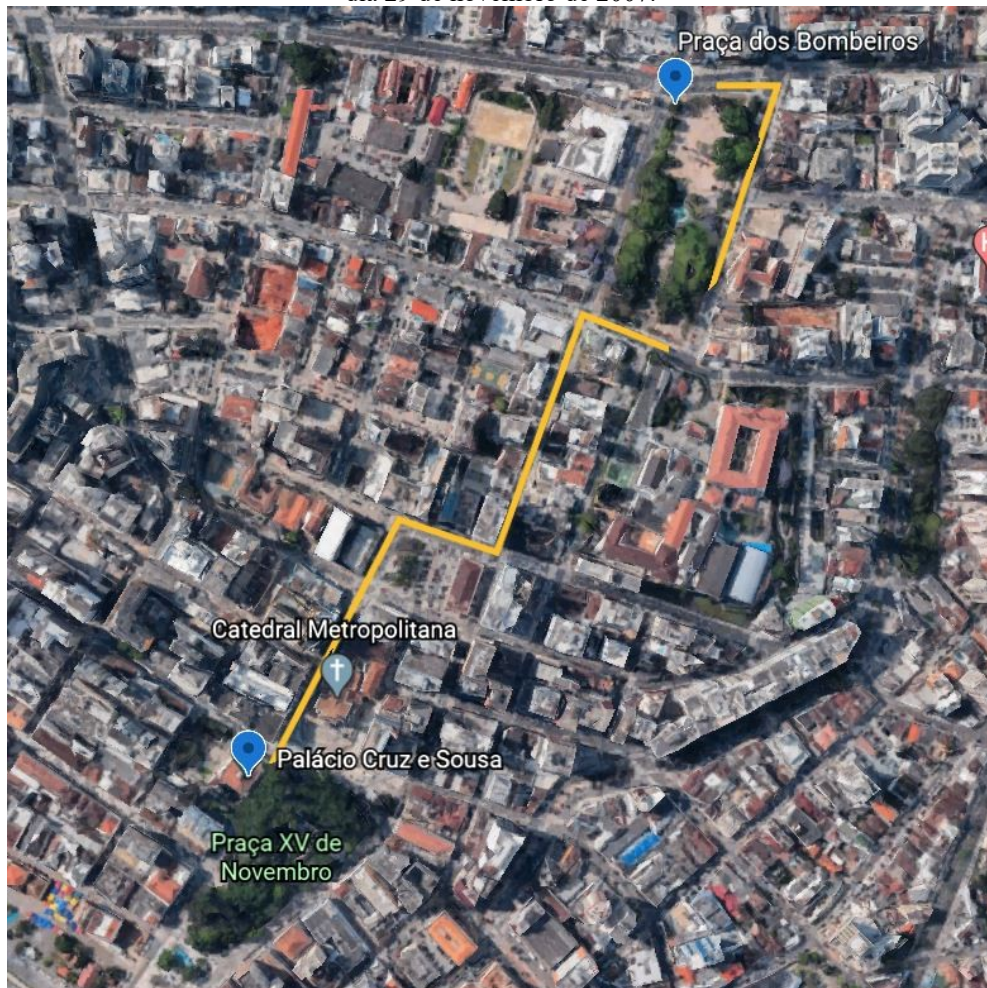
Já *Marche aux flambeaux*, “anuncia o dia em que o desfile dos horrores terá um fim para entrar na matéria do nada” (RABELLO apud DUARTE, 2018, p. 222) e descreve uma encenação dramática em direção a redenção mítica e prometeica pela ciência.

⁸ Duarte é doutor em Geografia Humana e em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo.

A VOLTA DE UM DESTERRADO

Antes do vídeo começar escutamos o som da sirene, a imagem se abre e nos damos conta que estamos em cima de um caminhão de bombeiros. De lá, vemos a cidade que recebe o corpo de um dos maiores poetas simbolistas do Brasil. Conseguimos ver os batedores da Polícia Militar abrindo caminho em meio ao trânsito para o cortejo, ouvimos as sirenes que avisam da importância do evento no centro de Florianópolis e pela lente da câmera temos a noção do aparato político investido na recepção do corpo.

Figura 11- Trajeto de chegada da urna funerária de Cruz e Sousa, documentado por Cárdenas e Schlichting, no dia 29 de novembro de 2007.



Fonte: Google Earth/Recorte.

Já em movimento, saindo da avenida Rio Branco (fig. 12), o caminhão vira à direita na praça Getúlio Vargas em direção ao museu e o narrador inicia:

Essa marche aux flambeaux, ciclópica, estupenda
Caminha atravessando um longo sol sem trégua,

Um dia secular, um dia de legenda;
 Caminha atravessando um sol de foco aberto,
 Por um dia fatal, interminável, mudo,
 O dia do remorso, aterrador, incerto
 Que em todo o coração crava um punhal agudo.
 (Marche aux flambeaux, III, 2º parágrafo)

Rompe na aurora o sol que a terra esbofeteia
 Com látigos de chama, iriando o pó e a areia,
 Iriando os vegetais de ricas pedrarias,
 Dos rubis e cristais das ourivesarias;
 Aurora acesa em cor de púrpura de cravos
 Opulentos, febris, ensanguinados, bravos;
 (Marche aux flambeaux, I, 1º parágrafo)

Não sabeis, entretanto, apóstolos sombrios,
 Como a luz da Ciência os homens estão frios,
 Como o tudo ficou num doloroso caos
 E os seres que eram bons, rudes, egoístas, maus.
 (Marche aux flambeaux, II, 1º parágrafo)

Tudo está corrompido e até mais imperfeito...
 (Marche aux flambeaux, II, 2º parágrafo)

Com toda intrepidez hercúlea de acrobata
 Vou sobre eles soltar, gloriosa, intemerata,
 A sátira que tem esporas de galhardo
 Cavaleiro ideal que joga a lança e o dardo.
 (Marche aux flambeaux, II, 4º parágrafo)

E na dança infernal, estrupida, macabra,
 Siga a marche aux flambeaux pelo universo a dentro.
 Gargalhadas abri a rubra flor sangrenta
 Da humanidade vã na amargurada boca
 Vai agora passar a marcha truculenta
 Sob o espingardear duma ironia louca.
 E desfila e desfila em becos e vielas

E torna a desfilar por vielas e por becos
 às risadas da turba, estultas e amarelas
 Que tem o áspero som de gonzos perros, secos...
 E desfila e desfila, estrídula e execranda,
 Das praças na amplidão, rugindo em mar desfila,
 Enquanto além dardeja, heróica e formidanda,
 A metralha do sol que rútilo fuzila...

Em meio a curvas, conseguimos ver o objeto de atenção do vídeo. Em cima do caminhão, exposta a luz solar temos uma pequena urna de madeira coberta com a bandeira do Estado de Santa Catarina (fig. 12).

Figura 12- Reprodução: Chegada dos restos mortais de cruz e Sousa no MHSC, 29 nov. 2007.



Fonte: CÁRDENAS e SCHLICHTING / Filme A volta de um desterrado

Já se aproximando do museu, onde se encontra um grupo de políticos, pessoas públicas, jornalistas, curiosos e a banda da polícia militar, o narrador continua mirando os olhares como quem descreve a cena.

E mastodontes vão de braço dado a sérios
Burgueses que já são bem bons comendadores
E marqueses de truz, com ares de mistérios
De lunetas gentis e aspectos sonhadores
Dão o braço fidalgo e airoso das nobrezas
Aos ursos boreais, enquanto os conselheiros
Os condes, os barões, os duques e as altezas
Lá vão de braço dado aos lobos carneiros.
E nessa singular, atroz promiscuidade,
Animais e truões de catadura suína

Mas a marche aux flambeaux derrama um pesadelo,
A agonia dum tigre, em sonhos, sobre um ventre,
Agonia mortal que envolve tudo em gelo...
(Marche aux flambeaux, III, 2º parágrafo)

E depois de vagar às sátiras de todos,
Na evidência da luz, numa perpetua aurora;
De caminhar ao sol, por tremedais, por lodos,
No tédio do sarcasmo, o tédio que a devora,
Essa Marcha afinal penetrará aos urros,
Titânica, sinistra e bêbada, irrisória,
Num caos de pontapés, coices, vaias e murros,
Na eterna bacanal ridícula da História.
(Marche aux flambeaux, III, 4º parágrafo)
(SOUSA, 1898 apud MUZART, 1993, p. 165-169)

Duarte (2018) em citação a Ivone Daré Rabello, conclui da seguinte maneira o poema *Marche aux flambeaux*.

O poeta-deus encena na lírica a língua irada do sujeito histórico. Sem travas anuncia o dia em que o desfile de horrores terá fim para entrar na matéria do nada. Advirá a ruína dos tempos, sem eternidade. A violência da alegria escatológica projeta para os céus e terra a compreensão das forças históricas que ali se absolutizam como universais. Na invectiva e no jorro, o poeta-deus enuncia sua vingança contra os donos do mundo, mesmo sabendo que o discurso não é a história e que essa história é nada. A poética que aqui se mostra com a fúria possível aos exaltados e aos excluídos, é a outra face da poesia do sublime e do horror sublime.

Contra os demônios – nomeados com toda a clareza no poema que ficou tanto tempo escondido – Cruz e Sousa teve de aprender a construir sua obra que, figurando o indizível, urdia na forma os símbolos de sua leitura do mundo. No inefável e no infando, na chave lírica da grande poesia, sua obra revela o que, naquele Brasil de fim de século se queria à força esconder. (RABELLO, 2006 apud DUARTE, 2018, p. 222-223)

Com o caminhão já parado, os dois bombeiros que se encarregaram de acompanhar a exibição pública, descem a urna. Posicionados, os jornalistas fotografam e filmam a urna como se estivessem diante de uma celebridade. De repente surge atrás dela, de forma cuidadosamente pensada, dois personagens representando as autoridades catarinenses.⁹ Rodeado, o corpo de Cruz e Sousa é levado em direção a entrada do museu e como bem aponta o próprio poeta – narrado por Fernando Scheide – para “a eterna bacanal ridícula da História”. (SOUZA 1898 apud MUZART, 1993, p. 169).

As cenas seguintes mostram ao som de “*Victoria! Victoria! De Meister soll leben*” de Carl Maria Von Weber, um coral na escadaria do museu cantando uma música emudecida pelos cineastas. Como em uma procissão ou velório, muitas pessoas querem entrar junto com o corpo pelo corredor estreito que fica sob a escadaria principal.

Chegando na Sala Martinho de Haro, a urna é exibida novamente sobre um suporte de madeira e acompanhada do retrato pintado por Willy Zumblick, em 1960, pintura que mostra o perfil do poeta. Enquanto homens brancos e bem vestidos se cumprimentam, ambos, a urna e o retrato, são apresentados e vigiados por dois guardas fardados do museu e pelo menos uma dezena de fotógrafos. Nesse momento o narrador inicia o emparedamento:

Tudo num ambiente dilacerante, uma atmosfera que suffóca, um ar que aflinge e dóce nos olhos e asfixia a garganta como uma poeira triste, muito densa, muito turva, sob um meio-dia ardente, no atalho êrmo de villa pobre por onde taciturnamente seguindo algum obscuro enterro de desgraçado.

⁹ Se tratava do Secretário Gilmar Knaesel, Secretário de Estado de Turismo, cultura e Esporte (SOL), Elizabete Anderle, Presidente da Fundação Catarinense de Cultura. (FUNCULTURAL, 8 set. 2008). Disponível em: <<http://funcultural.blogspot.com/2008/09/cruz-e-sousa-em-santa-catarina.html>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Elles riem, eles riem e eu caminho e sonho tranquilo! pedindo a bello algum bello Deus d'Estrelas e d'Azul, que vive em tédios aristocraticos na Nuvem, que me deixe serenamente e humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e Vida! (SOUSA, 1898, p. 375-376)

E'ra mystér que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão (...) (idem, p. 364)

E'ra aquella, assim religiosa e enevoadá, a hora eterna, a hora infinita da Esperança.

Eu ficara a contemplar, como que somnambulizado, como o espírito indeciso e febricitante dos que espéram (...) (idem, p. 357)

Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triumphos, passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e scintillantes do esplendor lithurgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmpaticas fulgurantes, de tochas accêsas e fumosas, de thuribulos cinzelados, n'uma procissão lenta, pomposa, em aparatos cerimoniaes, de Corpus Christi, ao fundo longiquo de uma província suggestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes (...) (idem, p. 358)

A lente da câmara agora se volta para o corredor da entrada do museu, em direção ao andar superior do palácio. Encontra alguns funcionários na recepção e outros guardas fazendo a vigia da entrada, já não há coral na escadaria, somente um palácio vazio. Salas em que a elite política catarinense governou o Estado, salas cobertas por madeira nobre, mármore carrara, lustres de cristais, pinturas, um piano e uma grande mesa de jantar, agora se mostram livres para a contemplação. E o narrador continua:

Desdobrava-se o vasto silphorama opulento de uma vida inteira, circulada de acidente, de longos lances tempestuosos, de desolamentos, de palpitações ignoradas, como do rumor, das aclamações e dos fogos de cem cidades tenebrosas de tumulto e de pasmo.

(SOUSA, Emparedado, 1898, p. 358)

Ou, então, massas encerradas, compactas, de harmonias wagnerianas, que cresciam, cresciam, subiam em gritos, em convulsões, em alaridos nervosos, em estrépitos nervosos, em sonoridades nervosas, em dilaceramentos nervosos, em catadupas vertiginosas de vibrações, echoando longe e alastrando tudo, por entre a delicada alma subtil dos rhythmos religiosos, alados, procurando a serenidade dos Astros... (idem, p. 359)

De que subterrâneos viéra eu já, de que tórvos caminhos, trôpegos de cansaço, as pernas bambaleantes, com a fadiga de um século, recalçando nos tremendos e majestosos Infernos do Orgulho o coração lacerado, ouvindo sempre por toda a parte exclamarem as vãs e vagas boccas: Esperar! Esperar!

Porque estradas caminhei, monge hirto das desilusões, conhecendo os gelos e os fundamentos da Dôr, dessa Dôr estranha, formidável, terrível, que canta e chóra Requiens nas arvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só e taciturnamente ouvindo: esperar! Esperar! Esperar!

Por isso é que essa hora suggestiva éra para mim então a hora da Esperança, que evocava tudo quanto eu sonhará (sic) e se desfíséra e vagará e mergulhará no

Vácuo... Tudo quanto eu mais eloquentemente amára com o delyrio e a fé suprema de solemnes assignalamentos e victorias.

Mas as grandes ironias trágicas germinadas do Absoluto, conclamadas, amathemas e depreceações inquisitoriaes cruzadas no ar violentamente em línguas de fogo, cahiram martyrizantes sobre minha cabeça, implacaveis como a péste. (idem, p. 359-360)

(...) a minha vida ficou como a longa, muito longa véspera de um dia desejado, procurando atravez do deserto dos tempos, com angustia, com agonia, com exquisita e doentia nevróse, mas que não chega nunca, nunca!! (idem, p. 361)

(...) fui caminhando, caminhando, sempre com um nome estranho convulsamente murmurado nos labios, um nome augusto que eu encontrára não sei em que Mysterio, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo: – o sagrado nome da Arte (...) (idem, p. 362-363)

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranquilla, consoladôra e doce paragem das Idéas, á cima das graves lettras maiusculas da Convenção para alvoroçarem-se os Preceitos, irritarem-se as Regras, as Doutrinas, as Theorias, os Schemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas.

Eu trazia, como cadaveres que me andassem funambulescamente amarrados ás costas, n'um inquietante e interminavel apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'Africa curiosa e desolada que a Physiologia nullificára para sempre com o riso haeckeliano e papal! (idem, p. 363-364)

E'ra mystér romper o Espaço toldado de brumas, rasgar as espessuras, as densas argumentações e saberes, desdenhar os juízos altos, por decreto e por lei, e, por fim, surgir...

E'ra mystér rir com serenidade e afinal com tédio dessa cellulasinha bitolar que irrompe por toda a parte, salta, fecunda, alastra, explode, transborda e se propaga. (idem, p. 364)

E'ra mystér que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. Que não me negassem a necessidade fatal, imperiosa, ingénita de sacudir com liberdade e com Volupia os nervos de disprender com largueza e com audácia o meu verbo soluçante na força impetuosa e indomável da Vontade. (idem, p. 364)

A verdadeira, a suprema força d'Arte está em caminhar firme, resolutivo, inabalável, sereno atravez de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental creado, assignalado com intensidade e eloquencia o mysterio, a presdestinação do temperamento. (idem, p. 379)

E'ra mystér que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. (idem, 364)

Bossi (2002) localiza o poema *Emparedado* no debate da antropologia do final do século XIX, onde os preceitos evolucionistas de inferioridade da raça negra, diante de povos civilizados orientava o discurso antropológico dominante no Brasil. “A inferioridade, considerada como filogenética, explicaria certas características patológicas das populações afro-brasileiras, objeto de escrupulosa descrição do antropólogo” (BOSSI, 2002, p. 236). Para

o autor, *o Emparedado* surge como um protesto contra a ‘ciência d’hipóteses’, oficial, evolutiva, naturalizada e hierarquizada.

Para a antropologia física (“a lama das teorias”, no juízo do *Emparedado*), o homem negro caracterizava-se naturalmente pela cor dos pigmentos da sua pele. Cruz e Sousa desnaturaliza os dados brutos desse conhecimento epidérmico do ser humano e pergunta pela cor da sua subjetividade e das formas em que esta se exprime. (BOSSI, 2002, p. 239)

Partindo do conceito de “cultura subjetiva” de Georg Simmel, o autor propõe cruzar a “subjetividade rebelde” (BOSSI, 2002, p. 241) de Cruz e Sousa com objetividade científica do final do século XIX, nesse sentido:

A cultura objetiva desenvolve-se em um contínuo processo de interação entre a rede socioeconômica e cada indivíduo que dela faz parte ou nela procura o seu lugar; o que, afinal coincide com a noção mais geral de cultura proposta pelas ciências sociais ao longo do século XX. A cultura subjetiva, porém, se moveria em ritmos e andamentos peculiares, descontínuos, que não só tendem a diferir das coordenadas da rotina como podem, em momentos extremos, situar-se em um tempo existencial próprio, saturado de tensões e contradições. A cultura objetiva difunde-se pela escola e pelos meios de comunicação. A cultura subjetiva é gestada ao longo da criação de obras singulares e altamente diferenciadas que nem sempre conseguem atingir o domínio público. (BOSSI, 2002, p. 241)

Bossi (2002) indica ao longo de seu artigo que a linguagem poética rebelde e contra ideológica de Cruz e Sousa resvalava na falta de argumentos científicos que respaldassem sua posição enquanto intelectual produtor de conhecimento, apontando mais uma vez para a produção dominante da ciência no fim do século XIX.

Diante dessa ciência objetiva, evolucionista e racista não era aceitável, que um negro estivesse fora da condição de negro e a esta, subentendia-se a posição de servidão justificada pela teoria da maldição negra, a maldição de Cam. Bossi destaca, “o *Emparedado* constrói em suas páginas finais duas figuras próprias da condição negra, que a distinguem do poeta maldito de filiação européia (sic). A primeira fala do lugar da maldição, a África. A segunda fala do sujeito da maldição, o negro” (Bossi, 2002, p. 250).

A maldição de Cam tem fundamentos religiosos e serviu como justificativa a manutenção e permanência da escravidão diante do crescimento do movimento abolicionista nos Estados Unidos, apontando para o papel natural de servidão do negro. Cam era um dos filhos de Noé e responsável por guiar algumas nações da antiguidade, entre elas Canaã.

Conta a história descrita no livro de Gênesis (9:20-27) que após encontrar seu pai embriagado e exposto pela nudez dentro de uma tenda, ao invés de cobri-lo, o expôs aos irmãos

que estavam do lado de fora. Posteriormente, ao ter sua ação descoberta pelo pai, é amaldiçoado a servir as nações de seus irmãos. Apesar de não conter menção a cor da pele de Cam, “a escravização e o extermínio seriam o preço a pagar pela redenção do pecado cometido por Cam. (...) A escravidão seria a sina da população negra africana e seus descendentes, visando a regeneração e purificação deste pecado.” (FLORES e MELO, 2014, p. 32). Bossi (2002) percebe a mesma África maldita em *Dor Negra*, outro poema de *Evocações*.

Como em Castro Alves, o coração da mensagem é trágico, quer se pense em termos da natureza da África, comburida e estéril, quer em termos da sua história sobre a qual paira a maldição de Cam. Assim, em vários textos das *Evocações*, a figura do poeta maldito deslocou-se da tensão artista *versus* burguês, patente em Baudelaire e em Verlaine (...) para a tensão África *versus* Civilização ou, amplamente, África *versus* história universal. (BOSSI, 2002, p. 247)

A esse deslocamento encontrado quando comparado a obra de Baudelaire, Bastide classifica Cruz e Sousa como “o poeta que metamorfoseou o protesto racial em revolta estética” (BOSSI, 2002, p. 247). A que o autor completa “ao lado da transformação do “protesto racial em revolta estética” (...), Cruz e Sousa projetou diretamente a sua própria condição de descendente de africanos.”

Voltamos para nossa cena, agora estamos em uma grande sala, chamada Sala Martinho de Haro, em homenagem ao um pintor branco, catarinense e de belas artes. Já não temos uma visão privilegiada, poética e solitária. Somos meros espectadores, que sentados no chão acompanhamos uma profusão de discursos políticos.

No filme, Cárdenas e Schlichting sobrepõe músicas e versos selecionados, a imagens captadas no dia da chegada, com isso temos um coral emudecido pela composição de Carl Maria Von Weber, assim como outras vozes políticas que são apagadas. Os cineastas deixam para atrás somente alguns fragmentos, que nos permite especular e compor a imagem histórica e política de Cruz e Sousa que estava sendo construída naquele exato momento. Segue o fragmento do principal discurso daquele dia:

Essa urna percorreu o caminho da glória e nesse caminho da glória não florescerão jamais estranhos vozerais. A partir de hoje as **nossas vozes se tornam mais veludosas, mas não serão jamais vozes veladas. Serão vozes estridentes para dizer que **o nosso poeta está aqui e daqui não sairá mais!****

(fragmento do discurso do governador de Santa Catarina, Luiz Henrique da Silveira na solenidade de recepção da urna funerária com os restos mortais de Cruz e Sousa. CÁRDENAS e SCHLICHTING, 2008)

Ao emudecer as vozes de poder, Cárdenas e Schlichting quebram a cadeia política que se forma em torno de Cruz e Sousa, que ao indicar a volta do corpo como um serviço à sociedade, usa uma memória oficializada para servir a si mesma novamente. Primeiro, ao afirmar que a ‘urna’ e não o ‘poeta’ percorreu o caminho da glória, o governador objetiva na materialidade da urna funerária. Contudo, ao dizer que o ‘poeta’ ficará no museu permanentemente, deixa o corpo/objeto em segundo plano e traz novamente a própria urna como parte integrante de Cruz e Sousa, aquela que possui o mana do poeta (MAUSS, 2017), sua força e espírito. A urna/corpo passa a ser um índice material, parte estendida da pessoa de Cruz e Sousa (GELL, 2018)

Levando em consideração toda a problemática da ‘noção de pessoa’ e a variabilidade de posicionamentos na antropologia, seria errôneo dizer que Cruz e Sousa é uma pessoa? E como tal, seria justificado o tratamento cerimonioso na sua chegada? Porque o corpo de um poeta negro, morto por tuberculose no final do século XIX, é tão importante ao ponto de ser desenterrado e levado até um museu, depois de percorrer cerca de 1100km de distância entre o Rio de Janeiro e Santa Catarina?

Mais importante do que definir Cruz e Sousa como pessoa ou objeto é perceber que essa oscilação, faz parte de um processo de ‘agentivação e desagentivação’ (KIM, 2012). Para Alfred Gell precisamos partir de uma noção mais alargada de pessoa para compreendermos a capacidade agentiva dos objetos inanimado, o que Gell compreende por pessoa “abrange também todos os objetos ou acontecimentos de um dado meio a partir do qual a agência ou personitude podem ser inferidas por abdução” (GELL, 2018, p. 323)

Nesse sentido, Cruz e Sousa é objeto enquanto bem material construído socialmente, e também, é pessoa quando reforçado pela materialidade do corpo morto. Ele é agentivado conforme a necessidade e quando acionado se apresenta como tal, o corpo e alma. José Reginaldo Gonçalves (2005) afirma que os bens materiais não possuem somente atributos utilitários, de efeito prático.

(...) mas possuem, ao mesmo tempo, significados mágico-religiosos e sociais, constituindo-se em verdadeiras entidades, dotadas de espírito, personalidade, vontade, etc. Não são desse modo meros objetos (GONÇALVES, 2005, p. 18)

Ao dizer que a urna carrega o “*mana*” (MAUSS, 2017), um “pedaço” da pessoa de Cruz e Sousa, estamos afirmando que ela é acionada como um índice, aquilo que tem poder de causar efeito, pois possui parte vital de um outro. Ainda partindo da noção de pessoa de Gell, Vinícius Teixeira Pinto, antropólogo e sociólogo, indica que túmulos e, aqui estendo a ideia, para caixões e urnas, “seriam possibilidade de estender a pessoa para além do tempo biológico” (PINTO, 2019, p. 322).

Outro ponto importante na fala do governador indica que o traslado do corpo foi uma resposta a reivindicações populares, que agora podem ser acalmadas, já que é pelas mãos do ‘governo catarinense’ e como um presente ao ‘povo catarinense’ que, o agora ‘ilustre poeta’ é glorificado. Essa “glória” mencionada pelo governador se refere a quem?

Ao objetivar o corpo do poeta, abre-se uma brecha para questionar se essa “glória” não estaria diretamente ligada ao posicionamento de ‘poder’ do Estado, que dispõe do corpo material do poeta. Ao corpo é instituído valor e ao ‘presentear’ a população, se estabeleceria um ‘sistema de prestações’ (MAUSS, 2017), onde o governo estatal ao se colocar como guardião do corpo, estabelece seu papel de mantenedor da memória, cabendo a população a admiração coletiva. Mais um fragmento que é importante para nossa análise.

Repórter: – Governador, que belas palavras no final, o senhor vem resgatando com diversos poetas a importância de trazer o poeta para descansar aqui em solo catarinense.

Governador: – Cruz e Sousa não foi só o maior poeta catarinense, **foi o maior poeta simbolista mundial, conforme reconheceu o francês Roger Bastide**, colocando-o acima de seu compatriota Mallarmé, por isso estamos felizes de tê-lo aqui conosco, daqui ele não sai mais! (CÁRDENAS E SCHILINTING, grifo nosso)

Temos aqui novamente o enaltecimento do símbolo catarinense e uma possível justificativa, para a transferência dos restos mortais para Santa Catarina. A Atribuição de importância, a partir da legitimação internacional alcançada por meio de Roger Bastide¹⁰ que, equipara Cruz e Sousa com o francês Stéphane Mallarmé e o alemão Stefan George, ambos expoentes da poesia simbolista europeia.

De acordo com a antropóloga Fernanda Peixoto (1995), nesse ensaio Bastide não teria dado importância à questão da cor, minimizando os fatores raciais, considerando que esses fatores não eram necessários para entender a obra do poeta, preferindo dar atenção a construção literária. Porém, nesse período é lançada a tese da “nostalgia do branco” que consistia na busca de ascender socialmente por meio de práticas consideradas essencialmente brancas, nesse

¹⁰ Roger Bastide em longo ensaio intitulado “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, publicado em 1943, no livro *A Poesia Afro brasileira*, compara Cruz e Sousa com grandes poetas e escritores do simbolismo europeu.

sentido, o simbolismo que era considerado um modelo estético nórdico e a adesão a estética simbolista, faria parte dessa busca por afirmação social.

Transformada em verdadeiro paradigma interpretativo ao longo da fortuna crítica posterior a 1943, em linhas gerais, a tese da “nostalgia do branco” pode ser reduzida à seguinte assertiva: Cruz e Sousa aderiu ao simbolismo – um modelo estético essencialmente “nórdico” e “aristocrático”, segundo Bastide – como uma maneira de “ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha da cor” (SOUZA, 2012, p. 145)

Souza (2012) evidencia que apesar da tese da adesão apresentada por Bastide ter alcançado destaque na construção narrativa acerca do poeta, é de suma importância entender que, mais do que uma forma de ascensão social e ocultar suas origens, a sua conversão ao simbolismo teria muito mais relação com os rumos da literatura moderna, que já dava sinais no Brasil no fim do século XIX. “Nesse sentido, a transformação de Cruz e Sousa, de parnasiano a simbolista, não se resumiria, como afirma o sociólogo francês, ao simples desejo de abraçar o modelo estético que melhor lhe facultasse o encobrimento das suas “origens africanas” (SOUZA, 2017, p. 158)

Não minimizemos as críticas relacionadas a Bastide no debate racial, por sua busca idealizada por raízes africanas dentro da sociedade brasileira. Ou por defender que as diferenças entre as camadas sociais não eram fortes o suficiente para criar conflitos raciais. Mas é preciso considerar sua contribuição nos estudos das religiões afro-brasileiras.

Bastide não só fez um trabalho sociológico de diferenciação, entre o candomblé baiano e o xangô pernambucano, mas colocou esses estudos frente a frente com as religiões africanas de origem, para chegar à conclusão de que “as variações podem sempre ser atribuídas à necessidade de adaptação “às novas condições de vida” (BASTIDE, 1971 apud GOLDMAN, 2009, p. 109). Ou seja, as modificações ou variações refletem uma atualização do modelo social adaptado a certas condições práticas.

Tese que ele tenta implantar posteriormente, por meio do projeto de pesquisa patrocinado pela UNESCO nos anos de 1950 e que teve participação de Florestan Fernandes, de quem era mestre. Entendendo a África como origem, e as variações de comportamento como adaptações a vida no Brasil, acaba produzindo uma visão amenizada da complexidade do preconceito de cor, dando a entender que a convivência entre brancos, negros e mestiços no Brasil não era conflituosa e marcada pela violência.

Peter Fry (1986 apud SOARES, et al. 2002, p. 43), por sua vez, acusa Bastide de se apropriar de discursos subjetivos na pesquisa, como candomblé e a umbanda e os transformar

em discursos objetivos de classificação, onde tudo levava ao desdobramento de uma África de origem. E com isso produziu um etnocentrismo africano numa tentativa de fugir do etnocentrismo europeu.

Para Goldman (2009), existe um caráter sociológico no modelo de Bastide, além da capacidade de conciliar perspectivas etnográficas e sociológicas nesses estudos,

que acreditava ser a diáspora africana no Brasil uma espécie de laboratório ideal para uma experiência em torno dos desajustes e reajustes entre uma “superestrutura” (...) que perdeu a sua base e uma “infraestrutura” que contribui para engendrar, mas que, ao mesmo tempo, é trabalhada por forças que escapam ao controlo (sic) dos agentes e que actuam sobre o conjunto, modificando-o continuamente. (GOLDMAN, 2009, p. 107)

A afirmação de Goldman é compartilhada pelo próprio Florestan Fernandes que, ao falar os métodos de pesquisa de Bastide, em *Raça e Sociedade: o Preconceito Racial em São Paulo*, narra que, encontros eram realizados com representantes de movimentos negros, a fim de produzir um trabalho “a partir das experiências humanas observadas” (FERNANDES, 1989 apud SOARES et al, 2002, p. 38).

A crença na democracia racial foi o que transformou o Brasil, de um país miscigenado, mas sem corpo político do início do século XX, em país sem preconceito racial, em meados do mesmo século – baseado na crença de uma convivência ‘pacífica’ entre brancos e negros após a abolição. Dessa tese, vale mencionar o discurso de Robert Sengstacke Abbott, fundador do Chicago Defender, em conferência do teatro Trianon, em 1923. Nela demonstra partilhar desse pensamento ao afirmar que diferentemente do que acontecia nos Estados Unidos, no Brasil, negros e brancos teriam encontrado a paz e viveriam em harmonia racial (DOMINGUES, 2018). Falaremos um pouco mais de Abbott no último capítulo.

Em resumo, a pesquisa coordenada por Bastide, aponta para a existência de problemas raciais, cisões e conflitos. Contudo, que não impactavam fortemente na vida dos negros, a fim de promover uma segregação racial. Pelo contrário, essas cisões e conflitos reorganizariam as relações sociais, fortalecendo a tese de miscigenação harmoniosa. Amenizando a complexidade da situação, acreditava que não passava de momentos específicos, que o preconceito de cor se misturava com o preconceito de classe e, que muitas vezes só era explícito no limite de relações, ou no que definiu como “ausência de um sistema de reciprocidade nas relações entre brancos e negros” (BASTIDE, 1955 apud SOARES et al., 2002, p. 40). Para Fanon (2008), a ideologia da igualdade racial dá combustível para a manifestação do racismo velado e serve de mecanismo para exclusão social dos negros. O que existe na relação entre brancos e negros e

que pode nos ajudar a localizar Cruz e Sousa é o que Fanon (2008, p. 94) chama de “complexo de dependência do colonizado”, onde inferiorização racial por ação do racista, desumaniza o negro, enquanto autoriza o branco a contestar-lhe sua capacidade e humanidade.

Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo do branco. (...) Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. (FANON, 2008, p. 94)

Com relação a Cruz e Sousa, o que ficou gravado é a relação que Bastide faz atribuindo ao poeta catarinense, relevância diante de nomes como Mallarmé e Baudelaire. A comparação entre o catarinense e o francês é invocada sempre que possível. Em contrapartida, a tese amplamente divulgada da ‘nostalgia do branco’ contribuiu com a perpetuação do ideário do ‘negro de alma branca’ atribuído a Cruz e Sousa por muito tempo.

Biografias, poemas, cartas, publicações em jornais e fotografias nos mostram como a discriminação racial foi fundamental para formar um Cruz e Sousa minimamente aceito entre brancos. Sua vestimenta, domínio de idiomas, postura e eloquência poética fazem parte das ações tomadas pelo complexo de dependência, é a partir da inferiorização por parte do racista que Cruz e Sousa veste a máscara branca, não como aceitação passiva e desejo em se tornar um homem negro de alma branca, mas como forma de obrigar o branco a reconhecer sua humanidade, sua existência no mundo como homem negro.

Se hoje a tese já está há muito desacreditada, foi a partir dela que surgiram muitas outras em defesa da atuação abolicionista de Cruz e Sousa, talvez a primeira tenha partido de Andrade Muricy, tutor dos espólios de Cruz e Sousa após a morte de Nestor Vitor em 1932 (SOUZA, 2017, p.217). Apesar dos esforços de biógrafos em alterar o status de ‘negro de alma branca’, com a publicação de material que comprovaria participação ativa de Cruz e Sousa no movimento abolicionista, não foi possível retirar totalmente a marca da cristalização hegemônica, propiciada pela amplitude do trabalho de Bastide e de outros que o seguiram.

Souza (2012) aponta vários momentos em que a imagem de Cruz e Sousa foi disputada, iniciando com a afirmação da atuação intensa do poeta no movimento abolicionista, por Nestor Vitor em 1923 – data da publicação de suas *Obras completas*. Logo questionada no entre guerras, a partir de cobranças de engajamento no campo literário.

Antes disso, Cruz e Sousa torna-se alvo de questionamentos, sendo acusado de abster-se das problemáticas sociais do seu tempo. Em resposta Andrade Muricy publica em 1945,

Obras Poéticas, um conjunto de textos dispersos e poemas inéditos, que comprovam a atuação intensa de Cruz e Sousa no movimento abolicionista. Filho (2004, p. 166) afirma que “a presença da visão estereotipada permanece dominante, aliás na literatura brasileira contemporânea, pelo menos até os anos de 1960, quando começam a surgir paralelamente, textos compromissados com a real dimensão da etnia.”

De acordo com Souza (2017) entre as décadas de 1970 e 1980 surge dentro do Movimento Negro, mais precisamente dentro das discussões da “literatura étnica”, rótulos, tais como: ““recalque racial” e “cooptação ideológica” da sua literatura” (SOUZA, 2017, p. 148). Que aliada a perspectivas de alienação política, acusavam o Cruz e Sousa de abandono de sua identidade racial e negação de suas origens étnicas. Além de questionarem a real participação de Cruz e Sousa no projeto abolicionista e seu lugar no bastião de heróis nacionais. O poeta tornava-se alvo de parte do movimento negro, como afirma Uelinton Farias Alves, biógrafo do poeta, em entrevista a Luiz Alberto de Souza:

Sobre a suspeição de “apolítico” na qual Cruz e Sousa caíra entre os anos 1970 e 1980 no interior do Movimento Negro, o jornalista e ex-militante Uelinton Farias Alves nos informa: “Quanto ao Movimento Negro propriamente dito – estive militando nele durante certo tempo de minha vida, mas como jornalista, fica dito – ouvi muitas coisas, algumas publicadas em jornais efêmeros, que não sei mais onde estão. Mas – asseguro-te – esta era uma visão do MN [Movimento negro], não só do Rio [de Janeiro], mas de boa parte do país”. (SOUZA, 2017, p. 148)

Interessante aqui, é o movimento que se cria em torno do poeta, se avaliarmos historicamente, é na década de 1950 que se inicia o processo de afirmação da negritude. Seguindo movimentos antiracistas que aconteceram no Estados Unidos, surge no Brasil uma série de manifestações entre as décadas de 1970 e 1980, entre eles a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978, que

redigiu uma “carta de princípios”, definindo “o que é ser negro no Brasil” e suas principais reivindicações as quais, mais tarde, vão constar da pauta das políticas afirmativas direcionadas à população negra: valorização da memória e da cultura, cotas universitárias e de emprego, o ensino da história da África e reavaliação do papel do negro na História do Brasil, a posse das terras quilombolas.

Com o crescimento dos movimentos negros também cresceram os protestos. Entre as reivindicações estavam a mudança do dia da ‘Consciência Negra’ em 20 de novembro e a recusa à memória oficial, em defesa de um Brasil unificado pela democracia racial.

A recusa à memória oficial ultrapassou as fronteiras do próprio movimento e ganhou as ruas e a voz de uma parcela significativa da população através das músicas nas

escolas de samba. Neste mesmo ano, a escola de samba Vila Isabel, do Rio de Janeiro, foi campeã do carnaval com o samba “Kizomba, festa da raça”, cujos primeiros versos eram: “valeu Zumbi, o grito forte dos Palmares, que correu terras, céus e mares, influenciando a abolição” (PEREIRA, 2013 apud, FLORES e MELO, 2017, p. 65).

É necessário salientar que o próprio Domício P. Filho que chegou a classificar em 1988, Cruz e Sousa “como um escritor despolitizado, recolhido na sua própria subjetividade” (SOUZA, 2012, p. 149), atualiza posteriormente seu ponto de vista sobre a politização da produção do poeta. Demonstrando que sua fala atual, faz parte de um processo de reflexão, pelo qual muitos biógrafos e escritores tiveram que passar, afim de, entender a complexidade social da qual Cruz e Sousa fez parte.

Processo que vai se consolidar com a redemocratização do país, após o fim da ditadura militar e com a promulgação da Constituição Federal em 1988. De acordo com Souza (2012) esse é o momento que novos movimentos sociais surgem e com eles uma ampla releitura sobre os escritos e vida de Cruz e Sousa. Que passam a tratá-lo não mais “como artista alienado dos interesses da sua “raça”, mas como o extremo oposto: uma espécie de militante negro *avant la lettre*.” (SOUZA, 2012, p. 150-151)

Dois grandes grupos passaram a disputar os benefícios políticos da posse simbólica do monumento Cruz e Sousa: de um lado, as instituições oficiais de educação e cultura ligadas ao Governo Federal e ao Governo do Estado de Santa Catarina; e, do outro, algumas organizações e indivíduos ligados ao movimento negro. Nesse embate, se para um grupo o controle sobre a imagem e memória de um escritor que, apesar da sua cor e pobreza, conseguiu ascender à “glória” do cânone nacional, representava um recurso precioso para a reafirmação e atualização da ideologia da “democracia racial”; para outro, garantir o domínio sobre o legado de um gênio “afrodescendente” constituía um importante recurso de legitimação moral das lutas históricas contra o racismo no Brasil. A despeito desses objetivos políticos conflitantes, no entanto, naquele contexto, tanto um lado quanto o outro tinham pretensões comuns em relativizar a imagem de Cruz e Sousa quanto ao velho estigma do “negro de alma branca”, bem como aproximá-lo das suas “raízes africanas”. (SOUZA, 2012, p. 150-151)

De acordo com Capobianco, o lugar de Cruz e Sousa na literatura brasileira foi questionado desde sempre. “No momento da eclosão do Simbolismo, em 1893, Cruz e Sousa recebeu duríssimas críticas, exclusões, rejeições e humilhações, sobretudo das elites de estudiosos” (CAPOBIANCO, 2016, p. 18). Ainda de acordo com o autor, isso ocorreu devido a “um possível desajuste entre o “horizonte de expectativas” dos leitores críticos e as novas propostas poéticas do simbolista catarinense”. (idem, ibidem, p. 30).

Sofreu preconceito literário, pois inaugurou um movimento que contestou os ideários da literatura no país no final do século XIX e início do XX. E sofreu preconceito etnorracial pelo fato de ser o homem negro, produtor de conhecimento, indo contra as teses evolucionistas

que ganhavam espaço. Seu corpo e “sua imagem representava evidente confronto aos cânones racistas, herdados das teorias antropológicas eurocêntricas, antes mantidas com o advento abolicionista/republicano do que abrandadas” (CAPOBIANCO, 2016, p. 41).

Contudo, Capobianco tece críticas aos biógrafos, apontando que esses criaram um personagem negro, sofredor e racializado. Enaltecendo a pessoa social de Cruz e Sousa, ao fazer isso criaram o mito da figura biográfica, que por sua vez, apagou o estudo direto e hermenêutico da obra do poeta (TV UFSC, 2017). Outra crítica do autor é com referência aos trabalhos que se propõem a analisar a poesia por temáticas e, encaixar o poeta em categorias como sexualidade, negritude, mulheres, religião etc. – como alguns que mencionamos na introdução. Misturando poemas publicados pelo autor e poemas publicados por seus amigos depois de sua morte.

Ele não fala diretamente, mas sua crítica se dá ao fato de que Cruz e Sousa não tinha mais poder de decisão, ‘agência’ sobre o que foi publicado postumamente. Enquanto vivo escolheu poemas que presavam pela estética universal, deixando de lado – do ponto de vista do autor – sua atuação política. Nessa perspectiva, Capobianco também critica a busca por uma militância negra contida em sua poesia.

Saliento que, essa posição se dá pelo fato de Capobianco considerar somente os livros, entre 1893 e 1898, representativos do simbolismo e que nesses, não vê elementos suficientes que configurem engajamento político como negro. Contudo, exclui toda a produção jornalística de Cruz e Sousa, local onde tece críticas mais diretas ao sistema político e a escravidão.

Para o autor, assim como a figura biográfica apaga o conjunto da obra, a busca pela militância excessiva, cria outro tipo de cânone, que já não é o do negro sofredor biografado, mas o do negro abolicionista, que coloca toda sua subjetividade na escrita, sua vivência no mundo, sua “escre-vivência” pra citarmos Conceição Evaristo (2005).

A culpa do Século XX inteiro foi dos leitores que não souberam ler e não do poeta que não teve uma obra grandiosa, porque ele realmente teve e é isso que o sustenta até hoje. Não é o aspecto da negritude que o sustenta, pois Luis Gama veio antes, era negro e provavelmente só os especialistas e doutos conhecem Luis Gama, diferente de Cruz e Sousa que tem abrangência nacional.

Embora, não condizente com o mérito que lhe faz jus. (entrevista de Juan Marcello Capobianco concedida a TV UFSC em março de 2017)

Mas será que é possível separar a pessoa/poeta, da trajetória negra e do racismo de que foi vítima? Essa crítica de Capobianco nos leva a perceber uma dicotomia, que coloca Cruz e Sousa no centro de uma disputa biográfica, entre os que colocam o poeta como representante

de uma literatura universalista e os que o localizam como representante de uma literatura negra politizada.

A imagem literária de Cruz e Sousa não foi formada somente por críticas negativas, havia aqueles que o defendiam nos jornais e anunciavam seus trabalhos. A grande diferença é que as críticas positivas procuravam se pautar na obra em si. Já as críticas negativas procuravam construir argumentos a partir da ‘raça’ e da cor da pele. Até mesmo, a incompreensão do uso das palavras na construção poética do simbolismo, era atribuída à incapacidade linguística e argumentativa do poeta. Olavo Bilac e Veríssimo tiveram participação nesse tipo de crítica (CAPOBIANCO, 2016). Se por um lado, gozou de certos círculos sociais devido ao talento de sua escrita, o que deu a ele posteriormente, o reconhecimento como representante do Simbolismo no Brasil. Por outro lado, não deixou de ser um homem negro e, portanto, marcado na pele.

No curta metragem, *A volta do desterrado*, o governador não cita na entrevista, que o processo de traslado fazia parte de reivindicações da população ou do movimento negro. Ou ainda, que fazia parte de um movimento acadêmico de escritores negros, ele legitima o poeta por meio de Roger Bastide, o escritor ‘francês’ e ‘branco’. O mesmo ocorre em um texto escrito por Eduardo Macedo¹¹, intitulado *Crônica de um traslado* (JUNKES, 2008), onde atribui a chegada dos restos mortais a uma série de tratativas governamentais, em prol da justiça e por clamor da sociedade catarinense por várias décadas.

O texto positivista confere autoria e autoridade ao governo catarinense, agradece a todos os cargos políticos comissionados nos setores públicos, aos apadrinhados e colaboradores. Porém, se esquece de agradecer aos descendentes de Cruz e Sousa e aos debates no interior do Movimento Negro catarinense, que como vamos ver são fundamentais no processo de ascensão de Cruz e Sousa a bem cultural musealizado.

Já no fim do filme *A volta do desterrado*, a câmera flagra o que considero o exato momento da objetificação de Cruz e Sousa. Apesar da fala do governador já estar inserida no contexto do objeto, é nesse evento de entrada no museu que Cruz e Sousa finaliza sua transformação em bem cultural musealizado. Após a recepção do corpo, os discursos, as entrevistas e as fotos, a Sala Martinho de Haro começa a ficar vazia, os soldados fictícios do

¹¹ Eduardo Macedo, naquele momento era o secretário do turismo, cultura e esporte (SOL)

museu começam a conversar ao lado da urna, um deles atende o celular, os dois riem e saem. Quase consigo ver Cruz e Sousa sendo cristalizado, agora sozinho, se transformando em objeto de museu.

QUEM FOI CRUZ E SOUSA

João da Cruz, nasceu em 24 e novembro de 1861, na Ilha de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis, SC). Negro retinto¹², livre e filho mais velho de Carolina Eva da Conceição e Guilherme Souza.

Aos quatro dias do mez de Março do anno de mil oitocentos e sessenta e dous nesta Matriz de Nossa Senhora do Desterro baptisei solememente e puz os santos oleos ao innocente João da Cruz, nascido a vinte e quatro de Novembro do anno passado, filho natural de Carolina Eva da Conceição, crioula liberta, natural desta Freguesia. Foram padrinhos Manoel Moreira da Silva Júnior e Nossa Senhora das Dores. Do que para constar fiz este termo. O Vig^o Joaquim Gomes d'Oliveira Paiva – À margem: Pai: Guilherme de Souza, por subseqente matrimonio. (original: Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina 1862/ Fundação Casa Rui Barbosa, 1958)

Foi tutelado pelos antigos senhores de seu pai, o marechal de campo Guilherme Xavier de Souza e Clarinda Fagundes Xavier (JUNIOR, 1972). Teve acesso à educação juntamente com seu irmão mais novo Norberto. Primeiro no Colégio da Conceição, posteriormente no Ateneu Provincial, que era mantido pelo poder público, mas que não era gratuito. A matrícula das duas crianças foi requerida pelo pai em 1874 – lá permaneceram até 1877 – ,com base no artigo 13 do regulamento do Ateneu Provincial, que permitia que o presidente da Província disponibilizasse algumas vagas por custeio próprio.

Quatro menores pobres, como pensionistas, seis como meio-pensionistas e dez como externos, uma vez que sejam de reconhecida inteligência e de família honesta, dando, em todo caso, preferência aos filhos de empregados públicos da Província que se tenham distinguido pelo bom desempenho do seu cargo.” (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SANTA CATARINA, 1874 apud PRANDINI, 2011, p. 20)

¹² O termo negro(a) retinto(a) é utilizado para definir o grau de pigmentação da pele negra, quanto mais negro, mais retinto e quanto mais retinto, mais excluído e marginalizado, diante de uma pessoa de pele mais clara. O colorismo, também conhecido como pigmentocracia pode ser considerado uma “teoria de pigmentação que denuncia privilégios dentro de uma negritude já bem resolvida” (CRUZ e MARTINS, 2018, P. 16). O colorismo que começa a ser discutido na década de 1980, por Alice Walker, apontava para a hierarquização da população negra dos Estados Unidos a partir da cor da pele. Atualmente os termos colorismo e pigmentocracia tem ganhado as redes sociais e se tornado pauta de ativistas negras e negros, que apontam para os privilégios fraturas existentes dentro de movimentos negros.

Pouco se sabe de Norberto, irmão de Cruz e Sousa, de acordo com Espíndola (2013), muitos memorialistas afirmam que trabalhou como pedreiro, assim como seu pai. Outros, como canoieiro no porto, Prandini (2011) informa que na infância todos moravam no porão da casa do marechal Guilherme no centro da cidade e que mais tarde construíram uma casa na Praia de Fora, onde Norberto começa a trabalhar como tanoeiro, “profissão que o levou posteriormente a morar em São Paulo” (PRANDINI, 2011, p. 20).

As fontes consultadas, indicam que Norberto foi embora de Desterro e perde contato com seus pais, passa por Santos, no litoral paulista, Campinas e pela cidade de São Paulo. Souza (2017) nos traz transcrito em sua tese, o grande volume de cartas que fazem parte do Arquivo Cruz e Sousa, existente na Casa Fundação Rui Barbosa. Com essa nova organização do material, conseguimos acompanhar cronologicamente, a busca por Norberto.

Com informações vagas e imprecisas sobre seu paradeiro e, ao que parece sem nenhuma resposta por parte do procurado, vemos a busca constante se tornar frustração ao longo dos anos. Após saber por meio de Cruz e Sousa, o paradeiro de Norberto e não ter resposta a sua carta, Guilherme de Souza diz “Quanto ao Norberto estou no mesmo ainda não mandou notícias suas, bem dizes é filho ingrato, paciência é meu filho eu lhe abençôuo.” (SOUZA, 2017, p. 392).

Quanto a Cruz e Sousa, trabalhou como “caixeiro cobrador de uma firma de exportação de carne para Montevideú” (ESPÍNDOLA, 2013, p. 227). Mais tarde deu aulas particulares e ao longo de sua vida participou de grupos intelectuais locais, tornando-se amigo de Virgílio Várzea (poeta e jornalista), Santos Lostada (jornalista, poeta e político), Moreira Vascellos (Diretor da Companhia Dramática Julieta dos Santos), que emprega Cruz e Sousa como ponto teatral e proporciona ao já poeta, viagens pelo Brasil. Além desses, Araújo Figueiredo (poeta) e, por fim, Nestor Vitor (poeta, romancista), a quem Cruz e Sousa entrega seus espólios literários pouco antes de morrer. Pessoas que participaram ativamente na divulgação do nome de Cruz e Sousa, são inúmeros os artigos em jornais catarinenses e cariocas publicados por seus amigos que confluem na perpetuação do próprio como poeta simbolista.

Com a proximidade precoce da vida cultural de Desterro, proporcionada pelo acesso à educação, conhece pessoas que passam a apoiá-lo, um deles foi Gama Rosa. Político influente, foi presidente de Província e protetor de Cruz e Sousa, o nomeando para Promotor Público na cidade de Laguna - SC, nomeação invalidada pela elite local que não aceitou um negro no cargo. A este fato, em 24 de novembro de 2016, foi assinado o projeto de Lei que reconhece

simbolicamente Cruz e Sousa como Promotor Público¹³ e por complicações administrativas advindas dessa homenagem, pouco mais de dois anos depois conseguiu o contato dos familiares do poeta.

Nos jornais, colaborou com poesias e artigos, entre eles o *Tribuna Popular* e *O moleque*, do qual foi redator. Fundou junto com amigos o grupo literário *Ideia Nova*, que com o tempo acaba ganhando adeptos tanto em Desterro quanto no Rio de Janeiro (PRANDINI, 2011). E depois de casado, trabalhou como praticante e arquivista na *Estrada de Ferro Central do Brasil*.

Morreu de tuberculose em 1898, no Hotel Amadeu, na Estação de Sítio (atual Antônio Carlos), em Minas Gerais. Deixando a esposa Gavita (negra livre) e 4 filhos. De acordo com Alves (1998, p. 31) “*Raul*, em homenagem não a Raul Pompéia, mas sim ao Raul Hammann”, (...) *Guilherme*, em homenagem, desta vez, ao pai, e alusivo ao Marechal-de-Campo Guilherme Xavier” de quem recebeu o sobrenome *Sousa*. O terceiro filho chamado *Reinaldo* e o quarto, *João*, o filho póstumo. Os dois primeiros mortos em 1898, o terceiro logo em seguida.

Existe um recibo do cemitério São Francisco Xavier, datando de 12 de março de 1900, assinado por Gavita, no valor de dezesseis mil reis para a construção de um baldrame a cal dentro da quadra “2º de anjo, nº 5095. (CFRB). Não é possível afirmar, mas tudo indica que é o endereço do túmulo de Reinaldo, ou ainda, um mausoléu para seus três filhos. Gavita por sua vez, morreu também de tuberculose em 1901. Dos quatro, *João*, o quarto filho foi o único a chegar à juventude e a deixar um herdeiro antes de morrer, vitimado de tuberculose em 1915.

O corpo de Cruz e Sousa foi enterrado em 1898, no cemitério São Francisco Xavier – cemitério do Caju – na cidade do Rio de Janeiro, onde o poeta havia estabelecido moradia e formado família. No ano de 2007, o corpo foi transferido para o antigo Palácio do Governo de Santa Catarina, localizado em Florianópolis.

O Palácio recebeu o nome do poeta em 1979 e desde 1986 abriga o MHSC, instituição que por sua vez, faz a gestão do Palácio. No ano de 2010, o corpo foi transferido do museu para o Memorial Cruz e Sousa, espaço construído nos jardins do Palácio. O corpo ficou lá até o ano de 2015, quando foi transferido novamente para dentro do museu.

A ASCENSÃO DO HERÓI

¹³ O projeto de Lei foi assinado pelo deputado Dirceu Dresch (PT), então presidente da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa de Santa Catarina, dentro do Palácio Cruz e Sousa, sede do Museu Histórico de Santa Catarina.

Cruz e Sousa, negro livre, nasceu dentro do sistema escravista que existiu no Brasil até 1888, é educado como branco, atua na imprensa e participa do movimento abolicionista. De acordo com Souza (2012, p. 222) Cruz e Sousa “foi um representante do seu grupo social. Ele fez parte de uma elite de negros livres que gozava de uma sólida educação europeia e que, por isso, possuía também algum prestígio no Brasil oitocentista.” E na busca por espaço como escritor vai para a Corte no Rio de Janeiro e novamente vê seus planos frustrados diante do preconceito.

Apesar de sua posição diferenciada dentro do sistema escravista, vivenciou a transição Império/República e como negro, fez parte da massa de indivíduos que precisavam ser contabilizados como cidadãos desse novo momento republicano. No trecho da carta escrita por Cruz e Sousa a seu amigo Virgílio Várzea, podemos acompanhar o lamento do poeta ao se perceber negro no Rio de Janeiro, em 1889. Sozinho tentava encontrar na Corte o reconhecimento artístico que não conseguiu em Desterro.

E assim como Fanon (2008, p. 105), que se depara com olhar de temor da criança, – “Mãe olhe o preto, estou com medo!”, Cruz e Sousa também se depara com o ódio a sua cor, ódio ao deslocamento do seu corpo, ao ocupar um lugar que não é o seu, o de intelectual, aquele que não só usa a linguagem, mas a domina e produz arte.

Corte, 8 de janeiro de 1889

Adorado Virgílio¹⁴

Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente e condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho.

Não sei onde vai parar esta coisa, estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeições me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio do Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. **Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.**

Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para que? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidor de todo lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível! (...)

¹⁴ Trecho inicial de carta escrita por Cruz e Sousa para seu amigo Virgílio Várzea, após sua chegada ao Rio de Janeiro numa tentativa de conseguir publicar seus trabalhos.

(MUZART, 1993, p. 33-34, grifo nosso).

O Rio de Janeiro despontava como “o grande centro para onde converge a vida social, política e cultural do país” (RIO, 1994 apud SOUZA, 2012, p. 39). Cruz e Sousa segue para a Corte numa tentativa de se legitimar como escritor. Enquanto isso, Santa Catarina vivia seu próprio processo de adaptação ao novo sistema de governo, com a criação de novos símbolos e o “surgimento de novos sujeitos políticos” (NECKEL, 2003, p. 19).

Assim, quando as notícias da Proclamação foram confirmadas, como parte da construção dos símbolos republicanos, teve início um conjunto de práticas e discursos que buscaram garantir o estabelecimento da nova ordem através do esquecimento de tudo que lembrasse o período imperial. (NECKEL, 2003, P. 19)

Iniciava-se a construção de uma memória política, forjada em si mesma, através do apagamento de símbolos que indicavam a existência de uma monarquia anterior. “Há registros de que as armas do Império fixadas no frontispício do Palácio do Governo foram arrancadas com uma alavanca (...)” (NECKEL, 2003, p. 19). Uma nova bandeira do Estado foi criada, um hino e muitos emblemas, praças tiveram seus nomes modificados e novos grupos políticos foram formados. A imprensa teve um papel indispensável na promoção de uma ideia de estabilidade social e receptividade do regime republicano.

Pollack (1989), ao se referir ao processo de construção histórica sobre a memória de guerras, parte da conjunção de três pontos: o controle da memória, por meio da produção de discursos autorizados em torno de grandes personagens e acontecimentos marcantes. Que esse movimento deixa rastros em objetos materiais, como monumentos, igrejas, sítios arqueológicos e, que “quando vemos esses pontos de referência de uma época longínqua, frequentemente os integramos em nossos próprios sentimentos de filiação e de origem” (POLLACK, 1989, p. 11). Nessa “memória manipulada” (RICOEUR, 2007, p. 94), o ponto central é a necessidade de afirmação de uma identidade, seja coletiva ou não, por meio do acionamento e por sua vez, abuso da memória (Ricoeur, 2007). Que distorce ao mesmo tempo que legitima certas narrativas históricas em relação a outras.

A República foi apresentada na imprensa como uma manifestação popular legítima. PEDRO (1995) nos informa que os jornais em Desterro desempenharam papel fundamental quanto ao cenário político pós-proclamação. Contudo, também aponta que devido as altas taxas

¹⁵ João da Cruz foi batizado como Souza, com Z. Contudo, existem poemas e livros assinados das duas formas, Souza / Sousa.

de analfabetismo, poucos eram os que tinham acesso aos periódicos, ou seja, o jornal, era o espaço de formação de uma elite branca que almejava a prosperidade e civilização.

Imagem destoante da realidade Desterrense, após a proclamação da República, novos grupos republicanos assumiram cargos políticos administrativos, desestabilizando posições de prestígio. Causando embate entre famílias abastadas, que já se encontravam em meio a uma crise econômica que culminou com a ocupação do Palácio do governo catarinense. Episódio conhecido como Revolução Federalista, chefiada por Hercílio Luz, que questionava a legalidade da eleição indireta de Floriano Peixoto, que contra atacou o grupo com prisões e fuzilamentos.

Para Cruz e Sousa, que “apesar das suas convicções republicanas (...) antipatizava fortemente com os republicanos. Ridicularizava-os e criticava-os abertamente, sobretudo pelas suas posições conservadoras com relação à escravidão (...)” (SOUZA, 2012, p. 92), a República não trazia vantagens. Outras alianças precisavam ser formadas, pois não era bem visto entre os representantes “que o chamavam de “aquele negro” ou “pretinho mau rimador”” (SOUZA, 2012, p. 92).

Mamigonian e Cardoso (2013), apontam que a Ilha de Santa Catarina já servia como porto para navegantes no século XVI e que se tornou núcleo de povoamento vicentista em meados do século XVII, mas que somente depois de 1700 a ilha torna-se um local ocupado em definitivo por portugueses, escravos africanos e indígenas aldeados, incorporados a área de exploração de baleia existente ao longo do litoral catarinense.

Jacinto Mattos, pesquisador do início do século XX, apurou que, dos escravos que existiam na Ilha no início do século XVIII, “havia do gentio, de Guiné, Macau, Mina, Benguela”, entre outros. A incidência de cativos africanos, e até mesmo de asiáticos, era certamente muito menor à de indígenas, naturais da região e trabalhadores predominantes do Brasil meridional recém-ocupado no século XVII e início do século XVIII. Segundo Mattos, cuja pesquisa se baseou em registros eclesiásticos, “os índios eram da aldeia de S. Lourenço, Carijós e até da aldeia da capitania do Espírito Santo. Na documentação havia a indicação que estavam sob a ‘administração’ deste ou aquele proprietário e até mesmo do próprio vigário.”¹⁶ Aos poucos a força e trabalho indígena foi substituída pela dos homens livres que continuavam a migrar para essas paragens, e também por escravos africanos, que provavelmente chegavam pelo tráfico marítimo que seguia à bacia do Rio da Prata. (MAMIGONIAN e CARDOSO, 2013, p. 20)

Contudo, se a princípio a presença de escravos africanos se resumia a alguns, com a transferência da Corte Imperial de Portugal para o Rio de Janeiro em 1808, esse volume aumentaria consideravelmente. De acordo com Mamigonian e Cardoso (2013, p. 30) “entre

¹⁶ MATTOS 1918 apud MAMIGONIAN e CARDOSO, 2013, p. 20.

1811-1830 foram remetidos para Santa Catarina e efetivamente registrados cerca de 1700 escravos”. É nesse contexto que Cruz e Sousa se encontra em Santa Catarina, como ‘crioulo’, separado dos escravos pelo status de livre, o que o permitia ascender socialmente, mas impedido de fazê-lo pelo mesmo motivo.

Marginalizados política, social e psicologicamente, os negros tiveram que lidar com o fato de serem considerados atrasados e inferiores. A elite branca que se autoafirmava como formadora da nação via na presença dos negros, o perigo da mestiçagem e com ela a degeneração biológica sustentada pelas teorias raciais que, de acordo com Schwarcz (1994, p.139), “conheceu seu momento de maior influência no período que vai de 1870 a 1930. Chegam tardiamente ao Brasil, recebendo, porém, uma entusiástica acolhida em especial nos diversos estabelecimentos de ensino e pesquisa”.

De sua mãe, Carolina Eva da Conceição, sabemos que era ‘crioula liberta’, forma como “o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos” e de “crioulos”, os nascidos no Brasil” (GONZALES, 1988, p. 70). Com relação a categoria de liberta, os levantamentos da população entre 1796 e 1872, apontam que a escravidão ocupava um lugar relevante em Desterro. De acordo com Lima (2013) em 1796, a população recenseada da Ilha de Nossa Senhora do Desterro estava em torno de 9.141 pessoas, com a população escrava girando em torno de 1.995.

Correspondendo a 22% da população total, os libertos somavam 166 pessoas, 1,8% da população. Ainda de acordo com o autor, em 1864 – três anos após o nascimento de Cruz e Sousa – a população total somava 21.136, dessa soma cerca de 18% eram escravos, “enquanto os “pardos e pretos” livres somavam 1.381, pulando para 66% da população total” (LIMA, 2013, p. 199). Ainda sobre Carolina, biógrafos afirmam que ela continuou a trabalhar na casa dos senhores como doméstica e lavadeira mesmo após a libertação. Já o pai, Guilherme Souza, foi escravo do marechal Guilherme Xavier de Souza e alforriado entre 1865 e 1870, ao que tudo indica, trabalhava como pedreiro e continuou a servir a casa do marechal.

Mamigonian e Vidal (2013) afirmam que a presença negra, seja de escravos ou libertos, não figuraram protagonismo na cidade de Florianópolis no fim do século XIX. Geralmente aparecem diluídos nas histórias da construção da cidade ou de situações “pitorescas” (MAMIGONIAN VIDAL, 2013, p. 11). Ou seja, a massa negra da cidade não teve o mesmo protagonismo que os açorianos tiveram, como fundadores de tradições europeias em Santa Catarina.

Contudo, Mamigonian (2017) aponta que, existiram casos de libertos que locavam seus serviços diante do pagamento do *soldo*¹⁷ e existiam libertos ou livres que tinham profissões e até ganhavam dinheiro com seu trabalho, muitas vezes pagando o *jornal* por trabalhos feitos fora da residência do concessionário, nome dado ao ex-senhor de escravos.

Outro tipo de arranjo adotado com frequência permitia aos africanos livres de trabalhar autonomamente e pagar jornal ao concessionário, uma vez por semana. Um acerto comum na década de 1850 era de 480 réis diários, o que somava 12\$000 réis por mês em 25 dias de trabalho. Os africanos podiam guardar para si tudo o que ganhassem além do jornal combinado. O sistema de ganho lhes permitia mobilidade particularmente se, em vez de viver na casa de seus concessionários, eles negociassem de viver sobre si. Trabalhando ao ganho (de forma independente) nas ruas do Rio de Janeiro, africanos livres conviviam com escravos, com libertos e com imigrantes portugueses. As mulheres ganhavam dinheiro como lavadeiras, costureiras, cozinheiras e vendedoras de rua. No Rio de Janeiro, como em Salvador, escravas e mulheres libertas, particularmente aquelas da Costa Ocidental africana, controlavam o comércio de alimentos em barraquinhas e quitandas, e também em bancas e tabuleiros de comida pronta. Os homens ganhavam seus jornais como pedreiros e carpinteiros, e também na ocupação bastante comum de carregadores. (MAMIGONIAN, 2017, p. 139)

Não sabemos se este era o caso dos pais de Cruz e Sousa, o fato de continuarem a servir na casa do marechal indica uma relação de dependência, construída por meio da gratidão. Quanto a isso, Lima (2013) argumenta que a dominação não se dava somente pela violência, mas também por meio do paternalismo, relação de dependência estabelecida entre ‘senhor’ e ‘escravo’. Onde “obediência e respeito seriam a moeda de troca do sustento e proteção” (LIMA, 2013, p. 202). O autor traz um exemplo muito parecido com a situação de Cruz e Sousa.

Para os escravos, a liberdade podia se abrir através de uma relação privilegiada com seus senhores. Na cidade de Desterro, em junho de 1829, a senhora Guiomar da Silva Carvalho deu à sua escrava Maria do Espírito Santo, de 18 anos, a carta de alforria. Nessa, lembra que havia comprado a menina ainda pequena, com sua mãe, uma “negra da Costa” de nome Joana, e dava como razão da libertação “o grande amor que lhe tenho inspirado da criação”. A senhora era viúva de um sargento-mor – e, portanto, de alguém com uma posição social importante no lugar – e não tinha filhos ou parentes próximos a quem a doação pudesse de algum modo afetar a herança.

Uma mulher de posição social destacada, ‘doa’ a carta de alforria a uma escrava a quem tinha apreço e já que não tinha herdeiros, a quem pudesse dispor dos serviços da escrava após a morte, via testamento, entende que sua libertação em nada prejudicaria o montante da herança deixada para alguém. O autor nos informa mais além, que Guiomar deu uma pequena casa a

¹⁷ Soldo ou Contrato de Soldada, segundo Mamigonian (2017, p. 132) “contratos de soldada eram contratos de locação de serviços mediados pelos juizes de órfãos, frequentemente usados para empregar crianças pobres em serviços domésticos.”

sua ex-escrava e seu marido – também negro liberto – ao lado de sua própria casa, na condição de que não pudessem vender ou hipotecar. Com isso, temos o que podemos chamar de ação paternalista de doação da liberdade, que prevê na gratidão uma dívida de vida.

Dando a ex-escrava liberdade e uma casa, mesmo que condicionada, estabelece um vínculo sutil de dependência que, por vezes se traduzia na continuação da prestação de serviços por parte do ex-escravo, como prova de gratidão. O status de liberto, enquanto presente dado obriga o presenteado a retribuir eternamente com pequenas ações, como afazeres domésticos, cuidados pessoais e obediência. Teríamos então um tipo de contraprestação em que “a obrigação de retribuir é imperativa” (MAUSS, 2017, p. 260).

No dia 21 de novembro de 2019, recebi o trecho de um vídeo gravado em Florianópolis, no ano de 1988. A cena se passa em uma grande sala, onde cerca de 40 pessoas estão acomodadas em duas longas mesas. Logo no início do vídeo, um homem pede que Ercy se apresente, para que todos possam conhecê-la por dentro. Dona Ercy, em voz baixa, pede a uma mulher sentada próxima a ela, que a auxilie na apresentação. Após alguns segundos, ela se levanta sob aplausos, diz que vai sair um pouco do seu estilo, que está rouca, se posiciona, fecha os olhos e inicia:

O negô tá, moiado de suó
 Trabáia, trabáia, negô (ao sol)¹⁸
 Trabáia, trabáia negô (ao sol)
 As mãos do negô tá que é calo só
 Trabáia, trabáia, negô (ao sol)
 Ai “meu sinhô” negô tá véio
 Não aguenta!
 Essa Terra tão dura, tão seca, poeirenta...
 Trabáia, trabáia, negô (ao sol)
 O negô pede licença prá fala
 Trabáia, trabáia, negô (ao sol)
 O negô não pode mais trabáia
 Quando o negô chegou por aqui
 Era mais vivo e ligeiro que um saci
 Varava estes rios, estas matas, estes campos
 Sem fim
 Nêgo era moço, e a vida, um brinquedo prá

¹⁸ A música original não possui o acréscimo ‘ao sol’, no entanto, a frase trabáia, trabáia negô ao sol pareceu ser algo usual na música, pelo menos por D. Ercy e pela outra mulher q acompanhava o canto. Assim com o final da música ‘Nêgo trabaiou ô ô ô’ ao que parece foi uma adaptação de D. Ercy ou aproveitada por ela que cantou a música a capela

Mim
 Mas o tempo passou
 Essa terra secou... ô ô
 A velhice chegou e o brinquedo quebrou...
 Sinhô nêgo véio tem pena de têr-se acabado
 Sinhô, nêgo véio carrega este corpo cansado
 (Nêgo trabaiou ô ô ô)
 (Terra seca, Ary Barroso, 1944)

D. Ercy cantava *Terra Seca*, de Ary Barroso com a segurança de alguém que já havia feito aquilo inúmeras vezes. De acordo com Alves (1998, p. 40) “era cantora de teatro, cantou no Carlos Gomes, no Municipal, trabalhou com Maria Della Costa e era conhecida como a *voz de bronze*, grave, volumosa e brilhante. E essa era a melhor definição para aquilo que eu estava vendo. Enquanto cantava, suas mãos, rosto, olhos e corpo cantavam também, sua voz ecoava pela sala, a voz de uma mulher negra contando a história de seu povo. A tela do vídeo se enche com sua imagem e suas expressões. Uma verdadeira ópera.

Ao fundo, ouvimos uma outra voz idosa repetindo – *trabáia, trabáia nêgo ao sol, trabáia, trabáia nêgo ao sol*, voz da mulher a quem ela havia pedido ajuda. Ao conversar com Emilene sobre esse dia, ela conta que a *backing vocal* de D. Ercy, era Dina Tereza. E que naquele momento – 2020 – contava com 80 anos e que morava com Emilene há muito tempo. Naquele momento entendi porque D. Dina era a única que poderia ajudar D. Ercy. Além de D. Ercy e Dina, só é possível ver mais duas pessoas negras na sala, Emilene e Flávio Cruz, amigo da família.

Vale ressaltar que a interpretação vibrante e emocionante de D. Ercy, com uma cadência lamuriante e dolorosa, dialoga com a proposta da letra, como argumenta Vital (2013, p. 82), “o compositor apresenta o personagem no tempo atual, como uma lamúria que não tem fim”. Contudo, a marcação do posicionamento de uma mulher negra como protagonista da canção, vai parcialmente na contramão da análise que Vital fez da canção.

A análise de Vital (2013) nos apresenta a exaltação regionalista, quando o compositor se refere a terra seca em alusão a um terreno duro, difícil de trabalhar e, um feito heroico e épico por parte do negro em desbravar as matas e rios. Indica que ao falar da sua mocidade, o negro da canção se refere ao tempo que “ainda era moço e podia servir ao seu senhor” (VITAL, 2013, p. 84). Ou seja, para a autora, o passado que consta na canção é o passado da escravidão. Nesse sentido, a música estaria restrita ao ciclo de vida do negro, que nasce escravo e morre nas mesmas condições, por isso sua memória do passado estaria atrelada a sua existência como escravo.

Obviamente, o que D. Ercy cantava era outra coisa, era uma música que falava do povo negro escravizado pela mão do senhor branco, de vidas perdidas pelo trabalho compulsório e a dor do racismo tão presente nos dias atuais. Quanto ao passado, ela cantava um passado de liberdade, um passado anterior ao cárcere, um passado que a afetava diretamente, que estava marcado em sua pele e em sua construção social.

Ary Barroso, um dos nomes importantes do cenário musical entre as décadas de 1920 a 1945 – autor de *Aquarela do Brasil* – foi um homem branco, que abraçou o projeto nacionalista do governo getulista, dando destaque as belezas naturais do Brasil e marcando a composição racial do ‘povo’ brasileiro.

Pode-se inferir que a ideologia de civismo promovida pelo “Estado Novo caiu-lhe como um incentivo para a produção do samba-exaltação, dentro de um estilo nacional-ufanista, buscando uma unidade cultural já analisada como ‘sinfonização do samba’ (WISKNIK, 1982 apud VITAL, 2013, p. 73)

E *Terra Seca*, de 1944, faz parte de um conjunto de sambas classificados como samba-exaltação. Canções que deixam aparente o espírito nacionalista do compositor e a busca por uma brasilidade. Uma unidade homogênea e bem resolvida em que o branco dita as regras e constrói a história de uma nação, que será perpetuada através de canções, propagandas, artes, produções acadêmicas, políticas de saúde etc. *Terra Seca*, além de marcar o regionalismo, ou a trajetória épica de ‘ascensão’ de um negro que deixou a escravidão para trás, também marca o modo de falar do negro, uma referência aos escravos africanos adaptados a língua do colonizador.

Trazidos à força de diferentes partes da África, falantes de dezenas de línguas, mas genericamente classificados como “boçais” ao desembarcar, os africanos tinham lugar na hierarquia da sociedade colonial. Quando recém-chegados, estavam no degrau mais baixo da escala social; uma vez catequizados e conhecedores da língua dos senhores e das regras de funcionamento da sociedade, eram considerados “ladinos” (MAMIGNIAN 2017, p. 17)

Boçais, ladinos (MAMIGNIAN, 2017), pretos, crioulos (GONZALES, 1988), são algumas das formas utilizadas pelo colonizador para identificar e classificar o escravo nascido na África e o nascido no Brasil, porém, formas claras do racismo estruturado no Brasil, meio de manutenção do poder hegemônico, branco e patriarcal.

Lélia Gonzales (1988) em sua proposta de descolonização do conhecimento, busca evidenciar como a linguagem dominante é usada como forma de exclusão e manutenção do poder. Djamila Ribeiro (2019), por sua vez, aponta que Gonzales ao refletir “sobre o modo pelo qual as pessoas que falavam “errado”, dentro do que entendemos por norma culta, eram tratadas com desdém e condescendência e nomeou como “pretuguês” a valorização da linguagem falada pelos povos negros africanos escravizados no Brasil” (RIBEIRO, 2019, p. 26).

O “pretuguês”, “marca da africanização do português falado no Brasil” (GONZALES, 1988, p. 70), é caracterizado por sonoridades, vocabulários, caráter tonal, e/ou a ausência de algumas consoantes, tais como *l* e *r*. Essas, expressam e evidenciam a “presença negra na construção cultural do continente americano” (GONZALES, 1988, p. 71). Nesse sentido, a música aparece como um dos canais de percepção “pretuguês” na prática.

A autora aponta ainda, que essa presença africana na construção cultural da América – do Norte, Central e do Sul – é encoberta “pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore nacional” etc., que minimizam a importância da contribuição negra.” (GONZALES, 1988, p. 70). A mesmo tempo que *Terra Seca* marca o escravo como um ser folclórico, distanciado e até mesmo romantizado, dentro da perspectiva de que, quem conta a história do escravo é o branco. Minimiza sua narrativa como um ser fora do tempo, sempre atual e ao mesmo tempo inexistente, também, abre possibilidades de apropriação, reinterpretação e ressignificação de sentidos como faz D. Ercy.

Ao cantar *Terra Seca*, diante de uma plateia composta em sua maioria por brancos, interessados em sua história, D. Ercy desconstrói a ideia de uma simples apresentação musical e consegue transmitir suas próprias condições de opressão enquanto mulher, negra, pobre e analfabeta. A representante de uma família apagada pela história branca, estava dizendo aos presentes que aquele era seu lugar de fala (RIBEIRO, 2019), sua performance era um ato político.

A matriarca, que deixou sua voz eternizada, era Ercy Cruz e Sousa (falecida em 1/11/1998), viúva de Sílvio Cruz e Sousa (1914 - 1955), que por sua vez era filho de Francelina Maria da Conceição (? - 1917) e João da Cruz e Sousa ‘Júnior’¹⁹ (1898 - 1915). Que era o filho póstumo do poeta João da Cruz e Sousa (1861-1898) com Gavita Rosa Gonçalves (? - 1901).

¹⁹ No livro *Reencontro com Cruz e Sousa* encontrei as duas formas de escrita: ‘João da Cruz e Sousa’ como nome de batismo e ‘João da Cruz e Sousa Júnior’ ao longo dos textos. Aqui mantenho o acréscimo de Júnior como forma de diferenciar do nome do pai, o poeta João da Cruz e Sousa.

O trecho do vídeo foi escolhido com muito carinho por Emilene Cruz e Sousa, para homenagear Dina Tereza que comemoraria no dia 24 de novembro 80 anos de idade. Dina é a filha mais velha de D. Ercy e Sílvio Cruz e Sousa, portanto, a bisneta mais velha do poeta Cruz e Sousa. Dina Tereza também era uma mulher forte, junto com Emilene, sua sobrinha²⁰, assumiu o lugar de sua mãe na interlocução entre descendentes e historiadores, jornalistas e políticos. Dina Tereza, chamada carinhosamente de Nina por Emilene, quando ainda estava viva comparecia sempre que possível para representar a família. Sua última viagem a Florianópolis foi em março de 2019, a fim de, resolver tramites burocráticos para o reconhecimento de Cruz e Sousa como Promotor Público. Após sua morte no final de 2020, quem assume a posição de representante da família, é Emilene Cruz e Sousa, a trineta do poeta.

Emocionada com a força do que acabava de assistir, me dei conta de uma coisa, ao lado direito de D. Ercy, estava sentada uma menina, usando um vestido de festa branco, com mangas bufantes. De cabeça baixa a maior parte do tempo – em que é possível vê-la – se mostrava realmente envergonhada pela atenção dada a sua família, ou talvez pelo fato de estar sendo gravada. Emilene criança, não se levantou para aplaudir D. Ercy, não sabemos se pelo fato dela ter o privilégio de ouvir a voz de sua avó sempre que quisesse. - *Um contralto perfeito*, de acordo com a própria, hoje adulta. Ou mais, talvez naquela época não entendesse muito bem o significado daquele momento, uma família de pessoas simples que estavam sendo re-descobertas,

Re-descobertos dessa vez por integrantes do Movimento Negro de Florianópolis e, como parte de um novo processo de releitura de Cruz e Sousa, mas principalmente de legitimação da vida do poeta. Junto com esse processo é questionado pela primeira vez qual seria o lugar de Cruz e Sousa na história catarinense, enquanto corpo, pessoa e existência por meio da presença e ações diretas de seus descendentes.

Cruz e Sousa, agora ressignificado tem a potência da sua poesia na presença de seu corpo e no corpo daqueles que carregam seu sobrenome. Não é mais possível passar por ele despercebido, pois ele está lá no museu exposto como símbolo de si mesmo e da sua obra, mas também como parte de um conjunto de negociações políticas conflituosas, que nem de longe parecem estar pacificadas.

A primeira vez que a família foi ‘descoberta,’ ao que tudo indica foi por volta de 1951-52, por Affonso Várzea que assina o artigo *Continuação Sofredora de Cruz e Souza*, publicado no *Jornal do Brasil* e mencionado no jornal *A Noite*, de 16 de dezembro de 1952, ao qual tive

²⁰ Emilene é filha de Sylvia Alex, uma das irmãs de Dina Tereza. Ela foi criada por Dina após a morte de sua mãe. Dina mora com Emilene e seu marido em uma casa Realengo, no Rio de Janeiro.

acesso. Com o título *Descoberta a descendência de Cruz e Sousa*, o jornal *A Noite* fala da busca de Affonso Várzea pelos descendentes de Cruz e Sousa, nos arquivos de educandários e junto a família dos ex-senhores de escravos.

Informa ainda que, a repercussão do artigo do *Jornal do Brasil* foi tanta, que depois disso, o governo de Santa Catarina havia sancionado pensão aos descendentes do poeta, na soma de Cr\$ 1.000,00 (um mil cruzeiros), garantido pela Lei nº 715, de 2 de agosto de 1952. Valor que só veio a ser reajustado pela Lei 6.652, de 11 de outubro de 1985, quando a família foi novamente ‘redescoberta’, por iniciativa de um grupo de pessoas do movimento negro, intelectuais, escritores, professores e políticos.

A Noite apresenta alguns aspectos da história da família, a criação de João, filho póstumo do poeta por sua avó materna, “a **preta velha** Maria Eduarda, de uma geração de **mulheres de côr**, escravas de Dr. Antonio Rodrigues Monteiro de Azevedo, juiz da segunda vara e **homem de larga** e liberal **visão, tendo libertado as pobres criaturas** antes mesmo do ato da princesa Isabel” (A NOITE, 1952, p. 8, grifo nosso). Ao longo de toda a matéria vemos a distinção feita entre brancos e negros, os brancos sempre tratados como; “o bondoso casal” (idem) em referência a família de ex-senhores de escravos ou mesmo “magnânimo Dr. Tibúrcio de Freitas” (idem) ao se dirigir ao amigo do poeta. Enquanto isso, mesmo quando a matéria adjetiva positivamente algum descendente do poeta, o faz através da exaltação de outros, como vemos a seguir, numa passagem sobre João, o filho do poeta.

Era um pequeno inteligente, vivo, alegre, muito esperto, e no benéfico casarão do Campo de São Cristovão, foi colega de Acir Paes, atualmente embaixador no Canadá; companheiro de turma de Manhães Barreto, hoje deputado por São Paulo, e do coronel Santa Rosa, presidente do Automóvel clube e diretor do Estádio Municipal; sendo contemporâneo dos Melo Franco, Calo, Virgílio, Cesario e Afranio – do agora almirante Arquimedes Pires Botelho de Castro e do coronel Alberto Barcellos, da Aeronáutica. (A NOITE, 1952, p. 8)

Não há consenso quanto a identidade da avó materna de João, alguns biógrafos, entre eles Uelinton farias Alves (1998) e Prandini (2011) afirmam que se chamava Luiza Rosa e seu pai, Thomé Luiz Gonçalves, por outro lado, o jornal *A Noite* a identifica como Maria Eduarda a partir de Affonso Várzea. Contudo, não há dúvidas sobre a identidade, linhagem e atuação política dos Monteiro de Azevedo, senhores dos pais de Gavita que assim como Cruz e Sousa, nasceu livre, foi educada e criada pela família.

Seria hipocrisia dizer que Cruz e Sousa é o único biografado que sofre com as lacunas em sua história, e não somente porque ele é o foco de todas essas pesquisas e não seus filhos, esposa e descendentes. Mas porque antes de tudo é a trajetória social e seu posicionamento de

homem negro, produtor de poesia, dentro de uma sociedade escravista que ganha mais relevância cada vez que é acionado.

É fato que o processo de ascensão de Cruz e Sousa ao panteão dos heróis catarinenses, incluiu minimizar e até mesmo apagar os resquícios familiares do poeta. Com exceção de alguns autores, a grande maioria de trabalhos e jornais reproduzem esses apagamentos, que servem como base para a construção do herói. Um fim trágico onde todos morrem de tuberculose, é muito mais impactante do que dizer que atualmente possam existir mais de 50 descendentes de Cruz e Sousa.

Mas como é possível descobrir algo que não estava encoberto? O termo correto não seria trazer à memória algo que estava esquecido, silenciado pelos discursos oficiais. Afinal a “memória é seletiva” (POLACK, 1992, p. 4; RICOEUR, 2007, p. 455) e como tal, ao ser enquadrada promove silenciamentos ao longo de seu trajeto. Porém como argumenta Ricoeur (2007) o esquecido, pode não ser apagado totalmente e sim, distanciado para que em momento oportuno seja reativado pelo ato de ‘relembrar’. Desta forma, de Cruz e Sousa, o que volta a ser lembrado com frequência é que condição social não pode ser separada de arte, e para isso funcionar, certos personagens devem aparecer de tempos em tempos como elemento de reajuste.

Até mesmo Gavita, a esposa, se mostra extremamente importante para construir a imagem heroica do homem, que fica ao lado da mulher em estado de ‘loucura’ (ALVES, 1998, MEDEIROS, 2005; OLIVEIRA, 2007; SILVA, 2012; KLEIN, 2010). E que produz a partir dessa experiência alguns dos mais profundos poemas simbolistas. As exceções mostram Gavita através das cartas românticas, ou daquelas em que solicita dinheiro após a morte do poeta. Algo recorrente durante todo o tempo de viveram juntos. Outros falam da educação da jovem negra e da sua beleza, mas o que marcou Gavita na biografia do poeta foi à loucura.

Devemos levar em consideração que estamos falando da virada do século XIX para o XX, momento de experimentação da medicina moderna, dos diagnósticos clínicos e da perpetuação da psicanálise, onde muitas coisas poderiam ser consideradas loucura. Infelizmente quase nada se sabe de Gavita, nem mesmo onde está enterrada. Talvez seja hora de se perguntar onde está Gavita? Ela foi apagada junto com seus filhos. Em uma das conversas com Emilene, ela disse que alguém mencionou que o corpo de Gavita estaria no mesmo túmulo de Cruz e Sousa. O que não seria impossível, visto que se trata de um jazigo, porém o único nome que consta no túmulo é o de Cruz e Sousa. As informações que ela tem da mãe de seu bisavô são mínimas e desconstruídas, descobertas por meio de leituras produzidas por pesquisadores.

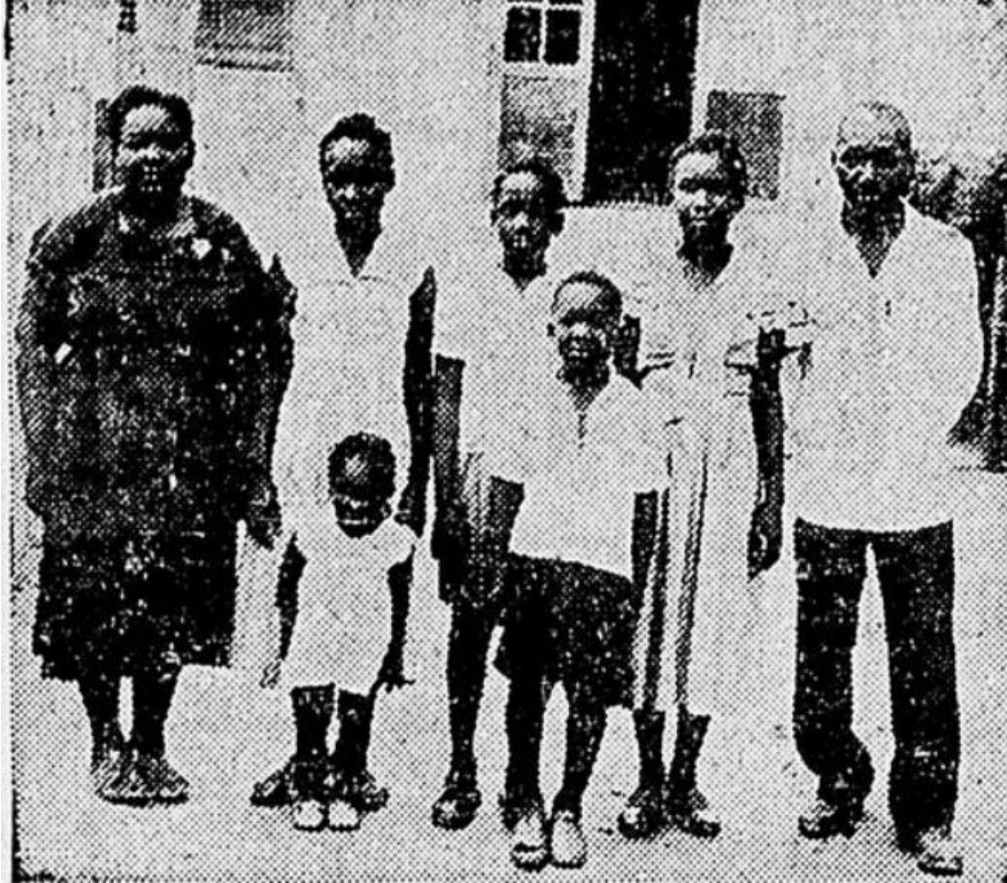
O maior destaque da matéria do Jornal *A Noite* se dá para a atuação da família Monteiro de Azevedo na infância do filho de Cruz e Sousa e posteriormente ao neto, Silvio. No esforço em fazê-los estudar, mas muito pouco se fala da vida atual dos descendentes. Gostaria de chamar atenção para o círculo apresentado nas linhas anteriores, a família que mantém a mãe e o pai de Gavita como escravos, é a mesma que a liberta e a educa, caso semelhante ao do poeta.

Após a morte de Gavita, a família assume a educação de seu filho, João (o póstumo), que na adolescência se une a Francelina Maria da Conceição, jovem negra que também era criada pela mesma família. Para finalizar, após as mortes de João (1915) e Francelina (1917) em um acidente, a mesma família assume a educação do filho do casal, Sílvio Cruz e Sousa.

Hoje Silvio Cruz e Souza, neto daquele que escreveu “Tropos e Fantasias” de parceria com seu amigo de infância Virgílio Várzea, aposentado, por enfermidade, no trabalho a que se dedicava ultimamente, vive com a esposa e os cinco filhos pequenos em Moça Bonita.

A matéria de *A Noite* estampa três fotografias, a primeira, da fachada do prédio da família Monteiro de Azevedo, a segunda, da casa onde os descendentes de Cruz e Sousa ainda moram e a última fotografia, de Silvio Cruz e Sousa, bisneto do poeta (à direita), junto com sua esposa Ercy (à esquerda) e seus cinco filhos: “Dina Tereza, Marly, Sílvio Henrique, Sílvia Alex, Mariulda e Maria Evangelina” (ALVES, 1998, p. 67).

Figura 13- Reprodução de imagem do jornal A Noite, de 16 de dezembro de 1952. À esquerda, Ercy, esposa de Silvio Cruz e Sousa, neto do poeta Cruz e Sousa, que está no canto direito. Entre eles seus filhos.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Ao que parece, a ‘descoberta’ jornalística não provocou grandes mudanças na situação da família, além do pagamento de uma pequena pensão por parte do governo catarinense. Dina Tereza relata a chegada de Henrique Fontes e Affonso Várzea a sua casa quando era criança, assim como a chegada posteriormente de jornalistas e assessores do governo, da pobreza em que a família se encontrava após a morte de seu pai e das promessas de uma vida melhor que não se concretizaram²¹. Também fala de seu pai, Flávio (ALVES, 1998).

A última vez em que terceiros se aproximaram da família, não definida mais como descoberta, mas como um reencontro, que aconteceu em meados da década de 1980 e culminou com a cena de D. Ercy cantando. *Reencontro com Cruz e Sousa*, foi o título escolhido para aquele evento, dele originou-se um dvd e um livro com o mesmo nome. De acordo com Flávio Cruz²², participante do grupo que promoveu o evento, sua ligação com Cruz e Sousa, o poeta, começou por volta de 1984 quando entrou para o Movimento Negro catarinense.

²¹ Dina Tereza não fornece datas, mas podemos datar o ocorrido entre 1955 e 1966, datas da morte de Silvio Cruz e Sousa e Henrique Fontes.

²² Me encontrei com Flávio Cruz no início de abril de 2019. Recebeu a mim e mais dois amigos – “testemunhas” a pedido de Flávio – em sua casa, em Florianópolis. Lá nos apresentou um pouco de sua trajetória profissional,

A partir daí, passou a participar do projeto *Semana Afro – Catarinense* que consistia em levar até a periferia ações de conscientização negra, visto que 1985 seria o centenário da abolição. Nessa época, de acordo com Flávio Cruz, se encontrou com Uelinton Farias Alves, biógrafo de Cruz e Sousa e desse encontro formaram um grupo menor, interessado na história do poeta. O grupo contava com pessoas como o próprio Uelinton Farias Alves, Flávio Cruz, Nelson Tangerino e Vieira da Silva, que segundo meu interlocutor, sempre afirmou a existência dos descendentes.

Figura 14- Reprodução de fotografia da ida as compras para o churrasco com o grupo do movimento negro. D. Ercy à direita e Emilene à esquerda. Rio de Janeiro, 1985.



Fonte: Acervo pessoal de Flávio Cruz

Após intensa busca, chegaram a documentos que atestavam a existência da família, tais como o Diário Oficial, onde foi publicada a pensão, em seguida, chegaram a própria família. Após o primeiro encontro no Rio de Janeiro, em 1985, Flávio Cruz passou a representar a família Cruz e Sousa em Santa Catarina, com isso, consegue rever o valor da pensão paga aos

pessoal e sua ligação com os descendentes de Cruz e Sousa. Foi uma inserção total em sua história, dezenas de livros, recortes, fotografias e pequenos objetos compuseram sua narrativa. Os poucos nomes que menciono surgem como fragmentos que vem do esforço de relacionar nomes a imagens que me foram fornecidas, contudo, tenho certeza que muitos outros nomes ficaram de fora.

familiares. Em 2017, a Lei 17.201, revoga e estipula o valor de R\$1.500,00 como pensão aos familiares, divididos entre os beneficiários, os cinco filhos de Silvio.

Art. 1º - A pensão concedida através da Lei nº 715, de 2 de agosto de 1952 ao neto de Cruz e Sousa, Silvio da Cruz e Sousa, e revertida por falecimento deste aos seus familiares, é fixada em quatro vezes o menor valor da escala do Quadro do Pessoal Civil da Administração Direta. (Lei 6.652, de 11 de outubro de 1985)

Flávio Cruz relatou-me com muita frustração, a negativa da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em repassar participação nas edições futuras publicadas de Cruz e Sousa aos seus descendentes. De acordo com Flávio, tanto a pensão quanto o pedido de participação dos lucros de vendas de obras produzidas sobre o poeta, faziam parte de um conjunto de ações que visavam ressarcir os familiares pelos atos de racismo sofridos por Cruz e Sousa, tais como, o impedimento ao cargo público de promotor na cidade de Laguna. Os valores possibilitariam uma vida digna, com acesso à saúde, educação e moradia aos descendentes.

Aqui, a memória do racismo sofrido por Cruz e Sousa é acionada por um terceiro, que se identifica e reivindica reparação para os negros que foram impedidos de ascender socialmente. Ricoeur (2007) ao tratar do dever de fazer justiça aponta para o conceito de dívida, onde “somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam” (RICOEUR, 2007, p. 101). Ou seja, ao solicitar o reconhecimento dessa dívida, Flávio Cruz também insere a si mesmo e todas as pessoas negras que sofrem racismo em Santa Catarina, como requerentes desse dever de memória. A dívida é política, social, cultural e conjunta.

Contudo, há uma distância entre o solicitado (dívida social) e o analisado (direito autoral. Enquanto pessoas de dentro do movimento negro e da universidade se mobilizavam para estabelecer um pagamento financeiro, como meio de fazer justiça, em uma esfera superior, o argumento social era desqualificado em relação ao argumento jurídico. Quanto ao pedido feito a UFSC, o parecer de Volney da Silva Milis argumentava que:

A solicitação **não tem nenhum embasamento jurídico**, já que os textos caíram em domínio público (Lei nº 5.988/73). **No entanto**, caso a Universidade Federal de Santa Catarina venha, no futuro, a publicar obras do Autor/Poeta, **poderá se assim entender** a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, **destinar parte da receita** proveniente da venda aos requerentes. (UFSC, Procuradoria Geral, 1989)²³

²³ Processo nº 023224/88-58. Requerente: Ercy Cruz e Sousa e Outros. Assunto: Solicitação de transferência de participação nas edições de “Cruz e Sousa”. Parecer nº 044/VSM/89. Acervo: Flávio Cruz.

O parecer deixava em aberto o caso ao dizer que mesmo já estando em domínio público, a UFSC poderia, se assim entendesse, dar participação nas vendas aos descendentes, já que se fazia matéria relevante de caráter social. Era com isso que Flávio e os familiares contavam, pois ao que tudo indicava a UFSC entraria em acordo.

Contudo, foi solicitado ao escritor Salim Miguel que apresentasse um parecer, em 28 de março de 1989²⁴, argumentou contrariamente ao pedido, alegando que o mesmo era vago, que a legislação brasileira não previa pagamento de direitos autorais para autores em domínio público e que, na verdade o que os herdeiros estavam reivindicando já havia sido contemplado pelo governo catarinense por meio de pagamento de pensão. A situação em que a família se encontrava não podia ser confundida com a legislação de direitos autorais. Para Flávio Cruz, o parecer de Salim Miguel foi destrutivo, pois a partir dele a UFSC negou o pedido de participação nas publicações e o assunto foi encerrado.

A ‘situação’ a qual Salim Miguel mencionava era o fato da família se encontrar em situação financeira de risco, pois a mesma, havia perdido todos os seus bens, em uma grande enchente ocorrida no em fevereiro de 1988, na cidade do Rio de Janeiro, inclusive o baú com pertences pessoais de Cruz e Sousa, manuscritos, cartas e sua bengala. Sobre esse episódio temos uma pequena, mas importante passagem.

Porque há dias, quando aqueles desmoronamentos e enchentes no Rio, transbordaram as águas também ao lado da casa dos Cruz e Sousa e lá se foi uma urna onde estavam alguns textos e documentos sobre o poeta. Lá se foram também todos os pertences da família. “Perdemos tudo, só ficamos com a roupa do corpo”, diz Dina. “Temos até medo da casa cair em cima da gente. Fomos socorridos por um pessoal de uma academia ao lado e pelos crentes que trouxeram gás e colchonetes. Mas como a lama era muita, os colchonetes ficaram encharcados com a umidade.” (ALVES, 1998, p. 40)

Para Flávio Cruz essa ‘situação’ em que a família se encontrava, poderia ter sido evitada caso o Estado catarinense tivesse acolhido as reivindicações apresentadas pelo movimento negro e, que de acordo com o mesmo, foram “abafadas” (ALVES, 1998, p. 58). Abaixo reproduzimos o preâmbulo do documento.

FLORIANÓPOLIS, 20 de novembro de 1985.

O SEGUINTE ABAIXO-ASSINADO TEM COM FINS AS SEGUINTE REIVINDICAÇÕES:

- a) **AO POETA JOÃO DA CRUZ E SOUSA, TRANSLADAR OS RESTOS MORTAIS PARA FLORIANÓPOLIS, TODO SEU MATERIAL E ACERVO**

²⁴ Idem.

PESSOAL NOS ESTADOS DO RIO DE JANEIRO, MINAS GERAIS, SÃO PAULO, ETC, FAZER UM MUSEU DO MESMO;
 TOMBAMENTO DE CASAS, TERRENOS, OU OUTROS BENS QUE PERTENCERAM AO MESMO;
 CONQUISTAR JUNTO AO GOVERNO **NO PALÁCIO CRUZ E SOUSA UMA SALA NA QUAL SE TRANSFORMARIA EM UM MUSEU; UMA BIBLIOTECA E SALA DO POETA**, COM SEUS ACERVOS LITERÁRIOS (JORNAIS “A TRIBUNA”, “O MOLEQUE” E OUTROS);
CONSERVAR A CASA DE CRUZ E SOUSA NO RIO DE JANEIRO, BAIRRO DO ENCANTADO E REALENGO;
DAR ASSISTÊNCIA A FAMÍLIA DO MESMO, A DONA ERCY, CASADA COM SÍLVIO, NETO DE CRUZ E SOUSA, **PENSÃO E A PRESERVAÇÃO: EDUCAÇÃO E CONDIÇÃO SOCIAL**;
 E QUE A **CADEIRA DE CRUZ E SOUSA**²⁵ NA ACADEMIA CATARINENSE DE LETRAS **SEJA OCUPADA POR OUTRO NEGRO**;

- b) QUANTO À IGREJA DO ROSÁRIO:
 QUE ESSA SEJA TOMBADA PELO PATRIMÔNIO CULTURAL MUNICIPAL, ESTADUAL E FEDERAL;
 QUE PARTICIPE DOS PROJETOS DE ACERVO DE MEMÓRIAS CATARINENSE DANDO COBERTURA DE CONSERVÁ-LAS E DANDO APOIO DE TORNÁ-LAS A REVIVER SEU TEMPLO RELIGIOSO. (ALVES, 1998, P. 58-59, grifo, nosso)

Se a entrada no museu pode ser entendida como a consolidação oficial da transformação do corpo em objeto, ao que tudo indica é por volta de 1985 que se inicia sua transformação. Flávio Cruz, responsável por redigir o abaixo-assinado afirmou que teve a ideia de pedir a transferência dos pertences de Cruz e Sousa, a partir de uma visita feita ao Museu Câmara Cascudo – RN. Na visita, lembrou do baú com manuscritos, a bengala e outras coisas do poeta, viu a estrutura do museu e com o grupo resolveram escrever o abaixo-assinado.

Não sabemos se a chegada dos restos mortais ao MHSC, tem ligação direta com as reivindicações por reconhecimento da década de 1980. Contudo, em matéria veiculada pela *Frente da Cultura SC*, em 28 de novembro de 2007, o secretário Gilmar Knaesel, da Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte (SOL) diz “a vinda da urna dos restos mortais de Cruz e Sousa representa o reconhecimento pelo poder público de um poeta que foi além das fronteiras catarinenses”, para logo em seguida vincular a imagem de Cruz e Sousa, a criação de uma obra pública, o Memorial Cruz e Sousa, que seria construído nos jardins do Palácio e que teria o projeto lançado na chegada da urna ao museu. Para ele, o Memorial e, por sua vez, o corpo de Cruz e Sousa se tonariam uma atração turística e cultural em Florianópolis. Que resolveria dois problemas, o do investimento em cultura e a visibilidade turística. “No cemitério de São Francisco Xavier, o túmulo de Cruz e Sousa era um entre mais de 500 mil, e em Florianópolis

²⁵ A cadeira nº 15 que tem como fundador o poeta Cruz e Sousa nunca foi ocupada por um negro. Tem como patrono Ernesto Meyer Filho (artista plástico), teve como primeiro titular Othon da Gama Lobo D’Eça (advogado, jornalista e poeta), como titular atual Celestino Sachet (advogado e escritor) e como membro acadêmico, Carlos Franzoi (artista visual). Informações disponíveis em: <<http://acla.org.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

terá um destaque especial – diz o secretário” (FRENTE DA CULTURA, 2007). Visibilidade atrelada ao apelo turístico e como consequência, um possível retorno financeiro, ocasionado pela publicidade que o corpo traria.

O ENCONTRO QUE NUNCA ACONTECEU

No dia 2 de fevereiro de 2020, exatamente 32 anos após a enchente, volta a chover no Rio de Janeiro e mais uma vez a água entra na residência dos Cruz e Sousa, dessa vez não passou da canela, mas foi o suficiente para aflorar memórias daquele dia. Vídeos da rua e da casa alagada foram enviados por Emilene. Um gatilho para o acionamento de lembranças traumáticas. Conversamos madrugada à dentro sobre sua família, a saúde de Dina Tereza e sobre o peso do sobrenome Cruz e Sousa, enquanto aguardávamos que o nível da água baixasse, ela no Rio de Janeiro e eu em Santa Catarina. Seria cômico se não fosse trágico, mas as chuvas e alagamentos fazem parte do processo de aproximação com Emilene, tudo começou com um encontro que nunca aconteceu por causa da chuva.

Em meados de 2018, eu havia conseguido com a então administradora do MHSC, Vanessa Borovsky, um telefone que poderia ser da casa dos descendentes de Cruz e Sousa. Não me lembro muito bem do restante da conversa, pois fiquei em choque com a possibilidade que estava na minha frente, mas acho que algum pesquisador havia deixado aquele telefone com ela. Depois de muito tempo e com um papel que não tinha nome, somente um número, resolvi ligar. A verdade é que haviam se passado meses, já estava em 2019, tinha data para qualificar o projeto de dissertação e eu ainda não tinha ligado. Me faltava coragem, mas enfim, já tinha decidido ir ao Rio de Janeiro com o objetivo de encontrar o túmulo de Cruz e Sousa, então liguei e do outro lado ninguém atendeu. Liguei diversas vezes e a mesma coisa, frustrada me coloquei a buscar mais uma vez alguma notícia que pudesse me levar pelo menos ao nome de algum descendente.

Por volta do dia 27 de março de 2019, já com passagens compradas para o Rio de Janeiro e sem esperança de conseguir falar com alguém da família²⁶, encontrei uma matéria da Assembleia Legislativa Catarinense, que falava que Dina Tereza e Emilene Cruz e Sousa haviam visitado Florianópolis no dia 21 de março daquele mesmo ano, data de morte do poeta

²⁶ Havia conseguido um número de telefone residencial com a então administradora do MHSC, contudo, ninguém atendia as ligações e logo imaginei que o número estivesse errado. Em outra ocasião descobri que o telefone da residência de Dina Tereza estava com defeito.

Cruz e Sousa. Eu estava frustrada por ter perdido a oportunidade de encontrá-las na minha cidade e precisava ser rápida, pois viajaria na semana seguinte e ficaria somente 3 dias no Rio.

A matéria dava alguns nomes de pessoas que as acompanhavam, entre eles o nome de Flávio Cruz, servidor da UFSC e que havia escrito vários livros. Depois de algum tempo consegui o e-mail dele, na publicação de um artigo e entrei em contato na mesma hora. Marcamos um encontro e conversamos por umas duas horas em sua casa, onde contou histórias, mostrou fotografias, livros e no fim me deu o e-mail de Emilene. Faltava dois dias para a viagem e não conseguia tinha ainda resposta, após várias tentativas, procurei novamente o Flávio que só então me deu o número do telefone celular de Emilene e disse que ela já sabia que eu estava fazendo uma pesquisa e aguardava minha ligação. O telefone de sua casa estava com defeito e os e-mails não haviam chegado.

Cheguei no dia 4 de abril ao Rio de Janeiro, estava muito quente e eu precisava agilizar a pesquisa, pois no dia seguinte encontraria com Emilene e D. Dina em sua residência, aquele era o único dia de folga de Emilene e eu precisava aproveitar. Me hospedei perto do aeroporto, e corri para o cemitério, falei com algumas pessoas, busquei informações e cheguei ao túmulo de Cruz e Sousa, não vou adiantar muito sobre essa incursão, pois teremos um capítulo inteiro para falar de cemitério, cadáveres e exposições. O que posso adiantar é que o tempo mudou completamente, começou a ventar muito, escureceu e eu tive que sair às pressas do cemitério porque uma chuva descomunal estava por vir.

Ainda consegui ir a Santa Casa de Misericórdia, um prédio lindo que em nada lembrava um hospital. Estava vazio, tentei em vão acessar o arquivo e fui encaminhada a sala da secretária do diretor da instituição que me recebeu, me deu um e-mail e disse que me atenderia assim que possível, o que na verdade nunca aconteceu. A Santa Casa foi a responsável pelo traslado dos restos mortais de Cruz e Sousa, mas a essa altura eu já tinha descoberto que o arquivo do século XIX não estava nem no cemitério, nem no hospital, encontrava-se em um depósito da Prefeitura que havia sido alagado poucos meses antes, infelizmente não consegui descobrir o endereço.

Assim que cheguei ao hotel começou a chover muito, em pouco tempo a situação no Rio de Janeiro já estampava todos os noticiários, aquela era a maior enchente dos últimos 31 anos, Emilene me ligou e disse que sua casa estava alagada, me mandou fotos do lugar e essa foi nossa primeira conversa. Me falou da enchente de 1988, do desespero de perder tudo, de ter que dormir em um colchonete molhado. Aquela data havia marcado a memória dela, aquela noite chuvosa serviu de entrada para o campo de pesquisa.

A chuva se estendeu pela noite toda e também no outro dia, passamos a manhã toda conversando por celular, pois eu estava ilhada no hotel e ela em casa. A cidade estava em

situação de calamidade, o que fez com que centenas de pessoas procurassem o Pronto Atendimento no outro dia, impedindo que nos encontrássemos novamente. Emilene é psicóloga e trabalha em uma UPA, eu voltei para Florianópolis no dia seguinte, com um encontro que nunca aconteceu, mas um contato que se estende até os dias de hoje.

Agora sempre que chove muito nos falamos, ela conta um pouco da família, eu falo da minha também. Em uma de nossas conversas falou do estado de saúde de D. Dina, que tinha se recuperado a pouco de Covid-19, após dias internação. Rindo, descreveu as formas que encontrou para burlar a segurança do hospital e poder encontrar a Nina, antes que possa parecer irresponsável, devo esclarecer que Emilene havia acabado de se recuperar de Covid-19 e que as manobras empreendidas, se deram mais no campo simbólico do que no sentido literal, visto que, tinha acesso facilitado por ser funcionária da linha de frente no combate a pandemia.

Na última vez que vi D. Dina por chamada de vídeo, ela estava lavando louça, sorrindo e dizendo que queria que eu fosse a casa dela para nos conhecermos, infelizmente D. Dina faleceu em dezembro de 2020 e esse encontro que nunca aconteceu.

CAPÍTULO II

NARRATIVAS E MEDIAÇÕES: COM QUANTAS PERFORMANCES SE FAZ UM CRUZ E SOUSA

– Ela é uma urna lacrada, quer dizer que ninguém pode abrir essa urna, ela é lacrada!
 – Não tem nada dentro? – O que tem dentro?
 – Tem!
 (diálogo entre Simone e alunos na Sala Cruz e Sousa, MHSC, 2019)

O trecho desse diálogo aconteceu em uma sala de 21,79m², que fica dentro do Museu Histórico de Santa Catarina, localizado no centro histórico da cidade de Florianópolis. O MHSC tem como sede, a antiga edificação do governo catarinense que foi nomeada como Palácio Cruz e Sousa, em 20 de fevereiro de 1979, pela Lei 5.512. O museu foi inicialmente pensado para contar a história política do estado catarinense, “através, prioritariamente, de documentação que registrasse a história dos governadores do Estado” (MHSC, 2016, p. 44). A primeira exposição da instituição²⁷ foi uma homenagem ao ex-governador Gustavo Richard e contou com apresentação de fotografias da execução das obras de instalação dos sistemas de energia elétrica e de abastecimento de água na cidade (MHSC, 2016).

A instalação do museu no Palácio marca uma segunda fase narrativa da instituição, que até então se pautava fortemente em ações educativas, que uniam a educação formal das escolas e informal do museu, nesse primeiro momento o museu estava localizado na antiga alfândega da cidade. Diversas fotos existem no acervo do museu que mostram como as ações educativas vazavam para o calçadão, devido sua proximidade com a rua, o museu não se limitava ao prédio e o discurso não se limitava a história de vida de governadores.

Narrativa totalmente alterada depois da mudança de sede. É preciso salientar que o Palácio já fazia parte dos planos de implantação do museu desde pelo menos 1978, quando um grupo de trabalho foi formado para pensar o museu. A formação do acervo remonta um período em que o Palácio Cruz e Sousa era sede do governo catarinense, destacando a função pública e privada da figura do governador e sua família, principalmente daqueles do fim do século XIX e início do século XX.

Com objetos doados pela elite florianopolitana nas primeiras décadas da instituição, são formadas narrativas que dão destaque a construção arquitetônica da edificação e a eventos

²⁷ A exposição “Governador Gustavo Richard: 50 anos após sua morte” foi inaugurada em 18 de outubro de 1979, na Antiga Casa da Alfândega, conforme convite de inauguração e Documento Descritivo: Função do Museu Histórico de Santa Catarina, ambos acervos do MHSC

políticos, considerados importantes para cidade de Florianópolis, como a presença de Getúlio Vargas na década de 1940 e a chegada da iluminação pública na década de 1910, mantendo a primeira lâmpada da cidade entre os objetos mais emblemáticos da coleção.

O Palácio funcionou até meados do século XX como residência (1º andar) e repartição pública (térreo), das salas com máquinas de datilografia, computadores, arquivos de metal e mesas usadas no espaço que serviu de repartição pública não sobrou nada, somente os banheiros construídos. Muito pouco se fala da presença de outras instituições que dividiam espaços na edificação, à exemplo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), que funcionou no andar térreo. O que se sabe é que na saída dessa instituição, parte do acervo documental e de fotográfico foi dividido entre o IHGSC e o MHSC.

Após a saída das instituições e entrega total da edificação ao museu, uma nova divisão foi feita dos espaços, o andar térreo foi separado para exposições de curta e média duração, auditório, sala de ação educativa (mais recentemente), coquetéis, aulas de yoga, reuniões e apresentações. Já o primeiro andar foi destinado ao que se chamava até 2014 de acervo histórico, entendia-se que o museu começa ali nas escadarias da instituição. O que estava na parte de baixo fugia do controle memorialista, pensado inicialmente para compor a narrativa principal daquele lugar.

Durante discussões de elaboração do Plano Museológico e principalmente depois, a instituição começa a repensar esses limites pré-estabelecidos e modifica o sistema de cobrança de ingressos do museu, que era feito somente para aqueles que subissem para ver o tal do acervo histórico. Porém, existe um outro fator que motivou o fechamento livre para visitantes no andar térreo, foi o uso recorrente dos banheiros do museu por grupos de turistas que, levados por guias não visitavam a parte paga do museu. Entravam, faziam fila no banheiro e seguiam seu roteiro do lado de fora. Atualmente, qualquer pessoa que queira usar o banheiro deve pagar um valor simbólico já na recepção.

O andar térreo continua recebendo exposições de curta e média duração, eventos e tudo mais que acontecia, mas também passou a servir de forma mais efetiva para o acolhimento inicial de grupos escolares. As mediadoras utilizam o espaço da recepção para conhecer os grupos e ambientá-los quanto as regras do museu. E as primeiras salas para contar um pouco da história da construção do Palácio e contar a história de Cruz e Sousa, que desde 2016 passou a fazer efetivamente das narrativas, quando a urna funerária foi transferida do Memorial abandonado para dentro do museu, que veremos mais adiante.

Em algum momento entre 2018 e 2019, a narrativa do andar térreo foi rearranjada e a história do poeta passou a ser a primeira a ser contada, seguido da história da construção do

Palácio, apresentação dos ornamentos da escadaria, seguido de toda narrativa política do andar superior. No fim das mediações, os grupos descem a recepção por trás da escada, onde ouvem histórias da restauração – e as vezes, algumas lendas de túneis subterrâneos – terminando na Sala Martinho de Haro, onde acontecem as exposições de curta duração.

Nessa perspectiva, Cruz e Sousa encontra-se como ‘objeto’ que destoava de todo conjunto formado com o propósito inicial de abrigar a história política do Estado. Ao ser deslocado para a primeira sala – claramente menor que a sala destinada a urna em 2016 – levasse o ponto destoante para o início, o que não facilita a conexão da narrativa posterior. Se considerarmos a presença material do poeta e não a nomenclatura da edificação, a introdução tardia de Cruz e Sousa provoca desencontros narrativos, estranhamentos e deslocamentos, no sentido que, tensiona o museu a lidar com a ideia em torno da construção do que seja Cruz e Sousa, encaixando sua materialidade na narrativa, o que nos ajuda a refletir sobre sua presença.

Devo destacar que não é a primeira vez que o poeta ganha uma sala no museu, de acordo com a mediadora Veronice, havia uma sala no primeiro andar (superior), ficava em uma sala lateral do museu que atualmente serve como sala de apoio do Núcleo de Museologia. Local onde eram expostas edições originais dos livros do poeta, poesias e quadros que retrataram nosso personagem. Todavia, a sala foi retirada sem motivo aparente, talvez devido a construção o Memorial nos jardins do museu, já que o projeto serviria para abrigar de forma conjunta toda história do poeta.

Atualmente painéis, quadros e a urna funerária ocupam a sala de exposição número 5 do museu²⁸, uma sala pequena e com pouca luz natural, mas que é a sala de entrada para a mediação. Em 2015, fiz parte da equipe que pensou e executou a exposição “Cruz e Sousa: o poeta da ilha”, uma exposição em 24 banners que ficaram nas grades externas do museu entre novembro e janeiro daquele ano, aproveitando o volume de pedestres do local. Na mesma época fizemos a revitalização parcial da sala 3 do andar térreo, com a urna, poemas, livros, quadros e plotagens – as mesmas que acompanham a urna atualmente. A sala não foi escolhida aleatoriamente, o motivo foi que em 2007 a urna já havia sido exposta nessa sala, ficando lá até a conclusão das obras do Memorial Cruz e Sousa em 2010.

Ao passarmos pela porta de entrada da atual Sala Cruz e Sousa, vemos do lado esquerdo um painel vertical, estreito, com cerca de 1,80m de altura, nele encontramos em letras verticais *Sala Cruz e Sousa*, um pequeno texto de apresentação, onde lemos “Desterrense, negro, filho de alforriados, poeta, redator, arquivista, amante das artes, marido e pai. João da Cruz e Sousa,

²⁸ Todas as salas de exposição do andar térreo foram numeradas, com exceção da Sala Martinho de Haro. As plantas com a nova nomenclatura podem ser encontradas no Plano Museológico do MHSC, 2015-2018.

multifacetado, catarinense, marco do Simbolismo brasileiro” (ASSIS, INÁCIO, SANTANA, 2016, s/p.). Acima, compondo o painel, uma tela em óleo sobre Eucatex, de Acary Margarida²⁹, sem data, medindo 54,6cm x 43,5cm, que retrata o poeta (figs. 15 e 16).

Figura 15- Entrada da atual Sala Cruz e Sousa e painel com tela de Acary Margarida.



Figura 16- Detalhe da tela Acary Margarida



Fonte: acervo pessoal / fotografia Poliana Santana.

De frente a entrada da sala, temos um painel que cobre a parede do lado esquerdo, nele a reprodução da imagem de uma tela, sem data, pintada por Eduardo Dias³⁰, essa tela faz parte do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Abaixo, a reprodução de um poema, ao estilo trava-línguas, utilizado por uma das mediadoras para chamar atenção das crianças (figs. 17 e 18).

²⁹ Acary Margarida [1908-1982], artista florianopolitano, patrono da 13ª cadeira da Academia Catarinense de Letras e Artes.

³⁰ Eduardo Dias [1872-1945], artista florianopolitano.

Figura 17- Painel ao lado da saída da Sala Cruz e Sousa com reprodução da tela de Eduardo Dias e poesia de Cruz e Sousa



Figura 18- Detalhe da tela de Eduardo Dias.



Fonte: acervo pessoal / fotografia Poliana Santana.

Do lado direito da entrada, temos um suporte de madeira, cercado por cordas pretas pesadas, em cima dele, encontramos a urna funerária de madeira, octogonal, com cerca de 60cm de largura, 33cm de altura e por volta de 40cm de profundidade. Acima da urna, mais um painel, agora com a pintura em óleo sobre tela de Willy Zumblick, de 1960, medindo 94cm x 74,3cm. Acima da tela, temos ainda, letras prateadas em alto relevo onde está escrito *CRUZ E SOUSA 1861-1898*. (figs. 19 e 20).

Figura 19- Visão da urna funerária e tela de Willy Zumblick ao lado da entrada da sala.

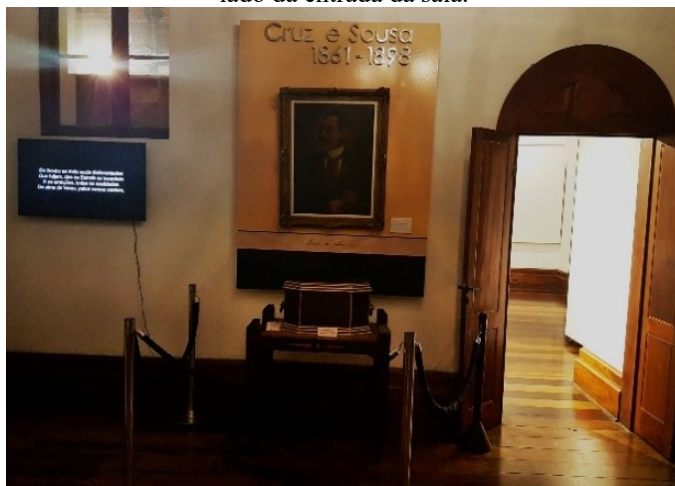


Figura 20- Tela de Willy Zumblick.



Fonte: Acervo pessoal / fotografia Poliana Santana.

Ao lado da urna temos uma televisão de 40 polegadas, que passa trechos do filme de Silvio Back, *Cruz e Sousa - o Poeta do Desterro* (1998). Na parede lateral, à esquerda da urna, temos outro painel que conta um pouco sobre o nascimento do poeta na ilha de Nossa Senhora do Desterro, vida familiar, morte e o seu retorno para a cidade em forma de restos mortais. Emoldurado ao centro do painel, está exposto o *fac-símile* do Termo de Translado do Cemitério São Francisco Xavier, mais conhecido como Cemitério do Caju, onde lemos:

O Provedor da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, Dr Dahas C. Zarur, faz saber que a pedido do Governo do Estado de Santa Catarina e com consentimento da família do eminente brasileiro, autoriza a exumação dos restos mortais do Poeta João da Cruz e Souza, sepultado no carneiro perpétuo N. 1.783 – quadra 4 do cemitério São Francisco Xavier, a fim de serem transladados para o Palácio Cruz e Souza na Cidade de Florianópolis – Santa Catarina
Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2007. (Termo de Translado dos restos mortais de Cruz e Sousa, acervo MHSC).

Por último, na parede que fica de frente para a urna funerária, outro painel que apresenta resumidamente as várias profissões que o poeta teve e dá destaque ao período que foi redator do jornal *O Moleque*. Esse painel traz a reprodução da capa de um do exemplar do jornal, de 1885, n. 43. Primeiro ano do jornal, nela temos o desenho de um balão alçando voo cheio de pessoas, escrito: ‘*Aerostato conservador*’, e na cesta, ‘*Política*’. Abaixo na terra, dois homens caídos no chão e as pernas de um terceiro, com os dizeres: “*Emquanto a politica conservadora sobe gradualmente, as victimas cáem... redondamente!*” (O MOLÉQUE, 1885, p. 1).

Figura 21- Visão geral da atual Sala Cruz e Sousa com urna funerária exposta.



Fonte: acervo pessoal / fotografia Poliana Santana.

Figura 22- Visão geral da atual Sala Cruz e Sousa com urna funerária exposta



Fonte: acervo pessoal / fotografia Poliana Santana.

De acordo com o Ofício SOL 2343/07, de 14 de dezembro de 2007, o Termo de Translado original foi entregue diretamente pela Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, à SOL que repassou a FCC, e essa por sua vez ao MHSC em 21 de janeiro de 2008, como consta na Comunicação Interna 003/2008. Até o momento esses são os únicos documentos sobre o processo de translado que ocorreu em 2007 e estão no acervo do MHSC. Contudo, com a extinção da SOL no início de 2018, todo acervo, incluindo arquivo foram transferidos para a FCC (AGÊNCIA AL, 2019) e, possivelmente existem outros documentos sobre o processo.

Com referência as letras prateadas que dão destaque ao painel que apresenta a ‘imagem’ de Cruz e Sousa, foram retiradas do memorial funerário construído nos jardins do MHSC, uma homenagem mórbida, assim como todo o resto da sala. Por várias vezes encontrei letras caídas no chão ou penduradas, deixando à mostra a fita dupla face utilizada para fixar no painel.

AS NARRATIVAS SOBRE UM MORTO

O MHSC conta atualmente com duas mediadoras, Veronice que trabalha há mais de 30 anos como mediadora e Simone que está no museu há pelos 15 anos³¹. Ambas fazem parte do Núcleo de Ação Educativa do MHSC e são responsáveis pelo atendimento a grupos agendados e acolhimento de visitantes espontâneos. O Núcleo conta ainda com mais duas educadoras que são responsáveis pela atuação com professores e grupos específicos através de cursos e projetos. Essas últimas são vistas com menos frequência em contato direto com visitantes escolares ou espontâneos.

(Dia 7 de junho de 2019)

(Simone) – Boa tarde, eu sou a Simone, mediadora do museu e vou conduzir vocês para contar um pouquinho da história desse lindo Palácio! Então!... Vou começar fazendo uma pergunta.

Qual é a cor desse Palácio?

(aluno) – Rosa!!

(aluna) – Rosa? Não sei.

(Simone) – É um rosa diferente, mas é rosa, rosa e branco.

(aluno) – Isso!

(aluna) – É rosa e branco!

*(Simone) – Exato! Então, ele se chamava Palácio Rosado e nesse Palácio Rosado, quem morava e trabalhava eram os governadores do Estado de Santa Catarina. **Aí, teve um governador que se chamava Konder Reis, que trabalhou nesse mesmo Palácio e fez uma homenagem a um grande poeta. Ai! Esse Palácio passou a se chamar Palácio Cruz e Sousa.***

*Nessa pintura³² (enquanto aponta para pintura acima da urna), a gente observa os traços desse poeta, que era negro, que **a mãe era lavadeira e que trabalhava para o Marechal Guilherme. O pai era escravo, depois foi liberto, era pedreiro que também trabalhava na casa do marechal.***

E João da Cruz e Sousa nasceu em 24 de novembro de 1861 e aqui, não se chamava Florianópolis. Antigamente, se chamava Nossa Senhora do Dêsterro, então ele nasceu na cidade de Dêsterro. E o que aconteceu? A dona Carolina que era esposa do marechal ensinou as primeiras letras para ele, ensinou a ler e escrever.

³¹ Contagem feita até o ano de 2021.

³² A pintura para onde Simone aponta um óleo sobre tela, com 94cm x 74,3cm, de 1960, assinado pelo pintor catarinense Willy Zumblick [1913 – 2008] que mostramos anteriormente.

*E sabe?! **Ele era um menino muito inteligente**, aprendia muito rápido tudo o que ela ensinava. Daí ele foi estudar lá no Ateneu, que era um colégio lá da época das províncias, ele ficava aqui pertinho, no centro da cidade. E ele se destacava como um dos melhores alunos da sala. **Porque ele era um menino muito inteligente!** Ele cresceu, provavelmente se formou, chegou a ser professor, a passar conhecimento, escreveu em jornais!*

*Ele amava tudo que transmitia arte e por isso ele se juntou com um grupo teatral. Aí! Ele começou a viajar o Brasil, lá ele conheceu a Gavita, **uma linda mulher negra** por quem se apaixonou, casou e teve 4 filhos.*

(alunos) – Nossa!

(alunos) – Mas quanto!

(alunos) – Ohhhh!

*(Simone) – É! E para sustentar essa família ele passou a trabalhar na Estrada de Ferro do Brasil como arquivista. Ele tava [sic] pobre, com pouco dinheiro, foi trabalhar como arquivista para sustentar a família, E foi aí que pegou tuberculose, que o matou muito jovem, aos 37 anos de idade. Muito novo né! Quando ele faleceu! E aí, que ele foi enterrado no Rio de Janeiro porque ele formou família lá, ele se casou lá. Mas **a terra natal dele é Florianópolis**, ele nasceu aqui quando se chamava Dêsterro.*

Então, em 2007, nós tivemos a honra de receber a urna. Que é exatamente essa que observamos na nossa frente! Que tem os restos mortais de João da Cruz e Sousa! Foi construído um memorial no jardim, onde a urna foi colocada, mas o memorial teve alguns probleminhas, então, eles tiraram a urna de lá e colocaram nesse grande Palácio!

Então, Cruz e Sousa não morou e nem trabalhou nesse Palácio, ele podia até ser um governador porque ele era muito inteligente. Mas o que ele amava mesmo era a arte né! Seus poemas, a escrita. Então, ele não foi governador, foi um grande poeta que nasceu aqui, quando Florianópolis se chamava Dêsterro, ok! Perguntinhas?

(aluno) – A gente pode ver o que tem dentro?

(Simone) – Nããão! Essa urna hoje... imagina né! A gente tem todo um cuidado especial e ela é uma urna lacrada, quer dizer que ninguém pode abrir essa urna, ela é lacrada!

(aluno) – Não tem nada dentro?

(aluno) – O que tem dentro?

(Simone) – Tem! Vamos lá, ele foi enterrado. Fazia bastante tempo que ele foi enterrado, então eles abriram o caixão! O que foi encontrado dentro desse caixão, eles colocaram dentro de uma urna e trouxeram lá do Rio de Janeiro para Florianópolis.

(aluna) – E do que essa caixa é feita?

(professora) – Aí meu Deus!

(Simone) – Madeira! Um monte de madeira né! Ela tem até uma pintura diferente que parece metal, mas é madeira, uma urna de madeira!

(aluna) – O que tem dentro?

(alunos) – Ah, de novo!

(alunos) – Ela já disse!

(professora) – Sara, vamos prestar atenção!

(Simone) – Então, são fragmentos de ossos, pode ter pó também, então, são os restos mortais, o que foi encontrado dentro do caixão, eles colocaram na urna!

(alunos) – ohhhh! (muitos sussurros de surpresa)

(aluna) – Ah tá! Eu não tava entendendo.

(aluno) – Você já viu?

(Simone) – Não, eu não vi, mas teve funcionário aqui do museu [a dona Elzinha], aqui no Palácio. Eles viram, mas eu não tive a oportunidade de ver, infelizmente!

(aluno) – Ah! Eu queria ver!

(Simone) – Tu querias olhar?

(aluna) – Mas quando foi feito esse quadro?

(Simone) – Esse quadro? 1960 né! O Zumblick era um pintor lá de Tubarão, ele que tratou os traços de João da Cruz e Sousa, ele mostra bem os traços desse grande poeta!

(aluna) – E em carne e osso, ele era bem assim? Igualzinho?

*(Simone) – É! É como eu falei, ele tratou, ele retratou, pintou exatamente os traços do poeta catarinense. Então, era bem assim! **Ele se vestia bem, ele tinha porte de escritor, professor.***

(aluna) – Lindo!

(Simone) – Lindo né! Ele se vestia muito bem. Nós tivemos uma palestra e o palestrante, por meio de pesquisa, disse que ele sempre se vestia muito bem, então, ele tinha sempre essa postura de escritor. Mais alguma perguntinha?

*(um homem que não acompanhava o grupo e parou para ouvir) – **ele era o maior poeta do simbolismo!***

(Simone) – Isso mesmo! Podemos seguir para a próxima sala então?!

O diálogo acima citado refere-se a um trecho da mediação conduzida por Simone – funcionária terceirizada, branca, que trabalha na mediação no museu há cerca de 15 anos – para um grupo composto de alunos, em sua maioria brancos, do 5º ano de um colégio privado, da cidade de São Bento do Sul. Essa foi a última visita mediada que tive a oportunidade de

acompanhar durante a pesquisa de campo e uma das que teve uma maior interação com relação a presença dos restos mortais de Cruz e Sousa dentro do museu.

Gostaria de trazer o mesmo trecho de narrativa, agora mediada por Veronice – funcionária terceirizada, negra que trabalha no museu há cerca de 30 anos – que conduziu um grupo de crianças e adolescentes, entre 5 e 15 anos, em sua maioria negros, participantes de um projeto social, coordenado por assistentes sociais e desenvolvido no Condomínio Jardim Atlântico, Florianópolis.

(dia 30 de maio de 2019).

(Veronice) – Bom dia, sou Veronice, mediadora do museu e vou apresentar a casa para vocês. Então, sejam bem vindos e bem vindas ao antigo Palácio do Governo, hoje Museu Histórico de Santa Catarina (Palácio Cruz e Sousa).

Alguém já ouviu esse nome? Cruz e Sousa? Já?

(alunos) – Já, na escola.

(Veronice) – Ah, na escola! E o que vocês sabem sobre Cruz e Sousa? Quem era ele?

(aluna) – Não muito, a gente sabe que ele era um... não lembro!

(alunos) – (risos)

(Veronice) – Era o que?

*(aluna) – **Era um homem muito importante para o governo, isso que a gente sabe.***

(Veronice) – Quem mais levantou a mão sobre Cruz e Sousa? Dizia assim, já ouvi falar também!

(alunos) – Foi o Pedro! (e apontam)

(Veronice) – O Pedro. Ah, que bom então que vocês já ouviram falar de Cruz e Sousa, isso é muito importante.

Cruz e Sousa, ele é um poeta catarinense! A vida de Cruz e Sousa não foi nada fácil, não! Houve preconceito racial, porque Cruz e Sousa era negro! Como vocês estão vendo, ele era negro (e aponta para o quadro do Zumblick, que está de frente aos alunos).

Nasceu lá no ano de 1861, aqui em Nossa Senhora do Dêsterro, que era o nome de Florianópolis antes. Então, nessa época o Brasil vivia o período da escravidão, né! Então Cruz e Sousa nascendo aqui, os pais dele também, sendo que a mãe e o pai de Cruz e Sousa foram

escravo [sic]. Mas receberam a carta de alforria e a mãe de João da Cruz (...) ³³ e Sousa continuou trabalhando na casa do Marechal Guilherme de Sousa. Tá vendo!

*Então! Até então, João da Cruz, inicia seus estudos lá na casa, para aprender as primeiras letras. E **ao aprender ele demonstra ser muito inteligente**, sempre aprendia muito rápido. Foi então estudar no colégio que se chamava Ateneu, que existia aqui em Florianópolis, que era Dêsterro o nome antes. **Lá chegando para fazer a inscrição, não foi aceito não!** Daí onde entra o Sousa, do marechal. Guilherme de Sousa, cuja mãe trabalhava nessa casa. Então foi que João da Cruz e (...) Sousa começa a estudar nesse colégio.*

*Sempre um aluno muito aplicado, muito inteligente, se formou. Depois de se formar **ele começa a sentir muito mais o peso do preconceito**. Ele era professor, jornalista, poeta e com todo esse preconceito resolve sair de Nossa Senhora do Dêsterro, de Florianópolis. Partindo para outros lugares junto com uma companhia de teatro, porque ele sabia falar muitas línguas. Ele viajou muito, até que fixou residência lá no Rio de Janeiro.*

*E Cruz e Sousa, veio assim a falecer em 1898 e se tornou o poeta simbolista, o poeta que trouxe o simbolismo para o Brasil. Porque ele nunca desistiu de sua luta, **por mais que ele sofresse preconceito, mas ele tinha a inteligência dele!** E ele não desistiu de escrever seus livros e assim se tornou o poeta simbolista.*

*Mas, em 2007, começa toda uma conversa do governo de Santa Catarina junto com o governo do Rio de Janeiro, **porque sentiram um forte desejo de resgatar os restos mortais do poeta que estava lá e trazer para sua terra natal**. E aqui chegou, os restos mortais do poeta João da Cruz e Sousa, que está dentro dessa urna aqui, oh!*

São 9 segundos de silêncio e olhares incrédulos em direção a Veronice, que coloca sua mão sobre a urna. O silêncio é quebrado por uma menina de uns 9 anos que fala baixinho para uma colega: – mentira!

(Veronice) – Entenderam? Alguma pergunta? (...) O que é restos mortais então? [sic]

(aluna) – São as cinzas? Restos de quando são cremados e quando não são cremados. São ossos! Responde enquanto olha a mão de Veronice tocar a urna.

*(Veronice) – isso! Então como ele não foi cremado, **ali estão o restante dos ossos, que são os restos mortais dele**. Todo mundo entendeu?*

(alunos) – Siiimmm!

³³ O (...) surge como indicação de uma pequena pausa na fala de Veronice. Pausa que serve para marcar o acréscimo posterior do sobrenome *Sousa* ao nome do poeta. Mas que também não permite que não passe despercebido o processo de embranquecimento de Cruz e Sousa, já que somente após o acréscimo do *Sousa* – sobrenome do marechal Guilherme, senhor de escravos, proprietário de seus pais – João da Cruz e (...) Sousa foi aceito no Colégio Ateneu Provincial.

(Veronice) – *Mas aqui, nós temos também os primeiros escritos de Cruz e Sousa para vocês conhecerem um pouquinho mais. Então vou deixar vocês lerem, depois nós vamos ler todos juntos, (aguarda um minuto e prossegue).*

(Veronice) – *Quem gostaria de conduzir a turma? Você? (apontando para uma menina). Então você começa, todos vamos ler em voz alta esse poema, que é um trava – línguas. Vamos lá!* Depois de organizar os menores na frente e os maiores ao fundo, Veronice puxa o coro entre os alunos e todos recitam:

Pinto pinta – ponta à ponta
 Tanta ponta, Pinto pinta
 Que pinta se pinta a pinta
 Pinto – pinta – ponta à ponta.
 Pinto é ponto mas não ponta
 Mas se pinta por um pinto
 E já que o pinto se pinta
 Eu pinto-lhe a pinta ao Pinto.
 [Zat.]
 (JUNKES, 2008, p. 204)

Ao fim, a mesma menina que perguntou o que tinha dentro da urna, recitou sozinha o trava – línguas, até o ponto de não conseguir conter a risada. Todos riram e seguiram felizes para a próxima sala.

Algumas considerações a fazer sobre Sala Cruz e Sousa, a primeira ser visitada e onde se desenrola a narrativa apresentada. Na (figura 23), o retângulo verde, posicionado ao lado da porta, refere-se ao painel de entrada, que apresenta a sala. Os retângulos vermelhos, referem-se aos demais painéis e as cordas que envolvem a urna funerária, a linha grossa preta aponta a posição da televisão. O símbolo hexagonal marrom, representa a urna funerária sobre o suporte. As estrelas amarelas representam o posicionamento dos grupos que acompanham a mediação, as estrelas verdes, são geralmente o posicionamento de professores que acompanham a mediação. A estrela azul é o posicionamento principal da mediadora dentro da sala e por último, a estrela vermelha é o meu posicionamento durante as mediações que acompanhei. Quanto as visitas espontâneas, eu ficava sentada em um banco fazendo anotações e gravações de áudio (retângulo azul).

As mediações que podem ter 3 minutos, quando não há interação, até quase 10 minutos, quando a mediadora consegue segurar a atenção dos visitantes e provocar muitas perguntas. A mediação, quando bem sucedida dá condições, provoca e questiona o visitante em sua performance, como aponta Labov por meio de Bauman (2014, p. 731) ““domínio” de tom, ritmo, volume, de forma a chamar atenção para si”.

Concebemos a performance em termos da interação entre recursos e competência individual, dentro do contexto de determinadas situações. Portanto, as performances têm uma qualidade emergente, estruturada pelo exercício situado e criativo da competência (Bauman & Sherzer, 1989: 7) (p.731)

Figura 23- Detalhe da Sala Cruz e Sousa com posicionamento dos painéis e mediação de grupo.



Trago esses trechos com intuito de demonstrar como fragmentos narrativos, experienciados na prática de contar, participam da construção de um Cruz e Sousa, ou a ideia do que possa ser Cruz e Sousa. Conceitualmente na Museologia, as mediações são métodos educativos de interação, que tem como objetivo a aproximação entre acervos e públicos, como bem apresenta François Mairesse no artigo *Comunicação, mediação e marketing*, (2015, p. 58), “o aparecimento do termo “mediação cultural” num contexto museológico remonta, na França, à metade dos anos 1990”.

Mais precisamente através do livro *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, (1995), de Elisabeth Caillet e Evelyne Lehalle, que se apropria do conceito de mediação em voga na época e amplamente difundido na área administrativa. Conceito que tinha o mediador como aquele que intervém entre duas partes, sem tomar partido. Estabelecia dois papéis para a mediação: o da educação e da interpretação dos acervos, englobando de um lado, o trabalho dos guias e monitores do museu. E do outro, na utilização de ferramentas, tais como textos e etiquetas, na interpretação de um mundo museológico que se apresentaria a partir do interesse

e não pelo aprendizado. Nesse sentido “a mediação está ligada à ideia de uma posição mediana, a de um terceiro que se coloca entre dois polos distantes e que age como um intermediário” (DESVALEÈS & MAIRESSE, 2014, p. 52).

Ainda de acordo com Mairesse (2015) o termo ‘mediação’ seria aplicado mais especificamente aos serviços educativos e pedagógicos dos museus, pensado como estratégia de comunicação. Podemos afirmar que a mediação se propõe a estabelecer pontos de compreensão entre objeto e significado. No caso do MHSC, a mediação tem a função de preencher as lacunas deixadas pelo discurso expográfico do museu, que o define como lugar de representação do todo, de fruição e culto ao passado.

A forma como os objetos são apresentados visualmente, as legendas, as frases feitas e repetidas durante a mesma mediação são formas de conduzir os visitantes, no sentido de envolver, mas também, de dar um conhecimento autorizado sobre algo.

[...] o processo de configuração dos museus está intimamente ligado à trajetória da educação. Os museus e a educação possuem papel definido nas sociedades e deles a sociedade se vale, para o bem e o mal, seguindo as orientações presentes na conjuntura de seus processos de formação de opinião e lócus de poder, de liberdade e submissão, caracterizando assim, uma experiência social construída. Os caminhos que as práticas museais e a educação percorrem refletem o desejo de uma época e as aspirações provenientes de momentos historicamente definidos e imbrincados por interesses diversos (PEREIRA, 2010, p. 18)

Dito isto, proponho um desprendimento da ideia de mediação como parte do processo educacional e uma aproximação da mediação como processo de narrativização, meio no qual essas mediações performam. No MHSC as narrativas de Veronice e Simone são o que dão corpo a mediação enquanto performance, elas constroem tanto a história de Cruz e Sousa enquanto memória, quanto o próprio personagem enquanto símbolo.

A narrativização é tida então como um processo de significação através do qual “experiência”, “sujeito” e “evento” são simultaneamente constituídos – um processo através do qual o sujeito se posiciona enquanto sujeito em uma “realidade social”. (cf SCOTT, 1992 apud CARDOSO, 2007, p.320)

Entendo como ato de contar não somente aquilo que abrange a fala, mas como narrativas performadas pela fala e corpo, em gestos, olhares e posturas, estabelecendo uma organização poética da performance. Para Richard Bauman “a organização poética da performance estabelece padrões de expectativas e satisfação no público que servem como meios poderosos

para trazer à tona seu envolvimento participativo” (BURKE, 1968 apud BAUMAN, 2014, p. 734).

Cada pausa na fala, cada respiro profundo e controle do tom de voz, faz com que o público presente se envolva e participe mais profundamente do ato. Uma tomada de posição recíproca “*stance-taking*” (BAUMAN, 2014, p. 733), estabelecida entre quem faz a performance e o público. Nesse sentido, percebi durante o campo que grupos formados por crianças se envolviam mais com a performance das mediadoras, do que grupos adultos ou adolescentes. A visitação geralmente era mais curta quando o grupo não dava o *feedback* esperado.

O museu desenvolveu no início de sua trajetória um *script* que deveria ser seguido na mediação, de acordo com Simone quando ela chegou no museu tinha uma outra mediadora que passou para ela esse *script*. Porém, como parte do treinamento ela observava atentamente as mediações de Veronice e as adaptações que ela fazia, muito habilidosa como Simone mesmo afirma, Veronice conseguia – e ainda consegue – prender a atenção dos visitantes. Com o tempo e a experiência adquirida, Simone também começou a adaptar sua fala de acordo com o público que recebia. Para a antropóloga Vânia Cardoso em sua pesquisa sobre o povo da rua na macumba

a narrativização não se refere a um mundo a ser revelado pela interpretação do que é contado, não expressa apenas uma prática, mas constitui a própria prática por ela significada. Esta prática narrativa, na qual estórias são contadas de maneira dispersa e fragmentada, abre um espaço interpretativo no qual os sujeitos da experiência (...) são engendrados através do próprio ato narrativo. (CARDOSO, 2007, p. 319)

Ainda é possível ver alguns aspectos do *script* inicial, mas não são fixos. O *script* se reinventa todos os dias, um fragmento surge a cada novo grupo e uma nova construção narrativa é evidenciada, a narrativa se constrói significativamente enquanto se conta. Dessa forma, o significado não estaria em pontos diferentes que precisam ser conectados por um mediador, mas sim, em um processo contínuo de significação por aprendizagem. Ou como Cardoso afirma mais adiante, em diálogo com Mary Steedly (1993) e Kathleen Stewart (1996) que “estórias não só refletem o “real”, mas lhe dão forma” (CARDOSO, 2007, 319)

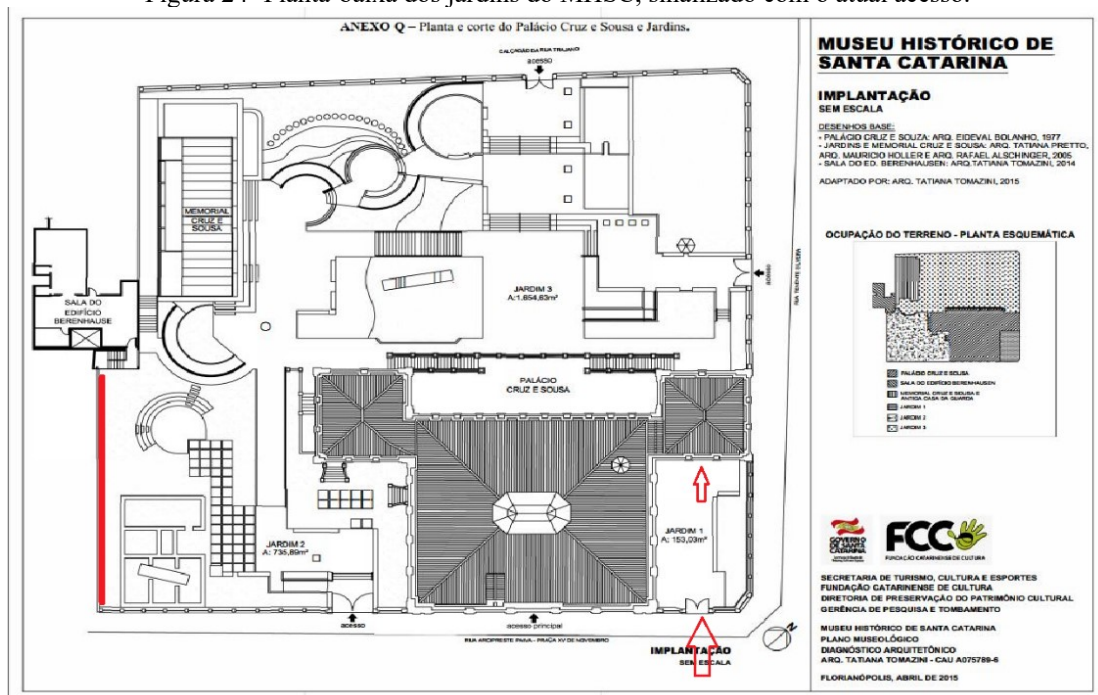
Para que essas narrativas ocorram é necessário um lugar propício, que lhes de condições de criar argumentos que se tensionam conforme são confrontados. É diante da urna funerária que se fala de racismo, de exclusão e de esperança. Também é onde acontecem confrontos – educados – com alguns professores, que não satisfeitos com as falas das mediadoras,

acrescentam fatos históricos de modo a evidenciar uma narrativa contaminada pelo discurso oficial, deixando claro que ali se trata de uma instituição de poder.

Nesse momento precisamos dar um passo atrás e pensar sobre o ambiente onde toda essa profusão de narrativas acontecem dentro do museu. Tudo começa com a divisão dentro do espaço, é possível chegar à entrada do museu de três formas, pela entrada frontal do jardim que dá na Praça XV de novembro e pelos portões laterais e posterior – também dos jardins – acessíveis pela rua Tenente Silveira e rua Trajano. No momento, a entrada principal está fechada, com isso, o portão lateral, que se encontra voltado para a Praça XV de novembro se tornou oficialmente a entrada do museu.

Entramos primeiramente por um jardim, o menor dos três que existem na instituição, um espaço gradeado, com uma avenida movimentada a direita e o próprio palácio a esquerda. Espaço muito utilizado pelos professores para organizar os alunos, dar instruções de comportamento e também como local de espera. Na figura 24, podemos acompanhar pelas setas vermelhas, o jardim que dá acesso ao museu.

Figura 24- Planta-baixa dos jardins do MHSC, sinalizado com o atual acesso.



Fonte: MHSC (Plano Museológico)

A recepção fica localizada no fim desse jardim, em uma grande sala, que também pode ser acessada pela entrada dos jardins que estão nos fundos do museu. Visto da rua, é possível perceber que o museu tem dias muito agitados, principalmente quando tem sol. Nesses dias conseguimos identificar vários grupos escolares em direção a entrada e na escadaria da Igreja Matriz, que fica muito próxima ao museu. Do lado de dentro, conseguimos saber que o grupo a ser mediado chegou pelos sons produzidos pelas crianças ao se aproximarem do museu, empolgados com o passeio, geralmente fazem muito barulho e colorem o centro da cidade com seus uniformes escolares.

A forma de condução dos visitantes é diferente entre grupos agendados e visitantes espontâneos, se você é um visitante sem agendamento, logo depois do ingressar é recebido por uma das mediadoras que informa como visitar o espaço. Posicionada na recepção, ela se apresenta e marca o nome da instituição: Museu Histórico de Santa Catarina, Palácio Cruz e Sousa, antiga sede do Governo de Santa Catarina. Sugere então que a visita seja iniciada pela Sala Cruz e Sousa. Em seguida informa que existem outras duas salas, uma com reproduções de revistas da Biblioteca Pública do Estado e a outra com resquícios do acervo arqueológico encontrado em escavações nos jardins do museu no ano de 2003. Por último diz que os visitantes encontrarão o hall do palácio e que podem seguir pela escadaria para continuar a visita no andar superior.

Se a visita é agendada, então segue-se o rito apresentado anteriormente, a ordem dos espaços percorridos é a mesma, o que muda é que na mediação o visitante é convidado a perceber o entorno. Geralmente o visitante espontâneo percorre as salas iniciais em poucos minutos, as vezes passa direto pela Sala Cruz e Sousa sem perceber a urna funerária, fato que faz com que o papel das mediadoras seja fundamental para provocar olhares.

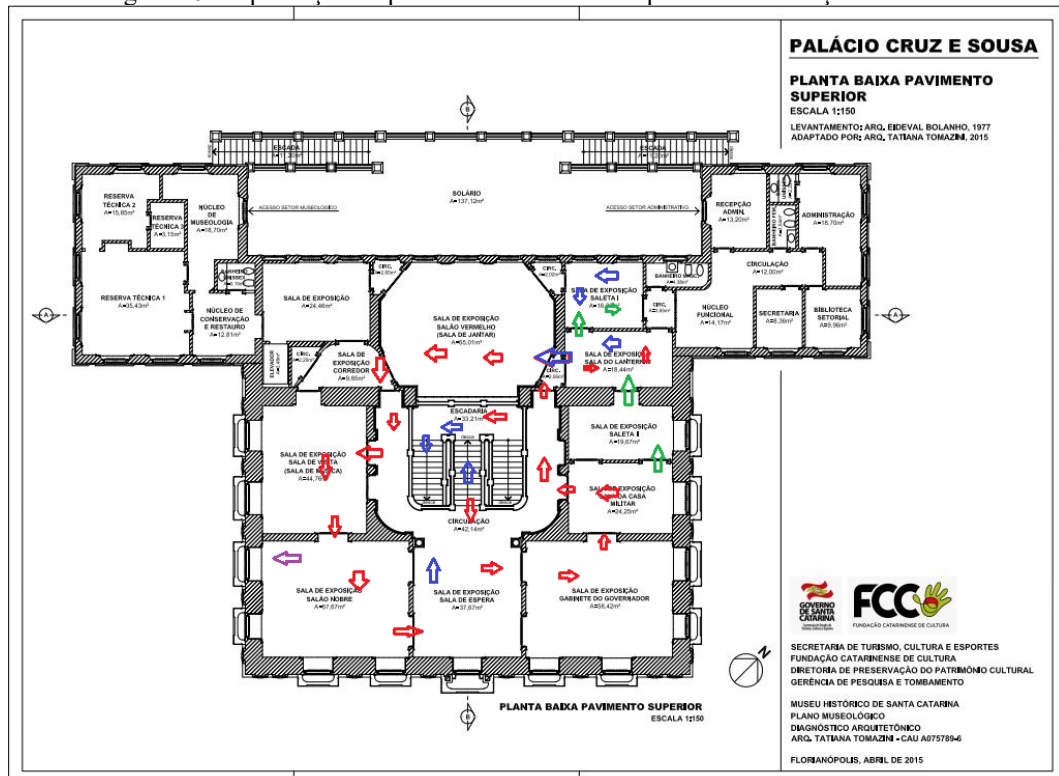
A figura 25, indica parte do circuito proposto atualmente pelo museu, as setas vermelhas mostram o caminho do circuito, desde a entrada, a passagem pela Sala Cruz e Sousa (sala de exposição 5), até a escadaria. As setas azuis indicam o retorno do andar superior, entrando pelo corredor que passa por trás da escadaria, até a Sala Martinho de Haro e novamente, a recepção do museu, onde a visita é finalizada.

aprendizado prático, onde o “ambiente está fundamentalmente implicado no processo de percepção e conhecimento do mundo” (WEID, 2015, p. 942).

No atendimento a visitas espontâneas, após todos colocarem as pantufas, a mediadora posicionada se apresenta, fala um pouco sobre as salas do palácio, a arquitetura e deixa que os visitantes sigam sozinhos a visita. Após a visita no andar superior, o visitante retira suas pantufas, desce as escadas e continua o passeio pelo corredor que passa por baixo da escadaria e que dá acesso a Sala Martinho de Haro. Uma sala mais ampla e com vista para o maior jardim do Palácio, é um espaço que recebe exposições de curta duração, geralmente propostas externas e muitas vezes responsáveis por boa parte da divulgação do museu nos jornais da cidade. Finalizada a visita, segue-se a recepção e se quiser aproveitar um pouco mais do museu é possível visitar os outros jardins e tirar fotos do mural com a imagem do poeta Cruz e Sousa.

Na figura 26, as setas vermelhas indicam o circuito sugerido pelas mediadoras aos visitantes espontâneos, mesmo circuito de condução dos grupos escolares. As setas verdes indicam o circuito comum em duas salas de exposição estavam fechadas para restauração no período da pesquisa. A seta roxa mostra a localização da janela que tem vista direta para o mural externo feito em homenagem a Cruz e Sousa.

Figura 26- Reprodução de planta baixa do andar superior da edificação do MHSC



Fonte: (Plano Muscológico)

O cenário muda de figura quando um grupo é agendado, a mediação é adaptada constantemente. Seja pela necessidade de atrair olhares do público, como já vimos, ou para adaptar-se as mudanças que acontecem dentro do museu, como inserção de objetos dentro das salas, abertura de uma nova exposição, retirada inesperada de alguns objetos, como quadros específicos ou até mesmo mudanças de circuito devido ao fechamento de salas para restauração. A próprio processo de restauração foi algo introduzido aos poucos nas narrativas, diante da curiosidade dos visitantes com o fechamento de várias salas ao mesmo tempo.

Mas, uma das mudanças que causou mais impacto na mediação, de acordo com as próprias mediadoras, foi a mudança da *Sala Cruz e Sousa* – da sala 3 para a sala 5. Com relação a mudança, vale salientar para fins de percepção que, a mudança nem sempre é bem-vinda, principalmente quando acontece sem comunicação prévia ou sem levar em conta questões práticas como alocação de 30 crianças em uma pequena sala por tanto tempo.

- *Lá, ele ficava no meio, as pessoas podiam ver melhor, a circulação era melhor. A gente falava da construção, mostrava as fotos, fazia o link com o nome do Palácio como homenagem e já falava do poeta, em seguida subíamos* (fala da mediadora Simone, MHSC, 2019). - *Um dia estava lá e no outro, já tinha mudado. Conclusão! Quando muda, conversamos e vemos o que vamos fazer, a gente se adapta.* (fala da mediadora Veronice, N=MHSC, 2019).

Abaixo, (figs. 27 e 28), temos uma noção de como o espaço influencia na forma como as visitas são conduzidas, a imagem foi feita anos antes, durante outro processo de pesquisa, que tinha como foco entender o museu como espaço disciplinador. Onde o processo perceptivo de estar no museu e as formas de limitações do espaço poderiam evidenciar o comportamento de crianças e como essa expectativa comportamental de estar no museu era burlada, em pequenos gestos como escorregar, pisar dentro das áreas restritas por cordas, rir ou simplesmente se separar do grupo sem autorização.

Figura 27- Mediação de Veronice na antiga sala Cruz e Sousa, 2017. Ao centro a urna com os restos mortais do poeta



Fonte: acervo pessoal / Fotografia: Poliana Santana

Vários grupos escolares viajam horas para chegar ao museu e algumas vezes chegam cansados. É comum, mas não rotineiro ver as mediadoras pedirem para as crianças sentarem no chão em uma ou duas salas, para que possam se acalmar e descansar. Esse é um momento claro de domínio total por parte da mediadora, se em alguns momentos vemos a cena como uma troca, como na declamação conjunta daquele trava-línguas. Nesse novo cenário, fica claro quem conduz a situação. Cheguei a presenciar grupos de 20 crianças andando agachadas e em silêncio pelo museu para entrar na sala de música, após uma enxurrada de perguntas e risos na sala de jantar. Essa condução foi feita por Veronice e foi um dos momentos mais incríveis, experienciados durante o campo, visitantes espontâneos, vigilantes e professores pararam para ver a profundidade daquele momento.

Figura 28- Mediação de Simone na antiga sala Cruz e Sousa, antiga sala Cruz e Sousa, agora sala que expõe o acervo arqueológico do MHSC. Ao fundo, vista da atual Sala Cruz e Sousa, 2019.



Fonte: acervo pessoal / fotografia: Poliana Santana

(Simone) - É como eu sempre digo, cada grupo é um grupo, cada reação é uma reação, tem momentos que talvez seja nós também, sabe? Final de tarde, energia pesada, tem tudo isso. E a Vero³⁴ tem uma experiência, que meu Deus! Porque as outras mediadoras tinham isso que era ... meio automático, dava uma baixada na adrenalina. Tanto que depois que passei a ouvir mais a narrativa da Vero do que as outras narrativas, consegui aprender mais. A narrativa dela me dá uma tranquilidade, as outras me davam frustração.

(Veronice) – Daí, quando eu entrei, eu não entrei pela FCC, fui contratada pela Casa Civil que tinha sala no museu, era o Rogério meu chefe, responsável pelos terceirizados, a Mari Garcia era a administradora e a Rosilda cuidava do acervo. Era ela quem passava as informações, era tudo mais simples, era ela quem conduzia os grupos porque a mediação era uma vez por semana. Depois passou para as mediadoras, eles fizeram os textos, a Rosilda quem fez os textos.

Esses textos a que se refere Simone foi compõe o *script* inicial para as mediações. Simone e Veronice partem do mesmo *script*, apresentação, informações de uso do espaço, nomeação do local onde se encontram, ordem das salas visitadas, apresentação dos pontos

³⁴ Vero é o apelido carinhoso dado por Simone a Veronice.

arquitetônicos de destaque como pisos em marchetaria, escadaria de mármore, pinturas nos tetos das salas.

Em alguns casos, uma sequência de gestos com as mãos e corpo, levam as crianças a olharem para o chão e em seguida para o teto, contribuindo para a compreensão da dimensão monumental do Palácio. Parte desse *script* pode ser encontrado no quadrinho intitulado *Uma aventura no Museu!* Esse livreto é uma das 4 ações que faziam parte do *Projeto Escola no Museu*. De acordo com Inácio (2014 p. 21) “o projeto foi idealizado com o objetivo de promover uma interação do museu com os alunos através da promoção de ações educativas, gerando assim curiosidade, conhecimento e a interação com o público.” Composto por 22 páginas, a história em quadrinhos narra a visita de dois estudantes ao MHSC, tendo como mediadores o TEMPO e a MEMÓRIA, duas estátuas vivas do museu.

A narrativa apresentada pela história em quadrinhos é um diálogo que mescla os apontamentos dos “guias” com a curiosidade dos visitantes. As estátuas explicam aos estudantes a historicidade por trás dos objetos e das salas do museu – móveis, espelhos, obras de arte, vitrais, assim como ornamentos da edificação como, por exemplo, a pintura das paredes, escadaria, etc. –, destacando os principais acontecimentos que foram vivenciados naquele ambiente. Os objetos do acervo são incorporados na narrativa muitas vezes para iniciar a exposição de um determinado momento histórico, e não simplesmente para exemplificá-lo. [sic] (INÁCIO, 2014, p. 30)

Nesse quadrinho, os espelhos de cristal, as esculturas na parte superior da escadaria, os nomes dos primeiros municípios que estão espalhados pelo teto da claraboia da nave central e a caixa de música, fazem parte da narrativa. O mesmo acontece na mediação do museu, que de forma simplificada utiliza alguns pontos abordados no projeto, poderíamos inclusive acreditar que o projeto *Escola no Museu* utilizou fragmentos das narrativas das mediadoras para aprofundar seu próprio *script* de mediação, já que como afirma Veronice, os textos, as informações dadas a ela no aprendizado profissional são anteriores ao projeto.

Porém, as semelhanças entre as mediações acabam no *script*. As duas mediadoras iniciam sua narrativa a partir de questionamentos, esse é ponta pé para a mediação. Contudo, após esse primeiro momento, Simone conduz sua mediação a partir de uma explicação global, com muito conteúdo histórico, para em seguida responder perguntas que venham a surgir em cada sala. Por sua vez, Veronice mantém a tática de incitar perguntas do começo ao fim, sua narrativa não é explicativa, é questionadora, porém delicada.

Simone inicia sua fala perguntando a cor do Palácio, para em seguida falar da posição desse espaço na institucionalidade do governo catarinense, servindo de local de morada e trabalho. Foca na estética arquitetônica do Palácio e na história administrativa do governo

catarinense. Simone parte do discurso adjetivado sobre a instituição, dando ênfase a conjuntos de palavras como: *Esse lindo Palácio, esse imponente Palácio, nesse belo Palácio!* Ou ainda, *olhem a riqueza de detalhes, lindo né! O grande poeta catarinense!* E por último, *uma linda mulher negra!*

Aponta mais diretamente para a história oficial do Estado marcando sua narrativa com nomes emblemáticos, tais como marechal Guilherme, sua esposa Clarinda, José da Silva Paes e governador Konder Reis. Um fato curioso é que algumas vezes, Simone fala da esposa do marechal como sendo a pessoa responsável pela alfabetização doméstica de Cruz e Sousa, mas no lugar de citar D. Clarinda, ela cita Carolina, mãe biológica de Cruz e Sousa. Quanto aos pais de poeta, menciona que foram escravos libertos pelo marechal, que era uma pessoa muito importante na ilha e que continuaram trabalhando na casa do mesmo, mas raramente menciona seus nomes.

Fala do destaque escolar, que chegou a ser professor, escritor de jornais, menciona sua passagem pelo grupo de teatro e sua paixão por Gavita, com quem se casou e teve 4 filhos. Percebi que depois de minha chegada no museu e nossas conversas sobre a existência dos familiares de Cruz e Sousa, tanto Simone quanto Veronice começaram a pontuar com mais força a sobrevivência de um dos filhos do poeta e a existência de descendentes que moram no Rio de Janeiro.

Sobre a morte, Simone utiliza a ideia de enterro e exumação para dar um salto cronológico na narrativa, de 1898 para 2007, quando seus restos mortais chegam a Florianópolis, as vezes menciona a existência do Memorial construído nos jardins, mas nunca de forma a aguçar a curiosidade dos visitantes, pois como veremos mais adiante, falar do Memorial é falar de uma ferida aberta na cidade de Florianópolis. Como podemos reparar, no trecho apresentado no início do texto, algumas vezes, saber que aquela caixa de madeira ‘contém’ restos de uma pessoa morta gera muita curiosidade e um pouco de repulsa, contudo, não gera medo.

Em linhas gerais, a mediação de Simone está focada nos objetos, em sua função dentro do aparelhamento político. Em cada sala, ela dá ênfase em alguns objetos: a tela de Willy Zumblick, a urna funerária; um penico de cerâmica, o diorama da armação baleeira, nos espelhos de cristal, chapeleiras, relógios, a placa da novembrada e o telefone de parede, que se diga de passagem, é o ponto alto do gabinete do Governador entre as crianças e adolescentes.

Contudo, durante a pesquisa vi nascer mais um ponto que aos poucos está sendo colocado na narrativa, o mural de Cruz e Sousa que pode ser visto de uma das janelas da Sala de Música e outra do Salão Nobre. Geralmente Simone chama atenção para o mural da Sala de

música, que é conhecida como o espaço em que a primeira dama recebia convidados para recitais. Ao falar isso, Simone indaga sobre o nome do Palácio, acrescentando a posição de poeta simbolista e apontando para o mural, que mostra a figura imponente do poeta. Mas é na última sala do andar superior, o Salão Nobre que Cruz e Sousa é realmente percebido. De uma das janelas temos a visão completa do mural e isso já tem disputado atenção com o teto, piso e a placa queimada da novembrada.

A mediação, tanto de Simone, quanto de Veronice tomam a forma de conto, apresentando suposições e lendas quando chegam no corredor escondido atrás da escadaria, já no andar de baixo. Ali, elas falam da antiga estrutura do Palácio, mostram as vigas de madeira, falam que o espaço foi descoberto em uma das reformas antes de virar museu e que – *Dizem! Que haveria ali um túnel que levaria diretamente a Igreja Matriz, mas que nunca foi encontrado* (Veronice).

Veronice tem uma abordagem completamente diferente de sua colega de trabalho. Após fazer a apresentação do local, indaga as crianças diretamente sobre a figura de Cruz e Sousa, seguindo assim a narrativa sobre sua ‘vida difícil’, devido ao preconceito racial. Parte do discurso do embate, do seu lugar de fala, de mulher negra, dá ênfase ao período de escravidão, a inteligência e força de vontade do pequeno Cruz e Sousa.

Também menciona os nomes do marechal Guilherme, mas com menos frequência, não costuma dar ênfase a D. Clarinda, se limitando a falar que foi na casa que aprendeu as primeiras letras, aponta para o fato de Cruz e Sousa falar vários idiomas e sair de Dêsterro para o Rio de Janeiro em busca do sonho de se tornar escritor. – *Mas o que Cruz e Sousa deixa pra nós né?! A história de vida dele, claro que não foi fácil, se ele tivesse desistido no meio do caminho por causa de todas as barreiras, de todo o preconceito, hoje ele não teria entrado pra história né!* (Veronice, 04 jun. 2019). Aqui vemos a performance da mediadora em relação a imagem de Cruz e Sousa, dois corpos negros em relação poética, ou se partirmos de Belting (2006) um corpo que por meio da imageria verbal transforma “palavras em imagens mentais próprias” (BELTING, 2006, p. 38).

As duas mediadoras tocam na questão da morte por tuberculose, ambas dizem que dependendo do grupo mudam o foco, devido a idade das crianças. A verdade é que as crianças são as que mais se interessaram em saber detalhes da morte de Cruz e Sousa. Os adultos por sua vez não parecem se impressionar com o fato de seu corpo ter sido transportado em um vagão de trem junto com animais, ponto muitas vezes tocado por Veronice.

As palavras estimulam nossa imaginação, enquanto a imaginação, por sua vez, transforma as palavras nas imagens que elas significam. Neste caso, é a linguagem que serve como meio para transmitir imagens. Mas aqui também ela necessita do nosso corpo para preenchê-las com experiências pessoais e significado. (BELTING, 2006, p. 38).

Outro ponto forte da fala de Veronice é com relação ao sobrenome do poeta, afirmando que ele só foi aceito no colégio porque o marechal o apadrinhou com seu sobrenome “Sousa”. De forma sutil deixa claro que junto com o sobrenome veio a cor da autoridade, o negro só pode estudar porque um branco deu aval.

Simone conecta o fato de ter sido enterrado no Rio de Janeiro, com sua ligação familiar, porém, joga a ideia do pertencimento – construído politicamente – para afirmar que seu lugar é em território catarinense. Veronice não traz tantos elementos históricos quanto Simone, passa da morte por tuberculose para o traslado ao museu, sem se preocupar em legitimar a identidade catarinense ao poeta. Porém, o que aparece em sua fala é o desejo, a necessidade e, aqui abro parênteses (a necessidade do governo catarinense), em resgatar os restos mortais de seu filho amado para terras sulistas. Se na narrativa de Simone a história oficial e o culto aos objetos estão mais marcados, na narrativa de Veronice o poder do Estado em criar um memória coletiva utilizando os espaços culturais é latente. Em algumas mediações ela fala do nome do Palácio, mas sem entrar em detalhes, apenas que foi uma homenagem ao poeta.

Essas transições entre *script* oficial e adaptações, dão forma e vida as narrativas sobre Cruz e Sousa, tornam as coisas mais dinâmicas e evidenciam a experiência do corpo de cada uma. No sentido que, as escolhas narrativas passam por experiências vividas que afetam seu olhar, sobre o que significa a presença de Cruz e Sousa no museu. Não se trata de definir qual é a narrativa mais completa historicamente ou mais afetiva, mas evidenciar como essas narrativas provocam experiências diversas, afetam, são afetadas e se constroem continuamente.

OUTRAS NARRATIVAS: A INAUGURAÇÃO DO MURAL NO MHSC E O MEMORIAL CRUZ SOUSA

Tu és Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!
(Cruz e Sousa, fragmento de O Assinalado)

Figura 29- Cruz e Sousa da janela do Salão nobre do MHSC.



Fonte: FCC³⁵ / Fotografia: autor não identificado.

Era uma noite mais que especial para o MHSC, no dia 11 de julho de 2019, depois de mais de um mês de trabalho, finalmente o mural de 900 metros quadrados, pintado em

³⁵ Imagem disponível em: <<https://cultura.sc.gov.br/programacao/895-inauguracao-do-mural-em-homenagem-a-cruz-e-sousa>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

homenagem a Cruz e Sousa³⁶ iria ser inaugurado. Eu tinha expectativa em saber como iria ser tratado o assunto, já que a própria urna funerária do poeta estava dentro da instituição.

O jardim do museu estava cheio de gente e chegava mais a cada minuto, no ápice do evento, quando tentava ter uma visão melhor, de cima de um banco, acredito ter mais ou menos 200 pessoas entre jovens, adultos, idosos e o mais interessante, muitas pessoas negras. O que significa que aparentemente a homenagem é apoiada pelo movimento negro da cidade.

A sala do auditório estava preparada para o coquetel, os degraus da escada estavam cobertos por pétalas de rosas vermelhas. Logo imaginei que haviam retirado a urna da pequena sala e levado para o auditório, afinal a noite era em homenagem a ele. Eu já sabia que JB (João Batista Costa), artista conhecido por interpretar o poeta, faria uma performance que começaria na janela do Salão Nobre.

Me posicionei ao pé da escada, pois queria ver sua saída e ter uma boa visão da janela. O mural estava iluminado de baixo para cima, ali próximo havia um púlpito para a cerimonialista e um microfone para as falas institucionais. Uma música começou a tocar, nada que eu pudesse identificar, mas era música clássica, tocada na harpa e violino. Uns dois minutos após a chegada do prefeito e outras autoridades a música para e uma voz alta toma conta do lugar, era JB que iniciava sua apresentação, todos procuravam o artista, mas a única coisa que ouvimos foi sua voz dizendo:

(JB) – Boa noite, minha querida Dêsterro. Sejam bem-vindos! Em 24 de novembro de 1861, nascia em Nossa Senhora do Dêsterro, atual Florianópolis, João da Cruz e Sousa. Negro, desterreense, filho de alforriados. poeta, redator, promotor, amante das artes, marido e pai.

A música volta a tocar, ao longe escuto um homem falar algo incompreensível, o som era de uma voz alta que falava com muita força, mas sem microfone. As pessoas continuavam procurando, mas a essa altura eu já sabia o que JB estava fazendo, ele estava recitando Cruz e Sousa aos berros dentro do Palácio vazio, usando a própria acústica da edificação.

O poema de Cruz e Sousa era declamado com fúria dentro daquela que foi por muito tempo a maior instituição de poder do Estado de Santa Catarina. De repente aparece na sacada do Palácio (figs.30 e 31), um homem, negro, vestido com trajes de época, a imagem exata conhecida do poeta, rindo alto e recitando ao microfone de braços abertos, com toda sua força em direção ao mural, *O assinalado*, de Cruz e Sousa.

³⁶ O mural pintado na parede externa do edifício João Moritz que dá para os jardins do MHSC foi assinado pelo artista plástico Rodrigo Rizo, como parte do projeto Street Art Tour, a pintura do mural foi realizada pelo próprio Rodrigo e por sua equipe entre junho e julho daquele ano.

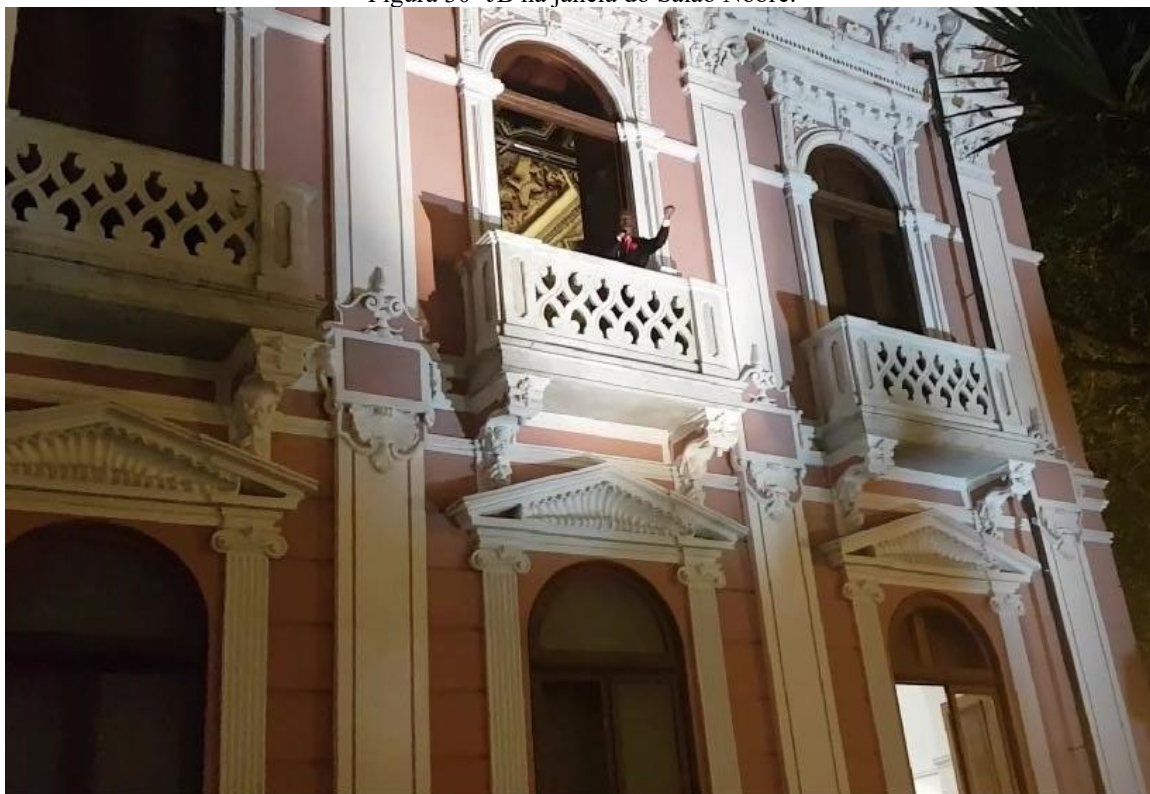
Tu és um louco da imortal loucura,
Um louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...

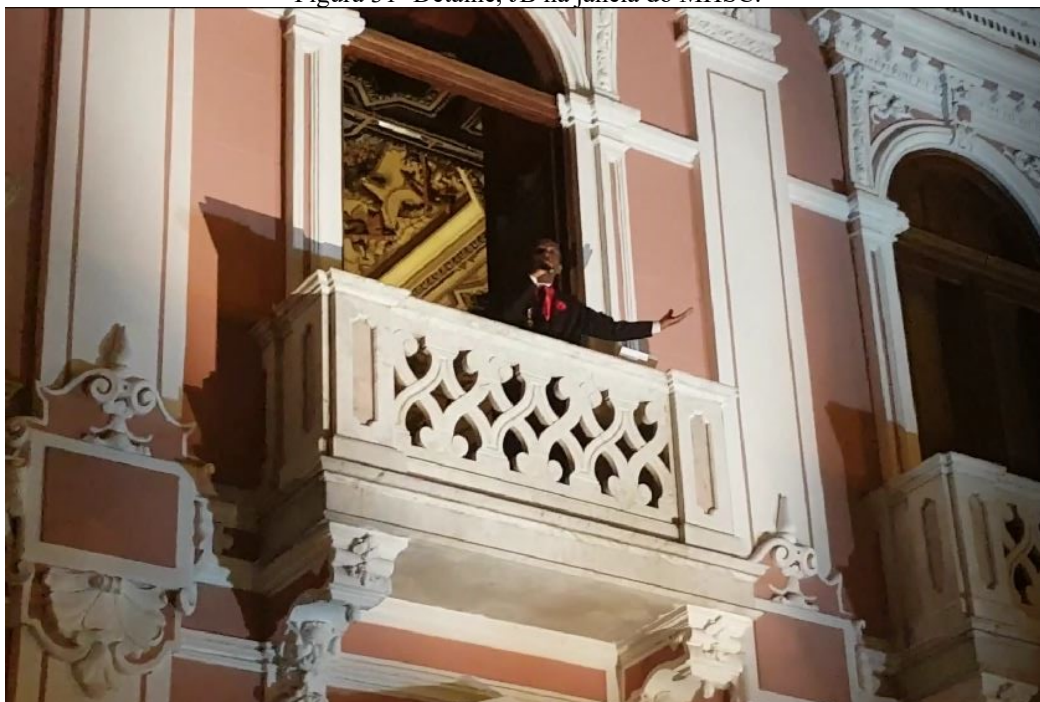
Na Natureza prodigiosa e rica
Toda audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!
(Cruz e Sousa, ÚLTIMOS SONETOS)

Figura 30- JB na janela do Salão Nobre.



Acervo pessoal / Fotografia: Poliana Santana

Figura 31- Detalhe, JB na janela do MHSC.



Acervo pessoal / Fotografia: Poliana Santana

E rindo alto, some. A música volta a tocar e por mais de dois minutos todos esperam o que vai acontecer. A essa altura eu já estava posicionada para gravar sua saída, juntamente com o fotógrafo da FCC. As pessoas percebem o que vai acontecer e abrem espaço para que a performance seja realizada, JB aparece na porta do auditório rindo alto, de uma gargalhada teatral (fig. 32).

Segurando uma lamparina na sua mão esquerda e o microfone na direita, veste um terno escuro, camisa e sapatos brancos, uma gravata vermelha, tem uma rosa também em seda na lapela e a Medalha e Mérito Cruz e Sousa presa sobre o peito direito. Seus olhos estavam profundos, pintados de preto, um olhar que nunca havia visto antes naquele homem, JB é famoso na cidade, já havia assistido várias das suas apresentações, mas aquela era sem dúvida especial, ele estava tomado de uma força sem igual.

Recitando *O Acróbata da dor*, desce as escadas falando alto, abrindo espaço por entre os espectadores.

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Dar gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-se bis e um bis não se despreza!
 Vamos! Retesa os músculos, retesa
 Nessas macabras piruetas d' aço...

E embora caias sobre o chão, fremente
 Afogado em teu sangue estuoso e quente,
 Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
 Cruz e Sousa, Acróbata da dor)

Figura 32- Performance de JB na escadaria do MHSC.



Acervo pessoal / Fotografia: Poliana Santana

Após atravessar metade do jardim em direção ao mural, termina sua fala, volta em silêncio e busca pelas mãos uma mulher que começa a cantar *Nas veias do Brasil*, um samba de Luiz Carlos da Vila (falecido em 2008), sambista carioca.

Após a apresentação de JB, os olhos se voltaram para autoridades que falam do projeto *Street Art Tour* e da ampliação do mesmo. Falas do artista Rodrigo Rizo, que anuncia que o próximo mural seria de Antonieta de Barros, que seria assinado por artistas mulheres. Na verdade, o mural de Antonieta de Barros, inaugurado um pouco depois, foi assinado por Thiago Valdi, Tuane Ferreira e Gugie.

A certa altura, no meio daqueles discursos olho para baixo (eu ainda estava em cima do banco) e vejo entre a multidão, uma mulher fazendo uma oração e o sinal da cruz, não sei qual o objetivo da oração, mas levando em consideração todo o evento, acredito que tenha sido pela alma de Cruz e Sousa. E ele, o homenageado, continuava trancado em uma sala escura do museu.

No fim das contas, o foco era o trabalho artístico de Rodrigo Rizo e não o poeta em si. Da presença de seus restos mortais nada foi dito, além do fato que estavam lá, em algum lugar. A mídia escolhida para perpetuar a imagem de Cruz e Sousa, foi aquela que aproxima sem causar repulsa ou pesar, a imagem da vida, como veremos no próximo capítulo. A urna funerária enquanto objeto de tabu, cabe o papel do afastamento social, do recolhimento e do silêncio dos mortos.

Antes de finalizar o capítulo, gostaria de falar brevemente do Memorial Cruz e Sousa, pois assim como, o Mural e as mediações, ele disputa espaço narrativo com o próprio corpo do poeta. Como expresso no primeiro capítulo desse trabalho, existiram diversos fatores que contribuíram para a transferência dos restos mortais de Cruz e Sousa para a capital catarinense, um deles foi a proposta de construção de um memorial funerário nos jardins do Palácio, que também serviria como espaço de encontros literários, biblioteca e cafeteria. O projeto era considerado um presente a população catarinense e o Memorial seria considerado um símbolo em homenagem tardia ao poeta.

Em 2009 foi iniciada a construção do Memorial, o projeto de autoria os arquitetos Maurício Holler, Tatiana Pretto e Rafael Alschinger (ZIMERMANN, 2010), foi executado pela Múltipla – Consultoria e Engenharia Ltda. e inaugurado, em 6 de maio de 2010, A execução foi orçada em R\$ 264.133,33, pagos pelo Governo de SC, via Funcultural (FCC, 2009). O Memorial foi inaugurado em 6 de maio de 2010, em uma grande solenidade de transferência dos restos mortais que estavam dentro do museu para o Memorial, que contou com apresentação musical, declamação de poemas e marcha fúnebre como podemos ver nas figuras (33 e 34).

Figura 33- Solenidade de transferência da urna funerária para o Memorial Cruz e Sousa em 6 de maio de 2010.



Fonte: (ASSIS, INÁCIO e SANTANA, 2015, p.43) Fotografia original: Acervo MHSC.

Figura 34- Transporte da urna funerária com o Memorial Cruz e Sousa ao fundo em 6 de maio de 2010.



Fonte: Acervo MHSC.

Essa foi a única ação desenvolvida no Memorial, a biblioteca que em algumas matérias foi transformada em espaço de leitura, nunca foi concluída e a cafeteria também não foi

instalada. Alguns meses depois, por problemas estruturais, o Memorial foi interditado pelo corpo de bombeiros, permanecendo assim até os dias atuais.

O relatório disponível n Sicop (Sistema Integrado de Controle de Obras Públicas) de Santa Catarina sobre o Memorial Cruz e Sousa aponta o período contratual da obra entre 19 de outubro de 2009 e 17 de abril de 2010. Segundo consta no relatório, o valor inicial era de R\$205,228,05, com um aditado de R\$ 49.389,86. Também consta no relatório que o valor pago foi R\$ 124.525,98, tendo um saldo a pagar de R\$ 130.092,78. Já o processo divulgado pela FCC aponta que a entidade pagou R\$ 177.965,43, em quatro parcelas. Sem débito existente. (NDMAIS, 2017)

Ao que tudo indica, a empresa responsável pela construção entrou em falência e um processo foi aberto na justiça, O Memorial se tornou no centro de um jogo político de caça às bruxas que se estende até 2021. Enquanto isso, o Memorial que deveria salvaguardar os restos mortais do poeta, apodrecia, colocando em risco qualquer um que ali pisasse e a própria urna funerária. Essa foi a justificativa apresentada pela equipe do Núcleo de Museologia para retirar, em 2015, a urna funerária de dentro Memorial Cruz e Sousa e levá-la novamente para dentro do museu³⁷.

Me recorde de uma fala de Emilene Cruz e Sousa, quando visitou o museu em abril de 2019, juntamente com d. Dina e Flávio Cruz. Ela relatou o susto que teve ao entrar no jardim, ir em direção ao Memorial e ver que o local estava abandonado. Ela e D. Dina, assim como os outros familiares, não sabiam da real situação do Memorial, acreditavam que naquele lugar, ‘ele, o poeta’, membro de sua família, estaria seguro, pois foi aquilo que lhes haviam prometido em 2007, quando foi pedida autorização para a exumação do cadáver. Ao mesmo tempo, saber que os restos mortais estavam seguros dentro do museu, aliviou do susto inicial, mas não tornou mais fácil, não diminuiu a tensão sobre o tratamento dado ao corpo de seu familiar.

Ao final de tudo isso, separadas ou associadas, as homenagens oficiais, o Memorial, o Mural, assim como, as apresentações do JB e mediações, transformam a ausência do corpo de Cruz e Sousa em imagens visíveis (Belting, 2006), mídias que performam as imagens da imortalidade do poeta.

O que a performance de JB e das mediadoras do museu nos revelam é um potencial narrativo que acontece na relação entre o poeta negro, o palácio e o museu. Que não é o da história oficial biografada de Cruz e Sousa ou dos acontecimentos políticos, ou ainda, da vida dos ilustres florianopolitanos.

³⁷ A transferência dos restos mortais ocorreu em 6 de junho de 2015 e foi realizada pela equipe do museu, da qual eu fiz parte naquele momento como estagiária de Antropologia Social. A equipe era composta pela conservadora-restauradora Márcia Escorteganha, o museólogo Renilton Assis, os montadores André e Itamar e Itamar e Rose Elke Debiasi (estagiária de Museologia)

É a junção disso, onde tudo se encontra e se adapta, revelando disputas de poder pelo controle de memória, imagem e corpo de Cruz e Sousa. Os deslocamentos narrativos que fogem da história oficial, alcançados nas performances são capazes de gerar questionamentos e deslocamentos simbólicos que fazem com que Cruz e Sousa seja uma fonte inesgotável de reflexão.

CAPÍTULO III

VIVO OU MORTO: O ESPETÁCULO DO CORPO EXPOSTO



Figura 35- Desenho de Maurício Jobim que mostra Cruz e Sousa morto em 1898.³⁸

O expresso mineiro, chegado hontem ás (sic) 7 e 40 da manhã, trouxe para esta Capital o cadaver (sic) do fino artista que burilou o *Missal* e os *Broqueis*. Desde ás (sic) 6 horas da manhã se achavam na estação, Mauricio Jobim, Nestor Victor, Tiburcio de Freitas, Saturnino de Meirelles e Carlos Fernandes, desta folha, todos amigos de Cruz e Souza, á (sic) espera de que lhes chegasse ás mãos o corpo de Cruz e Souza, o desditoso rapaz que foi morrer em Minas, longe da família (sic) e dos seus.

Transformado em camara ardente a secretaria da central, ahí conservaram o corpo, enquanto (sic) Mauricio Jobim fazia um *croquis* da feição inanimada de Cruz e Souza, em cujos olhos parecia pairar ainda todo aquelle mysticismo suave que morava naquelle espirito de eleito. Estiveram presentes, além dos representantes da imprensa, os Drs. Monteiro Lopes, Escragnole Doria, Aguiar Moreira, chefe do trafego, Arthur de Miranda, senador Esteves Junior, capitão Barreto Pereira, pela directoria de instrucção (sic) publica, Luiz Jordão, B. Lopes, Lima Campos, Candido Cardoso, Francisco Abreu, Luiz Edmundo, Pedro Vaz, Hermeto Lima, Manoel Rodrigues da Costa, Arthur Duarte, Virgilio Varzea, Alvaro Pereira, Martinho Dominense, Oliveira Gomes, Gustavo Santiago, Isaltino Barboza e outros. Ao meio dia foi o corpo conduzido para o cemiterio de S. Francisco Xavier, onde jaz agora na sepultura n. 5.043. Antes da inhumação Nestor Victor fallou (sic) em seu nome e no de todos os amigos de Cruz e Souza, enviando-lhe, por aquellas palavras, o ultimo abraço de amigo, o ultimo (sic) beijo de irmão. (*Gazeta da tarde*, 21 mar. 1898 apud Souza, 2017, p. 511)

³⁸ Retrato de Cruz e Sousa no leito de morte, de autoria de Maurício Jobim. Fonte original: SOUSA, Cruz e Sousa. *Evocações*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898. Fonte: Biblioteca Nacional.

O MORTO

Assim que foi confirmada a morte de Cruz e Sousa, jornais do Rio de Janeiro passaram a publicar notas de pesares, alguns dando mais espaço a homenagens de amigos escritores, outros com notas republicadas, constando o horário de chegada do corpo, local de enterro e pessoas presentes no velório. No entanto, todos os jornais mencionam a presença de um retratista, Mauricio Jobim, responsável por eternizar a imagem de Cruz e Sousa morto. No referido *croqui*, temos um homem negro, corpo frágil, com aspecto envelhecido, olhos cerrados, profundos e cadavéricos, sua roupa em leve desalinho no colarinho devido à pressão da cabeça sobre o travesseiro onde se encontra (figura 35).

Uma das passagens mais importantes acerca do racismo sofrido por Cruz e Sousa, está marcada na chegada de seu corpo ao Rio de Janeiro. O corpo morto foi colocado em um vagão do trem que fazia o transporte de animais para o Matadouro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro. Em uma das paradas para acomodação de carga, na Estação de Sítio, distrito de Bia Fortes-MG, foi colocado no chão do vagão, o corpo de Cruz e Sousa, acompanhado de sua esposa Gavita, que estava grávida de seu quarto filho, que se chamaria João, assim como o pai.

O embarque realizado na Estação de Sítio, naquela manhã de 1898, não poderia ser mais melancólico. Os funcionários do trem subiram a uma *horse box* o cadáver de um desses desafortunados. A operação não foi difícil. O corpo era pequeno, frágil e muito magro. A doença, aparentemente, havia trabalhado durante vários anos sobre aquele organismo.

Era um homem negro. Falecera no dia anterior, tossindo sangue e delirando febres. Agora pobre como era, nada mais restava a sua esposa – uma mulher também negra, relativamente jovem e grávida do quarto filho do casal – se não despachá-lo de volta ao Rio de Janeiro num daqueles carros destinados ao abatedouro municipal. O corpo foi velado por ela ao longo de todo trajeto.

Horas depois do embarque, na Estação Central, cinco amigos aguardavam a chegada do vagão.

Ao abrirem o compartimento, encontraram o morto estirado, rijo, acomodado entre jornais velhos. Eles se entreolharam perplexos. Viam, ali, no chão sujo, imóvel, trajando um puído terno marrom, um dos maiores poetas que haviam conhecido.

(ALVES, 2008, FERNANDES, 1936 apud SOUZA, 2017, p. 35)

De olhos fechados, temos a última imagem de Cruz e Sousa, imagem que transita entre o presente e o ausente, entre a inumação do corpo e a incorporação por meio da animação, o “corpo artificial da imagem (mídia)” (BELTING, 2006, p.41). Porém esta não é a imagem mais famosa do poeta, Maurício Jobim já havia fotografado e desenhado Cruz e Sousa em momentos anteriores, para a publicação do livro *Evocações*.

Onde mais novo, aparentando boa saúde, apresenta-se com o terno alinhado e um lenço no pescoço, marca registrada na identificação do poeta posteriormente. Se a imagem de morte

em contraponto com a narrativa trágica da chegada do corpo é pouco conhecida, a imagem de vida escolhida pelo próprio poeta, tornou-se representativa da pessoa que Cruz e Sousa foi e daquilo que se torna, quando acessado pelo Museu Histórico, imprensa ou artistas como Rodrigo Rizo e JB (João Batista, intérprete de Cruz e Sousa).

É preciso salientar que a passagem da chegada do corpo, dentro de um vagão de transporte de animais é extremamente conhecida e geralmente apresentada dentro de um contexto sensacionalista. Focado na dramaticidade da situação, a narrativa da chegada do corpo ao Rio de Janeiro em 1898, é o argumento que escancara a forma como os negros foram e continuam sendo tratados no Brasil.

Se levarmos em consideração a desigualdade social, a taxa de homicídios e o índice carcerário da população negra, que atualmente representa cerca de 60% segundo o IBGE³⁹, conseguiremos compreender porque a manutenção da notícia trágica, da chegada do morto é tão importante para a construção de Cruz e Sousa. E porque ela não foi suprimida pela chegada pomposa dos restos mortais em 2007.

Como já vimos nos capítulos anteriores, a chegada do corpo em 2007, está intimamente ligada com a necessidade de construção de uma identidade negra catarinense, que tivesse força suficiente para servir de vitrine para ações do governo. Por isso, muitos se negaram a estar presentes na recepção do corpo no museu, à exemplo de Flávio Cruz, amigo íntimo dos descendentes. Para muitos, não é mais possível compactuar com a imagem passiva, abstrata, confusa e permissiva, construída por atores políticos e que interferem diretamente sobre a vida e obra de Cruz e Sousa.

Dois pontos importantes a considerar, o primeiro, da potencialidade das narrativas, já discutido anteriormente. E o segundo, o poder das imagens na construção do corpo de Cruz e Sousa, mais precisamente, a exclusão do Cruz e Sousa morto. A imagem do morto é a imagem da fragilidade do corpo que, por sua vez, não condiz com os propósitos de construção de Cruz e Sousa como bem cultural. Dessa forma, para a construção idealizada de Cruz e Sousa, é necessária uma narrativa dramática da morte, acompanhada de uma imagem que transmita vida e força, a imagem do Cruz e Sousa vivo.

³⁹ Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Continua do IBGE, atualmente 56,10% da população se declara negra no Brasil, dos 209,2 milhões de habitantes, 19,2 milhões de declaram como negros e 89,7 milhões se assumem como pardos. Disponível em <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6403>>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

Figura 36- (Reprodução) Autoria original Maurício Jobim, 1898 /



CRUZ e SOUZA

Segundo um desenho de MAURICIO JOBIM

Fonte: (*Biblioteca Nacional apud SOUZA, 2017, p. 508*)

Figura 37- - (Reprodução) Autoria original Maurício Jobim, 1898 / Fonte Biblioteca Nacional apud SOUZA, 2017, p. 508)



Fonte: Reprodução CRUZ e SOUSA (1905) / Reprodução de imagem em domínio público.

Belting (2006) acerca de sua digressão sobre mídia e morte, afirma que “imagem e mídia em analogia ao corpo” (BELTING, 2006, p. 41) estão complexamente relacionados na construção da imagem dos mortos. Para o autor, a introdução de imagens físicas – enquanto

mídias que a transmitem – nos cultos aos mortos tinham como finalidade substituir os corpos perdidos, “as imagens, em nome do corpo perdido, ocupavam o lugar deixado pela pessoa morta” (BELTING, 2006, p. 41). Nesse sentido, o desenho de Cruz e Sousa surge como meio (mídia visual) que mantém o morto visível, estabelecendo uma relação de presença ausente (BELTING, 2006).

Partindo do princípio de Belting, que a imagem precisa ser incorporada por uma mídia, para que o efeito de permanência seja alcançado e que quanto maior a animação, maior é a interação entre o “corpo artificial da imagem (mídia) e o corpo observador dos vivos” (Belting, 2006, p. 41). A inclusão massiva da imagem viva de Cruz e Sousa, mesmo em narrativas trágicas, está relacionada a transformação da forma como lidamos com a imagens de mortos, quanto mais consumimos imagens, menos familiaridade com a morte temos.

Com isso, a substituição da imagem de Cruz e Sousa morto pelo Cruz e Sousa vivo está relacionada com nosso afastamento do processo de morte. Dessa forma, faria sentido a pouca expressão da imagem do corpo morto, da sepultura ou até mesmo da urna funerária em relação as imagens de Maurício Jobim reproduzidas exaustivamente em livros, exposições, desenhos, filmes etc.

Contudo, devemos levar em consideração que a construção da imagem coletiva do poeta não é feita de forma despropositada, por acidente ou mero consumo de imagens. Mostrar um Cruz e Sousa saudável, bem vestido e exemplo de auto afirmação intelectual, também é parte da disputa pela memória sobre o mesmo. A escolha de que imagem será preservada está intimamente ligada com a imagem do pós vida, aquela que lhe garantirá a imortalidade.

E a imagem escolhida para transitar entre vida, morte e pós vida é a mesma que foi utilizada no mural do museu. Dividindo espaço com o memorial funerário abandonado, apresenta o contraste entre morte e vida, proximidade e afastamento.

Quando colocamos em perspectiva a grande imagem do mural nos jardins do museu e o pequeno memorial fúnebre (figura X), entendemos que o Cruz e Sousa que permanece no pós-vida é aquele homem negro, de bigodes bem alinhados e colarinho impecável. Não os restos de alguma coisa guardada em uma urna, não é essa a imagem desejada.

Figura 38- Imagem aérea dos jardins do Palácio Cruz e Sousa, 12 jul. 2019. Destaque em vermelho para o Memorial Cruz e Sousa.



Fonte: NSC Total. / Foto Leo Munhoz/ *Diário Catarinense*. (reprodução, destaque nosso)

O TÚMULO

E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo, mas ficou sonhando!
(Cruz e Sousa, *Triunfo Supremo*, 1905 apud JUNKES, 2008, p. 565)

Triunfo sobre a morte, sobre as dores, de alguém que mesmo no pior momento não perde a esperança. Esse foi o fragmento de *Triunfo Supremo*⁴⁰ publicado originalmente em *Últimos Sonetos*, 1905, obra póstuma do poeta. Este fragmento está cravado em alto relevo, no mármore do túmulo de Cruz e Sousa, no cemitério do Caju, Rio de Janeiro.

Um bloco de mármore negro, alto, retangular, de linhas rígidas e sem adornos, moderno no estilo. Não se destaca, se comparado a outros da parte velha do cemitério, sem grandes esculturas ou sobrenomes que chamem atenção. Somente, uma efigie, uma data, um nome e uma frase compõe o trabalho produzido por Hildegardo Leão Velloso⁴¹ em 1943, por encomenda do então governador catarinense, Nereu Ramos.

⁴⁰ *Triunfo Supremo*: Quem anda pelas lágrimas perdido, / sonâmbulo dos trágicos flagelos, / é quem deixou para sempre esquecido / o mundo e os fúteis ouropéis mais belos! // E quem ficou do mundo redimido, / expurgado dos vícios mais singelos / e disse a tudo o adeus indefinido / e desprende-se dos carnisais anelos! // E quem entrou por todas as batalhas / as mãos e os pés e o flanco ensangüentado, / amortilhado em todas as mortalhas. // Quem florestas e mares foi rasgando / e entre raios, pedradas e metralhas, / ficou gemendo, mas ficou sonhando!

⁴¹ Hildegardo Leão Velloso foi um escultor brasileiro, de boa repercussão entre políticos, produziu diversos monumentos oficiais, entre eles os adornos do túmulo de D. Pedro II, em 1925, juntamente com Jean Magrou.

Não havia encontrado na pesquisa imagens do túmulo, somente o endereço que consta no Termo de Translado do corpo, acervo do MHSC. Carneiro perpétuo, 1783, quadra 4, Cemitério São Francisco Xavier, endereço da parte mais antiga do cemitério do Caju.

O cemitério estava cheio, muitos velórios aconteciam ao mesmo tempo, na tarde anterior, o carro de uma família que estava voltando de um chá de bebe havia sido alvo de 80 tiros disparados pelo exército, um homem, Evaldo Rosa dos Santos, 46 anos, negro, morreu, conforme matéria veiculada em vários jornais, incluindo a Folha de São Paulo (PAULUZE E NOGUEIRA, 2019). A cidade estava em choque com a brutalidade do ato e o velório de Edvaldo tinha sido marcado dali um dia no cemitério do Caju.

Estava claro que não era um bom momento para visitas aleatórias a túmulos, havia tensão entre os funcionários, havia muitas pessoas em alguns velórios específicos. Na recepção, lotada, ninguém soube dizer onde ficava o túmulo, nem sabiam quem era Cruz e Sousa.

Uma das atendentes que também indicava onde estavam as amostras de granito a um cliente, tentou me ajudar, procurou em livros, perguntou a outras pessoas e nada. Por fim, me deu a cópia de um mapa do cemitério e me indicou o caminho com um sinal de mão. – *Segue pela direita, se o endereço estiver certo, fica no começo, no cemitério velho.*

Eu sabia que os livros de registros de mortes que aconteceram no século XIX tinham sido levados para algum arquivo da prefeitura, inclusive sabia, que o local havia sido alagado em um dia de chuva e os livros estavam amontoados esperando providencias. Porém, não consegui ir muito além disso e a atendente se mostrou pouco interessada em tentar saber em qual arquivo os documentos estavam.

Seguindo as orientações do mapa (figura 39), fiquei surpresa com a proximidade do túmulo com a entrada do cemitério, somente depois de ter passado uns dez metros do local me dei conta que não havia achado o túmulo. Vi um grupo de coveiros que lanchava em baixo de uma árvore e pedi ajuda, eu estava ao lado do túmulo o tempo todo. Como encontrar algo que não se sabe como é, não havia fotos, menções, descrições ou qualquer coisa que me auxiliasse naquele momento, somente os coveiros.

Devemos salientar que atualmente o Cemitério São Francisco Xavier faz parte de um conjunto de necrópoles, que abriga além desse, o Cemitério da Ordem Terceira do Carmo, o Cemitério da venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, o Cemitério Comunal Israelita do Caju. O complexo é administrado pela empresa Reviver desde 2015, mas que foi dirigido pela Santa Casa da Misericórdia por mais de 150 anos, após tornar-se público em 1851.

Notadamente, onde está localizado o complexo, foi antes o cemitério de escravos, como aponta Rodrigues (1997). O cemitério do Caju nasce a partir do discurso médico higienista, que com base no surto de febre amarela que tomava a cidade do Rio, propõe a transferência dos cemitérios dos escravos para fora dos limites da cidade, iniciando a separação entre vivos e mortos, finalizado definitivamente com a proibição do enterramento dentro das igrejas em 1850. Com isso, o governo imperial é forçado a estabelecer cemitérios públicos e regulamentar os serviços funerários que continuaram a serem prestados pela Santa Casa da Misericórdia por concessão.

Eu não sabia o que procurava, esperava um túmulo pequeno, baixo, horizontal, talvez com uma cruz e fui surpreendida quando o coveiro me disse – *acho que fica ali na frente, é o túmulo que tem o rosto em relevo!* A efígie com a famosa imagem do poeta, a mesma imagem que seria pintada no mural do museu poucos meses depois. Para Ariès (2012), a efígie aparece como um tipo de evocação que busca retratar o ser vivente, o tirando do anonimato e marcando uma individualidade tumular ou “presença icônica”, se continuarmos o diálogo com Belting (2006, p. 49) “a presença icônica mantém a ausência do corpo e a transforma no que deve ser chamado de ausência visível”. É no túmulo que destacamos a imortalidade da alma cristã do morto para os vivos, para C. Rodrigues (2006, p. 159), no século XIX “não possuir uma sepultura se transforma em algo inadmissível, e não possuir uma concessão, algo vergonhoso”.

Figura 40- Túmulo de Cruz e Sousa, 1/1/1923



Fonte: Getty Images⁴²
Fotografia: Robert Sengstacke Abbott

Figura 41- Túmulo de Cruz e Sousa, 8/4/2019



Fonte: Acervo pessoal
Fotografia: Poliana Santana

Desgastado pelo tempo, o túmulo de Cruz e Sousa (fig. 41) disputa visibilidade com outros. Ao seu redor encontra-se o Mausoléu da família de Mário Hermes da Fonseca, o túmulo dos majores Pedro Paulino da Fonseca e José Modesto Bezerra Cavalcanti, do Visconde Cardozo da Silva, do soldado João de Deus M. Bastos entre outros. Aparentemente, Cruz e Sousa é o único negro, assim como seu túmulo, convivendo com sinhazinhas, viscondes, políticos, capitães e majores.

Ter uma concessão perpétua transformou-se em um tipo de título de nobreza, freqüentemente (sic) afixado sobre as sepulturas. No mesmo sentido de exaltação da individualidade do morto, estas sepulturas começam a se cobrir de monumentos, muitas vezes de grandes dimensões a lutar por todos os meios contra a possibilidade de o túmulo se tornar invisível e inidentificável. Estas concessões perpétuas não eram dadas a todos. Também não podiam ser objeto de transações comerciais. Desses dois fatos nasce o jazigo familiar, mantido entretanto por uma tradição já antiga. (RODRIGUES, 2006, p. 159)

Acima faço menção a construção do túmulo atual, porém, esse é o segundo ou possivelmente o terceiro túmulo de Cruz e Sousa. Que, assim como seu retrato, foi sendo

⁴² Tomb Of A Poet. Tomb of Brazilian poet Joao da Cruz e Sousa, Rio de Janeiro, early 1920s. (Photo by The Abbott Sengstacke Family Papers/Robert Abbott Sengstacke/Getty Images)

reposicionado, revivido esteticamente para condizer com a imagem desejada do poeta. Do primeiro túmulo não sabemos nada, somente que era muito simples, e foi comprado com ajuda de amigos conforme as notas de falecimento encontrada em alguns jornais. O único registro encontrado, do túmulo já adornado, data de 1923, por Robert Sengstacke Abbott, em sua passagem pelo Brasil, onde esteve por vários meses e iniciou contato com a Federação de Homens de Cor (fig.40.).

O historiador Petrônio Domingues⁴³ no artigo, *Esta “magnânima volição”: a Federação dos Homens de Cor*, discute o surgimento e atividades desenvolvidas na Federação de Homens de Cor. Nascida em 1909, em São Paulo e transferida, em 1920 para o Rio de Janeiro, teve importante papel na luta por reconhecimento dos direitos dos negros no início do século XX. Agremiação formada de modo geral, por homens negros que tinham como ponto central possibilitar por meio de militância política e intelectual, formas de melhorias de vida para os negros.

De acordo com Domingues (2018), Robert Sengstacke About chegou ao Rio em fevereiro de 1923, como parte de uma viagem pela América, a fim de, conhecer outras experiências de vivência negra. Contudo, aqui vale ressaltar que conforme arquivo familiar de About, disponível para consulta pública, consta que o jornalista já estava no Rio no mês de janeiro do mesmo ano, data em que visitou o túmulo de Cruz e Sousa e registrou a única fotografia encontrada até o momento, antes da reforma proposta por Nereu Ramos.

Em 1923, Robert Sengstacke Abbott, um homem negro, já era conhecido como o fundador, proprietário e editor do *Chicago Defender*, jornal afro-americano, “de maior circulação nas primeiras décadas do século XX” (DOMINGUES, p. 7, 2018). No Rio, participou de reuniões, visitou a cidade e conheceu a Federação de Homens de Cor, que o recebeu com grande destaque na imprensa, o tornando posteriormente “sócio honorário” (DOMINGUES, p.8, 2018). Desse primeiro contato foi organizada uma conferência no teatro Trianon, em São Paulo, onde About discursou sobre a questão racial, iniciando assim, uma troca de informações com a Federação que se estendeu após seu retorno aos Estados Unidos.

Na fotografia feita por About, já temos um túmulo reformado. Branco, horizontalizado, com uma grande placa onde está escrito Missal, Broquéis e Evocações, títulos das principais obras do poeta. Na mesma imagem, de 1 de janeiro de 1923, vemos que o túmulo está repleto de flores, o que significa que era visitado com frequência. A própria forma tumular indica que era um local para homenagens e orações.

⁴³ Petrônio Domingues é doutor em história pela USP e professor associado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe, atua em discussões sobre a diáspora afro-atlântica.

Podemos tirar algumas informações importantes ao comparar as duas imagens tumulares. Primeiro a mudança da forma estética do Jazigo, de túmulo (local de homenagens) para monumento assinado artisticamente, pensado e projetado para enaltecer não somente o morto, mas aquele que o apresenta a partir de agora, o artista. Semelhante ao processo de construção do mural, onde o morto é homenageado, mas quem assina também é enaltificado.

Segundo a mudança na coloração do túmulo, do enegrecimento do personagem e/ou reconhecimento de sua negritude. Tenhamos em mente que, o projeto tumular data do mesmo período em que Cruz e Sousa foi alçado por Bastide, como negro de alma branca. O túmulo é negro, mas os traços retos rígidos e disciplinados nos lembram as descrições de asseamento da pessoa de Cruz e Sousa. Diferentemente do primeiro, nesse novo túmulo não há espaço para as flores, velas ou orações ajoelhadas, aqui as homenagens devem ser contidas pelo olhar.

Assim como em um museu, a obra de Hildegardo Leão Velloso deve ser apreciada esteticamente. As legendas são escassas, informam por meio de um Qr code um pouco da biografia do poeta, vida, morte e ainda que, o corpo foi transferido para Santa Catarina. Porém, de acordo com Emilene Cruz e Sousa, existe a possibilidade de Gavita, esposa do poeta, estar enterrada no jazigo. A informação não pode ser confirmada até o momento, mas ela está lá, foi apagada pelo mármore preto.

Terceiro ponto que gostaria de trazer para a discussão é sobre os usos que se faz desse cantinho do cemitério, que nos permite pensar sobre as diversas relações que acontecem nesse espaço considerado mórbido. Para tanto, abaixo trago uma imagem tirada ao acaso no primeiro dia de trabalho de campo no Rio de Janeiro. N ânsia de não perder nada acabei fotografando três coisas interessantes, a primeira foi a cruz ao fundo do túmulo do poeta (em vermelho) que me permitiu comparar com a fotografia tirada por About em 1923. É essa cruz que legitima aquela foto do arquivo pessoal da família de About e nos permite entender que a transformação simbólica pela qual Cruz e Sousa passa também atinge o monumento de sua morte.

Figura 42- Cemitério do Caju, esquina da rua das Violetas com a rua dos Crisântemos.



Fonte: Acervo pessoal
Fotografia: Poliana Santana

Ainda nessa imagem, temos a dimensão visual do túmulo de Cruz e Sousa que está atrás do Jazigo da família de Mário Hermes da Fonseca, em destaque na foto. O túmulo do poeta é o segundo da rua Crisântemos (em vermelho), bem menor, porém verticalizado, faz parte de um conjunto de túmulos ornados, que formam a área mais antiga do cemitério e também a área mais isolada, fica próximo ao cemitério infantil antigo.

Podemos ainda, analisar a separação hierarquicamente visível entre os túmulos. Já mencionamos o fato de que o jazigo de Cruz e Sousa foi comprado com ajuda financeira de amigos e que a construção da atual sepultura, foi patrocinada pelo governo catarinense, como forma de indicar a importância da pessoa de Cruz e Sousa. Ter uma grande sepultura ou um jazigo te configura como parte de uma estrutura social pós-morte, hierarquizada. Se o cemitério público tende a receber qualquer um sem discriminação, é na ornamentação dos túmulos que se configura o grupo social ao qual o morto pertence. A ornamentação pode ser vista na parte mais antiga do cemitério e quanto mais saímos dessa zona em direção a áreas mais atuais, entendemos como a morte foi perdendo importância estética.

Os túmulos podem definir quem são seus proprietários e o poder aquisitivo deles, porém, não define os usos que os vivos fazem deles. Existe uma rotina de vivência do cemitério que

muitas vezes passa despercebida, que é a presença dos funcionários responsáveis pelos enterramentos e exumações, os coveiros. Nas três vezes que estive no cemitério os encontrei no mesmo lugar, tomando café embaixo da árvore, na primeira vez um grupo maior (figura 42), nas outras duas vezes em grupos menores, mas sempre por ali aproveitando a sombra da árvore e o silêncio das ruas pouco visitadas. Não muito longe, no lado oposto havia uma multidão entre choros silenciosos, conversas, flores, orações e caixões, mas ali, embaixo da árvore na rua dos Crisântemos é onde os coveiros encontram tranquilidade para colocar a conversa em dia.

Interessante pensar que na área mais isolada do cemitério, é onde encontramos os esses personagens, é como se longe das pessoas fosse mais seguro, no sentido que, assim como o próprio cemitério, os coveiros carregassem em si o peso da morte enquanto tabu.

A antropóloga Flávia Medeiros Santos (2014), ao discutir a institucionalização sistemática da morte como fator cotidiano no IML do Rio de Janeiro, aponta para o IML como espaço de construção dos limites sobre quem são e como são classificados os mortos, ou como insere a partir de Turner (2005), local onde a “liminaridade” é latente. Conforme a autora:

são os procedimentos de construção de significados para os cadáveres, realizados nesse espaço institucional, que permitem afirma-los enquanto tais. Logo, é no IML que corpos sem vida atravessam, institucionalmente, os limites estabelecidos entre os vivos e os mortos. (MEDEIROS, 2014, p. 351).

Isso é importante, pois coloca o cemitério como parte posterior do processo de institucionalização, se em dado momento uma conjunção de fatores torna o IML o espaço de ritualização cerimonial autônoma, onde os “estados de margem” (VAN GENNEP, 1960) se encontram. No cemitério acontece a confirmação do status do cadáver como indivíduo morto, por meio de uma série de ritos de passagem de separação, que se prolongam enquanto durar o luto dos vivos. Ritos que por vezes, coincidem com o término do processo físico-biológico de inumação do corpo, que é finalizado quando a morte atinge seu estado seco.

A morte “definitiva”, a consumação total da pessoa estaria, assim, ligada à extinção dos traços que caracterizam esse estado intermediário, em especial os líquidos cadavéricos. De acordo com esta tese, ossos e esqueletos que sobram ao fim do processo de putrefação, assim como as múmias, são simbolicamente menos perigosos, já que são corpos de pessoas “definitivamente mortas”. (KIM, 2012, p. 334).

Seguindo essa linha de raciocínio, o processo simbólico de superação do morto pelos vivos, seria iniciado na confirmação institucional de sua morte e finalizado quando a pessoa é considerada definitivamente morta e não oferece mais perigo biológico e simbólico ao vivo (MARY DOUGLAS, [1921], 2014). Quanto mais afastado do estado intermediário de morte,

caracterizado pelo fim da liberação de líquidos e putrefação, mais distanciado do mundo dos vivos e mais próximo da morte social a pessoa morta está.

Nem sempre a morte se limita ao fim do evento orgânico, em alguns casos pode ocorrer antecipadamente. Ao questionar a homologia entre morte e morte biológica e analisar o processo de morte e incorporação cosmológica em *El Cajón*, Catamarca, a antropóloga Bárbara Martínez (2013), nos insere em um complexo arranjo que nos permite ver a morte biológica, não como fator determinante ou inicial da morte social, mas complementar e/ou variável a ela, conforme a situação social. Que por vezes mata uma pessoa viva, por meio da exclusão social em consequência de determinados atos.

Experenciada em sua etnografia, essas posições podem ser confirmadas ou até mesmo invertidas, a exemplo do caso de uma jovem chamada Maria que, excluída do grupo desencadeia uma série de eventos que culminam no suicídio da mesma, “que en un contexto de embarazo adolescente y acusaciones de incesto, fue invisibilizada por el resto del grupo. El suicidio de la joven culminó con un proceso de muerte iniciado tiempo antes” (MARTÍNEZ, 2013, p. 2687).

Ao “matar o morto” (MEDEIROS, 2014) e “matar o vivo” (MARTÍNEZ, 2013), as autoras nos oferecem chaves para pensar no sentido de superação e permanência do morto na vida social dos vivos. Mas e quando é o morto que volta a vida? O que nos leva de volta ao nosso personagem Cruz e Sousa e seu retorno, não como pessoa morta biológica ou socialmente, mas como uma coisa com vida social agitada, diga-se de passagem, como temos visto até o momento.

DO CEMITÉRIO AO MUSEU E VICE E VERSA: O FASCÍNIO PELOS MORTOS

Gostaria de falar um pouco sobre o fascínio que se tem sobre alguns mortos, que assim como Cruz e Sousa compõe os museus, cadáveres tratados como espécime, objeto ou pessoa dependendo da conveniência. Amplamente considerados impuros e repugnantes, visto que são caracterizados pela destruição da vida por meio da decomposição. Os mortos enquanto objetos de tabu, despertam o fascínio dos vivos quando estão fora do lugar devido, como os cemitérios, ou mesmo dentro deles, quando acidentalmente são vistos em processo de exumação final, quando os ossos transferidos para gavetas ossuários.

Quem nunca viu aqueles sacos plásticos cheio de ossos, crânio, fêmur com restos de roupas e as vezes chumaços de cabelo, quando estava no velório de um ente querido, nunca teve a real experiência dos cemitérios públicos de São Paulo. É sobre essa mistura de fascinação

e repulsa que kim (2012) argumenta ao analisar a exposição itinerante *Bodies revealed: Fascinating + real* que chegou ao Brasil em 2010.

Para o autor, aquela exposição é “um espetáculo cadavérico” (KIM, 2012, p. 309), fundamentado na fragmentação do corpo e transformação da figura humana em uma máquina inodora e plastificada. Por meio da técnica de plastinação, corpos indigentes com características orientais são inseridos no mercado das exposições *blockbusters*, gerando polêmica e discussões éticas por onde passam, mas também filas quilométricas, dinheiro e marketing.

Conforme explica Von Hagens (s/d), inventor da técnica, a plastinação de um cadáver requer que ele tenha o processo de putrefação interrompido o mais rápido possível para garantir a boa aparência do “espécime”. Isto é feito embalsamando-se o corpo com uma solução de formol que é bombeada pelas artérias logo depois de sua morte. Na etapa seguinte, o cadáver é dissecado e mergulhado em uma banheira de acetona ou outro solvente capaz de dissolver a água e a gordura do corpo, os componentes que efetivamente alimentam o processo de putrefação. Após essa etapa, o cadáver é submetido a um processo a vácuo que promove a substituição da acetona por polímero líquido – tal como o silicone – que impregna os tecidos à medida que a acetona é convertida ao estado gasoso. (KIM, 2012, p. 310)

De acordo com kim (2012), amparado pela historiadora Vanessa Schwartz (2001), em seu artigo sobre o nascimento do cinema na vida moderna parisiense, a fascinação por corpos mortos já era relatada em Paris no século XIX. Onde os necrotérios apareciam como lugares de apreciação pública, um “voyeurismo motivado pela espetacularização da morte” (KIM, 2012, p. 312). Antes disso, mais diretamente ligado ao nascimento das escolas de medicina, corpos se tornaram indispensáveis para prática médica e valiosos quando adquiridos, sejam comprados ou roubados. Como no caso famoso do Negro de Botswana, que teve seu corpo roubado do cemitério por Jules Verreaux, em 1831 que o “empalhou” (BBC, 2016) e o exibiu pela Europa até chegar à coleção do museu de Barcelona.

Em posição ereta, vestido de tanga laranja, com lança e escudo na mão, adereço de cabeça, sapatos e o corpo negro lustrado, o Negro de Botswana é exemplo claro da objetificação de corpos para exposição em museus. Devido à pressão externa foi retirado de exibição em 1997, contra a vontade de parte da população que o via como símbolo nacional e, parcialmente repatriado para Gaborone, capital de Botswana em 2000, onde foi enterrado. Parcialmente, porque somente seu crânio e ossos foram devolvidos, sua pele plastificada foi entregue ao Museu de Antropologia de Madri.

Seguindo longas consultas com a Organização para a Unidade da África, a Espanha concordou em repatriar os restos humanos para Botswana para um novo enterro cerimonial em solo africano. O primeiro passo da repatriação foi uma viagem à noite em um caminhão para Madri.

Uma vez na capital, seu corpo empalhado foi “desmontado” e desprovido de tudo de “não humano” que havia sido adicionado, como seus olhos de vidro. El Negro foi “desfeito”, como se tudo o que Jules Verreaux havia feito para conservar seu corpo por 170 anos tivesse sido rebobinado.

Sua pele, porém, estava dura e se rachou. Por causa disso e por causa do tratamento com polimento de sapato, eles decidiram mantê-la na Espanha. De acordo com uma reportagem de jornal, ela foi deixada no Museu De Antropologia de Madri. (BBC, 2016)

Devemos levar em conta que o acordo institucional definiu aquilo que poderia ser considerado humano ou não, apesar de abrir margem para restituições futuras, ao entregar somente os ossos para o enterramento, determina também os limites da negociação.

De acordo com o historiador Luis Ángel Sánchez Gómez⁴⁴ (2019), é na introdução de um ramo comercial da exibição de corpos, que temos o crescimento exponencial de coleções de corpos e órgãos taxidermizados. Se nos gabinetes de maravilhas era possível encontrar fragmentos de ossos como os existentes na coleção de Juan I de Berry (1340-1416), esses existiam inicialmente por sua condição de relíquia cristã e posteriormente no período da contra reforma, passam a receber destaque pela relevância artística empreendida e riqueza de materiais utilizados na produção. Não é o carácter excepcional ou espetacular dos restos mortais que chamam atenção. O mesmo acontece em relação aos museus de arte ilustrativa ou representativa do século XVII que apresentam corpos mumificados, de carácter arqueológico sem nenhum discurso anatômico relacionado.

É no século XVIII que o interesse em certas categorias do que se entende por humano, começam a surgir em coleções particulares, espécimes, como eram tratados os corpos, órgãos, fetos e partes de membros passaram a compor as coleções anatômicas, atraindo olhares curiosos. A princípio itinerantes, a esses museus cabia mostrar o extraordinário, o excêntrico e grotesco.

Sí es cierto, pese a todo, que durante el último tercio del XVIII los naturalistas continúan interesados por ciertas categorías de lo humano monstruoso. El Real Gabinete de Historia Natural madrileño recibe en 1795 uno de estos “especímenes”: los cadáveres de dos siamesas muertas en la villa de Rueda al poco de nacer. Aunque se les practica la autopsia, y pese al debate de índole religiosa y moral que el caso genera, el destino de la singular pieza no parece haber sido muy diferente al de los demás ejemplos de teratología humana que guarda el centro: se preservan en alcohol y quedan fuera de la vista del público (Ruud, 2014 apud Gómez, 2019, p. 4)

É diante do debate sobre a natureza animal do ser humano, seu reconhecimento como ser pertencente ao reino animalia e com o nascimento dos centros anatômicos das faculdades

⁴⁴ Luis Ángel Sánchez Gómez é Dr. em História e professor titular no Departamento de Pré-história, História Antiga e Arqueologia da Universidade Complutense de Madrid.

de medicina (final do século XVIII e séc. XIX), que a exibição de corpos humanos em museus, ganha um novo capítulo. É na busca de conhecimento anatômico, mas principalmente na classificação evolucionista das raças que são formadas as coleções anatômicas acadêmicas.

Con el propósito de ofrecer a los estudiantes un acercamiento empírico al conocimiento de la anatomía humana (normal y patológica), todos estos centros exhiben una numerosa y variada tipología de restos humanos, tanto huesos, cráneos y esqueletos completos como preparaciones anatómicas, secas o conservadas en alcohol. También es habitual el despliegue de vaciados realizados en diferentes materiales y de piezas mucho más impactantes: esculturas en cera de secciones corporales, de órganos internos y de cuerpos completos de sobrios varones o de lánguidas mujeres, las famosas vênus anatómicas. (Gómez, 2019, p. 4)

De acordo com Gómez (2019), a restrição de acesso versus a curiosidade das pessoas na exibição de humanos autênticos, levou ao surgimento de uma categoria específica de museus, os museus anatômicos comerciais. Geralmente – mas não obrigatoriamente – itinerantes, especializados na exibição pelo impacto, eram famosos e populares na Europa e América (do norte).

(...) la mayoría itinerantes, que triunfan en buena parte de Europa y América entre 1830 y 1930 y que son tan solo un elemento más de un amplio repertorio de prácticas exhibidoras que abarca desde los panoramas, los pasajes comerciales y las barracas de feria hasta las inmensas exposiciones internacionales de la segunda mitad del XIX y el primer tercio del XX. Estos novedosos museos anatómicos comerciales ofrecen unos contenidos mucho más impactantes y sugerentes que los gabinetes del XVIII, con un repertorio similar, aunque no idéntico, al de los museos académicos. También varían las estrategias publicitarias y el régimen de exhibición, que resulta mucho más llamativo y espectacular. Pueden mostrar, por ejemplo, pieles humanas curtidas e incluso cuerpos taxidermizados, que no suelen guardar los museos académicos, aunque se exhiben en espacios restringidos (de acceso exclusivo para varones adultos previo pago de una entrada adicional), donde también se disponen las piezas que representan el aparato genital (masculino y femenino) o las terribles consecuencias de las enfermedades venéreas. (Gómez, 2019, p. 5)

Diante das possibilidades e demanda científica, os pequenos museus anatômicos privados começam a tomar forma e conquistar estabilidade como informa Gómez (2019). Dentre eles o Museu Darder – Museu de Banyoles, responsável pela exibição prolongada do Negro de Botswana e o primeiro Museu Anatômico do Doutor Pedro González Velasco, localizado em Madri e inaugurado em 1854. Posteriormente, Museu Anatômico Patológico, em 1864.

Al margen de estas exposiciones itinerantes, sólo conozco un museo comercial estable fundado por un ciudadano español durante aquellos años: el “Gran Museo de Historia Natural, de Anatomía comparada, Etnología, Antropología, Anatomía normal y patológica”, abierto en Barcelona, en 1888, por el taxidermista catalán Francesc D’Assís Darder Llimona (1851-1918). Su función principal es la exhibición

y venta de animales disecados, pero también cuenta con cráneos y esqueletos humanos, fetos preservados en alcohol, vaciados y preparaciones anatómicas, algunas pieles humanas curtidas y el famoso “Negro de Banyoles”. (GÓMEZ, 2019, p. 6)

De acordo com Gómez (2019) doutor Velasco era um colecionador obcecado e isso acaba se convertendo em um terceiro museu, inaugurado em 1875, chamado de Museu Antropológico, projeto ambicioso, com projeção pública, atualmente conhecido como Museu Nacional de Antropologia, em Madri. Enormes galerias formavam o grande salão do museu, com enormes armários, repletos de esqueletos, vidros de formol com órgãos, fetos, músculos e vasos sanguíneos.

Caberia uma pesquisa à parte sobre a estrutura inicial do museus anatômicos, tantos os comerciais quanto os posteriores, privados e com projeção pública. Contudo, existe um ponto que chama atenção na pesquisa de Gómez (2019) sobre a formação dessas coleções na Espanha. O autor afirma que apesar de não ser habitual a exposição de corpos em museus no final do século XVIII e início do XIX, também não era algo extraordinário e que os casos documentados na Espanha revelam a existência tanto de “indivíduos considerados exóticos “salvagens” como as gentes de origen “doméstico”, si bien es cierto que los primeros sons seleccionados por su singularidad étnica y los segundos por presentar alguna patologia deformante” (GÓMEZ, 2019, p. 8).

Ou seja, com auxílio da medicina, indivíduos foram transformados em espécime de museus, cabendo aos corpos brancos e semelhantes servirem de amostragem de deformidades patológicas, à exemplo do “el Gigante Extremeño”, um homem chamado Agustín Luengo Capilla (1840-1875), que devido a sua altura, teve seu corpo dissecado, ossos retirados e expostos em vitrine ao lado da pele recomposta, montada e vestida, tornando-se a grande atração do museu.

Por outro lado, ao corpo negro em especial, coletados na África ou na Europa, cabia a posição de exemplar exótico, seja pelo formato de seu rosto, tamanho, envergadura ou formas genitais, mas sempre relacionados com a cor de sua pele.

Aunque hoy puede resultar chocante, debemos asumir que, junto con los factores racistas y clasistas que entran en juego, la idea de preservar y mostrar un cuerpo humano completo entra en la mente de algunos cirujanos y antropólogos (y de amplos sectores de la ciudadanía) de una forma que casi podríamos considerar “natural”, aceptada como parte de las iniciativas que contribuyen al progreso de la ciencia.

Esses indivíduos/espécimes eram vestidos com trajes de guerra, empunhavam lanças e escudos, estabelecendo assim, uma relação de inferioridade evolutiva, como é o caso de uma

jovem negra, chamada de Otentote e exibida no Museu de Velasco a partir de abril de 1879. Essa Otentote, sem nome não é a mesma que ficou famosa nos salões do Museu do Homem, em Paris no início do Século XIX, mas é mais uma Otentote exibida pelos museus europeus, mais um corpo taxidermizado, racializado e ridicularizado pelo espetáculo.

O ESPETÁCULO DOS CORPOS EXPOSTOS

Em 1810, chega a Inglaterra Saartje Baartman, acompanhada pelo cirurgião inglês William Dunlop e por Hendrick Cesares, um agricultor da Região do Cabo (África do Sul), senhor da casa onde trabalhava. Sob promessas falsas de ganho financeiro em troca de apresentações artísticas, Saartje passa anos sendo exibida em feiras europeias como uma selvagem. Negra única em sua anatomia, uma *vênus hotentote*, – o termo pejorativo servia para validar os atributos femininos ditos exóticos de mulheres negras advindas de grupos de línguas Khoisan e boximanes (sudoeste e região central da África).

Acredita-se que Saartje Baartman tenha nascido na Província Oriental do Cabo da África em 1789, sendo pertencente ao povo Khoisan, a mais antiga etnia humana da parte meridional da África, que os invasores europeus chamaram de *hotentotes* e bosquímanos. Ela teria perdido a mãe aos dois anos e o pai teria morrido quando era bastante jovem. A mulher teria tido um companheiro, assassinado por um colono holandês; com seu companheiro parece ter tido um bebê, também morto. Saartje, ainda bastante jovem, foi assumida como serva pela família Baartman – agricultores holandeses que moravam nas proximidades da Cidade do Cabo. Eles a deram o nome de Saartje (pequena Sarah), (CARMO ALVES, 2019, p. 4)

Saartje tinha esteatopigia, condição genética que leva a um acúmulo de gordura na região das nádegas e hipertrofia (alongamento) dos lábios vaginais. Características rentáveis aos olhos de homens brancos, que desejavam obter lucro rápido com a espetacularização do exótico, do bizarro a animalesco.

Exibida como uma curiosidade, apresentava-se geralmente acorrentada e coberta por uma malha colada ao corpo, que ressaltava suas genitálias, consideradas anormais. Andava em sua jaula, fumava, obedecia pequenas ordens de seu empresário, tocava instrumentos musicais e assustava as pessoas como parte do show, mostrando seu lado selvagem. Renata Carmo Alves, cineasta e escritora, em ensaio intitulado *Outras histórias: A Vênus, o olho e a mulata em desmonte ontológico* (2019), reflete sobre a estereotipização construída sobre o corpo feminino negro, localizando Saartje Baartman em um tipo de fissura do semelhante e dissemelhante – mulher-orangotango e mulher-coisa, classificação que a desqualifica como mulher negra e a qualifica como mercadoria ou patrimônio.

Para Carmo Alves (2019, p. 2) “ela era prova da Verdade, de sua existência primitiva, não civilizada, não igual – habitante de uma zona de vizinhança animal-homem, certamente mais animal que homem”. Saartje era tocada por parte da plateia, suas genitálias e nádegas protuberantes atraíam cada vez mais pessoas.

Para Mbembe (2014, p. 19) “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os seres humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito em mercadoria”. Apresentada ora como Vênus hotentote, ora como mulher-orangotango, era a personificação de um pensamento científico evolucionista, classificatório e discriminatório, “a africana era a evidência da diferença irremediável entre as raças” (CARMO ALVES, 2019, p. 2).

Com o passar do tempo, a exibição da Vênus hotentote deixa de ser novidade na Inglaterra, fazendo com que o espetáculo saia em turnê pela Irlanda e Grã-Bretanha. Chegando em Paris, em 1814, já com seu novo empresário, um exibidor de animais, conhecido como Reaux. Especula-se que seu antigo empresário, Hendrick Cesares tenha ficado com a imagem desgastada na Inglaterra, devido a um processo aberto contra ele, o processo o acusava de tratar Saartje como escrava. Contudo, Baartman afirma diante da corte que tudo não passava de um show, o processo foi arquivado e Hendrick Cesares saiu vitorioso.

Já na França, Hendrick Cesares vende Saartje para Reaux, que se engaja em propagandas pela cidade, agora dando ênfase a anormalidade de suas nádegas e genitália. Saartje Baartman volta a chamar atenção do público, participando de eventos e apresentações para a alta sociedade. A superexposição também chama atenção de naturalistas, etnólogos e artistas, profissionais daquilo que viria a ser o Musée de L’Homme, em Paris. Entre eles Georges Cuvier que, posteriormente foi responsável pela dissecação do corpo de Baartman.

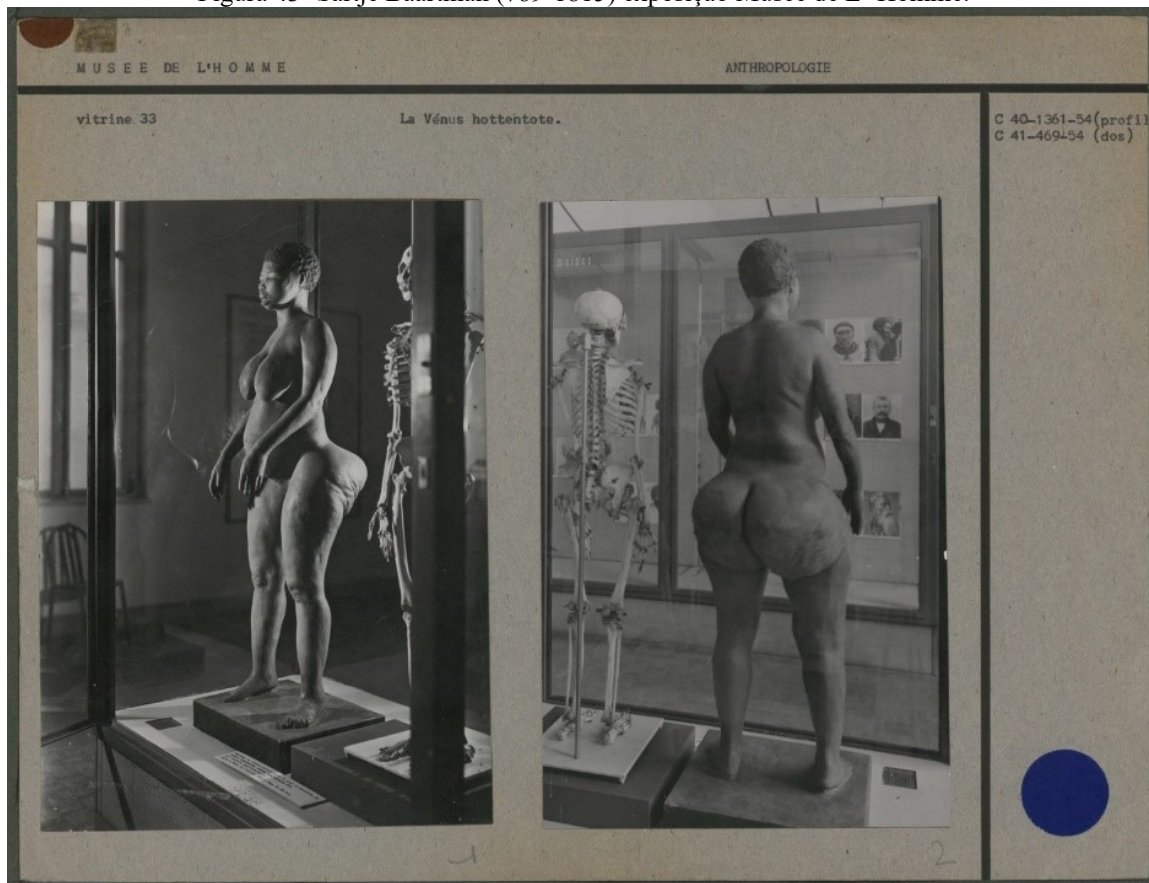
Em acordo financeiro entre Reaux e o museu, Saartje foi retratada no jardim *Du Roi*, medida e descrita, inserida como objeto de pesquisa científica, manuseada, conferida e observada sem pudor por estranhos. Em nome da Ciência, Saartje foi patologizada, marcada como prova real da diferença racial, “personificação da diferença” Carmo Alves (2019, p. 5).

Em resumo, Saartje foi maltratada, estereotipada, vendida e abusada pelos homens que a dominaram, pelas pessoas que pagavam para vê-la, por naturalistas e etnólogos, que ávidos por ciência, a mediram, desenharam e descreveram como um espécime a ser catalogado.

Saartje teve seu corpo vendido após a morte, em 1815, com aproximadamente 26 anos. O corpo foi moldado em gesso, cortado, dissecado e mutilado. Suas genitálias e seu cérebro foram colocados em formol, seu crânio e esqueleto expostos no *Musée de L’Homme*, juntamente com o molde de seu corpo até 1974 (figura 43). Somente em 9 de agosto de 2002,

após intensa negociação com o governo de Nelson Mandela, que os restos mortais de Saartje Baartman foram repatriados e enterrados com honras em Hankey, África do Sul.

Figura 43- Saartje Baartman (1789-1815) exposição Musée de L' Homme.



Fonte: Politika.io⁴⁵/ © MNHN

Sem dúvida o caso de Saartje Baartman é emblemático para a museologia, devido a sua dimensão cultural, política e sobretudo nas discussões éticas da comunicação museológica, acerca da problemática da exibição de corpos e restos mortais em museus. É fato que a cor da pele facilita a exploração, caso Saartje não fosse negra e pobre, o acesso a seu corpo não seria tão simples, talvez o processo aberto em Londres com acusações de exploração contra seu proprietário não seria arquivado.

Acredito que um dos casos mais conhecidos no Brasil seja o do processo de patrimonialização das 11 cabeças do bando de Lampião em 1938. Mortos em um cerco policial,

Os cangaceiros tiveram suas cabeças arrancadas de seus corpos para exibição em praça pública. A espetacularização da morte do bando de Lampião continuou por várias cidades do nordeste, o momento mais emblemático foi a exibição das cabeças na escadaria da Prefeitura

⁴⁵ SEBASTIANI, Silvia. Questioning Anthropology Museums: An Introduction. Politika, s/d. Disponível em: <https://www.politika.io/en/notice/questioning-anthropology-museums-an-introduction>. Acesso em jan. 2021

de Piranhas, em Alagoas, onde uma das fotos mais conhecidas da história do cangaço foi produzida (figura 44).

Figura 44- Cabeças do bando de Lampião na escadaria da Prefeitura de Piranhas, Alagoas, 1938.



Fonte: reprodução (BRITTO, 2019, p. 21) / autoria não identificada.

Na escadaria, as cabeças são exibidas como troféus de guerra, uma ao lado da outra, instrumento de intimidação, reproduzido em diversos jornais da época e posteriormente, em museus. Em seguida, as cabeças foram transformadas em prova científica e objetos do Museu Estácio Lima, como afirma o sociólogo Clovis Carvalho Britto (2019).

De acordo com o autor o tratamento empreendido a alguns integrantes do grupo resultou em uma “explosão discursiva” (BRITTO, 2019, p. 14) ao estilo de Foucault, em que mecanismos de seleção de palavras são criados como forma de controlar certos enunciados. Um exercício de poder, onde ao se afirmar discursos se reafirma condutas e o controle sobre as mesmas. À exemplo, parte do laudo técnico *post-mortem* da cabeça de Maria Bonita, realizado por José Lages Filho, chefe do serviço Médico-Legal de Polícia do Estado de Alagoas.

A cabeça de Maria Bonita deu entrada às 10 horas na noite de 31 de julho de 1938 no Serviço Médico Legal do Estado de Alagoas em mau estado de conservação, razão por que não foi retirado o encéfalo, já reduzido a uma pasta esbranquiçada e amorfa que se escoava pelo orifício occipital. As partes moles infiltradas não permitiram fossem melhor apreciados os traços fisionômicos da companheira de Lampião, os

quais, aliás, não pareciam desmentir o apelido que lhe deram. Aparentava ser uma mulher de trinta a trinta e cinco anos de idade. À primeira impressão, o que mais prende atenção em vê-la é a sua testa alta e de todo vertical, cabelos negros, longos, finos e lisos, arrumados em trança pendente. Tez morena clara. Pode ser incluída no grupo dos brasileiros xantodermas da classificação de Roquette Pinto. Perímetro cefálico é de 57 centímetros. O diâmetro anteroposterior máximo é de 195 milímetros. Índice cefálico, 33. Portanto, braquicéfala. O comprimento total do rosto alcança a 190 milímetros. O comprimento total da face é de 120 milímetros. O comprimento simples da face é de 72 milímetros. Diâmetro bizigomático ou transversal máximo da face, 153 milímetros. Índice facial de Broca, 47,0. Lábios grossos, sendo a largura da cavidade bucal de 45 milímetros. Dentes pequenos, bem plantados e em excelente estado de conservação. Olhos castanhos escuros. São estes os principais elementos colhidos, trançando-se o perfil antropológico de Maria Bonita. (LAGES FILHO, 1938 Apud SANTELMO, 1954 apud BRITTO, 2019, p. 12)

O laudo da cabeça de Maria Bonita concluiu que não havia evidências de degenerescência, o que não impediu que a cabeça fizesse parte do espetáculo mórbido e racista de humilhação pública. Aos poucos, após anos de exposição, as famílias conseguiram o direito de enterrar seus familiares mediante de processo judicial. As cabeças foram substituídas por máscaras mortuárias, atualmente encaixotadas no Departamento da Polícia Técnica do Estado da Bahia, em Salvador (BRITTO, 2019).

Espetáculo, drama, evento, o que os exemplos apresentados até agora nos mostram é como o fascínio pela morte, associado a necessidade de controle de memórias, contribuiu para a formação de coleções compostas por cadáveres. As cabeças dos cangaceiros foram retiradas da exposição, as máscaras foram guardadas, contudo, as imagens das cabeças continuam sendo reproduzidas em museus de todo Brasil. Participando da permanência do morto entre os vivos, contribuindo, assim, com a vida social de cada um deles.

Das máscaras mortuárias dos cangaceiros, a pele do Negro de Botswana, as ilustrações científicas de Saartje Baartman até a urna funerária de Cruz e Sousa, temos um caminho conturbado de disputas por memórias e discursos. Fascinação por aquilo que não deveria estar ali, o corpo deslocado, acompanhado de uma abjeção ao cadáver, que aparece em situações extremas de desencaixe da sua posição objetificada.

Desencaixes provocados por líquidos que escorrem dos corpos plastificados (KIM, 2012), por deformações por putrefação das cabeças (Britto, 2019), ou cheiros são percebidos em volta da urna funerária, rompendo com a imagem inócua do objeto. E no sentido do objeto-abjeto de Julia Kristeva (1988), onde a ambiguidade do cadáver é salientada, temos duas direções de acordo com Britto (2019).

Haveria duas possíveis direções: a primeira é a de se identificar com o abjeto e se aproximar dele de alguma maneira, para dar testemunho da ferida, do trauma. A outra é representar a condição da abjeção para provocar sua operação, para capturar a

abjeção no ato, faze-la reflexiva, ainda que repulsiva, por direito próprio. O corpo desperdício, o corpo resíduo que a arte contemporânea nos apresenta – mimeses, simulacro ou índice –, emerge da abjeção de suas próprias secreções e excreções. O que sai do corpo, dos seus poros e dos seus orifícios marca a infinitude desse corpo e provoca abjeção. Como uma estranha floração, que não cessa de brotar e cair de um corpo que subsiste nesse estado permanente de perda, fezes, urina, mas também cabelos, unhas, restos de pele, saliva, sêmen, separam-se do corpo para se transformarem indícios, em testemunhas eternas de sua ausência. Mas o que mais assume a abjeção do dejetivo é o cadáver, elemento híbrido entre o animado e o inorgânico, um corpo sem alma, um não-corpo. O cadáver, aquilo que caiu, que se desprende da vida, transforma violentamente a identidade de quem o confronta. (MELENDI, 2004 apud BRITTO, 2019, p. 18).

Nesse momento, podemos estar pensando em que tudo isso tem a ver com Cruz e Sousa, ele não foi dissecado, nem roubado, ou comprado no sentido literal, não está taxidermizado e não faz parte de um discurso inferiorizante, pelo contrário, foi levado ao museu como herói.

Opostamente ao que Kim (2012) apresenta com relação à plastinação do cadáver com aparência viva, ocultando na exposição qualquer menção a morte ou a identidade do morto, Cruz e Sousa se faz presente através da urna funerária fechada e um discurso de morte latente de retorno triunfante. Ele tem nome, voz, cor, imagem e identidade.

Nas exposições com corpos humanos existem tensões por que de fato, são claramente corpos humanos que apresenta sinais que provocam desencaixes das realidades onde estão inscritos, a espetacularização desses cadáveres se insere por meio de um processo máximo de desagentivação (transformação do corpo humano em mercadoria). No caso de Cruz e Sousa, a transformação do corpo se dá em outro eixo, o aspecto espetacular é baseado na agentivação, do mana do cadáver, é ele que é acionado nos diversos momentos da trajetória social *post-mortem* do poeta. Nesse sentido, a urna funerária se aproximaria da ilusão do relicário, ou seja, da ilusão da experiência religiosa, da qual o espetáculo se apropria, como afirma Debord (2000, p. 8) “o espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa”.

E como reconstrução material, a urna teve papel fundamental e catalizador do espetáculo do cadáver se tomarmos como referência a chegada em Floreianópolis em 2007 e a transferência para o Memorial Cruz e Sousa em 2010. Contudo, em algum momento entre o depósito no Memorial funerário e sua transferência para dentro do MHSC em 2015, torna-se novamente tabu.

Se inicialmente a ideia de transformar Cruz e Sousa em relíquia se mostra proveitosa politicamente, ela deixa de ser no momento em que começa a provocar deslocamentos, quando a urna é percebida novamente como corpo e como tal transforma-se novamente no morto que está fora de lugar.

Tanto Kim (2012) quanto Melendi (2004), falam do poder de agentividade acionada por aspectos químicos e biológicos, tais como: odores, fungos e líquidos, sinais de putrefação que acionam nossa percepção de impureza e do tabu.

A agentivação também se dá pelo ambiente, “meio, substância e superfície” (GIBSON, 1979) e na forma como lidamos com o morto e acionamos novas percepções. Assim como o cheiro presente no ambiente, provocado pela transferência da urna, do Memorial para a Reserva Técnica em 2016, outros acontecimentos podem nos libertar da ideia de objeto – fechado, estável e inanimado, à exemplo das orações diante da urna ou da presença de flores em algumas homenagens do dia de sua morte.

Ao final de tudo, temos um objeto, corpo, uma pessoa, melhor partindo de Ingold (2012), temos uma coisa que é animada e agentivada (Kim, 2012) na medida que é acionada, que não se molda simplesmente na forma, mas que transborda e afeta o ambiente

(...) não porque estão possuídas de espírito – seja *na* ou *da* matéria – mas porque as substâncias de que são compostas continuam a ser varridas em circulações dos meios circundantes que alternadamente anunciam a sua dissolução ou – caracteristicamente com seres animados – garantem a sua regeneração. (INGOLD, 2015, p. 63)

Os sons do assoalho na sala vazia, o silêncio mórbido de alguns visitantes diante da urna funerária, o medo e o susto provocado pelas mediadoras quando informam que na sala verão a urna com os restos mortais do poeta, dão sinais de que ali temos mais que um objeto, existe presente na urna funerária manifestações do mana que se refletem em como as pessoas se comportam diante do corpo, do medo, das homenagens, da necessidade de se dar um funeral digno.

Se narrativas e homenagens nos permitem deslocar o corpo/objeto para o corpo/pessoa, estar diante de sua urna funerária, do túmulo, do memorial ou do mural nos permite fazer um novo deslocamento, agora de copo/pessoa para coisa.

Me permito pensar Cruz e Sousa corpo/urna/objeto/coisa como ser ou “organismo”, assim como desenha Ingold (2015, p. 118), parte integrante de um campo relacional, do emaranhamento de linhas da vida, sem pontos, nós, começos e fins, somente algo que acontece e continua acontecendo. E como tal, possibilitador de novas estratégias narrativas e imagéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por longos anos me debrucei sobre a imagem de Cruz e Sousa, sobre aspectos familiares, biográficos, artísticos e principalmente sobre a materialidade de seu corpo. Conceitualmente me permiti deslocar por entre disciplinas, autores e histórias das mais diversas, na tentativa de construir uma narrativa que desse conta de entender minimamente a construção desse corpo como bem cultural musealizado.

A pergunta que pairava na mente de tempos em tempos era, por que justamente o corpo, foi escolhido para estar no museu. Dentre tantas possibilidades, como aquisição de manuscritos, documentos pessoais, fotografias ou outros objetos para formar uma potente coleção, por que um cadáver. O que um cadáver pode oferecer que seja tão atraente? Que potência é essa que cerca esse corpo em especial? Afinal de contas, nesse momento quem é Cruz e Sousa, uma pessoa, um corpo, um cadáver, uma imagem, uma mídia? Ele é tudo isso, é a junção conturbada e disputada de narrativas, performances, memórias e imagens.

A transformação do poeta em símbolo foi iniciada, ainda quando ele era vivo, por meio dos amigos que tentaram intermediar sua entrada no meio artístico carioca. Após sua morte o que se buscou foi o reconhecimento de seu brilhantismo. A questão é que, para aceitá-lo como um grande poeta foi preciso desvincular sua obra da sua cor de pele ou mascarar sua pele para ser aceito entre brancos, nisso Bastide (1943) teve importante participação. Definir Cruz e Sousa como negro de alma branca, fez com que uma parcela da elite florianopolitana o aceitasse como representante intelectual. Contudo, também foi o gatilho para que surgisse uma disputa biográfica, em torno da memória que iria compor a história catarinense oficial. Numa tentativa de romper com a premissa de conformidade da cor, narrativas surgem em defesa de um Cruz e Sousa negro, militante, abolicionista e crítico ferrenho da elite burguesa.

Nesse cenário de disputa, que tem maior concentração na década de 1980, surgem as primeiras discussões sobre a repatriação do corpo de Cruz e Sousa, que se encontrava enterrado no Rio de Janeiro. Lacunas temporais nos impedem de seguir de perto essas discussões, contudo, quase trinta anos depois o corpo de Cruz e Sousa é levado pelo governo catarinense, acompanhado pelo discurso de Bastide sobre a internacionalização do poeta.

Esse cenário de chegada do novo Cruz e Sousa, construído, preparado para ser visto, se mostra parcialmente eficaz, no sentido que manter o corpo institucionalmente controlado, conseqüentemente diminui os ruídos opositores. Contudo, o controle custa caro e não garante o silêncio.

Quanto mais se tenta controlar o que vem a ser Cruz e Sousa, mais potencializado ele é nos meios não oficiais, servindo de mote para discussões sobre preconceito racial, negritude e poder. Ao museu resta lidar com toda essa potência, adaptando-se ao cenário cada vez que algum novo elemento é introduzido.

A forma como a morte é encarada dentro das narrativas do museu é um ponto que chama atenção, pois diferente de exposições que tentam afastar a imagem da morte do espaço expositivo, no MHSC o que temos é oposto, é a partir da imagem da morte que se inicia uma narrativa de vida. Vida social da coisa no *post-mortem*, mas também da vida dos vivos que experienciam no contato com o Cruz e Sousa das narrativas, conflitos políticos, éticos e sociais.

O mais interessante desse empreendimento, acerca da presença de Cruz Sousa no MHSC, é que no fim, a pergunta de porque o corpo foi escolhido continua sem uma resposta oficial. Contudo, temos um emaranhado de relações sociais que possibilitam compreender o jogo político em torno da morte, melhor em torno de como o morto é apropriado pelos vivos. Tirar a urna funerária do cemitério e trazê-la para dentro do museu faz parte da espetacularização do cadáver, do prolongamento do processo de morte e dos ritos funerários.

Porém, o espetáculo precisa de manutenção para continuar tendo eficácia, necessita de novos investimentos ilusórios para que o corpo não volte a ser tratado como objeto de tabu. O que percebemos é que a ambiguidade do corpo de Cruz e Sousa continua provocando deslocamentos e desencaixes na realidade onde está inscrito, colocando a prova a eficácia do espetáculo.

Ao seguir Cruz e Sousa do cemitério ao museu, não busquei verdades sobre a vida do poeta ou a legitimação para sua presença na instituição, muito menos deslegitimar as ações realizadas para a preservação de sua memória, ao seguir Cruz e Sousa, me permiti caminhar entre narrativas, imagens, pessoas, coisas e mortos. Aprender com aqueles que cruzaram meu caminho, os familiares, pesquisadores, mediadores, jornalistas e amigos, pessoas que contam, constroem e experienciam Cruz e Sousa no seu dia a dia e com suas narrativas contribuem para a construção de uma “malha” (INGOLD, 2015) embricada de relações sociais. Não pretendo tirar grandes conclusões e sim contribuir para a discussão, colocar na mesa várias perspectivas, conflitos e situações que podem nos ajudar a compreender os devires de Cruz e Sousa.

REFERÊNCIAS

ALVES, Uelinton Farias. **Cruz e Sousa o Dante negro do Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

_____. **Reencontro com Cruz e Sousa**. Florianópolis: Papa-Livros, 1998, 112p.

A NOITE. Descoberta a descendência de Cruz e Sousa. **A NOITE**, 16 de dezembro de 1952, p. 8. Biblioteca Nacional Digital (acervo). Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&PagFis=16187&Pesq=%22chardinal%22>. Acesso em: 03 jan. 2020.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução Priscila Viana Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 [Ed. especial].

ARQUIVO HISTÓRICO ECLESIAÍSTICO DE SANTA CATARINA. **Livro de Registro de Batismos da Catedral metropolitana, 1861-1863, folha 27**. Fundação Casa Rui Barbosa. Certidão de Batismo transcrito, lavrado pela Curia metropolitana de Florianópolis, 4 de agosto 1958.

ASSIS, Renilton R. da S. M.; INÁCIO, Julia Farias.; SANTANA, Poliana S. (orgs.). **Cruz e Sousa**: o poeta da ilha. Florianópolis: FCC, 2015, 52p.

BACK, Silvio. **Cruz e Sousa – poeta do Desterro**. (áudio visual) Direção Sílvio Back (1h26min.), 1998.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Revista Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/se/a/3njwGxdyTDQY3HKBkF9HHsk/?lang=pt>>. Acesso em 31 jul. 2020.

BBC NEWS BRASIL. A história do homem que foi empalhado e exibido como um animal. **BBC News Brasil**, 25 set. 2016. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37447603?ocid=socialflow_facebook&fbclid=IwAR2ftI0q8o0Q6enxfTc_84bvYOvEu-XbDGQBsepYbRSY37plvvSAukDS7sM>. Acesso em 22 jan. 2019.

BELTING, Hans. Imagem, Mídia e Corpo. Uma nova abordagem à Iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. Ghrebh, São Paulo, jul. 2006, n. 08, p. 32-60.

BOSSI, Alfredo. Poesia versus Racismo. **Estudos Avançados** 16 (44), 2002, p.235-253.

BRITTO, Clovis Carvalho. Direito o funeral: colecionismo e gestão da memória sobre restos mortais em museus brasileiros. **Información y Sociedad: Patrimonio y Memoria Documental**. V.2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Documentación, 2019. 195p.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. **O leitor de Cruz e Sousa**: um estudo comparado das recepções críticas de sua obra. 534f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2016.

CÁRDENAS, Cláudia.; SCHLICHTING, e Rafael F. **A volta de um desterrado**. (Áudio-visual) Filme de Cláudia Cárdenas e Rafael F. Schlichting, (20m01s), publicado em 11 abr. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mlmTWkksFy4>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

CARDOSO, Vânia Zikán. Narrar o mundo: estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível. *Mana*, 13(2), 2007, p. 317-345. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/PXXZPV7nvc5R38WbPtyng6k/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 3 ago. 2020.

CARLOS RODRIGUES, José. A morte romântica. In: **Tabu da morte**. 2ed., rev. Rio de Janeiro, Editora FIOCRUZ, 2006.

CARMO ALVES, Renata. **Outras histórias**: A Vênus, o olho e a mulata em desmonte ontológico. PUCRio. Escrita. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45150/45150.PDF>>. Acesso em 03 abr. 2021

CLARK, Andy. *Natural-born cyborg: minds, Technologies, and the future of human intelligence*. Oxford: Oxford University Press, 2003

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Contraponto, Rio de Janeiro, 2000.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. In: Descartes: vida e obra. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 34-100 [coleção Os pensadores]

DESVALLÉES, André.; MAIRESSE, François. (edit.) **Conceitos-chave de Museologia**. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury (trad. Coment.). Florianópolis: FCC, 2014, 98p.

DOUGLAS, Mary. [1921]. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Debates; 120)

DOMINGUES, Petrônio. Esta “magnânima volição”: a Federação de Homens de Cor. *História*, São Paulo, v. 37, 2018.

DUARTE, Cláudio Roberto. **Cruz e Sousa**: a contraluz do Iluminismo. Poesia, abstração e história de malogro nacional. Sinal de Menos, ano 9, nº 12, v. 2, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/36767282/Cl%C3%A1udio_R._Duarte_-_Cruz_e_Sousa_a_contraluz_do_Iluminismo._Poesia_abstra%C3%A7%C3%A3o_e_hist%C3%B3ria_de_um_malogro_nacional>. Acesso em: 22 fev. 2020.

ESPÍNDOLA, Elizabete Maria. Cruz e Sousa: de Desterro para o panteão simbolista. In: MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; VIDAL, Joseane Zimmermann. (orgs.) **História Diversa: Africanos e afrodescendentes na ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Nadilza Martins de Barros Moreira & Liane Schneider (orgs.). **Mulheres no Mundo Etnia, Marginalidade e Diáspora**. João Pessoa: UFPB – Ideia/Editora Universitária, 2005. p. 1-14. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/generoe-etnia-umaescrevivencia-de.html>>. Acesso em: 15 set. 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, 194p.

FILHO, Domício Proença. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Estudos avançados 18 (50), 2004.

FLORES, Maria Bernardete R.; MELO, Sabrina Fernandes. A libertação e Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro.; LUCA, Tania Regina de.; GUIMARÃES, Valéria. (orgs.). **Identidades brasileiras: composições e recomposições**. 1 ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014 (Desafios Contemporâneos)

FRENTE DA CULTURA. Restos mortais de Cruz e Sousa já estão em Santa Catarina. **Frente da Cultura**, 28 de nov. 2007. Disponível em: <<http://frentedaculturasc.blogspot.com/2007/11/estos-mortais-de-cruz-e-sousa-j-esto-em.html>>. Acesso em: 06 mai. 2018.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. (acervo) **Carta de Guilherme de Sousa a Cruz e Sousa, Desterro, 24/10/1894**. (AMLB/FCRB)

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Memorial Cruz e Sousa**. FCC [online], 23 out. 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.sc.gov.br/noticias/7393-7393-memorial-cruz-e-sousa>>. Acesso 21 fev. 2019.

GELL, Alfred. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018

GENNEP, Arnold. (1960), **Os ritos de passagem**: Estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis, Vozes.

GIBSON, J. J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1979.

GOLDMAN, Márcio. **Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras**: ensaio de simetriação antropológica. *Análise Social*, v. XLIV (190), 2009, 105-137.

GÓMEZ, Luis Ángel Sánchez. *Con su piel natural: La exhibición museológica de cuerpos y restos humanos preservados*. **ASCLEPIO: Revista de História de la Medicina e de la Ciencia**, 71(2), jul./dez., 2019.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

GONÇALVES, Máxima de Oliveira. **Desejo, Interdito e Transgressão na Poética de Cruz e Sousa**. 131f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, nº. 92/93, Rio de Janeiro, jan./jun. 1988

HARAWAY, Donna. **Simians, cyborg and women: the reinvention of nature**. Nava York: Routledge, 2003.

KIM, Joon Ho. Exposição de corpos humanos: o uso de cadáveres como entretenimento e mercadoria. **Mana** 18(2): p. 309-348, 2012.

INÁCIO, Julia Farias. **Projeto “Escolas no Museu”**: uma experiência com o ensino de história no Museu Histórico de Santa Catarina (2003 a 2008). Trabalho de Conclusão de Curso (monografia). Licenciatura em História, UFSC, Florianópolis, 2014.

INGOLD, Tim. Materiais contra a materialidade. In: _____. **Estar Vivo**. Tradução Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia), p. 49-69.

_____. Repensando o animado, reanimando o pensamento: In: _____. **Estar Vivo**. Tradução Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia), p. 115-126.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (**Pnad**). Disponível em <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6403>>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

JUNIOR, Raimundo Magalhães. **Poesia e Vida de Cruz e Sousa**. 2 ed., São Paulo: LISA, Rio de Janeiro: INL, 1972, 224p.

JUNKS, Lauro (org.) SOUSA, CRUZ e. [1861-1898]. **Cruz e Sousa simbolista; Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos**. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008, 339p.

_____. (org. e estudo) SOUSA, CRUZ e. [1861 – 1898]. **Obra completa: poesia**. Avenida, 2008, v. 1, 612 p.

KLEIN, Fernando. **A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898)** – entre a filosofia de Schopenhauer (1788-1860) e a poesia de Baudelaire (1821-1867). 116f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

KNIHS, Maiara. **O trágico na poética de Cruz e Sousa**. 198p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

KOPPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, ARJUN. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008, p. 89-123.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la pervesión**. Buenos Aires: Catálogos/Século XXI.

LIMA, Henrique Espada. Da escravidão à liberdade na ilha de Santa Catarina. In: MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; VIDAL, Joseanne Zimmermann. (orgs.) **História Diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

MAIRESSE, François. Comunicação, mediação e marketing. Tradução Marília Xavier Cury. **Museologia e Interdisciplinaridade**: publicação eletrônica do Programa de Pós-graduação em Ciência da informação. Universidade Federal de Brasília. Faculdade de Ciência da Informação. v. 4, n. 7 (2015), Brasília: UNB/FCI, 2015.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. **Africanos Livres**: a abolição do tráfico de escravos no Brasil. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____.; CARDOSO, Vitor Hugo Bastos. Tráfico de escravos e a presença africana na Ilha de Santa Catarina. In: MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; VIDAL, Joseanne Zimmermann. (orgs.) **História Diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

MARTÍNEZ, Barbara. *La muerte como proceso: una perspectiva antropológica*. **Ciência & Saúde Coletiva**, 18(9), 2013, p. 2681-2689. Disponível em: <https://www.scielo.org/article/ssm/content/raw/?resource_ssm_path=/media/assets/csc/v18n9/v18n9a23.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2020.

MAUSS, Marcel [1872-1950]. Ensaio sobre a dádiva – forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e Antropologia: Marcel Mauss**. Trad. Paulo Neves. 1 ed. São Paulo: UBU Editora, 2017, p. 191-330

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução portuguesa: Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MEDEIROS, Maria Lúcia. **A imaginação simbólica em Cruz e Sousa**. 107p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MELLO, Jefferson Agostini. **Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e Sociedade em Missal de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008, 198p.

MHSC. **Plano Museológico do Museu Histórico de Santa Catarina: 2015-2018**. Florianópolis, 2016. Disponível em: <<http://www.cultura.sc.gov.br/espacos/mhsc/o-museu/19205-19205-plano-museologico>>. Acesso em: 8 jan. 2019.

MONTENEGRO, Abelardo Fernando. **Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil**. 3 ed. Florianópolis: FCC Edições, Fortaleza: EUFC, 1998, 264p.

MUZART, Zahidé Lupinacci. (org.) **Cartas de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993a.

_____. (org.) Cruz e Sousa. **Poesia completa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura; Fundação Banco do Brasil, 1993b.

MACÁRIO, Carol. Memorial Cruz e Sousa está interditado e a reforma do local virou caso de justiça. **NDmais**, Florianópolis, 10 set. 2012. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/entretenimento/memorial-cruz-e-sousa-esta-interditado-e-a-reforma-do-local-virou-caso-de-justica/>>. Acesso em: jan. 2017

NECKEL, Roselane. **A República em Santa Catarina: Modernidade e exclusão (1889-1920)**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2003.

NSC total. Vídeo: **Veja as imagens aéreas do mural em homenagem ao poeta Cruz e Sousa**. Disponível em: <<https://www.nscetotal.com.br/noticias/video-veja-as-imagens-aereas-do-mural-em-homenagem-ao-poeta-catarinense-cruz-e-sousa>>. Acesso em: 20.01. 2021

OLIVEIRA, Allyne Fiorentino de. **Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Rubén Darío**. 147f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2014.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. **O clamor da letra: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa**. 361p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. **A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa**. 192p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

O MOLEQUE. 1885. **Hemeroteca Digital Catarinense** (acervo). Disponível em: <<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/omoleque/OMOL1885004.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2019.

PAULA, Douglas Ferreira de. **Mescla estilística e ambiguidade em Broquéis de Cruz e Sousa**. 106p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAULUZE, Thaiza.; NOGUEIRA, Italo. Exército dispara 80 tiros em um carro de família no Rio e mata músico. **Folha de São Paulo**, 8 abr. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>>. Acesso em 08 de abr. 2019.

PEDRO, Joana Maria. **Nas tramas entre o público e o privado: a imprensa de Desterro, 1831-1889**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995.

PEIXOTO, Fernanda. **O Brasil mestiço de Roger Bastide: as manifestações artísticas**. XIX Encontro anual da ANPOCS, Caxambú/MG, 17 a 21 de outubro de 1995. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/18-encontro-anual-da-anpocs/gt-17/gt13-5/7452-fernandapeixoto-brasil/file>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. Educação Museal. Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional. 180f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2010.

PINTO, Vinícius Teixeira. **Em favor da teoria antropológica: o manifesto de Gell**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 322-327, jan./jun. 2019

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRANDINI, Paola. **Cruz e Sousa**. São Paulo: Selo Negro, 2011 (coleção retratos do Brasil)

REFORMA: como ficam Turismo, Esporte e Cultura com o fim de secretaria. Florianópolis, **Agência Al.**, 5 abr. 2019. Disponível em: <http://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/reforma-como-ficam-turismo-esporte-e-cultura-com-o-fim-de-secretaria>. Acesso em: 25 nov. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIGHI, Volnei José. **O poeta emparedado**: tragédia social em Cruz e Sousa. 172f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006.

RODRIGUES, Cláudia. **Lugares dos mortos na cidade dos vivos**: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura e Departamento geral de Comunicação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997, 276p. (Coleção Biblioteca Carioca; v. 43, Série publicação científica).

SANTA CATARINA. Lei ordinária 715, de 2 de agosto de 1952. Concede pensão ao neto de Cruz e Sousa. **Diário Oficial** [do Estado de Santa Catarina], [recurso eletrônico]. Florianópolis, SC, 07 ago. 1952. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/sc/lei-ordinaria-n-715-1952-santa-catarina-concede-pensao-ao-neto-de-cruz-e-souza-1952-08-02-versao-original>>. Acesso em 8 abr. 2019.

_____. Lei ordinária 17.201, de 13 de julho de 2017. Consolida as Leis que dispõem sobre a Concessão de Pensões no âmbito do Estado de Santa Catarina. **Diário Oficial** [do Estado de Santa Catarina], [recurso eletrônico]. Florianópolis, SC, 13 jul. 2017. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/sc/lei-ordinaria-n-17201-2017-santa-catarina-consolida-as-leis-que-dispoem-sobre-a-concessao-de-pensoes-no-ambito-do-estado-de-santa-catarina>>. Acesso em: 30 set. 2019.

_____. Lei ordinária 5.512, de 20 de fevereiro de 1979. Dá denominação ao Palácio dos Despachos, em Florianópolis. **Diário Oficial** [do Estado de Santa Catarina], [recurso eletrônico]. Florianópolis, SC, 12 mar. 1979. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/governo/sc/lei-ordinaria-n-5512-1979-santa-catarina-da-denominacao-ao-palacio-dos-despachos-em-florianopolis-2015-10-08-versao-compilada>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

_____. Lei ordinária 6.652, de 11 de outubro de 1985. Reajusta o valor da pensão concedida aos descendentes do poeta Cruz e Sousa. **Diário Oficial** [do Estado de Santa Catarina], [recurso eletrônico]. Florianópolis, SC, 14 out. 1985. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/sc/lei-ordinaria-n-6652-1985-santa-catarina-reajusta-o-valor-da-pensao-concedida-aos-descendentes-do-poeta-cruz-e-souza>>. Acesso em 12 abr. 2019.

SANTOS, Fabiano. **Lira dissonante**: o grotesco na lírica romântica brasileira. 439p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2009.

SANTOS, Flávia Medeiros. O ‘Monstro’ e o ‘Homem’: aspectos da construção institucional de mortos no Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro. **Dilemas**. Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 7, n. 2, abr./mai./jun., 2014, p. 347-365, Disponível em: <https://neip.info/novo/wp-content/uploads/2015/10/Medeiros_monstro_homem_mortos_IML_RiodeJaneiro_Dilemas_2014.pdf>. Acesso em 2 de jun. 2021.

SEBASTIANI, Silvia. *Questioning Anthropology Museums: An Introduction*. **Politika**, s/d. Disponível em: <<https://www.politika.io/en/notice/questioning-anthropology-museums-an-introduction>>. Acesso em jan. 2021

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **Espetáculo da miscigenação**. Estudos Avançados, 8(20), 1994, p. 137-154.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris do fim do século. In: L. CHARNEY & SCHWARTZ, V. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif.

SILVA, Célia Marília. **O riso irônico na obra poética de Cruz e Sousa**. 111f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

SOARES, Eliane V.; BRAGA, Maria L. S.; COSTA, Diogo V. A. O dilema brasileiro: de Roger Bastide a Florestan Fernandes ou da explicação teórica à proposição política. **Sociedade e Cultura**, v. 5, n. 1, jan./jun. 2002, p. 35-52

SOARES, Iaponan. **Ao redor de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1988, p. 104.

SOUSA, Cruz e. [1861-1898]. **Evocações**, 1ed. Rio de Janeiro: Typ Aldina, 1898, 391p. il. [digitalizado]. Acervo original: Brasiliana – Biblioteca Brasiliana Digital/USP. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3913>>. Acesso em: 2 jul. 2017. p. 356-391.

_____. [1861-1898]. **Obra completa: poesia**. JUNKES, Lauro (org./estudo). V. 1, Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SOUZA, Luiz Alberto de. **A cor e a forma: história e literatura na obra do jovem Cruz e Sousa (1861-1888)**. 370p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

_____. **“Os desclassificados do destino”**: Cruz e Sousa e os primeiros simbolistas (Rio de Janeiro, 1888 -1898). 546p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

STEWART, Kathleen. *On the politics of cultural theory: a case for ‘contaminated’ cultural critique*. Social Research, 58 (2), 1992, p. 395-412.

TERMO de Translado dos restos mortais de João da Cruz e Sousa. **Acervo MHSC**.

THOMAS, Louis-Vincent. *Antropología de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993

TOMB OF A POET. **Tomb of Brazilian poet Joao da Cruz e Sousa, Rio de Janeiro, early 1920s**. (Photo by The Abbott Sengstacke Family Papers/Robert Abbott Sengstacke/Getty Images). Disponível em: <<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/tomb-of-brazilian-poet-joao-da-cruz-e-sousa-rio-de-janeiro-news-photo/120659678>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

TURNER, Victor. (2005), “‘Betwixt and Between’: O período liminar nos ‘ritos de passagem’”. Em: **Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu**. Niterói, EdUFF.

TV UFSC **homenageia Cruz e Sousa na semana dos 150 anos do poeta**. 18 nov. 2011. Disponível em: <<https://noticias.ufsc.br/2011/11/programacao-da-tv-ufsc-homenageia-cruz-e-sousa-na-semana-dos-150-anos-do-poeta/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

TV UFSC. **119 da morte de Cruz e Sousa (entrevista)**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xb7Y_7fUr_E>. Acesso em: 25 jan. 2019.

UFSC. Procuradoria geral, **Processo nº 023224/88-58**. Requerente: Ercy Cruz e Sousa e Outros. Assunto: Solicitação de transferência de participação nas edições de “Cruz e Sousa”. Parecer nº 044/VSM/89. Acervo: Flávio Cruz.

VITAL, Jerusa Furtado. **Os sambas-exaltação e épico de Ary Barroso**. 2013. Dissertação (Mestrado em letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013

WEID, Olivia Von. O corpo estendido de cegos: cognição, ambiente e acoplamentos. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 05.03, dez. 2015, p. 935-960.

ZIMERMANN, Giovanna Aparecida. **Arte pública em Florianópolis: a praça XV como lugar praticado**. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.