

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
CURSO DE DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA

A PALAVRA E A IMAGEM NO POEMA *O NAVIO NEGREIRO* DE CASTRO ALVES

ARTUR BISPO DOS SANTOS NETO

TESE DE DOUTORADO

PROF. DR. ALOÍSIO NUNES
ORIENTADOR

MACEIÓ
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
CURSO DE DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA

A PALAVRA E A IMAGEM NO POEMA *O NAVIO NEGREIRO* DE CASTRO ALVES

Artur Bispo dos Santos Neto

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira.

Prof. Dr. Aloísio Nunes

Orientador

Maceió
Outubro de 2007

Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S237p

Santos Neto, Artur Bispo dos.

A palavra e a imagem no poema o Navio Negreiro de Castro Alves / Artur Bispo dos Santos Neto. – Maceió, 2007.

202 f. : il.

Orientador: Aloísio Nunes.

Tese (doutorado em Letras e Lingüística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. 179-190.

Anexos: f. 191-202.

1. Alves, Castro, 1847-1871 – Crítica e interpretação. Navio negreiro.
2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

TERMO DE APROVAÇÃO

ARTUR BISPO DOS SANTOS NETO

A palavra e a imagem no poema *O navio negreiro* de Castro Alves

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte Banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Aloísio Nunes – UFAL

Examinadores:

Prof. Dra. Edilene Matos – PUC/SP

Prof. Dr. Sérgio Arruda – UENF/RJ

Prof. Dra. Belmira Magalhães – UFAL



Prof. Dra. Magnólia Rejane Andrade dos Santos – UFAL

Maceió, outubro de 2007.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento ao professor Dr. Aloísio Nunes, pela motivação e orientação no tempo da tessitura desta tese.

Gostaria de agradecer ainda àqueles que serviram de motivação para a realização deste trabalho, tais como as lideranças sindicais e populares que resistem à transformação do país num imenso navio negreiro.

Igualmente, o meu agradecimento ao Curso de Filosofia pela redução da minha carga horária de trabalho, e ao Prof. Dr. Walter Matias Lima, pelo empréstimo dos livros de Theodor Adorno, entre outros.

Não posso deixar de reconhecer, diretamente e indiretamente, a contribuição de todos aqueles que fazem parte do corpo docente e discente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL, particularmente às professoras Dra. Edilma Acioly Bonfim e Dra. Belmira Magalhães, ao colega Wilson Correia Sampaio, e ao Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto, da Universidade Federal da Paraíba.

E, finalmente, quero agradecer às pessoas do meu círculo familiar, particularmente meus filhos Mateus Bispo, Pedro Bispo e Vírgina Santos, e minha companheira Givaneide Lima, pela paciência no tempo em que estive dedicado à pesquisa.

RESUMO

Nossa tese navega pelo poema *O navio negreiro* de Castro Alves, que se incorpora tradição romântica mediante o diálogo estabelecido com Heinrich Heine, Gonçalves Dias, Pedro Luiz e uma plêiade de poetas menores, manifestando as vicissitudes do *epos* da poesia dedicada à causa da libertação dos escravos. A natureza dialética dessa poética se revela tanto na manifestação das relações antagônicas que perpassam a forma como o sujeito lírico compreende o mundo sob a perspectiva da aproximação e do distanciamento, quanto na representação da cena fatídica em que as figuras do quadro cênico mimetizam o mundo sob a forma interpretativa benjaminiana de um jogo de enlutados. Os gêneros literários configuram-se como artefatos ópticos que permitem entender o texto literário como uma profusão de imagens em que todas as figuras aparecem ébrias no interior dos nevoeiros de um navio marcado pelo imperativo da violência do chicote e do movimento dançante dos corpos. No usufruto da tarefa de tradutor, como aponta Flávio Kothe, procuramos entender a natureza alegórica das palavras e das imagens que se inscrevem nos densos nevoeiros da retórica libertária do romantismo de Castro Alves.

Palavras-chave: imagem poética, dialética, gêneros literários, poética negra

ABSTRACT

Our thesis sails through the Castro Alves' poem *The slave ship*, that incorporates itself in a romantic tradition by means of the dialog established with Heinrich Heine, Gonçalves Dias, Pedro Luiz and a minor poets pleiad, manifesting the poetry *epos* vicissitudes dedicated to the cause of the slaves freedom. The dialectic nature from this poetic reveals itself as in the antagonist relations that delays the way that the lyric subject understands the world under the approximation and removal perspective, as in the tragic scene representation that the figures of the scenic picture mimetic the world under a Benjamin interpretative way of a mourned game. The literature genders configure themselves as optical artifacts that allow to understand the literature text as images profusion which every figure appear drunkard inside the ship fog marked by the imperative of the whip violence and the bodies dancing movement. In the fruition of the translator task, as Flávio Kothe points, we try to understand the allegoric nature of the words and images that inscribe themselves in the deep fog of the libertarian rhetoric of Castro Alves's romanticism.

Key-words: Poetic image, dialectic, literature genders, black poetic.

SUMÁRIO

Introdução: O poema como navegação pelo mar da palavra	07
Capítulo I – A imagem e a retórica no poeta dos escravos	13
1.1 – A retórica e a imagem em Castro Alves	17
1.2 – A poética castroalvina na revisão dos textos escritos	29
Capítulo II: <i>O navio negreiro</i> : navegando pelo <i>topos</i> da identidade e da diferença	46
2.1 – Os poemas <i>O navio negreiro</i> e <i>Ao romper D'alva</i> de Castro Alves	55
2.2 – <i>O navio negreiro (Das Sklavenschiff)</i> de Heinrich Heine	67
2.3 – <i>Voluntários da morte</i> de Pedro Luiz Pereira Souza	72
2.4 – <i>Diário de Lázaro</i> de Fagundes Varela	77
2.5 – <i>I-Juca-Pirama</i> de Gonçalves Dias	83
Capítulo III: A dialética dos gêneros no poema <i>O navio negreiro</i>	94
3.1 – <i>O navio negreiro</i> : poema lírico	95
3.2 – <i>O navio negreiro</i> : poema romântico	116
3.3 – <i>O navio negreiro</i> : poema épico	120
3.4 – <i>O navio negreiro</i> : Tragédia no mar	129
Capítulo IV: <i>O navio negreiro</i> : imagens dialéticas	143
4.1 – As dobras sinuosas	149
4.2 – A dança e o riso das figuras	158
4.3 – O sonho dantesco e a loucura	165
Conclusão	175
Referências bibliográficas	179
Anexos	191

INTRODUÇÃO: O POEMA COMO NAVEGAÇÃO PELO MAR DA PALAVRA

Em consonância com as orientações extraídas da compreensão dialética do mundo, partimos do fenômeno e a ele retornamos, quer dizer, partimos do poema *O navio negreiro* como fenômeno significativo que se manifesta a nossa investigação e a ele retornamos na forma mediada e imediata. Ao invés de saltarmos por sobre o objeto, preferimos nos deter no próprio poema para dele tentar apreender algumas de suas questões essenciais. A partir daí procuraremos entender a forma e o conteúdo constitutivo deste.

Para navegar nas águas desse poema significativo no decurso do romantismo brasileiro, partimos do pressuposto de que não basta o construto de uma interpretação do poema para recuperá-lo como foi entendido no passado. Nossa perspectiva é buscar uma interpretação do poema a partir do presente, procurando compreendê-lo como algo vivo e dinâmico; como um texto literário da segunda metade do século XIX que fala ao homem do começo do século XXI. A interpretação desse poema, essencialmente polissêmico e aberto, deve possibilitar uma libertação do passado das amarras de seu próprio tempo e permitir a liberação de forças que imobilizam o presente de seu movimento emancipatório. Com Walter Benjamin partimos da premissa de que: “Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso” (Apud. BOLLE, 2000, p. 47). Essa matriz conceitual permite que o leitor, como tradutor da obra, possa entender que o presente está cheio do passado.

Ao lançarmos luzes sobre o passado que envolve e acalenta o poema em discussão, descobrimos uma constelação que serve para iluminar o nosso tempo presente e revelar a natureza das suas contradições e as respostas para as suas aporias. Do ponto de vista teórico, nossa viagem de reconhecimento das vicissitudes desse oceano poético contará com os empréstimos valiosos da dialética hegel-marxista. Esta perspectiva teórica de interpretação e elucidação do mundo permitirá entender a moldura irregular da tessitura estética desse poema, sua estrutura e estilo, sua linguagem e tendência, bem como compreender o papel da negatividade. Para Adorno, “O que há de doloroso na dialética é a dor, elevada ao conceito, pela pobreza desse mundo” (1986, p. 14). O dilaceramento é o móbil desse poema tanto no trato da apresentação e desenvolvimento do seu conteúdo quanto na apresentação retórica e imagética de sua forma. O movimento contraditório das

estrofes, bem como a contradição que perpassa os elementos semânticos e imagéticos do poema, é corroborado pela condição de negatividade dos escravos no porão do navio imundo e pela afirmação retórica da necessidade de superação do modelo de sociedade fundado sobre a exploração do trabalho escravo. A dialética perpassa o modo como o poeta articula os gêneros literários entre si, em que o sujeito lírico permite que o movimento dramático das figuras na quarta parte do poema contamine toda sua narrativa. Por fim, a dialética constitui-se como artefato óptico que permite que o sujeito lírico eleja a alegoria como figura de linguagem, possibilitando entender a contradição que perpassa o mundo. Como afirma Benjamin, a alegoria não é uma mera técnica de ilustração através de imagens, mas uma linguagem e uma escrita do modo como as coisas se configuram no mundo despedaçado pela guerra e pelo conflito entre as classes sociais (1984, p. 182).

Com Castro Alves, com este poeta romântico da segunda metade do século XIX, anunciamos: '*Stamos em pleno mar ... Doudo no espaço*. Estamos em pleno mar da poesia, da poesia que brinca com as palavras e os ritmos, da poesia que flutua sobre as contradições da existência, da poesia que representa o tesouro da vida nas formas do limitado e do ilimitado, da natureza e do espírito, do sublime e do grotesco, do humano e do inumano. '*Stamos em pleno mar*. O poeta, como um nauta, navega ora por águas profundas e desconhecidas do universo literário, ora por águas conhecidas e trilhadas do mundo literário. Nesse poema o poeta revela a engenhosidade do nauta que grita: "terra a vista!", do marinheiro que em seu barco veloz alcança novas terras e descobre novas paisagens, mas também do marinheiro que trafega por rotas poéticas já conhecidas, quer dizer, ele se banha nas águas do mimético. A poética castroalvina tanto revela a recusa da empiria dominante quanto revela, paradoxalmente, uma relação com o seu *topos* histórico e serve para exprimir o *epos* libertário constitutivo da *intelligentsia* nacional da segunda metade do século XIX. Nessa perspectiva constituem-se os primeiros capítulos da nossa tese. No primeiro, que trata sobre "A retórica e a imagem no poeta dos escravos", destacamos a relação existente entre palavra e imagem no próprio poeta e na realidade que ele mimetiza na perspectiva da tradição literária brasileira.

'*Stamos em pleno mar...* Estamos em pleno mar da palavra, em pleno mar do signo, em pleno espaço do significado e do significante, do interpretado e do interpretante. Como afirma Tales de Mileto: tudo é água, ou melhor, tudo é signo. O signo está em todas as coisas e em todas as coisas está contido o signo. O signo é um particular que remete para

um universal. É um particular que revela as contingências da imediaticidade, o seu traço limitado e perecível; e, ao mesmo tempo, o seu traço universal, pois remete ao universo das intuições artísticas, da sensibilidade estética, da representação e do conceito. Ele consegue sair de si mesmo para ser o outro de si mesmo. O signo cresce, deixa de ser ele mesmo para ser um outro. O signo é uma coisa, não a coisa em si, fechada em si mesma, mas a coisa que aparece, que é fenômeno, que é sensibilidade, que é um particular e ao mesmo tempo um universal. O signo é um mar aberto de significação, é um mar de possibilidade, que nunca se fecha na forma de um sistema completo. A capacidade incomensurável de sentido é expressão do modo alegórico como as coisas se configuram na sociedade moderna, em que tudo está pautado pelo dilaceramento e pela alienação das coisas em relação ao seu si mesmo. O signo é dialético, ele revela o traço dinâmico e vivo da linguagem e da sociedade e opõe-se à análise da língua como sistema sincrônico e estático. A palavra expressa neste poema pertence ao *topos* determinado e ao *epos* libertário em que a *intelligentsia* brasileira da segunda metade do século XIX considerava a escravidão como uma espécie de nódoa que precisava ser apagada da história nacional.

No segundo capítulo de nossa tese, “*O navio negreiro: navegando pelo topos da identidade e da diferença*”, investigamos a relação desse poema com a produção poética específica de: *Voluntários da morte* de Pedro Luiz, *O navio negreiro (Das Sklavenschiff)* de Heinrich Heine, *Diário de Lázaro* de Fagundes Varela e *I-Juca-Pirama* de Gonçalves Dias. Neste estudo evidencia-se o modo como nosso poeta soube se incorporar à tradição romântica, tanto na exploração da temática que exprime o espírito de solidariedade com a causa abolicionista quanto na forma que configura sua semântica. Com Fausto Cunha consideramos que o poeta, embora tenha se servido do “arbusto alheio para levantar o vôo da inspiração” (1971, p. 87), “não deve nada, ou deve muito pouco” (1971, p. 85) ao autor de *Voluntários da morte*; tese que é corroborada pela pesquisa de Antonio José Chediak, *Tragédia no mar: O navio negreiro*, e Anatol Rosenfeld, *Letras e leituras* (1994). Nossa intenção com o exercício da comparação dos textos literários é mostrar a diferenciação no interior da identidade, e que o poeta baiano consegue imprimir uma natureza própria ao seu texto poético.

No terceiro capítulo, “A dialética dos gêneros no poema *O navio negreiro*”, partimos do pressuposto de que os gêneros literários constituem-se como artefatos ópticos que permitem entender melhor o texto poético castroalvino. Dividimos essa parte de nossa

tese em: a) *O navio negreiro* como um poema lírico: ‘*Stamos em pleno mar* da subjetividade. Estamos no mar da poesia como expressão de um sujeito lírico que se constitui como o centro da narrativa. Mediante o olhar do sujeito lírico, o mundo é apresentado. Nesse discurso o representado busca alcançar um estatuto próprio de realidade. Embora todo poema possua uma clara relação com o seu tempo histórico, observa-se que o texto literário não é um documento de história; nesse aspecto, o poema de Castro Alves tem sua particularidade, sobretudo quando suscita a discussão do poema como deleite e, ao mesmo tempo, como atividade política. A tentativa de manifestação da natureza autônoma da arte ante as contingências do mundo prosaico revela-se na primeira parte do poema, quando o poeta recusa a interrupção da descrição do quadro de beleza que envolve os dois infinitos, no verso: “Deixai que eu beba/ Esta selvagem poesia, livre poesia”. Nesse caso sucede uma *epoché* (suspensão) do mundo empírico, para a ele retornar sob uma nova configuração. No entendimento de Eugênio Gomes, Castro Alves não cedeu às impulsões do tema social sem antes ter demonstrado “uma compreensão do fenômeno poético” (GOMES, 2004, p. 21). O texto poético é um análogo da realidade, através da analogia aquilo que é fictício ganha a possibilidade de ser real na experiência estética da representação, exteriorização e recepção.

b) *O navio negreiro* como poema romântico: ‘*Stamos em pleno mar* da semântica romântica. A influência do romantismo das gerações precedentes aparece em diferentes partes desse poema. A quinta parte, particularmente, revela a influência do romantismo de Gonçalves Dias no instante em que descreve o choque resultante da supressão do africano da sua terra natal e a sua inserção violenta no tombadilho do navio. A valorização de aspectos relacionados à sensibilidade do escravo revela que Castro Alves soube tratá-lo como um ser igual ao branco no campo das sensações, como destaca Candido (1993), pois o escravo comporta não apenas um grito de revolta e agitação contra o sistema, mas possui uma beleza singular, desvalorizada pela estética branca.

c) *O navio negreiro* como um poema épico: ‘*Stamos em pleno mar da poesia*. A epopéia erige o mar como espaço cósmico por excelência. Nele sucede o périplo da ação venturosa dos homens que deixam suas terras e empreendem grandes viagens de descobertas, enfrentando as intempéries das forças que emanam da natureza. O desafio da viagem pelo mar aberto e desconhecido revela o espírito destemido de aventura do *gentleman* aristocrático que não sucumbe diante do medo da morte, mas que em nome do

desejo de dominação do mundo e das coisas é capaz de arriscar sua vida, enfrentando arditamente, com o apoio da ciência e da técnica, as tempestades do mar e dos povos que orquestram alguma possibilidade de resistência. *O navio negreiro* suscita a tradição da grande poesia épica de Homero, Virgílio, Dante e Camões. No entanto, nosso poema acrescenta algo a essa tradição preocupada com o processo de formação (*Bildungsroman*) da aristocracia. Podemos dizer que ele inscreve no âmago o germe da crítica aos feitos prosaicos dos conquistadores dos quatro cantos da terra. A viagem pelo interior de *O navio negreiro* revela a quintessência da colonização.

d) *O navio negreiro* como tragédia no mar: ‘*Stamos em pleno mar...*, estamos em pleno mar de antíteses, dos fortes vendavais, no mar da tempestade e da revolta. O quadro de amarguras emerge como uma clara contraposição ao quadro de beleza que dominava a cena anterior. O poema inteiro é cortado pela diagonal antitética da oposição barroca entre o sublime e o grotesco, entre o céu do firmamento e o inferno dantesco, entre a harmonia da perspectiva estética clássica e a tempestade de antíteses que caracteriza o mundo estético moderno. Para Victor Hugo, a preciosidade do drama consiste na capacidade de articular dialeticamente cada um desses termos que, cindidos e separados, perdem a sua verdadeiramente essencialidade. Esses dois, quando entregues a si mesmos acabam cada um seguindo o seu caminho, “deixando entre eles o real, um à sua direita, outro à sua esquerda” (2002, p. 48). A dança dos contrastes que formam o real constitui a natureza do nosso poema de expressão dramática. O drama encadeia tudo e assume a aparência da realidade mediante o jogo sucessivo dos contrários, em que os homens são representados alternadamente como terríveis e cômicos. O poeta reveste suas palavras com uma configuração dramática especial, em que o signo verbal revela o pêndulo da destruição e da construção, da ruína e da salvação. Vemos aí emergir, a partir da interpretação que tomamos de Benjamin, o caráter barroco do romantismo, traço que subsiste na representação poética do patético e na ênfase dada à expressão retórica da linguagem.

Por fim, “*Stamos em pleno mar*” da palavra como imagem. No quarto capítulo, “*O navio negreiro: imagens dialéticas*”, iremos nos debruçar sobre a relação homológica existente entre a dimensão verbal da palavra e a sua dimensão imagética, mediante a valorização das dobras que se desdobram no texto poético em discussão. O poeta transfere para a percepção sensível do olhar aquilo que aparece como limitado no plano da oralidade, a riqueza pictórica e alegórica da semântica castroalvina transborda nos signos das dobras

sinuosas que se desdobram na forma das correntes, chicotes e serpentes, assim como nas imagens do riso e da dança das figuras, do sonho dantesco e da loucura da epopéia de sofrimento. Para Benjamin, “a apoteose barroca é dialética. Ela se consuma no movimento entre extremos” (1984, p. 182), em que a alegoria não é uma mera técnica de ilustração através de imagens, mas uma linguagem e uma escrita do modo como as coisas se configuram no mundo despedaçado.

Após apresentar o nosso mapa de viagem no interior desse poema maravilhoso e destacar os seus fundamentais pontos de parada, que exigirão nossa atenção, compreensão e interpretação detalhadas, não poderíamos deixar de pontuar que tudo isso não seria possível sem a colaboração e os empréstimos valiosos da leitura de Walter Benjamin, Theodor Adorno, G. W. F. Hegel, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton, Flávio Kothe, Antonio Candido e Pedro Pinho de Assis.

CAPÍTULO I

A IMAGEM E A RETÓRICA DO POETA DOS ESCRAVOS

A poética castroalvina emerge no horizonte da influência cultural da metrópole francesa sob a *intelligentsia* que se formava no Brasil da segunda metade do século XIX. O poeta encontra na cidade de São Paulo o *topos* ideal e as condições de possibilidade para produzir seu poema *O navio negreiro*, em que a riqueza da sua linguagem expressiva e dramática sobrepuja o senso de realidade que caracteriza seu romantismo. No processo de expansão do capitalismo na metrópole surge a primeira crítica sistemática à própria tessitura das relações sociais que pautavam a sociedade burguesa. Essa crítica emerge primeiramente sob os contornos da estética e da literatura romântica. Michael Löwy destaca que o romantismo representa uma concepção de mundo (*Weltanschauung*) à proporção que ultrapassa as fronteiras do literário e do estético e incorpora no seu interior uma interpretação política da realidade que se revela, em alguns autores, sob a roupagem revolucionária e, em outros, sob a roupagem conservadora.

O romantismo constituiu-se como a corrente literária hegemônica no decorrer do século XIX, servindo ao propósito político e ideológico nacional queurgia pela necessidade da constituição de uma identidade. Fausto Cunha compreende que o romantismo brasileiro constituiu-se sob três correntes cada vez menos distintas: o indianismo, o subjetivismo lírico e o subjetivismo realista (1971, p. 15). Numa visada diametralmente oposta, José Guilherme Merquior, na sua *Breve história da literatura brasileira*, entende que o romantismo em sua última fase “trocou a mística indianista, ideologia formativa de cunho conservador, pela militância liberal. Esta evolução, expressa na passagem de Gonçalves Dias e José de Alencar para Castro Alves, acompanha o itinerário geral dos românticos latinos, que começaram tradicionalistas e terminam progressistas” (1979, p. 55).

Num eixo diferente do percorrido por Joaquim Manuel de Macedo n’*As Vítimas algozes* e Aluísio de Azevedo na *Casa de pensão*, entre outros que interpretavam o negro como uma espécie de elemento de degeneração e corrupção da moral da metrópole branca civilizada, Castro Alves ergue sua poética convidando a elite nacional a visitar o mundo do escravo:

*Leitor, se não tens desprezo
De vir descer às senzalas,
Trocar um alcouce cruel,*

*Vem comigo, mas... cuidado...
Que o teu vestido bordado
Não fique no chão manchado,
No chão do imundo bordel.*

Ao trazer à baila uma nova escrita repleta de protagonistas negros, como na série de poemas que constituem sua obra *Os escravos*, nosso poeta escandaliza a elite da época e torna-se porta-voz por excelência da *intelligentsia* que compreendia a escravidão como uma espécie de nódoa nacional, como atesta a assertiva proferida por Joaquim Nabuco: “Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro” (COUTINHO, 1965, p. 106). Castro Alves pertenceu a uma época de agitação apaixonada contra a escravidão, em que se fixou o parâmetro ideológico de que a escravidão não podia coexistir com o capitalismo. Nesse processo, membros ilustres da aristocracia, como Joaquim Nabuco, chegaram a levar a agitação da praça às suas próprias senzalas, combatendo o poder senhorial no interior de sua própria classe (FERNANDES, 1991).¹

Castro Alves apresenta o escravo sob a roupagem da semântica do romantismo que fez escola em sua época com Pedro Luiz, Victorino Palhares, Luís Delfino e tantos outros. Para Antonio Candido, a poesia de Castro Alves representa uma elevação meramente retórica, distante de uma verdadeira alteração no processo de exploração vivida pelos africanos escravizados.² Mário de Andrade contesta a perspectiva castroalvina de descer ao mundo da senzala e aponta isso como um dos limites do poeta baiano, que não foi capaz de erigir o escravo a um patamar social mais elevado. Escreve o modernista: “Castro Alves jamais ergue os escravos até sua altura, mas se abaixa até seus irmãos. A África não é uma grandeza diferente, é uma infelicidade” (1972, p. 111).

A princípio educado numa cidade que tirou grandes proveitos do comércio de escravos, Salvador, Castro Alves teve, inicialmente, uma orientação pedagógica

¹ Essa contraposição entre extinção da escravidão e capitalismo não pode obnubilar o fato de que o desenvolvimento e enriquecimento dos capitalistas somente foram possíveis graças ao processo de acumulação de capitais propiciado pela exploração da escravidão. O modo de produção escravista serviu de base para a construção das fortunas das aristocracias agrárias da Colônia e do Império (Cf. FERNANDES, 1991).

² Para Candido, a excelência da poesia castroalvina provém, “em boa parte, precisamente do fato de ser orador em verso”, e pela capacidade de conferir à força da retórica uma natureza eminentemente política. Os efeitos positivos e negativos da sua retórica poética alcançam o patamar mais elevado na poesia abolicionista, onde “a beleza lírica se alterna ou mistura ao mau gosto oratório e folhetinesco” (1993, p. 274). Para o eminente crítico literário, “Trazer o negro à literatura, como herói, foi portanto um efeito apenas compreensível à luz da vocação retórica daquele tempo, facilmente predisposto à generosidade humanitária” (CANDIDO, 1993, p. 275). Do ponto de vista retórico, o poema *O navio negreiro* “alcança uma grandeza sem desfalecimento, uma beleza presente em cada verso, cada palavra, deixando, depois de lido, uma ressonância que sulca o espírito, *Como um íris no pélogo profundo!*” (1993, p. 277).

marcadamente liberal – o Ginásio do professor Abílio César Borges. Nesse espaço aprendeu línguas estrangeiras, a ponto de traduzir, ainda menino, os versos de uma *Ode de Horácio* (ALMEIDA E PACE, 1989, p. 21). A rápida ascendência ao universo das letras será possibilitada pelo contato com os poetas de língua francesa, como: Alfred de Musset, Lamartine, Chateaubriand E. Berthoud, Ernest Freidau, Quinet, Vigny, Henrique Murger e Victor Hugo, que, segundo Amado,

foi o seu grande amigo dos tempos de colégio, amigo que o acompanharia pela vida afora. Em Hugo ele aprendeu o valor de certas palavras e de certos sentimentos. Nada foi mais importante para o poeta Castro Alves que esse encontro na sua infância com o gênio de Hugo. Isso lhe permitiu avançar sobre os demais poetas jovens do seu tempo e libertar-se de Byron (2003, p. 45).

O conhecimento desse idioma permite ainda o contato com as obras de poetas de outras nacionalidades, como os alemães: Heinrich Heine e Goethe, e os ingleses: Lord Byron e Shakespeare. Teve ainda oportunidade de ler e traduzir escritores espanhóis, como: Don Abigail, Lozano, Espronceda; e o poeta chileno Don Guilherme Gana. Na sua poética aparecem epígrafes de poetas estrangeiros, como: Dante, Ésquilo, Lucrécio, Bouchard, Milton, Heinrich Heine, E. Sue; e epígrafes e versos de poetas portugueses, como: Camões e Almeida Garrett; e, finalmente, de poetas nacionais, como: José de Alencar, José Bonifácio (o Moço), Mont'Alverne, Junqueira Freire, Pedro Calassans, Laurindo Rabelo, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Maciel Monteiro e Maciel Pinheiro (PASSOS, 1971). A leitura e o diálogo com tais poetas apontam o grau de maturidade intelectual alcançado pelo poeta baiano de maneira precoce.

A introdução no universo francês representou uma espécie de filiação da intelectualidade nascente na colônia. Paris é a capital literária do século XIX, como muito bem aponta Walter Benjamin na sua obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), da mesma maneira que Londres é a capital do mundo econômico. A França configura-se como espaço simbólico da modernidade. Paris é a capital das luzes e da beleza, a corporificação da promessa burguesa de realização do céu na própria terra. A sua arquitetura luminosa encanta seus visitantes e faz dela a terra por excelência do *flâneur*, do homem que esquece o tempo do relógio contemplando as vitrines das galerias dessa metrópole (BENJAMIN, 1989).

A relação da literatura romântica nascente na periferia do capitalismo com a metrópole cultural inscreve-se sob a possibilidade de uma ruptura com o cordão umbilical ibérico lusitano e pela ausência de uma metrópole cultural na periferia do capitalismo. Paris

ocupa o papel de *alter-ego* da jovem *intelligentsia* nacionalista, conferindo *status* de cidadania a uma literatura que passava por um processo de gestação. Assim, Castro Alves constrói uma poética com senso de realidade sob a mediação do mundo da metrópole, como destaca nos versos de *À capela do Almeida*:

*Que importa por longes terras
Se ostentem mil maravilhas?
Paris, Nápoles, Servilha,
Não têm o atrativo teu.
Em vez de luxo – tens flores,
Em vez de sedas – perfumes,
Em vez de bailes – lumes
Das estrelinhas do Céu.*

A valorização da paisagem natural na descrição da beleza feminina revela a ausência do mundo urbano e do reino da mercadoria luxuosa que dominavam a metrópole. Através da valorização do mundo natural o romantismo nascido na periferia da metrópole tenta afirmar sua identidade.

A descoberta da vocação literária de Castro Alves sucede no *topos* recifense de Tobias Barreto com sua poesia filosófica, na relação com a jovem intelectualidade ancorada na sua Faculdade de Direito, e nos abraços aconchegantes da jovem Idalina no bairro de Santo Amaro, onde o poeta esboça seu projeto de constituição de uma obra panorâmica sobre a escravidão brasileira no século XIX, uma espécie de *Trabalho das passagens* (*Passagen-Werk*) benjaminiano, em que tenta retratar o escravo a partir da escritura das seguintes obras: *Palmares*, *Os Escravos*, *Gonzaga ou a Revolução em Minas*, *Cachoeira de Paulo Afonso* (GOMES, 2004). Esse projeto ficou incompleto porque o poeta não viveu o suficiente para escrever a obra sobre *Palmares*, cujo personagem central seria o escravo como ser dotado de sensibilidade e essencialidade, como destaca a obra *Cachoeira de Paulo Afonso*.³

³ Segundo Antonio Cândido, esse poema é o que existe de mais elevado no tratamento da problemática do negro na literatura brasileira, porque ele concede ao escravo “não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica, em que os seus sentimentos podiam encontrar amparo; ao garantir à sua dor, ao seu amor, a categoria reservada aos do branco ou do índio literário” (1993, p. 271). Ao conceder um final sublime ao idílio trágico de Maria e Lucas, Castro Alves estende à escrava também a sensibilidade romântica presente no amor entre os cônjuges burgueses.

1.1 – A retórica e a imagem em Castro Alves

A paixão aflorada pelo aprofundamento da relação com Eugênia Câmara conduz o poeta não somente aos anos de aprendizagem do amor, mas essencialmente à descoberta do frenesi da sociabilidade burguesa no seu tempo histórico – o teatro. O teatro representava um dos poucos espaços públicos dedicados à pequena burguesia nacional e à aristocracia rural, em que estas podiam transitar distante do cotidiano dominado pelo mal-estar da presença de africanos escravizados – bem representada nos quadros paisagísticos de Joahann Moritz Rugendas e Jean Baptiste Debret –, como atesta Silva: “O teatro era o centro da vida social do Recife. Numa cidade onde os senhores só de vez em quando saíam à rua e onde as pessoas de algumas posses, ou que simulavam tê-las, só se encontravam na missa, enterros, nos raros saraus e numa ou outra visita de parentes” (2006, p. 47). O poema de Castro Alves, *No camarote*, revela um pouco do universo da individualidade burguesa, em que o outro paira no reino da indiferença e da impessoalidade porque não pode ser captado pelo eu desejante do poeta, que contempla uma desconhecida no interior do teatro:

*No camarote gélida e quieta
Por que imóvel assim cravas a vista?
És o sonho de neve de um poeta?
És a estatueta de pedra de um artista?*

*Debalde cresce de harmonia o conto...
A Moça não o escuta, além perdida!
Que amuleto prendeu-a no quebranto?
Em que céu boiando aquela vida?
(...)*

*Nem um riso, entretanto, flux luzindo
Aos delírios que esfolha a cavatina,
A boca rubra de improviso abrindo,
Esta frente fatídica ilumina.*

*Pois naquela alma só se encontra neve?
Nada palpita nessa forma branca?
Pois não freme este mármore de leve?
Pois nem o canto esta friez lhe arranca?
(...)
Oh! Ser a idéia dessa frente pura,
Ser o desejo desse lábio quente,
Fora o meu sonho de ideal ventura,
Fora o delírio de minh'alma ardente.*

Os saraus ocupavam o importante papel de sociabilidade numa época de concentração de poder e renda. Segundo Zagury, “Ele era o ponto de convergência do bate-papo, da música e da poesia. Pequenos shows se improvisavam com os convidados que,

espontaneamente ou a pedidos (...). Era o reinado dos versos de circunstância e dos improvisos de resposta, retribuição e agradecimento” (1971, p. 17). Também existiam os saraus de concorrência como aqueles que nortearam o embate entre Tobias Barreto e Castro Alves em torno das qualidades das atrizes Adelaide Amaral e Eugênia Câmara.

O teatro foi o espaço privilegiado da moda. Nele as moças podiam exibir seu vestuário e acompanhar, mesmo que estereotipadamente, o belo universo estilístico da França do segundo império. Na periferia do capitalismo homens e mulheres corriam ao teatro para tentar incorporar-se à moda parisiense e cultivar o universo letrado difundido na metrópole. Assim, a elite nacional corria ao teatro não apenas para assistir a uma comédia ou um recital, um conto ou uma poesia, uma ópera ou um espetáculo de variedades, mas também para exibir a si mesma como numa vitrine para os outros. A compreensão da primazia desse espaço conduziu Castro Alves à redação do drama *Gonzaga ou a Revolução em Minas*, representado três vezes nos palcos do teatro São João em Salvador e uma vez no teatro paulista São José. Sob o influxo da influência do prefácio a *Cromwell* de Victor Hugo, nosso poeta é levado a reconhecer a primazia do teatro sobre a própria poesia, ou melhor, a reconhecer o drama romântico como superior à poesia lírica e à poesia épica, como destacaremos no terceiro capítulo de nossa tese. Castro Alves prefere o teatro romântico de Hugo ao teatro inglês apegado às cismas melancólicas de Shakespeare e Byron, e pior, ao teatro de Vigny, em que os heróis padecem “no egoísmo de um orgulho estéril, clamam contra a sociedade, atirando-lhe à face o sangue das feridas, que em si próprios abriram” (2004, p. 716). Contra esse teatro burguês de desilusões, Castro Alves sustenta o teatro realista de Furtado Coelho, considerado pelo poeta como “o introdutor da escola realista no Brasil” (2004, p. 718). Entre a peça *Dama das Camélias* de Dumas Filho e *Dalila* de Octave Feuillet, Castro Alves prefere o mito da mulher fatal que leva os homens ao desespero e à morte, em contraposição ao mito da mulher pura que padece de amor quando abandonada pelo amado.

Em consonância com Victor Hugo, Castro Alves entende que o teatro “é uma escola” (2004, p. 714), devido especialmente a sua capacidade de incidir sobre o processo de formação da juventude burguesa. A convicção da relevância pedagógica da arte cênica levou-o à condição de poeta, dramaturgo e ator. Com Beaumarchais, Castro Alves entende que “O teatro é uma tribuna” (2004, p. 714). A poesia deve ser ação, deve ganhar a rua, contagiar a multidão e ser uma espécie de antena da classe. Isso é visível no seu poema *O*

povo ao poder, em que o poeta defende o direito à praça, pois: “A praça é do povo como o céu é do condor”. O poeta deve não apenas defender o povo, como deve estar junto do povo: esse é o propósito verdadeiro da poesia. No poema *Adeus, meu canto*, o poeta apresenta o seu manifesto em prol da poesia como instrumento na defesa dos oprimidos e como arma na luta contra os poderosos:

*ADEUS, meu canto! É a hora da partida...
O oceano do povo s'encapela.
Filho da tempestade, irmão do raio,
Lança teu grito ao vento da procela
[...]
É preciso partir, aos horizontes
Mandar o grito errante da vedeta.
Ergue-te, ó luz! Estrela para o povo,
– Para os tiranos – lúgubre cometa.
[...]
Eu sei que ao longe na praça,
Ferve a onda popular, ... (CASTRO, 2004, p. 303-309).*

A poesia é apontada como “filha da tempestade”, “irmã do raio”, “estrela para o povo”, “lúgubre cometa” para os tiranos. Para Mário de Andrade, “Castro Alves viveu num país desprovido de povo, de um povo que ele pudesse se tornar a expressão. O que havia mesmo, além da massa servil dos escravos, era apenas uma burguesia das cidades, se dando as mãos através a desértica mataria” (1971, p. 111). No entanto, esse povo, ou melhor, esta classe vai se constituir no decorrer do século XX.

O domínio da língua francesa e o contato com a intelectualidade recifense propiciam a ampliação da sua visão de mundo e conduzem-no pelas veredas de uma poesia engajada, produzida para ser declamada nas praças. Lúcio Mendonça destaca a popularidade e a estética do poeta: “Quando se mostrava à multidão, já entusiasmado só de vê-lo, quando a inspiração lhe acendia nos olhos os fulgores deslumbrantes do gênio, era grande e belo como um deus de Homero” (PEIXOTO, 2004, p. 58). Como se não bastasse sua beleza natural, a aclimatação nos bastidores do teatro, em que não se limitou ao cotejamento de sua amada Eugênia Câmara, ensinou-lhe os recursos da cenografia; por isso, antes de subir ao outeiro ou palco para declamar seus poemas, tinha o cuidado de dedicar algum tempo a sua imagem de artista figurante. Vicente Azevedo chama atenção para o modo como o poeta procede nesses momentos, buscando realçar o encanto da presença física:

E ele sabia preparar a cena, como emérito que era. Para essas ocasiões, punha pó de arroz no rosto, a fim de acentuar mais a palidez; um pouco de carmim nos lábios (oh! Adoráveis ilusões da mocidade) e muito óleo nos cabelos que ele

arremessava da formosa cabeça ... Falta a sombra nos olhos? Ainda não se usava (1971, p. 55).

O poeta sabe da importância da visibilidade da poesia, por isso recorre à retórica e ocupa o espaço público das ruas, praças, salões, varandas, sacadas dos prédios, outeiros, saraus, teatros. No entanto, Fausto Cunha destaca que esse artifício era uma prática muito comum entre aqueles poetas que fizeram parte da chamada poesia “condoreira”, pois predominava a crença significativa do poder da poesia de salvar o mundo. Assim, muitos foram aos jornais, às tribunas e às praças para defender os ideais de democracia, abolição dos escravos, liberdade e república (CUNHA, 1971).

A força persuasiva da palavra aparece no depoimento do contemporâneo do poeta:

Castro Alves apareceu na frente de um camarote da 2ª ordem, próximo ao palco e falou, falou e recitando a ode. Um deslumbramento! Sua voz grave, forte, volumosa, nítida, penetrante, caiu em ondas sobre o auditório, transformando-o, pela magia do gênio, em massa silenciosa e extática! Noite de enlevo e encanto, que jamais esqueci em toda minha vida (AZEVEDO, 1971, p. 56).

O testemunho de Bueno de Andrade será corroborado pelo depoimento de Martin Francisco Terceiro que revela a unidade da sonoridade da linguagem com a visualidade. Essa unidade encontra na representação poética o reconhecimento do público:

Em São Paulo, novembro ou dezembro de 1868, espetáculo no Teatro de São José em benefício do notável ator Joaquim Augusto: foi onde e quando vi e ouvi, pela primeira vez, Antonio de Castro Alves. Muita gente. Nem um camarote vazio. Sobe o pano. Afileiram-se em cena os artistas, com o beneficiário à frente. Voltam-se todos os olhares para o último camarote da 2ª ordem, à esquerda do palco, onde aparece o vulto bonito, proporcionado, popular, do moço baiano. Cabelos negros e ondeantes; voz larga e sonora; enunciação segura, como que virgulada; gesto e palavra em indefectível harmonia, dominando a atenção e o coração, a impaciência e a consciência do auditório extasiado: assombroso sucesso! Impossível imaginar recitação mais perfeita. Aplausos, muitos aplausos. Um triunfo completo da genialidade sobre a multidão, da poesia sobre a prosa, do indivíduo sobre o sentimento coletivo. Vê-se, percebe-se que a alma da juventude acadêmica se orgulha de seu fator máximo, do ídolo predileto (AZEVEDO, 1971, p. 56-57).

As palavras e as formas não devem impedir a emergência do mundo das coisas, da vida em sua proeminência. A dimensão da visualidade na poesia denota que o texto poético deve ser não apenas lido, mas deve ser essencialmente representado e dramatizado. Nesse sentido, o poético não se circunscreve nos limites do signo verbal como sinônimo de temporalidade, mas envolve também o aspecto da espacialidade, da palavra que quer ser ação (drama), do verbo que quer ser transformado em carne. Essa preocupação estética, no poeta, também é despertada na cidade de Recife – transformação que é sentida pelos

conterrâneos quando o poeta retorna a sua terra natal, como destaca Vicente Azevedo: “trazia os cabelos negros penteados para trás; cultivava um fino bigode com discretas pontas retorcidas e tinha um belo sorriso a iluminar-lhe o rosto. Vestia elegante casaco inglês, e gravata de seda vermelha” (2003, p. 74). Esse traço performático encontrará seu esplendor na cidade de São Paulo, no magnífico espaço topográfico que soube acolher o poeta, como ele mesmo relata:

Eis-me em São Paulo, na terra de Azevedo, na bela cidade das névoas e das mantilhas, /.../, então a Paulicéia é a terra da poesia. /.../ Entretanto inclino-me a preferir São Paulo ao Recife /.../ Devo dizer-te que houve aqui um sarau literário – Pianistas, cantores, valsadores, virtuosos, etc., etc. Foi uma bela reunião, quase baile. Aí me achei e, entre amigos, se algum dia obtive um triunfo não foi em outro lugar. Em toda parte tenho encontrado uma pátria, menos na Bahia... na terra dos OOO Rabelos e BBB Barretos!... mas que importa? (2004, p. 144).

A narrativa do poeta mostra claramente a primazia da cidade de São Paulo sobre as cidades de Recife e Salvador, que não tinham o mesmo perfil da “bela cidade das névoas”; as cidades nordestinas eram acentuadamente marcadas pela presença da casa-grande e da senzala. O deslocamento para São Paulo não representa uma simples mudança geográfica, mas representa a busca de um espaço geográfico afinado com o romantismo. Na terra de Álvares de Azevedo, Castro Alves vai conseguir transpor o romantismo melancólico predominante e imprimir um romantismo com profundo senso de realidade. Na verdade São Paulo soube muito mais do que acolher o poeta baiano; soube engendrar as condições de possibilidade para a emergência do poeta que chegaria à produção de poemas maduros. Dessa fase não é apenas *O navio negreiro* e *Vozes d’África*, mas também os poemas *O “adeus” de Teresa*, *Boa-noite* e *O laço de fita*. Além de mostrar uma fluida capacidade de graduar o rico manancial verbal, que tendia para o exagero em determinados momentos, os poemas líricos dessa fase apontam para uma escritura mais límpida e delicada. O poeta caminhava para o desenvolvimento de uma técnica segura e maleável (CANDIDO, 1993).

São Paulo ensaiava, na segunda metade do século XIX, os primeiros passos para o *topos* originário da metrópole brasileira do século XX. Essa cidade foi favorável ao poeta, que soube estabelecer uma sintonia com a sua intelectualidade liberal e republicana, beneficiada pelo deslocamento de capitais advindos da cultura cafeeira, que passava por um processo de reestruturação no oeste paulista. A elite paulistana foi a primeira a se adaptar às novas exigências do capital internacional, que através da proibição do tráfico de escravos mostrava a necessidade do trabalho livre como forma de ampliação do mercado consumidor

do universo das mercadorias produzidas na metrópole. Um exemplo do crescimento da cidade de São Paulo é apontado por Almeida na sua obra *São Paulo de Castro Alves*, em que descreve a rua da Imperatriz como dotada de elegantes joalherias, magazines e lojas do tipo Garroux, onde o visitante podia adquirir jornais e livros estrangeiros, ingressos para o teatro, fotografias e vinhos franceses “Sem sair dessa Rua uma senhora ou um cavalheiro encontrava o necessário para apresentar-se no rigor da moda de Paris” (ALMEIDA, 1997, p. 40). Acrescenta ainda: “Os tecidos, como tudo quanto pertencia aos vestuários, traziam etiquetas e nomes franceses, ...”. Para tristeza nacional, as ruas dessa cidade não acompanham a bela iluminação parisiense, pois “havia poucos lampiões a querosene nas ruas e praças da cidade, colocados a distância de 25 m nas vias centrais e de 50 m nas mais afastadas” (Ibidem). No entanto, ao contrário de Salvador e Recife, “os viajantes estrangeiros gabavam a limpeza de suas ruas, muito delas largas, planas e bem pavimentadas” (ALMEIDA, 1997, p. 88).

O desenvolvimento de São Paulo na época de Castro Alves levou um chefe de polícia a destacar a necessidade de regulamentação de seu trânsito para evitar o perigo iminente de atropelamento dos seus pedestres, pois existem veículos de aluguel que abalroavam pelas ruas, “que atropelavam gente, que corriam desabaladamente nas vias estreitas, pelo que era preciso planificar o trânsito, indicando-se as ruas para subida e descida dos veículos, ...” (ALMEIDA, 1997, p. 135).

É sob a temperatura econômica e social dessa cidade localizada na periferia do capitalismo que o poeta dedicará a “severa musa” da poesia à causa abolicionista. No sarau promovido pelo Ginásio Literário da Faculdade de Direito de São Paulo, em 7 de setembro de 1868, Castro Alves erguerá sua voz para declamar o poema *O navio negreiro*. Essa articulação do poema abolicionista com o espaço topográfico leva Silva à seguinte conjectura:

A madrastra de Antonio, d. Maria, numa das salas do solar do Sodré, com certeza leu esse poema. Mas é possível que só vários meses depois de ter sido composto. Porque Castro Alves, provavelmente para não magoá-la nem fazer que outros recordassem e comentassem o seu passado, não se apressou ao que parece, em estampá-lo nos jornais baianos. E não consta que, após o seu regresso a Salvador, o tenha ali declamado em público (2006, p. 111).

Essa especulação de natureza individual tem como substrato a ligação efetiva que a madrastra de Castro Alves manteve no passado com o comerciante de escravos, o falecido marido Francisco Lopes Guimarães, que era proprietário dos navios negreiros *Queri, Maria*

e *Chinfrim* (Águia), de quem D. Maria herdara a residência do Sodré e uma quantia considerável em dinheiro (CALMON, 1973). Esta ligação direta com o tráfico negreiro fortalece a interpretação de que a cidade de Salvador não representava o *topos* ideal para a declamação e difusão do poema em discussão, apesar de os negros constituírem maioria absoluta de sua população. Ao contrário de São Paulo, que representava o espaço socioeconômico em que o modo de produção passava por significativa mudança.

Preocupado em seduzir seu leitor/ouvinte/espectador, Castro Alves insere os elementos da oralidade e da gestualidade no poema. O signo verbal, repleto de expressividade, antíteses, hipérboles e metáforas, desperta a imaginação e a sensibilidade adormecida do leitor-espectador, conduzindo-o a uma tomada de posição. Nele, o poder da palavra está associado ao poder dos gestos, devendo haver uma relação sinestésica entre a palavra e o corpo. A escritura animada pela oralidade recebe vivificação pelos gestos e pela representação do corpo que fala. A consciência dessa articulação entre o signo verbal e o signo visual conduzia o poeta de maneira apaixonante a valorizar sua própria imagem, como assegura Edilene Matos:

Castro Alves, porém, não fazia só sucesso entre o público feminino; os moços procuravam imitar sua maneira de trajar e pentear ao estilo Heinrich Heine, poeta alemão que vivia em Paris, conhecido por sua ironia, partidário e amigo de Marx, autor também de um poema intitulado 'O navio negreiro'. Tal como a poesia de Castro Alves, a de Heine causava verdadeiro entusiasmo na Alemanha, pois seu conteúdo palpitante, de crítica social, atraía sobretudo os jovens. Junte-se a isso a elegância do poeta alemão e o cuidado com a aparência física, além do fascínio pela vida mundana, e fica plenamente justificado o fascínio que exercia sobre o brasileiro (...). Preocupava-se Castro Alves com a questão do vestir-se bem, ele que era, conscientemente, um sedutor (2001, p. 166-67).

A articulação de Castro Alves com Heinrich Heine, pela mediação da língua francesa, já que o poeta não sabia alemão, não se limita somente ao campo estilístico; envolve também o modo como ambos entendem o papel social da poesia, como veremos adiante. Como Heine, nosso poeta reconhece a força catalisadora da imagem e da estética do belo sobre os olhos dos jovens. A poesia castroalvina, para Edilene Matos (2001), seduz os nossos órgãos dos sentidos também pela sua linguagem plástica, pela multiplicidade de estilos, sabendo perfeitamente entremesclar o excesso de hipérboles e antíteses com a dramaticidade e cadência dos seus versos líricos.

Para o modernista Mário de Andrade, Castro Alves soube extrair da sonoridade da linguagem o seu aspecto imagético e escultural em detrimento do musical. Através da

valorização da descrição soube dar objetividade às coisas, destaca o crítico modernista da obra de Castro Alves: “A gente vê a paisagem e sente o momento, o gosto da fruta, a umidade do rio (...). Escrevia uma linguagem saborosa, de excelente libertação nacional” (1972, p. 121). Sabendo respeitar as sutilezas orais da língua, não se contrapõe ao fluxo daquilo que era difundido nas praças e feiras livres, e acaba articulando perfeitamente a fala popular com o que existia de mais erudito na época. Os versos do poema de Cassiano Ricardo (1947), *O povo e o poeta*, poderiam perfeitamente ser assinados por Castro Alves: “Eu, não/ Apenas restituo/ As palavras ao clima/ de magia em que o povo/ as criou./ Quem me obriga a rimar/ é o povo. O povo, a cuja/ determinação lírica/ obedeço./ A rima não é, pois/ Trevo de quatro folhas,/ muito menos enfeite./ É uma imposição./ E a língua em que escrevo/ é a do povo./.../ Amo a rima que vem/ com a desordem das flores”.

A valorização da retórica, conseqüentemente da oralidade, na poética castroalvina é resultado da articulação positiva que o poeta soube estabelecer com a cultura popular. Para Candido, “Muitos dos seus poemas denotam a incontinência verbal tão brasileira, expressa pela floração de oradores que constituem a expressão intelectual mediana do povo” (1993, p. 240). É mister destacar que o romantismo europeu incorpora no seu interior parte da produção literária que circulava no seio da cultura popular, ou seja, daquela tradição que andava de boca em boca. O romantismo procura adentrar na alma da cultura popular se contrapondo ao universo estranho representado pela concepção de arte clássica. A poesia de Castro Alves soube entremesclar saber letrado com saber iletrado, em que este último em nada se constitui como inferior ao primeiro, sendo apenas duas formas distintas de expressar o mundo.

A valorização da poesia popular resulta da influência do próprio espaço topográfico na vida do poeta, como destaca Proença:

Menino sertanejo, de um sertão fervilhante de rimas populares e cantorias, moldou, desde cedo, suas predileções de gosto poético. Mais tarde, a leitura e o estudo irão acumular novos recursos, fornecer vocabulário mais abundante àquela estética primitiva, aprendida dos versejadores espontâneos (1976, p. 15).

A recepção da poética castroalvina pelos diferentes extratos sociais resulta da sua capacidade de dialogar e incorporar o mundo letrado e o mundo iletrado na sua poesia, ou melhor, da sua capacidade de erigir o universo iletrado ao âmbito do universo das letras. Jamil Almansur Haddad considera que Castro Alves “prolonga a voz dos serenatistas bêbados em noites com lua ou sem lua, mandando a amada suspirosa acordar por trás das

rótulas silentes, a voz mameluca do cabra, empolgado no desafio ou entoando o hino de glória em louvor dos heróis pastoris ou do cangaço” (1953, p. 46).

A valorização da retórica que perpassa o mundo da tradição oral brasileira configura-se no reconhecimento realizado pelos mestres da literatura de cordel nordestina, que segundo Edilene Matos (2001), têm dedicado vários libelos ao poeta baiano, como por exemplo: Rodolfo Coelho Cavalcante, Isaías Moreria Cavalcante, Valeriano Félix dos Santos, Permínio Valter Lírio, Cuíca de Santo Amaro, Eduardo Cavalcanti Silva, Honório Santana, Antonio Ribeiro da Conceição, Hildemar de Araújo, Antonio Teodoro dos Santos, Ana Maria de Santana, Archibaldo Peçanha Martins, Rogacino Leite, Pedro Bandeira, Francisco Gonçalves da Silva (Patativa de Assaré). O reconhecimento e a popularidade estendem-se ainda ao universo das paródias satíricas e humorísticas, e ao universo dos cantadores e repentistas populares (MATOS, 2001).

Essa rica difusão entre os partícipes da poesia popular serve para mostrar a força da oralidade. A palavra é tanto sonoridade quanto visualidade; a palavra se faz carne no momento de interação entre locutor e receptor. Na poética castroalvina, a palavra é elemento efetivo de comunicação e revela a tessitura social que sustenta os sujeitos comunicantes. A abundância dos recursos retóricos, expressivos e mnemônicos na poética castroalvina fortalece a perspectiva de interação dialética entre a cultura letrada e a cultura iletrada, entre o signo da escrita e o signo da oralidade.

Pelo menos até a descoberta da imprensa, que padronizou a formatação do texto literário, a poesia sempre esteve articulada ao signo verbal e ao signo visual. Como partícipe do universo da linguagem verbal, a poesia está próxima do universo da visualidade, pois nela os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. O aspecto de homologia ou verossimilhança (*mímesis*) entre os signos verbal e visual revela que o texto poético quer ser representado, como iremos ver no último capítulo de nossa tese.

A articulação da poética castroalvina com o seu tempo histórico confirma a tese de Bakhtin (2004) de que existe uma relação entre o mundo da linguagem e o mundo da cultura, em que todo signo lingüístico se inscreve num horizonte social bem determinado. O romantismo para se constituir enquanto movimento literário significativo soube muito bem constituir o seu repertório semântico, repertório este que permitiu que este fosse capaz de contrapor-se ao fluxo semântico dominante do colonizador lusitano. O insuflar do

espírito retórico no romantismo não foi uma particularidade do romantismo brasileiro; segundo Haddad, “Consola-nos do fato de este retoricismo não ter sido no século um fenômeno estritamente brasileiro, mas antes, um acontecimento romântico, latamente europeu, um fenômeno da adolescência do mundo, tanto que pela Europa também se fazia ouvir a mesma queixa” (1959, p. XXII). Através da afirmação de uma nova concepção de mundo, o romantismo constituiu uma semântica, dando um papel significativo a termos como: saudade, pátria, nacionalidade, liberdade, amor, mulher, paixão, melancolia etc. Esse repertório discursivo e retórico será importante na luta pela efetivação dos ideais liberais da burguesia em processo de formação no Brasil da segunda metade do século XIX.

O conflito do romantismo com os valores dominantes revela a palavra como arena onde se confrontam valores culturais contraditórios, pois o signo verbal implica relações de dominação e resistência, adaptação ou libertação. A utilização da palavra pelo romantismo na segunda metade do século XIX é distinta da utilização da palavra pelos setores dominantes que pretendiam reforçar o *status quo*, como a velha aristocracia senhorial. Para Bakhtin, a palavra não comporta nada que não esteja ligado a sua função social, nada que não tenha sido gerado por ela. “A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (2004, p. 36).

Podemos dizer que a poesia de Castro Alves incorpora a tradição romântica precedente. A poética carece da retórica para efetivar-se enquanto linguagem persuasiva. Através do movimento retórico o texto literário ganha expressividade e atinge o espectador. Nisso concorrem as figuras retóricas que se prestam, não apenas para comunicar uma determinada mensagem, essencialmente para embelezar o discurso, dando a este uma aparência nova e inusitada; recursos retóricos como: a metáfora, a hipérbole, a antítese, a ironia, a alegoria e a repetição. Por exemplo, é mediante a repetição que a presença do objeto do discurso se intensifica na consciência do leitor, ao tempo que imprime certa sonoridade ao discurso. A repetição envolve todo um jogo semântico e retórico que empresta à palavra um ajustamento de sentido, que quando bem construído resulta num recurso altamente estilístico e argumentativo. No poema *O navio negreiro*, a repetição sucede de maneira ordenada, como veremos no terceiro e quarto capítulos, através da recorrência de imagens e termos como: navio, orquestra, mar, dança etc.

Como a arte que pretende alcançar a adesão de outro para uma determinada causa, a retórica constitui-se como um discurso interessado. Perspectiva certamente confirmada por

Aristóteles, que enquanto primeiro teórico da retórica,⁴ considera essa disciplina como “a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão” (s/d, p. 31). A retórica é uma técnica (*téchne*) importante para o exercício da boa argumentação. Para C. Perelman, “a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas também um instrumento de ação sobre os espíritos, isto é, uma estratégia sempre conducente ao ato de persuadir” (Apud GUIMARÃES, 2004: 146). Isso implica que não existe discurso neutro e ingênuo; todo argumento carrega no seu interior um determinado interesse, serve a um determinado propósito ideológico. Uma variação do código lingüístico corresponde a uma variação da ideologia que lhe é correlata, porque determinado modo de empregar a linguagem se identifica com determinado modo de pensar a realidade.

Para o crítico do formalismo, “tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN, 2004, p. 31). Todo signo remete sempre para uma carga de sentido que está para além de si mesmo; isso não quer dizer que todo signo seja falso. O domínio dos signos é o domínio da ideologia; ela refrata a realidade à sua própria maneira. Escreve Bakhtin: “Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade” (2004, p. 32). O signo não existe apenas como parte da realidade; ele também reflete e refrata uma outra realidade, quer dizer, ele pode tanto distorcer a realidade quanto pode apreendê-la. O signo é dialético, dinâmico, vivo, móvel, plurivalente. A capacidade incomensurável de sentido que as coisas comportam é uma expressão do modo de ser das coisas numa sociedade marcada pelo dilaceramento dos homens em relação ao seu próprio ser, como acontece com o escravo no tombadilho de *O navio negreiro*.

⁴ A princípio o termo “retórica” (*rhetorikós*) esteve relacionado à fala, ao discurso, à palavra; só posteriormente adquiriu o sentido de bom e belo uso da fala, ou seja, a arte de bem falar (*téchne rhetorike*). Na retórica, a linguagem revela-se como fala e discurso persuasivo. Na bela *polis* grega, o ensino da retórica aos jovens pelos denominados sofistas, combatidos por Platão, tinha como propósito auxiliar na preparação dos indivíduos para o exercício da vida pública, para a experiência inusitada da democracia grega. A forte marca da retórica na poética castroalvina revela um propósito similar, pois visa a implementação dum espaço topográfico favorável à experiência da democracia burguesa. Diferentemente da gramática, que está preocupada com a funcionalidade objetiva do sistema lingüístico, seus valores morfológicos, lexicais e sintáticos, a retórica se dirige muito mais para ao aspecto subjetivo da linguagem, que se configura na liberdade de expressão que as palavras comportam, dentre elas, sua plasticidade e pluralidade de significação no processo de comunicação entre os sujeitos falantes.

Para Aristóteles, espaço por excelência de atuação da retórica é o espaço da controvérsia e da opinião (*doxa*). Nessa perspectiva, argumentar significa tentar persuadir o outro, tanto do ponto de vista prático quanto do ponto de vista teórico. O poeta tenta interferir no modo de ser do ouvinte através do poema que vamos estudar, tentando fazer deste um aliado contra o tráfico de escravos. O leitor é convidado a interagir com o texto poético reconstruindo-o no plano do vivido. Ao erigir os escravos como protagonistas do seu poema, Castro Alves está pronunciando um contradiscurso, um discurso que se identifica com os marginalizados da sociedade, apesar de pertencer a uma fração da classe dirigente.⁵ O embate entre discursos diferenciados mostra que existe uma margem de aproximação entre retórica e dialética, no entanto, é mister considerar que a retórica não passa de uma forma de linguagem, enquanto a dialética é um método fundamental para compreender a dinâmica do real. A dialética não é opinião (*doxa*), não é um ponto de vista que muda de acordo com os interesses dos sujeitos discursivos. A dialética não pretende apresentar o mundo sob a roupagem da atração e do charme da retórica, pelo contrário, ela tem como propósito revelar aquilo que é doloroso. Para Adorno, o que há de doloroso na dialética é a dor, elevada ao conceito, pela pobreza desse mundo. Nesse sentido, como denunciava Platão na sua obra *O sofista*, a retórica não deixa de estar comprometida com a pobreza que abunda no mundo, em que dominam os simulacros e as sombras e não a luz da verdade. Enquanto ferramenta utilizada para impressionar, a retórica viu-se reduzida à condição de mentira na filosofia. Diferentemente da retórica, a dialética não sacrifica o conteúdo em nome da aparência das coisas. Entender o mundo dialeticamente é buscar compreender as coisas a partir do seu jogo de forças contraditórias e não da identidade imediata. A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade. A dialética é a consciência conseqüente da diferença (ADORNO, 1986, p. 13).

Enquanto afirmação da negação e da diferença, a dialética ergue-se contra todo *pseudodiscurso*, contrapõe-se a todo discurso que se pretenda como neutro e vazio, com a tentativa de encobrir a contradição existente entre as classes sociais e ofuscar a força da negatividade que pulsa revolucionariamente no interior da pseudototalidade da identidade

⁵ Embora a retórica como terminologia tenha caído em desuso na modernidade, a sua ascensão está articulada, de maneira metamorfoseada, à roupagem das disciplinas que surgiram com o propósito de tratar da problemática da linguagem desde o final do século XIX. Entre essas disciplinas destacam-se: a filosofia da linguagem, a lingüística, a semiótica e a análise do discurso. Nesse espaço podemos dizer que a retórica ressurgiu à proporção que o discurso e a argumentação passaram a ocupar um papel de destaque nas investigações sobre a natureza da linguagem, oscilando entre as concepções, de um lado, centrada no formalismo, e do outro, centrada na sociolingüística.

que não aceita nenhuma contradição. A dialética tenta romper com a imposição da identidade por meio da energia acumulada na negatividade. A positividade da negação não é alcançada imediatamente, mas mediadamente, na negação da negação. Em Hegel, (1992) a quintessência da síntese está na negação da negação como positividade da afirmação.

A dialética pode salvar criticamente o momento retórico, à proporção que revela o envolvimento da coisa com a sua expressão. Contra a opinião comum, a dialética pode fazer com que o componente retórico revele o seu conteúdo. O poema que vamos analisar é um exemplo de que o componente retórico consegue ser portador de um conteúdo e isso pode ser revelado pela própria investigação do texto poético. O poema revela a contradição tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. Pretendemos, nos próximos capítulos, operar um movimento ascendente que nos permita passar da consideração da visada retórica e imagética destacada neste capítulo, para a consideração da força expressiva da palavra e da imagem no poema *O navio negreiro*, particularmente no quarto capítulo. Nesse sentido, podemos afirmar que este capítulo tem um papel propedêutico à medida que ele afirma o terreno sob o qual podemos erguer nossa investigação. Mas antes, vejamos a imagem da produção poética castroalvina na produção da crítica literária brasileira.

1.2 – A poética castroalvina na revisão dos textos escritos

O conjunto da produção crítica existente em nosso país sobre Castro Alves pode ser compreendido no horizonte de três perspectivas. No primeiro grupo, aparecem as pesquisas de natureza essencialmente biográfica, constituindo-se como as publicações que abundam no mercado livreiro; no segundo grupo, emergem as produções preocupadas com a difusão das obras do poeta através da publicação das antologias e reedições; no terceiro grupo, situam-se as produções acadêmicas voltadas, sobretudo, para a teoria da literatura e a análise literária. Vejamos a distribuição das obras existentes sobre o poeta a partir dessas perspectivas.

Pertencem ao grupo das publicações centradas na recuperação da imagem do poeta na história, quer dizer, ao seu aspecto biográfico, os seguintes textos: *ABC de Castro Alves* de Jorge Amado; *Vida de Castro Alves* de Xavier Marques, *Castro Alves: o homem e a obra* de Pedro Calmon; *Castro Alves* de Edison Carneiro; *Castro Alves para você* de Norlândio Meirelles de Almeida e Tácito Pace; *Estudos sobre Castro Alves* de Edivaldo

Boaventura; *Castro Alves: o poeta e o poema* de Afrânio Peixoto; *Nacionalismo de Castro Alves* de Mercedes Dantas; *O sentido heróico da poesia de Castro Alves* de Jonas Correia; *Castro Alves* de Francisco Pereira da Silva; além destes, existem aqueles que constituem a biografia do poeta numa variante topográfica, como os trabalhos: *Castro Alves na Bahia* de Waldemar Mattos; *São Paulo de Castro Alves* de Norlândio Meirelles de Almeida e *O poeta da liberdade* de Vicente Azevedo; os depoimentos de João Batista Regueira Costa e Alfredo de Carvalho acerca da presença de Castro Alves em Pernambuco; e ainda, *Flor do sertão: breve notícia do amor infeliz da moça Leonídia pelo poeta Castro Alves* de Mirian Fraga; e a obra de Jamil Almansur Haddad, *Revisão de Castro Alves*, que faz um levantamento geral das influências estrangeiras e nacionais sobre o texto poético castroalvino.

Participam do grupo das antologias e das reedições, geralmente precedidas por uma apresentação, os textos: *Obra completa* de Castro Alves, a mais recente, organizada por Eugênio Gomes; *Castro Alves falou*, organizada por Ivan Cavalcanti Proença; *Os melhores poemas de Castro Alves*, organizados por Lêdo Ivo; além destes, existe ainda a antologia de Maria Chaves de Mello, *Espumas flutuantes e outros poemas*, organizada e apresentada por Lilia Silvestre Chaves, a coleção de sonetos organizada por Rodrigues Till, as edições fac-similares de *Espumas flutuantes* e *Os escravos*, dentre outros.

Integram o grupo da teoria literária e da análise dos poemas de Castro Alves as obras: *História da literatura brasileira* de José Veríssimo; *Aspectos da literatura brasileira* de Mario de Andrade; *Dialética da colonização* de Alfredo Bosi; *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade* de Fausto Cunha; *Tragédia no mar. O Navio negreiro*. Cotejamento do manuscrito com 63 textos integrais e cinco parciais, no total de 15.998 versos de Antonio José Chediak; *Letras e leituras* de Anatol Rosenfeld; *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito* de Edilene Matos; as obras de Antonio Candido: *Recortes e Formação da literatura brasileira*, dentre outras.

Embora o poeta tenha publicado em vida somente a obra *Espumas flutuantes* (1870),⁶ a totalidade da sua obra será dada ao conhecimento do público posteriormente, graças ao esforço dos amigos e familiares: *Gonzaga ou a Revolução em Minas* (1875); A

⁶ A primeira edição de *Espumas flutuantes* foi impressa na *Tipografia de Camilo Lelis Masson* em 1870, graças aos esforços do seu cunhado Augusto Álvares Guimarães (PASSOS, 1971: 08). Boaventura destaca o esforço de Augusto Álvares Guimarães no sentido de publicar as obras do poeta; para isso recolheu e reuniu os poemas inéditos e dispersos, permitindo suas publicações (1996, p. 25).

cachoeira de Paulo Afonso (1876); *Os escravos* (1883); *Obras completas* (1921), e mais de uma centena de vezes serão publicadas as edições de sua primeira obra.

É mister apontar que o movimento de reconhecimento da produção poética de Castro Alves começou com o beneplácito de homens como José de Alencar e Machado de Assis, que abrirá as portas das letras no sul do país. A carta do primeiro, apresentando seu pupilo ao colega, sai no *Diário do Rio* em 22 de fevereiro, e a resposta de Machado de Assis sai no *Correio Mercantil*, em 1º de maio de 1868; posteriormente, destacam-se: o depoimento de Joaquim Nabuco sobre Castro Alves em 1873, o *Elogio* de Rui Barbosa, colega na Faculdade de Direito, a conferência de Euclides da Cunha, *Castro Alves e seu tempo*, em 1907, estabelecendo uma interpretação sociológica dos poemas castroalvins; além disso, a primeira biografia do autor: Múcio Teixeira escreve a *Vida e obra de Castro Alves* em 1896, sendo publicada a primeira edição das *Obras completas* de Castro Alves em 1898, organizada pelo gramático Said Ali, e a segunda publicação *Obra completa de Castro Alves* por Afrânio Peixoto em 1921.

A obra de Jorge Amado, *ABC de Castro Alves*, publicada em 1945, incorpora com pertinência a produção existente sobre a vida do poeta, sem cair nas armadilhas do positivismo. Cômico da necessidade da autonomia literária e da preservação da liberdade de imaginação do escritor, ele pontua: “É claro que me permiti liberdade nesta biografia. Além do que não segui nenhum processo propriamente biográfico. Saiu mais uma louvação. Ela é, faço questão de repetir, antes uma biografia do homem” (2003, p. XV). O escritor baiano revela uma profunda identidade com o conterrâneo, por isso recusa-se a fazer qualquer exercício de crítica literária e reage com ironia aos modernistas: “Deixo esse explodir de rancorezinhos para a voz dos críticos modernistas” (2003, p. XVI). Destaca os temas do amor e da liberdade como fio condutor da obra poética do vate baiano. No seu entendimento, os poemas *O navio negreiro* e *Vozes d’África* constituem um painel verdadeiro do drama de sofrimento que acometeu os escravos no Brasil.

O conjunto dos textos biográficos, mesmo por parte daqueles que fazem uso da imaginação criadora, como Jorge Amado, transita sob a *démarche* do tempo contínuo e progressivo, recusando os saltos e as rupturas dialéticas que marcam o pensamento e a história. Geralmente, preferem valorizar o eixo cronológico: nascimento, vida e morte, fazendo uso do texto poético de maneira fragmentada, desconsiderando muitas das vezes a própria autonomia do texto literário.

O conjunto dessas obras destaca o nascimento do poeta na fazenda Cabeceiras, comarca de Cachoeira, Bahia, em 14 de março de 1847. Neto do eminente fazendeiro José Antônio da Silva Castro, comandante de voluntários na Guerra da Independência contra as forças lusitanas, que termina com a vitória em 2 de julho de 1823. Homem de formação irascível, revela a força do coronelato nordestino no episódio dramático de Pórcia e Leolino, que culmina com a morte do filho e do esposo, e a loucura de Pórcia. Filho de um eminente médico com passagem pela Europa, financiado pelo sogro, revela-se como a antítese de seu irmão alferes João José, destacando-se pela valorização do mundo privado da vida burguesa. O movimento de formação do jovem poeta configura-se: primeiro, em Salvador, no Colégio Sebrão e no Ginásio Baiano, do famoso professor Abílio César Borges; em seguida, temos o poeta em Recife desde 1860, ingressando somente na Faculdade de Direito em 1864, e em São Paulo, a partir de 1868, revelando que ele preferia o estudo da poesia ao universo jurídico. Na busca de um espaço aberto para o mundo da poesia, Castro Alves acaba transferindo seus estudos para a Faculdade de Direito de São Paulo, onde consegue o pleno reconhecimento de sua atividade poética; no entanto, as condições materiais e o estilo de vida do poeta não garantem os ideais de estabilidade e segurança que uma mulher madura, como Eugênia Câmara, pretendia. O poeta sofre com o fim do périplo amoroso e acaba envolvido num acidente que debilita seu corpo cada vez mais. Ao morrer (1871), acaba reforçando os elementos que serviram para caracterizar o romantismo precedente: o poeta morre jovem e tuberculoso. No entanto, os biógrafos são unânimes em destacar que o romantismo de Castro Alves é de natureza diferente, revela uma recusa inexorável à morte.

O mesmo acontece com os autores que tratam do poeta a partir de um eixo temático, como Vicente Azevedo: liberdade; Mercedes Dantas: nacionalismo; Pedro Calmon: teatro; Jorge Amado: périplo amoroso e liberdade. Ocorre um predomínio de um tempo sem rupturas e descontinuidades na história. Essa perspectiva teórica aparece na afirmação de Pedro Calmon: “Fizemos a biografia do cantor dos escravos, numa tentativa de explicar-lhe a ação social, no meio histórico e no pequeno mundo em que viveu (...). Castro Alves é a síntese de uma época: criou, por igual, uma poesia nova e um idealismo fecundo” (1965, p. 15).

Vicente Azevedo (1971) escreve sua biografia do poeta em São Paulo, a partir do fio condutor da “liberdade”, mas de maneira completamente diferente de Amado (2003).

Chaves (2002) compreende que a poética de Castro Alves afirma a necessidade de uma revolução política quando trata da República, e a necessidade de uma revolução social quando postula o fim da escravidão. Nesse âmbito, a visão iluminista de progresso não implica que o futuro seria o resultado de uma concepção historiográfica linear; pelo contrário, a revolução somente seria possível através do rompimento com o fluxo progressivo do tempo passado pautado na escravidão e na tirania do colonialismo português e das oligarquias brasileiras. Para Cláudio Veiga, em sua obra *Prosadores e poetas da Bahia*, o romantismo de Castro Alves é o protótipo da imagem da liberdade guiando o povo, como na pintura de Delacroix (BOAVENTURA, 1996).

Apesar dos seus limites, o poeta dos escravos foi além de seu tempo, como assegura Chaves: “O poeta baiano é precoce (...). A poesia de Castro Alves anuncia a pátria do futuro, liberta, sem a mancha da escravidão, sob a luz da República” (2002, p. 25). O poeta é extemporâneo, pois defende a causa dos escravos e da República num meio em que estas questões ainda soavam mal. Para Passos: “... abraçando a causa da democracia e da liberdade, apesar de erradio às multidões, por educação e feitio pessoal” (1971, p. 5). Essa afirmativa se contradiz com o discurso apologético de Amado (2003), que erige Castro Alves com a imagem de militante permanentemente envolvido nos embates populares, especialmente no movimento estudantil em Recife e São Paulo. Apesar dos limites de tempo, pois tinha de dedicar-se à vida intelectual, Regueira Costa destaca que o poeta tinha uma profunda sensibilidade, participando tanto das atividades republicanas quanto da formação de associações de natureza abolicionista em Recife, São Paulo, e finalmente em Salvador. Os relatos não indicam que fosse o cérebro de tais sociedades, como o poeta Luiz Gama, sendo muito mais um intelectual de pouca aproximação com os movimentos de revoltas ensejados pelos próprios negros escravizados. Lajolo e Campedelli (1980) registram que o Brasil na época do nascimento de Castro Alves estava mergulhado em diferentes revoltas, tais como: os Balaios no Maranhão, a Farroupilha no Rio Grande do Sul, os Liberais em São Paulo, e a Praieira em Pernambuco. Estas revoltas foram sufocadas pelos exércitos monárquicos de tal maneira que o poder do latifúndio permaneceu inalterado. Além das revoltas dessa época, a novidade aparece ainda na efervescência do mundo urbano que sinaliza para um processo de alteração do tecido social e econômico brasileiro.

Outro aspecto que merece ser ressaltado entre os biógrafos do poeta é o predomínio da história sobre a literatura. No afã de iluminar a compreensão da vida do autor, eles acabam sacrificando e deturpando o texto poético em detrimento da constituição de uma história pautada pelo preceito positivista de verdade. A busca peremptória de documentos como prova da verdade configura-se na afirmação de Boaventura, que compreende a história como ciência “pelo uso do método histórico que enfatiza os documentos originais, como diários, correspondências, conversações relacionadas com testemunhos, todos submetidos ao confronto dos documentos pessoais” (BOAVENTURA, 1996, p. 106-7). Com isso o poeta é aprisionado nas malhas da concepção historiográfica positivista, que acabam pulverizando o potencial revolucionário da poética castroalvina.

É possível afirmar que o excesso de escritos de caráter biográfico serve ao propósito ideológico de dirimir o potencial crítico possibilitado pelo livre acesso à leitura e à interpretação dos poemas de Castro Alves. O recurso à história em detrimento do literário opera um obnubilamento que serve aos interesses da dominação anacrônica da burguesia, que em nenhum instante assumiu os traços da burguesia revolucionária francesa cantada nos versos do poema *Pedro Ivo*:

*E eu disse: Silêncio, ventos!
Cala a boca, furação!
No sonho daquele sono
Perpassa a Revolução!
Este olhar que não se move
“Sta fito em – Oitenta e Nove –
– Robespierre – Dantão.*

*Naquele crânio entra em ondas
O verbo de Mirabeau... (2004, p.113-119).*

Os textos biográficos em sua maioria assumem o apologético discurso nacionalista e patriótico, ou então o discurso emoldurado e retumbante de defesa dos ideais da liberdade e da democracia burguesa, cindida completamente em relação à problemática social dos remanescentes da escravidão. Isso revela a forma como essa classe soube colocar o poeta e sua poesia a serviço de seus propósitos ideológicos. Não podemos deixar de reconhecer que notoriamente o próprio poeta acabou colaborando para que sua obra fosse vista nessa perspectiva reducionista, haja vista a sua variada produção dedicada à causa nacionalista, como os poemas: *Ode ao Dous de Julho*, *Pesadelo de Humaitá*, *Quem dá aos pobres empresta a Deus*, *Aos estudantes voluntários*, entre outros.

As interpretações da poética castroalvina de natureza nacionalista não deixam de ser verdadeiras, pois Castro Alves acaba, primeiramente, incorporando a temática do nacionalismo como expressão da luta contra a colonização lusitana, sendo filho da burguesia nascente que pegou em armas para lutar contra a presença portuguesa no país na década de 20. No seio familiar destaca-se a presença de figuras lendárias como o avô materno, major José Antônio da Silva Castro, conhecido por “Periquitão”, que participou da campanha bélica contra os portugueses na batalha de 2 de Julho de 1823, e o tio João José Alves, dado à atividade da revolta sob o naípe liberal. Em segundo lugar, o poeta teve sua formação básica marcada pela valorização do nacionalismo no Ginásio Baiano do professor Abílio César. Por fim, o período mais intenso da atividade literária do poeta (1865-1868) confundiu-se com o momento histórico da Guerra do Paraguai (1865-1870), em que a atividade bélica aparece nos poemas: *Aos estudantes voluntários* e *Pesadelo de Humaitá*. Mário de Andrade considera os versos desses poemas como infelizes e imprudentes. No *Pesadelo de Humaitá*, o poeta “se desgasta em todos os defeitos da poetagem guerreira” (ANDRADE, 1972, p. 113). Afrânio Peixoto destaca o poema *Pesadelo de Humaitá* como um dos raros poemas de natureza bélica, “versos de circunstâncias, aplaudido pela multidão, louvados pela imprensa, mas a cuja margem ele pôs este labéu, inconsiderado, ‘não se publica’” (2004, p. 56). No entanto, no poema *No meeting du comité du pain*, o poeta exprime claramente sua posição desfavorável à guerra e defende ajuda humanitária às crianças vitimadas pela guerra franco-prussiana. Correia é o único que lamenta o fato de o poeta não ter produzido um grandiloquente canto de exaltação aos soldados, e reconhece que o poema *Pesadelo de Humaitá* é um hino de estranha eloquência, pois o poeta “possuía o horror lírico e universal da guerra, mas admirava alguns vultos, cujos direitos de figurar na história estão alicerçados na memória das batalhas que pelejaram...” (1971, p. 47). O poema *Deusa incruenta* é uma antítese a *Terribilis Dea* de Pedro Luiz. Cunha (1971) considera que uma temática medíocre como o patriotismo e o nacionalismo não deveriam ser matérias da poesia. Mesmo assim esse desperdício conseguiu sobreviver em Castro Alves, o que não aconteceu com a obra de Vitoriano Palhares, representante máximo da poesia nacionalista – literalmente soterrada nos escombros da Guerra do Paraguai. Azevedo (1971) aponta que a poesia castroalvina de naípe nacionalista e patriótico é fraca; um claro exemplo disso é o *Hino patriótico*, que não figura em nenhuma das obras do poeta, sem falar que a *Ode ao Deus de Julho* possui seis

versões, representando o inexpressivo esforço do poeta em tratar de um tema de pífia inspiração.

A hegemonia da temática nacionalista nas biografias torna a defesa da causa dos escravos uma expressão inócua e vazia, ocupando geralmente um papel secundário no interior desses textos. Mesmo naquelas obras que destacam a escravidão no seu título, como a obra de Carvalho *O Cantor de escravos: Castro Alves*, o fio condutor não é a relação do poeta com a problemática do escravo. A presença dos africanos na vida do poeta, nessa e noutras obras biográficas, é secundária; somente com um árduo esforço conseguimos localizar uma rápida referência à mucama Leopoldina e seu filho: “complemento da mãe verdadeira, doentia e distante, a mucama Leopoldina propiciou-lhe os ensinamentos iniciais sobre a vida, as dores que a marcam, as desigualdades humanas” (1989, p. 26).

Alencar e Machado (1875), Passos (1971), Lajolo e Campedelli (1980), Cândido (1993), Chaves (2002), Amado (2003), Carvalho (1989), entre outros, destacam a presença de Victor Hugo na poesia de Castro Alves. José de Alencar é o primeiro a reconhecer textualmente a relação entre Victor Hugo e Castro Alves em sua carta de apresentação do poeta ao romancista Machado de Assis, na qual analisa o drama castroalvino *Gonzaga ou a Revolução de Minas*: “Castro Alves é um discípulo de Victor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques”. Por sua vez, Machado de Assis aponta que o poeta baiano não incorre na pura imitação do poeta francês, mas revela talento para a poesia:

Achei um poeta original. O mal de nossa poesia contemporânea é ser copista – no dizer, nas idéias e imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se advinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das Orientais ao poeta das Meditações. (...) O talento superou a dificuldade; com uma capacidade que admiro em tão verdes anos, tratou a história e a arte, que nem aquela o pode acusar de infiel, nem esta de copista (2004, p. 795).

A temática da produção poética como mímeses não se reduz à relação que Castro Alves mantém com Victor Hugo. A isso retornaremos no decorrer de nossa tese, particularmente quando tratarmos do poema *O navio negreiro*. Passos defende que o poeta baiano tinha muita razão para admirar o grande poeta francês, e isso se estendia a toda uma geração de homens entusiasmados com a possibilidade da constituição da democracia burguesa no Brasil, pois: “Todos aqueles que ansiavam pela liberdade e cujo ideal residia

na verdadeira democracia,..., procuraram inspiração e até se aproximaram do estilo do grande poeta e escritor francês” (1971, p. 44).

O historiador e crítico da literatura brasileira José Veríssimo em *História da literatura brasileira* (1912) destaca a primazia da sua poética condoreira sobre os colegas de pena como: Tobias Barreto, Pedro Luiz, José Bonifácio (o Moço), Fagundes Varela e Vitoriano Palhares. Para Veríssimo, predominava na poética castroalvina uma espécie de fogo sagrado, “um imenso talento verbal, uma sincera eloquência comunicativa, um simpático entusiasmo juvenil” (1998, p. 349). Poucos foram capazes de perceber que a sua verbosidade superava em muito a escola hugoana, pois era capaz de imprimir “um verbo mais vivo, mais brilhante, mais sonoro, uma vida nova, formas mais variadas, cores mais rutilantes, sentimentos menos comuns, maior fundo de idéias, maior riqueza de sensações” (1998, p. 350). Tais qualidades se exprimem de maneira magistral nos poemas *Vozes de África* e *O navio negreiro*, em que a eloquência assume os melhores quilates, “profundo sentimento poético, emoção sincera” (1998, p. 350). Nesses poemas ele não adquire apenas a perfeição métrica, mas uma formidável capacidade para criar imagens novas, correção da palavra com o pensamento, e representações em certos versos capazes de alcançar o perfeito, se não o sublime.

Em *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade reconhece, apesar dos limites da poética castroalvina, a beleza da lira dedicada à causa dos negros escravizados. No seu entendimento, o poeta soube explorar a sonoridade da linguagem, destacando seus aspectos imagéticos e esculturais. Através da descrição soube dar objetividade às coisas não visíveis, sendo um verdadeiro artista, escrevendo numa linguagem saborosa, de excelente libertação nacional (1972, p. 121). Como crítico, Andrade afirma que Castro Alves foi um menino-prodígio que muitas das vezes brinca com a condescendência do leitor, estendendo seus poemas que deveriam ser breves, tais como: *O laço de fita*, *Em que pensas*, *Manuela*, *A órfã na sepultura*, *Hino ao sono* e *Adeus, meu canto*.

O texto de Fausto Cunha, *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*, tem como fio condutor a investigação analítica da obra de Castro Alves, que se situa entre o crepúsculo do movimento literário ultra-romântico e o alvorecer do simbolismo. Fausto Cunha entende que Castro Alves não pode ser considerado como precursor do parnasianismo, porque esse movimento poético não foi significativo em nossa literatura e não contou com nome ilustres, estando as figuras de Olavo Bilac e Vicente de Carvalho

ainda na órbita do romantismo. A poesia lírica de Castro Alves pertence ao romantismo realista, e não ao parnasianismo, conseguindo alçar vôos próprios sempre que consegue afastar-se da influência ultra-romântica. Entretanto, Cunha chama atenção para o fato de que a poética castroalvina não avança em linha reta, mas em ziguezagues, retomando etapas já vencidas. Esse movimento contraditório manifesta-se no próprio processo produtivo do poeta, que depois de alcançar a maturidade poética em 1868, chegando a influenciar os seus contemporâneos, acaba retrocedendo à etapa já vencida.

Na sua *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*, Luiz Roncari privilegia o eixo da interpretação amorosa em detrimento da perspectiva social, ao afirmar: “o mérito de Castro Alves está no fato notado e realçado por todos: a nova concepção do amor que encontramos em sua poesia” (2002, p. 482). Diferentemente do romantismo anterior, a mulher aparece como um ser dotado de corpo e alma, em que o amor assume um *corpus* presente e articulado com a sexualidade. Numa sociedade estratificada como a brasileira, em que a mulher negra sempre fora depreciada, Castro Alves trata do amor entre os cônjuges sem discriminação social.

Na sua *História da literatura*, Antonio Candido destaca a forma como o poeta dos escravos conseguiu controlar a força de sua retórica, apesar dos seus excessos verbais e do abuso dos opostos na superposição das imagens. A maneira exemplar como consegue incorporar a oralidade ao verso mostra o traço de originalidade de sua poesia. A pujança da eloquência castroalvina, recusada pelos simbolistas, emana da relação entre a poesia e a realidade política. Há uma habilidade significativa no uso do verbo, apesar de ousado e desmedido, que consegue se manter aquém da tensão suscitada. Essa capacidade se manifesta de maneira exemplar n’*O navio negreiro*, em que a poesia oratória, segundo Candido, “alcança uma grandeza sem desfalecimento, uma beleza presente em cada verso, cada palavra, deixando, depois de lido, uma ressonância que sulca o espírito” (1993, p. 277). Os versos d’*O navio negreiro*, dentre outros, mostram como sabia “modelar o turbilhão do verbalismo, reduzindo-o a disciplina da arte” (1993, p. 278), e conseguia administrar a pressão vigorosa das palavras e das imagens visuais através da expressividade e do desenvolvimento patético, dando dinamicidade ao estático. A vitalidade de sua inspiração poética colabora na constituição de uma poesia generosa e plástica, que incorpora ao eu do poeta a sociedade, o mundo interior ao mundo exterior, superando os conflitos da geração romântica que o precedeu. O tratamento do escravo na sua poética

permitiu elevar o escravo, à luz da vocação retórica, ao universo da sensibilidade burguesa; não somente como mártir e espoliado, mas como ser humano igual também no amor e no pranto (CANDIDO, 1993). No entanto, os limites da sua classe e do seu tempo não permitiram que sua obra deixasse de reproduzir alguns dos preconceitos existentes contra o negro na época.

O texto de Eugênio Gomes, *Romantismo brasileiro*, presente na introdução da *Obra completa* de Castro Alves organizada pelo primeiro, destaca que a idéia da publicação de *As Espumas flutuantes* serviu de alento ao poeta, que temia soçobrar na posteridade. A sensação de abismo produzida pelo rompimento da relação com Eugênia Câmara e o aprofundamento da enfermidade acabaram influenciando na precipitada organização dessa coletânea constituída de poesias de matizes diferenciadas: amorosa, social, patriótica e laudatória. As obras de Castro Alves dedicadas aos escravos formariam um amplo panorama que envolveria não apenas *Os escravos* e *A cachoeira de Paulo Afonso*, mas ainda o drama *Gonzaga ou a Revolução em Minas* e alguns poemas de *As espumas flutuantes*. Esse panorama revelaria algumas das imagens mais significativas do universo escravocrata brasileiro. Gomes chama atenção para a capacidade criativa do poeta, que conseguindo operar na mesma esfera da poesia social de Victor Hugo, supera o romantismo nostálgico precedente, não se limitando ao movimento ultra-romântico da época. Castro Alves conseguiu escrever seus melhores poemas de natureza lírica e abolicionista entre 1868-1870. É dessa fase não apenas *O navio negreiro* e *Vozes d'África*, mas também *O "adeus" de Teresa*, *Boa-noite* e *O laço de fita*. Além de mostrar uma fluida capacidade de graduar o rico manancial verbal, que tendia para o exagero em determinados momentos, os poemas líricos dessa fase apontam para uma escritura mais límpida e delicada. O poeta caminhava para o desenvolvimento de uma técnica segura e maleável. Gomes termina seu texto reclamando do acento dado pelos críticos de Castro Alves aos seus excessos de hipérboles e às extravagâncias verbais, esquecendo de observar a finura e a delicadeza de seus timbres.

Essas obras que destacam a história da literatura servem de fundamento da nossa tese; sobre elas tentamos erguer nossa compreensão do texto poético e a sua articulação com a tradição literária brasileira. As obras de Candido e Cunha merecem destaque pela natureza crítica, aspecto esse que pretendemos preservar no nosso trabalho, Candido estará

muito mais presente devido à maneira favorável como aborda a temática da escravidão, diferentemente de Cunha, que se limita a aspectos formais do texto poético.

A obra de Antonio José Chediak, *Tragédia no mar: O navio negreiro*, dedica-se, primeiro, à tarefa da observação da verossimilhança ou imitação da relação existente entre o referido poema e os poemas produzidos sobre essa mesma temática, como: *Das Sklavenschiff* de Heinrich Heine; *Les nègres et les marionnettes*, do chansonnier francês Béranger; *The slave-shives* de John Greenleaf Whittier; e *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves Magalhães; segundo, dedica-se à tarefa do cotejamento do original autografado de *O navio negreiro* com a sua publicação no periódico *O Myosote* (19-28), de 1869 e no *Jornal da Tarde*, de 23 de junho de 1870 (p. 2). Dos 240 versos que compõem o poema, aparecem 135 versos divergentes no *Myosote*, e 157 divergências no *Jornal da Tarde*. A ausência de revisão da redação do poema publicado certamente foi motivada pela gravidade da enfermidade do poeta.

Nas suas *Letras e leituras*, Anatol Rosenfeld faz o cotejamento d'*O navio negreiro* de Castro Alves com o poema *Das Sklavenschiff (O navio negreiro)* de Heinrich Heine (1799-1856), destacando a diversidade existente entre os poemas de mesmo nome. Embora reconheça que Castro Alves tenha conhecido o poema heiniano, o autor destaca a impossibilidade de Castro Alves ter conhecido os demais poetas estrangeiros que trataram também do tema do tráfico de escravos, como Robert Southey (1774-1843); Pierre Béranger (1780-1857); J. G. Wittier (1807-1892); H. W. Longfellow (1807-1892); James Thonson (1700-1748).

Os textos de Chediak e Rosenfeld vão colaborar na interpretação intertextual que iremos realizar no segundo capítulo de nossa tese, quando pretendemos apontar a particularidade do poema de Castro Alves ante a produção idêntica que perpassa a época do poeta.

Apesar de limitado na análise do universo literário subsistente na poética castroalvina, o texto de Edison Carneiro, *Castro Alves: ensaio de compreensão*, merece destaque pelo desvelar dos elementos ideológicos que subsistem no texto literário, apontando sua natureza na luta de classe. Carneiro destaca a centralidade da libertação dos escravos da poesia castroalvina; ao mesmo tempo, aponta o limite de consciência do poeta acerca das conseqüências sociais do regime escravocrata. Mesmo assim, a poética castroalvina é meritória porque não fica nos limites da democracia burguesa, ressaltando

que “outras revoluções viriam completar a revolução burguesa, alargar os horizontes intelectuais da humanidade” (1937, p. 78).

Na sua *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi inscreve a produção poética castroalvina no contexto da *intelligentsia* brasileira que não partilhava do ufanismo do mito da nação soberana afirmado pela elite nacional, de uma *intelligentsia* que estava cônica do atraso cultural e econômico do país. Assinala Bosi: “No limiar da Segunda Revolução Industrial e da expansão imperialista, a ex-Colônia se olhava no espelho da civilização e, ao voltar-se para si mesma, doía-lhe a evidência do contraste” (1992: 248). A escravidão era o nervo exposto da herança colonial, do atraso da economia brasileira no cenário internacional. Segundo Bosi, os poemas *Vozes d’África* e *O navio negreiro* foram tomados como aliados da causa abolicionista pelos políticos e intelectuais da sua época, mas no decurso da história brasileira, “militantes dos movimentos negros, como Edison Carneiro, e comunistas ortodoxos, como Jorge Amado, tomaram-no como precursor” (1992, p. 249). Centrando a sua atenção sobre o poema *Vozes d’África*, Bosi entende que este poema “eleva às últimas conseqüências um certo estilo trágico e mítico de tratar o fenômeno total do cativo” (1992, p. 250). Bosi concebe sua análise do poema a partir de três planos: plano da subjetividade, plano do tempo e plano do espaço. No primeiro plano ocorre uma visada intersubjetiva à proporção que o eu lírico do poeta se enlaça à condição de sofrimento do continente africano. Escreve Bosi: “O poeta que faz seus os brados de um povo amaldiçoado pelos deuses e pelos homens é também um ser maldito” (1992, p. 255). Uma escuta atenta do som que emana das vozes da África do eu réprobo do poeta aponta muito mais para um clamor impotente do que para o desafio prometico. Os rogos da África e do poeta formam um todo, mas o seu destinatário é um deus *absconditus*. Deus silencia e os rogos do continente ultrajado perdem-se na areia ardente do deserto. No plano temporal e espacial, Bosi registra como, paradoxalmente, o poeta soube recorrer à tradição judaico-cristã para mostrar o processo de abandono deste continente pelos deuses e pelos homens, e como a imagem do deserto comporta uma perspectiva completamente distinta para os descendentes de Cam. A sua imagem colabora na construção do panorama dramático de um povo, diferente de Prometeu, completamente solitário na sua dor. E que, no tempo e no espaço do deserto, não existe nenhuma possibilidade de redenção. Escreve Bosi: “No deserto de Cam não há promessa nenhuma de libertação, só agonia e a ameaça de cativos futuros” (1992: 265).

A dissertação de mestrado de Pablo Simpson, *Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves* (2001), é uma apresentação da recepção da obra castroalvina através da investigação e análise crítica dos passos dados por Mário de Andrade, Fausto Cunha, Silvio Romero e Roger Bastide. A partir da compreensão dialética do sentido de depuração, Simpson procura resgatar o lugar da poética castroalvina, entendendo que a análise da fase literária representada pelo vate baiano constitui-se como uma das fases mais desorganizadas da poesia brasileira. Nesse contexto, ele entende que o estudo crítico de Fausto Cunha inscreve-se como uma leitura obrigatória para quem pretende entender esse difícil período literário. Para Simpson, na tentativa de fundar uma leitura formalista, isenta das interferências históricas e ideológicas, Fausto Cunha, ao contrário de Mário de Andrade, acaba elegendo outros elementos bem mais precários na sua análise literária.

Edison Carneiro e Alfredo Bosi são textos importantes para nossa pesquisa pela valorização do tema do escravo; de maneira particular, Alfredo Bosi, pelo modo dialético como investiga essa questão, algo parecido com o que faz Simpson no âmbito da investigação da recepção da produção castroalvina pela crítica literária brasileira.

A dissertação de Maria Helena Sanches Mosca, *A função da imagem na obra poética de Castro Alves* (1991), tem como propósito fundamental investigar a relação entre poesia e imagem na produção castroalvina. Para a autora, mais importante do que o conteúdo do poema é a sua realização verbal, pois a poesia pode reconfigurar o mundo através do poder da palavra, sendo capaz de oferecer novo sentido às coisas e ao mundo. Como complexo verbal a poesia é portadora de som e sentido. Ancorada nas pesquisas de René Wellek e Austin Warren, Sanches entende que a imagem pode ser entendida como a “representação exata ou analógica de um ser ou de uma coisa” (1991: 16). Como representação, a imagem pode existir como descrição, metáfora e símbolo. O verdadeiro significado da imagem não se restringe ao aspecto da visualidade, mas configura-se especialmente na sua dimensão emocional e expressiva. A autora encerra sua obra analisando algumas das imagens tomadas da natureza muito recorrentes na poética castroalvina, tais como: vento, água, estrela, condor, mundo vegetal, imensidão, força, majestade.

A tese de doutorado de Edilene Matos, *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*, transformada em livro em 2001, explora os elementos responsáveis pela formação do mito do poeta no universo do imaginário popular. Preferindo os biografemas de Roland

Barthes às biografias oficiais, a autora revela o entusiasmo do poeta pela auto-imagem, a exemplo de Narciso, aguçando o aspecto sedutor de sua poesia, que não estaria em antinomia com a vida de poeta boêmio e revolucionário. O terreno dessa pesquisa é o levantamento dos fragmentos operados na cultura que permitem a recuperação das imagens constituídas sobre o poeta. Explica Matos: “Imagens nubladas, tão verdadeiras como todas as outras. O que me interessa, aqui, é um Castro Alves prismático e não aquela imagem única e unívoca, perseguida por eruditos supersticiosos, aferrados a certezas frágeis e traiçoeiras” (2001, p. 22). A força recorrente da imaginação, segundo Bachelard, não se limita simplesmente à faculdade da formação de imagens acerca da realidade, mas à faculdade de formar imagens capazes de ultrapassar a realidade, que sejam cantos sobre a realidade (2001, p. 32). A autora destaca ainda a relevância da paixão e da liberdade na poética castroalvina, precedida pelo estado de imersão poética, ou melhor, pela atividade criadora da imaginação que afasta para devolver o artista à realidade de forma originária, permitindo a incorporação do mundo cindido e contraditório do outro, como exprimem seus poemas: *Antítese* e *O navio negreiro*.

A matriz central da tese de Pedro Pinho de Assis, *O drama do tráfico: abordagem intertextual do “Navio Nегreiro”*, é provar que *O navio negreiro* é um poema dramático, não na perspectiva literária que rege a estrutura do poema dramático, mas na perspectiva inovadora do romantismo afirmada por Victor Hugo e Hegel. Nesse sentido, ao invés de ficar preso aos aspectos formais do gênero dramático, Assis prefere explorar o aspecto geral do gênero dramático, isso porque é claro que *O navio negreiro* “não constitui um texto de típica ou explícita poesia dramática” (1988, p.15). No entanto, esse poema é a expressão viva da literatura que abandonou “a separação rígida dos estilos, para exprimir conjuntamente as dualidades do homem, as contradições da existência, o pluralismo desbordante da vida” (1988, p. 128-29). Ele é um poema dramático no sentido totalizador do drama romântico. O autor considera esse poema dramático pelos seus traços expressivos de linguagem e gestualidade, de ritmo e pela capacidade cenográfica que ele comporta. A noção de drama que orienta o título e subtítulo dessa tese emerge da valorização das instâncias da linguagem. O drama se exprime no interior da própria linguagem textual, à medida que ocorre uma explosão de palavras e um entrechoque de sílabas e sons (1988, p. 16), quer dizer, não apenas pelo fato de fazer referência ao drama histórico-social vivido pelos escravos na segunda metade do século XIX no Brasil. É o espetáculo da palavra e não

da história. Recorrendo à semiótica de Hjelmslev, o autor considera que a dramaticidade ocorre devido às múltiplas conotações do texto e ao jogo polissêmico dos seus versos, jogo esse que “permite ler a expressão dramática do poema castroalvino, (...) não só enquanto ardente expressão da liberdade e verberação patética da escravidão, com todos os rasgos líricos, épicos e oratórios desse multívoco e arrebatador discurso dramático, ...” (1988, p. 16-17). O movimento de dramaticidade da linguagem do poema sobre o tráfico, a própria palavra em movimento e em ação no poema, conduz à possibilidade de entendimento de que se trata de um poema de expressão dramática, embora não pertença ao gênero dramático por excelência. Assis concentra toda a energia de sua análise na parte IV do poema, que é dedicada à descrição da cena patética; segundo ele, essa pequena parte acaba contaminando todas as outras, fazendo do poema um poema expressivamente dramático. O “porão imundo” do navio acaba contaminando todo o texto, suprimindo o traço sublime da primeira parte do poema e imprimindo a necessidade de a “severa musa” da poesia exprimir seu grito de revolta contra a “mancha” da escravidão. Para carregar sua pena na análise da cena patética, Assis recorre não apenas à produção descritiva e escultural do texto em si mesmo, mas ainda à produção pictórica de artistas como Hansen Bahia, Debret, Rugendas, David Siqueiros, Lasar Segall, Portinari e Pablo Picasso. Além de apontar a natureza dramática do poema em discussão, Assis efetua uma análise intertextual deste. Para isso recorre à semiótica literária de Roland Barthes, particularmente o *Ensaio de S/Z*, em que o referido semioticista oferece uma teoria da interpretação literária dos textos plurais, como é o caso de *O navio negreiro*. A tessitura polissêmica e polimorfa do poema dedicado aos escravos permite que Assis construa a sua análise intertextual e estabeleça algumas relações comparativas entre o poema em discussão e alguns poemas que estão na base da sua constituição, tais como: *I-Juca-Pirama* de Gonçalves Dias, *Naufregios* de Cruz e Souza, *As juvenildades Auriverdes* de Mário de Andrade, *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo, *Os bens e o sangue* de Carlos Drummond de Andrade, *Castro Alves – Vidinha* de Jorge de Lima, *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto, *Poema sujo* de Ferreira Gullar, *Ópera do malandro* de Chico Buarque de Holanda; e ainda com alguns movimentos estéticos modernos, particularmente, o expressionismo e o surrealismo, e, finalmente, com a estética de Nietzsche. Apesar de sua concentração no poema sobre os escravos, esse movimento interpretativo acaba conduzindo a uma confusão teórica, à proporção que, por exemplo, recorre à dialética hegeliana para interpretar Nietzsche, quer dizer, Assis não

parece tão criterioso na sua fundamentação teórica e agrupa facilmente teóricos de natureza eminentemente distinta, como: Hegel, Nietzsche, Barthes e Jacques Derrida. Assis confere ao poema em discussão um papel central na arquitetura poética de Castro Alves, chegando a considerá-lo não apenas como “a síntese fulgurante do romantismo brasileiro” (1988, p. 199), mas como um poema que extravasa os princípios e processos estabelecidos pelo próprio romantismo brasileiro.

Embora estejam fundamentados em perspectivas teóricas bastante distintas, os textos de Edilene Matos e Pedro Pinho de Assis desempenham um papel importante na nossa investigação devido à valorização da dimensão imagética na obra poética de Castro Alves, atividade que ocupará o desenvolvimento do nosso quarto capítulo. Consideramos esses textos como os que mais se aproximam da atividade interpretativa que ora propomos adotar.

CAPÍTULO II

O NAVIO NEGREIRO: NAVEGANDO PELO TOPOS DA IDENTIDADE E DA DIFERENÇA

Estamos em pleno mar da linguagem, da palavra que brinca com a cadência das ondas, levando o leitor ora para um universo nunca antes navegado, ora para um universo bastante trilhado. Mas, como dizia Heráclito, ninguém se banha no mesmo rio duas vezes, porque nem o rio é o mesmo nem a pessoa que se banha é a mesma; toda viagem tem suas descobertas, possui suas particularidades, vicissitudes e aporias. Com Castro Alves afirmamos: Estamos em pleno mar, ou melhor, estamos em pleno barco, na embarcação construída no decorrer dos séculos XVIII e XIX, na embarcação do romantismo brasileiro que, na sua primeira navegação, inaugurada por Gonçalves Magalhães e Gonçalves Dias, revelou uma paixão inusitada pelas águas da formação da identidade nacional mediante uma apoteótica poesia dedicada à causa indígena. Nela emerge uma poética com gosto pela linguagem falada e cantada pelas massas, em especial pela semântica emanada do universo tupi-guarani. Na segunda navegação, os jovens românticos, aglutinados em torno da Faculdade de Direito de São Paulo, se banharam nas águas da subjetividade burguesa e, mesmo sem o cenário das contradições da metrópole, produziram uma poética que mimetizava o estado de melancolia do romantismo de desilusão europeu, erigindo a *via crucis* do sofrimento e da morte como bússola condutora de seu fazer poético. Na terceira navegação do romantismo brasileiro encontramos uma poética que procura extravasar o plano intimista do eu para o âmbito da realidade exterior, abandona as águas do sofrimento interior para se preocupar com o estado de sofrimento que envolve o outro. Nessas águas novas o romantismo ganha sabor de realidade e revela que o barco da poesia possui um papel político, servindo muito mais para reforçar as posições liberais da burguesia nascente no país do que propriamente de elemento de formação das massas ignorantes que precisavam de um fio condutor filosófico e político.

A epopéia da navegação romântica no Brasil passa por vários ancoradouros e portuários. O artefato de sua linguagem revela uma semântica dotada duma engenharia que ganhou o coração das massas por sua linguagem cantada e acessível aos segmentos alfabetizados e letrados da população. O signo é um suporte que permite a comunicação entre o autor e o leitor. O suporte fundamental dessa poesia é o *logos* como signo verbal;

nesse aspecto não se configura nenhuma novidade, pois a palavra sempre foi matéria fundamental do fazer poético, no entanto, encontramos na poesia romântica brasileira uma preocupação fundamental com o leitor, em influenciar o público mediante o signo da linguagem poética, fazendo da poesia um artefato fundamental da difusão do ideário abolicionista e republicano.

A linguagem romântica está pautada pela presença de uma retórica que recorre ao uso de uma linguagem altaneira carregada de hipérboles e antíteses, metáforas e alegorias, tudo isso para contagiar o público. Aspecto que denota a tendência que a arte assumiria com a ascensão da burguesia, em que esta se emanciparia paulatinamente do ditame da interferência religiosa e mítica da arte como manifestação do sublime, para uma perspectiva estética aliada ao ideário político e econômico da burguesia, em que o princípio de autonomia do sujeito postado no Eu fichtiano não se contrapõe ao movimento da liberdade que pauta as relações mercantis. Apesar da reiterada afirmação da autonomia da arte no decorrer dos séculos XIX e XX, Adorno (1970) entende que, com a burguesia, a arte realmente se emancipou do serviço religioso e dos rituais de entretenimento da corte para servir logo em seguida aos interesses emergentes do capitalismo, em que nada consegue escapar à lógica da mercadoria. No entanto, apesar de o objeto estético envolver permanentemente uma natureza ideológica, a obra de arte, segundo Kothe, “sempre é capaz de transcender a ideologia de um determinado grupo social e as necessidades imediatas de um momento histórico” (1981, p. 55).

Haddad considera como inegável a presença no Brasil de um vocabulário da poesia romântica, da mesma maneira como houve no passado um vocabulário da poesia clássica, barroca, arcádica, como certamente existe um vocabulário da poesia parnasiana, modernista e da poesia contemporânea (HADDAD, 1959, p. XII). Em consonância com as afirmativas anunciadas no capítulo anterior, as palavras comportam uma relação indubitável com o ambiente lingüístico, que por sua vez é uma expressão da realidade extralingüística. Nessa perspectiva, a poética castroalvina se utiliza de uma semântica que só adquire autêntico sentido quando comparada com outros poetas da mesma escola ou de escolas distintas. No entanto, a possibilidade de um inventário da linguagem romântica passa pelo levantamento da linguagem comum que o romantismo adotou, particularmente do homem culto da época, tarefa que ultrapassa o propósito de nossa tese. Nosso intento não é fazer um inventário da semântica romântica brasileira desenvolvida no decorrer do século XIX, mas somente

estabelecer uma análise comparativa entre o poema *O navio negreiro* de Castro Alves e alguns poemas dessa fase. Embora o aspecto semântico seja o ponto de partida de nossa análise comparativa, entendemos que esta não deve obnubilar a investigação e consideração daqueles aspectos que pulsam com vitalidade do interior do próprio texto literário e possibilitam uma fortuita análise intertextual.

Partimos do princípio de que o poema de Castro Alves é um signo que se constitui mediante um diálogo permanente com a tradição romântica, não sendo uma mônada fechada em si mesma, um dado absoluto e fechado que não carece de relação alguma com a exterioridade. A análise do romantismo de Castro Alves, como de qualquer outro poeta, não pode ser compreendida na sua totalidade sem considerar o conjunto do *modus operandi* que constituía o fazer poético da época. Existe inegavelmente uma conexão entre *O navio negreiro* de Castro Alves e a poesia romântica precedente, o que permite uma ultrapassagem das questões postas pelo poema nele mesmo, superando os limites da escrita que fica enredada em si e torna-se incapaz de entender o contexto cultural na qual está inserida. Ao invés de perder-se na construção de uma escrita que destaca somente os méritos do poema estudado, a análise comparativa permite o redirecionamento de nossa atenção para outros aspectos presentes na obra, revelando que o texto literário não é um ser perfeito e acabado, possuindo, como os homens, seus limites, equívocos e defeitos, e particularmente, sua dívida com outros textos e outras tradições.

A atividade da comparação intertextual é uma tarefa eminentemente pedagógica porque não parte de uma concepção calcificada e acabada do texto literário, da verdade acerca do texto como imanente à cabeça do sujeito da análise ou de um ser iluminado; pelo contrário, a verdade emerge do processo de descobertas sucedidas na própria investigação, no movimento reflexivo possibilitado pela leitura e interpretação do texto, em que o estado de coisas existentes no universo literário vai sendo suscitado pelo leitor, que assume uma tarefa que transpõe a condição de mero espectador e consumidor.

Nossa análise pretende adentrar no estranho mundo do texto literário para, a partir daí, entender como se reconfiguram as relações estranhadas do mundo. Ao trazer à tona o texto adormecido no passado como um texto portador de uma particularidade e de identidade própria, nosso propósito não é recusar a relação deste com a comunidade dos outros textos literários, porque não existe texto perfeito. Na atividade da leitura dá-se um diálogo entre o autor e o leitor, no qual o texto é novamente feito e refeito (KOTHE, 1985).

A natureza social do poema revela que todo texto pressupõe um leitor; o ideal de todo escritor é ver seu texto lido por uma comunidade de leitores criteriosos que suspeitam que ele guarde no seu interior algo de importante. Por outro lado, a atividade da leitura como tradução comporta dentro de si mesma a impossibilidade de alcançar o sentido originário das coisas, pois toda tradução é traição. Há uma impossibilidade de preservar com fidelidade a natureza das coisas no processo de tradução, da mesma maneira que o momento histórico presente não pode ser fiel ao passado, pois a tradição é cortada de alto a baixo pela diferenciação existente entre o objeto propriamente dito e aquilo que é transmitido acerca do objeto. A tradição está sempre em dívida com o passado que ela tenta assegurar, porque no ato de transmitir, o passado tem de ser destruído no presente, transformado em algo estranho a si mesmo. Neste aspecto, a tradição é catastrófica, pois no ato de entrega do objeto cedido ela destrói e atraiçoa tudo que transmite. Para Walter Benjamin, a barbárie habita o conceito de cultura (1980, p. 157), na medida em que essa se considera independente do modo de produção material responsável pela sua gestação, quer dizer, ela não é capaz de compreender a si mesma como articulada à totalidade social. Ao estender o processo de traição inerente à tarefa do tradutor ao próprio movimento constitutivo da tradição, isso não implica que o ato da leitura como tradução esteja condenado ao fracasso. O leitor é um tradutor, alguém que dialoga com o texto passado, a partir das questões suscitadas pelo presente, como assegura Kothe:

Os poemas não são per-feitos, mesmo que já feitos e refeitos no passado: cada leitor precisa fazê-los e refazê-los de novo. Isto se torna claro na tradução como modo de leitura. Isto se torna claro na tradução como um modo de leitura. Os poemas por não serem per-feitos não quer dizer que sejam imperfeitos: quer dizer apenas que estão in fieri. Os poemas estão sempre se perfazendo como diálogo entre autor e leitor. Em si eles não existem enquanto poemas: o que há é uma anotação gráfica como grito parado no ar. Por isso os comentários surgem como uma decantação natural, como sedimentação de um diálogo. Eles não estão aí apenas para louvar e aprovar os poemas. Surgem de um não-entendimento inicial dos poemas e, ao mesmo tempo, da suspeita de que este indiciam e indicam algo extremamente importante e ignoto. Procuram entender o estranho mundo que neles se delinea como os marcos de um caminho. E, ao mesmo tempo, descobrem que este caminho não é apenas um caminho para fora, mas um caminho para dentro, para dentro de si como sujeito e como ponto de um afluxo da experiência histórica (1985, p. 18-19).

A investigação do poema romântico de Castro Alves, articulada com o seu *topos* histórico, não tem como propósito recuperar o poema tal como ele se deu no passado, mas tentar mostrar o mérito da apresentação do panorama sob o qual ele se ergue. No nosso entendimento, uma das principais qualidades desse poema subsiste na sua capacidade

pedagógica de revelar o movimento constitutivo das coisas, em que estas não se constituem repentinamente na forma do tiro de pistola do conceito de genialidade, apesar da importância do termo originalidade para o romantismo. No entanto, a impossibilidade de recuperar a natureza original das coisas representadas pelo poema, pela mediação da atividade comparativa, não implica dizer que o fazer poético seja isento de originalidade. A originalidade existe no poema *O navio negreiro*, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo, é o que pretendemos mostrar através da atividade da comparação intertextual. A originalidade de Castro Alves está, entre outras coisas, no modo como ele reconfigura a tradição romântica existente. Com Kothe entendemos que toda comparação “é uma busca de igualdades, para acabar num encontro de desigualdades” (2002, p. 388).

A comparação parte da abstração de que é possível aproximar o semelhante daquilo que é eminentemente distinto, em que prevalece o estudo dos aspectos idênticos “que tendem a acabar se revelando como diferenças e até diferenciações intencionais” (2002, p. 388). Nessa situação prevalece a diferença ante a identidade, em que não ocorre a reconciliação dos termos distintos e negativos no sentido hegeliano, para no final do sistema termos a afirmação da diferença como diferença nenhuma. A comparação parte da identidade para mostrar a diferenciação. A identidade se constitui por meio de processos de afirmação da identidade através da diferença. Na comparação, cada poema aparece em termos relacionais e não apenas como um em-si, mas num movimento dialético de em-si e para-si. O poema é ele mesmo, e, ao mesmo tempo, é para um outro que não ele mesmo. Na relação com o outro ele revela a sua natureza duplicada, que tanto é identidade quanto é diferença; para que essa diferença seja revelada, é preciso que ele saia de si mesmo e se lance na direção de um outro que não ele mesmo. O poema, enquanto um imediato, é um mediado. Na mediação com o outro ele se constitui. Castro Alves, como afirma Fausto Cunha, realmente recorreu ao “arbusto alheio” para alçar o vôo da inspiração; não representa nenhum demérito reconhecer que ele recorreu aos textos de poetas como Pedro Luiz, Fagundes Varela, Heinrich Heine, Gonçalves Dias e tantos outros, que serviram como espécie de patamar para que ele pudesse chegar ao estado de linguagem poética desenvolvida n’*O navio negreiro*. Esse poema efetiva-se através de um movimento dialético de semelhanças e diferenças diante dos poetas acima destacados, relação marcada por superações e recuos, avanços e retrocessos.

A relação dialética entre os textos poéticos ocorre através da sucessiva constatação da afirmação, da negação e da negação da negação, ou ainda, da identidade, da diferença e da diferença na identidade. A diferença na identidade aponta a particularidade do poema de Castro Alves sobre o tráfico de escravos, que não é uma reprodução do evento histórico, mas uma recriação, no espaço e no tempo imaginário da escritura poética, de um evento limite relacionado a um agrupamento social profundamente injustiçado na história do Brasil. O poeta, nesse caso, não é uma espécie de deus *ex machine*, não produz o mundo numa espécie de *fiat* criador, ele apenas recria o mundo sob uma determinada perspectiva ideológica, perspectiva que extrapola as fronteiras do individual e ganha um claro aspecto de totalidade social. Como matiza Kothe:

Textos que se caracterizam por sua semelhança revelam que a identidade de cada um e deles entre si forma retornando elementos idênticos, diferenciados e até antitéticos. A diferença aparece tanto mais quanto maior a semelhança: é o caso da paródia. (...). A contradição explícita é, paradoxalmente, tanto maior quanto maior o grau de identidade; e quanto maior o grau de identidade, tanto mais aparece a diferença de outro texto (2002, p. 384).

Não é possível desconsiderar a contribuição dos poetas românticos, especialmente daqueles poetas considerados pelo cânone como poetas menores, tais como: Luís Delfino, Pedro Luiz, José Bonifácio (o Moço), Victorino Palhares, Tobias Barreto, Herculano Azevedo, Pedro Calassans, Quirino dos Santos, Teodomiro Alves Pereira, Almeida Freitas, Xavier Rodrigues Cordeiro, Alexandre Braga, Joaquim Aires, e tantos outros. A poesia de Castro Alves manifesta um sentido de comunidade literária, quer dizer, nosso poeta realmente não foi uma produção deslocada do movimento romântico que se configurou na Europa e no Brasil da segunda metade do século XIX. A poética castroalvina está inserida no contexto de mudança propiciada pela introdução da poesia de Victor Hugo em nosso país, em que o ultra-romantismo vigente, representado pela poética de Casimiro de Abreu, tomará um novo rumo, segundo Simpson: “A poesia tornava-se desprovida agora e gradativamente, dos sinais típicos de um lirismo ultra-romântico, em direção a uma escola mais objetiva” (SIMPSON, 2001, p. 124). A produção poética castroalvina ocorre mediante um processo de afirmação e negação da poética romântica existente, não representando de maneira alguma uma reviravolta completa na tradição poética da época. Serve, muito mais, para exprimir o modo de ser de uma determinada tradição, e enquanto tal tem os seus méritos próprios; qualidades positivas que o crítico Fausto Cunha reconhece mesmo quando afirma que Castro Alves avançava em ziguezagues e não em linha crescente e

evolutiva, retornando muitas vezes a etapas vencidas num determinado tempo de sua produção literária.

Fausto Cunha destaca o aspecto semântico da poética castroalvina diante da dimensão objetiva dos poemas dedicados à temática efetiva da escravidão, quer dizer, o referido crítico separa na poética castroalvina aquilo que não deveria ser separado, porque embora nosso poeta dedique uma parte da sua poesia à temática do lirismo amoroso, esta não é a particularidade da poesia de Castro Alves, que concedeu a tal lirismo um espaço na história da nossa literatura, a não ser quando trata do amor entre os cônjuges escravizados. Mas, mesmo nesse aspecto a poética de Castro Alves não é única no sentido de ser a primeira a tratar desta temática; antes dele vários poetas se debruçaram sobre o problema do negro, sem, no entanto, ter alcançado a particularidade castroalvina de construir uma poesia dedicada completamente ao escravo brasileiro.

O primeiro poeta negro a tratar do problema da escravidão, sem escamotear sua condição social, foi Luiz Gama; nas suas *Primeiras trovas burlescas* trata da escravidão, em poemas tais como: *A cativa*, *No cemitério de S. Benedito*, *Coleirinho*, *Quem sou eu?*, sem deixar-se levar pelo redemoinho retórico do *pathos* romântico. Nos seus poemas observamos um distanciamento em relação ao traço do sofrimento humano supervalorizado pelo cristianismo, em que ocorre um desapego para com a vida e uma entronização da morte. Embora o romantismo tenha valorizado sobremaneira a dimensão patética da vida, contra a qual se ergue a filosofia estética de F. Nietzsche na sua *Origem da tragédia*, onde critica a metafísica platônica. O romantismo de Castro Alves é realista e social. A perspectiva de sofrimento que envolve o poema *O navio negreiro*, como veremos no decorrer do capítulo terceiro de nossa tese, tem uma natureza que não é nem intimista nem metafísica, mas expressa as contradições que perpassam a sociedade. É resultante do desenvolvimento objetivo do mundo, em que a aristocracia rural consegue na exploração do trabalho escravo, e conseqüentemente, na tortura do corpo do outro todo um processo de acumulação primitiva de capital.

Anexos às *Primeiras trovas burlescas*, aparecem alguns poemas de José Bonifácio (o Moço), entre eles dois dedicados à escravidão: *Saudades do escravo* (1850) e *Calabar* (1850). Apesar do caráter inaugural dos poemas de Luiz Gama (1959), é mister destacar que ele não foi o primeiro a tratar da escravidão no Brasil; antes dele temos os poemas: a) do ciclo barroco, o poema de Gregório de Matos, *Décima dos três enforcados*; b) do ciclo

da Inconfidência Mineira, os poemas: *Quitúbia* de José Basílio Gama (1740-1784), *Caramuru* de Santa Rita Durão (1722-1784), *Cartas chilenas* de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1807), *Henrique Dias* de José da Natividade Saldanha (1795-1830); c) do ciclo romântico, os poemas: *A saudade* de Domingos José Gonçalves de Magalhães, *A escrava* de Gonçalves Dias, *A filha d'África* de Luís Delfino, e tantos outros.

Considerando que os escravos africanos foram os pés e as mãos da sociedade escravocrata brasileira até o final do século XIX, sua presença na literatura brasileira foi ínfima. Em geral, não há poemas dedicados aos negros ou mulatos; quando estes aparecem na literatura, como, por exemplo, na poesia de Gregório de Matos e na prosa literária do Padre Antônio Vieira, predomina uma concepção eminentemente preconceituosa contra os negros e especialmente contra a mulher negra, compreendida geralmente como: libidinosa, interesseira, irritante e mesquinha. Gregório de Matos estabelece uma dicotomia entre a mulher branca e a mulher negra, em que a primeira servia para a vida conjugal com o senhor de engenho, a segunda servia somente como objeto de prazer e para a reprodução. Embora chegue a criticar a sorte dos escravos famintos em alguns dos seus escritos, como Vieira, não tem nenhuma parcimônia em ordenar o uso da força e da violência contra o escravo, chegando inclusive a lamentar a mudança no ordenamento social da periferia que impedia que o senhor não pudesse mais tirar a vida do escravo sem ser levado ao tribunal (SAYERS, 1958, p.79). A literatura dos viajantes passou bem longe das contradições da sociedade colonial. O interesse pelo negro limitou-se ao seu traço pitoresco, como a flora e a fauna. O negro foi descrito como um ser exótico, diferente pela sua forma de vida imunda, cheio de piolhos, sempre dócil ao trabalho servil de seu senhor. Até mesmo a poética do ciclo da Inconfidência Mineira não foge à regra; constituída por intelectuais formados basicamente na metrópole lusitana, que não se ergueram contra a escravidão, muitos chegando inclusive a obnubilar a sua origem negra, como é o caso do autor do poema *Henrique Dias*: filho de um padre com uma provável negra africana, José da Natividade Saldanha foi incapaz de quebrar o cânone literário, na referida ode dirigida à memória de Henrique Dias, único remanescente negro a figurar na história dominante. O referido poeta faz somente duas referências à ascendência negra do líder da Guerra dos Guararapes; e Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), filho ilegítimo de um músico pobre, mulato que viveu seus últimos anos na companhia de uma negra, a quem legou seus bens, no entanto não escreveu nenhum poema para os negros.

Os negros, entretanto, tiveram uma participação essencial na construção econômica e cultural da sociedade brasileira, com fortuita participação nos movimentos de resistência contra a opressão, como: Quilombo dos Palmares, Inconfidência Mineira, Revolta dos Malês em 1835, Revolta dos Escravos no Maranhão entre 1838-1841, e tantas outras. Somente com o romantismo o cânone literário é subvertido e passa a tratar do negro não apenas como tema literário, mas essencialmente como ser humano igual em tudo ao branco. Essa brecha resulta do fato de o romantismo desenvolver uma paixão inusitada pelas classes sociais consideradas como inferiores e alimentar sabor pela humanidade estilhaçada com o desenvolvimento do mercado capitalista, em que as pessoas passaram à condição de coisas no turbilhão do lucro que sustenta as relações mercantis. Numa sociedade atrasada culturalmente como a brasileira, o romantismo foi o pórtico de entrada da *intelligentsia* nacional no universo do esclarecimento apregoado pelo universo das luzes do Iluminismo europeu. A existência de uma lacuna gigantesca entre a *intelligentsia* européia e a *intelligentsia* nacional foi em parte solucionada através da mediação literária, haja vista que inexistiam universidades e centros de produção do saber científico e filosófico no Brasil e em toda a América Latina. A literatura constituiu-se como a mediação possível do ideal humanitário do Iluminismo, como afirmava F. Schiller na sua *Educação estética do homem*: que a educação das massas pela sensibilidade estética seria mais fácil do que a educação pela racionalidade, como defendia Kant no seu texto sobre o esclarecimento: *Resposta à pergunta: que é “Esclarecimento”?* A poesia dos românticos cumpre o papel nodal de difundir no país os ideais do esclarecimento, ou seja, os ideais da Revolução Francesa postulados pela filosofia de Jean-Jacques Rousseau, em que todos os homens nascem livres e iguais; no entanto, esqueceram de acrescentar que a desigualdade tem o seu princípio na propriedade privada.

Depois dessa breve incursão, retomemos ao nosso ponto de partida, ou seja, a comparação entre a poesia de Castro Alves e a dos românticos da época. Como dissemos, a comparação somente é possível a partir da constatação de alguns elementos de identidade, e quanto maior a identidade existente entre Castro Alves e os poetas românticos da época, maior certamente será a diferença existente entre eles. Por exemplo, a *Eneida*, que emerge como o outro de *Os lusíadas*, tem na *Odisséia* de Homero seu modelo exemplar. Nesse caso, a *Eneida* serve de intermédio entre uma obra e outra, é a mediação entre ambas as epopéias. Existe uma relação tipológica e homológica entre estas obras, à medida que elas

transitam sobre o signo do périplo marítimo, as suas figuras míticas e os seus personagens heróicos comportam uma relação mimética entre si, o que não implica perda da sua particularidade. Percebemos que há semelhanças, mas existem também traços significativos que as distinguem, do contrário não seriam as obras de Homero, Virgílio e Luís de Camões. Isso implica que ocorre também uma relação antitética entre uma obra e outra, a mesma que entre um poema e outro. Na identidade de ambos se constitui uma diferença, que é enorme. É o que pretendemos apontar na análise comparativa entre *O navio negreiro* e os poemas *Voluntários da morte* de Pedro Luiz, *O navio negreiro (Das Sklavenschiff)* de Heinrich Heine, *Diário de Lázaro* de Fagundes Varela, *I-Juca-Pirama* de Gonçalves Dias. A identidade é *conditio sine qua non* para que haja comparação, no entanto, não podemos esquecer a marca da diferença que existe no interior de cada identidade, do contrário o outro seria reduzido à condição hegeliana de ser o outro de si mesmo. É possível que *O navio negreiro* de Heinrich Heine seja o outro de *O navio negreiro* de Castro Alves, mas o outro elevado a uma segunda potência, porque existem elementos que denotam a particularidade do poema de Castro Alves; este não é uma mera identidade no espelho, não se trata de uma relação narcísica, mas de um diálogo em que o poema de Heine é incorporado no interior do poema de Castro Alves, prevalecendo a diferenciação no interior da identidade, do contrário, a diferença seria nenhuma. Veremos isso melhor através da tentativa do estabelecimento do quadro comparativo entre Castro Alves e alguns poetas da sua época.

2.1 – Os poemas *O navio negreiro* e *Ao romper D'alva* de Castro Alves

O poema *O navio negreiro* pertence ao conjunto de textos que constituem a obra póstuma *Os escravos* de Castro Alves. É formado de seis partes, que guardam entre si um íntimo encadeamento dialético, em que as duas primeiras partes compõem aquilo que poderíamos considerar como bloco afirmativo, as duas partes seguintes, que aparecem no seu intermédio, podem ser consideradas como negação dialética das duas primeiras, e por fim, as duas últimas se manifestam como a negação da negação (PORTELLA, 1981). Sua última parte, a síntese, não se configura como o fechamento das questões apresentadas, pois não há uma reconciliação entre os elementos e a resolução do antagonismo apresentado permanece em aberto.

Graças à recorrência de vários ordenamentos métricos, o poema obtém o efeito rítmico mais adequado a cada situação retratada. A primeira parte do poema é composta de onze estrofes estruturadas sob a forma de quadras ou quartetos, sendo seus versos decassílabos, haja vista que todos possuem uma mesma estrutura métrica, são isométricos. Nas suas três primeiras estrofes dá-se uma apresentação do panorama dos infinitos que constituem a natureza cósmica:

*'STAMOS em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar – doirada borboleta –
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.*

*'Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardências
– Constelações do líquido tesouro...*

*'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual é o oceano?...*

O poeta apresenta o ordenamento da natureza de maneira exemplar, desvelando a constituição de um quadro cinematográfico singular. Recorrendo ao recurso da comparação dos elementos da natureza entre si, na primeira estrofe os dois infinitos são apresentados como existentes em si mesmos, pois no céu a luminosidade da lua é comparada com a borboleta dourada, e no mar o movimento das ondas é apresentado como infantes inquietos que correm e cansam. Na segunda e terceira estrofes ocorre uma aproximação entre os elementos distantes e diferenciados; nela, a infinitude de cada um confunde-se no outro, graças ao processo de espelhamento produzido pelo mar. O espelhamento do céu no mar revela o processo de tessitura e mistura dos elementos entre si, “pois os astros são mostrados como espumas de ouro (e espuma é coisa do mar), enquanto no mar as ardências parecem astros (e astro é coisa do céu)” (CANDIDO, 1992; p. prefácio). O contraste na primeira parte do poema dá-se entre as forças cósmicas que constituem a arquitetura do universo, sendo superada a distância existente entre o céu e o mar. Essa identificação harmoniosa configura-se como uma confusão para o sujeito lírico acostumado com a cisão dualista do mundo, por isso ele indaga: *Qual dos dois é o céu? Qual é o oceano?* A primeira pergunta serve de antecipação do universo de indagação e questionamento que será instaurado no centro do poema.

Das estrofes quatro a sete, o poeta busca identificar a natureza do barco (brigue) veloz sem pontuar ainda sua origem e o seu destino; a vela do navio é comparada às andorinhas e aos corcéis que galopam pelo deserto sem deixar traço:

*'Stamos em pleno mar... abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares
Como roçam na vaga as andorinhas...*

*Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes
Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
Neste Saara os corcéis o pó levantam,
Galopam, voam, mas não deixam traço.*

*Bem feliz quem ali pode nest'hora
Sentir deste painel a majestade!...
Embaixo – o mar... em cima – o firmamento...
E no mar e no céu – a imensidade!*

*Oh! que doce harmonia traz-me a brisa!
Que música suave ao longe soa!
Meu Deus! como é sublime um canto ardente
Pelas vagas sem fim boiando à toa!*

Nas estrofes oito e nove, o poeta interpela os navegantes “dos quatro mundos” e esclarece a natureza primeira da poesia, objeto da terceira parte de nossa tese:

*Homens do mar! Ó rudes marinheiros
Tostados pelo sol dos quatro mundos!
Crianças que a procela acalentara
No berço destes pélagos profundos!*

*Esperai! Esperai! Deixai que eu beba
Esta selvagem, livre poesia...
Orquestra – é o mar que ruge pela proa,
E o vento que nas cordas assobia...*

Nas duas estrofes finais ele retorna ao movimento do barco, indagando agora o motivo de tamanha pressa; foge da condição de mero espectador que vê o barco apressado passar como um “doudo cometa”. O poeta medroso, mas curioso, resolve acompanhar o itinerário estranho do barco; para isso, pede asas ao pássaro do oceano:

*Por que foges assim, barco ligeiro?
Por que foges do pávido poeta?
Oh! quem me dera acompanhar-te a esteira
Que semelha no mar – doudo cometa!*

*Albatroz! Albatroz! águia do oceano,
Tu que dormes das nuvens entre as gazas,
Sacode as penas, Leviatã do espaço!
Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas...*

A primeira parte do poema possui um vigoroso valor plástico que se exprime na beleza subjacente no jogo das antíteses, em que o contraste entre os elementos da natureza colabora para a apresentação de um panorama harmonioso e idílico. A contraposição entre o céu e o mar forma uma unidade de expressiva beleza. A antítese é uma figura de linguagem que serve para mostrar a reversibilidade dos elementos contraditórios. Assis considera esse panorama inicial como um quadro verdadeiramente cinematográfico, “de um quadro cuidadosamente montado, de um autêntico fotograma poético” (1988, p. 70). Essa harmonia somente é quebrada pela presença de um “barco ligeiro”, que aparece como elemento antitético.

A segunda parte é composta de quatro estrofes, com versos ordenados em décimas de redondilha maior. Na primeira estrofe, o poeta problematiza a nacionalidade do navio:

*Que importa do nauta o berço,
Donde é filho, qual seu lar?...
Ama a cadência do verso
Que lhe ensina o velho mar!
Cantai! que a noite é divina!
Resvala o brigue à bolina
Como um golfinho veloz.
Presa ao mastro da mezena
Saudosa bandeira acena
Às vagas que deixa após.*

Nas estrofes seguintes revela o caráter cosmopolita da poesia, que tem a sua terra pátria num espaço cosmopolita e universal. As rimas alternadas de seus versos revelam o contraponto existente entre o amor e a traição, entre as andaluzas em flor e o frio marinheiro inglês, o passado e o porvir, as lavas do vulcão e a noite, criação artística e predestinação, a glória e as vagas dos marinheiros.

*Do Espanhol as cantilenas
Requebradas de langor,
Lembram as moças morenas,
As andaluzas em flor,
Da Itália o filho indolente
Canta Veneza dormente
– Terra de amor e traição –
Ou do golfo no regaço
Relembra os versos do Tasso
Junto às lavas do Vulcão!*

*O Inglês– marinheiro frio,
Que ao nascer no mar se achou –
(Porque a Inglaterra é um navio,
Que Deus na Mancha ancorou),
Rijo entoa pátrias glórias,
Lembrando orgulhoso histórias*

*De Nelson e de Aboukir.
O Francês – predestinado –
Canta os louros do passado
E os loureiros do porvir.. .*

*Os marinheiros Helenos,
Que vaga iônia criou,
Belos piratas morenos
Do mar que Ulisses cortou,
Homens que Fídias talhara,
Vão cantando em noite clara
Versos que Homero gemeu
... Nautas de todas as plagas!
Vós sabeis achar nas vagas
As melodias do céu...*

A terceira parte serve de intermédio entre a paisagem sublime que emana da natureza e a cena dantesca do tombadilho do navio. A passagem do sublime para o grotesco é precedida pela rememoração do canto dos povos passados com suas características, particularidades, lendas e seus efeitos heróicos. No entanto, nenhum dos povos mencionados constitui-se como verdadeiro personagem do drama que será narrado. O leitor deve aguardar pacientemente o momento revelador da identidade do povo que vai orientar o drama apresentado pelo sujeito lírico do poema.

Nesse momento mediador o poeta convida o albatroz para deixar o plano sublime da observação do movimento do barco das alturas e adentrar no universo da embarcação. O plano vertical da observação deve agora se aproximar do plano horizontal que perscruta as coisas. Essa parte do poema está estruturada em sextilha, com versos decassílabos, revelando dois esquemas rimáticos: a forma paralela (a a) e forma oposta (b c c b):

*Desce do espaço imenso, ó águia do oceano! (a)
Desce mais, inda mais... não pode o olhar humano (a)
Como o teu mergulhar no brigue voador. (b)
Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras! (c)
Que cena fúnebre... Que tétricas figuras!... (c)
Que cena infame e vil!... Meu Deus! meu Deus! Que horror! (b)*

A quarta parte constitui-se sob o signo da descrição da cena patética de horror e iniquidade que contamina inteiramente o conteúdo e o desenvolvimento da forma do poema. Suas seis estrofes são compostas de versos ordenados em sextilhas, em que a estrutura ritmada dos versos anteriores é rompida pela presença de um estado de coisas completamente contraposto. A heterometria configura-se na combinação dos hexassílabos

nos versos terceiro e sexto com os decassílabos nos demais versos. O rompimento do ordenamento métrico serve ao propósito da descrição da cena fatídica.

*Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...*

*Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!*

*E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...*

*Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!*

*No entanto o capitão manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
"Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!..."*

*E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...*

A repetição da terceira estrofe no final colabora na demarcação dos limites fronteiriços dessa parte do poema em relação à subsequente e reforça os propósitos da retórica libertária do poema.

A quinta parte versa sobre a tentativa de revelar a identidade dos desgraçados que sofrem no porão do navio negreiro. Esse é o momento mais longo do poema, composto por nove estrofes simétricas, formado por versos em décimas de redondilha maior, com rima variada. Através da recorrência de versos heptassílabos, o poeta estabelece um contraponto

dramático entre a vida de liberdade dos africanos na sua terra primitiva (deserto) e a situação patética dos homens e mulheres transformados em escravos no navio. Essa parte começa e termina com uma apóstrofe dirigida a Deus.

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus ...*

Indignado diante do contraste que atenta contra a condição humana, o sujeito lírico não somente manifesta sua perplexidade diante da cena infame: *Senhor Deus dos desgraçados!*, mas tenta interceptar o quadro de amarguras apelando para os elementos da natureza participarem do protesto cósmico contra a opressão:

*Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! Noite! Tempestade!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...*

*Quem são estes desgraçados,
Que não encontram em vós,
Mais que o rir calmo da turba
Que excita a fúria do algoz?
Quem são?... Se a estrela se cala,
Se a vaga à pressa resvala
Como um cúmplice fugaz,
Perante a noite confusa...
Dize-o tu, severa musa,
Musa libérrima, audaz!*

*São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados,
Que com os tigres mosqueados
Combatem na solidão...
Homens simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos
Sem ar, sem luz, sem razão...*

*São mulheres desgraçadas
Como Agar o foi também,
Que sedentas, alquebradas,
De longe... bem longe vêm...
Trazendo com túbios passos,
Filhos e algemas nos braços,
Nalma – lágrimas e fel.
Como Agar sofrendo tanto
Que nem o leite do pranto
Têm que dar para Ismael...*

*Lá nas areias infindas,
Das palmeiras no país,
Nasceram – crianças lindas,
Viveram – moças gentis...
Passa um dia a caravana
Quando a virgem na cabana
Cisma da noite nos véus..
... Adeus! ó choça do monte!...
...Adeus! palmeiras da fonte!...
...Adeus! amores... adeus!...*

*Depois o areal extenso...
Depois o oceano de pó...
Depois no horizonte imenso
Desertos ... Desertos só...
E a fome, o cansaço, a sede...
Ai! Quanto infeliz que cede,
E cai p'ra não mais s'erguer!...
Vaga um lugar na cadeia,
Mas o chacal sobre a areia
Acha um corpo que roer...*

*Ontem Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão...
Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...*

*Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cum'lo de maldade
Nem são livres p'ra... morrer...
Prende-os a mesma corrente
– férrea, lúgubre serpente –
Nas rósocas da escravidão.
E assim roubados à morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som do açoite ... Irrisão!...*

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus ...
Ó mar! por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! noite! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...*

O poema é rico na apresentação dos contrastes. Ocorre o desenvolvimento da oposição entre a vida de liberdade e a vida de escravidão, entre vida passada e vida presente, entre a vida sugerida na África e a vida no Brasil, entre o céu e o mar, entre a noite e a luz do dia, entre o espaço imundo do porão do navio e o espaço purificado do céu. No terceiro capítulo de nossa tese pretendemos discorrer mais sobre a natureza dos versos acima apresentados.

A sexta e última parte do poema é formada de três estrofes; no número de versos são oitavas e quanto ao número de sílabas são todos decassílabos. O poeta, que no começo não sabia da nacionalidade do navio, agora fica espantado ao descobrir a bandeira que serve para cobrir a infâmia e a covardia da escravidão contra a comunidade de homens e mulheres africanos, qualificados de desgraçados.

*E existe um povo que a bandeira empresta
P'ra cobrir tanta infâmia e covardia!...
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!...
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?!...
Silêncio!... Musa! chora , chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto...*

*Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança...
Tu, que da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança,
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...*

*Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu na vaga,
Como um íris no pélagos profundo!...
...Mas é infâmia de mais... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
Andrada! Arranca este pendão dos ares!
Colombo fecha a porta de teus mares!*

Os decassílabos camonianos que constituem os versos acima ajustam-se aos açoitados finais da indignação poética, revelando a antítese entre o mar harmonioso da primeira parte e o mar poluído pela mancha da escravidão do final do poema. Assim, encerra-se o poema sob o fio da articulação antitética entre o céu e mar (ares e mares) da primeira parte, em que os traços sublimes da natureza proeminente são substituídos pela necessidade de interceptar

os elementos que colaboram na constituição do estado patético que transforma o mar numa cena horrível para a contemplação dos órgãos do sentido e para o espírito.

Como dissemos, a descrição da harmonia da primeira parte do poema passa para a descrição do mundo em conflito da quarta parte, sendo mediada pela terceira parte. O poeta alterna métricas variadas para obter o efeito rítmico mais adequado a cada situação retratada. Após a constituição do plano da natureza em versos decassílabos, opera a transição da cena da beleza da natureza para a desarmonia que marca o mundo dos homens, carregando o pincel na apresentação das imagens que se sucedem. É possível imaginar seu rosto de espanto ao expressar: “Mas que vejo eu ali... Meu Deus! Que horror!” O poeta medroso é interpelado a descer do espaço imenso para um espaço circunscrito, para voar mais baixo e enxergar a realidade como ela realmente é. Ao se aproximar da realidade ele tem a experiência do choque; o quadro é dantesco e justifica plenamente o subtítulo do poema em discussão, *Tragédia no mar* – como veremos no terceiro capítulo.

Esse poema dialeticamente organizado possui trinta e quatro estrofes e 240 versos, distribuídos da seguinte maneira: primeira parte – onze estrofes de quatro versos, totalizando 44 versos; segunda parte – quatro estrofes de dez versos, num total de 40 versos; terceira parte – uma estrofe de 6 versos, totalizando 6 versos; quarta parte – seis estrofes de seis versos, totalizando 36 versos; quinta parte – nove estrofes de dez versos, totalizando 90 versos; sexta parte – três estrofes de oito versos, totalizando 24 versos. Para Rosenfeld (1994, p. 91), o poema em questão é mais lírico do que épico, porque dos seus 240 versos apenas 36 realmente se detêm no fato narrado, que é o momento da descrição da cena patética na quarta parte do poema. A diferenciação estrutural de suas partes e a irregularidade de seus versos colabora no encadeamento dialético entre elas, que nesse caso não é como a dialética hegeliana que culmina com a reconciliação e a absorção de sua diferenciação. As seis partes desse poema estão estruturadas de tal modo que parece que tudo corre para a descrição da cena patética, em que as três primeiras partes serviriam de introdução ao poema e as duas restantes servem de fechamento e conclusão. Cada uma das partes desse poema sabe perfeitamente articular forma e conteúdo, em que as regularidades e irregularidades, afirmações épicas e destino trágico, harmonia e rupturas, tudo isso colabora na construção de uma imagem potente do quadro de amarguras em que padece o escravo, enquanto representante do gênero humano no porão do navio.

Antes de estabelecermos um estudo comparativo de Castro Alves com os poetas de sua época, é mister destacar que a descrição da cena patética d'*O navio negreiro* pode ser localizada no interior da obra poética precedente do poeta, sendo ela uma espécie de coroamento de uma tarefa árdua que o próprio poeta deu a si mesmo desde a época em que vivia em Recife e projetou construir um panorama poético do Brasil do século XIX a partir do mundo do escravo – como destacamos no primeiro capítulo. A articulação com sua produção precedente revela que a atividade poética é muito mais transpiração do que inspiração, e que ela não surge pronta repentinamente como a deusa Palas Atenas da cabeça de Zeus. Entre os remanescentes da cena patética no interior do exercício da escritura poética de Castro Alves merece destaque o poema *Ao romper D'alva*. Escrito em 18 de junho de 1865, pertence, como *O navio negreiro*, ao conjunto de poemas que constitui a obra *Os escravos*, começando de maneira semelhante com a exaltação da beleza que emerge do cenário natural, especialmente do universo privilegiado das alturas, habitação preferida dos poetas.

[...]
Terra de Santa Cruz, sublime verso
Da epopéia gigante do universo,
Da imensa criação.
Com tuas matas, ciclopes de verdura,
Onde o jantar, que passa na espessura,
Roja as folhas no chão;

Como és bela, soberba, livre, ousada!
Em tuas cordilheiras assentada
A liberdade está.
A púrpura da bruma, a ventania
Rasga, espedaça o cetro que s'erguia
Do rijo piquiá.

[...]
Sois a palavra livre desses Andes
Que além surge de pé.

O ordenamento métrico de suas estrofes e seus versos anuncia o ordenamento da quarta parte d'*O navio negreiro*, com suas estrofes heterométricas combinando hexassílabos na terceira e sexta parte com decassílabos nas demais. É a mesma estrutura e arquitetura imagética. Como na terceira parte d'*O navio negreiro*, o poeta começa com uma indagação; a partir daí, abre caminho para o movimento de denúncia do quadro dantesco da escravidão:

Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria
Erguer-se neste séc'lo, à luz do dia.
Sem pejo se ostentar.
E a escravidão – nojento crocodilo
Da onda turva expulso lá do Nilo –

Vir aqui se abrigar!...

*Oh! Deus! não ouves dentre a imensa orquestra
Que a natureza virgem manda em festa
Soberba, senhoril,
Um grito que soluça aflito, vivo,
O retinir dos ferros do cativo,
Um som discorde e vil?*

*Senhor, não deixes que se manche a tela
Onde traçaste a criação mais bela
De tua inspiração.
O sol de tua glória foi toldado...
Teu poema da América manchado,
Manchou-o a escravidão.*

*Prantos de sangue – vagas escarlates –
Toldam teus rios -- lúbricos Eufrates –
Dos servos de Sião.
E as palmeiras se torcem torturadas,
Quando escutam dos morros nas quebradas
O grito de aflição.*

*Oh! ver não posso este labéu maldito!
Quando dos livres ouvirei o grito?
Sim... talvez amanhã.
Galopa, meu cavalo, serra acima!
Arranca-me este solo. Eia! Te anima
Aos bafos da manha!*

Como n' *O navio negreiro*, observa-se que Deus não ouve o grito aflito do escravo que se perde no meio da beleza sublime que domina a cenário natural. Os termos verbais recorrentes no poema acima serão retomados no poema posterior, tais como: tinir de ferros, orquestra, grito, aflito, cativo, vil, manche, palmeiras, sangue, prantos, vagas, lúbricos, quebradas, ver, arranca. É possível afirmar que o poema *Ao romper D'alva*, juntamente com os poemas *A canção do africano*, *Mater dolorosa*, *tragédia do lar*, *Bandido negro*, *A mãe do cativo*, entre outros, serve de substrato para a constituição do poema objeto de nossa pesquisa. O próprio título do poema remete à necessidade da ruptura do ordenamento social responsável pela escravidão na América: *O sol de tua glória foi toldado.../ Teu poema da América manchado,/ Manchou-o a escravidão*.

Depois dessa breve exposição da particularidade do poema de Castro Alves, vejamos como se processa a manifestação da identidade e da diferenciação desse poema com o poema de Heinrich Heine.

2.2 – O navio negreiro (*Das Sklavenschiff*) de Heinrich Heine

Como o poema de Castro Alves, o poema de Heine tem como temática a questão do tráfico de escravos do litoral africano, Senegal, para o Brasil, centrado nas figuras do capitão e do médico da embarcação. Os negros ocupam um papel secundário, sendo até inferior ao ocupado pelos perigosos tubarões. Heine começa seu poema (anexo 1) mostrando o capitão no camarote do navio calculando o valor do seu carregamento e a estimativa de lucro, caso não se dê nenhum contratempo na viagem. O próprio capitão Mynher van Rock destaca a natureza das mercadorias transportadas, na segunda estrofe:

*Boa é a goma e a pimenta. Tenho
trezentos tonéis e sacos,
ouro em pó e marfim, porém mais vale
a mercadoria negra que nele trago. (II)*

Heine tem como preocupação essencial revelar a questão de fundo do tráfico de escravos, em que o ser humano transportado no navio não apenas se transformou em mercadoria, mas foi transmutado na forma da mais lucrativa das mercadorias postas no mercado de troca, pois pode oferecer ao capitalista mercantilista um lucro de oitocentos por cento, como apontam os versos da quarta estrofe:

*Por eles dei alguns metais úteis
contas de vidro e má aguardente;
oitocentos por cento, neste assunto
ganho, se não morrer a metade. (IV)*

Os africanos eram capturados no interior da África e trocados nos entrepostos estabelecidos pelos comerciantes por coisas insignificantes como aguardente e espelhos. Era uma troca entre coisas marcadamente desiguais e de valores completamente distintos. O lucro era certo, nesse caso, porque o capitão já tinha um contrato fechado no Rio de Janeiro para vender metade dos seiscentos escravos transportados à casa de Gonzáles e Perreira por cem ducados cada um.⁷ O capitão do navio trabalhava com a hipótese de

⁷ O sistema da escravidão empreendido pelos europeus constituiu-se como uma rede sofisticada em relação ao precedente. Para obter o máximo de lucro foram construídos locais de embarque e desembarque, navios específicos, sistema de avaliação e triagem das mercadorias (negros), classificação e marcação dos escravos como animais, prática de leilões, impostos do Estado, redes de captura, armas e instrumentos de punição (<http://www.imigrantes.no.sapo.pt>, acesso junho de 2007). Essa atividade lucrativa foi organizada em companhias que tinham como propósito exclusivo aumentar o lucro e desenvolver o comércio. A constituição da Companhia de Lagos motivou a formação de várias companhias, como: Companhia de Cacheu (1675), Companhia do Cabo Verde e Cacheu de negócios de pretos (1690), Companhia Real de Guiné e das Índias (1693), Companhia das Índias Ocidentais (1636), Companhia do Estado do Maranhão (1679), Companhia Costa da África (1723), Companhia do Grão Pará e Maranhão, Companhia de Pernambuco e Paraíba

perder cinquenta por cento dos negros, por isso que em vez de levar apenas os trezentos acertados com a casa comercial carioca, ele levava o dobro do estimado. Existia uma sobrecarga no navio, que empilhado de homens e mulheres, facilitava a proliferação de doenças e epidemias. Para que isso fosse controlado e não pusesse em risco a empreitada comercial, o Sr. Myner van Rock levava consigo um médico, que enche ironicamente de elogios ao vê-lo entrar no seu camarote apertado com sua aparência física nada merecedora de elogios, como descreve Heine:

*É alto e magro, no nariz verrugas
Rock ao vê-lo grita: olá, Esculápio
Do mar! Que ofereces? Tem vindo para quê?
Como estão meus amados negros? (VII)*

O humor do comerciante é explorado por Heine para mostrar como a alegria daquele passa pela mediação do lucro. O capitalista ri feliz quando sabe que vai obter sucesso na sua transação de troca; para ele a mercadoria é somente valor de troca e nunca valor de uso, muito menos portadora de uma essência humana que mereça ser respeitada. O poema de Heine é profundamente irônico; num outro verso ele qualifica o médico de “Esculápio naval” e de sábio como Aristóteles, por isso também digno de ser “o professor sublime de Alexandre”. Na verdade o médico chega para comunicar que o número de mortes no navio tinha aumentado por causa do fedor e da imundice que se alastra no espaço apertado, bem como devido à saudade que os negros têm de sua terra natal, por isso morrem de banzo. Sendo todos os que morrem jogados ao mar para serem devorados pelos tubarões que rondam o navio, eternos convidados da carne fresca que cai no mar (estrofe XII). Para suspender o prejuízo previsto com o aumento da mortandade dos negros no navio, o capitão da embarcação, Sr. Mynher van Rock, acha oportuna a orientação do médico e ordena a seus marinheiros que ponham os escravos a dançar, e aqueles que vierem a desobedecer serão chicoteados:

*Que venham as músicas. Aos negros
darei um baile na ponte do meu barco;
e aquele que não goste de se divertir ao dançar,
o faremos alegrar-se com os chicotes.(XX)*

(<http://www.geocities.com/zumbi200/trafico.htm>. Acesso junho de 2007). Entre os séculos XV e meados do século XIX, calcula-se que cerca de trinta milhões de africanos tenham sido traficados ou mortos nessas operações (<http://www.confrontos.no.sapo.pt>).

A cena é descrita ironicamente: pessoas habilitadas para uma coisa são levadas a fazer outra, como, por exemplo, o médico tocando trombeta e o cozinheiro tocando um tambor:

*O piloto toca as cordas do violino,
o cozinheiro, a caixa de um tambor,
o doutor Smissen toca a trombeta
e tudo é confusão, gritos e algazarra. (XXIV)*

A divisão social do trabalho no mundo capitalista é reconfigurada no universo da reprodução musical, visando a garantia do sucesso da empreitada comercial. Observa-se que a estrutura dos versos é regular, todas as suas estrofes têm somente quatro versos, diferentemente do poema de Castro Alves em que a maioria dos versos e das estrofes são irregulares. Além de congregarem o mesmo título, os poemas em discussão têm como elemento comum a descrição da dança fatídica e macabra dos escravos nas estrofes:

*Mais de cem negros, homens e mulheres
como loucos furiosos, gritam, saltam,
e a cada movimento de seus corpos
as cadeias que os prendem ressoam. (XXV)*

*Aos frenéticos altos e ruidosos
gemem as macias tábuas da ponte,
e as negras sensuais, – amantes,
abraçam-se aos seus dançarinos desnudos. (XXVI)*

O poema de Heine é distinto do, mas não oposto ao poema de Castro Alves; sua narrativa está estruturada de maneira comedida, enquanto a narrativa de Castro Alves aparece carregada de emotividade e expressividade, sendo ironicamente retórica e alegórica. Heine mostra claramente como a ganância do capitalista constitui-se como uma identidade que perpassa todas as coisas, enquanto Castro Alves prefere mostrar o mundo a partir da contradição barroca, mediante a exploração dos cenários contrastantes, das oposições hiperbólicas e das reiterações sonoras. Diferentemente de Castro Alves, não existe oposição entre o espaço interno do navio e o espaço externo, e tudo aparece como vinculado à totalidade do capital, que parece absoluto. Carregado de lirismo e ironia, o poeta alemão brinca com o estado de coisas existentes e busca desmascará-la através do comportamento do capitão, ao contrário de Castro Alves, que assume o partido dos escravos e qualifica as coisas como “infame e vil...”, e o navio veloz como “imundo”. Em vez de terminar com qualquer projeto retórico de salvação para aqueles que sofrem, ele prefere simplesmente mostrar como as coisas funcionam. Assim, Heine revela como o

espírito burguês ama a mercadoria quando descreve alegoricamente a forma cósmica do universo, na primeira estrofe da segunda parte do poema:

*Milhares de magníficas estrelas
Olham do brilhante espaço azul;
Com olhos agitados de desejos,
Com olhos de mulheres, doces e claros. (XXI)*

O comandante da embarcação olha para os negros com os olhos de um amante apaixonado; ele mira seus escravos com os “olhos agitados de desejos” de lucro. O capitalista reveste as coisas com a roupagem erótica do amante, sob o influxo da aparência fantasmal do encanto da mercadoria. Essa é a poesia que o capitalista consegue produzir, essa é a beleza que ele consegue enxergar nas coisas. A forma fantasmal do dinheiro que se esconde por trás das coisas, em que não importa a sua essencialidade, mas simplesmente a possibilidade de um lucro de oitocentos por cento. Esse amor é tão forte que chega a sofrer na alma com a possibilidade de fracassar e conseguir somente a metade desse valor, como apontam as últimas estrofes do poema:

*Pelo amor de Cristo, meu Senhor,
A vida dos meus pobres escravos salva;
Se te ofenderam com zombarias ferozes
Sabes que são mais bestiais que as vacas. (XXXIII)*

*Pelo amor de Cristo, piedoso
que morreu por nós, sua vida salva;
pois se não me restarem trezentos negros,
em fumo se convertem minhas ganâncias. (XXXIV)*

Heine gastou oito das suas trinta e seis estrofes para falar dos tubarões; no nosso entendimento, esse animal é uma metáfora circunstanciada do espírito capitalista, pois possui bom olfato, dentes afiados, olhos de vidro, espírito impaciente, muita fome, ferocidade, e odeia a música enquanto arte. O tubarão detesta a música quando ela impede que novos corpos (carne fresca) caiam nas suas garras. Nesse caso, a música representa um refúgio para a criatura metamorfoseada na forma da mercadoria e serve para impedir a morte por banzo, dos escravos.

Ao construir uma escrita isenta de larga emotividade como Castro Alves, isso não implica que Heine estivesse longe da luta pela emancipação da humanidade; pois ele, como Victor Hugo, ocupou um papel importante entre os intelectuais brasileiros (traduzido várias vezes por Fagundes Varela), sendo uma espécie de ícone da luta contra as medidas despóticas da monarquia prussiana. Segundo Carpeaux, a nação alemã nunca soube perdoar

sua poesia política, “em que a monarquia, a burocracia, o exército, o cristianismo oficial, todos os ideais do burguês e do pequeno burguês alemão foram implacavelmente ridicularizados” (1994, p. 141). Haddad considera que o poeta alemão conseguiu incorporar o protótipo do poeta como um emissário de uma nova sociedade. O ímpeto revolucionário desse amigo de armas de Castro Alves⁸ foi reconhecido pelo próprio Engels, que chegou a afirmar que aquilo que o Estado e os liberais da Prússia não viram, “viu-o um homem, pelo menos, desde 1833. É verdade que esse homem se chamava Henrique Heine” (1974, p. 217). Heine foi capaz de perceber a força que emanava dos trabalhadores silesianos no próprio processo produtivo, como indica o seu poema *Canto dos tecelões silesianos*:

*Uma multidão para a falsa pátria,
Onde só prospera vergonha e miséria,
Onde as flores murcham antes do tempo,
Onde lodo e podridão reconfortam o verme –
Tecemos, tecemos!*

*A lançadeira voa, o tear estala,
Tecemos noite e dia, sem parar.
Velha Alemanha, tecemos a tua mortalha,
Aqui tecemos a tripla maldição.
Tecemos, tecemos.*

A filha de Karl Marx, Eleonora Marx-Aveling, relata que seu pai “Estimava, ao mesmo pé, o homem e as obras que criava e era muito indulgente com suas fraquezas políticas” (1974, p. 212). No entanto, Marx não deixou de criticar Heine pelo seu esmorecimento ante o cristianismo, após a enfermidade que o deixou convalescente no leito durante oito anos. Nessa fase, escreveu o poema acima citado *Das Sklavenschiff* (1854), que pertence ao conjunto de poemas que compõem *O livro de Lázaro* (*Buch der Lazarus*). Nos poemas que constituem *O livro de Lázaro*, ele sabe entresmesclar os elementos satíricos com os trágicos e consegue expor a face cômica e dramática da existência humana. Antero de Quental explica essa capacidade poética:

Heine, escarnecendo o que adorava, fazendo a sátira da própria comoção, elevando o ceticismo à categoria de uma estética, chorando e rindo – rindo do próprio

⁸ Encontramos no frontispício de algumas obras de Castro epígrafes de Heine, tais como *Os escravos*: “Flores, flores! Quero com elas cingir-me para o combate. A lira também, daí-me, para que eu entoe um canto de guerra... Palavras como estrelas flamejantes, que, ao cair, incendeiem os palácios e iluminem as cabanas... Palavras como dardos brilhantes que penetrem até o sétimo céu, e firam a impostura que se insinuou no santuário dos santuários... Sou todo júbilo, sou todo entusiasmo, sou a espada, sou a flama!...”; e *A cachoeira de Paulo Afonso*: “Não sei realmente se terei merecido que um dia depositem um louro sobre meu ataúde. A poesia, qualquer que seja meu amor por ela, nunca foi para mim senão um meio consagrado para um fim santo./ Nunca dei grande valor à glória de meus poemas e pouco me importa que sejam exaltados ou execrados. Mas será um gládio, que deveis pôr sobre minha tumba, pois fui um bravo soldado na guerra de libertação da humanidade” (*Reisebilder*).

choro, chorando do próprio riso – desenhou a figura trágica da última musa, aquela que, como o anjo do último dia, vinha entoar o “consummatum est” sobre os destroços do antigo sentimento poético e quem sabe se de todo o sentimento... (1982, p. 720).

Essa voz sarcástica também aparece no poema de Castro Alves, nos versos:

*E assim zombando da morte,
Dança lúgubre coorte
Ao som do açoite... Irrisão!...*

Elemento que iremos explorar no último capítulo de nossa tese. A existência de elementos de aproximação entre os dois poemas não significa supressão das suas diferenças, pois é nelas que vemos a riqueza que de cada poema emerge e a garantia da independência do texto poético brasileiro. Para Anatol Rosenfeld, em seu texto *Letras e leituras*, o poema de Castro Alves não fica devendo nada ao poema do Heinrich Heine (1799-1856), o que implica afirmar que não houve *imitatio*, mas *mimesis*, quer dizer, o poeta brasileiro soube dialogar com a tradição literária estrangeira, estabelecendo uma relação produtiva com essa tradição. Isso implica afirmar a autonomia de ambos os textos poéticos em discussão.

2.3 – Voluntários da morte de Pedro Luiz Pereira Souza

A semântica castroalvina matizada no poema *O navio negreiro* possui uma relação mimética com o poema de Pedro Luiz Pereira de Sousa (1839-1884), *Voluntários da morte* (1863), e claramente se inserem sob o auspício duma época (*Zeitgeist*) de domínio romântico, em que o fenômeno da inspiração romântica subjaz no preceito da “inspiração coletiva”. Pedro Luiz tornou-se célebre pela produção de quatro poemas; além do citado, escreveu: *Nunes Machado* (1860), *Sombra de Tiradentes* (1862) e *Terribilis Dea* (1865); em todos predomina a preocupação com as questões de natureza política e social. Sílvio Romero avalia, na sua *História da literatura brasileira*, os aspectos positivos e negativos dessa poética, destacando: “Os defeitos dessas poesias são o abuso de alegorias e aparições e o tom declamatório; os méritos – o espírito democrático, liberal, altaneiro, a fúria canora que por elas circula” (1949, p. 103).

O poema *Voluntários da morte* (anexo 2) tem como epicentro o tema da Guerra da Polônia contra a Rússia em 1863:

*Enquanto tudo ri... o bardo chora.
Oh Polônia! Polônia! Quando a terra
Se revolver perdida – e o cativo*

Esse episódio desastroso e de conseqüências profundamente desumanas não passou despercebido dos poetas e escritores brasileiros, sendo objeto temático de vários poemas. Entre eles destacamos: Machado de Assis produziu *Polônia*; Tobias Barreto escreveu *A Polônia*; Manoel José Gonçalves Junior redigiu *A Polônia*. A insurreição da Polônia contra a presença russa em suas terras começou em janeiro de 1863 e durou aproximadamente quinze meses; foi uma guerra de voluntários contra o exército bem treinado da Rússia, como indica o título do poema de Pedro Luiz. Essa luta desigual e fratricida culminou com a vitória da força invasora e a deportação de oitenta mil poloneses para os campos gelados da Sibéria. O poema de Pedro Luiz aborda o movimento patético dessa marcha em que muitos sucumbiram à fome e à violência das atrocidades praticadas pelos cossacos, como indica a sexta parte do poema:

*Quando lá do Oriente, majestoso,
O sol brilhante se elevou sorrindo,
Com seus raios dourados espalhando
As sombras dessa noite... e quando as flores
As brisas da manhã se balançaram...
O mundo palpitou... e viu no campo
De batalha que, longo, retumbava,
Uma nuvem de fétidos cossacos,
A cavalo – em selvagem vozeria,
Rompendo as ondas e nadando ovantes
Num mar de sangue, que cobria a terra...
O que fez ele então? Oh! tenho medo
Dessa figura colossal e fria,
Que se destaca pensativa ao longe
Nas névoas do porvir... Oh! tenho medo
Da sentença da história! Desse látigo,
Que açoita as gerações apodrecidas
No lodo vil dos sentimentos ímpios!*

A descrição do cenário cósmico da natureza indicando beleza e suavidade contrapõe-se ao cenário humano marcado pela presença de uma “nuvem de fétidos cossacos”. O recurso da contraposição e da antítese indica uma aproximação estética entre os poemas em discussão, o que serve para denotar a luta entre os elementos opostos, entre poloneses e russos, bem como entre escravos e senhores, entre cativos e opressores.

A luta pela liberdade se exprime como algo efetivo, num substrato histórico e temporal bem preciso, quer dizer, não se trata da tematização de uma liberdade abstrata ou

formal como a postulada pelas matrizes filosóficas fundadas no estoicismo e cristianismo; pelo contrário, os poemas de Pedro Luiz e Castro Alves exprimem o desejo pela efetivação do ideal de liberdade em termos objetivos, sob o crivo da subjetividade retórica. O movimento de resistência contra o opressor representa a necessidade material de lutar contra o opressor:

*Esse brado feroz era uma história,
Em que se ouvia o riso da loucura,
Ao passo que chiava o ferro em brasa...
Um grito só, porém, um testamento!
Testamento de herói, que estrebuchando,
Vendo as estrelas, diz adeus à pátria;
Homenagem a todos que soluçam;
Hino entoado à santa liberdade;*

A poética romântica que elogia o ato de resistência dos oprimidos contra o opressor não passa de ação retórica, de uma semântica que enaltece as figuras que padecem no campo de batalha:

*Ameaça tremenda um som de guerra (I)
[...]
Do terrível arcanjo das batalhas/.../
E no sangue do algoz morrer cantando! (II)
[...]
Ao festim da metralha convidado
Da grande morte os grandes voluntários (II)*

No poema de Castro Alves a referência à guerra aparece somente no final, mas de forma irônica: “Antes te houvessem roto na batalha/ Que servires a um povo de mortalha” (VI). Diferentemente de *Voluntários da morte*, a guerra não se constitui como a tessitura do poema *O navio negreiro*. A linguagem adotada revela a existência de uma aproximação significativa entre os dois poemas, com uma profusão de termos como: açoite, mar de sangue, infame, mortalha, sonho, espectro, riso, loucura, retinir de ferros, noite.

Voluntários da morte está estruturado em sete partes, sendo todo ele muito mais sonoro do que plástico. Na primeira parte, encontramos os seguintes termos relacionados à força da voz: grito (oito vezes), ânsias, clamor, arquejar:

*O mundo inteiro ouviu aquele grito!...
E o mundo inteiro levantou-se em ânsias...
Donde vem clamor? Quem sofre tanto?
Quem é que morre?... E arquejante, lívido, /...(I)*

O primeiro verso é repetido ainda na primeira e terceira estrofes, e acrescenta outros termos sonoros: soluços, protestos, blasfêmia, cospe, ameaça, som de guerra, clamor

estridente, voz de mártir, saudação, suspiro, troar, brado feroz, riso da loucura, chiava o ferro, soluçam, hino entoado, apelo, escarnecer, agonia, reclamo ao céu, retinir. Existem ainda alguns termos de natureza imagética que são encontrados no poema de Castro Alves: espectros, tigre, montanha, oceanos, estrelas e céu.

Na segunda parte ocorre uma profusão de termos que também vigoram no poema de Castro Alves:

*E o mundo quis saber quem sobre a terra
Erguia aquela voz... que caso estranho
Vinha cheio de lúgubres terrores
Turbar-lhe o riso... que soberba vítima,
Na inspiração de uma agonia heróica,
A Deus pedia o gládio flamejante
Do terrível arcanjo das batalhas,
Para atirar, talvez, o golpe extremo,
E no sangue de algoz morrer cantando!
E viu então, além por entre as brumas
Do norte – a figurar grandes sudários –
Um povo inteiro – pálido, sombrio
Trajando as vestes funerais da campa
Era sinistro aquilo! ia passar-se/.../ (II)*

A sonoridade pretende emprestar relevo ao grito do suplicante e revelar o movimento barulhento e ensurdecido dos campos de batalha. Embora não exista identidade no âmbito do conteúdo propriamente dito, verifica-se uma identidade no âmbito da linguagem à proporção que se multiplicam os termos que constituem o léxico de *O navio negreiro*: lúgubre (Pedro Luiz.): “lúgubre serpente” (CastroAlves); riso (P.A.): “orquestra irônica, estridente” (C. A.), ri-se Satanás etc.; batalha: “roto na batalha”; algoz: “Que excita a fúria do algoz”; figuras: “Que tétricas figuras!...”; cantando: “Cantando, geme e ri!”. Essa identidade consegue ser mais ampla em alguns momentos, alcançando o verso inteiro, como destacamos abaixo:

Voluntários da morte (1864) – Pedro Luiz Pereira Souza*⁹ *O navio negreiro (1868) – Castro Alves

*Era um protesto ao céu arremessado! (I, 3)
Era um reclamo ao céu! ... Aquele grito (I,3)
E, a retinir perdido nos espaços
Fora dentro dos céus bradar por Deus (I,3)
Não sabeis que o tinir das gargalheiras (III)
Se estorcendo ao vibrar do férreo açoite (V)
Mulheres semi-nuas, arrastadas, (V)*

*Era um sonho dantesco... O tombadilho (4)
Tinir de ferros ... estalar de açoite... (4)
Outras, moças... mas nuas, espantadas,*

⁹ SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Voluntários da morte. In: FREDECENSIS. *A Polônia na literatura brasileira*. Curitiba, s/d.

<i>Rodam negras./.../ Brilha, corre, volta em giro doido... (IV)</i>	<i>Em ânsia e mágoa vãs. (4) E da roda fantástica a serpente Faz doidas espirais... (4)</i>
<i>Dos canhões a cantar na grande orquestra/.../ Brandidos por demônios! Cantos doidos! Estridentes, homéricas risadas, ... (V)</i>	<i>E ri-se a orquestra irônica, estridente.../.../ Gritos, ais, maldições, preces ressoam! E ri-se Satanás!... (4)</i>
<i>Turbar-lhe o riso... que soberba vítima, (II)</i>	<i>Mais que o rir calmo da turba (5)</i>
<i>Trajando as vestes funerais da campa. Era sinistro aquilo! (VII)</i>	<i>É canto funeral... Que tétricas figuras!... Que cena infame e vil... (3)</i>

Os poetas procuraram oferecer a impressão de vivacidade fúnebre à cena de sofrimento através da recorrência de imagens, como: das mulheres nuas, dos giros doidos, dos açoites, dos gritos no ar; e, finalmente, do riso, que serve para mostrar o estado de anormalidade da cena. O poema de Pedro Luiz destaca a figura do imperador Nero, que é qualificado como “infame” porque canta “com a lira em punho” (VII) enquanto a cidade de Roma é consumida pelas chamas. Nero encarna a figura do tirano “sombrio assassino” que renasce sempre “do sangue e das ruínas dos inocentes”, no poema representado pelos cossacos, que são qualificados de: bárbaros carrascos, cabeças sanguinárias, infames carrascos negros, demônios, miseráveis, covardes, assassinos; ao contrário dos poloneses, que são considerados como: raça de heróis, tribo de leões, homens que sabem morrer etc. O poeta termina lançando um elogio ao povo sofredor: “Da grande morte os grandes voluntários/ Da liberdade os Briareus tremendos!...”; diferentemente de Castro Alves, que concebe a condição dramática do escravo numa perspectiva negativa, e não triunfante, como Pedro Luiz.

Os elos de identidade se revelam ainda nos versos que tratam da identidade das figuras que orientam os poemas e na articulação existente entre o tempo marcado pela interrupção, pelo riso e pela transposição das lágrimas, ultrapassando a dimensão do polonês que sofre e alcançando a figura do algoz; ou então, no texto castroalvino, quando o choro passa para o lado da poesia, numa clara demonstração de identificação com os que sofrem, na representação da cena dantesca.

Voluntários da morte (1864) – Pedro Luiz Pereira Souza¹⁰ **O navio negreiro (1868) – Castro Alves**

O grito retumbou... longe... bem longe... (V)
Um gemido nos transe da agonia... (III)
Donde vem o clamor? Quem sofre tanto? (I)

Turbar-lhe o riso... que soberba vítima, (II)

A tribo dos leões de juba ardente (VII)
Era um adeus profundo, entre soluços,
Vendo as estrelas, diz adeus à pátria.(I,3)

Em face de porvir!... Silêncio, agora! (III)
Enquanto tudo ri... o bardo chora.(VII)

De longe... bem longe vem (5)

Quem são estes desgraçados (5)

Mais que o rir calmo da turba (5)

A tribo de homens nus (5)
... Adeus ! ó choça do monte!...
... Adeus! palmeiras da fonte!...
... Adeus! amores... adeus!... (5)

Silêncio! ... Musa! Chora, chora tanto (6)

Apesar de existir semelhança entre os textos poéticos nos acentos retóricos da linguagem, em que promanam termos como: sonho, espectros, riso, protesto, clamor, arquejo, sangue etc., numa seqüência de imagens que servem para revelar o estado de guerra e conflito existente entre os homens, o texto de Pedro Luiz é largamente reiterativo e acaba se perdendo na evasão da linguagem e nos termos adotados, ao contrário de Castro Alves, que indubitavelmente ultrapassa Heine em eloqüência e em expressão sonora e figurativa. Diferentemente da relação com Heine, o poeta dos escravos aparece agora como comedido e ordenado. As palavras no poema de Castro Alves seguem um movimento sincronizado, em que existe uma articulação da sonoridade com a plasticidade. Com isso, o poema de Castro Alves revela-se como essencialmente distinto do poema de Pedro Luiz, porque não se perde no excesso da linguagem, sendo bem mais delimitado e preciso. A repetição e a sonoridade em *O navio negreiro* revelam um texto fluido e comedido, apesar de retórico no final. Assim, Castro Alves consegue superar o texto poético *Voluntários da morte* de Pedro Luiz.

2.4 – Diário de Lázaro de Fagundes Varela

Fagundes Varela foi o poeta vivo mais considerado por Castro Alves, que por sua vez teve um significativo contato com a obra de Henrich Heine, chegando inclusive a traduzir alguns de seus poemas para a língua portuguesa. Entre os poemas de Heine destacados no corpo dessa tese, *O livro de Lázaro* – onde se insere o poema *O navio*

¹⁰ SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Voluntários da morte. In: FREDECENSIS. *A Polônia na literatura brasileira*. Curitiba: s/d.

negreiro – exerceu uma notável influência sobre Fagundes Varela e Castro Alves. Varela escreveu um poema, sob o título *Diário de Lázaro*, que patenteia a presença do poeta alemão. Organizado em duas partes, sob a forma de diário, seu estilo revela o mundo subjetivo e a intimidade de um jovem, formado numa perspectiva burguesa, que narra a peripécia do seu retorno à terra natal após dez anos de atividade estudantil na Europa. “Eis-me de novo/ Em teu seio sagrado, ó minha pátria!/ Ó esplêndida América! Dez anos/ São decorridos que deixei teus serros,/ Dez anos de saudades, de amarguras, /.../ Mas forte pela crença, enobrecido/ Por longos dias de trabalho e lutas,/ Rico pelo saber!” (1943, p. 563).

O poema começa destacando o reencontro do sujeito lírico com a sua terra natal, em que prevalece inicialmente um discurso que destaca a primazia do cenário natural e do espaço topográfico das cidades brasileiras, primeiramente Guanabara (12/03), “Quanto és formosa, altiva Guanabara!/ Como a noiva do rei , o sol do estio/ Tisnou-te as belas faces, e o sereno” (1943, p. 564); depois a cidade de Santos (14/03), “A meus olhos/ Das águas negras do sombrio porto/ A cidade de Santos se levanta...” (1943, p. 564); e finalmente, São Paulo: “Terra da liberdade e da ciência!/ Terra da poesia! Eu te saúdo!/ Bela Piratininga!” (1943: 566).

Embora o poeta aproveite o processo de alteração da natureza para falar dos problemas vividos na esfera da subjetividade, como nos versos: “Uma sábia cantava tristemente./ As rosas melancólicas da campa/.../ E, pus-me a soluçar! Sombria a noite,/ Sobre o globo estendeu seu véu de treva,/ Mescla tremenda de poeira e luzes!” (1943, p. 567), predomina no texto uma perspectiva marcadamente antagônica entre o estado do sujeito da narrativa e o espaço cósmico da natureza: “Minha moléstia aumenta-se. Meu corpo/ Queima-se todo de um prurido estranho,/.../ ... Meus olhos ardem/ Como os do viajor que um dia inteiro/ Perlustrou areias do sol aos fogos./ Minha alma é só tristeza, enjô e tédio!”(1943, p. 570).

Como *O navio negreiro* de Castro Alves, o poema de Varela constitui-se sob as malhas da contradição. No entanto, o elemento de diferenciação entre eles revela-se no fato de que Varela permanece estacionado na tradição romântica que erige o sujeito individual como móbil do seu fazer poético. Prevalece em Varela a dimensão subjetiva na descrição lírica da cena, ao contrário de Castro Alves, que extravasa o sujeito lírico de sua dimensão interior para a dimensão exterior, em que o poeta fala não apenas em seu próprio nome, como Varela, mas em nome da figura do escravo sofredor no tombadilho do navio.

Centrada na descrição do movimento da consciência do personagem principal, o poeta descreve o momento do encontro com a sua terra natal, e a sua ansiedade para reencontrar a amada. O tempo que antecede o reencontro vai cada vez mais se alongando, e o personagem vai mostrando a sua fragilidade e o seu desespero.

Seis meses são passados: com seis meses/ Um mundo inteiro aniquilou-se! Um mundo/ Todo de luz e de esperanças; hoje/ Um outro mundo para mim desponta,/ Mas um mundo de sombras! Escrevamos/ A última cena da infeliz história/ Daquela vida que passou, larva sinistra./ Entraremos depois, cantando a Morte,/ Nossa última noiva, a mais sincera!” (1943, p. 569).

Nesse aspecto a angústia do personagem serve para revelar a aproximação do romantismo com a arte barroca, em que a alegoria serve como emblema do estado de decadência do mundo, em que a vida e a morte amadurecem juntas. Na perspectiva benjaminiana da alegoria, “o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmo interior se resseca” (BENJAMIN, 1984, p. 198). O belo mundo da natureza não consegue interceptar o estado caótico de alma, que passa rapidamente do estado de felicidade para o estado de tristeza, no qual a morte emerge como “Nossa última noiva, a mais sincera”. *O navio negreiro* também se ergue sobre esse quadro grotesco e contraditório, no entanto, é mister destacar que o cenário dantesco de morte se processa no plano objetivo e coletivo, e não no plano subjetivo e individual, como no poema em discussão. O cerne da questão em Varela não é o problema de natureza fatídica que envolve o destino de um povo, mas o problema do desejo burguês de posse da mulher amada e do dote que ela comporta. O eu lírico em Varela não sofre por uma questão meramente sentimental. O fulcro da relação é outra, por isso ele recusa as palavras graciosas da amada sem o dote do pai: “Eu tenho padecido! Oh! quantas vezes/ Não tentei vir falar-te! Quantas súplicas/ Não empreguei para alcançar ao menos/ A graça de te ver! Agora mesmo... [Lucília]/ ...Basta! bradei.” (1943, p. 576). Ele quer mais do que o consolo da amada, quer pertencer a sua classe e usufruir os mesmos direitos. Para a consciência desejante de poder e riqueza, não interessa o amor sem dote ou o amor sem vínculo com a propriedade privada.

As lamúrias do personagem da cena são os lamentos de um filisteu que não conseguiu adentrar no interior da classe dominante. Nesse aspecto o poema revela a estrutura da sociedade escravocrata brasileira do século XIX, que além da clássica divisão

social entre o senhor e o escravo¹¹, possuía às suas margens um agrupamento social intermediário formado de homens livres. O personagem sofre diante das barreiras estabelecidas. *Um mundo inteiro aniquilou-se! Um mundo/ Todo de luz e de esperanças; hoje/ Um outro mundo para mim desponha,/ Mas um mundo de sombras!*

Ele incorpora os males do seu agrupamento social, e como vive de favores (SCHWARZ, 1981), é profundamente frágil para enfrentar as determinações sociais estabelecidas. O lamento dessa consciência não se converte em revolta contra o *status quo* estabelecido, mas em lamúrias e reclamações de um ser lançado no ócio e entranhado na sua existência individualizada:

*As noites de martírio, os ermos dias,
Que posso aqui sozinho! O isolamento
Mata-me duplamente. Acaso pensam
Que por viver em sítio ameno e belo,
Ao abrigo da fome e da miséria,
Nada a pedir mais tenho?...*

O personagem não trabalha, não produz, somente lamenta porque não alcançou ainda a realização do seu desejo: Lucília.

Ah! Lucília! Lucília! A sorte vária/ Fez-te nascer cercada da opulência, / Dos prestígios do nome...e eu, deserdado,/ tive por berço o seio da miséria,/ Por título o infortúnio! Ah! no entanto,/.../ ...Ah! Lucília!/ A barreira fatal está por terra! Hoje somos iguais, e serás minha. /.../ ... Eis-me de volta. .../ Venho exigir o prêmio das fadigas./ Das dores que sofri! Oh! como tarda/ Este instante feliz, que ardente aguardo!

O casamento seria o passaporte para adentrar o estreito mundo dos ricos e poderosos da sociedade escravocrata. Mas a realização do desejo pequeno burguês não será concretizado, porque o ordenamento das coisas é dinâmico e muda constantemente, para infelicidade daqueles que acreditam piamente no processo de ascensão social. Nesse espaço, o pai de Lucília – que emerge nesse cenário como elemento central da intriga – passa da condição de benfeitor, pois foi aquele que financiou estudos do pupilo no exterior, para a condição de malfeitor, à proporção que impede a abertura dos bastidores da classe senhorial ao personagem em discussão.

¹¹ A sociedade escravocrata, escreve Florestan Fernandes, “compunha-se de um núcleo central, formado pela ‘raça branca’ dominante, e pelos aglomerados de escravos índios, negros ou mestiços. Entre esses dois extremos, situava-se uma população livre, de posição ambígua, predominantemente mestiça de brancos e indígenas, que se identificava com o segmento dominante em termos de lealdade e de solidariedade, mas que nem sempre se incluía na ordem estamental” (1991, p. 245).

No final da segunda parte do poema de Varela encontramos a presença de um discurso doloroso que serve para aproximar os textos em discussão, vejamos:

Diário de Lázaro

O navio negroiro

Senti soar-me nos ouvidos ébrios/ O tinido dos guisos da loucura; (p. 573)

Tinir de ferros... estalar de açoites

Vi de perto o delírio, o suicídio,/ O ateísmo e o nada; e firme e forte,/... Um mar de angústias. (p. 573)

E ri-se a orquestra, irônica, estridente... Ouvem-se gritos... o chicote estala. E voam mais e mais...

De sangue circundou-me os olhos turvos;(p. 573)

Em sangue a se banhar.

Senti um turbilhão tomar-me o corpo,/

No turbilhão de espectros arrastadas, /.../

Depois rolar, rolar como o precito/

E o baque de um corpo ao mar...

Fulminando por Deus!.../ Naquele instante/

Senhor Deus dos desgraçados!

Clara e viva intuição tive do inferno! (p. 573)

Qual num sonho dantesco as sombras voam!/ E ri-se Satanás!...

Sê-me propício, aceita-me as plegárias!/ Sobre uma rocha negra e luzidia,/.../ A nossos olhos, túrbidas, confusas,/ (p. 574)

Crianças que a procela acalentara/ No berço destes pântanos profundos/

Como esquadrão, que exército inimigo,/ Em passo estreito, a noite aperta e bate,/ E no doido pavor une-se torvo / E rolam despenhando-se no abismo/ As águas misturavam-se rugindo/ Em negro boqueirão. Profundo estrondo,/ Inaudita mistura de bramidos,/ Sons de trovão, rumor de ventanias,/Erguiam-se da lôbrega voragem!/ Um véu de espuma e névoa, entremeado/ (p. 574)

No turbilhão de espectros arrastadas,/ Em ânsia e magoas vãs./ E ri-se a orquestra, irônica, estridente.../ E da ronda fantástica a serpente/ Faz doudas espirais.../ Se o velho arqueja ... se no chão resvala,/ Ouvem-se gritos... o chicote estala./ E voam mais e mais... /.../ A multidão faminta cambaleia,/ E chora e dança ali!/ Um de raiva delira, outro enlouquece.../ Outro, que de martírios embrutece,/ Cantando, geme e ri!

De pérolas sutís, de áureos rebrilhos, Maravilhas do íris, se estendia/ Sobre o mistério esplêndido das águas. / (p. 574)

O trilho que Colombo abriu na vaga,/ Como um íris no pântano profundo!.../ ...Mas é infâmia de mais... da etérea plaga/

Se estendem no céu escuro e baixo,/ Como de uma prisão (p. 578)

Hoje... o porão negro, fundo,/ Infecto, apertado, imundo

Um africano velho, e mutilado/ Pelo atroz escorbuto, parecia/ Dormir profundamente. Era meu sócio naquele mundo, que habitava! (p. 579)

Se o velho arqueja, se no chão resvala.

Satânico prazer o seio inunde (p. 579)

E ri-se Satanás!...

Embora exista uma profusão de termos semelhantes, como: tinido dos guisos/tinir de ferros, delírio/grito, sangue/sangue, corpo/corpo, Deus/Deus, inferno/Satanás, íris/íris,

escuro/negro, prisão/porão, velho/velho, turbilhão/turbilhão, satânico/Satanás, observamos que no poema de Varela os versos estão relacionados à vida individual e não à coletividade, como mostram os termos: senti, vi, circundou-me, tive, aceita-me, meu etc.

A ausência de mobilidade na sociedade escravocrata acaba conduzindo, mesmo que apenas subjetivamente, o personagem do *Diário de Lázaro*, à identificação com a figura do velho escravo. Nos poemas de Varela e Castro Alves não ocorre um movimento ascendente da história, pelo contrário, prevalece a perspectiva fossilizada e petrificada de uma sociedade fundada sobre a exploração do trabalho escravo. O final do poema de Varela revela o fracasso da perspectiva que acredita na possibilidade de ascendência social sem o estabelecimento de alguma ruptura. Nesse contexto, o personagem acaba como o escravo lançado na sujeira da lama:

*Trinta dias passaram-se. Minh'alma,/ Como a lagoa estagnada, impura,/ Se repouso
fruí, era o repouso/ da podridão, da lama; era o sossego/ Do que não pode se
agitar, e existe/ Por que o Nada é impossível, e na Morte/ A própria vida oculta-se
sofística./ E silente se incubia. Cada dia/ Um escravo depunha-me o alimento/ Do
meu negro covil à exígua porta/ E mudo se afastava. Meus vestidos,/ Os trastes do
meu uso eram puxados/ Com asco e nojo à ponta de uma vara;/ Se novos me
traziam, necessário/ Me era buscá-los pelo chão, de rastros/ Como um velho rafeiro.
Nem um gesto,/ Uma palavra ao menos me diziam/ ...— O silêncio dos sepulcros.*

O sofrimento individual resulta da tomada de consciência de que não existe mobilidade social. Com isso verifica-se o processo descendente de queda do mundo dos desejos hipostasiados pela ideologia dominante para o mundo das cinzas de Lázaro. Esse é o mal da consciência romântica, que sonha com o céu e é obrigada a viver entre as coisas contingentes e finitas. O processo de exclusão do sujeito do poema de Varela conduz a uma aproximação com o mundo do escravo. Mas essa aproximação não elimina a sua perspectiva de superioridade, porque, diferentemente do escravo, a classe intermediária permanece pensando sob o preceito de que é livre e cônica do seu agir, diferentemente do escravo: “Nada mais sinto; a dor tem seus limites/ Além dos quais, talvez, estranho gozo,/ Satânico prazer o seio inunde,/ Cerrei de novo os olhos. Sobre a terra/ O próprio sofrimento era-me um sonho!” (1943, p. 579). O tema do sonho também aparece no poema de Castro Alves, mas ele não é uma mera expressão do sentimento de insatisfação do indivíduo que não conseguiu romper com as brechas sociais existentes no interior da própria classe dominante. Antes de ser um estado de sofrimento subjetivo de um indivíduo, o drama do escravo é concreto e histórico.

Apesar de terminar com os rogos de uma subjetividade sofredora similar a subjetividade repleta de puro romantismo como a do poeta Torquato Tasso, Varela se apropria do mais sofisticado discurso romântico para desmistificar a pureza de alma da subjetividade burguesa. Essa subjetividade profundamente intimista está certa de que sem o reconhecimento da classe dirigente ela prevalece na condição social do escravo; como não subsiste outro modelo de sociedade para o autor do poema, assistimos à queda do humano no reino bestial das criaturas: “O próprio sofrimento era-me um sonho”. A consciência da classe intermediária compara a ela mesma com a condição do escravo e, ao fazer isso, Varela revela como a sua visão acerca do escravo é obliterada, porque nele o escravo não é capaz de sentir-se como ser humano, pois não passa de uma coisidade. Nesse aspecto, a poesia de Varela é diametralmente oposta à perspectiva em curso no poema *O navio negroiro*, que interpreta o escravo como um ser dotado de sensibilidade.

2.5 – I-Juca-Pirama de Gonçalves Dias

Gonçalves Dias também é exemplo do poeta que dedica sua pena à causa do amor malogrado, como Tasso. Segundo Mário da Silva Brito:

Perdendo Ana Amélia, perderia também o gosto pelo viver e viver, para ele, era, sobretudo, a poesia. Mas não era apenas isto – e muito significava – que deixava de ter. Ana Amélia representava a entrada definitiva para o meio a que tudo fizera por pertencer, a estabilização de sua posição social (1950, p. 14).

O próprio Gonçalves Dias chega a vaticinar o seu destino trágico: “Sempre julguei que me lançariam ao mar com uma pedra ao pescoço para evitar as despesas do enterro” (1950, p. 28). O poeta foi o único a perecer na confusão do desastre que abateu a embarcação no litoral maranhense, próximo à vila de Guimarães, pois ninguém lembrou do convalescente enfermo com angina, gastrite, problemas na garganta, do homem de “pulmões rotos, de coração ferido, que assiste ao cumprimento de sua profecia” (BRITO, 1950, p. 28).

Machado de Assis rememora os últimos instantes desse poeta genuinamente nacional, nos termos: “Ali sozinho,/ Travou naquela solidão das águas/ O duelo tremendo, em que a alma e corpo/ As suas forças últimas despendem/ Pela vida da terra e pela vida/ Da eternidade. Quando imagem torva,/ Pelo turbado espírito batendo/ As fuscas asas, lhe tornou mais triste/ aquele instante fúnebre” (Apud BRITO, 1950, p. 29).

Como a maioria dos poetas românticos, Gonçalves Dias foi uma alma dilacerada, cortada pela melancolia e pelo sofrimento, a exemplo de Tasso e Varela. É o que revela sua escrita: “Porém quando algum dia o co’orido/ Das vivas ilusões, que hoje conservo,/ Esperanças, que eu educo, se afundarem/ Do naufrágio da vida há de arrojá-me/ À praia tão querida...”. Nogueira da Silva destaca que não era o coração que sofria nesse mameluco de imaginação quente, mas o cérebro; ele “não sofria por ser infeliz: sofria e sofria acerbamente por não ter achado a felicidade” (BRITO, 1950, p. 08).

Filho da união ilícita entre o comerciante português João Manuel e a pobre mestiça Vicência Mendes, Gonçalves Dias conseguiu ascender graças à colaboração da sua madrasta Adelaide Ramos de Almeida, que financiou seus estudos no exterior. No espaço topográfico europeu emergiu a sua poética saudosista de amor à pátria e à natureza brasileira. Estudioso, aprendeu tanto italiano quanto alemão, sendo indubitavelmente o primeiro a inserir a *intelligentsia* nacional no universo literário europeu. Embora tenha sido Domingos José Gonçalves de Magalhães o primeiro a introduzir o romantismo no Brasil, somente com Gonçalves Dias alcançamos o verdadeiro *pathos* romântico. O temperamento complexo e inquieto desse jovem possibilitou a constituição de uma poesia dotada de subjetividade, nacionalismo, paisagismo e mitologia. Nos *Primeiros cantos*, fulgura uma poesia intimista e subjetiva que retrata as dores do amor fracassado por Ana Amélia, que foi a musa inspiradora de poemas como: *Seus olhos* e *Leviana*. Nos *Últimos cantos* vigora uma poesia de natureza dramática que o conduz à aproximação com a poesia neoclássica de Schiller e Goethe.

A poesia de Gonçalves Dias, segundo José Veríssimo, revela uma feição modelar, sendo a expressão mais eminente do lirismo brasileiro. Gonçalves Dias canta os escravos negros nos poemas: *A Escrava* e *Tabira*. Estes poemas revelam a concepção dominante, que acabou moldando os setores mais progressistas da época, preferindo o índio em detrimento do negro africano. Embora não tenha sido o primeiro a cantar louvores aos índios, sua poesia destaca-se como uma contribuição mais original para a poesia nacional, à medida que procura inserir o arsenal vocabular presente no modo de falar usual brasileiro, especialmente o universo semântico dos povos indígenas, sobretudo o tupi, língua falada no Brasil até o século XIX. A literatura indígena tinha escola no Brasil; antes de Gonçalves Dias encontramos escritores como: Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Cláudio Manoel da Costa etc. O índio foi a mais alta fonte de

inspiração da literatura romântica e serviu como arma na afirmação da identidade nacional. Diante da humilhação representada pela dominação lusitana e diante da vergonha da mancha da escravidão negra, o índio emergiu como uma espécie de antítese a esses elementos. A literatura concedeu ao índio um caráter mítico, portador de um *pathos* de bravura e liberdade, condição muito distante da realidade. Na busca da afirmação da força de sua raça imaginária, Gonçalves Dias tentou fazer da sua obra *Os Timbiras* uma espécie de *Ilíada* brasileira.

O poema *I-Juca-Pirama* é dramático. Nele encontramos os artifícios da retórica e da eloquência, bem como da descrição e da contemplação. A presença desses elementos serve para aproximá-lo do poema *O navio negreiro* de Castro Alves. O poema *I-Juca-Pirama*, ou “aquele que é digno de ser morto”, é a expressão mais acabada da poética indigenista de Gonçalves Dias. Ele inicia em grande estilo, descrevendo a “altiva nação” Timbira como formada pela constelação dos “guerreiros valentes”, representando, de um lado, o *status* de glória para seus compatriotas e, do outro, o estado de estupor para os seus rivais. Em contraposição ao estado épico dos Timbiras, emerge na cena a figura infeliz do índio Tupi, prisioneiro de guerra na luta das tribos rivais. Este guerreiro aparece como cardápio no ritual antropofágico da comunidade Timbira:

*Acerva-se a lenha da vasta fogueira,
Entesa-se a corda da embira ligeira
(...)
Entanto as mulheres com leda trigança,
Afeitas ao rito da bárbara usança,
O índio já querem cativo acabar:
A coma lhe cortam, os membros lhe tingem
Brilhante enduape no corpo lhe cingem,
Sombria-lhe a frente gentil canitar. (I)*

No momento do desenvolvimento do ritual primitivo de antropofagia, o infeliz prisioneiro ergue sua voz para que a comunidade oponente conheça a sua história:

*Quem é? – ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz: – de um povo remoto
Descendei por certo – dum povo gentil;
(...)
Por casos de guerra caiu prisioneiro
Nas mãos dos Timbiras: – no extenso terreno. (I)*

Este índio deve erguer sua voz para defender sua causa. É no centro da taba rival que se dá a descrição da história daquele que é destituído de identidade e memória, daquele que deveria estar preparado para morrer:

*Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo Tupi.
Da tribo pujante
Que agora anda errante
Por fado inconstante, (IV)*

No entanto, o índio infeliz não lamenta pela sua sorte sinistra, mas pela condição de abandono e letargia do único remanescente do seu povo, o seu velho pai, que sem o filho não teria como garantir a sua sobrevivência:

*Ao velho coitado
De penas ralado,
Já cego e quebrado,
Que resta? – Morrer.
Enquanto descreve
O giro tão breve
Da vida que teve,
Deixai-me viver.
(...)
Guerreiros, não coro
Do pranto que choro;
Se a vida deploro,
Também sei morrer. (IV)*

O índio sofre não por si mesmo; como um herói ele lamenta pelo outro, que nesse caso é o sangue paterno. O choro de lamento pelos laços consangüíneos é interpretado pela comunidade rival como sinônimo de covardia e fraqueza; por conseguinte, o guerreiro Tupi passa a ser considerado como indigno de ser morto num ritual antropofágico, pois esse sentimento poderia ser transferido para os Timbiras ao devorarem a sua carne:

*Soltai-o! – diz o chefe. Pasma a turba;
Os guerreiros murmuram: mal ouviram,
– Mentiste, que um Tupi, não chora nunca.
E tu choraste!... parte; não queremos
Com carne vil enfraquecer os fortes. (V)*

Liberto sob a condição de homem incapaz de enfrentar a morte sem temor, o pai reencontra o filho e, mesmo cego, descobre o sucedido sem nenhuma ajuda estranha:

*Sentido o acre das frescas tintas,
(...)
Despido então do natural ornato!...
Recua aflito e pálido, cobrindo
(...)
Ele o via; ele o tinha ali presente;(VI)*

E ao contrário do velho Príamo que procura Aquiles para suplicar pelo corpo do filho Heitor em defesa de um funeral decente, o velho Tupi, sentindo-se desonrado, busca o chefe dos Timbiras para devolver o filho, para que este seja objeto de sacrifício em conformidade com o estatuto ético dos aborígenes:

*Aqui venho, e o filho trago.
(...)
Mandai vir a lenha, o fogo,
A maça do sacrifício
E a muçurana ligeira:
Em tudo o rito se cumpra! (VII)*

Por sua vez, o chefe Timbira recusa a proposta de sacrifício solicitada pelo velho Tupi, pois o jovem Tupi se mostrara fraco no instante do ritual antropofágico e contaminou sua carne com suas lágrimas, como esclarece o Timbira:

*Ele chorou de covarde;
Nós outros, fortes Timbiras,
Só de heróis fazemos posto (VII)*

Ao tomar conhecimento da fraqueza do filho, o velho excomunga-o e lança-o para fora da comunidade dos seus ancestrais:

*Pois choraste, meu filho não és!
(...)
Possas tu, isolado na terra,
Sem arrimo e sem pátria vagando, (VIII)*

Para surpresa geral, no momento em que o pai discursa renegando a atitude do descendente, o filho é tomado por um tempestivo ímpeto heróico, desafia os oponentes e põe-se a lutar contra toda a taba dos Timbiras. O duelo tem a altura dos titãs, e conduz a uma mudança de perspectiva em relação ao jovem Tupi:

*Da sua noite escura as densas trevas
Palpando. – Alarma! Alarma! – O velho pára!
O grito que escutou é voz do filho,
Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
(...)
Tomado agora pelo súbito contraste,
Desfaz-se agora em pranto copioso,
Que o exaurido coração remoça.
A taba se alborota, os golpes descem,
Gritos, imprecações profundas soam,
Emanhada a multidão braveja,
Revolve-se, enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem.
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias*

*Da humana tempestade propagando
Quantas vagas de povo enfurecido
Contra um rochedo vivo se quebravam
Era ele, o Tupi; nem fora justo
(...)
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jacto e por um só se aniquilasse. (IX)*

O exemplo de coragem e altivez conduz à reabilitação do seu prestígio junto ao seu velho pai e leva o chefe dos Timbiras a aceitar o sacrifício do jovem guerreiro Tupi, conforme as regras estabelecidas pela tradição:

*– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças (IX)*

Esta história é testemunhada por um velho Timbira, personagem digno de mérito pois pertence à taba rival. Este diz, de maneira prudente: “– Meninos, eu vi!”. A história desse jovem herói romântico se contrapõe à perspectiva daqueles que compreendem ser o choro uma atitude própria somente para os covardes; nesse caso, o herói chora de comisseração pela situação de abandono e descuido do seu velho pai e não perde a altivez do seu *pathos* guerreiro. Em conformidade com os relatos de Homero na *Ilíada*, o herói grego podia mostrar suas fraquezas humanas e não ser covarde na guerra. Pelo visto, as lágrimas não diminuiram em nada a sua disposição para lutar contra o inimigo e pode, com isso, juntar-se aos seus antepassados no reino dos mortos.

Uma vez ciente das exigências impostas pela exterioridade da taba rival e do seu próprio pai, o jovem Tupi é dominado pelas imposições externas e acaba mostrando-se apto para a morte como um herói tradicional. Em termos gerais, não encontramos nessa peça o adensamento do conflito que caracteriza a tragédia grega, em que o herói questiona a força da necessidade cega do destino. O herói morre obedecendo passivamente os costumes do seu povo, não passando assim de um instrumento da vontade coletiva. Nesse aspecto, ele é estático, objetivo e superficial; a sua subjetividade desaparece diante do peso da objetividade da totalidade. O herói morre defendendo os valores primitivos de valentia e coragem, e não na defesa de um *corpus* axiológico bem mais elevado, como os preceitos de eticidade e moralidade. No entanto, ele se aproxima da tradição clássica, à proporção que o espaço mítico da taba relembra o espaço do *ethos* da bela *Polis* grega. Essa aproximação ocorre na natureza do discurso exortativo do pai que ameaça o filho de exílio, lembrando a tragédia de Édipo; em que viver longe da *Polis* era considerado como um castigo terrível,

porque não havia forma de vida possível fora da comunidade. Nesse espaço desaparece a subjetividade do herói, como uma cortina de fumaça diante do poder da universalidade objetiva da taba. O herói Tupi incorpora a universalidade objetiva sob a forma estereotipada do romantismo, nos termos: “Além dos Andes/ Revive o forte” (II). Por outro lado, embora não seja expressão de uma subjetividade determinada, o herói da peça não chega a ser uma criatura que tenha a sua existência na relação de dependência de um senhor, como na *Tragédia no mar* de Castro Alves. A peça de Gonçalves Dias aponta como a natureza do *pathos* indígena livre das amarras enfrenta a morte diferente dos africanos que são tratados como meras coisidades.

O poema em questão possui algumas aproximações com o poema *O navio negreiro* de Castro Alves, especialmente na descrição do embate entre o jovem herói Tupi e a comunidade dos Timbiras:

*A taba se alborota , os golpes descem,
Gritos, imprecações profundas soam,
Emaranhada a multidão braveja,
Revolve-se, enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem.
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias
Da humana tempestade propagando*

O movimento descritivo lembra a descrição da cena do tombadilho do navio no poema de Castro Alves:

*E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...*

*Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!*

Entre as cenas apresentadas predominam: gritos, gemidos e revoltas; são cenas de guerra e lamentos, em que os homens se revelam como seres rivais. A violência gera agonia e o reconhecimento do outro mediante o primado da força e da coerção. A preocupação em descrever a identidade do jovem Tupi lembra a preocupação do poeta baiano em descrever

a identidade dos homens e mulheres no tombadilho: “Quem são estes desgraçados,/ Que não encontram em vós,/ Mais do que o rir calmo da turba? Que excita a fúria do algoz?” Esse índio prisioneiro é símbolo de um *ethos* desintegrado, como ele mesmo afirma: “‘Eis-me aqui’, diz ao índio prisioneiro; ‘Pois que fraco, e sem tribo, e sem família,’ de uma comunidade que não existe mais: ‘– de um povo remoto’, de uma nação que no passado fora ‘pujante’ e agora vive ‘errante’, ou melhor, *Derradeiro brasão da raça extinta*. Existe, como na *Tragédia no mar*, um movimento diacrônico da história que indica um retrocesso na vida do povo Tupi e do povo africano.

A aproximação entre os poemas em discussão dá-se muito mais pela unidade semântica do que propriamente na sua estruturação e composição, pois eles têm um ordenamento bastante diferenciado. A *Tragédia da taba* é um poema romântico marcado “por certa contenção e equilíbrio clássico” (Assis, 1988, p. 355), enquanto *Tragédia no mar* é dominado pela noção de movimento e contraste. O primeiro se inscreve sob o signo do conflito entre forças rivais e culmina com a afirmação do reconhecimento do caráter heróico do personagem. O segundo não aponta para um processo de reconciliação entre as forças opostas, muito menos para o triunfo do reconhecimento do caráter do africano. É mister destacar que a reconciliação afirmada na *Tragédia da taba* é somente uma reconciliação nos marcos da sua estruturação e não do problema que ela suscita, ou seja, a solução das colisões não é suficiente para responder ao problema histórico do extermínio dos povos indígenas no Brasil, haja vista que os princípios de coragem e valentia são insuficientes para interceptar a destruição orquestrada pela empresa colonizadora lusitana. Como os indígenas, os africanos também foram dotados de coragem e valentia, no entanto, isso em nada impediu sua dominação, como aponta Castro Alves: “São guerreiros mosqueados/ Que com os tigres mosqueados/ Combatem na solidão. / Ontem simples, fortes, bravos.../ Hoje míseros escravos,/ Sem ar, sem luz, sem razão...”.

A consciência da identidade existente entre *O navio negreiro* de Castro Alves e os poemas elencados da época não minimiza a sua relevância, pelo contrário, mostra o elevado nível de formação do poeta. É necessário reconhecer que nenhum poema ou objeto estético alcança *status* de primazia sem levar em consideração a tradição existente, sem dialogar com a produção poética precedente; para Kothe, “um grande texto guarda em seu bojo a elaboração de diversos outros textos maiores e menores, mas é grande à medida que vai além de cada um deles e de sua soma” (2002, p. 387). Entendemos que o poema de Castro

Alves consegue isso; ele vai além do poema citado em vários aspectos, alguns deles já destacados acima, outros pontuados no decorrer dos capítulos que seguem. Nem sempre é visível que muitos textos literários são construídos a partir de outros textos literários, porque a distância, no tempo e no espaço, cuidou de apagar os vestígios que os amarravam à produção literária. Este não é o caso de Castro Alves; o tempo não apagou os rastros que o prendem à tradição literária romântica, especialmente as figuras de Heinrich Heine, Pedro Luiz e Fagundes Varela, de quem foi amigo desde 1864, quando se dirigia para a Faculdade de Direito de Recife.

A poesia castroalvina é resultado do desenvolvimento das forças objetivas e subjetivas, do processo de formação do mundo burguês, do movimento de valorização da subjetividade e dos direitos liberais, como liberdade e igualdade de condições. A identidade ocorre pela diferença e a diferença pela identidade, em que a alienação da consciência ou do espírito, em termos hegelianos, obnubila o entendimento da articulação existente entre os elementos distintos e tende para o dualismo ou o monismo. A identidade existente entre os poemas ocorre mediante a sua diferenciação em relação a outros poemas e outras tradições, através do choque com as forças precedentes. O romantismo surge como uma resposta ao classicismo, mas essa resposta não brota da cabeça de um Zeus sem nenhuma articulação com a realidade, como Atenas, que nasceu pronta da cabeça da referida divindade.

É mister destacar que a identidade entre Castro Alves e alguns poetas românticos é muito mais que semântica, como por exemplo entre nosso poeta e Fagundes Varela, nosso poeta e Luiz Pedro; não é uma identidade de conteúdo, mas somente de forma, e essa identidade está configurada nas suas entrelinhas, não é uma colagem. Por exemplo, o poema *Voluntários da morte* de Pedro Luiz não trata da escravidão ou do tráfico de escravos da África para o Brasil, diferentemente de Heine, em que a identidade se verifica muito mais no plano do conteúdo do que na forma. O poema de Castro Alves, como destacamos, é muito mais rico em termos de expressão semântica; no entanto, o poeta alemão é mais cômico das contradições que perpassam a sociedade capitalista. A diferença é um aspecto constitutivo da identidade; o outro poema não é uma mônada isolada ou um ser-em-si, da mesma maneira que *O navio negreiro* não é uma mônada fechada em si mesma, muito menos um ser-em-si, mas um artefato resultante do movimento dinâmico que constitui a realidade. Ele é em-si e para-si, ele é resultado do movimento dinâmico que

configura a totalidade do real, uma configuração mimética da estrutura contraditória e desigual que constituía a sociedade escravocrata. Ele é a expressão do embate de forças existente entre o senhor e o escravo. A contradição dessa sociedade, enquanto expressão do processo de acumulação de capitais na Europa, será objeto de crítica muito mais contundente no poema de Heinrich Heine do que no poema de Castro Alves, mas neste a contradição aparece nas suas entrelinhas (como destacaremos no último capítulo de nossa tese), na forma como ele soube construir a sua linguagem e na sua riqueza descritiva e expressiva, revelando um tempo histórico em que a poesia comportava uma forte relação com as massas, quer dizer, a poesia tinha um público significativo de leitores, sendo capaz de interferir no seu modo de ser.

A relação entre Castro Alves e Heine é profundamente dialética, não podendo ser compreendida simplesmente em termos de plágio ou *imitatio*. Entre eles se aplicam perfeitamente diferenças que não sucumbem ao preceito da semelhança. A diferença aponta as insuficiências de cada um dos poemas, que quando isolados aparecem como entes perfeitos, completos e acabados. A comparação revela aquilo que Castro Alves poderia ter dito e não disse, como também a forma que Heine poderia ter explorado e não explorou. São produções humanas com suas particularidades e suas contingências.

A estruturação, a organização e o estilo de cada poema revelam uma opção, uma escolha, uma rota, e ao tomar-se uma rota de navegação é preciso respeitar o estado de coisas que ordena o mundo objetivo e subjetivo, sendo outras rotas deixadas para trás. Os poemas de Heine e Castro Alves constituem-se como duas visadas completamente diferentes de tratar do tema do tráfico dos escravos; essas duas perspectivas são diferentes e não antagônicas. Nesse caso, a categoria da identidade torna a comparação possível, mas é a não-identidade que torna frutífera a comparação e mostra o liame existente entre elas; segundo Kothe: “O sistema de uma obra não deve servir para anular a diferença do sistema da outra, assim como o sistema que se constitui pela comparação não deve servir para anular a especificidade de cada um de seus subsistemas” (1981, p. 144).

Podemos dizer que aconteceu uma relação pedagógica de Castro Alves com o seu *alter ego*, Heine; o contrário não foi possível porque o poeta alemão não chegou a viver o suficiente para conhecer o poeta brasileiro. A relação de Castro Alves com o poeta alemão ultrapassa a dimensão de *O navio negreiro*, como destacamos no primeiro capítulo, pois inscreve-se na maneira performativa incorporada pelo poeta, que valoriza o universo da

moda e se preocupa com sua própria imagem, e também pela natureza política conferida à poesia diante das massas. Mais que Victor Hugo, Heine foi um exemplo de poeta engajado na luta contra o arbítrio do Estado monárquico da Prússia e uma voz permanente em defesa do processo de emancipação da classe trabalhadora no mundo inteiro.

Por fim, os poemas de Heine e Varela revelam a ganância como *topos* constitutivo do discurso amoroso. No primeiro, a relação amorosa do capitão com a mercadoria, em que o tráfico de negros representa uma atividade profundamente lucrativa; e no segundo, a forma romantizada do discurso subjetivo que arde nas chamas da paixão não passa de um engodo filisteu do homem que pretende, através do casamento, ingressar no reino da classe dominante. Nesse aspecto eles revelam aquilo que Castro Alves claramente não confessa: o lucro como o preceito fundamental das relações sociais no mundo burguês. Ao trazer à baila essa questão, entendemos que esses dois poemas não apenas revelam o seu tempo histórico, mas, particularmente, o tempo em que vivemos.

CAPÍTULO III

A DIALÉTICA DOS GÊNEROS NO POEMA *O NAVIO NEGREIRO*

Os procedimentos adotados neste capítulo emanam do próprio núcleo interior do poema, considerando tanto seus movimentos e ondulações estruturais quanto sua escritura portadora de qualidades e possibilidades interpretativas. Partimos do pressuposto de que nada que não seja indicado pelo poema na sua forma e no seu conteúdo merece consideração. Nosso propósito é permitir que o poema revele sua mensagem não apenas para o homem do tempo histórico em que foi escrito, mas especialmente para o homem de hoje, interlocutor principal da escrita desta tese.

O romantismo destaca-se na história da literatura pela sua revolta contra as diferentes formas de imposição e dominação; constitui-se tanto como uma tentativa de interceptação do estado de desigualdade existente entre os homens quanto numa revolta contra o caráter normativo dos gêneros literários impostos pela tradição. O romantismo foi um movimento estético plenamente articulado com o seu tempo histórico. Oriundo do processo revolucionário que constituiu a ascensão social da burguesia européia no final do século XVIII, o romantismo desenvolveu uma nova forma de enxergar o mundo, em que os elementos da crítica e da ironia ocuparam um papel fundamental.

Na história literária *A arte poética* de Aristóteles representou a primeira reflexão acerca da natureza dos gêneros poéticos. No entanto, a tripartição afirmada entre poesia épica, poesia dramática e poesia lírica não é um feito aristotélico – que concentrou sua atenção no gênero trágico e na narrativa (epopéia) –, mas dos críticos literários do século XVI, que consideravam a poesia dramática como aquela em que os personagens aparecem em ação, diferentemente da poesia lírica, em que a pessoa do poeta ocupa um papel predominante, e a poesia épica como uma espécie de síntese das duas, pois nela em alguns momentos o poeta fala e em outros momentos quem fala são as personagens (AGUIAR, 1979: 208). Assim, a poesia lírica se distingue das outras duas formas poéticas pelo modo como o poeta se apresenta no poema. Escreve Cara: “O gênero lírico seria o poema de primeira pessoa ou de primeira voz; o gênero épico seria quando existe um narrador, uma voz épica que conta alguma coisa para alguém; o gênero dramático incluiria todas as peças teatrais em versos, quando os personagens é que falam e não o poeta” (1985, p. 12). Na perspectiva da tradição literária, o gênero lírico, enquanto substantivo e não como adjetivo, constitui-se como poemas breves, sem personagens claramente definidos, em que o ritmo e

a melodia (melopéia) servem para expressar o estado de alma do sujeito. No entanto, a doutrina dos gêneros não estacionou aí, sendo essa tripartição questionada no próprio decorrer do século XVI, primeiramente com a estética barroca, que questionou o valor dos gêneros e advogou a possibilidade da articulação e constituição de novos gêneros, e, posteriormente, na segunda metade do século XVIII, com o romantismo, desde a sua gênese com o movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e ímpeto*), que proclama a revolta contra a teoria dos gêneros, destacando a relevância da subjetividade individual e a autonomia de cada obra literária. Nesse contexto, Victor Hugo, na obra *Do grotesco ao sublime*, afirma a superioridade do drama moderno sobre os outros gêneros e prega o rompimento com os modelos e as regras classicistas. Escreve ele: “Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto” (HUGO, 2002, p. 64). Segundo Benjamin, os críticos modernos preservam o hábito de considerar as obras de arte segundo o critério do gênero a que elas supostamente pertencem, esquecendo que as obras significativas se põem para além dos limites estabelecidos pelos gêneros literários (BENJAMIN, 2004, p. 66). Para além de uma perspectiva centrada na noção de gênero puro, partimos do pressuposto de que o poema lírico em discussão incorpora dialeticamente elementos que estão presentes nos outros gêneros.

3.1 – O navio negreiro: poema lírico

A palavra lírica está relacionada ao instrumento musical utilizado no passado que se chamava lira (do latim lira, do grego lyra), revelando que a poesia nos seus primórdios era cantada e dançada. O poema castroalvino obedece a uma ordenação rítmica e métrica que é fundamental para a musa da poesia lírica.¹² Ezra Pound (1976) sugere que uma das características do poema lírico é a musicalidade, quer dizer, a melopéia, que destaca aquelas propriedades musicais de som e ritmo presentes nas palavras intimamente ligadas

¹² Para Hegel, “As obras da poesia devem ser faladas, cantadas, recitadas, serem expostas por meio de sujeitos vivos mesmos, assim como as obras de música. Estamos certamente acostumados a ler poemas épicos e líricos e a ouvir somente poemas dramáticos acompanhados por gestos; mas a poesia, segundo o seu conceito, é essencialmente sonora, e este ressoar pode tampouco falar a ela – caso ela deva se apresentar completamente como arte – quanto constitui seu único lado segundo o qual ela entre em conexão real com a existência exterior” (2004, p. 83).

ao significado que expressam.¹³ O poema revela tanto a sonoridade das palavras entre si mesmas quanto a sonoridade própria da natureza e das coisas que existem no mundo, como assinalam a passagem: “ama a cadência do verso/ Que lhe ensina o velho mar!”. A forma e o conteúdo se harmonizam para produzir e apresentar a pujança da sonoridade no poema lírico de Castro Alves. Podemos acrescentar ainda que o ordenamento musical obedece a uma seqüência de sons que mimetiza o ordenamento imagético da espiral das dobras que se desdobram e do traçado sinuoso das coisas que imperam no mundo. A escritura do poema não é linear, mas curva. Essa configuração geométrica se manifesta tanto na forma quanto no conteúdo, como mostraremos no próximo capítulo. Na primeira parte sucede um choque entre os elementos da natureza que garantem o ordenamento sublime do mundo, e ocorre um choque entre as sílabas, que garantem o ordenamento das palavras; diferentemente da quarta parte do poema, em que o choque mostra o estado de exceção a que estão condenados os escravos.

No poema lírico em discussão percebemos uma transposição das fronteiras existentes entre os gêneros, à proporção que o sujeito tanto fala em seu próprio nome como assegura a tradição clássica acerca do gênero lírico, quanto fala em nome de outros. Na primeira parte do poema, o sujeito lírico fala na primeira pessoa do plural e do singular:

*‘Stamos em pleno mar... Doido no espaço
[...]
Esperai! Esperai.. Deixai que eu beba
Esta selvagem, livre poesia...
[...]
Oh! quem me dera acompanhar a esteira
[...]
Albatroz! Albatroz! **Dá-me** estas asas.*

O sujeito lírico fala em seu próprio nome nessa etapa do poema, quando usa claramente a primeira pessoa do singular: “eu beba”, “me dera”, “dá-me”; mas ele também recorre à primeira pessoa do plural, quer dizer, fala em seu nome e no nome de outros: “‘Stamos em pleno mar”. Na segunda parte do poema vigora a narrativa impessoal e o poeta fala em nome dos marinheiros:

*Nautas de todas as plagas,
Vós sabeis achar nas vagas*

¹³ Para Pound existem três modos de classificar um poema: a) melopéia – o ritmo revela a musicalidade das palavras, sendo que estas vão além do seu sentido comum; b) fanopéia – está relacionada à imagem, criação visual a partir da poesia mesma; c) logopéia – está relacionada ao *logos* (discurso racional), e denota que a linguagem poética é difícil de ser traduzida para uma outra língua. A poesia quer atingir os olhos da imaginação, ela não deve alcançar apenas o ouvido (POUND, 1976).

Nesse momento o poeta fala na segunda pessoa do plural: “vós”, e mostra a relação dialética existente entre o eu e o tu, entre nós e vós. Ao fazer isso o poema incorpora o elemento da narrativa épica, porque é no gênero épico que o poeta fala em nome dos outros, e realmente essa parte do poema suprassume aspectos da epopéia à proporção que se constata uma preocupação em rememorar o *topos* histórico e espacial dos personagens: da Espanha: as “andaluzas em flor!”, da Itália: o canto da cidade de “Veneza dormente”, da Inglaterra: o espaço da Mancha, da França: as histórias de Nelson e de Aboukir, e dos helenos: os versos de Homero. Na terceira parte do poema o sujeito lírico retoma a narrativa na primeira pessoa, nos versos:

*Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
Desce mais... inda mais... não pode olhar humano
Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que vejo eu aí... Que quadro de amarguras!
É canto funeral!... Que tétricas figuras!...
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!*

O poema demonstra uma das qualidades elementares da poesia lírica, a valorização do sentimento e da emotividade quando adjetiva o quadro de amarguras, antecipando-se de certa forma à tarefa interpretativa do leitor; nesse caso o poeta é retórico. O traço retórico da linguagem do sujeito lírico ganha visibilidade pela recorrência do imperativo quando ordena à águia do oceano: “Desce do espaço imenso...”, e pelo uso dos vocativos: “Meu Deus! Meu Deus!”. Essa expressão é muito mais um recurso lingüístico do que propriamente um apelo solicitando que a divindade interfira no espaço terreno dos homens.

Na quarta parte o sujeito lírico sucumbe porque o poeta fala como um narrador tradicional: “Era um sonho dantesco... o tombadilho”. O verbo lembra “era uma vez” dos contos de fada e das histórias que perpassam a tradição oral. Isso demonstra que sucedeu-se uma mudança temporal duma cena para a outra. A cena é descrita na terceira pessoa do singular:

*Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que de martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!*

A presença do sujeito lírico aparece somente nas entrelinhas do texto, particularmente no uso dos adjetivos. A adjetivação revela a existência de um sujeito que observa a cena de maneira participativa. Nesse caso o narrador assume uma posição crítica diante daquilo que assiste. Ao descrever a cena, em que as figuras humanas saracoteiam como serpentes: “É da ronda fantástica a serpente/ Faz doidas espirais”, o poeta passa do estado lírico para o estado dramático. Vemos aqui uma intriga que se desenrola mediante a profusão de verbos que denotam ação: cambaleia, chora, dança, delira, enlouquece, embrutece, canta, geme e ri. Os sentimentos de agonia e sofrimento da multidão aparecem inseridos num espaço e num tempo bem determinados. Indubitavelmente, temos uma narrativa que se constitui como descrição de um evento que se desdobra no interior do texto literário. É somente nessa parte do poema que surge um outro discurso, entre aspas, que não é o discurso do poeta:

*No entanto o capitão manda a manobra,
[...]
“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”*

O capitão é o único personagem da cena patética que não fala através do poeta, seja na primeira, ou seja na terceira pessoa. O poeta deixa que o capitão fale no poema como no teatro, só que na forma do monólogo e não do diálogo. Essa foi a maneira que o poeta encontrou para não confundirem o seu discurso com o discurso do opressor. Ele deixa claro que o seu discurso não se identifica de maneira alguma com o discurso do tirano do navio. Aqui há uma incidência da poesia dramática, em que a personagem fala. Na quinta parte, o sujeito lírico torna a aparecer falando em seu próprio nome, através do uso de vocativos:

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus?!*

Mas o sujeito lírico nessa parte do poema não rememora a epopéia dos vencedores como na segunda parte; pelo contrário, agora se trata duma narrativa que se constitui como a epopéia dos vencidos:

*São os filhos do deserto (a)
Onde a terra esposa a luz (b)
Onde vive em campo aberto (a)
A tribo de homens nus... (b)
São os guerreiros ousados (c)
Que com os tigres mosqueados (c)*

Combatem na solidão. (d)
Ontem simples, fortes, bravos...(e)
Hoje míseros escravos,(e)
Sem ar, sem luz, sem razão... (d)

São mulheres desgraçadas, (a)
Como Agar o foi também.(b)
Que sedentas, alquebradas,(a)
De longe... bem longe vêm... (b)
Trazendo com túbios passos (c)
Filhos e algemas nos braços, (c)
N'alma – lágrimas e fel... (d)
Como Agar sofrendo tanto,(e)
Que nem o leite do pranto (e)
Tem que dar para Ismael. (d)

Nesse instante o sujeito lírico não fala em seu próprio nome, mas fala no nome daqueles que são considerados como: “filhos do deserto”, “guerreiros ousados” e “mulheres desgraçadas”. A preocupação com a revelação da identidade é seguida pela preocupação em revelar o tempo nos termos: “Ontem simples, .../ Hoje míseros escravos”, e o espaço nos termos: “De longe... bem longe vêm...”, que sugere também movimento e ritmo, mediante a repetição da palavra longe e das letras da última sílaba: em. O uso das reticências deixa para o leitor a tarefa de imaginar a distância ou a *via crucis* do espaço percorrido pelas “mulheres desgraçadas”. Para surpresa, o processo de identificação dos martirizados culmina com a revelação dos nomes das personagens que tipificam a epopéia de horrores: Agar e Ismael. A identidade dos africanos é apresentada na forma de uma narrativa que revela o encadeamento temporal e o movimento espacial dos acontecimentos, transpondo assim o limite estabelecido entre os gêneros, pois, segundo Souza,

O texto [lírico] não se propõe contar uma história. Suas palavras não chegam propriamente a configurar personagens e a descrever cenários, nem fazer narração de ações ou de acontecimentos; o que se passa apenas, é a captação de um momento emocionalmente especial, e isto através de um processo muito mais sugestivo e musical do que lógico e discursivo.

Outra característica do poema é a brevidade, a pequena extensão. /.../ A brevidade é somente a tendência das realizações líricas mais típicas, o que se opõe à característica própria do gênero narrativo [épico], que é a extensão geralmente longa (1999, p. 50).

O poema lírico em discussão rompe com as fronteiras estabelecidas, pois suprassume no seu interior aspectos que são próprios do gênero épico, como, por exemplo, a valorização de uma forma de narrativa que descreve a identidade das figuras mimetizadas no palco do tombadilho. E também possui uma extensão que vai além do determinado pela tradição que defende a brevidade do poema lírico. *O navio negreiro* possui 240 versos, que

se estruturam em seis partes, distribuídas de maneira irregular na organização das suas estrofes e dos seus versos, como dissemos. O poema não chega a ser longo como os da tradição épica, tais como: *Ilíada* e *Odisséia*, *Eneida*, *A divina comédia*, *Os lusíadas*, e outros.

Para Lima, o lirismo encanta e emociona o leitor pelo seu procedimento, pela sua tessitura, pelo modo como o poeta sabe entrelaçar as palavras entre si. O lirismo não se limita a um sentimento ou a um estado de espírito do sujeito. O lirismo é acontecimento, é procedimento, é mimesis de ações expressas por uma linguagem construída capaz de dizer as coisas (LIMA, 2004a). O que torna um texto poético lírico não é simplesmente a dimensão emocional da sua linguagem, que não deixa de estar presente no texto em tela.

Para Cara, o que torna um texto lírico um texto poético é o modo como “a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos” (1985: 8). Ritmo e sonoridade constituem-se como conteúdos fundamentais desse poema, como podemos observar nas estrofes acima elencadas, que revelam sonoridade musical na articulação das palavras: **deserto/aberto**, **luz/nus**, **desgraçadas/alquebradas**, **também/vêm**, **passos/braços**, **fel/Ismael**, **tanto/pranto**. A rima acontece através da articulação de suas classes gramaticais: do substantivo “deserto” com o verbo “aberto”, do substantivo “luz” com o adjetivo “nus”, do adjetivo “desgraçadas” com o adjetivo “alquebradas”, do advérbio “também” com o verbo “vêm”, do substantivo “passos” com o substantivo “braços”, do substantivo simples “fel” com o substantivo próprio “Ismael”. Há uma articulação entre palavras de classes gramaticais tanto idênticas quanto distintas, o que demonstra certa riqueza nos ritmos. Na estrofe sucede uma variação no modo de distribuir as rimas, aparecendo rimas alternadas (abab), rimas interpoladas (deed), e rimas emparelhadas (cc). Cada uma das estrofes acima está estruturada na forma de dez versos, quer dizer, são décimas, e do ponto de vista da organização dos seus versos, suas sílabas estão agrupadas em redondilhas maiores, quer dizer, são heptassilábicas:

São/1/os/2/fi/3/lhos/4/do/5/de/6/ser/7/to
[...]
São/1/mu/2/lhe/3/res/4/des/5/gra/6/ça/7/das,
Co/1/mo/2/Agar/3/o/4/foi/5/tam/6/bém/7/

Ao sair de si mesmo na direção do outro, o poeta Castro Alves revela a necessidade de um novo ordenamento lírico. Mas isso não o impede de cair na valorização do sentimento e no acento retórico da linguagem, como na última estrofe do poema:

*Auriverde pendão de **minha** terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança
Estandarte que à luz do sol encerra
As promessas divinas da esperança...*

O primeiro verso da estrofe em questão expressa sensibilidade e emotividade da parte do sujeito lírico que destaca as cores verde e amarelo, manifestação da tendência romântica de buscar afirmar sua identidade nacional mediante a valorização da riqueza natural – do ouro e das matas existentes no Brasil. No segundo verso o ritmo das palavras sobrepuja o seu possível limite de sentido; nele encontramos a presença da musicalidade na aliteração, quer dizer, na repetição da consoante **b**, quatro vezes no segundo verso dessa estrofe, e pela repetição da vogal **a**, sete vezes, e dois **g**: Que **a** brisa do **B**rasil **b**eija e **b**alança. Nesse verso existe tanto a repetição das consoantes quanto das vogais; existe então aliteração e assonância.

A repetição é uma peça constante que aparece em todas as partes do poema, como exemplo, destacamos os primeiros e os últimos versos. Nos primeiros verifica-se a repetição de palavras e sílabas:

*‘Sta/1/mos/2/ em /3/ple/4/no/5/ mar/6/... Doi/7/do/8/ no es/9/pa/10/ço
[...]
‘Stamos em pleno mar... Do firmamento
[...]
Stamos em pleno mar... Dois infinitos
[...]
Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
[...]*

Nesses versos decassilábicos sáficos com acento na quarta, oitava e décima sílabas, o poeta lírico busca mimetizar a harmonia, a suavidade e a musicalidade da natureza através da repetição das palavras e da profusão da repetição da sílaba **do**, que aparece cinco vezes nos versos acima, da sílaba **to**, que aparece duas vezes, havendo ainda uma repetição das vogais **i** e das consoantes **n**, **m** e **f**. Nos últimos versos do poema a musicalidade retorna mediante o recurso da repetição:

*Andrada! Arranca esse pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!*

A repetição ocorre através do uso do vocativo, por intermédio do qual o poeta interpela os heróis do passado para intervir no tempo presente: Andrada e Colombo. Numa comparação dos dois últimos versos entre si percebe-se a sucessão da repetição não apenas

mediante o uso de nomes próprios, mas também nas últimas sílabas das palavras que encerram os dois versos: **ares/mares**, e na adoção de verbos que demonstram ação: **arranca/fecha**, e ainda dos substantivos **pendão/porta**. A aliteração é constante no conjunto dos versos do poema em discussão e serve para dar entonação e cadência ao poema tipicamente lírico do ponto de vista da sua ordenação e estruturação rítmica.

Ao invés de permanecer centrado em si mesmo, como afirma Hegel na sua *Estética*,¹⁴ o sujeito lírico do poema *O navio negreiro* tem como corolário um eu que se projeta para o outro, e esse outro emerge num espaço e num tempo bem determinado, sendo portador de uma identidade. O poeta lírico acaba subjetivando o mundo e a natureza, fazendo emergir uma realidade que é expressão da sua capacidade reflexiva e imaginativa. No poema *O navio negreiro*, podemos evocar a relação de semelhança com a realidade quando o poeta afirma: “Homens do mar! Ó rudes marinheiros,/ Tostados pelo sol dos quatro mundos!”. Essa relação é relativizada quando escreve: “Crianças que a procela acalentara/ No berço destes pélagos profundos”. Os rudes marinheiros são comparados às crianças; no entanto, diferentemente das crianças, que são dóceis e embaladas em berços ou no seio materno, os marinheiros são embalados pelas tempestades, pois procela quer dizer tempestade marítima. Há de se convir que os abismos marítimos não se constituem como espaço adequado para acalentar crianças, pelo contrário, as tempestades marítimas e os abismos servem mais para assustar as crianças. No entanto, aquilo que a realidade recusa pode servir para o propósito da poesia. Entre outras passagens, chamamos atenção para a autonomia do texto literário, que aparece na primeira parte do poema em discussão:

*Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardentias.*

A realidade prosaica do mundo não oferece esse retrato construído pela imaginação poética, porque na realidade não vemos saltar espumas de ouro dos astros nem o mar acende qualquer coisa, pelo contrário, as águas do mar servem mais para apagar as chamas luminosas, ou então somente para refletir a luz. A aparição do elemento luminoso no mar somente é possível pela mediação dos olhos do eu lírico, que é capaz de perceber astros que

¹⁴ Segundo Hegel, “A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no ato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente, que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [*Stoffs*] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (2004, p. 163).

saltam como espuma e um mar que se acende. O poeta pode, mediante sua liberdade poética, inverter a ordem natural das coisas sem causar qualquer prejuízo ao mundo reconfigurado, concedendo à poesia graciosidade e beleza. Outro exemplo de autonomia do literário é o verso citado:

*Colombo! Fecha a porta dos teus **mares!***

Na realidade os mares não possuem nenhuma porta, no entanto, a imaginação poética pode perfeitamente idealizar um mundo em que mares tenham porta. A metáfora dos mares com porta serve para tratar da possibilidade de interceptar o trânsito de qualquer navio negreiro no plano imaginário. Essa contraposição com a realidade das coisas fez com que na primeira publicação do poema, no jornal *O Myosote* de 1869, edição única, nas páginas 19-28, esse verso tivesse a seguinte redação: “Colombo fecha a porta dos teus lares”. Para o redator do jornal citado o normal é que lares tenham porta e não mares; o problema que fugiu à atenção do redator é que a linguagem poética pode recorrer a uma série de recursos de linguagem que ultrapassam a escrita em prosa.

O substantivo próprio escolhido, Colombo, não se limita ao seu valor temporal e histórico, pois ele comporta também os valores de sonoridade e visualidade: a) sonoridade: na repetição da vogal o, três vezes; b) visualidade: podemos perceber que a palavra, quando escrita dessa maneira: Colombo, lembra a embarcação de dois mastros (a verticalidade das letras **l** e **b**), o convés do navio (a largura da letra **C**), e as demais partes do navio pela forma horizontal das suas letras; c) que a letra o rememora a forma circular do universo, espaço das viagens marítimas, e ainda que a vogal o pode remeter ao ovo (de Colombo), como demonstra Décio Pignatari (MATOS, 2001), que na parte superior da folha apresenta a palavra **Colombo**, que os três **o** assinalados têm a forma de ovos rachados, dos quais escorrem um líquido amarelado que forma o mapa do continente americano, e na parte inferior da página apresenta o restante do verso com uma pequena alteração no seu final, em que mares é substituído pela palavra males, ficando o verso dessa maneira: “fecha a porta dos teus **males**” (anexo 4).

O poeta sabe reconstruir o mundo através da sonoridade e do ritmo, é o que percebemos nos versos:

*‘Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares,
Como roçam na vaga as andorinhas...*

Existe uma articulação entre as palavras que denotam ritmo e cadência nos termos: marinhas/andorinhas, velas/mares; isso é constante na poesia romântica de Castro Alves. Além da sonoridade, merece destaque o modo como ele reconfigura o mundo no verso: *Veleiro brigue corre à flor dos mares*. O veleiro aparece aqui como semelhante a uma criança que corre despreocupadamente pelo pomar, e o mar é semelhante a um jardim: nele existem flores e andorinhas, símbolo da liberdade, que roçam nas suas vagas. Nesse contexto, abrir as velas pode ser comparado a abrir os braços para sentir o vento quente que sopra do mar. A natureza plural e aberta do texto poético impede qualquer tentativa de esvaziamento do seu sentido. E como toda tradução se constitui numa traição, não existe interpretação do texto que seja completa. Embora a mente do leitor possa se abrir ao “quente arfar das virações marinhas” e tente assim acompanhar o movimento poético que “corre à flor dos mares”, a nossa imaginação consegue somente roçar na vaga como “as andorinhas”, pois não se consegue dizer o poema por inteiro, na verdade, apenas se procura dizer o poema mediante uma determinada visada. É apenas um olhar que de maneira alguma pretende esgotar a riqueza de sentido que pulsa de seu interior. O poema é como o mar. Ele é um universo infinito. Cheio de mistérios e de segredos, ele nunca se revela por completo. Assim, todo poema é um hieróglifo, um conjunto de emblemas que ama esconder-se.

O poeta reconhece a possibilidade da poesia como sujeito e objeto de si mesma.¹⁵ Nesse momento o poeta aparece como defensor da autonomia da poesia ante as imposições da exterioridade:

¹⁵ É mister lembrar o traço reflexivo e racional do romantismo e como ele conseguiu extravasar a autonomia do eu para o universo das artes. A liberdade reflexiva do eu em torno de si da filosofia de Fichte é levada às últimas conseqüências na arte. O eu fichtiano encanta os românticos pelo fato de fazer do mundo subjetivo o fundamento para o mundo objetivo pela mediação da imaginação criadora. A primazia da subjetividade em Fichte não conduz ao solipsismo, mas mostra que ela se constitui mediante um movimento ativo e dinâmico entre o interior e o exterior, o ilimitado e o limitado. Os românticos se põem do lado da infinitude pela imaginação, e não pela crença ou pela razão. O romantismo entende que a unidade dessa cisão pode ser feita efetivamente pela mediação da atividade criadora do artista. O ponto central do romantismo é a arte e não propriamente o eu, em que “a reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte”(BENJAMIN, 1999, p. 48). Quer dizer, a reflexão sobre o eu permite uma reflexão sobre a arte. O ideal de liberdade do eu será efetivado na arte, na medida em que na criação artística o homem consegue espiritualizar o mundo sensível. Nessa perspectiva, Schlegel entende que a *Doutrina-da-ciência* de Fichte não carece de fundamento, mas unicamente de suplemento e acabamento, por isso que Novalis afirma: “É porém verossímil, que homens há e haverá – que fichtizarão melhor que Fichte” (NOVALIS, 2001, p. 111). Não se trata de negar a filosofia de Fichte, mas de completá-la. A filosofia precisa não somente fazer a crítica de si mesma, mas sair de si para novamente retornar à vida. O romantismo afirma a autonomia da poesia em relação à realidade, quer dizer, ao mundo da política e da ética.

*Esperai! Esperai! Deixai que eu beba
Esta selvagem, livre poesia...
(...)
Por que foges assim, barco ligeiro?
Por que foges do pávido poeta?*

Esse enredamento do poeta em torno da poesia tem como invólucro a temática burguesa do deleite. A sensação de prazer propiciada pela poesia não pode ser absolutizada; no romantismo ela constitui-se apenas com uma das faces do poema. O deleite aparece como um apelo poético para a pausa no desenvolvimento do poema, como um instante que não deve ser confundido com a totalidade do propósito da poesia. Enquanto momento particular, o deleite revela a maestria do poeta que sabe manipular os recursos que tem à sua disposição. Ao invés de perder-se no frenesi da perspectiva imediata que exige pressa e agilidade, o poeta exclama: “Esperai! Esperai!”. O poeta resiste ao estado de coisas que parece precipitar-se contra ele sob o impulso do tempo cronológico. Consciente de sua tarefa, o poeta defende a necessidade da contemplação da poesia nela mesma, e revive os momentos em que a poesia, segundo o modelo clássico, confundia-se com a tentativa de apreender as formas harmoniosas das coisas e tinha a beleza como seu principal ideal.

Para Kant, na sua *Crítica da faculdade do juízo* (1993), o deleite promovido pelo objeto estético seria um deleite desinteressado, quer dizer, seria um prazer que não visaria nenhum propósito imediato, nem desvelaria a dimensão conceitual do mundo.¹⁶ A descrição da bela arquitetura do universo como um cenário repleto de harmonia, em que o infinito do céu se confunde com o infinito do mar, serve para despertar a sensação estética de prazer como qualidade da poesia:

*Oh! Que doce harmonia traz-me a brisa!
Que música suave ao longe soa!
Meu deus! Como é sublime um canto ardente
Pelas vagas sem fim boiando à toa!*

¹⁶ O filósofo alemão entende que toda intenção está associada ao sentimento de prazer ou deleite, que pode ser alcançada através da simples reflexão, do conhecimento e do dever cumprido. O prazer estético é um prazer que se inscreve no terreno da reflexão, quer dizer, ele opera no âmbito do pré-entendimento. Para o pensador alemão, quando o prazer vem acompanhado de um interesse imediato, puramente sensitivo, este prazer é o deleite e serve para caracterizar o objeto representado como agradável; quando o prazer é desinteressado, então é um prazer estético. A ausência de qualquer interesse concorre para que o juízo estético (reflexivo) seja “a fins sem fim”. O sentimento de prazer presente no juízo de gosto estético abriga uma sensação que é ao mesmo tempo subjetiva e intersubjetiva, quer dizer, ele é operado por um sujeito individual e ao mesmo tempo pela comunidade dos sujeitos, não sendo possível de ser comunicada conceitualmente, mas apenas sentida de maneira prazerosa. Para Kant, esse prazer é positivo porque ele está associado à promoção da vida e se vincula à capacidade que a imaginação possui de jogar ludicamente com o entendimento (razão teórica) (KANT, 1993).

A felicidade propiciada pela contemplação do majestoso panorama mostra a força colossal da natureza e seu aspecto sublime. No entanto, o texto poético castroalvino foge da perspectiva kantiana de sublime, pois este aparece como relacionado à dimensão harmoniosa do mundo e não ao choque que revela a ruptura entre as faculdades da imaginação e da razão. Adorno destaca, no entanto, que mesmo “a obra de arte mais sublime adota uma posição determinada em relação à realidade empírica” (1970, p. 16). Além do que, não é possível considerar a autonomia da arte a partir do preceito do sentimento de deleite, pois a experiência estética só é autônoma quando ela se liberta da sensação de fruição (ADORNO, 1970, p. 24-25). Para Adorno, a categoria kantiana do gosto desinteressado não passa de um disfarce filistino do sentimento de gosto interessado, diferentemente de uma verdadeira perspectiva que busca compreender o objeto estético, pois quanto mais se compreende uma obra de arte menos se consegue atingir qualquer sentimento de deleite (1970, p. 24). A defesa poética do deleite estético será reforçada no poema pela apresentação das alturas como o espaço proeminente de morada do poeta:

*Albatroz! Albatroz! Águia do oceano,
Tu, que dormes das nuvens entre os gozos,
Sacode as penas, Leviatã, do espaço!
Albatroz! Albatroz! Dá-me estas asas...*

A linguagem poética nesse caso incorpora a linguagem que mimetiza os espaços proeminentes, contrastando com a condição de trevas e escuridão que perpassa a vida dos homens. A exploração da antítese barroca entre o espaço da altura e o espaço do rebaixamento é corolário da necessidade vital de conduzir os homens pelo universo dos sonhos. Nesse caso, o romantismo não se contrapõe ao Iluminismo, mas emerge como a possibilidade ímpar de sua realização. A valorização alegórica da natureza através dos seus distintos elementos, tais como: pássaro¹⁷, céu, cordilheira, cachoeira e montanhas, serve para anunciar um outro mundo. Um mundo que ainda não existia na época do poeta. O romantismo orientava-se pela sede do infinito e do ilimitado, como afirma Novalis: “Em todas as partes busco o ilimitado e o que encontro são apenas coisas” (2001, p. 142). O que visa o romantismo é o incondicionado e não o condicionado, ou seja, a liberdade expressa

¹⁷ Para Schiller, o pássaro é o animal que melhor representa o preceito da liberdade humana; escreve ele: “Um pássaro em vôo é a mais feliz apresentação da matéria subjugada pela forma, da gravidade superada pela força. Não é sem importância observar que a capacidade de vencer a gravidade é frequentemente usada como símbolo da liberdade. Expressamos a liberdade da fantasia enquanto lhe damos asas; deixamos Psiche erguer-se com asas de borboleta sobre o plano terreno quando queremos designar sua liberdade dos grilhões da matéria” (SCHILLER, 2002, p. 88).

na atividade poética da inspiração deve despertar a infinita imaginação que dorme em cada homem, pois todo homem é um gênio. A busca pelo infinito conduziu o romantismo a um impulso “sobrehumano para suprimir as distâncias e as limitações, perante o desconhecido e os enigmas da vida, ...” (GOMES, 2004, p. 31).

O poema *O vidente*, de Castro Alves, é um canto de exaltação ao futuro. Para o crítico Mário de Andrade, as melhores poesias de Castro Alves não são as líricas de amor, mas aquelas poesias dedicadas à vida dos escravos, e de um modo particular, o poema *O vidente*, que ele analisa do seguinte modo: “É que estranhíssima força, que grandeza rítmica nos falsos alexandrinos de *O vidente*!... São para nos fazer desejar que ao lado do alexandrino clássico, permanecesse entre nós também o processo de os escandir à espanhola” (ANDRADE, 1972, p. 114). O modernista está se referindo aos versos que constituem o prólogo desse poema:

*Às vezes quando, à tarde, nas tardes brasileiras,
A cisma e a sombra descem das altas cordilheiras;...
Quando a viola acorda na choça o sertanejo
E a linda lavadeira cantando deixa o brejo,* (Alves, 2004: 260)

Para o crítico de Castro Alves esses versos são os “mais bem ritmados de nossa língua. E também de grávida poesia” (1972, p. 115). Os versos seguintes constituem-se como um metapoema, ou seja, uma reflexão sobre a natureza da poesia e o ofício do poeta no interior do próprio poema, em que a tarefa do poeta aparece como articulada ao ofício do vidente. Isso se evidencia quando afirma:

*Porque em minh'alma sinto ferver enorme grito,
Ante o estupendo quadro das telas do infinito...
Que faz que, em santo êxtase, eu veja a terra e os céus*

O poeta sente em sua alma “ferver enorme grito”. Castro Alves identifica o ofício do poeta com a tarefa profética da denúncia; o poeta deve gritar e apontar porque ele é capaz de ver o futuro da humanidade para além do homem comum:

*E, ouvindo nos espaços as louras utopias
Do futuro cantarem as doces melodias,
Dos povos, das idades, a nova promessa...
Me arrasta ao infinito a águia da inspiração ...*

O poeta recebe do alto “as louras utopias” que embalam a alma do homem, canções utópicas de liberdade e resistência contra a escravidão:

*Enfim a terra é livre! Enfim lá do Calvário
A águia da liberdade, no imenso itinerário,
Voa do Calpe brusco às cordilheiras grandes,
Das cristas do Himalaia aos píncaros dos Andes!
Quebraram-se as cadeias, é livre a terra inteira,*

A perspectiva romântica que compreende a atividade do poeta como vate foi duramente questionada, na época do próprio poeta, pelo seu contemporâneo abolicionista Luiz Gama. O autor das *Primeiras trovas burlescas* não apenas produz sátiras da estrutura de poder e das condições políticas e sociais da época, como questiona o cânone literário representado pela Faculdade de Direito de São Paulo. Seu traço irônico se exprime já na epígrafe do poema, *Prótase*, que abre as *Primeiras trovas burlescas*:

*Embora um vate canhoto
Dos loucos aumenta a lista,
Seja Cisne ou gafanhoto,
Não encontra quem resista
Dos seus versos à leitura
Que diverte, inda que é dura!
(Faustino Xavier de Novais)*

A consideração do poeta como um vate canhoto lembra o poeta Carlos Drummond de Andrade, que considera a si mesmo como um anjo torto. Luiz Gama ironiza o termo vate, como um ser proeminente que habita as alturas do Parnaso, nos versos:

*Sobre as abas sentado do Parnaso,
Pois que subir não pude ao alto cume
Qual pobre, de um Mosteiro à portaria,
De trovas fabriquei este volume.
(...)
São rimas de tarelo, atropeladas,
Sem motivo, sem cadência e sem bitola
Que formam no papel um ziguezague
Como os passos rengo manquitola.*

Ele brinca com a poesia produzida pela cátedra e afirma seus versos como rimas “atropeladas, sem cadência e sem bitola”. É a poesia de negro que alcançou o universo das letras sem passar pela academia. O poeta autodidata por excelência, que surgiu no espaço topográfico de São Paulo da segunda metade do século XIX, ao lado de José Bonifácio (o Moço), com uma produção que se inscreve para além da poética romântica da época e abre caminho para o modernismo brasileiro no âmbito da literatura. A noção do poeta como um vate canhoto aparece ainda na epígrafe do segundo poema, *Lá vai verso*, da mencionada obra:

*Quero também ser poeta,
Bem pouco, ou nada me importa*

*Se a minha veia é discreta,
Se a via que sigo é torta.
(F. X. de Novais)*

Ninguém acusou Carlos Drummond de plagiar o poeta português Faustino Xavier de Novais e o poeta brasileiro Luiz Gama pela recorrência à noção de torto na sua poesia, porque se entende que faz parte da natureza da poesia reconstituir o sentido das coisas e recriar o mundo, elevando a palavra e a linguagem a outra potência. Ao invés de procurar se integrar ao modelo existente, o poeta Luiz Gama tenta romper com o panorama mítico e cumpre um papel verdadeiramente revolucionário no campo da poesia, a exemplo do que fazia no campo da luta pela libertação dos escravos fugitivos. Escreve ele:

*Quero a glória abater de antigos vates,
Do tempo dos heróis armipotentes;
Os Homeros, Camões – aurifulgentes,
Decantando os Barões da minha Pátria!*

Luiz Gama se ergue contra os poetas épicos que serviam aos propósitos do poder constituído, bem como das escolas poéticas de sua época. É o que vemos no poema *Carta do vate muriçoca*, onde brinca com a condescendência dos seus camaradas abolicionistas:

*Imagina, meu caro Zebedeu,
A figura que fiz de Corifeu!
Tive aplausos, foi coisa nunca vista,
Disseram que na testa eu tinha crista,
Apesar da figura de Crapaud;
Aquel'outro dizia – que talento!
Os colegas, de mais entendimento,
Baixinho murmuravam – que jumento!!...
Imagina, meu caro Zebedeu,
A figura que fiz de Camafeu!...
Outras coisa que tenho, de primor,
(...)
Não te esqueças do Vate –
Muriçoca,
Doutor da Mula-Russa –
Tapioca.*

A crítica de Luiz Gama ao poeta como vate aparece ainda nos poemas: *Arreda, que lá vai um vate!*, *A um vate enciclopédico*, *No álbum do Sr. Capitão João Soares*. A natureza crítica dos versos desse poema revela um homem com profundo senso crítico, que conseguia ultrapassar os limites de seu tempo histórico, primeiro, pelo claro reconhecimento da sua condição histórica e social, e segundo, por não substituir o entendimento das contradições do mundo pela retórica condoreira.

Na perspectiva romântica, o poeta é um ser que habita nas alturas¹⁸. Existe uma articulação entre o ofício do poeta e o ofício de sacerdote ou vidente, algo que se manifesta na natureza da poesia desde os seus primórdios, em que a poesia possuía a forma de “hinos e de odes criados num frenesi de êxtase ritualístico” (HUIZINGA, 1993, p. 136). O visionário é o indivíduo que sonha com aquilo que ainda não existe. O poeta é um ser articulado ao mundo dos sonhos. Como um ser inspirado pelas musas, o poeta olha para o passado (Andrada e Colombo) e anuncia o futuro. O visionário se identifica com a figura do bode, animal que servia de elemento de identificação do escravo, que Luiz Gama ironiza e radicaliza para todas as classes sociais no poema *Quem sou eu*:

*Faço versos, não sou vate,
Digo muito disparete,
[...]
Sei que é louco e que é pateta
Quem se mete a ser poeta
[...]
E que os homens poderosos
D'esta arenga receosos
Hão de chamar-me –tarelo,
Bode, negro, Mongibelo;
[...]
Se negro sou, ou sou bode,
Pouco importa. O que isto pode?
Bodes há de toda a casta,
Pois que a espécie é muita vasta...
Há cinzentos, há rajados,
Baios, pampas e malhados,
Bodes negros, bodes brancos,
E, sejamos todos francos,
Uns plebeus, e outros nobres,
Bodes ricos, bodes pobres,
Bodes sábios, importantes,
E também alguns tratantes... (2000, p. 113-118)*

¹⁸ O poema de Castro Alves torna-se partícipe de uma tradição que fez escola no Brasil, chamada de condoreira pela valorização dos lugares altos. O poeta fulgura como uma espécie de águia ou condor, porque está acima do homem comum, sabe voar alto, sendo uma espécie de referência para os demais. O poeta condoreiro se acredita como uma espécie de antena da raça, como um ser superior que deve revelar as verdades eternas aos homens que pairam na ignorância. Nesse aspecto o romantismo de Victor Hugo e Castro Alves se aproxima do movimento das luzes (*Aufklärung*), que creditava aos intelectuais e a razão esclarecida um poder fenomenal para transformar a realidade social. O tema da poesia como luz é muito freqüente na poética castroalvina. Victor Hugo é o protótipo do poeta que assume o papel de vidente; esse papel é incorporado pelo poeta Castro Alves, que associa o papel do poeta ao homem que é visionário de um novo tempo. A tarefa do poeta está relacionada com a tarefa do sacerdote. Escreve Castro Alves: “A poesia é um sacerdócio. – Seu Deus – o belo. – Seu turibulário – o Poeta” (ALVES, 2004, p. 665). A atividade do poeta exige um *pathos*, uma alma sacerdotal que sofre não apenas pelo seu povo, mas derrama lágrimas “pelas desgraças do mundo” (ALVES, 2004, p. 667).

Usado nas atividades religiosas, o bode era considerado elemento de purificação e sacrifício. Esse animal possui um vínculo com a atividade poética, pois como o poeta o bode também representa a existência louca e patética daquele que faz a viagem pelo mundo do drogado e vive num estágio de sonolência (FERREIRA, 2000, p. 102). Como vidente, o poeta é similar ao bode, pois é uma figura que serve de antídoto (*fármaco*) para a cura dos males da sociedade e, ao mesmo tempo, é considerado como um ser louco e marginalizado.¹⁹

O poeta como visionário transita na esfera do interdito entre o sonho e a vigília, entre a loucura e a verdade. O poeta toca nas potências dos sonhos como desejos reprimidos e sombrios pesadelos. Ele é alguém que tem como base de sustentação da sua imaginação o mundo de espectros e de sonhos enquanto expressão da natureza estranhada da existência humana.

Castro Alves como um poeta visionário não se limita ao mundo vertical das alturas. Na terceira parte do poema o poeta mostra que o espaço do poeta é também o espaço horizontal, onde emerge o mundo dramático do escravo:

*Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
Desce mais... inda mais... não pode olhar humano
Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!
É canto funeral... Que tétricas figuras!...
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!*

A afirmação da negação do universo das alturas como o espaço privilegiado para enxergar o mundo e conduzir a humanidade cai por terra nessa parte do poema, quando o sujeito lírico argumenta: “Desce mais... inda mais... não pode olhar humano/Como o teu mergulhar no brigue voador!” O poeta deve eliminar as distâncias, precisa descer das alturas para acompanhar o que se passa no navio, pois se ele continuar nas alturas não vai acompanhar o processo de transformação que se passa no mundo empírico. E, diga-se de passagem, essa transformação é muito rápida; o navio é um “brigue voador”. Embora esteja no mar, o navio voa. O navio é tão rápido quanto o vôo do albatroz. Isso implica que o poeta deve rever a idéia do seu *topos* longínquo como um lugar sagrado e privilegiado –

¹⁹ Salvatore D’Onofrio destaca que a tragédia antiga estava relacionada tanto com bode (do grego *tragos*) quanto com canto (*oidé*). O termo grego *tragoedia* significa “canto do bode”, numa nítida referência às atividades festivas dedicadas ao deus Dioniso (Baco), divindade criadora da uva e produtora do vinho. Segundo ele, “A parte mais importante dos rituais dionisíacos, constituídos de danças e preces, era o canto do Dítirambo, apelido de Baco que, como vimos, significa ‘aquele que nasceu duas vezes’ (do ventre da princesa tebana Sêmele e da coxa de Júpiter)” (D’ONOFRIO, 2003, p. 149).

como faz Baudelaire. O poeta deve também rever os recursos disponíveis, do contrário, corre o risco de não dar conta dos desafios postos pela realidade.

Ao observar o que se passa na realidade o sujeito lírico mostra que o poeta assume uma posição crítica diante do estado de coisas que vigora no mundo, colocando-se em oposição à realidade constituída: “Que cena infame e vil”. Essa posição crítica demonstra que a poesia romântica não se limitou a uma posição de fuga diante do estado caótico do mundo, pelo contrário, aponta que a poesia também buscou cumprir um papel filosófico e político de esclarecimento da natureza obnubilada da realidade representada. Castro Alves não estaciona nos limites do prazer e do deleite resultantes da beleza, mas procura destacar a presença da desarmonia e do desprazer no meio da harmonia e do prazer; diferentemente do romantismo anterior, ele entende as contradições como resultantes das lutas concretas que perpassam a sociedade, particularmente, da luta do oprimido contra o opressor. O conflito é uma expressão objetiva e não uma simples expressão intimista do sujeito lírico. O reconhecimento da contradição – entre o belo e o feio, o bem e o mal – conduz à identificação do eu do poeta ao ritmo da vida social (CANDIDO, 1993, p. 269).

O albatroz é a alegoria do poeta como ser que precisa primeiramente abrir os seus próprios olhos para ver o verdadeiro estado das coisas elevadas ao plano do espetáculo literário. O albatroz é a metáfora do poeta como ser desperto e em constante movimento, do homem que não está preso às amarras da tradição. A viagem do albatroz pelo mar aberto abre espaço para a liberdade de tal maneira que não existe mais lugar para a defesa da escravidão. O poeta que silencia diante da barbárie da colonização e da escravidão é como o albatroz enjaulado ou ferido, é o pássaro que perdeu a sua condição essencial, que deixou de ser aéreo para tornar-se um ser terrestre, adormecido e inerte. É o ser estático do poema de Baudelaire, *O albatroz*, que revela a situação de decadência do poeta como ente das alturas na modernidade:

*Às vezes, por prazer, os homens de equipagem
Pegam um albatroz, enorme ave marinha,
Que segue, companheiro indolente de viagem,
O navio que sobre os abismos caminha.*

O pássaro das alturas é capturado, deixa de ser signo da liberdade e da autonomia, como defendia o romantismo. O prazer não é desinteressado, como pretendia Kant, pois subsiste um certo sadismo no prazer resultante do sofrimento do outro. Os homens capturam um albatroz simplesmente para deleitar-se. A companhia na viagem não é

usufruto de uma escolha livre do poeta, como no poema *O navio negreiro*, mas uma imposição dos algozes. No poema de Baudelaire o pássaro encarna em si mesmo as figuras do poeta e do escravo. Em outras palavras, o albatroz é o poeta e o poeta é o escravo. Como no poema *O navio negreiro*, o navio navega sobre os abismos, ou melhor, não será o próprio navio um abismo como o mar?

*Que sem graça é o viajor alado sem seu nimbo!
Ave tão bela, como está cômica e feia!
Um o irrita chegando ao seu bico em cachimbo,
Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!*

A ave que foi símbolo da beleza e do sublime torna-se grotesca,²⁰ assim como o navio que encantava pela sua velocidade torna-se navio imundo. Isso mostra que a lacuna que separa os elementos opostos é ínfima. Facilmente o homem e as coisas podem saltar da beleza para a feiúra, como podem passar do riso para a tristeza. A beleza se transmuta em feiúra e o que era belo passa a ser objeto de escárnio, no verso: “Um o irrita chegando ao seu bico um cachimbo/ Outro põe-se a imitar o enfermo que coxeia!”. A destruição do movimento harmonioso das coisas serve ao propósito hedonista burguês de prazer, e a obediência a esse propósito transforma o outro num objeto de divertimento patológico. Por fim, o claro paralelo entre o poeta e o pássaro das alturas:

*O poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar.*

A realidade imediata, mesmo representada, configura-se como um exílio para o poeta. Para Baudelaire, a realidade é uma “corja impura”; para Castro Alves, a realidade nesse caso é um “canto funeral”, é uma “cena infame e vil”. A realidade imediata representada, quando aproximada dos olhos, revela-se como feia e grotesca e não como sublime. O poeta não teme descer ao mundo dantesco do navio imundo e tétrico. Ao invés de locupletar-se na contemplação do mundo harmonioso das formas e com o estado

²⁰ O grotesco tem a capacidade de libertar as coisas das suas impressões monótonas, tudo nele tem um ar de grandioso ou cômico, horroroso ou risível. Para Victor Hugo, a capacidade expressiva daquilo que é qualificado como horroroso é superior ao belo, pois: “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta sem cessar aspectos novos, mas incompletos” (2002, p. 36).

sublime das alturas, o poeta prefere descer às regiões sombrias do mundo, visitar os pântanos profundos e emprestar a sua lira para suscitar a voz dos miseráveis. Os poetas convergem na compreensão de que a realidade é adversa ao poeta. Este vive exilado no mundo, porque ele vive em aporia com o mundo. O romantismo inaugurou essa posição do poeta como um ser em contradição com o mundo, e a poesia de Castro Alves expressa isso. No entanto, diferentemente de Castro Alves, Baudelaire mostra que o poeta albatroz quando desce ao chão imundo fica paralisado, porque “As asas de gigante impedem-no de andar”. Isso implica dizer que a natureza do poeta muda completamente, ou seja, o poeta deixa de ser o ente maravilhoso das alturas para ser um ente feio e grotesco quando desce ao mundo terreno. O poeta transforma-se num fantasma daquilo que era, torna-se um ser frágil porque suas asas de gigante impedem-no de andar. Nessa situação, como acompanhar o movimento rápido das coisas e a força bruta dos marinheiros que zombam do seu estado? O poeta que não anda num mundo pautado pelo ritmo da velocidade das coisas torna-se um ser ultrapassado. Assim, a catástrofe e a ruína não subsistem apenas no material da poesia, mas também na própria condição do poeta, que exilado se torna um espectro daquilo que era no romantismo. Embora Castro Alves defenda o poeta como vate, ele não deixa de mostrar que a poesia deve descer ao mundo dos homens, deve se tornar uma coisa próxima e deixar de ser algo longínquo. E que essa proximidade dá-se através da aproximação do poetizar com a condição dos miseráveis. Como Baudelaire, Castro Alves compreende que o poeta deve buscar a tempestade e não se perder na contemplação das noites belas: “Por isso, quando vês as noites belas,/ Onde voa a poeira das estrelas/ E das constelações,/ Eu fito o abismo que a meus pés fermenta,/ E onde, como santelmos da tormenta,/ Fulgem revoluções!...” (*Confidência*). Os abismos e as tempestades saltam em todas as partes do poema *O navio negreiro* através de suas imagens que oferecem uma densidade dramática – como veremos mais adiante.

Ao trazer à baila o mundo do escravo no interior do navio, o poeta não está fazendo uma defesa do *status quo*, mas se contrapondo ao estado de coisas que domina a empiria. O poema lírico em discussão não escorrega no solipsismo de uma subjetividade centrada em si mesma, nem nas lamúrias do sujeito em contradição com o estado de coisas existentes. Nesse caso, o poeta lírico rompe com o lirismo bem-comportado da tradição, como afirma Manuel Bandeira em *Poética*: “Estou farto de lirismo comedido/ Do lirismo bem comportado /.../ Estou farto do lirismo namorador” (1993, p. 129). Apesar da valorização

do sentimento e da subjetividade, existe uma dimensão reflexiva e uma relação crítica com a exterioridade no poema lírico em questão.

Para entender melhor o que está sendo dito: o poema *O navio negreiro* tanto defende a autonomia da poesia em relação à realidade quanto mostra que o poeta tem um vínculo essencial com a realidade. Primeiro, o poeta não nega a natureza da poesia como deleite, mas não estaciona no modelo hedonista burguês do deleite como o fulcro do fazer poético, e isso fica evidente quando ele mostra que a poesia deve descer ao mundo para conhecer melhor as coisas. E ao fazer isso aponta que a natureza da poesia não se limita a propiciar os sentimentos da alegria que se contrapõe à seriedade da vida. A poesia revela nela mesma a sua relação com a realidade, como o seu outro, da mesma maneira que a realidade se revela como o outro da poesia, como assinala Kothe: “a obra de arte procura dizer o real, como o real procura se dizer através da obra: cada um diz o seu outro e se diz no outro” (KOTHE, 1986, p. 24). Segundo, ao invés de estacionar nos limites do prazer, que não é desinteressado, como denuncia Adorno, o poema se inscreve sob o horizonte do desprazer, na descrição daquilo que não encanta os olhos porque a cena é horripilante e não bela. Terceiro, é importante destacar que o texto poético possui uma estrutura formal que lhe garante autonomia, pois possui um ordenamento que lhe é próprio. Segundo Eugênio Gomes, Castro Alves não cedeu às impulsões do tema social sem antes ter demonstrado “uma compreensão do fenômeno poético” (GOMES, 2004: 21). Em Castro Alves, a poesia é um instrumento e ao mesmo tempo um fim em si mesmo. Pois se ele empresta a sua poesia à causa social, ele o faz, nas suas melhores produções poéticas, com um cuidado excepcional.²¹ Embora esteja articulado com a realidade, o texto poético não é uma mera colagem da realidade. Desde Aristóteles que a arte se destaca de outras formas de compreensão do mundo, porque ela opera no plano da verossimilhança e não da reprodução do mundo, como postulava Platão. Ao destacar-se da empiria, suscita um outro mundo dotado de uma essência própria, diferente do primeiro, como se ele fosse igualmente uma realidade. O poeta confecciona silenciosamente as malhas da sua tessitura poética graças a sua imaginação criadora em que os antagonismos da realidade são reconfigurados, pois:

Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e,

²¹ Aos dezessete anos, em suas *Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça*, o poeta investe contra o Classicismo, por entender que este se constitui num obstáculo à liberdade de inspiração, e desaprova certas tendências do Romantismo, “como a personificação da natureza e a inicial maiúscula nas palavras abstratas, enquanto exalta o ritmo, qualificando-o de talismã da verdadeira poesia” (GOMES, 2004, p. 21).

deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite a arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo às partes é que a obra se torna Ser à segunda potência (ADORNO, 1970, p. 15).

O poeta fala do mundo numa linguagem que lhe é própria, a partir de uma semântica que é distinta daquela que perpassa o cotidiano dos homens. A realidade segundo a arte é diferente da realidade segundo a natureza; é a realidade elevada à segunda potência. O texto apresenta o mundo representado no modo do “como se”, quer dizer, o mundo conforme a imaginação do autor. Ele somente parece com a realidade, mas não tem caráter documental da realidade.

O texto poético é um análogo da realidade. Ele representa aquilo que ele não é, mas ao fazer isso ele ganha através da relação dialética estabelecida com o seu outro. Por outro lado, mediante a analogia, aquilo que é irreal ganha a possibilidade de ser real através do processo de exteriorização do texto poético no momento da recepção deste. Desse modo, o texto poético, enquanto expressão do imaginário, converte-se em experiência estética.

3.2 – *O navio negreiro*: poema romântico

A influência do romantismo das gerações precedentes aparece em diferentes partes do poema *O navio negreiro*. Destacamos primeiramente a sua aparição na segunda parte do poema, quando o poeta rememora as cantilenas do nauta espanhol “requebradas de langor”, que “lembram as moças morenas,/ as andaluzas em flor”. A regressão espacial e temporal colabora na rememoração (*Mnemosine*) dos primórdios da humanidade: os tempos heróicos de Ulisses e dos “marinheiros Helenos”, como da bela cidade de Tróia (Íon), bem como do grande escultor Fídias. Esse movimento rememorativo serve muito mais na reconstituição da memória coletiva da humanidade do que propriamente ao propósito individual de reconstituição da memória de um ser particular, como assegura o poeta, que pergunta: “Que importa do nauta o berço,/ Donde é filho, qual seu lar?!” Da mesma maneira que os marinheiros cosmopolitas, o poeta não tem uma pátria específica; se por um acaso existe pátria – termo significativo para o romantismo –, sua pátria é somente uma: “Ama a cadência do verso/ Que lhe ensina o velho mar!”. A tarefa do poeta romântico é cantar, pois: “Cantai! que a noite é divina!”. Como o personagem Fausto de Goethe passeia pelas

campinas da Tessália – entrecruzando passado antigo e presente moderno, cultura grega e cultura pagã, cristianismo e mitologia –, o poeta romântico viaja pelo passado e pelos diferentes espaços topográficos, ouvindo: “Do Espanhol as cantilenas”, do inglês seu rijo canto patriótico, do francês os cânticos que são “louros do passado/ E os loureiros do porvir”. Essa atividade rememorativa serve para revelar a unidade existente entre o passado e o presente da poesia. Assim, o poeta rompe com os limites espaciais e os limites históricos e escreve a poesia na terra pátria da universalidade, mostrando a unidade entre o poeta antigo e o poeta moderno, entre Homero e Torquato Tasso. A segunda parte do nosso poema termina convocando os “Nautas de todas as plagas!/ Vós sabeis achar nas vagas/ As melodias do céu...”.

Os poetas dos diferentes tempos históricos e dos distintos espaços geográficos não estão presos às contingências do mundo terreno; o seu conteúdo se inscreve num espaço bem mais amplo, num terreno que somente a imaginação e a fantasia criadora do homem são capazes de alcançar. O poeta canta as melodias do céu porque é capaz de transcender as contingências do mundo prosaico. Por outro lado, a particularidade da sua lírica não implica afirmar que esta não tenha nenhuma relação com a sociedade na qual está inserida, pelo contrário, ela tem um profundo vínculo com a realidade.

A quinta parte do poema aponta a influência do romantismo de Gonçalves Dias, no momento em que descreve o choque resultante da supressão do africano da sua terra natal e a sua inserção violenta no tombadilho do navio. Isso aparece no poema nos termos da saudade representada pela *Canção do exílio* de Gonçalves Dias. “...Adeus! ó choça do monte!.../ ...Adeus! palmeiras da fonte!.../ ...Adeus! amores... adeus ...”. Através da linguagem romântica de entronização e valorização da terra natal, o romantismo de Gonçalves Dias manifesta o ideário dos filhos da nascente burguesia nacional que buscavam constituir sua formação intelectual no exterior e, desse modo, assimilar a cultura do colonizador. Fábio Lucas compreende o termo saudade da seguinte maneira:

O termo ‘saudade’ então, aureola a expressão de desterro, incorporando-se a uma das originalidades permanentemente lembradas da língua portuguesa. Sua junção a ‘Pátria ausente’ logra perfazer o binômio da hesitação romântica entre o refúgio contrariado e a rejeição da sociedade hostil – fatores de desânimo, inanição e tristeza – e a crença no porvir, no vigor da mocidade e na potencialidade da riqueza natural do país (1998, p. 34).

A entronização da pátria ausente serviu ao propósito do romantismo de Gonçalves Magalhães e Gonçalves Dias como os artefatos do espírito de uma época (*Zeitgeist*),

colaborando no processo de criação da sensação “de distanciamento, de estranheza, misturado ao sentimento da dor, da tristeza e da saudade” (DIAS, 1998, p. 34). O *spleen* propiciado pela poesia do exílio de Gonçalves Dias é diferente do sentimento de melancolia que governa os homens do tombadilho do navio. Para os filhos da burguesia brasileira, exilada intencionalmente na Europa, o termo saudade não tem o mesmo imperativo que para os africanos escravizados. Para o escravo, a saudade não se constitui como um mero idílio retórico, muito menos como uma simples expressão semântica que vem para enriquecer o belo glossário romântico da época; a saudade para os escravos expatriados tem uma conotação tão objetiva e concreta que leva alguns a morrer de banzo no processo de travessia. Numa tentativa de anular o efeito catastrófico da fome e do sofrimento épico do escravo no tombadilho, seus algozes tentavam ironicamente fazer os escravos dançarem – como muito bem assinala o poema de Heinrich Heine.

A saudade é uma das conseqüências negativas da viagem, da mudança forçada para um espaço estranho. O processo de mudança no espaço nesse caso representa uma queda, um invólucro na história dos colonizados. O processo de exploração da vida pelos colonizadores conduz o romantismo nascente na periferia do capitalismo à recusa do estrangeiro (lusitano) e à valorização do nacionalismo – no primeiro capítulo destacamos como essa temática acaba colaborando na efetivação da ideologia conservadora da elite brasileira. O espaço natal representado pelo mundo africano é substituído pelo espaço imundo e sujo do navio, e posteriormente, pelas senzalas, para aqueles que conseguiram sobreviver à catástrofe do navio negreiro.

A regressão temporal e espacial revela a clara ruptura entre o tempo antigo e o presente, em que aquele aparece como o espaço mítico dos sonhos e das ilusões perdidas. Esse tempo não existe mais, a não ser no espaço subjetivo da memória, como lembrança daquilo que não é mais, do não-ser. Esse tempo onírico foi substituído pelo inferno dantesco, pelo “sono sempre cortado! Pelo arranco de um finado,/ E o baque de um corpo ao mar...”. Nesse caso, a consciência é despertada de seu sono profundo para se inscrever num tempo repleto de terror. Libertar o presente desse estado de violência é o imperativo da poesia como musa. Por outro lado, a recorrência ao tom saudosista de Gonçalves Dias serve para exprimir a presença da sensação humana de saudade no escravo. Castro Alves soube mostrar que o escravo era igual ao branco também no campo das sensações, e descreve aquele não apenas como portador de um grito de revolta e agitação, mas também como

portador de uma beleza singular: “moças morenas”, “Nasceram – crianças lindas”, “Viveram moças gentis”, de uma paixão clara pela sua terra: “Adeus”. A sensação de saudade manifesta a distância entre o passado e o presente, entre o ontem e o hoje, entre o mundo objetivo de dor e o mundo subjetivo da lembrança; os tempos de alegria experimentada no espaço coletivo, no meio da tribo “dos homens nus”, nos tempos míticos em que o homem ainda era amigo da natureza e amigo do outro homem, diferente do presente dilacerado e cortado pela morte.

No nosso entendimento, nesse poema, o sujeito lírico faz um acerto de contas com o seu passado ao equilibrar seu nacionalismo exagerado e demonstra as fissuras que existem no interior da própria noção imperiosa da história como progresso. Recorrendo à arma da crítica romântica, o sujeito lírico, aqui como no poema *Vozes d’África*, acusa a América que “*de pátria da liberdade que era, se converteu em irmã traidora*” (BOSI, 1992, p. 260). Do ponto de vista histórico, o Brasil foi o último país da América a extinguir esse regime senil. Por isso os versos que encerram o poema se contrapõem à perspectiva prometéica, pois ao invés de constituírem-se como um elogio à pátria, eles encerram um forte grito de revolta contra o sistema colonial:

*Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu na vaga,
Como um íris no pélogo profundo!...*

O sujeito lírico não fala em reconstrução dos signos, mas em destruição dos signos, que dizer, trata da necessidade de interceptar a colonização nos termos: “Extingue nesta hora o brigue imundo”, e ainda defendendo que se arranque “este pendão dos ares!” e se feche “a porta de teus mares”. O verso “Como um íris no pélogo profundo” é considerado por Veríssimo (1998) um verso sublime, para não dizer perfeito.²² No entanto, este verso

²² Antonio Candido considera que a poesia oratória de Castro Alves alcança “uma grandeza sem desfalecimento, uma beleza presente em cada verso, cada palavra, deixando, depois de lido uma ressonância que sulca o espírito, *Como um íris no pélogo profundo* (CANDIDO, 1993, p. 277). A presença de elementos descritivos na poesia de Castro Alves é destacada por vários autores, por exemplo, Fausto Cunha compreende que os melhores momentos da poesia de Castro Alves são os descritivos, “quando a criação era verdadeiramente livre, e os sentidos predominavam sobre o raciocínio e a adesão sentimental” (1971, p. 41). Candido considera que a poesia de Castro Alves inovou a fase final do romantismo brasileiro porque ele soube criar, pela fusão dos opostos, o que parecia irreconciliável na obra dos seus predecessores, graças à vitalidade de sua inspiração, “forjando uma poesia generosa e plástica” (1993, p. 283). Eugênio Gomes entende que Castro Alves era “sobretudo um visual, voluptuosamente empolgado pela intensa claridade dos trópicos, donde a nitidez com que as árvores se recortavam no horizonte de suas visões” (1953, p. 45); e José Veríssimo destaca os altos e baixos da poesia imagética castroalvina, que em alguns momentos atinge o sublime graças à concisão de sua linguagem retórica e à capacidade de criar “imagens novas, verdadeiras, belas de fato, e uma representação que em certas estrofes atinge o perfeito senão o sublime” (1998, p. 225).

serve de protótipo da escrita acentuadamente retórica de Castro Alves, pois o termo pélagos já contém em si a idéia de profundidade.²³

3.3 – *O navio negreiro*: poema épico

O navio negreiro reclama para si a participação numa longa tradição poética e literária que coloca a metáfora da viagem no centro da compreensão do mundo. Essa metáfora representa tanto a epopéia que trata da conquista objetiva do mundo exterior quanto do desejo humano de descoberta posto no romance de formação (*Bildungsroman*), quer dizer, no movimento de formação do indivíduo burguês, que precisa perder-se no mar da aprendizagem para finalmente achar-se e conquistar o mundo.

O mar exerceu uma fascinação enorme sobre os poetas épicos, e também sobre a sensibilidade barroca e romântica, devido à capacidade alegórica. O mar é um signo dinâmico, que denota movimento e comporta uma multiplicidade de sentidos. Ele é capaz de representar uma série de situações objetivas (épico) e subjetivas (romântica). A palavra mar é um signo que está relacionado com água, que confere um sentido abrangente como alegoria da força cósmica da natureza, e também estado determinado que representa a contraposição entre limpeza e sujeira, tristeza e alegria, riqueza e pobreza; é o que indica, por exemplo, a série de termos: oceano, banhar, sangue, mágoa, choro, tempestades, sedentas, lágrimas, leite do pranto, deserto, areal extenso, sede, porão imundo, tufão, lavar, brigue imundo. Os signos servem para despertar diferentes sensações no destinatário, desde a sensação do sublime até a sensação do grotesco. Os signos são estímulos que predisõem o ouvinte para determinada interpretação, e assim incluir-se no circuito da comunicação. Do ponto de vista do remetente, consciente dos efeitos que pretende despertar no espectador, a palavra deve estar ornada com uma determinada roupagem alegórica. O termo mar aparece onze vezes (e oceano, duas vezes), e surge uma série de outros termos relacionados ao universo marinho, tais como: barco, brigue, velas, veleiro, vagas, grande espaço, boiando, marinheiros, nautas, piratas, pélagos profundos, cordas, golfinho etc. A compreensão do mar como sinônimo da contraposição limpeza-sujeira, nos termos: porão imundo, brigue imundo, lavar, banhar etc.; a perspectiva do mar como expressão de um

²³ como indica Ferreira: “1. Abismo marítimo; pego. 2. Mar alto” (2000, p. 524). Nesse caso o poeta cai na tautologia e na repetição desnecessária do ponto de vista do conteúdo, mas importante do ponto de vista do efeito métrico e da sonoridade poética que ele quer propiciar.

estado da alma, contraposição alegria-tristeza: lágrimas, mágoa, choro, pranto etc.; a contraposição riqueza e pobreza: deserto, areal extenso, sedentas, sede etc.

Na primeira parte do poema o mar se configura como espaço infinito de calma e de alegria, espaço que remete para os planos do ilimitado e do sublime. E o mar também pode representar o contrário da calma, o mundo da agitação e da confusão que rege a sociedade dos homens. O frêmito do mar sob a corroboração dos ventos que sopram sobre o brigue veloz serve para expressar o *epos* inusitado das viagens cheias de tempestades, tufões e fortes vendavais. Esse mar infinito é o espaço poético da aventura, das expedições e descobertas, das conquistas e das desgraças. O turbilhão tempestivo envolvendo céu e mar representa não somente o aspecto épico do poema, mas também o turbilhão lírico e dramático da alma nos seus instantes de agonia no tombadilho do navio. Nele, os monstros marinhos se precipitam sobre a consciência do poeta como espectador que prefere fechar as portas do mar ou então fugir do mar rapidamente.

Embora não seja um poema épico, *O navio negreiro* suscita essa tradição importante na história da poesia, à proporção que a quarta parte faz clara referência à obra de Dante Alighieri, *A divina comédia*: “Era um sonho dantesco... o tombadilho”. Esse poema tido como a obra exemplar da Idade Média, em que a religião se configurou como a síntese do poder econômico, político e cultural. Hegel entende que esse poema foge das regras estabelecidas entre os gêneros literários, “pois para tanto falta uma ação que se mova sobre a ampla base do todo, individualmente acabada” (2004, p. 148). No entanto, esse poema constitui-se às margens do poema de Virgílio, em que o seu móbil principal é o agir da divindade, e o espaço da cena divide-se entre o inferno, o purgatório e o céu. É nesse espaço que se movem as figuras que têm acentos bastante diferenciados, sendo o inferno indubitavelmente o espaço do sofrimento humano. Esse *topos* é rememorado no tombadilho do navio negreiro de Castro Alves. Existe uma homologia entre os poemas tanto no espaço da cena lúgubre quanto na plasticidade da narrativa adotada. No entanto, é importante destacar que a poesia épica distingue-se da poesia lírica pelo fato de que

... a epopéia não apresenta o mundo interior do sujeito que poetiza, e sim a questão [Sache], o subjetivo da produção deve igualmente estar de modo completo colocado em segundo plano, assim como o poeta mesmo mergulha totalmente no mundo que ele desdobra diante de nossos olhos. – Segundo este lado, o grande estilo épico consiste no fato de que a obra parece cantar-se por si mesma e surge de modo autônomo, sem ter um autor no topo (HEGEL, 2004, p. 96).

Além disso, a epopéia constitui-se como uma obra que está preocupada em revelar a identidade e o modo de ser de um povo, como assinala Hegel: “A obra épica, como uma tal totalidade originária, é a lenda [Sage], o livro, a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário” (2004, p. 92). O texto poético em discussão atua como uma crítica subjacente à poesia épica, pois não existe uma entronização ou glorificação dos feitos magníficos de qualquer povo ou nacionalidade, pelo contrário, nele assistimos ao périplo de uma viagem em que a descoberta operada se contrapõe aos relatos dos viajantes portugueses, que somente descreviam o estado de coisas maravilhosas e as descobertas empreendedoras que interessavam ao mundo burguês, que então vivia seu processo de gestação. Ao invés de entronizar os feitos dos colonizadores, a exemplo da tradição épica, como Homero na *Odisséia*, Virgílio na *Eneida*, Tasso na *Jerusalém libertada*, Camões em *Os lusíadas*, Castro Alves destaca o lugar do outro, daqueles que foram colonizados pela ação dos conquistadores dos mares, tais como: Ulisses, Enéias, Vasco da Gama, Colombo e Andrada.

Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno-Horkheimer afirmam que a epopéia e o mito têm como elemento comum “a dominação e a exploração” (1985, p. 55). Pela mediação da ironia romântica, quer dizer, da arma da crítica, a viagem de descoberta pelos mares abertos não encanta os olhos dos novos viajantes: “Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!/ Que cena funeral!... Que tétricas figuras!...” Essa nova viagem tem como fulcro desvelar a verdadeira natureza das antigas viagens, o mar de sangue deixado pelos *pseudos*-“descobridores” do espaço topográfico distante da Europa. Em cada região visitada permanecem as marcas do terror e do medo. A destruição, a pilhagem e a morte foram os corolários fundamentais da empresa colonial portuguesa. A viagem, pelo interior d’*O navio negreiro*, revela a quintessência da colonização. Parece claro que a grandeza dos viajantes portugueses, suscitada pela épica camoniana, seria impossível sem a redução à condição de inessencialidade de todo o continente africano, como aponta o relato de viagem do próprio Camões:

E vereis Calecute desbaratar-se,/ Cidade populosa e tão potente!.../ Como vereis o mar fervendo aceso/ Cos incêndio das vossas, pelejando,/ Levando o Idolatra e o Mouro preso,/ De nações diferentes triunfando./ E, sujeita a rica Áurea Quersoneso,/ Até a longínqua China navegando/ E as Ilhas mais remotas do Oriente,/ Ser-lhe-á todo o Oceano obediente (s/d, p. 65-66).

O desafio da viagem pelo mar aberto e desconhecido revela a astúcia da razão humana capaz de enfrentar e subjugar as forças cósmicas da natureza. O espírito de aventura é fundamental para estabelecer-se o senhorio humano sobre os mares. O senhor é aquele espírito, segundo Hegel (1992), que não sucumbe diante do medo da morte, mas que em nome do desejo de dominação do mundo e das coisas é capaz de arriscar sua vida enfrentando os perigos de maneira artilosa. Com o apoio da ciência e da técnica, as tempestades do mar e os povos que orquestram qualquer possibilidade de resistência são subjugados.

As forças míticas da natureza são destituídas de seus tronos da mesma maneira que reinados e principados inteiros são escravizados. Diante do desejo de dominação e acumulação de riqueza da burguesia européia o mundo dos antigos deuses entra em colapso e divindades como Possêidon, Polifemo e Sereias perdem todo o seu vigor, já nada podendo fazer diante do novo mundo que se ergue sob a égide da *ratio* instrumental. A astúcia de Ulisses, capaz de ouvir o canto das Sereias sem sucumbir nos penhascos, representa o fim do universo mítico, como esclarece Adorno-Horkheimer: “A epopéia cala-se acerca do que acontece às cantoras depois que o navio desapareceu. Mas, na tragédia, deveria ter sido sua última hora, como foi a da Esfinge quando Édipo resolveu o enigma, cumprindo sua ordem e assim precipitando sua queda” (1985, p. 64).

A afirmação do traço de positividade presente na ação viril dos homens do mar, saudada pela epopéia, não pode de maneira alguma obnubilar a marca destrutiva subjacente naqueles. É mister destacar que a visita dos colonizadores portugueses ao universo dos africanos levou à sua mais completa precipitação, pois da liberdade sucumbiram na escravidão, em que da condição de homens “simples, fortes, bravos...”, passaram à condição de “miseros escravos/ Sem ar, sem luz, sem razão...”. Os viajantes portugueses não levaram o reino das luzes e da liberdade ao universo dos nativos, pelo contrário, eles foram os semeadores das trevas e da irracionalidade, do porão estreito e imundo, sem ar. O mundo humano de igualdade e liberdade se precipita na imagem do porão “negro, fundo,/ Infecto, apertado, imundo”. O mundo de liberdade é reduzido ao porão da tortura e da morte. Embora a epopéia entre em declínio na modernidade e seja possível vaticinar o seu colapso, não é possível deixar de apontar a relação intrínseca existente entre a literatura de exaltação das grandes viagens de descobertas e o processo de colonização dos continentes africano e americano. A crise da epopéia no âmbito da literatura não implica que esta tenha

sido antitética ao propósito da vida burguesa. A fragilidade do homem moderno é recompensada pela astúcia da sua razão instrumental, de uma razão que se contrapõe à verdadeira emancipação do homem, que está sempre empreendendo novas viagens, que está sempre recomeçando, como se nada possuísse. A perspectiva do risco e da aventura é fundamental no contexto da sociedade burguesa, em que o capitalista é o homem disposto a arriscar tudo que for necessário para ampliar seus bens materiais (ADORNO, 1985).

Na perspectiva dos oprimidos o quadro dantesco permanece vivo na memória; ele foi passado de geração a geração, sendo não a epopéia vencedora de Ulisses, conquistador dos mares e colonizador das forças mágicas da natureza, mas a epopéia infame dos vencidos, dos homens e mulheres que cruzaram os mares nos porões infectos e sujos do interior do navio. Essa viagem de sofrimento pelo oceano tempestuoso configura-se como viagem dantesca, em que a liberdade natural é substituída pela escravidão, representada pela metáfora do enlace fatídico da lúgubre serpente. Nesse aspecto é possível aproximar *O navio negreiro* da *Eneida* de Virgílio, especificamente, a sua segunda parte, que se apresenta como o momento que antecede a destruição de Tróia. No contexto da obra, a narrativa sucede no interregno da viagem de Enéias na direção da fundação de Roma, no momento em que descansa nos braços de Dido, da bela rainha da Líbia. Através do personagem que dá nome à obra, Virgílio descreve a narrativa sobre o mito do sacerdote Laocoonte:

Então, outro espetáculo maior e muito mais terrível, se ofereceu aos olhos dos infelizes troianos, e lançou em seus corações imprevista perturbação. Laocoonte, escolhido pela sorte sacerdote de Netuno, imolava um possante touro ao pé dos solenes altares. Ora, eis que duas serpentes, vindas através das ondas tranqüilas de Tênedos (horrorizo-me ao relatar), alongando sobre o mar seus imensos anéis, avançam em direitura do litoral. (...). As duas serpentes, em direção certa, dirigem-se para Laocoonte; e primeiro ambas enlaçam os pequenos corpos de seus dois filhos, enrolam-se ao redor da presa e rasgam com mordeduras os seus miseráveis membros. Depois, arrebatam o próprio Laocoonte que vinha em socorro dos filhos trazendo as armas nas mãos e o constingem com seus robustos anéis; duas vezes já enlaçaram seu corpo pelo meio e duas vezes, ao redor do seu pescoço, enrolaram os dorsos escamosos e o excedem com a cabeça e com os pescoços elevados. Ele simultaneamente procura desfazer os nós com as mãos, tendo já as fitas manchadas com a baba e o negro veneno; ao mesmo tempo levanta aos astros clamores horrendos, quais os mugidos do touro quando, ferido pelo ferro, foge do altar e sacode do pescoço a machadinha mal segura. Entretanto ambas as serpentes fogem e rastejando ganham as alturas do templo, dirigem-se para a cidadela da feroz Tritônia e se escondem aos pés da deusa sob o disco do escudo. (VIRGÍLIO, 2003, p. 43-44).

Os poemas de Castro Alves e Virgílio constituem-se como textos narrativos e descritivos que revelam a preocupação em descrever a cena fatídica com precisão plástica,

de tal maneira que o leitor possa reconstruir, imaginariamente, o sucedido com cada uma das figuras representadas. Existe uma homologia entre o destino da cidade de Tróia e o destino do povo africano, e particularmente, uma unidade entre a situação fatídica de Laocoonte e seus filhos com a situação dos escravos no tombadilho do navio. No entanto, o poema de Virgílio não tem a sonoridade e a metrificacão do poema castroalvino, nem se inscreve sob o horizonte da sensibilidade e subjetividade do sujeito lírico moderno. Por sua vez, o poema lírico não possui a grandiosidade do *pathos* do sacerdote em sofrimento nem o pavor objetivo que a cena é capaz de produzir. Para Schiller (1997), o pavor suscitado pela cena não tem fundamento no elemento subjetivo (disposicão de ânimo), mas no elemento objetivo da natureza ou da matéria. Na epopéia, o caráter e a necessidade do exterior estão lado a lado; nela, as circunstâncias exteriores são mais importantes do que as determinacões subjetivas do sujeito (HEGEL, 2004).

A relacão com a força cósmica da natureza aparece no final do poema *A cachoeira*, nos seguintes versos:

*Grupo enorme do fero Laocoonte
Viva a Grécia acolá e a luta estranha!...
Do sacerdote o punho e a roxa frente ...
E as serpentes de Tênedos em sanha!
Por hidra – um rio! Por augure – um monte!
Por aras de Minerva – uma montanha!
E em torno ao pedestal laçados, tredos,
Como filhos – chorando-lhe – os penedos!!! (2004, p. 366)*

O mito de Prometeu recebeu uma atencão especial no romantismo; certamente Prometeu dispensa qualquer apresentacão. No entanto, quem foi Laocoonte? O que significa “Grupo enorme do fero Laocoonte”? O poema de Castro Alves apresenta uma resposta que indica que ele conhecia muito bem o texto poético de Virgílio, quando afirma: “Do sacerdote o punho e a roxa frente...”. Quer dizer que Laocoonte foi um sacerdote grego; “Tênedos” é um lugar, ou melhor, a ilha próxima à cidade de Tróia, de onde, no poema, saem as “serpentes” marinhas que transformam o sacerdote troiano em vítima. Essa condicão exprime-se nos termos: “a luta estranha”, “a roxa frente”, “augure”, “laçados”, “chorando-lhe – os penedos”. Quando Castro Alves abre e fecha a sétima estrofe do seu poema “A Cachoeira” do seguinte modo: “Grupo enorme do fero Laocoonte/.../ E em torno ao pedestal laçados, tredos,/ Como filhos – chorando-lhe – os penedos!!!”, o primeiro verso, “Grupo enorme do fero Laocoonte”, refere-se ao trabalho dos escultores gregos de Rodes (Agesandro, Pisandro e Atenodoro) que reproduziram plasticamente o relato em que

Virgílio apresenta pai e filhos envolvidos num único destino fatídico. Nesse poema, Castro Alves atualiza o mito antigo que aparece no contexto da descrição do choque existente entre as forças poderosas que constituem a *Cachoeira de Paulo Afonso*: “penhasco batendo na garupa!”, “lodo fértil das paragens”, “rocha brava”, “precipício aberto”, “cavernas estourando”, “coro dos trovões”, e a luta descomunal entre a monstruosa serpente e o novilho. A segunda e a quarta estrofes apresentam a descrição do triste destino do novilho, semelhante ao destino de Laocoonte:

*Quando no lodo fértil das paragens
Onde o Paraguaçu rola profundo,
O vermelho novilho nas pastagens
Come os caniços do torrão fecundo;
Inquieto ele aspira nas bafagens
Da negra suc’ruiúba o cheiro imundo...
Mas já tardesilvando o monstro voa...
E o novilho preado os ares troa!
(...)
Assim, dir-se-ia que a caudal gigante
– Larga sucuruiúba do infinito –
Co’as escamas das ondas coruscante
Ferrara o negro touro de granito! ...
Hórrido, insano, triste, lacerante
Sobe do abismo um pavoroso grito...
E medonha a suar a rocha brava
As pontas negras na serpente crava!.. (ALVES, 2004, p. 365-66).*

A serpente nesse caso não se denomina Pórcia ou Caribéia, a serpente é uma sucuruiúba que é descrita como dotada de “cheiro imundo”, “negra”, “monstro”, “caudal gigante”. Como Laocoonte, o pobre novilho não consegue escapar da “Larga sucuruiúba do infinito”, que “Ferrara o negro touro de granito!”. Assim, ao novilho só resta o lacerante e pavoroso grito de dor e morte. De um lado, o lamento do novilho perde-se no movimento turbulento e tempestivo da cachoeira de Paulo Afonso; do outro, o aspecto monstruoso e gigantesco da serpente articula-se com o aspecto grandioso e inusitado da própria cachoeira. A natureza é significativa na representação do sofrimento.

A presença daquilo que é “absolutamente grande” na natureza, que não é possível de ser definido, Immanuel Kant (1993) denomina de sensação sublime. O sublime emerge da sensação de espanto diante do incomensurável, daquilo que está acima de toda e qualquer medida, do que não pode ser definido. Esses elementos são constantes na descrição da cachoeira de Paulo Afonso, como assinala a sexta estrofe:

*A cachoeira! Paulo Afonso! O abismo!
A briga colossal dos elementos!
As garras do Centauro em paroxismo
Raspando os flancos dos parcéis sangrentos.*

*Relutantes na dor do cataclismo
Os braços do gigante suarentos
Agüentando a ranger (espanto! Assombro!)
O rio inteiro, que lhe cai do ombro. (Idem)*

O verso acima indica que o sublime se inscreve primeiramente na ordem da própria natureza: “A briga colossal dos elementos”. O poeta concede à cachoeira de Paulo Afonso uma segunda natureza, à proporção que estende a ela aquilo que é próprio do homem: “pernas”, “braços” e “ombro”. Em que a natureza é alegoria daquilo que ela não é, a natureza antropomorfizada assume os contornos que somente existem no homem. Nesse caso é elevada à condição de herói dramático, daquele que sofre como Atlas: “Agüentando a ranger (espanto! Assombro!)/ O rio inteiro, que lhe cai do ombro”. Essa perspectiva aparece num texto precedente do poeta, *Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça*, que postula uma nova leitura de Atlas (Atlante), que na mitologia antiga figura como homem “que tem os pés no infinito e que nas largas espáduas sustenta o globo impávido e inabalável, porque ele é forte e disso cômico” (ALVES, 2004, p. 671). Na época moderna esse herói se chama o povo, que é “mais forte, porque é real, mais cômico, porque é eterno” (Idem). O peso que paira sobre o novo Atlas é o jugo da escravidão, que precisa ser lançado fora. O poema *A cachoeira* permite a interpretação de que o sublime *patético* é resultante de uma sensação que tem o seu ponto de partida na emoção propiciada pelo choque entre os elementos contraditórios suscitados pela “briga colossal dos elementos!”

A segunda aparição do mito Laocoonte remete ao conhecidíssimo poema *O Povo ao Poder* (1866), que estampa em sua segunda estrofe o notório verso: “A praça! A praça é do povo/ Como o céu é do condor/ É o antro onde a liberdade/ Cria águias em seu calor”. (ALVES, 2004, p. 432), para na oitava estrofe afirmar:

*Nós que o Calvário escalamos
Levando aos ombros a cruz.
Que do presente no escuro
Só temos fé no futuro,
Como alvorada do bem,
Como Laocoonte esmagado
Morremos coroado
Erguendo os olhos além. (ALVES, 2004, p. 434).*

Nesse poema, o mito Laocoonte está articulado ao ideal de libertação do povo que ainda não alcançou a sua maioria. O poeta é aquele que caminha junto com o povo que

sofre.²⁴ O sujeito do poema é a nação subalterna; nele o poeta aparece como um Eu que é um Nós, escreve Castro Alves: “Nós que o Calvário escalamos”. O poeta sofre com a humanidade que ainda não alcançou a sua liberdade, com aqueles que não tiveram efetivados os direitos burgueses de expressão e de resistência ante a opressão: “Deixai-nos soltar um grito/ Que topando no infinito/ Talvez desperte o Senhor”. O povo do sul, “pobre irmão” do norte, sofre como Laocoonte no altar do deus Apolo, esse povo, que somente “tem a rua de seu...”, não pode ter negado o seu direito de gritar, de expressar o seu sofrimento. Escreve o poeta: “Lançai um protesto, ó povo, / Protesto que o mundo novo/ Manda aos tronos e às nações” (ALVES, 2004, p. 434). Um protesto que revela a sua condição: “Quando o povo ensangüentado/ Diz: já não posso sofrer” (2004, p. 433). É preciso gritar e denunciar a morte dos antigos heróis: “Mas qu’infâmia! Ai, velha Roma,/ Ai, cidade de Vendoma,/ Ai, mundos de cem heróis”, e ainda: “Fala, soberba Inglaterra,/ Do sul ao teu pobre irmão;/ Dos teus tribunos que é feito?”

A idéia cristã da morte como *via crucis* para a liberdade domina o final do poema. Para o sujeito lírico é necessário resistir e nunca perder a esperança: “Como Laocoonte esmagado/ Morremos coroados/ Erguendo os olhos além”. Na sua peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, Castro Alves encerra o desfecho dramático da tentativa malograda de derrubada do governo colonial português no Brasil com essa mesma perspectiva, em que, do ponto de vista moral, o triunfo da verdade está do lado dos vencidos e não dos vencedores:

*Profundo olhar no horizonte,
Ao vento exposta a cerviz,
É Tasso, olhando Eleonora,
Dante fitando Beatriz.
Lá no rochedo escaldado
Quem é o grande desterrado
Maior que Napoleão!?...
Silêncio... uma voz sombria
Murmura: “Brasil...Maria!”
– É Gonzaga... Oh! maldição!.. (ALVES, 2000, p. 209).*

²⁴ O povo é um termo genérico que pode servir para designar tanto a classe dominante quanto a classe dominada. No século XIX, o povo podia tanto designar os estamentos dominantes e intermediários, como queriam os parlamentares e publicistas conservadores, quanto o conjunto da população brasileira, composta em sua quase totalidade de escravos ou libertos e ‘homens livres’ completamente desvalidos para exercerem qualquer papel no parlamento burguês. As instituições representativas do Estado foram um artifício para preservar a concentração social do poder nas mãos dos estamentos sociais dominantes e intermediários e excluir o povo do poder (Cf. FERNANDES, 1991).

Existe uma perspectiva de que o futuro redimirá o presente, pois nele se acende a chama da esperança e os vencidos são concebidos moralmente como vencedores. Castro Alves vê uma fênix emergir das cinzas do movimento fracassado dos inconfidentes mineiros no final do século XVIII. A força desse emergir emana acima de tudo da sensibilidade e da subjetividade do sujeito lírico, e não das condições objetivas, como afirmava a epopéia.

3.4 – O navio negreiro: Tragédia no mar

As transformações dos gêneros no decorrer do tempo permite observar que o drama moderno (*Trauerspiel*) não pode ser considerado como um mero reflexo deformado da tragédia.²⁵ O termo alemão para drama moderno é *Trauerspiel*, palavra composta que quando desmembrada permite entender melhor aquilo que pretende designar: *Trauer* quer dizer luto, e *Spiel* quer dizer jogo ou espetáculo. Articulando os dois termos temos a tradução do drama barroco como um espetáculo de enlutados ou um jogo de enlutados. A palavra concilia dentro de si elementos contraditórios: *Spiel*, como espetáculo e ilusão, “designa o caráter fugidio e absurdo da vida, e *Trauer*, a tristeza resultante dessa percepção” (ROUANET, 1984, p. 18). A articulação do lúdico com a tristeza permite a aproximação do drama com a comédia.

Os elementos estruturadores do drama barroco (*Trauerspiel*) são reconfigurados na *Tragédia do mar* através dos termos: orquestra (coro), capitão (tirano), escravo (martírio), dança (personagens em cena), tombadilho (palco). Como dramaturgo, Castro Alves foi educado nos bastidores do teatro, como assinalamos no primeiro capítulo desta tese, e escreveu o drama *Gonzaga ou a revolução em Minas*. O procedimento lírico-discursivo no poema se realiza através da dramatização da linguagem nos termos: sonho dantesco, espectros, orquestra irônica, espantadas, noite confusa, ronda fantástica, doidas espirais, enlouquece, densos nevoeiros, sombras voam. A própria linguagem denota a presença da catástrofe e da ruína no seu interior: roto, extingue, arranca, guerra, mortalha, funeral,

²⁵ O drama barroco moderno (*Trauerspiel*) distingue-se da tragédia porque provoca o luto, quer dizer, significa espetáculo lutuoso, enquanto a tragédia, segundo Aristóteles, produz os sentimentos de terror e piedade no espectador (Cf. BENJAMIN, 1984).

pélago, tempestade, tufão, lúgubre etc.²⁶ Embora não conte com personagens em ação dialógica o poema sugere dramaticidade, existe a presença de figuras que dançam e revelam ação na descrição do sujeito lírico. Como no drama barroco, o poeta constrói um estilo lingüístico à altura da violência dos acontecimentos históricos relacionados ao tráfico de escravos da África para o Brasil.²⁷

O navio negreiro é uma tragédia no mar, como indica seu subtítulo, no sentido moderno, pois ele tanto provoca o luto quanto descreve o estado de luto das criaturas. É um poema em que as figuras representadas brincam com a morte através do riso sarcástico de satanás, do riso irônico da orquestra e do riso cético do próprio escravo. Como no drama barroco, o elemento lúdico perpassa o poema, que começa destacando o movimento dos dois infinitos, como num jogo de crianças e culmina com a morte, como “Sansão, cego, caminha brincando, até seu túmulo” (BENJAMIN, 1984, p. 106). Os escravos zombam da morte de maneira similar: “E assim zombando da morte,/ Dança lúgubre coorte/ Ao som do açoite... Irrisão!...”.

O romantismo preserva elementos do espetáculo lúdico barroco quando, escreve Benjamin, “em face de uma preocupação intensa com o absoluto, a própria vida perdeu sua seriedade última” (1984, p. 105). O cerne da concepção barroca é a natureza do tempo como espaço do sofrimento humano, em que quanto maior a significação tanto maior a sujeição à morte. Como escreve Benjamin:

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. (...). Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação (...). A significação e a morte amadureceram juntos no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça (1984, p. 188).

²⁶ Segundo Rosa e Silva, “A arte alegórica assume, na materialidade da forma, um caráter de fragmentação relacionada à noção de ruína. A análise benjaminiana considera a alegoria um princípio da estética da modernidade, revalorizando-a como escritura capaz de ler um passado difícil de ser compreendido” (2004, p. 133).

²⁷ O advento do Barroco coincide historicamente com o processo de colonização da América e da África pelos europeus, como mostra Riccardo Averini, citado por Rosa e Silva: “o advento do barroco histórico coincide com a descoberta e a conquista, por parte das potências européias, de novos países e continentes inteiros todos situados na zona dos trópicos, resultando o conseqüente contato com civilizações tropicais” (2004, p. 129). Para Rosa e Silva, o barroco que surge nos trópicos “não é inferior ao da arte européia que lhe é contemporânea” (2004, p. 129-130); citando Alejo Carpentier, a autora defende que: “A América seria a terra de eleição do barroco porque toda simbiose, toda miscigenação engendra um barroquismo” (2004, p. 130).

A dialética é o princípio constitutivo da alegoria; nela, a significação e a morte amadurecem juntas. Para os autores barrocos, a alegoria é uma figura emblemática que serve para tipificar a natureza dilacerada e catastrófica do mundo humano. A alegoria revela a antinomia das coisas, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (Idem). A imagem alegórica, enquanto ruína, não liberta as coisas do seu estado de destruição através de uma iluminação repentina, pelo contrário, na alegoria o brilho se extingue, “o eidos se apaga, o símile se dissolve, o cosmo interior se resseca” (BENJAMIN, 1984, p. 198). A ambigüidade e a multiplicidade são as marcas essenciais da concepção alegórica, em que a ambigüidade não passa da “riqueza do desperdício” (1984, p. 199). A ambigüidade da alegoria se contrapõe à pureza de significação do símbolo.²⁸ O símbolo manifesta uma exuberância concentrada de sentido na sua essência. Ele possui uma articulação profunda com a natureza e com as coisas, penetrando-as e animando-as. Enquanto o símbolo tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na ausência de identidade fundamental entre o ser e a palavra. A quintessência da alegoria é a antinomia, na medida em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197). A marca da alegoria é o distanciamento das coisas do seu sentido original, é a alienação das coisas da sua verdadeira essencialidade, à medida que *allo-agorein* significa dizer outra coisa; ela é a afirmação da diferença sem qualquer perspectiva de reconciliação. A substituição do simbólico pela alegoria é seguida pela alienação das coisas em relação ao seu si mesmo. Enquanto o símbolo indica a busca da pureza de significação através de uma evidência de sentido, a alegoria afirma um abismo entre o sentido das coisas e as próprias coisas, ela nasce e renasce da fuga perpétua de um sentido último (GAGNEBIN, 1994, p. 45). No universo da alegoria não existe mais ponto fixo e imutável, nem no objeto, nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento. A alegoria é também um procedimento retórico-discursivo que recorre às hipérboles e às metáforas. Na verdade, como afirma Rosa e Silva, ela representa “uma ampliação da metáfora ou uma sucessão de metáforas (*métaphore filée*), consistindo na substituição, mediante uma relação de

²⁸ A compreensão benjaminiana do símbolo serve para tipificar a natureza da verdade e da beleza; de maneira semelhante à beleza, o símbolo, escreve Benjamin: “É como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura... É um momento que mobiliza todo o nosso ser...”. Além de beleza, o símbolo exige brevidade, clareza e graça. Nele se manifesta uma totalidade momentânea no conceito que baixa sobre o mundo físico na forma de uma imagem (BENJAMIN, 1984, p. 185-86).

semelhança, do pensamento em causa do outro em um nível mais profundo de significado” (2004, p. 131).

Para a alegoria o cenário da história é a ruína, como assegura Benjamin: “...a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria se reconhece, está além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200). A alegoria proporciona a imagem adequada da natureza petrificada e dos objetos decadentes, enquanto o símbolo apresenta a matéria fugaz através de uma luz redentora em que a natureza se apresenta sem alteração.

No espaço topográfico do navio revela-se a pertinência da alegoria como categoria-chave para entender as contradições do mundo. Em síntese, a vivência do choque e da ruptura é o cerne dessa tragédia no mar. A atitude de espanto visita o poeta lírico Castro Alves ao descrever a cena dantesca. O olhar do sujeito lírico no poema em discussão é a expressão do olhar humano perplexo diante do estado caótico das coisas, em que o mundo do navio perde o seu encanto inicial, quando o poeta cantava: “Veleiro brigue corre à flor dos mares”, pois o navio revela-se como “brigue imundo”.

No poema em discussão observa-se a presença de elementos análogos ao drama de martírio, tanto na cena do tombadilho quanto na identificação das mulheres que sofrem no deserto. A paixão com que o poeta lírico descreve o estado tétrico das figuras do navio levou Artur Ramos a afirmar que o romantismo alimenta um forte gosto pelo sofrimento alheio (SAYERS, 1958). As cenas de martírio cristão são reconfiguradas no poema, especialmente na valorização da *mater dolorosa*, da mulher que sofre como Agar, que é o protótipo da mulher sofredora que não conta com o lamento dos cristãos. A história do sofrimento dessa mulher é petrificada:

*São mulheres desgraçadas,
Como Agar o foi também.
Que sedentas, alquebradas,
De longe... bem longe vêm...
Trazendo com túbios passos
Filhos e algemas nos braços,
N'alma – lágrimas e fel...
Que nem o leite do pranto
Têm que dar para Ismael.*

Como no drama barroco, a mulher aqui é despedaçada, tornando-se também objeto da alegoria. Segundo Benjamin, “O martírio, que desmembra o corpo, prepara os

fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria” (1984, p. 40). Para construir a alegoria da morte, o alegorista usa a morte sem parcimônia, “como conteúdo e como meio, a morte está no cerne da alegoria e no cerne da história” (BENJAMIN, 1984, p. 40). O escravo precisa ser despedaçado alegoricamente para ingressar na esfera do discurso poético. E mesmo como um ser despedaçado e martirizado, ainda assim ele é objeto de escárnio e de riso (grotesco).

A ambigüidade e multiplicidade de sentidos se manifesta no poema em vários momentos, entre eles destacamos:

*No entanto o capitão manda a manobra,
E após, fitando o céu que se desdobra
Tão puro sobre o mar*

Existe um transbordar de sentido no termo manobra. O capitão efetua a manobra. A manobra a que se refere o verso não é a manobra do navio sobre o mar, que é própria de quem possui a patente de capitão e que deve fazer resvalar o brigue voador nas melhores zonas marinhas. A manobra aqui não tem uma dimensão meramente técnica, mas uma conotação política, quer dizer, é a manobra de quem tem o poder de mando:

*Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”*

É próprio das classes dominantes construir a história mediante o artifício da manobra política. E no momento em que tramam contra os dominados e ordenam a carnificina violenta, procuram desviar seu olhar do curso das coisas, “fitando o céu que se desdobra”. O capitão busca contemplar o céu isento às contradições do mundo dos homens. Ao olhar para o alto, ele tenta eximir-se do peso da responsabilidade moral perante o palco de atrocidades ordenadas. Ele busca o distanciamento do mundo como faz a arte tradicional, ao invés de manter os olhos próximos das coisas, como faz o poeta. Como no drama barroco, o poema destaca a face perversa do tirano. Segundo Benjamin: “O drama vê de bom grado no gesto da execução o traço característico do governante, e este é introduzido na ação com as palavras e as atitudes do tirano, mesmo quando não é exigido pelas circunstâncias” (1984, p. 93). No exercício fundamental do poder, que exerce, aparentemente, isolada e autoritariamente, o capitão procura no céu a tranqüilidade que não encontra no seu interior. A bandeira rasgada, no final no poema, “Antes te houvessem roto

na batalha”, representa a quebra da sua soberania. A existência do governante é uma existência fixada no meio dos “densos nevoeiros”.

Os densos nevoeiros são fundamentais porque impedem tanto enxergar a si mesmo quanto enxergar os outros como iguais. A existência do senhor é uma existência também reificada, no entanto, ele se considera como ser essencial – como destaca Hegel na *Fenomenologia do espírito* (1992). Os densos nevoeiros servem também para encobrir a face do tirano e impedir que ele possa olhar face a face suas vítimas. Nesse caso, os densos nevoeiros cumprem o papel político de obnubilar a realidade das coisas e impedir que a visão do mundo seja clara, servindo para preservar os interesses hegemônicos. Para não vacilar na sua decisão, o tirano olha para “o céu que se desdobra/ Tão puro sobre o mar”, pois um capitão que vacila não está apto para a manobra técnica e política do navio. A fraqueza conduz à melancolia, e conseqüentemente, ao fim da soberania. O tirano é aquele que garante o poder na embarcação como se fosse a inexorável lei de ferro da natureza. O sucesso da empreitada exige a divisão social dos papéis no interior do navio: há aquele que ordena e existe aquele que obedece, com isso a responsabilidade perante a tortura e o genocídio se dissipa no nevoeiro da burocracia do poder. O nevoeiro encobre tanto a responsabilidade de quem manda quanto a responsabilidade de quem executa as ordens, e assim nunca os responsáveis pela tortura são punidos na história. O nevoeiro impede que as vítimas possam identificar os seus torturadores e aqueles que ordenam a barbárie. Todo esse espaçamento opaco e coberto de densos nevoeiros colabora na elaboração da violência, conduzindo ao sucesso da empreitada, e sustenta tanto o riso da orquestra quanto o riso de Satanás.

A alegoria se manifesta no termo orquestra, que aparece duas vezes no texto poético com configurações de sentido bem diferentes. Na primeira parte o poeta lírico afirma que orquestra “é o mar que ruge pela proa”, quer dizer, o mar é uma orquestra que produz sons semelhantes aos sons produzidos pelo animal que ruge: o leão. Na quarta parte, a orquestra não tem a beleza que emana da natureza, ela deixou de ser uma expressão de força e beleza para ser uma grotesca orquestra “irônica e estridente”. Existe uma confusão de sons que emana do chicote que estala e da multidão faminta que chora, grita e lamenta. Esses sons são desarticulados, por isso são estridentes e não agradam aos ouvidos, como o barulho das máquinas nas fábricas e o barulho dos carros nas cidades contemporâneas. No entanto, por que a orquestra é irônica? Essa é mais uma das questões que mostram a natureza alegórica

do texto poético. A orquestra incorpora um estatuto que somente existe nos homens. É o emblema da metamorfose e reversibilidade das coisas, em que os homens se tornam coisas e as coisas se tornam entidades humanas. O quadro é montado de tal maneira que indica que as coisas riem do estado dos homens escravizados. Orquestra irônica é a alegoria do estado de desamparo em que vivem as criaturas do navio negreiro. A presença do cômico no interior do patético revela a natureza alegórica que o próprio termo assumiu no decorrer dos tempos.

O estado do navio é patético, e patético aqui supera a sua condição primeira de algo que denota a grandeza de um *pathos* sofredor. Existe uma confusão entre os sentimentos de sofrimento e riso. O dramático e o hilariante se fundem num “abraço insano”, e o trágico revela o seu aspecto cômico. Assim, o riso alegórico da orquestra será corroborado pelo riso dos algozes e contraposto ao riso dos condenados à morte – como veremos no último capítulo de nossa tese.

O poeta lírico tenta revelar a identidade das figuras patéticas eclipsadas pelo “turbilhão de espectros” e pelos “densos nevoeiros”. Ele pergunta pela identidade dos homens do tombadilho e dedica seis das nove estrofes da quinta parte do poema para esclarecer essa temática:

*Quem são estes desgraçados,
Que não encontram em vós,
Mais que o rir calmo da turba
Que excita a fúria do algoz?
Quem são?... Se a estrela se cala,
Se a vaga à pressa resvala
Como um cúmplice fugaz,
Perante a noite confusa...
Dize-o tu, severa musa,
Musa libérrima, audaz!...*

*São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz
Onde vive em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros mosqueados
Combatem na solidão.
Ontem simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos,
Sem ar, sem luz, sem razão...*

*São mulheres desgraçadas,
Como Agar o foi também,
Que sedentas, alquebradas,
De longe... bem longe vêm...*

Quando a natureza não tem tempo para tratar da identidade dos escravizados e a própria divindade dos desgraçados se cala diante do quadro de amarguras, o sujeito lírico concentra sua atenção na revelação da identidade dos silenciados pela história dominante. O poeta tenta mostrar que se trata de homens e não de espectros; não são meras figuras decorativas da cena, eles têm identidade e história.²⁹ A história dos homens pulsa no texto literário, sem que o texto literário se perca na contingência da explicação do evento histórico, pois, como afirmava Aristóteles, “..., é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, s/d, p. 252).

Orientado pelos estereótipos da época, Castro Alves aponta o deserto como *topos* originário dos escravos. O deserto é originariamente o espaço iluminado “onde a terra esposa a luz”:

*São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.
[...]
Lá nas areais infindas,
Das palmeiras no país,
Nasceram – crianças lindas,
Viveram – moças gentis...*

O deserto é o espaço aberto e maravilhoso de liberdade e de igualdade de um povo nômade. A nudez dos homens é metáfora da ausência da acumulação de riqueza e da propriedade privada, bem como é própria daqueles povos rústicos que viviam das dádivas oferecidas pela própria natureza. Mas tudo isso termina quando passa a caravana:

*Passa um dia a caravana
Quando a virgem na cabana,
Cisma da noite nos véus...
...Adeus, ó choça do monte,
...Adeus, palmeiras da fonte!...
...Adeus, amores... adeus!...*

*Depois, o areal extenso...
Depois, o oceano de pó.
Depois no horizonte imenso
Desertos... desertos só...
E a fome, o cansaço, a sede...*

²⁹ A descrição do outro não é completa do ponto de vista da realidade topográfica, parecendo ignorar a presença de regiões dotadas de imensas florestas no Centro e no Sul da África, zonas de onde foram arrancados os escravos que serviram como as verdadeiras mãos e pés do sistema colonial. Muito se comentou sobre a ausência de precisão histórica e geográfica do poeta em questão: os africanos transformados em escravos pela empresa colonizadora portuguesa não emanaram da região do Saara, do deserto, mas da região tropical. Esse reparo concerne à geografia e à história, segundo Bosi: “não afeta, antes ajuda a entender a partilha existencial e estética de Castro Alves” (1992, p. 265).

*Ai! Quanto infeliz que cede,
E cai p'ra não mais s'erguer!...
Vaga um lugar na cadeia,
Mas o chacal sobre a areia
Acha um corpo que roer.*

O movimento temporal das coisas transforma a vida de liberdade em vida de escravidão, e o deserto passa da perspectiva positiva para a perspectiva negativa. Então se revela a contradição como cerne do mundo social, a oposição social entre os homens que viviam livres em pleno mundo natural, como “guerreiros ousados”, semelhantes aos “tigres mosqueados”, verdadeiros homens “simples, fortes, bravos...”, para a condição de desgraça, propiciada pela escravidão, que tem o seu princípio cronológico nas areias do deserto, mas sua gênese arquitetônica na metrópole. O deserto deixa de ser ele mesmo para ser um outro, diferentemente do primeiro e a ele contraposto, quer dizer, o deserto passa da condição de espaço iluminado de liberdade à condição de espaço sombrio da desgraça e da morte: “Mas o chacal sobre a areia/ Acha um corpo que roer”. Diferentemente da visão judaico-cristã em que o deserto aparece carregado de esperança, servindo de trânsito dos judeus para a terra “em que emana leite e mel”, para os escravos (filhos do deserto) o deserto é o espaço alegórico da morte:

*Ai! Quanto infeliz que cede,
E cai p'ra não mais s'erguer!...
Vaga um lugar na cadeia,*

Nesse novo palco o deserto rememora a epopéia de sofrimento de Agar e Ismael. Ele é espaço alegórico do processo de maldição de uma raça.³⁰ A vida do escravo é pautada, do princípio ao fim, pela presença do deserto: “De longe... bem longe vem...”. Na perspectiva do escravo, o deserto está em todo lugar. Os escravos africanos têm fragmentos de areia em todo seu ser: “Desertos... Desertos só...”. O deserto é o signo da danação de um

³⁰ O sofrimento dessa raça se aproxima da condição patética de desolação do personagem Filoctetes da tragédia de Sófocles, que abandonado numa ilha sofre com uma ferida aberta. Nessa situação Filoctetes é abandonado por mais de nove anos, e o seu estado de dor não conta com a compaixão de nenhum espectador, por isso o poeta procurou conectar a dor corporal a outros males, como: “a completa privação da sociedade humana, a fome e todos os desconfortos da vida aos quais estamos expostos sob um céu áspero naquela privação” (LESSING, 1998, p. 107). O sentimento de compaixão com esta pobre alma é ampliado na tragédia de Sófocles, quando os amigos Neoptólemo e Ulisses chegam para privá-lo também de seu arco (Cf. SÓFOCLES, 2002).

continente inteiro que subsiste na ausência de utopia. A história não avança para os filhos do deserto, pelo contrário, sua existência está como que condenada à privação e à ruína.³¹

Ao contrário da perspectiva historiográfica positivista que entende a história numa perspectiva progressista e sincrônica, em que prevalece a noção de uma história que sempre avança para um *topos* melhor, percebe-se um movimento diacrônico da história, pois, na perspectiva dos homens do tombadilho, a história se inscreve como retrocesso. A história não avança como afirma a tradição iluminista, combatida na época pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau, mas regride à proporção que homens passam da liberdade para a escravidão, do belo mundo natural para o grotesco mundo do porão “apertado e imundo” do navio. A contradição entre liberdade e escravidão aparece como relacionada a dois espaços topográficos distintos: África e porão do navio, África e América; e a África representa a terra da promessa, da plenitude da vida e da liberdade, como vemos nas quinta, sétima e oitava estrofes:

*Ontem Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão...
Hoje... o porão negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...*

É a preparação da cena patética do tombadilho do navio, que veio antes na ordem de exposição do poeta, mas que vem posteriormente do ponto de vista da rememoração do tempo histórico. O corpo primeiro sofre devido “a fome, o cansaço, a sede”, no processo de deslocamento do interior da África para as regiões portuárias; quando não suporta mais, cai “p’ra não mais s’erguer”, sendo então abandonado para ser devorado pelo chacal nas areias do deserto; e posteriormente, quando cai “p’ra não mais se erguer”, ele é lançado ao mar no périplo da travessia do oceano.³² Assim, o infinito do “oceano de pó” do deserto se

³¹ O deserto, escreve Bosi, “é símbolo do desespero sem fim de todo um povo, a palavra deserto e os seus símbolos e variantes estão saturados de motivação psicológica e moral” (1992, p. 264).

³² A taxa de mortalidade de escravos nessas viagens variava de 6% a 9%, quando vinham do Congo e Angola, e o dobro quando partiam de Moçambique. Nada que se possa comparar à mortandade de escravos na própria África. Segundo o estudioso Joseph Miller, 40% dos escravos capturados em Angola morriam durante a marcha forçada até o litoral e outros 10% a 20% morriam nos armazéns onde ficavam esperando para serem embarcados. Ou seja, mais da metade dos negros escravizados morriam em seu próprio país, nas mãos dos seus pares. As causas das mortes eram doenças, maus-tratos, alimentação insuficiente, superlotação de navios.

encontra num “abraço insano” com o infinito do mar e revela o destino de toda criatura, a morte. A tradição judaico-cristã destaca que “todo homem veio do pó e ao pó retornará”.³³

Na tentativa de identificar os africanos, o discurso do poeta exprime a tensão dialética entre reminiscência (*Erinnerung*) e esquecimento. A memória opõe a atitude infinita da reminiscência à finitude da existência humana, que tem como parceira a realidade de sofrimento e morte. Esquecer deriva do latim *cadere*, quer dizer, cair; também está relacionado à destruição e à ruína. O escravo “cai p’ra não mais se erguer!...”. A memória não suscita somente a idéia vigorosa da lembrança dos momentos singelos da vida, ela também é o receptáculo das ruínas da vida, das suas perdas e das suas tempestades. O poeta olha para a história e o que vê crescer à sua frente é um amontoado de escombros: “Dizei-me, Senhor Deus!/ Se eu deliro... ou se é verdade/ Tanto horror perante os céus?!”. A pergunta aqui se confunde com o estado de espanto do sujeito lírico.

Ao invés de olhar para frente, o poeta, como o historiador marxista, prefere olhar para trás e contemplar o amontoado de escombros que domina o passado. Essa representação pictórica serve para estabelecer um belo contraste dialético entre a concepção materialista da história e a concepção historicista; escreve Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama Ángelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Como o anjo da história, o poeta gostaria de apagar a paisagem de horrores e ruínas do mar da história. Por outro lado, o vento da história o impele a olhar para frente, para o futuro da humanidade e acalentar a doce ilusão de que a nova página da história será

O recorde negativo de morte de negros em viagem de navio é da galera São José Indiano, que em 1811, no caminho entre Cabinda e o Rio de Janeiro, perdeu 121 dos 667 escravos que transportava. Nosso país trouxe da África aproximadamente seis milhões de escravos.

³³ Em *Vozes d’África*, o poeta chega a afirmar que a morte de Jesus Cristo foi vã, pois não alcançou o povo africano: “Cristo! Embalde morreste sobre um monte... / Teu sangue não lavou de minha fronte/ A mancha original.” O Deus da Bíblia está completamente surdo e mudo aos sofrimentos desse povo, que foi excomungado no passado: “Há dois mil anos... eu soluço um grito.../ Escuta o brado meu lá no infinito, Meu Deus! Senhor, meu Deus!!...”. Segundo Bosi, a poesia revela que: “A África é, desde sempre, um ser animado e, pela atualização do eu poético, um ser que tem consciência da sua identidade e da sua história” (BOSI, 1994, p. 264).

construída pelos heróis do novo mundo: “Andrada! Arranca este pendão dos ares!/ Colombo! Fecha a porta de teus mares!”. O desenlace do nó da escravidão presente nos versos da última estrofe inscreve-se nos marcos da perspectiva burguesa, perspectiva que efetivamente não emancipa os seres humanos da condição de coisidade, nem consegue apagar a mancha da escravidão da página no cenário político e social brasileiro.

O retorno aos mitos, como Andrada e Colombo, não liberta o passado e o presente, porque as figuras míticas citadas pelo poeta fazem parte da tradição dos colonizadores, são figuras que revelam o universo eurocêntrico. No entanto, é preciso salvar o passado no presente porque existem elementos do passado que dominam o presente e impedem a sua emancipação. Para Benjamin, “nas vozes que escutamos existem ecos das vozes que emudeceram” (1984, p. 44). O passado dirige um apelo ao presente através das vozes que escutamos hoje, e ao nos voltarmos para o texto poético, enquanto um fragmento do passado, descobrimos também as vozes e os apelos do presente. Isso não quer dizer que o passado se repete no presente, mas somente que o passado e o presente reclamam pela sua emancipação da condição de “delírio”, de “martírio” e de “embrutecimento”. Libertar o passado e o presente da sua condição de embrutecimento é a questão que se põe para o poeta comprometido com o seu tempo histórico.

A narrativa cumulativa da epopéia dos vencedores não consegue escapar dos interditos, dos momentos de esquecimento. Ela não é capaz de esconder nos seus buracos, nas suas interrupções e nos seus silêncios o grito de sofrimento dos homens do porão. Para Benjamin, a verdade da narração não deve ser buscada no desenrolar da trama, na linearidade da narrativa, mas naquilo que lhe escapa, nos seus tropeços e nos seus silêncios, pois é nos tropeços e nos silêncios da narrativa dos vencedores que a verdade se revela como um relâmpago, como um *flash* de luz. Escreve Benjamin: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (1994, p. 223).

Na descrição da cena de horrores, a musa da poesia tenta fazer justiça aos homens do navio, no entanto, toda retórica nela mesma é insuficiente para libertar o escravo. As palavras podem tentar descrever a cena infame do tombadilho e tentar, numa atitude profética, denunciar o processo de animalização e redutibilidade do homem pelo sistema colonial europeu. Entretanto, a riqueza invariável do texto poético permanece a um passo de distância do seu verdadeiro substrato; a distância é o cerne da relação mimética existente

entre a realidade e o texto literário. O sofrimento do outro no tombadilho do navio está para além de toda e qualquer possibilidade de apreensão e descrição. Existe uma ruptura entre a linguagem literária e a realidade de dor e sofrimento que perpassa o outro.³⁴

Convicto do intervalo existente entre a condição efetiva de catástrofe vivenciada pelo escravo e a capacidade descritiva do texto literário o poeta recorre às pausas, às aliterações, às reticências, aos intervalos, como se através de cada um desses recursos gramaticais a voz do outro pudesse eclodir de maneira mais significativa. As reticências servem como espaço em branco no poema; por meio delas o leitor pode imaginar o suspiro do escravo através dos seus inúmeros gestos de aflição, começando com a descrição da dança que mostra os homens como legiões: “Horrendos a dançar...”; o suspiro do velho e os gritos: “Se o velho arqueja, se no chão resvala, /Ouvem-se gritos... o chicote estala./ E voam mais e mais...”; o riso da orquestra: “irônica, estridente...”; as sombras e os gritos: “Gritos, ais, maldições, preces ressoam! E ri-se Satanás!...”; e assim cai o escravo “p’ra não mais s’erguer!...”. São cinquenta e quatro reticências que aparecem nos duzentos e quarenta versos que compõem o poema (mais de vinte por cento dos versos); o maior número está agrupado na quinta e quarta partes, trinta e duas, sendo vinte na quinta e doze na quarta; às vinte e duas reticências restantes estão assim distribuídas: nove na primeira, sete na última, quatro na terceira e duas na segunda. Além do número significativo de reticências, destaca-se a presença dos vocativos, são sessenta e seis interjeições, recaindo o maior número também na parte que trata da identidade dos escravos.

A reticência ou a omissão intencional do discurso se constitui como um signo que aponta para a própria fala dos personagens. A literatura funciona como uma retórica do silêncio à proporção que o silêncio não se confunde com o ato de calar, mas com algo que pertence à própria linguagem. Em vez de ser uma ausência de fala, o silêncio é espaço de outras linguagens que contribuem para que o espectador “aprofunde os estados de alma, motivando verossimilhança, fazendo avançar as ações, enfatizando-as, pois muitas vezes as

³⁴ No texto de 1916, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, Benjamin trata da natureza metafísica da linguagem e afirma que a linguagem da natureza é imperfeita e muda, ao contrário da linguagem do homem; no entanto, após a expulsão do homem do paraíso e o estado de confusão, anunciados pelos mitos do paraíso perdido e da torre de Babel, a pureza da capacidade nomeadora das coisas pelo homem cai em descrédito, e toda a natureza passa a afastar-se do homem e a queixar-se da própria língua nomeadora. A natureza sofre com o seu emudecimento, com a sua incapacidade de dizer as coisas. “É em toda a tristeza que reside a mais profunda tendência para a ausência de linguagem ou a falta de vontade de comunicar. Assim, o ser triste sente-se plenamente reconhecido pelo irreconhecível” (1992, p. 194). Além disso, Benjamin considera que no interior de toda concepção lingüística existe o conflito entre o exprimível e o inexprimível.

cenar falam mais que as palavras” (TELES, 1979, p. 12). A reticência e a exclamação são signos que transitam em torno da preocupação poética de dizer menos para significar mais. Mário de Andrade (1972), por exemplo, chegou a fazer um comentário crítico do excesso verbal em alguns poemas de Castro Alves (*O laço de fita* e outros), que se encurtados seriam perfeitos. No entanto, o poema em discussão é elogiado pelo modernista porque usa com maestria o signo verbal e os outros signos.

O silêncio é *topos* do inexprimível, daquilo que não pode ser expresso; e na perspectiva dos sobreviventes do holocausto não existem palavras que sejam capazes de descrever o holocausto, o porão apertado e imundo da violência implacável do colonizador sobre o colonizado.³⁵ Por isso Adorno interroga sobre a possibilidade da poesia depois dos campos de concentração nazista de Auschwitz – nesse contexto os simbolistas responderam com o poema hermético, o poema de poucas palavras. Para os sobreviventes do tombadilho o registro poético é insuficiente para redimir a história e fazer os mortos descansarem em paz. Na perspectiva dos oprimidos, a cena de horrores vivenciada no “porão negro, fundo,/Infecto, apertado, imundo” não pode ser apagada facilmente do mar da memória dos sobreviventes do navio por meio de uma atitude retórica.

Concluindo esta parte da nossa tese, podemos dizer que o poema lírico em discussão manifesta a capacidade de articulação dialética com os outros gêneros: épico e dramático; rompendo assim com os limites dos modelos e das regras estabelecidas pela tradição. Através desse diálogo com os gêneros, o poema se mostra capaz de mimetizar as contradições que perpassam o mundo prosaico dos homens no plano da imaginação poética, em que tudo se manifesta sob o horizonte da representação. Nessa perspectiva, buscamos desvendar as diferentes faces desse poema da mesma maneira que o poeta Castro Alves tenta revelar as diferentes faces que constituem o mundo, em que ora ele é sublime, ora ele é grotesco. As diferentes faces constituem a natureza da alegoria em que as coisas estão e não estão presentes, em que a riqueza de sentido não passa da riqueza do desperdício. No próximo capítulo iremos tratar da face imagética desse poema lírico.

³⁵ O reconhecimento da incapacidade das palavras e das imagens – antigas e modernas – de representar o sofrimento humano fez com que escritores como James Joyce e Proust, poetas como Mallarmé e Aragon, pintores como Manet, Pissarro, Jackson Pollock tentassem novos signos, novas significações e novas alusões metafóricas nas linguagens que construía. A inclinação para os diferentes signos e linguagens, do expressionismo, do cubismo e do dadaísmo na contemporaneidade, serve para exprimir a dificuldade do artista de representar fielmente a dramaticidade do sofrimento do outro ser humano (HARVEY, 2002, p. 30 e 43).

CAPÍTULO IV

O NAVIO NEGREIRO: IMAGENS DIALÉTICAS

Como exímio mestre da palavra, Castro Alves soube muito bem explorar a sua dimensão imagética mostrando que a poesia pode ser uma pintura que fala – *ut pictura poesis*. O lirismo se encontra numa expressão muito particular cuja figura é criada pelas relações entre som, imagem e sentido. Essas relações são comandadas, segundo Cara, “pela visão subjetiva de um sujeito lírico” (1985, p. 69). Lima entende que no lirismo a palavra faz-se imagem, porque somente “como imagem é que se pode assumir a dimensão lírica do texto” (2004a, p. 73). O lirismo, acrescenta Lima, “é um ato de dizer, de constituir, não de simplesmente comentar um ser no mundo” (2004a, p. 73). O lirismo “é uma maneira muito especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem” (CARA, 1985, p. 8).

Partimos do entendimento que o texto poético é manifestação do sutil jogo que envolve os olhos e a boca, quer dizer, a visualidade e a sonoridade. Aquilo que a boca não consegue transmitir e os ouvidos não conseguem captar ela transfere para os olhos. Assim, o poeta consegue descrever imagens que ultrapassam os limites do código verbal. Segundo Lima, “Os olhos são um lugar-comum da literatura, espécie de canal por onde ecoam as análises psicológicas, sociais, ou, mais do que isso, e também lugar de instauração do procedimento lírico. Olhos também são o lugar do conhecimento, isso na vida, na teoria, na literatura” (2004, p. 76).

Os olhos constituem-se como elemento fortuito da captação e compreensão do mundo. Contra a concentração do saber fundada na racionalidade cartesiana, o romantismo valorizou a dimensão sensível do conhecimento, especialmente a percepção sensível das coisas. Por outro lado, sem cair no dogmatismo do método empirista, a compreensão do mundo através da imaginação – que pensa o mundo através de imagens – pode ocorrer de maneira dialética, quer dizer, a configuração do mundo através das imagens pode revelar as rupturas existentes, seus choques e suas contradições.

O título do poema de Castro Alves, *O navio negreiro*, é uma tessitura exemplar de um signo visual, porque todo leitor é capaz de idealizar a natureza particular desse navio. No entanto, somente a liberdade poética pode oferecer as imagens de um tombadilho transformado em espaço da cena dramática. O elemento essencial da peça é a figuração dos homens no palco, em que o particular reflete o drama universal da violência que está na

gênese do processo de acumulação de riqueza e exploração da força de trabalho escrava. O drama (a ação) nesse caso não tem como figura de destaque a imagem extraída das contingências da classe dominante, como nas peças dramáticas tradicionais propriamente ditas, em que pese a existência de muitos descendentes da família real no meio da multidão dos escravizados. A desolação do tráfico abateu comunidades inteiras, envolvendo tanto os chefes da comunidade quanto os mais empobrecidos africanos. O drama opera com a presença física do espectro humano, que aparece no tempo em que se desenrola a cena, quer dizer, no tempo presente; nele, as relações humanas aparecem ordenadas sob o preceito da tensão e do conflito, como no drama moderno (*Trauerspiel*). A densidade da cena do espetáculo de horror exige concentração óptica. A ação se desenvolve perante o espectador (*spectador*), primeiramente do sujeito lírico que descreve a cena e, posteriormente, perante o leitor receptor do poema. Como no teatro há uma profusão de imagens, há uma recorrência aos gestos: dança, gritos, suspiros, choro e riso.

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
[...]
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
[...]
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Cantando, geme e ri!

Em vez de concentrar sua atenção no mundo subjetivo que perpassa a intimidade de cada um dos espectros que participam da cena, como faz Varela no seu poema *Diário de Lazáro*, o narrador prefere recorrer aos gestos, ao silêncio, à encenação e à sonoridade das palavras. Como numa peça teatral, percebemos uma progressão ritmada da ação, um adensamento dos traços antitéticos que chamam a atenção do leitor. Na quarta parte o tempo é curto, condensado; diferentemente da primeira e da segunda parte, aqui o espaço e o tempo são delimitados pela luta entre forças rivais. Nesse espaço tempestuoso de conflito não cabem figuras e molduras estáticas e contemplativas.

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras, moças, mas nuas e espantadas,
*No turbilhão de **espectros** arrastadas*
Em ânsia e mágoa vãs!

Na sua obra *Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin destaca a primazia do olho sobre o ouvido. No espaço topográfico da cidade moderna, onde as

relações sociais são pautadas pelo ponteiro do relógio, a rapidez e o fluxo das coisas não permitem concentração, seja o repouso da meditação, seja atenção pormenorizada para a contemplação. Envolvido pela órbita da distração, o estado de coisas não colabora para o fortalecimento dos nexos de sociabilidade centrada na oralidade reiterada da narrativa e da história que passa de boca em boca. Na grande cidade, o ordenamento das coisas se presta muito mais ao olho do que ao ouvido, este último perdido no burburinho ensurdecedor das ruas e avenidas divididas entre pedestres e automóveis, galerias e passantes. O mundo moderno é por excelência um espaço de imagens, havendo nele um excesso de luz e claridade que conduz a uma nova espécie de cegueira. Nesse contexto, o advento da fotografia e do cinema revoluciona o mundo das artes e consegue expressar o modo de ser do homem moderno, que tem na vivência do choque sua lei fundamental. Para Benjamin (1989), o mundo burguês é essencialmente um mundo de imagens e de sonhos; são elas que encantam o universo dos homens que fazem o coração da metrópole, em que as coisas aparecem não como realmente são, mas sob a roupagem fantasmagórica do mundo da alegoria.

A compreensão do mundo como algo que está em permanente trânsito revela-se principalmente no movimento rápido do navio que, como veleiro brigue, “corre à flor dos mares”. O poeta denomina o navio de: “veleiro brigue”, “naus errantes”, “brigue à bolina”, “brigue voador” e “brigue imundo”. Esse navio é um veleiro brigue, quer dizer, é uma embarcação que estrutura suas velas na forma de três mastros. O ordenamento dessa equipagem é expressão da revolução espetacular sucedida entre os séculos XV e XVI. Aliada à descoberta do telescópio, da bússola, do quadrante e do astrolábio, a arte da navegação deu um salto significativo e encurtou as distâncias que separavam o continente europeu do resto do mundo.

O poema começa destacando a rapidez do veleiro, que esconde sua identidade.

*Donde vem? Onde vai? Das naus errantes
Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
[...]
Por que foges assim, **barco ligeiro**?
Por que foges do pávido poeta?*

É mister destacar que a agilidade figura como a quintessência da vida moderna, em que, como dissemos, a existência do homem passa a ser orientada pelo tempo da fábrica. O tempo da produção e da circulação da mercadoria é fundamental para o sistema capitalista.

O alto grau de investimento financeiro na indústria naval portuguesa, feito pela burguesia e pela monarquia, será coroado pelo lucro rápido no comércio de especiarias e de escravos. No triângulo comercial entre América, Europa e África, as embarcações marítimas cumpriram um papel fundamental; da América levavam as riquezas naturais para o mundo europeu juntamente com o necessário para a prática do escambo nos portos africanos, e finalmente, a comercialização dos escravos nos cais brasileiros, como mostramos no poema de Heine no segundo capítulo. A travessia do veleiro veloz pelo Atlântico durava no mínimo quarenta e três dias se o ponto de partida fosse o centro-sul da África, e o dobro se os escravos fossem embarcados em Moçambique. No tráfico de escravos eram utilizados diversos tipos de navios, sendo os mais comuns o bergantim e a galera, que comportavam em média 440 escravos (<http://www.historianet.com.br>: Acesso: abril de 2007), mas existiam caravelas que levavam até mil escravos. No entanto, a proibição do tráfico de escravo pela Inglaterra em 1807 fez com que os navios ganhassem maior agilidade à proporção que diminuíram de tamanho. A segunda parte do poema torna a registrar a rapidez do navio:

*Resvala o brigue à bolina
Como um golfinho veloz.
Presa ao mastro da mezena
Saudosa bandeira acena
Às vagas que deixa após.*

Nos versos acima o brigue é comparado com um golfinho veloz e merece destaque pelas marcas deixadas para trás como um “doido cometa”. O brigue resvala no mar ao sabor das ondas devido a sua estruturação interna que permite deslizar nas águas do oceano rapidamente sem fazer qualquer gesto de afundamento nos abismos que guardam o mar. A bolina garante esse movimento porque forma aquela parte principal da região inferior do veleiro, sendo composta duma chapa plana situada no casco da embarcação. Além da bolina, o poeta destaca outras partes do navio, como: tombadilho, velas, proa, mastro, gávea, pavilhão, cordas, bandeira etc.

O andamento do poema revela que as marcas deixadas para trás pelas espumas são tanto expressão da compulsão da força do barco sobre as águas quanto metáforas que representam as marcas deixadas pela escravidão, ainda desconhecida para o leitor no começo do poema. O movimento está presente não apenas no navio que corta o mar rapidamente, mas também na bandeira que acena e nas vagas:

*E as vagas após ele correm ... cansam
Como turba de infantes inquieta.*

O movimento veloz ainda se revela no vôo do albatroz que sobe e desce, nos chicotes que “voam mais e mais”. A engenharia do navio que encanta pela sua velocidade faz o poeta descer das alturas: “Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!/ Desce mais, inda mais... não pode olhar humano/ Como o teu mergulhar no brigue voador!”. O navio voador torna-se objeto de decepção e escárnio quando observado de perto. Ao debruçar-se sobre o estado de coisas que envolvem a parte interna do navio, a rapidez transforma-se numa confusão e a pressa contrapõe-se ao estado de regressão temporal, do ponto de vista da realização dos ideais civilizatórios da burguesia iluminista:

*Preso nos elos de uma só cadeia
A multidão faminta cambaleia,*

O jogo de cena contrastante mostra o outro lado do movimento, à medida que a pressa é substituída pela letargia e o brigue veloz torna-se “brigue imundo” ou “cena infame e vil”. O movimento do navio se contrapõe ao movimento dos corpos escravizados, pois eles não caminham espontaneamente, mas são arrastados pela força truculenta dos marinheiros e pelo turbilhão dos chicotes e das correntes. Nesse estado, o velho arqueja, quer dizer, respira lentamente, para culminar nos termos:

*Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...*

O vôo aqui não é do albatroz, pássaro da altura, que encanta o poema, mas do chicote que estala no corpo dos escravos, qualificados como “desgraçados”. A técnica não é neutra, da mesma maneira que a ciência e a linguagem não são neutras. O poema revela a natureza destrutiva e conservadora da técnica, como aponta Benjamin no seu texto *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*, haja vista que se presta ao processo de dominação e subjugação da multidão. O corpo do escravo não tem o ritmo da poderosa engenharia naval, que se presta ao processo de escravização dos seres humanos; por isso, sucumbe.

Como um moderno, Castro Alves parece levar à mão uma máquina fotográfica,³⁶ procurando captar a natureza das coisas de maneira minuciosa, pois a natureza que se

³⁶ Segundo Hauser: “A concepção artística do barroco é, numa palavra, cinemática; os incidentes representados parecem ter sido entreouvados por acaso e observados em segredo; qualquer indicação que

revela aos olhos não é a mesma que se manifesta à câmara (BENJAMIN, 1994). Envolvido por essa preocupação, em que a auréola aparece e desaparece, ele reconstrói o mundo sob a representação pictórica do painel majestoso:

*Bem feliz quem ali pode nest'hora
Sentir deste **painel** a majestade!...
Embaixo – o mar ... em cima – o firmamento...
E no mar e no céu – a imensidade!*

Parecido com um geômetra, Castro Alves sabe ordenar o espaço da trama que está para vir. Postado no plano da altura, o sujeito da narrativa descreve a cena tanto distantemente das alturas quanto situado idealmente, em que não apenas consegue descrever aquilo a que assiste como é capaz de imaginar-se na perspectiva de quem se encontra num outro lugar, por exemplo, pode imaginar-se como ocupante do brigue ligeiro e, tendo a vista prejudicada pelo seu movimento, afirmar que o luar é como “dourada borboleta”, signo da liberdade.

Mediante o recuso do olhar em perspectiva, o poeta começa a apresentação e o desenvolvimento do assunto, descrevendo primeiramente sua contemplação do painel paisagístico que domina a natureza. Nessa tela oferece ao leitor a descrição da presença do brigue veloz, as cantilenas cosmopolitas e as peripécias dos nautas de todas as plagas. No entanto, o seu poema não se circunscreve à apresentação de uma única cena e de um único painel; esse painel será acrescido pelo quadro de amarguras que surge como um verdadeiro contraponto à imagem primeiramente apresentada. As imagens são apresentadas como imagens dialéticas, porque elas se chocam e entram em contradição umas com as outras. É na forma de um pintor ou de um fotógrafo que o poeta descreve o processo de aproximação do navio negreiro:

*Desce mais ... inda mais... não pode **olhar** humano
Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que **vejo** eu aí... Que **quadro** d'amarguras!
É canto funeral! Que **tétricas figuras!**...
Que **cena infame e vil...** Meu Deus! Meu Deus! Que horror!*

possa denunciar uma reflexão ao observador é apagada, tudo se apresenta em aparente concordância com o puro acaso. A comparativa ausência de clareza na apresentação também está relacionada com essa qualidade de improvisação. As freqüentes e, não raro, violentas sobreposições, as excessivas diferenças no tamanho dos objetos vistos em perspectiva, o desprezo das linhas direcionais dadas pela moldura do quadro, o inacabamento do material e o tratamento desigual dos motivos ainda são usados intencionalmente para tornar difícil ver a pintura como um todo lúcido. O progresso normal da própria evolução histórica desempenha um certo papel no crescente desagrado por tudo o que seja demasiado claro e demasiado óbvio, no processo que se desenrola no seio de uma cultura em contínuo desenvolvimento do simples para o complexo, do claro para o menos claro, do óbvio para o escondido e o velado” (2000, p. 447).

Os versos revelam a primazia do olho nos termos sugeridos pelo próprio texto: olhar, quadro, vejo, figuras, cena. Primeiro, o poeta descreve a presença de um olhar que se choca com a cena apresentada, quer dizer, um olhar que não suporta ver de frente aquilo que qualifica como “infame e vil”; segundo, manifesta o olhar do poeta que insiste na percepção do objeto, com o rigor de um cientista social que pretende retirar dele os elementos capazes de interceptá-lo. Cômico do papel da imagem, o poeta anuncia: “Que tétricas figuras!...”

O poeta designa aquilo que vê como figuras tristes e horrendas, como entes lúgubres e fúnebres. O termo figura está relacionado às palavras: *fingire*, *figulus*, *dictus* e *effigies* (MORA, 1996, p. 295). A figura é um termo que serve também para dizer a representação do mundo através de imagens. As figuras são representações abstratas que possuem um vínculo com a realidade. Embora não tenham a propriedade das coisas nelas mesmas, as figuras não são meras abstrações da consciência. Apesar de não condensarem em si a mesma materialidade e a corporeidade das coisas presentificadas, elas remetem para as coisas enquanto tais na forma de sombras ou imagens, de produções da imaginação. Os escravos aparecem como figuras assustadoras cujo detalhamento será explicitado na quarta parte do poema:

Legiões de homens negros como a noite,
[...]
Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, [...]
Outras, moças, mas nuas espantadas,

O quadro de amarguras é formado por figuras que representam o estado de decadência dos seres humanos coisificados. São imagens que mimetizam o estado de decadência concreta dos homens que foram transformados em escravos na fase pré-capitalista de acumulação primitiva de riqueza.

4.1 – As dobras sinuosas

A obra de arte poética representa a figura humana em toda a sua vitalidade, frustrações e contradições; com todos os seus altos e baixos. O ordenamento da vida corporal mimetiza a engrenagem dos artefatos responsáveis pela sua escravização. Candido destaca que: “Os escravos estão acorrentados e saracoteiam na dança macabra, formam

filas sinuosas: os chicotes igualmente longos, sinuosos e flexíveis, caem sobre eles como instrumentos de tortura” (1992, p. 5). Há então uma tentativa de mostrar unidade alegórica entre elementos essencialmente antagônicos. O movimento sinuoso do chicote e das correntes estende-se ao movimento do corpo torturado no tombadilho do navio:

*E da ronda fantástica a serpente
Faz doidas espirais...,
[...]
Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,*

A corrente é um signo que remete à objetividade da violência da sociedade escravocrata. No seu movimento em espiral a corrente revela uma sucessão de imagens semelhantes ao movimento da multidão. O conjunto dos corpos escravizados forma uma cadeia dançante, uma corrente sinuosa que sobe e desce na embarcação sob o impulso das ondas também sinuosas. Ao contrário das correntes, que prendem e impedem a mobilidade dos escravos, o chicote que estala emerge como o imperativo da violência que obriga o corpo ao movimento da dança sob o impulso da tortura.

*Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...*

Percebe-se que alguns elementos da multidão não andam numa posição vertical e ereta, mas numa posição curvada. A sua posição de queda oferece no palco a imagem do movimento da curva sinuosa. O velho é puxado para cima pela violência do chicote que impulsiona todos os escravos para o movimento rápido da dança.

Se o velho arqueja, se no chão resvala,

O sistema da escravidão somente considerava as diferenças entre os negros do ponto de vista do interesse capitalista de lucro,³⁷ e não das diferenças do ponto de vista das dificuldades que cada gênero e faixa etária possuía. No poema, a heterogeneidade que marca os gêneros humanos é eliminada no fluxo sinuoso da multidão que é obrigada a

³⁷ Para diminuir o número de mortes nas viagens, que poderia chegar até a cinquenta por cento, como revela o poema de Heine, os capitalistas a modernizar suas embarcações, passando das charruas às caravelas, das naus de uma cobertura para naus de três coberturas, em que os escravos eram distribuídos por categorias, tais como: homens, jovens, crianças, mulheres, velhos e mulheres grávidas. Na seção inferior do navio ficavam os rapazes e os homens; no espaço intermediário, as mulheres; e no superior, em divisões separadas, as grávidas e as crianças menores. Os espaços restantes, anexos aos cortados da proa e da popa, eram reservados às sentinelas (anexo 3). Os escravos viajavam todos assentados em filas paralelas, de uma à outra extremidade de cada abertura (Cf. <http://www.historianet.com.br>. Acesso: abril de 2007).

dançar sob o impulso violento do chicote. O seu movimento é irregular e paradoxal, como tudo no navio e no próprio verso. Assim, o poeta contrapõe-se à representação do mundo como uma coisa linear e harmoniosa. A representação do estado de coisas que perpassa a existência dos escravos no tombadilho é eminentemente antitética à existência dos marinheiros e do seu comandante. Enquanto uns mandam e outros obedecem, os escravos, que somente obedecem, são obrigados a dançar para manterem vivos seus corpos. O mandamento do capitão envolve todos os escravos, tanto os velhos quanto as crianças, tanto os homens quanto as mulheres, tanto as mulheres jovens quanto as mulheres maduras. A dificuldade de mobilidade resultante da diferenciação dos corpos no tempo é acrescentada pela dificuldade da fome, da sede, da doença e da falta de higiene do espaço. A unidade desses elementos torna a vida do escravo mais difícil e empresta à cena poética uma construção dramática.

No choque de forças a tensão se dá entre o artefato da corrente que prende e a pressão violenta do chicote que empurra para a mobilidade. O corpo do escravo cambaleia diante do jogo de forças dialéticas que formam a contraposição entre o repouso e o movimento. Não anda porque está aprisionado às correntes e não pára porque o capitão da embarcação manda dançar:

Fazei-os mais dançar!...

Além desse artefato, existe um outro que mimetiza alegoricamente o movimento sinuoso das correntes e do chicote: é a figura representativa da serpente, que vem para colaborar na construção plástica da cena:

*E da roda fantástica a serpente
Faz doidas espirais...*

Através do artifício da comparação e da alegoria, o mundo do outro está e não está presente, as coisas são e não são elas mesmas. A serpente tem uma forma semelhante ao chicote, da mesma maneira que as correntes têm uma forma parecida com a serpente e assim sucessivamente. No entanto, a serpente tem uma estrutura orgânica que a distingue de um objeto fabricado pelo homem, como o chicote, que é um objeto produzido pelas mãos humanas e no tombadilho se levanta contra os remanescentes da mesma classe que o produziu com o seu trabalho. Os escravos são tratados como meras coisas e como animais destituídos de espiritualidade.

A serpente não é igual à corrente, apesar do movimento sinuoso da roda fantástica e das doidas espirais. Ela é fantástica porque encanta os olhos de quem a vê rodando loucamente em torno de si mesma. No Oriente é muito comum a figura da serpente que dança ao som da flauta no espaço público da feira e serve de encanto aos passantes. Nesse espaço, ela parece um personagem teatral que chama para si a atenção do público.

A serpente é definida pelo sujeito lírico também como: “– Férrea, lúgubre serpente”. A serpente é lúgubre, quer dizer, pertence ao mundo dos mortos pois está relacionada ao mundo funeral e à morte. A serpente é férrea, quer dizer, é forte e resistente como os objetos formados pelo ferro. Diferentemente do escravo, ela é difícil de ser destruída como o sistema complexo que constitui a escravidão: “Prende-os à mesma corrente/ –Férrea, lúgubre serpente –/ Nas roscas da escravidão”.

O poeta através de sua escrita comparativa pode atenuar a identidade das coisas reforçando o seu caráter fantasmal ou, pelo contrário, pode colaborar na revelação das diferenças existentes tentando mostrar a verdade das coisas através de uma escrita que traga as coisas para o horizonte do palco iluminado. Segundo Candido: “De fato, graças a ela o escritor acentua a intensidade da analogia até parecer que não há mais mundo, mas sim uma mensagem com vida própria, podendo inclusive não se referir a algo que a experiência comprove” (1998, p. 30).

A alegoria do enlace da serpente aparece ainda em outros poemas de Castro Alves, como: *O laço de fita*, *Immensis Orbibus anguis* e *Cachoeira de Paulo Afonso*. São imagens dialéticas pois revelam a natureza fluída da alegoria. A corrente pode ser tanto positiva quanto negativa. A corrente é positiva quando não se contrapõe ao movimento da liberdade humana; por exemplo, no poema *O laço de fita*, da fase inicial da carreira do poeta, o enlace está relacionado ao amante que voluntariamente pretende estar preso à amada; nesse caso, a relação de enlace com o outro é benéfica. No poema *Cachoeira de Paulo Afonso*, a serpente aparece como símbolo sexual e tem um sentido metafórico que representa a ação perversa do “senhor” que não respeita o universo romântico de Maria e Lucas, sendo responsável pelo destino fatídico dos nubentes, que acabam se precipitando do abismo da cachoeira. No poema *Immensis Orbibus anguis*, a serpente serve de alegoria à mulher infiel (Eugênia Câmara) que se revela: “Não boca de mulher ... mas de fatal serpente!...”. Na *Tragédia do mar*, o enlace também é negativo, sendo expressão daquilo que prende e sufoca os movimentos dos homens, das mulheres, dos velhos, das moças e das crianças.

Esse enlace metafórico é objetivo, ele oprime o corpo e não apenas o espírito do oprimido. No poema em discussão, a serpente é signo de dominação, a ela se aliam os signos da causa nacionalista, em que a bandeira também mimetiza o movimento sinuoso da serpente e do chicote, na segunda parte do poema: “Preso ao mastro da mezena/ Saudosa bandeira acena/ Às vagas que deixa após”, e na última parte: “Meu Deus! Meu Deus! que bandeira é esta/ Que impudente da gávea tripudia?”. A bandeira serve de emblema da forma grotesca como os algozes zombam dos escravos; ela dança no alto do mastro da embarcação, zombando da dor dos “desgraçados”. Os artefatos produzidos pelos homens servem de instrumento para a dominação e se contrapõem ao papel que geralmente o poeta concede à natureza, sendo a serpente a única força da natureza que colabora na ruína dos africanos escravizados.

Na poesia de Castro Alves, a dimensão cósmica da natureza se articula com a dimensão da história. Isso quer dizer que a natureza não tem um caráter meramente exótico ou decorativo, mas participa de toda a estruturação poética, ocupando uma função tanto temática quanto figurativa. Existe uma relação entre história e tragédia, entre história e natureza. O romantismo procurou interceptar a tentativa do mundo da técnica de esterilizar os elementos sensíveis da natureza; não é à toa que Castro Alves interpela os elementos da natureza: “Astros! Noite! Tempestades!”, para participar na luta contra o “brigue imundo” e apagar do mar a mancha deixada pelo tráfico de escravos.

O traçado sinuoso da bandeira se inscreve no espaço paradoxal da representação da destruição e da esperança:

*Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que à luz do sol encerra
As promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis da lança,
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...*

A bandeira revela o traçado alegórico das coisas; ela é tanto um estandarte que serve de emblema da luz quanto serve para representar a identidade de um povo que colabora na empresa da escravidão.

Podemos perceber a imagem sinuosa da espiral no próprio ordenamento imagético das estrofes que constituem os versos da quarta parte do poema.³⁸ Esse ordenamento revela

³⁸ Na sua obra *Kallias ou sobre a beleza*, Schiller tenta responder à questão: por que a linha sinuosa é tida como a mais bela? Ele considera o exame dessa questão como decisiva, pois: “Uma linha sinuosa, pode dizer

o mundo barroco carregado de tensão e distensão, de altos e baixos, de sombra e luz. A alegoria barroca se manifesta na identificação e multiplicidade de sentido dos elementos. As correntes, o chicote, a multidão, a serpente, a escravidão, a bandeira e as manchas configuram-se como um mundo de dobras:

No entanto o capitão manda a **manobra**,
E após, fitando o céu que **desdobra**
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
“Vibrai riço o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”

O olhar em perspectiva do eu lírico permite a compreensão do mundo como um amontoado alegórico de dobras que se desdobram. Contrapondo-se à primeira parte do poema, aqui o céu se desdobra, quer dizer, mostra aquele lado que ainda não havia sido revelado. A desdobra é o outro da dobra. No poema em discussão aparecem dobras no céu e dobras no mar, dobras nos ventos e dobras nas águas, dobras nos barcos e dobras nos homens, dobras nas cordas e dobras nas velas, dobras nos corpos e dobras nas almas, dobras nas serpentes e dobras na multidão, dobras nas correntes e dobras nos chicotes. O andar de cima do firmamento barroco se confunde com o andar de baixo do firmamento para formar um painel pictórico. O poeta olha o mundo de vários ângulos: de cima, de baixo, de lado e junto. Existe um espaço dentro e um espaço fora do navio, por isso o poeta faz questão de destacar que o navio deixa “vagas” por onde passa. Para Benjamin, o naturalismo barroco “é a arte das menores distâncias... Em todos os casos, os instrumentos naturalistas visam o encurtamento das distâncias...” (1984, p. 90). Os dois mundos, geralmente considerados como cindidos, acabam se comunicando nas dobras do espírito e nas dobras da matéria. Para Benjamin, “a apoteose barroca é dialética. Ela se consuma no movimento entre extremos” (1984, p. 182), em que a alegoria não é uma mera técnica de

o baumgartiano, é a mais bela porque é sensivelmente perfeita. É uma linha que sempre modifica sua direção (multiplicidade) e sempre retorna à mesma direção (unidade). Mas não fosse ela bela por nenhum motivo melhor, ...” (SCHILLER, 2002, p. 98). A concepção da sinuosidade como sinônimo de beleza e liberdade contrapõe-se à concepção castroalvina no navio negreiro, pois para Schiller: “A satisfação pontual de ambas é um problema infinitamente difícil, mas o bom-tom a exige imprescindivelmente, e apenas ela faz o perfeito homem do mundo. Não há nenhuma imagem mais adequada para o ideal do belo do que uma dança inglesa bem dançada e composta por voltas complicadas. Um espectador vê da galeria incontáveis movimentos que se entrecruzam da maneira mais variada, alteram viva e propositalmente sua direção e, no entanto, nunca se chocam. Tudo é ordenado de modo que um já deixou espaço quando o outro chega; tudo se conforma tão habilmente e, no entanto, de novo tão sem artifício, que cada um parece seguir apenas sua própria cabeça sem, no entanto, nunca se colocar no caminho do outro. É a mais acertada imagem sensível da própria liberdade afirmada e da bem tratada liberdade do outro” (2002, p. 100).

ilustração através de imagens, mas uma linguagem e uma escrita do modo como as coisas se configuram no mundo despedaçado. O espaço aberto do mundo, que podia ser comparado com o espaço aberto do espírito livre do homem, é dobrado e substituído pelo espaço cósmico de horror:

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus?!
Ó mar, por que não apagas
Co' a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! Noites! Tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!*

O movimento em espiral de dobras que se desdobram constitui tanto o movimento das coisas quanto o movimento da história.³⁹ Castro Alves recorre à esponja, a essa matéria de textura infinitamente porosa, para apagar as manchas que a escravidão deixa sobre o mar. A esponja é um objeto que serve de metáfora da necessidade de limpeza e da depuração dos espaços sujos que existem no mundo. A esponja deve servir para apagar as “vagas” da escravidão deixadas pelo navio – o termo “vaga” aparece dez vezes, sem falar nos termos correlatos como traço e esteira. Diferentemente do senso comum que prefere estacionar nos limites da linha reta, não entendendo o ordenamento oblíquo e sinuoso das coisas, o poema revela a primazia das dobras, pois é na curvatura do círculo que o céu e o mar se articulam e se enlaçam num “abraço insano”.⁴⁰ É insano o abraço desses elementos porque o encontro produz não apenas beleza, mas também a sensação de choque presente naquilo que se apresenta como impossível de ser entendido logicamente pela própria imaginação. O oceano é uma dobra que se desdobra em muitas ondas, mimetizando o caudal sinuoso da serpente que desliza no espaço cósmico do mar até encontrar a praia com

³⁹ Deleuze considera o movimento das dobras que se desdobram muito mais numa perspectiva geométrica, como: “...massas ou agregados, o arredondamento dos ângulos, evitando-se o ângulo reto, a substituição do acanto denteado pelo acanto arredondado, a utilização do travertino para produzir formas esponjosas, cavernosas, ou a constituição de uma forma de turbilhão que se nutre sempre de novas turbulências e só termina como a crina de um cavalo ou a espuma de uma vaga;...” (1991, p. 15).

⁴⁰ Wölfflin entende a história da arte a partir de duas linhas fundamentais, escreve Gullar: “Uma que ela chama de expressão ‘linear, a precisão, a definição dos planos, e outra, que ele chama de ‘pictórica’, em que predomina o claro-escuro, o meio-tom, a mancha, que é basicamente a linguagem do Impressionismo e é também basicamente a linguagem do Barroco” (GULLAR, 1988, p. 222). Para Gullar, uma das características importantes do Barroco é a valorização da linha curva. Escreve ele: “Uma das características do Barroco é a linha curva, que é melhor expressa pela imagem do que simplesmente pela palavra” (1988, p. 222).

seus infinitos grãos de areia. Assim, o traçado de dobras que envolvem o mar se contrapõe ao universo fragmentado dos grãos de areia que formam o deserto:

*Depois, o areal extenso...
Depois, o oceano de pó.
Depois no horizonte imenso
Desertos... desertos só...
E a fome, o cansaço, a sede...*

O pó de areia é o mundo dos fragmentos da alegoria, são as partículas irregulares do turbilhão da linguagem após a queda da torre de Babel (BENJAMIN, 1984), em que os homens não conseguem mais se entender. É a expressão da decomposição e da ruína como princípio que rege todos os seres vivos. Ao invés do preceito da harmonia celestial, o mundo dos homens é ordenado pela colisão de forças e interesses, pela multiplicidade de sentidos que faz com que a multidão seja tanto sinuosa quanto fragmentada:

*A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!*

A multidão é formada por um conjunto de homens que ainda não alcançaram o *status* de organização e consciência suficiente para romper com a lógica da classe dominante. A multidão vive na dispersão da linguagem depois da queda de Babel. A multidão não age feito uma só cabeça pensante em busca do ideal de emancipação política e econômica como se fosse uma espécie de príncipe moderno, como destaca Gramsci (1984) na sua obra *Maquiavel, a política e o estado moderno*. A multidão vive sob o horror da unidade imposta pela autoridade do chicote. Essa unidade é a unidade da dispersão; nela, cada homem é um grão de areia, é uma mônada de dobra que se desdobra em torno do tirano. Sob as ruínas do palco da vida, o poeta tenta vasculhar a identidade da multidão, tentando preservar a difícil diferença de gêneros e idades, sob uma perspectiva diferente da perspectiva mercantilista – que considerava as diferenças do ponto de vista do escravo como mercadoria, em que a criança tinha um valor diferenciado do adulto e o jovem tinha um valor distinto do velho. Destacar a diferença, na perspectiva daquele que sofre, não interessava ao sistema pautado no preceito da pressa e do lucro. No entanto, é preciso muito mais do que a consciência da identidade para romper com a lógica da dominação. É necessário apontar a diferença revelada tanto no sistema que sustenta a escravidão quanto no modo como cada escravo resiste à opressão:

*Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que de martírios embrutece,*

A perda da capacidade de rir e chorar não é sinônimo de resistência e altivez, mas sinônimo de desumanidade. Embora o poeta não diga isso, no nosso entendimento o capitalismo tem dobras que se desdobram – capitalismo mercantilista, industrial e financeiro. O sistema capitalista pode ser comparado com um labirinto de dobras extremamente complexas. Ele é um labirinto de vagas, de sombras, de espectros e de tempestades. As imagens oferecidas pelo navio negreiro permitem que o leitor perceba a tempestade dramática que se ergue no palco. Castro Alves não se cansou de fazer referência às regiões profundas da alma humana através da metáfora dos pélagos profundos, das tempestades e dos tufões. São dobras que se desdobram em exploração e gritos de sofrimento de um lado, e de lucro e acumulação de capitais do outro lado.⁴¹ As vagas são as estradas abertas no mar e também são feridas abertas pelo açoite da irrisão, são rastros e sinais que revelam que o mundo da estética está transpassado pela imagem do cadáver barroco no deserto (oceano de pó).

Há uma concentração da paisagem não apenas na figura sinuosa da dobra que se desdobra, mas também no órgão da percepção. O olho recebe um *close* especial da câmara, não somente o olho nele mesmo, mas o olho alegórico, como o outro de si mesmo, nas imagens das velas e das bandeiras que balançam como as janelas da alma, dos abismos refletidos nos olhos: “Como um **íris** no pélago profundo”; das águas que jorram dos olhos e dos corações partidos:

*Trazendo nos túbios passos
Filhos e algemas nos braços,
N'alma – lágrimas e fel...*

A natureza negativa do percebido concentra-se no olho de quem sofre. Mas a poesia também tem olhos e os olhos da poesia acabam sendo contaminados pelo universo dantesco. A poesia, nesse caso, não segue a lógica do artefato tecnológico, que simplesmente ignora as lágrimas das mãos esqueléticas no deserto e no navio imundo. O

⁴¹ Apesar de a perspectiva deleuziana afirmar reiteradamente a recusa da contradição e da negação na compreensão da dobra que se desdobra, estacionando na consideração da dobra barroca como uma função simplesmente operatória, sobretudo como um traço (DELEUZE, 1991, p. 13), nós radicalizamos essa perspectiva, com a colaboração da dialética hegel-marxista, à proporção que a estendemos à análise da dinâmica da sociedade capitalista, como faz Walter Benjamin. A dobra é um artefato geométrico que tem implicações políticas, pois existe uma articulação da matéria com a vida, e da vida com o fluxo das coisas, em que o movimento espacial das coisas aparece articulado à sua dimensão temporal e histórica.

ponto de partida da poesia é tanto a vida quanto o outro da vida. Chocada com o estado de coisas do navio, a poesia chora:

*Silêncio, Musa... chora, e chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto!...*

A retórica poética afirma que as lágrimas da poesia poderiam lavar o pavilhão do navio sujo como a esponja pode sugar e apagar as manchas da escravidão. Os olhos da poesia que choram revelam o seu estado de espírito e a sua clara opção pelos escravizados. São imagens alegóricas que mostram o potencial da palavra e ao mesmo tempo a sua vacuidade retórica, quer dizer, é a riqueza do desperdício.

4.2 – A dança e o riso das figuras

Existe na linguagem um caráter expressivo que lhe é imanente, uma força imagética e fisionômica; isso está posto na linguagem teatral dos gestos, da dança, do choro, do riso, do sonho e do despertar. Essas forças aparecem para Benjamin como igualmente capazes de um profundo desenvolvimento mimético. Castriota destaca que se Benjamin “chama a atenção para a função expressiva, é muito mais pela necessidade estratégia de se contrapor à redução unilateral da linguagem ao seu aspecto representativo-comunicativo” (2001, p. 392).⁴²

O navio negreiro tem um *corpus* estrutural dinâmico em que ocorre o movimento tempestuoso das palavras e o movimento patético do corpo, que encontra na dança sua última forma de resistência à morte:

⁴² Benjamin evita qualquer mediação subjetiva na compreensão do termo “expressão” (*Ausdruck*), aproximando-a muito mais do universo objetivo da natureza, em que expressão aparece como “excesso de pressão que deixa vestígios. Além disso, a alusão ao ‘estômago repleto’, que se expressa no conteúdo do sonho’, enquanto reminiscência freudiana, aproxima o fenômeno da expressão aos processos do inconsciente, deixando bem claro que se trata de algo que o sujeito não domina” (OTTE, 2001, p. 406). Os conteúdos dos sonhos não são reflexão propriamente dita, mas expressão do estômago cheio daquele que está dormindo. A pressão (*Druck*) é um fenômeno da natureza que ocorre sem a intervenção do sujeito. Para Benjamin, a coletividade expressa suas condições de vida: “Elas encontram no sonho sua expressão e no despertar sua interpretação” (2001, p. 405). Com Mallarmé, Benjamin identifica as origens da expressão lingüística e da dança na mesma faculdade mimética original. A *mimesis* na dança é bastante útil para percebermos como a concepção benjaminiana afasta-se do conceito usual da *mimesis* como *imitatio*. A *mimesis* do outro na dança reúne expressão e representação, pois nela, escreve Castriota, “a expressão humana coincide, sem maiores problemas, com a imitação da natureza” (2001, p. 393). Citando Paget, Benjamin destaca que o gesto precede o som; o elemento fonético está fundado no elemento mímico-gestual. O som serve de complemento ao gesto, no entanto, acaba dominando sobre o gesto porque exige menos energia corpórea. Para Benjamin, as origens da expressão falada e da expressão dançada pertencem a uma fisionomia lingüística e não onomatopéica (Cf. 1992, p. 24-27).

*Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a **dançar**...*

(...)
*Ouvm-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...*

*Preso aos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E **chora e dança** ali!*

(...)
*"Vibrai riço o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais **dançar**!..."*

*Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...*

(...)
*E roubados à morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som do açoite ... Irrisãõ!...*

O Barroco não se circunscreve à dimensão da alma humana; para ele é infelicidade da alma estar articulada à existência de um corpo dilacerado no mundo do navio. A natureza temporal e histórica dos homens se manifesta nos limites do seu corpo. O corpo é efêmero e contingente, ele é quem primeiro sente o efeito da ação executada pelos “frios” e “cruéis” marinheiros sob o ordenamento do tirano. O corpo sofre com as tempestades marítimas, com a ausência de comida que propicia a fome e com as distâncias no deserto. É o corpo quem primeiro sofre com a prisão das correntes e o açoite do chicote; é ele quem envia a mensagem de sofrimento à alma. Não existe alma humana sem corpo. A aproximação do romantismo de Castro Alves com o Barroco advém da presença objetiva do corpo do escravo. O romantismo precedente pouco considerou a presença do corpo e privilegiou sobremaneira a presença da alma que morre de melancolia ante as decepções com o mundo burguês fundado na competição e no lucro. A fragilidade objetiva da alma romântica conduziu vários jovens à prática do suicídio, sob o impulso modelador da obra de Goethe (1999) *Os sofrimentos do jovem Werther*.

A presença do corpo que sofre e dança no tombadilho do navio mostra a relação do Romantismo com o mundo barroco. Apesar de considerada como um elemento profano na cultura cristã, a dança esteve articulada ao surgimento da poesia lírica. Na cultura africana a

prática da dança também se manteve relacionada à atividade religiosa. Através dela os africanos realizavam suas atividades de adoração e consagração às divindades mágicas.⁴³

No tempo da colonização o escravo não podia se expressar através do signo da língua, pois os ideólogos do regime escravocrata, entre eles os representantes da Igreja, afirmavam que o escravo não tinha alma, quer dizer, o escravo não possuía a linguagem própria dos homens. O rico signo verbal dos africanos foi completamente renegado pelo opressor, sua língua completamente desconsiderada, sendo obrigados a aprender a língua do tirano – o europeu; restando, nesse ínterim de aprendizagem, somente os signos dos gestos, em que do lado do opressor prevalecia o código do chicote que funcionava como imperativo de mando e tortura sob o corpo acorrentado do escravo:

*Prende-os a mesma corrente
– Férrea, lúgubre serpente –
Nas roscas da escravidão.
E assim roubados à morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som do açoite ... Irrisão!...*

A dança e o canto foram os códigos de expressão e representação do mundo do escravo permitido pelo opressor, que precisava garantir a sobrevivência deste como simples mercadoria, como mostra Heinrich Heine no seu poema *O navio negreiro (Das Sklavenschiff)*. O escravo precisava ser mantido vivo, pois representava a manutenção do sistema fundado na exploração do trabalho do outro. A dança serviu de antídoto para enfrentar a adversidade da travessia: “a fome, o cansaço, a sede”, e o porão: “negro, fundo, /Infecto, apertado, imundo”, sem contar as inúmeras doenças contraídas, como: cólera, escorbuto, varíola, distúrbios gastrointestinais etc.

⁴³ Segundo Lima, verifica-se uma "recriação do universo" nos rituais dançantes, pois “A dança recolhe os fragmentos caóticos do cosmo e do corpo e dá-lhes um sentido originário imanente à própria dança, que, produzindo este sentido, o fará ser rememoriado pelo mito, se concordarmos com Fernand Robert em *La Religion Grecque*, que afirma os mitos serem enredos gerados após as ritualizações, às quais se adequam, para fornecer uma narrativa àquilo que já se praticava. Ora, o que a dança ritual expressa, na sua função de integração do cosmos, é um radical hibridismo da figura humana, que se tomará posteriormente insuportável para uma cultura que só saberá pensar-se a partir da separação radical entre natureza e cultura, onde o comunismo dos corpos não fará nenhum sentido. Através da mímica e na integração do corpo pela dança, este homem, anterior e diferente da nossa história cultural, tentaria reproduzir o animal, incorporá-lo e assim também assumir o seu poder, seja domesticando-o ou encantando-o pela dança, movimento intenso de trocas e passagens, de representações vividas e intensas onde as nossas actuais fronteiras não tinham sido, ainda, construídas; a operação é subtil e ambígua: matar o animal e ao mesmo tempo incorporá-lo, distanciar-se e confundir-se com ele, ser e não ser animal”(LIMA, 2004).

A dança do escravo no tombadilho do navio é a dança de um corpo perdido no ar, dum corpo torturado, suspenso no espaço do inumano; como diz Chico Buarque, na sua música *Construção/Deus lhe pague*, um corpo maltratado que dança no ar “feito um pássaro bêbado”, um corpo que se acaba no chão feito “um pacote flácido”. Mediante a atividade dançante dos seus corpos os escravos tentam resistir no grande painel de horrores. É possível afirmar que os gestos incontrolados dos agonizantes rememoram o último impulso mimético da sobrevivência orgânica. A linguagem múltipla do corpo coletivo que no tombadilho: “chora e dança ali!”; a linguagem expressiva do outro: “Cantando, geme e ri!”; a linguagem dos sonhos estranhos: “Qual num sonho dantesco as sombras voam.../ Gritos, ais, maldições, preces ressoam!”, revela o mundo da alegoria barroca em que tudo sucede-se sob o signo da multiplicidade e da ruína.

O navio negreiro é um poema que revela as entranhas da violência cometida contra o outro no tombadilho do navio, em que a tortura assume o caráter de espetáculo no teatro barroco do mundo. O drama do sofrimento do escravo no tombadilho do navio serve para revelar o estatuto ideológico que pautou a história da humanidade como a história da exploração do corpo, conseqüentemente, o preceito da rejeição do corpo do trabalhador. Segundo Adorno, mesmo na modernidade, o corpo continua sendo considerado como algo inferior em relação ao espírito; a oposição platônica entre o reino sensível e o reino espiritual permanece. O corpo aparece como objeto de desejo proibido e alienado de si mesmo, enquanto o espírito aparece como a quintessência do poder de mando sobre uma coisa que subsiste como morta ou desprezível. Na história do Ocidente o trabalho sempre foi considerado como coisa de escravo, como algo vil e desprezível.⁴⁴ Para Adorno-Horkheimer,

⁴⁴ Michel Foucault destaca, na sua obra *Vigiar e punir*, que a utopia do direito penal na modernidade, especialmente depois da Revolução Francesa, pauta-se no preceito de privar o condenado de todos os direitos sem tocar no seu corpo. O sistema judiciário moderno erige como princípio ideológico a negação dos rituais pautados no espetáculo e na anulação da dor, para com isso operar uma apologia do aparelho jurídico burguês. Foucault considera que o espetáculo da punição vai sendo obliterado no decorrer da modernidade e passa a ser substituído por novo procedimento punitivo, em que a punição se concentra na alma do condenado e não mais o seu corpo. A intervenção sobre o corpo do condenado visa privar o indivíduo de sua liberdade, e o sofrimento do corpo perde seu caráter primeiro. Assinala Foucault: “Não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente (...). O Castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos” (1983, p. 16). A punição do corpo torturado no espaço público acaba por revelar, semelhante à dialética do senhor e do escravo em Hegel, a verdadeira natureza do sistema penal, em que este passa da condição de sistema justo a sistema injusto, de sistema humano a sistema profundamente desumano. O sistema penal representado pelo carrasco é violento e bárbaro, enquanto o condenado é um ser profundamente mutilado. Assim, o rito de flagelo do criminoso acaba cumprindo um papel contrário ao propósito norteador do espetáculo punitivo, haja vista que o carrasco acaba

Quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delinear uma imitação formal. A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada. É assim que desapareceu o sentido racional para a exaltação do corpo viril; as tentativas dos românticos, nos séculos dezanove e vinte de levar a um renascimento do corpo (Leib) apenas idealizam algo de morto e mutilado (1985, p.: 217).

Os donos do poder e seus algozes comportam secretamente um ódio descomunal pelo corpo do escravo. A cosmovisão trágica que subsiste no interior da epopéia dos vencedores constitui-se como verdadeira antecâmara ideológica a festejar seus banquetes com o sangue de suas vítimas. Eles lidam com o corpo como se este fosse um mecanismo móvel a serviço do empreendimento mercantil, uma simples peça do relógio que pode facilmente ser substituída em caso de defeito. O corpo lançado ao mar, que representa prejuízo para o empreendimento capitalista, revela o estupor e a bestialidade do tráfico de seres humanos, em que o elemento africano serve apenas como mão-de-obra gratuita no modo de produção capitalista, como um ser destituído de essencialidade para o mundo senhorial; o escravo não é livre nem mesmo para morrer. A sua condição de ser estranhado de si mesmo é completa e total. O escravo é a própria encarnação da alegoria barroca. Ele é uma figura destituída de essencialidade e valor. O poema concentra toda a sua atenção na dimensão negativa do escravo; dele não emana nada de positivo. Assim morre o escravo no deserto de areia ou no oceano de pó.

A imagem de Satanás rindo não é estranha. O riso dessa figura alegórica se contrapõe à seriedade do bom Deus difundida pelo cristianismo. Goethe recorre à imagem risonha de Mefistófeles no *Fausto*. Castro Alves usa a imagem de Satanás rindo na cena dantesca para produzir um sentimento de indignação no íntimo do leitor. A presença de Satanás no poema revela também a sua aproximação com a cultura popular. Entre outras coisas, Satanás é o representante do comportamento carente de decoro.

O riso remete à origem da tragédia, à relação que esta possui com o ritual festivo dedicado à divindade dionisíaca. O elemento grotesco do riso revela a natureza do drama

sendo considerado como o verdadeiro criminoso e supliciado, uma vítima da crueldade. Nesse “novo” código penal o termo resocialização ganha destaque e busca substituir a violência presente no ato da punição, considerando-se o fato de que é indecoroso “ser possível de punição, mas pouco glorioso punir”. A justiça busca se desonerar do encargo grotesco e indesejável, para isso procura constituir um sistema burocrático que passa pela constituição de todo um aparato punitivo. No novo sistema penal, o carrasco foi substituído por um corpo de técnicos formado de guardas, médicos, psicólogos, capelães, psiquiatras e educadores. Todos eles têm como propósito afirmar que a dor corpórea não é o propósito último da pena. No entanto, essa lógica não foi adotada pelos senhores de escravos no Brasil do século XIX, nem pelos comerciantes de escravos.

moderno como um espetáculo de enlutados. O drama moderno é tragicômico. O riso pode denotar diferentes estados de ânimo. Em vez duma relação simétrica do riso com o estado de alegria, o poema revela a relação do riso com a ironia, com a dor e com a zombaria. Isso indica que o riso pode ter um colorido variado (PROPP, 1992).

No poema existe o riso metafísico de Satanás, o riso da natureza (orquestra) e o riso do escravo. O riso sarcástico de Satanás pode ser o riso contra o estado de ruína do escravo, e pode ser o riso contra a representação romântica do mundo. Satanás pode rir também da natureza efêmera da escritura romântica que pretende alcançar a altura quando tem somente o abismo, pela sua busca do infinito no mundo efêmero das coisas. Satanás pode rir da reclamação do poeta do silêncio do absoluto e da ausência da intervenção da natureza do lado dos desgraçados. O riso de Satanás é hermético, não é fácil de ser interpretado. Ele é uma figura alegórica que possui vários nomes: satanás, diabo, demônio, pai da mentira, príncipe das trevas, anjo decaído, ser magano; sendo associado ao mundo grotesco, ao dantesco, às tempestades, às noites sombrias, às trevas, às regiões infernais, às legiões, ao chagal, à mortalha, à morte etc. Na primeira parte do *Fausto* de Goethe, Mefistófeles se apresenta nos seguintes termos: “O Gênio sou que sempre nega!/ E com razão; tudo o que vem a ser/ É digno só de perecer; Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais./ Por isso, tudo a que chamais/ De destruição, pecado, o mal,/ Meu elemento é, integral.” (1997, p. 71). Entre todas as qualidades desse ser mendaz, destaca-se o preceito da negatividade. Ele é o protótipo da figura que nega toda a positividade do mundo do velho e bom Deus. Para o “príncipe da negação”, nada existe no homem que consiga escapar ao signo do dilaceramento e da destruição. Nesse aspecto, a história humana não passa de um acúmulo de ruínas e escombros, sem que o seu final seja o triunfo vigoroso da afirmação da positividade sobre a negatividade trágica da existência. E Satanás ri da tentativa inútil do homem que tenta apreendê-lo no oceano sem fundo da alegoria.

O sujeito lírico sugere que o riso sarcástico de Satanás guarda no seu cerne um profundo traço patológico. Ele tipifica a monstruosidade e a irracionalidade do mundo dominado pelo opressor, que é frio, como “frias” e “rudes” são as atitudes dos marinheiros desde a primeira e segunda partes do poema. O riso da orquestra e de Satanás é distinto do riso dos escravos, que precisam da colaboração do poeta para trazer à luz sua identidade perdida na noite sombria da tortura.

A perda da seriedade última da vida leva o escravo ao riso, que é distinto do sorriso sarcástico proveniente da banalização do mal. O escravo não somente ri das suas dores, mas ri do opressor, o que suscita a fúria do algoz. O tirano tem o seu poder esvaziado diante do moribundo: dos escravos que aparecem como espectros ou espécies de seres mortos e vivos. O escravo enfrenta face a face a morte e ri também do estado de efemeridade do poder do capitão e de Satanás, com o mesmo ímpeto metafísico dos mártires cristãos e da ironia socrática. É mister lembrar que Sócrates representa a ruptura com a clássica tragédia, porque o herói deixa de temer a morte e afirma a existência do além em contraposição ao mundo do aquém. Como afirma Hegel (1992), o escravo é a consciência resignada com o mundo como a consciência infeliz cristã e a “bela alma” romântica, por isso que ela ri das forças da opressão que dominam o mundo do aquém. O riso é a resposta metafísica ao emudecimento das forças cósmicas da natureza e da divindade perante o seu sofrimento. O riso do escravo moribundo revela-se como uma das poucas atitudes que conseguem irritar o algoz, deste ser que acha que nunca pode ser desafiado. Quando todos os recursos objetivos se esgotam, o riso emana como a afirmação da potência subjetiva de um ser completamente destituído de força no mundo objetivo. O riso é último gesto do ser enlutado, e serve para revelar que a vida perdeu o seu vigor.

*E assim zombando da morte
Dança lúgubre coorte
Ao som do açoite ... Irrisão!...*

O espaço do navio é um espaço inquieto. O navio é um espaço que revela uma perspectiva de mundo em que todas as coisas estão ébrias, como diz Hegel: “O verdadeiro é assim o delírio báquico, onde não há membro que não esteja ébrio; e porque cada membro, ao separar-se, também imediatamente se dissolve, esse delírio é ao mesmo tempo repouso translúcido e simples” (1992, p. 46). O espaço inquieto do navio revela que não existe espaço seguro, que tudo pode ser alterado, pois tudo jaz sob o signo do delírio báquico.

O poeta romântico não pára de delirar em relação à possibilidade de mudar o curso das coisas apenas com a força que promana da sua subjetividade. No entanto, embora a consciência e o discurso sejam insuficientes para mudar o mundo, o discurso romântico revela que não existe nada de petrificado na sociedade. A ruína e a destruição não estão somente do lado do escravo; elas estão também do lado da sociedade fundada na exploração do trabalho escravo. O ideal romântico de apagar a mancha barroca da

escravidão da história brasileira revela que o poeta, vidente, consegue ver as coisas para além dos densos nevoeiros que transformam tudo em objetos.

4.3 – O sonho dantesco e a loucura

O olhar lírico nesse poema é dialético. Ele deixa de ser lúdico, como na primeira parte, para ser fúnebre, na quarta parte do poema. Assim, ele passa do sublime para o dantesco. *O navio negreiro* constitui-se como o reinado de sombras em contraposição ao espaço aberto e claro do céu dominado pelo Sol e pela Lua, pelos astros e pelas estrelas. O movimento das coisas suscita a questão: há um ofuscamento do olhar ou as coisas é que são ofuscadas? A percepção das coisas no mundo das sombras é verdadeira ou falsa?

No espaço do sono ocorre uma dispersão de sentido, como ocorre uma explosão de gestos e de gritos nas imagens: “sonho dantesco”, moças “espantadas”, “turbilhão de espectros” “ronda fantástica”, “densos nevoeiros”, “noite confusa”. Essas são as peças fundamentais do drama moderno, tudo surgindo sob o traço do sonho e do espectro. O drama moderno é um espetáculo de enlutados e para enlutados. A palavra espectro vem de *spectrum*, que quer dizer o mesmo que aparição, visão irreal do mundo, fantasma, figura imaginativa. Espectro remete a uma série de outras palavras, como aponta Lima:

Speculum — espelho; spectabilis — o visível; specimem - a prova; o indício, o argumento e o presente; speculum é parente de spetaculum (a festa pública), que se oferece ao spectator (o que vê, o espectador), que não apenas se vê no espelho e vê o espectáculo, mas ainda pode voltar-se para o speculandus (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e ficar em speculatio (sentinela, vigia, estar de observação, pensar vendo) porque exerce a spectio (a vista, inspecção pelos olhos, leitura dos agouros) e é capaz de distinguir entre as species e o spectrum (espectro, fantasma, aparição, visão irreal) (2004b, p. 3).

Na perspectiva da tessitura desse poema, o sujeito lírico é o espectador do espetáculo (*spetaculum*) de espectros que se manifestam diante dos seus olhos como se fosse num espelho (*speculum*). Mediante a sua escritura o poeta oferece ao leitor-espectador um conjunto de espectros que ele mesmo especula (*speculandus*) como *spetaculum* de horror. O poema se oferece ao leitor como um *spectabilis* (visível) de espectros horrendos a dançar.

As imagens em movimento são aparições espectrais, que são e não são aquilo que elas parecem ser. Esse movimento efêmero das figuras revela o estado de vacuidade do espetáculo barroco do mundo. Os espectros são figuras sombrias e noturnas. No

Romantismo, a noite desempenha um papel fundamental, pois é no espaço das sombras que os fantasmas aparecem e as portas do inferno se abrem. Segundo Candido, “Os românticos foram sensíveis à força transfiguradora da noite, inclusive e sobretudo como hora do sonho, que eles fazem refluir sobre a realidade, provocando uma transmutação da maneira de ver e conceber tanto o mundo exterior quanto o mundo interior” (1985, p. 46). O Romantismo valorizou a noite pela sua relação com o ser lutuoso e melancólico. E a noite não é somente a hora dos espectros assustadores e grotescos, ela é também a hora oportuna para a prática dos crimes e das perversões. É nas regiões sombrias da noite, sob os densos nevoeiros, que se esconde o capitão que manda a manobra. À noite se liga ao sono, ao mundo do sobrenatural e dos mistérios. A noite é portadora de segredos infintos que se assemelham aos segredos do mar por onde desliza o brigue imundo.

Os escravos vêm à baila no navio “voador” como criaturas deformadas que emergem do mundo dos mortos. As figuras são imagens estereotipadas das coisas. Na alegoria da caverna de Platão (1999), as sombras são cópias imperfeitas do mundo verdadeiro, elas pertencem ao mundo dos simulacros. O cenário carregado de sombras e espectros é tão catastrófico, que o sujeito lírico da narrativa descritiva interpela e indaga:

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus?!
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! Noites! Tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!*

O estado das coisas leva o sujeito lírico a questionar o quadro que aparece. Como um filósofo cartesiano o poeta parece questionar o conhecimento advindo da percepção sensível, haja vista que os sentidos podem enganar. Esse questionamento relembra a atitude de Hamlet ante a aparição do espectro de seu pai, que surge noturnamente para esclarecer o episódio fatídico. Ao invés de acreditar no espectro, Hamlet prefere ele mesmo investigar o estado das coisas para chegar a uma conclusão. Em *O navio negreiro*, a dúvida parece mais um instrumento maiêutico do que propriamente um procedimento cartesiano, porque na cena seguinte o poeta já busca um encaminhamento, pelo âmbito da percepção sensível, para a resolução do problema destacado. O olhar do poeta é convocado a ir além dos limites impostos pelo sonho, mediante a força do despertar.

A narrativa descritiva afirma o primado da alegoria; nela, o traçado das coisas revela-se como fantasmagórico e suas figuras se confundem num frêmito sem igual.

*Era um **sonho dantesco**... o tombadilho
[...]
Outras, moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de **espectros** arrastadas
Em ânsia e magoa vãs!
[...]
Um de raiva delira, outro **enlouquece**,
Outro, que de martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!
[...]
Diz do fumo entre os **densos nevoeiros**:
“Vibrai riço o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...”*

*E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da **ronda fantástica** a serpente
Faz **doidas espirais**...
Qual um **sonho dantesco** as **sombras voam!**...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...*

O mundo dos sonhos é para o romantismo o mundo do ser outro, o mundo essencialmente diferente do estado da vigília. O sonho dantesco é o estado alegórico das coisas no mundo, em que tudo aparece como imagens, quer dizer, elas são e ao mesmo tempo não são aquilo que parecem ser. O mundo dos sonhos é uma segunda vida, diferentemente da vida propriamente dita.

As expressões adotadas colaboram na construção de um cenário marcado pela impossibilidade de uma visão clara do mundo; tudo se manifesta sob o signo da “noite confusa”. Há também uma relação do poder com a loucura. A tirania dos poderosos, por exemplo, foi representada pelos pintores renascentistas como loucura. Na tradição cristã, Herodes é a figura do governante louco que esmaga as crianças recém-nascidas. O governante da embarcação ostenta a natureza perversa do poder que se efetiva como loucura. No drama moderno os governantes não são apenas algozes; são também vítimas da loucura. O riso sarcástico de Satanás e da orquestra também serve de testamento da loucura. O espaço do sonho dantesco é o pesadelo que faz o Sol desaparecer, as estrelas se apagarem e a Lua ser coberta pelas nuvens sombrias.

As imagens emblemáticas do sonho revelam-se nas figuras da criança e do velho, das sombras e da luz, da serpente e do chacal; em que a imagem da morte aparece como a

outra da vida. São imagens dialéticas que servem para revelar a contradição que domina a história fossilizada dos homens. O ordenamento do real revela que “tudo está fora dos eixos”, e que o sujeito moderno, diferentemente do herói trágico, nada pode fazer para alterar o curso das coisas. A força dos heróis individuais torna-se cada vez mais imprecisa numa sociedade ordenada por estruturas complexas que se escondem sob densos nevoeiros, e os governantes manobram seus barcos para lançar os escravos nas ruínas das procelas profundas do mar.

O espaço onírico é o espaço de confusão da consciência. Ela não consegue afirmar nada sem cair nos pélagos, nas tempestades, nas vagas e nos abismos do oceano. O mundo onírico é o oposto da vida diurna. O Barroco constitui-se como um jogo de luzes: ele brinca com o claro-escuro e com a multiplicidade das imagens e dos sentidos. Na linguagem do poema destacamos a presença de termos que mostram o jogo de luz e sombra: “dourada borboleta”, “astros saltam”, “acende as ardentias”, “dourados”, “lavas de vulcão”, “brilho”, “apagas”, “estrela se cala”, “luz”, “luz do sol”, “noite”, “quadro de amarguras”, “canto funeral”, “tétricas figuras”, “cena infame”, “sonho dantesco”, “homens negros como a noite”, “bocas pretas”, “as sombras voam”, “noite confusa”, “cisma da noite nos véus...” etc. Diante do mundo das sombras, o céu emerge como *topos* ideal do Romantismo. É nele que emana a luz do Sol e “as promessas divinas da esperança...”. Dessa maneira, o mundo onírico não é o mundo dos desejos reprimidos que propugna a psicanálise, mas o mundo dos traumas e dos pesadelos sublimados; ele constitui-se daqueles instantes que a memória deve se lembrar de esquecer, do contrário pode cair nos pélagos profundos do mar.

O poema pauta-se pelo preceito de que as imagens oníricas têm uma articulação com o ordenamento objetivo do mundo, com a história. Não existe arte desvinculada do seu tempo histórico (ADORNO, 1971). O poema não é uma mera quimera deslocada da realidade. O mundo de imagens oníricas revela o mal-estar da civilização, aponta o deslocamento do ordenamento do mundo da lógica racional iluminista para a lógica da irracionalidade e da barbárie. O mundo dos sonhos fantasmagóricos alude ao caráter fantasmal que os homens e as coisas assumem na sociedade, em que tudo aparece como deslocado do seu lugar, num outro que não é ele mesmo. Pois a existência reificada dos escravos faz tudo parecer um grande palco em que todos aparecem como figurantes, representando existências que não são suas, mas de um outro que os refrata e os explora.

A profusão óptica conduz ao delírio e à loucura. A loucura subsiste no ofuscamento do mundo, e que a existência dos homens e das coisas acaba sendo violentada. No nosso entendimento, existe uma relação alegórica entre os espectros humanos do tombadilho do navio e o modo como as coisas se configuram no mundo capitalista.⁴⁵

Do ponto de vista histórico, o navio negreiro foi uma arquitetônica fundamental na consolidação do capitalismo mercantilista e no processo de acumulação de capitais, tanto na metrópole quanto na colônia. Nela, o escravo assumiu a forma fantasmal da mercadoria, que de acordo com Eagleton aparece como “uma caricatura amedrontada do objeto artístico autêntico, ao mesmo tempo reificada num objeto brutalmente singular e virulentamente antimaterial, na sua forma; densamente corpórea e fugidamente espectral” (EAGLETON, 1993, p. 155). As moças aparecem “nuas e espantadas” no turbilhão de espectros. Os termos que Marx usa para caracterizar a mercadoria são tirados do léxico romântico, em que a mercadoria emerge como o lugar da curiosa perturbação das relações entre o espírito e o corpo, entre o mundo da matéria e o mundo da forma (EAGLETON, 1993). Como os espectros do tombadilho, o mundo da mercadoria é o mundo antitético dos seres vivos e mortos, é a configuração dialética do ser e do não-ser, em que ela é e não é ao mesmo tempo. O escravo é a peremptória negação da possibilidade de realização e concretização do homem enquanto ser genérico.⁴⁶

⁴⁵ A condição fantasmal dos homens no tombadilho do navio expressa a condição do homem no mundo capitalista, em que tudo perdeu o seu verdadeiro valor, os homens perdem a sua identidade e se transformam em meros artefatos a serviço da lógica do capital, como muito bem mostrou Marx no estudo realizado sobre a alienação e o estranhamento do homem no mundo do trabalho, *Manuscritos econômico-filosóficos*: “Se o produto do trabalho não pertence ao trabalhador, se a ele se contrapõe como poder estranho, isto só é possível porque o produto do trabalho pertence a outro homem distinto do trabalhador. Se a sua atividade constitui para ele um tormento, tem de ser fonte de gozo e de prazer para outro. Só o homem, e não os deuses ou a natureza, é que pode ser este poder estranho sobre os homens. (...). Se ele se relaciona com o produto do trabalho, com o seu trabalho objetivado, como com um objeto estranho, hostil, poderoso, independente, relaciona-se com ele de tal modo que outro homem estranho, inimigo, mais poderoso e independente, é o senhor deste objeto. Se ele não se relaciona à própria atividade como a uma atividade não livre, então relaciona-se-lhe como à atividade ao serviço, sob o domínio, a coerção e o jugo de outro homem” (1964, p. 167). A impossibilidade da existência autêntica no mundo tem levado filósofos como Marx, Benjamin, Adorno, Sartre e Heidegger a tratar dessa temática sob perspectivas bem diferenciadas.

⁴⁶ Para Marx, a vida genérica do homem configura-se da seguinte maneira: “É precisamente na ação sobre o mundo objetivo que o homem se manifesta como verdadeiro ser genérico. Tal produção é a sua vida genérica ativa. Através dela, a natureza surge como a sua obra e sua realidade. Por conseguinte, o objeto do trabalho é a objetivação da vida genérica do homem: ao reproduzir-se apenas intelectualmente, como na consciência, mas ativamente, ele duplica-se de modo real e intui o seu próprio reflexo num mundo por ele criado. Pelo que, na medida em que o trabalho alienado subtrai ao homem o objeto da sua produção, furta-lhe igualmente a sua vida genérica, a sua objetividade real como ser genérico, e transforma em desvantagem a sua vantagem sobre o animal, porquanto lhe é arrebatada a natureza, o seu corpo inorgânico” (1963, p.165-66).

O escravo vive uma existência que não lhe pertence. Ele constitui-se em função de um outro: o capitalista mercantilista. Numa lógica mistificante, como no mundo dos fantasmas – o sujeito lírico não tem certeza do que vê, pois as coisas se revelam como a própria noite confusa perpassada de contradições e paradoxos, de forma que a visão não tem certeza de nada, o brilho se extingue, “o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmo inteiro se resseca” (BENJAMIN, 1984, p. 198). O que aparece diante dos olhos é difícil de distinguir, pois “agora você vê, agora você não vê” (EAGLETON, 1993, p. 155). Como tudo assume a forma transmutada da alegoria, o escravo é o espectro do humano que está ao mesmo tempo presente ausente. A mercadoria, escreve Eagleton,

..., é uma entidade tangível cujo significado é inteiramente imaterial e está sempre alhures, nas suas relações formais de troca com outros objetos. Seu valor é excêntrico a si mesmo, sua alma ou essência é deslocada para outra mercadoria, cuja essência está igualmente noutra lugar, num diferir incessante de identidade (1993, p. 155).

A condição dos escravos no tombadilho se inscreve como um fenômeno esquizóide e fantasmal. A alegoria imita as operações niveladoras e de equivalência da mercadoria e, ao fazê-lo, libera o objeto para uma nova polivalência de significados. Como na alegoria, o sentido dos objetos está sempre em outra parte. O valor do homem escravizado está sempre num outro lugar e nunca está nele mesmo.⁴⁷ A existência do escravo é uma existência estranhada, é uma existência que não está posta nele mesmo, mas no seu outro, naquele que é o seu senhor. O caráter fantasmal dos homens e das coisas no palco dantesco do tombadilho do navio mimetiza o caráter fantasmal da realidade no sistema em que tudo é regulado pelo preceito fantasmal do mundo da mercadoria, como revela o poema *O navio negreiro* de Heine.

Mais do que o afastamento do homem da natureza, Castro Alves destaca o afastamento do homem do seu próprio si mesmo. É a efetivação do processo de alienação que torna os homens do tombadilho do navio em espectros de si mesmos: “Ontem simples,

⁴⁷ Benjamin estende a análise operada por Marx do termo fantasmagoria, a princípio relacionada ao processo de aparição ilusória da mercadoria enquanto valor de uso e valor de troca, destacando o próprio processo de exibição das mercadorias, como acontece no mundo da moda e da propaganda. Nesse sentido as mercadorias aparecem como objeto de desejo, sendo destituídas de sua verdadeira significância prática; enquanto fantasmagorias os objetos aparecem como meros valores representacionais, estando ainda mais longe da sua essencialidade. Na indústria cultural a verdadeira essencialidade do produto é o que menos interessa, pois o importante é a imagem, o rótulo e a marca que as coisas carregam. As pessoas se relacionam com os objetos a partir do seu valor de uso ou valor de troca, e mais ainda do seu valor de exibição. No entanto, em contraposição ao mundo das luzes de néon que fazem brilhar o céu infinito das mercadorias existe o mundo das sombras em que os corpos são exibidos em sacrifício ao mercado. O sangue dos escravos que “das luzenas avermelha o brilho” é a única luz que se conhece no mundo de figuras “nuas e espantadas”.

fortes, bravos.../ Hoje míseros escravos,/ Sem ar, sem luz, sem razão”. O estado de harmonia com a natureza é quebrado pela presença da caravana: “Lá nas areias infindas,/ Das palmeiras do país,/ Nasceram – crianças lindas,/ Viveram – moças gentis.../ Passa um dia a caravana,/ quando a virgem na cabana,/ Cisma da noite nos véus...”. A presença da caravana representa a destruição do estado de liberdade original do homem promulgada por Rousseau. Existe uma contraposição entre o desenvolvimento tecnológico do brigue voador e o desenvolvimento das relações sociais entre os homens. A caravana é formada, possivelmente, pelos mercadores de escravos que incitam o conflito entre as tribos rivais; é ela quem transforma as moças livres em escravas, culminando com o fim da liberdade existente: “...Adeus, ó choça do monte,/ ...Adeus, palmeiras da fonte!.../ ...Adeus, amores... adeus!...”. Os escravos são mercadorias para as caravanas do deserto que representam os interesses mercantilistas, o que o poeta não esclarece, como faz Heine no poema destacado no segundo capítulo da tese.

O caráter retórico do poema é expressão da vaga compreensão que o poeta tem das relações materiais que envolvem o intercâmbio de mão-de-obra da África para a América. Castro Alves trata o escravo no horizonte da sua classe social. Ele acredita na possibilidade de neutralizar o poder que gera a escravidão através da retórica moralizadora. Castro Alves é contra a escravidão, mas não é contra o sistema econômico que está na sua base, tal a filosofia romântica de Rousseau, como destaca Mészáros:

Rousseau se opõe não ao poder alienante do dinheiro e da propriedade, mas a um modo particular desse poder se exercer, na forma de concentração de riqueza, e a tudo aquilo que decorre da mobilidade social produzida pelo dinamismo do capital em expansão e em concentração. Ele rejeita os efeitos, mas dá todo o apoio, mesmo inconscientemente, às causas. Como seu discurso, devido às premissas básicas de seu sistema, deve limitar-se à esfera dos efeitos e manifestações, ele tem de tornar-se sentimental, retórico e, acima de tudo, moralizador (...). E precisamente por estar ele preso ao ponto de vista da mesma base material da sociedade cujas manifestações denuncia – a ordem social da propriedade privada e da “troca justa e vantajosa” – os termos de sua crítica social devem ser moralizadores, de uma maneira intensa e abstrata (1981, p. 57-58).

O poema de Castro Alves revela o caráter estranhado do homem no sistema capitalista. Isso não implica dizer que ele tenha tido plena consciência desse processo de estranhamento. Existe muito mais um sentimento de revolta moral contra a escravidão do que propriamente uma revolta contra a estrutura econômica responsável pela existência da exploração do trabalho escravo ou livre. O silêncio do poeta em relação à importância do trabalho do escravo, e a exclusiva valorização do seu sofrimento, revela como ele substituiu

a crítica ao sistema econômico pela crítica moral à sociedade fundada na exploração do trabalho. Por isso a relação entre o senhor e o escravo é uma relação perpassada pelo sofrimento sob o horizonte metafísico da perspectiva profana do martírio cristão. A valorização dos emblemas nacionais revela a sua pertença ao ideário burguês republicano e, conseqüentemente, a impossibilidade de encontrarmos nos seus versos qualquer questionamento do sistema social baseado no preceito da propriedade privada, quer dizer, do questionamento da ordem socioeconômica burguesa e não apenas do questionamento do ordenamento social da velha aristocracia monarquista e escravocrata.

Apesar do mérito de revelar a natureza contraditória das coisas sob o horizonte da perspectiva estética romântica e barroca, o poeta é incapaz de apontar para a efetiva destruição do sistema responsável pela constituição da escravidão a partir da organização e mobilização dos próprios homens e mulheres escravizados no tombadilho do navio. Os escravos não se constituem como uma força social e histórica. O escravo aparece simplesmente como aquele que é destituído de essencialidade, como aquele ser que não pertence a si mesmo e que vive exclusivamente em função do outro que é o seu senhor.

O escravo é o homem desfigurado, ou melhor, é o espectro. Assim, a deterioração e a destruição do escravo não apontam para uma perspectiva de superação (*Aufhebung*) nos termos hegelianos, em que o escravo passa da condição de consciência inessencial para a condição de consciência essencial, da condição de dependência de seu senhor para a condição de independência em relação ao seu senhor. Esse processo de superação é possibilitado pela natureza positiva dos nexos de formação presentes no trabalho e da sublimação do desejo do escravo, como afirma Hegel na *Fenomenologia do espírito* (1992).⁴⁸

⁴⁸ Para Hegel, o sujeito que não arrisca a sua vida não pode alcançar a verdade acerca do seu Eu e o reconhecimento de si mesmo como um consciência-de-si autônoma. No entanto, para que o reconhecimento seja possível, é preciso que os adversários em luta sobrevivam, porque a morte representaria a privação da “significação pretendida do reconhecimento” (1992, p. 129). A luta culmina no estabelecimento de duas consciências desiguais e opostas. O senhor está certo da nulidade do escravo, entende que o escravo é uma consciência inessencial e que ele é a consciência essencial, ele é, então, aquela consciência que “outorga, (...), a certeza de si mesma como verdadeira certeza, como uma certeza que lhe veio a ser de maneira objetiva” (1992, p. 124). O senhor se considera como a “potência que está sobre o Outro” (1992, p.130), que submete o outro à atenção dos seus desejos e consegue, pela mediação do escravo, relacionar-se com as coisas e atingir o que antes não conseguia efetuar: “acabar com a coisa, e aquietar-se no gozo”. A consciência escrava é aquela consciência que se perde completamente no medo da morte e depois na entrega descomunal de si mesma ao serviço da outra (senhor). No entanto, o medo da morte e o servir a uma outra consciência, que parecem, a princípio, dotados de um caráter essencialmente negativo, sofrem uma reviravolta significativa. Para Hegel, o trabalho, enquanto “desejo refreado” (1992, p. 132), é “um desvanecer contido, ou seja, o trabalho forma. A relação negativa para com o objeto torna-se a forma do mesmo e algo permanente, porque justamente o objeto

O poema não aponta a positividade do escravo porque não é capaz de perceber a força que emana dessa classe social expropriada na história. O escravo é um ser despedaçado no romantismo de Castro Alves; não há qualidade positiva que emane dialeticamente de sua negatividade. Assim, não emerge uma propulsão revolucionária na negação apontada. Ao perder-se no abismo barroco da escravidão, o escravo está condenado a nunca se achar por meio dele mesmo, mas a encontrar-se sempre no outro que não ele mesmo. Assim, a solução castroalvina para o drama da escravidão emana de uma força exterior aos escravos, emana do pseudo-humanismo burguês tipificado nos seus mitos Andrada e Colombo. A saída literária acaba reproduzindo a saída histórica, pois o escravo revela-se como frágil para romper com a lógica dominante. Paradoxalmente, no Brasil, a ordem escravocrata foi destruída a partir de dentro da própria ordem, devido à necessidade do capitalismo de aprimorar e acelerar o seu processo produtivo e gerar novos fluxos de acumulação e concentração de riqueza, quer dizer, esse processo não foi gestado a partir de fora mediante uma pressão dos movimentos sociais oriundos dos próprios negros revoltados. Diante da fragilidade das forças essencialmente emergentes da fração dos escravos, a transformação foi feita com a colaboração dos mitos da ordem estabelecida como Andrada e Colombo, em que o escravo passou da condição de escravo a camponês sem terra e o senhor do regime monárquico converteu-se no senhor oligárquico do regime republicano. A transformação foi feita pela própria classe dirigente, que pressionada internamente e externamente pelo próprio capitalismo que a gestou, acabou imprimindo outro ritmo ao modelo econômico rural e oligárquico; em termos hegelianos, o

tem independência para o trabalhador” (1992, p. 132). O trabalho, enquanto desejo refreado, leva o escravo ao estabelecimento de uma relação diferenciada com o objeto, uma vez que o escravo não se relaciona diretamente com o objeto de seu desejo de consumo imediato, porque tudo que ele produz pertence ao seu senhor. O consumo dos objetos, produzidos por ele mesmo, dependem da autorização e da vontade do seu senhor. Mas, esta relação diferenciada com o objeto – a princípio negativa – acaba contribuindo para o processo de elevação do escravo à condição de ser essencial – tem um fim positivo –, acaba servindo para revelar a verdadeira natureza de ambas as consciências: de que o agir do senhor não passa de um “agir inessencial” (1992, p. 131), e que o agir do escravo é o agir realmente essencial, ou seja, a consciência escrava é a “verdade da consciência independente [senhor]” (1992, p. 131). Essa assertiva opera uma reviravolta no modo como cada consciência – resultante do confronto – entende a si mesma, porque não apenas a consciência dominadora se compreendia como a consciência essencial – a verdade do escravo –, mas a própria consciência escrava entendia que a sua verdade estava posta do lado do senhor e não em si mesma. A partir de seu próprio desenvolvimento – tanto interior quanto exterior - a consciência escrava consegue subverter a relação de dominação e dependência na qual havia sido lançada, e consegue fazer isso sem repetir a mesma luta de vida ou morte entre ambas as consciências-de-si; o que levaria apenas a uma transposição dos elementos sem operar uma mudança significativa na relação. Através do medo da morte (senhor absoluto), do controle do seu desejo e do trabalho que forma, a consciência-de-si escrava consegue, segundo Hegel, alcançar o estágio de ser “em-si e para-si” (1992, p. 133).

desenvolvimento dialético ocorre somente do lado do senhor: “ao desaparecer, em sua crise de morte, a escravidão deixava de produzir-se a si própria para produzir o seu contrário, para gerar uma ‘nova vida’” (FERNANDES, 1991, p. 242). Enquanto que o escravo, ao desaparecer, deixa de existir enquanto tal para continuar existindo de maneira disfarçada na forma de trabalho livre e semilivre, mesmo no interior de produções consideradas geralmente como modernas e avançadas. A transformação operada pelo fim da escravidão com a Lei Áurea em 1888 não representou uma virada de perspectiva, pelo contrário, o senhor continuou exercendo seu senhorio absoluto. Ao dar as costas à sua velha condição histórica e converter-se em propulsor da nova ordem republicana e abolicionista,⁴⁹ ele conseguiu habilmente salvar o monopólio que tinha da terra e do poder oligárquico, “impondo à revolução burguesa seus próprios ritmos históricos arcaicos e mandonistas” (FERNANDES, 1991, p. 263).

Com isso, a imagem *d’O navio negreiro* reconfigura-se na ordem capitalista baseada na concorrência e na exploração do trabalho; nela, o espaço imundo do navio continua subsistindo no interior do espaço urbano e da fábrica, porque não ocorreu uma mudança substancial nas estruturas de poder existentes. As contradições do navio reaparecem efetivamente no espaço sublime das alturas do mundo dos novos capitalistas (antiga aristocracia rural) e no espaço baixo e vil das favelas erguidas exclusivamente para os descendentes dos escravos. Tudo isso serve para denotar a atualidade da temática desenvolvida nesse poema escrito na segunda metade do século XIX.

⁴⁹ É claro que isso não acontece tranquilamente, sendo evidente que existe um embate de forças entre os setores da oligarquia que defendiam a manutenção da escravidão e os setores que eram contrários à escravidão, pois os primeiros pretendiam não somente ganhar tempo para poderem substituir o escravo pelo trabalhador livre, mas, principalmente, para explorar, da forma mais intensa possível e no maior prazo possível, o trabalho do escravo (Cf. FERNANDES, 1991, p. 262).

CONCLUSÃO

O poema é formado por um conjunto de painéis em que predomina a cena dramática. As imagens estão envolvidas pela contradição dialética entre o mundo irônico e grotesco e o mundo sublime e harmonioso, entre o mundo de liberdade e o mundo da escravidão. O poeta lírico nos oferece uma constelação de imagens dialéticas, com a apresentação do quadro barroco de luz e sombra, do painel majestoso que representa as forças cósmicas da natureza e do painel catastrófico que representa o mundo dos escravos sob a configuração dos densos nevoeiros.

Ao revestir as palavras com o encanto das imagens alegóricas, as palavras assumem os contornos dos espectros dançantes no tombadilho. Tudo está envolvido pelo movimento da dança alegórica das palavras e das imagens. No poema assistimos dançar a serpente, o chicote, as correntes, as bandeiras, o barco nas ondas do mar, a multidão dos escravos. Como mágico da palavra o poeta é um ilusionista, um louco, um sacerdote, um vidente, um profeta. Ele revela uma capacidade singular para reconfigurar o mundo existente. A linguagem poética é sinuosa, também sobe e desce, também produz loucuras e pesadelos, com seus instantes de lucidez e epifânia.

Arriscamos dizer que o espaço da retórica é o mundo da ilusão, enquanto o espaço da dialética é o espaço da verdade que procura revelar o que está por trás dos densos nevoeiros da linguagem. A dialética aponta que a essência das coisas não está no preceito da identidade, mas na contradição entre aparência e essência, identidade e diferença, negação e afirmação. A contradição é o cerne da tessitura desse poema que explora os antagonismos existentes na sociedade, embora a eloquência do discurso poético, em determinados momentos, tenha servido para obnubilar o mundo dos homens perdido nos densos nevoeiros no mundo prosaico, particularmente pelo fato de que o poeta romântico somente estabelece uma ruptura com o mundo do ponto de vista retórico e moral, e não do ponto de vista das condições materiais. Mesmo assim, o poeta tem o mérito de mostrar que o romantismo é mais do que uma perspectiva literária, é uma concepção de mundo que permite ver a realidade contraditória das coisas.

Como vimos, o sujeito lírico resolve mergulhar no “brigue veloz” e tenta revelar a identidade dos espectros que constituem a cena dantesca. Ao fazer isso, o poeta toma partido ao lado das vítimas da narrativa e revela sua empatia com o mundo do escravo,

mostrando as marcas do navio “imundo e vil”. Isso é possível porque o olhar do poeta é um olhar perspicaz, é um olhar oblíquo, que reconstrói as coisas sob diferentes ângulos. O poeta nesse caso é um observador noturno que não se limita a observar as coisas que vê distantemente. Ele não teme se aproximar das coisas e dos homens desfigurados do navio. Assim, ele não apenas vê os frios marinheiros que executam as ordens, mas percebe a presença do capitão que manda a manobra, de Satanás que ri da miséria dos escravos, e assiste o velho escravo, que deveria ser o guardião da memória do seu povo, arquejar. Podemos dizer que em nome desse velho o poeta resolve apresentar o painel rememorativo do deserto; e finalmente, aludir à necessidade de interceptar a prática do tráfico de escravos, quando historicamente essa prática já havia sido abolida do país no plano externo, mas não no plano interno.

Preocupado com a condição das figuras do tombadilho, o poeta tenta conceder sentido às figuras coisificadas que dominam a cena dantesca. Nesse aspecto, os gêneros literários serviram de artefatos ópticos para a nossa compreensão do texto poético, ajudando a esclarecer tanto a natureza do texto literário como a realidade que ele mimetiza e refrata. A atividade poética, enquanto atividade da representação, está envolvida pelo universo fantasmal; ela diz e não diz o mundo. As palavras têm uma natureza fantasmal e apontam o estado efêmero do mundo. O texto poético é e não é a realidade, é e não é o mundo. Como os homens, o texto poético também precisa perder-se para se achar.

Em vez de renunciar à linguagem, devido ao excesso de significado e à multiplicidade de sentido, talvez fosse mais interessante investigar as suas possibilidades e potencialidades de expressão e representação sonora e visual. A crítica ao poeta dos escravos pelo seu excesso retórico revela não apenas a insuficiência do homem que viveu num tempo histórico em que as forças produtivas não estavam plenamente amadurecidas na periferia do capitalismo, mas exprime também os limites de toda a capacidade humana de utilizar com maestria a sua capacidade verbal e o seu aparelho fonador. Nesse aspecto, a literatura e a retórica não passam “de formas elegantes e engenhosas, de elementos lingüísticos formais ou fonéticos que, por seu lado, são completamente selvagens e incultos, tal como se formaram de modo natural sem nenhuma ação consciente da humanidade” (BENJAMIN, 1992: 228). Em lugar de estacionar nos limites da linguagem e propalar a retórica do silêncio ante a barbárie do tráfico de escravos que varreu do continente africano trinta milhões de pessoas, talvez fosse mais significativo buscar uma

função substancial para a linguagem em meio ao estado de dispersão babélica em que se encontra a humanidade, uma função emancipatória para a linguagem, como anuncia Benjamin, pois:

A partir do momento em que o homem usa a linguagem para estabelecer uma relação viva com ele próprio ou com os seus semelhantes, a linguagem já não é um instrumento, não é um meio; é uma manifestação, uma revelação da nossa essência mais íntima e do laço psicológico que nos liga a nós próprios e aos nossos semelhantes (1992: 229)

Entendemos que o poema de Castro Alves remete para além dos densos nevoeiros que obnubilam a existência dos homens. Ele consegue comover o leitor ainda hoje para a causa de uma espécie, de uma raça e de uma classe que continua presa nos elos de uma cadeia férrea, lúgubre e poderosa, uma serpente que tem mil dobras como a hidra que possui mil tentáculos esmagadores, que se renovam sempre que são destruídos. O capitalismo é um sistema complexo que para ser interceptado precisa de uma ferramenta mais forte que a poesia, que vive hoje num estado de decadência e de subserviência também ao reino da mercadoria. Para interceptar o estado de coisas existentes, a poesia precisa aliar-se à força que emana dos meios de produção, quer dizer, a classe dos dominados, como fez o poeta Castro Alves.

Para finalizar, no usufruto da tarefa de tradutor tomamos a liberdade de dizer que a imagem do poeta dos escravos adentra o oceano de pó e revela o rosto da mulher negra no deserto com o seu filho nos braços. O poeta, como as mulheres e os homens do deserto, é um ser nômade, é um andarilho que deixou as alturas para escrever poemas com palavras que gemem. As suas palavras soam hoje como a voz de um profeta nômade no deserto; são palavras consideradas geralmente como expressão de um vidente louco, são termos que soam como horrendos a dançar no interior dos espaços arejados das academias. As suas palavras são como os espectros das moças nuas e espantadas, e dos que vivem em ânsia e mágoa vãs. Elas também choram e arquejam como os homens velhos no tombadilho do navio. Apesar de todas as suas limitações, a retórica desse ser nômade voa mais e mais nas asas do tempo e resiste aos elos das serpentes férreas e lúgubres que tipificam todo sistema opressor. Elas ecoam como palavras cortadas de um albatroz ferido, sendo palavras famintas de um homem faminto de justiça que acredita no poder transformador da arte e da moral. O poeta é um profeta que caminha solitário pelo deserto fazendo doidas espirais. O poeta é um homem que vem para revelar os pélagos profundos dos navios imundos da

periferia das nossas cidades, das nossas prisões feitas somente para os trabalhadores negros e pobres. O poeta entoava preces que fazem rir a orquestra do mundo dominado pelo culto às mercadorias. Num mundo em que ninguém sente falta da poesia, o poeta tornou-se um mísero escravo; ele parece com o espectador humano do fundo do navio apertado, escuro e imundo, sem ar, sem luz e sem razão. O poeta não tem razão, porque prevalece a *ratio* instrumental de Ulisses domador de mirmidões, e não a razão emancipatória dos homens. O poeta não traz, como as mulheres, nenhum filho nos braços, pois não existe mais esperança nas suas palavras, somente desespero e fel; nos seus olhos encontramos somente areia e lágrimas, nas suas pálpebras não mais existe a dança de alegria, elas também são a encarnação de uma alma enlutada. Assim, o poeta executa a dança dos cisnes: “...Adeus, ó choça do monte,/... Adeus, palmeiras da fonte!.../ ...Adeus, amores... adeus!...” Mesmo assim, o poeta brinca com a morte e dança ao som do açoite da irrisão. Como o velho do navio, o poeta finalmente cai; assim vaga um lugar na cadeia e o chacal visita suas ruínas. O corpo do poeta jaz no deserto e ninguém aparece para enterrá-lo. Quem vai substituir o lugar vazio do poeta na cadeia? Quem cobrirá o silêncio da natureza e do deserto com a morte do poeta? Quem levantará a sua voz no deserto para combater o tráfico de crianças e o trabalho escravo?

Essa é a questão central que se põe num tempo histórico em que tudo perdeu o sabor de solidariedade entre os homens, em que os cânticos de esperança da Revolução não embalam mais os corações humanos, dominados completamente pelos mais que sofisticados novos mercadores de escravos. Por isso Castro Alves afirmava que o poeta vivia para sentir as dores do mundo, pois o poeta era o novo sacerdote da humanidade. Por onde anda esse poeta? Brecht dizia: “Em dias futuros eles não dirão:/ os dias foram escuros,/ Mas: por que os poetas se calaram?” Certamente esta é uma acusação que o tempo presente, enquanto futuro do passado, não pode dirigir a poética de Castro Alves.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 – Geral

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1970.
- ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. Trad. de José Lino Grünnewald ... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Versión castellana de José Maria Ripalda. Madrid: Taurus, 1986.
- ADORNO, Theodor – HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Volume III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *O trabalho das passagens*. Trad. Sônia Campaner Miguel Ferrari. Cadernos de filosofia alemã, 3, 1997, p. 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Luz Moita [et al.]. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

- BERBARA, Maria Cristina Louro. *Michelangelo e o Laocoonte*. Um aspecto da cristianização do mito antigo no Renascimento Italiano. São Paulo: UNICAMP, Dissertação de Mestrado, 1994.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. Introdução à leitura de Winckelmann. In: WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRITO, Mário da Silva. Introdução. In: DIAS, Gonçalves. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1950.
- BURCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó/SC, Argos, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 2004.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Mello Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. Analogia e semelhança: a mimesis do outro em Walter Benjamin. DUARTE, Rodrigo – FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 2ª edição. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- D'ONOFRE, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. Vol. II. São Paulo: Ática, 2003.
- DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- DUARTE, Rodrigo – FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso Souza. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar*: minidicionário da língua portuguesa. 4ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FERNANDES, Florestan. A sociedade escravista no Brasil. In: IANNI, Octavio. *Florestan Fernandes*. São Paulo: Ática, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1983.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GOETHE, J. W. *Escritos de arte*. Madrid: Editorial Síntesis, s/d.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- HEISE, Eloá. *Heinrich Heine e Castro Alves*. São Paulo: Revista da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Vol. I. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

- HEINE, Henrich. *A contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. José Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é “esclarecimento”? (“Aufklärung”). In: KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974.
- KOTHE, Flávio R. Introdução. In: CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – poemas II*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.
- KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da teoria literária*. Vol. I. Brasília: UNB, 2002.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1981.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura e suas fontes*. Vol. II. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, Roberto Sarmiento. Procedimento lírico em uns “Olhos de ressaca”. In: MOREIRA, Fernando Fiúza (Org.). *A lírica em verso e prosa*. Revista Leitura. Número 34, Maceió: Edufal, 2007a.
- LIMA, Walter Matias. *Notas introdutórias para discutir a história do corpo*. Texto apresentado nas aulas da parte flexível nas graduações da UFAL. Maceió: texto digitado, em 2004b.
- LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1990.

- LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da Modernidade*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: RJ, Vozes, 1995.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MARX-ENGELS. *Sobre a literatura e arte*. 4ª edição. Trad. Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974.
- MARX, K. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1963.
- MÉSZÁROS, István. *Marx: a teoria da alienação*. Trad. Wlaternir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MOISÉS, Massaud. *Poesia*. 16ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, s/d.
- NOVAES, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NOVALIS, Friedrich von. *Pólen, Fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad., apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OTTE, Georg. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo – FIGUEIREDO, Virginia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradutor José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia: textos escolhidos*. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, UNESP, 1976.

- PORTELLA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. 2ª edição. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernandini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual (aplicação na hipermídia)*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SANTOS NETO, Artur Bispo dos. *A filosofia do romantismo*. Maceió: Edufal, 2005.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1958.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHILLER, F. Sobre o patético. In: SCHILLER, F. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza*. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2003.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Genros literários. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

SUZUKI, Márcio. A tragédia e a verdade de Laocoonte. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix e Instituto Nacional do Livro, 1979.

ZYMLA, Herbert González. *La iconografía del Laocoonte através de sus fuentes literarias y poéticas*. Anales de Historia del Arte 4 (1999), pp. 9-26.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

2 – Poetas e crítica específica

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRETO, Tobias. *Dias e noites*. São Cristóvão, ES: Editora da UFS; Aracaju, SE: Fundação Oviêdo Teixeira, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. São Paulo: Martins Claret, s/d.

CASSIANO, Ricardo. *Um dia depois do outro*. São Paulo: Editora Nacional, 1947.

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica – poemas II*. Introdução, tradução, comentários e organização de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staten, 1985.

DELFINO, Luís. *Melhores poemas*. Seleção de Lauro Junkes. 3ª edição. São Paulo: Global, 1998.

DIAS, Gonçalves. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1950.

DIAS, Gonçalves. *Teatro de Gonçalves Dias*. Edição preparada por Luís Antonio Giron. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas*. Edição preparada por Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOETHE, J. W. *Obras completas*. Tomo III. Trad. Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1951.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. 4ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Alexandria, 1999.

HEINE, Henrich. Livro de Lázaro. In: Poemas de Enrique Heine. Trad. Jose Pablo Rivas. Barcelona: Maucci, 1907.

HEINE, Henrich. *El regreso*. Editado por elaleph.com, 2000.

HEINE, Henrich. *El cancionero: del intermezzo lirico*. Trad. Juan Antonio Pérez Bonalde. Madrid: Editorial América.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003,

KLINGER, F. M. *Tempestade e ímpeto*. Trad. Alexandre Krug. São Paulo: Cone Sul, 1996.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, 2002.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Voluntários da morte. In: FREDECENSIS. *A Polônia na literatura brasileira*. Curitiba: s/d.

VARELA, Fagundes. *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

3 - Castro Alves:

a) História da literatura e bibliografia:

ALMEIDA, Norlandio de – PACE, Tácito. *Castro Alves para você*. Brasília: Thesaurus, 1989.

ALMEIDA, Norlandio Meirelles de. *São Paulo de Castro Alves*. São Paulo: SOGE, 1997.

ALMEIDA, Norlandio Meirelles de. *Cronologia de Castro Alves*. São Paulo: Editora Pedro II, 1960.

- AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª. Edição. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.
- ASSIS, Machado de. Diálogo epistolar entre José de Alencar e Machado de Assis. In: ALVES, Castro. *Obras completas*. Volume único. Organização de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ASSIS, Pedro Pinho de. *O drama do tráfico: abordagem intertextual do Navio negreiro*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.
- AZEVEDO, Vicente. *O poeta da liberdade*. São Paulo: Clube do Livro, 1971.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOAVENTURA, Edivaldo. *Estudos sobre Castro Alves*. Salvador: Edufba/Egba, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALMON, Pedro. *Castro Alves: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1973.
- CALMON, Pedro. *A vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: MARTINS, Aldemir. *O navio negreiro: Castro Alves*. São Paulo: Studioma, 1992.
- CARNEIRO, Edison. *Castro Alves*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- CARVALHO, João de. *O cantor dos escravos: Castro Alves*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília, INL, 1989.
- CHAVES, Lilia Silvestre. Organização, apresentação, comentários críticos e notas. In: ALVES, Castro. *Espumas flutuantes e outros poemas*. São Paulo: Ática, 2001.
- CHEDIAK, Antonio José. *Tragédia no mar. o navio negreiro*. Cotejamento do manuscrito com 63 textos integrais e cinco parciais, no total de 15.998 versos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- COSTA, João Batista Regueira – CARVALHO, Alfredo. Recordações de um amigo. In: CARVALHO, Alfredo de. *Estudos pernambucanos*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

- CORREIA, Jonas. *Sentido heróico da poesia de Castro Alves*. Editora Biblioteca do Exército, 1971.
- CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- DANTAS, Mercedes. *O nacionalismo de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Noite Editora, 1939.
- DELILE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Coimbra: Casa da Moeda, 1984.
- FRAGA, Myrian. *Flor do sertão: breve notícia do amor infeliz da moça Leonídia pelo poeta Castro Alves*. Salvador: Macunaíma, 1986.
- GOMES, Eugênio. Castro Alves e o romantismo brasileiro. In: ALVES, Castro. *Obra Completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2004.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953.
- IVO, Ledo. *Os melhores poemas de Castro Alves*. São Paulo: Global, 1983.
- LAJOLO, Marisa – CAMPEDELLI, Samira. *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e críticos*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MARQUES, Xavier. *Vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- MATOS, Edilene. *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.
- MARTINS, Aldemir. *O navio negreiro: Castro Alves*. Prefácio Antonio Candido. Apresentação Jorge Amado. São Paulo: Studioma, 1992.
- MATTOS, Waldemar. *A Bahia de Castro Alves*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- MEGALE, Heitor – MATSUOKA, Marilena. *Literatura & linguagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- MELLO, Maria de Chaves de. *Antologia poética de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Barrister's, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- NABUCO, Joaquim. *Castro Alves*. Rio de Janeiro: Tip. Da Reforma, 1873.
- PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves: o poeta e o poema*. São Paulo: J. M. Jackson, 1947.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Castro Alves falou*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

REVISTA SCRIPTA. Belo Horizonte: Vol. 1, no. 2, 1º semestre de 1998.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RIBEIRO NETO, Oliveira. *Castro Alves em São Paulo*. São Paulo: 1947.

SANCHES, Maria Helena Mosca. *A função da imagem na obra poética de Castro Alves*. Brasília: UNB, Dissertação de Mestrado, 1991.

SILVA, Francisco Pereira da. *Castro Alves*. Rio de Janeiro: Editora Três, 2003.

SIMPSON, Pablo. *Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves*. Campinas: UNICAMP, Dissertação de Mestrado, 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TIIL, Rodrigues. *Os sonetos de Castro Alves*. Porto Alegre: Flama/Giesca, 1982.

VEIGA, Cláudio. *Prosadores e poetas da Bahia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ZAGURY, Eliane. *Castro Alves de todos nós*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

b) Edições

Obras completas. Dois volumes. Edição crítica organizada por Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

Obras completas. Volume único. Organização de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

Poesias completas. Organizado por Jamil Almansur Haddad. 3ª. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

Teatro completo. Edição preparada por Elizabeth Azevedo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Castro Alves: poesias escolhidas. Edição comemorativa do centenário do nascimento do poeta, seleção, prefácio e notas de Homero Pires. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

4. Textos da internet sobre o tráfico de escravos

<http://www.historianet.com.br>. Acesso: abril 2007

<http://www.pt.wikipédia.org.br>. Acesso: abril de 2007.

<http://www.imigrantes.no.sapo.pt>. Acesso junho de 2007

<http://www.geocities.com/zumbi200/trafico.htm>. Acesso junho de 2007.

<http://www.confrontos.no.sapo.pt>. Acesso: junho de 2007

ANEXOS

Anexo 1: Poema

HEINE, Heinrich. Livro de Lázaro. In: HEINE, H. *Poemas de Enrique Heine*. Trad. Jose Pablo Rivas. Barcelona: Maucci, 1907.

Poema: *EL NEGRERO*

I

*Sentado está em su estrecho camarote,
Mynher van Rock, el capitán del barco;
calcula lo que vale el cargamento,
los beneficios que saldrá ganando.*

*Buena es la goma y la pimienta. Tengo
trescientos de toneles e de sacos,
polvo de oro y marfil, pero más vale
la mercancía negra que em él traigo.*

*Del Senegal a orillas, por vil precio,
seiscientos negros adquiri em um cambio;
de carne firme y resistentes músculos,
bronce recio, dijérase al mirarlos.*

*Por ellos di de acero alguns útiles,
cuentas de vidrio y aguardiente malo;
ochocientos por ciento, em este asunto
si no se muere la mitad, me gano.*

*Si en Rio Janeiro pongo yo trescientos,
por cada hombre, há de darme cien ducados
la casa de Gonzáles y Perreiro
según lo establecido em nuestro pacto.*

*Mynher van Rock, hallóse de repente
a sus profundos sueños arrancado,
por entrar em su estrecho camarote
van der Smissen, médico del barco.*

*Es alto y seco, en la nariz verrugas
Rock al verle le grita: !hola, Esculapio
de mar! Que se te oferece? A qué hás venido?
Cómo siguen mis negros tan amados?*

Su interes agradécele el galeno

*y dice luego: Malas nuevas traigo.
Esta noche pasada, fué funesta;
los negros, se me mueren a puñados.*

*Antes, moríanse dos no más, por día;
ayer siete qué horror! –hembras y machos; –
todo com sus más mínimos detalhes,
em mi registro téngolo apuntado.*

*He examinado todos los cadáveres
pues fingen bien la muerte los bellacos,
para que el mar los echen; pero todos
eran muertos auténticos y honrados.*

*Según mi usanza, les quité los grillos
y al mar les arrojé, revuelto y bravo,
cuando apenas el alba esclarecía
las verdes olas, com fulgor rosado.*

*Pobláronse las olas em seguida.
Oh de los tiburones ela salto!
Y cómo acuden a la carne fresca!
son siempre mis eternos convidados.*

*Desde que atrás dejamos la gris costa
iban siguiendo siempre nuestro barco,
para oler um cadáver, los bribones
tienen de um buen gastrônomo el olfato.*

*Oh que cosa más cómica es el verles
engullirse los muertos a bocados!
uno trinca los dientes en um muerto,
devora una cabeça el más osado.*

*Cuando acabó el mortífero banquete
nadaban todos em redor del barco,
com sus ojos de vidrio, contemplándome,
contentos del espléndido agasajo.*

*Van Rock suspirando interrumpióle:
– Como poner remedio a tanto daño?
Cómo atajar mortalidade tan grande
que em riesgo pone mi comercio honrado? –*

*Y el doctor le responde: Ay! muchos negros,
Muriern por su culpa; a qué negarlo?;*

*su propia corrupción, fué su verdugo,
com su hedor el ambiente inficionaron.*

*Muchos también murieron de tristeza,
el tedio y la molicie, los postraron
quizá fuera el remedio, ambiente puro,
y de um danzón los melodiosos saltos.*

*Y van Rock, exclamó: Qué bien dijiste
oh! Esculapio naval! sois todo um sabio
Y del gran Aristóteles, sois digno,
el profesor sublime de Alejandro*

*No sé com qué lenguaje agradeceros.
La sociedad que tiene el alto cargo
he mejorar el tulipán hermoso,
comparado com vos, no vale tanto.*

*Que las músicas vengan. A los negros
daré um baile em el puente de mi barco;
y al que la danza, no divierta y guste,
te haremos alegrarse a latigazos.*

II

*Millares de magníficas estrellas
miran desde el azul, brillante espacio;
com ojos tembladores de deseos,
com ojos de mujer, dulces y claros.*

*Miran al mar cubierto de vapores,
que el fósforo pinto cual regio manto.
las olas voluptuosas, de murmullos
pueblan al aire, arrullador y manso.*

*Cual despojado de sus galas, ni uma
vela se hincha en los mástiles del barco;
pero brillan linternas en el puente
donde suena la música y el canto.*

*Toca el piloto del violín las cuerdas,
el cocinero, de um tambor la cajá,
toca el doctor Smissen la trompeta
y todo es bulla, gritos y algazara.*

*Más de cien negros, hombres y mujeres
Como locos furiosos, gritan, saltan,
y a cada movimiento de sus cuerpos*

resuenan las cadenas que les atan.

*A sus saltos frenéticos y rudos
gimen del puente las macizas tablas,
más de una negra voluptuosa, – amante,
a su desnudo bailador se abraza.*

*Llama el ruido desde el fondo oscuro
todos los monstruosos de la mar salada,
que despertando de su sueño torpe,
curiosos sacan su perfil del agua.*

*Amodorrados aún, llegan a ciento,
son tiburones de feroz estampa;
los ojos alzan al veloz navio,
y el espanto se pinta en sus miradas.*

*Trará, dum, y sigue la batahola,
no se detiene en su furor la danza,
los tibuones, muertos de impaciencia,
muerden su cola negra y enroscada.*

*Bostezan sin cesar sus negras fauces,
saben que es la hora usual de la pitanza;
de dientes puntiagudos, sus mandíbulas
como una aguda sierra despedazan.*

*No son aficionados a la música,
como muchas feroces alimañas.
No fies de animal que odia la música;
dijo de Albión, la gloria más preclara.*

*Y trará, dum dum , siguen bailando;
Myner van Rock, enmedio la algazara,
apoyado en el mástil del navio
com las manos em cruz, rezando exclama:*

*Por el amor de Cristo, Señor mio,
la vida de mis pobres negros salva;
si te ofendieron com feroces burlas
sabes que son más bestias que las vacas*

*Por el amor de Cristo, que piadoso
por nosotros murió, su vida salva;
pues si trescientos negros no me quedan,
em humo, se convieten mis ganâncias.*

Anexo 2: Poema

SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Voluntários da morte. In: FREDECENSIS. *A Polônia na literatura brasileira*. Curitiba: s/d.

Poema: *Voluntários da Morte*

I

*O mundo inteiro ouviu aquele grito!...
E o mundo inteiro levantou-se em ânsias...
Donde vem o clamor ? Quem sofre tanto?
Quem é que morre?... E arquejante, lívido,
A estremecer na febre convulsivo,
Mede com avista os horizontes largos!*

*Era pálido o Céu – os oceanos, -
Beijando as terras, murmuravam tristes!
Pelo dorso das grandes serranias
Passava a brisa em sonho a espreguiçar-se...
Tudo tão calmo!... mas o grito! O grito
Se erguera imenso! um som ronco, sinistro,
Arrancado talvez, entre torturas,
Das cavernas de um peito de gigante,
Torvo, tremendo no espumar da cólera!*

*E o mundo inteiro ouviu aquele grito!
Um só! Mas um poema de desgraças!...
Era um adeus profundo, entre soluços,
Era um protesto ao céu arremessado!
Blasfêmia horrível que se cospe à vida;
Ameaça tremenda – um som de guerra,
Um clamor estridente como aquele
Que há de ouvir-se no último juízo
Da tuba enorme a convocar espectros.
Ao mesmo tempo, ali, na voz do mártir
Havia não sei que sereno, plácido,
Lembrando a triste saudação que a César
Tranqüilo dirigia o combatente,
Ao penetrar na arena, onde da Hyrcania
O tigre hirsuto escancarava as faces.
Era um suspiro de colosso oprimido!
Um grito só! Resfolegar supremo
De sanhudo titã se debatendo
Sob a montanha, que a entestar com as nuvens,
Abalada ao fuzil do raio olímpico,
Com terrível troar tombou no vale.
Esse brado feroz era uma história,*

*Em que se ouvia o riso da loucura,
Ao passo que chiava o ferro em brasa...
Um grito só, porém, um testamento!
Testamento de herói, que estrebuchando,
Vendo as estrelas, diz adeus à pátria;
Homenagem a todos que soluçam;
Hino entoado à santa liberdade;
E apelo a escarnecer lançado à história!...
O que havia, porém, de mais distinto
Naquela nota de agonia excelsa,
Era um reclamo ao céu!... Aquele grito
De uma alma sobre-humana, angustiada,
Fora aos astros, rasgara os firmamentos,
E, a retinir perdido nos espaços,
Fora dentro dos céus bradar por Deus!*

II

*E o mundo quis saber quem sobre a terra
Erguia aquela voz... que caso estranho
Vinha cheio de lúgubres terrores
Turbar-lhe o riso... que soberba vítima,
Na inspiração de uma agonia heróica,
A Deus pedia o gládio flamejante
Do terrível arranjo das batalhas,
Para atirar, talvez, o golpe extremo,
E no sangue de algoz morrer cantando!
E viu então, além, por entre as brumas
Do norte – a figurar grandes sudários –
Um povo inteiro – pálido, sombrio,
Trajando as vestes funerais da campa.
Era sinistro aquilo! Ia passar-se
Um cataclismo ali, desses que abalam
Da terra o globo, que tranqüilo volve
Nos paramos azuis da imensidade...
Esse oceano gigantesco e negro
Ondulava espumoso e rebramia
Entendido talvez por mil crateras
Que do leito de pedra arrebetado,
Dentro em seu seio vomitavam chamas.
Fora o grito o anúncio da procela,
Que ia rasgar-lhe as tépidas entranhas!
Fora o grito – rebate clamoroso –
Ao festim da metralha convidando
Da grande morte os grandes voluntários,
Da liberdade os Briareus tremendos!*

III

*Sois vós? Sois vós? Que raça de demônios!
Oh! Calai-vos, malditos! Um suspiro,
Um gemido nos transe da agonia...
Uma palavra murmurada à sombra...
Uma sílaba à noite sussurante
Pode acordar o bárbaro carrasco,
Que repleto de sangue, além resona
Ao pé da lança. A vítima é uma estátua;
Não sabeis que o tinir das gargalheiras,
Quando as sacodem pulsos destemidos,
É uma música horrível que atordoa,
Que embriaga as cabeças sanguinárias,
Que desafia a lamina aguçada
Do punhal dos infames! Oh! Calai-vos!
Não atireis assim aos quatro ventos
A imprecção feroz: – há sobre a terra
Faces cavadas pela dor suprema,
Nas quais não pode resvalar tranqüila
De saudade uma lágrima em silêncio...
Há fronte altas, pelo sol banhadas,
Resplandecentes da auréola divina,
Mas cercadas de espinhos – gotejantes
De sangue e de suor: é crime erguei-as!
Onde vistes romper a catacumba
O braço descarnado de cadáver?
Montes não falam! Vós morrestes todos,
Vós morrestes – em pleno meio dia,
Em face de porvir!... Silêncio, agora!*

IV

*Nada os abala. São tranqüilos todos
E olham para o céu. Pesadas nuvens
Rodam negras. Fatídico relâmpago,
Fendendo a noite no seu véu cerrado
Brilha, corre, volta em giro doido...
Dir-se-ia que o dedo do destino
Grava, na escuridão, sobre essas fronte
Palavras cabalísticas de morte...
Tremendas e agoureiras profecias...
Não importa! Ouviria Deus o grito?
Ouviria?... Não sei... Mas nas planuras,
Nesses estepes tristes e medonhos,
Que se embrenhem nas trevas, infinitos,
Branco de gelo, e negros de carrascos,
Furacão de abafado desespero,
O grito retumbou... longe... bem longe...*

V

*Que choque foi aquele? O céu toldado
 De nuvem de fumaça! O ronco surdo
 Dos canhões a cantas na grande orquestra
 Da sinistra hecatombe! Uma floresta
 De foices a cegar montões de gente
 Com zunido feroz, – e derramando
 Chuvas de sangue sobre o chão revolto!
 Fendendo os ares, lances fumegantes
 Brandidas por demônios! Cantos doidos!
 Estridentes, homéricas risadas,
 Como as de um ventre humano que estrangulam!
 Massas enormes a ulular de raiva!
 Um soturno tropel!... Ginetos feroz,
 As lufadas do norte, relinchando,
 A correr sobre um chão crivado todo
 De valentes heróis mordendo a poeira!
 Mulheres semi-nuas arrastadas,
 Se estorcendo ao vibrar do férreo açoite!
 Crânios voando! Criancinhas louras
 Rasgadas pelo pulso dos carrascos!
 Um tombar de palácios e chupanas!
 Um tremendo arrasar de mil cidades!
 Correria de archotes crepitantes!
 Línguas de fogo, que, lambendo a terra,
 Vão no alto do céu – tingir as nuvens
 De sinistros clarões... Que cena aquela!...*

VI

*Quando lá do Oriente, majestoso,
 O sol brilhante se elevou sorrindo,
 Com seus raios dourados espancando
 As sombras dessa noite... e quando as flores
 As brisas da manhã se balançaram...
 O mundo palpitou... e viu no campo
 De batalha que, longo, retumbara,
 Uma nuvem de fétidos cossacos,
 A cavalo – em selvagem vozeria,
 Rompendo as ondas e nadando ovantes
 Num mar de sangue, que cobria a terra...
 O que fez ele então? Oh! tenho medo
 Dessa figura colossal e fria,
 Que se destaca pensativa ao longe
 Nas névoas do porvir... Oh! tenho medo
 Da sentença da história! Desse látego,*

*Que açoita as gerações apodrecidas
No lodo vil dos sentimentos ímpios!
Há lábios sacrosantos que comungam
Covardes e assassinos...*

Oh! covarde!

*Covarde é o meu silêncio! O mundo inteiro
Em face desse sangue, ardente ainda,
De pasmo estremeceu, sorriu-se alegre,
E disse radiante: “Bravo! Bravo!
Eis a Polônia ainda no patíbulo!”
E a terra toda retumbou de bravos.*

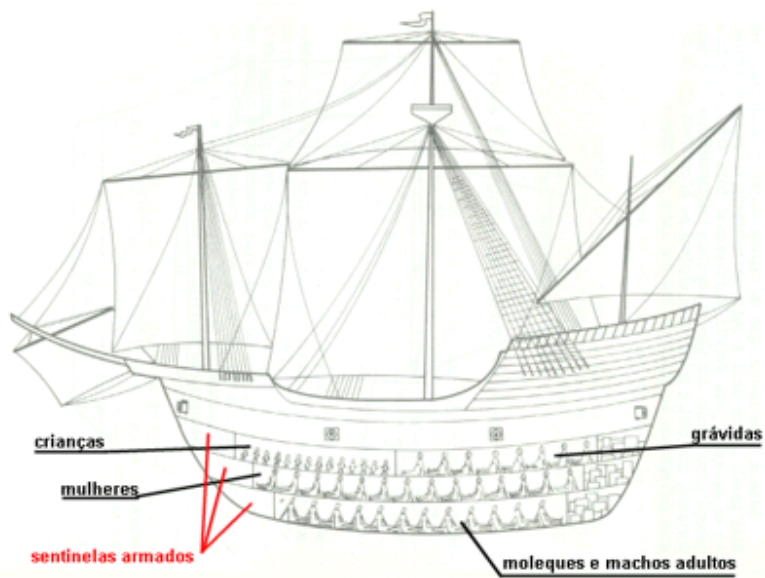
VII

*Pois bem! Pois bem! Enquanto envelhecidas
As nações, como Nero – aquele infame,
Que do alto da torre, a lira em punho,
Cantava alegre – ao ver a sua Roma
Refervendo na imensa labareda;
Enquanto essas nações aplaudem rindo
O sombrio assassinio desse povo,
Que renasce do sangue e das ruínas,
E sempre a sacudir nos ares negros
O seu negro estandarte – qual mortalha
Destinada ao cadáver grandioso
Do Deus da liberdade; – enquanto todos
Miram tranqüilos a moderna Sparta,
Onde as mães os filhinhos adormecem,
Entoando as canções de seus maiores,
Canções de guerra, que respiram pólvora;
Enquanto a raça dos heróis sanhudos,
A tribo dos leões de juba ardente,
Faz descorar os mitos do passado,
As façanhas incríveis, portentosas.
Dos guerreiros de Ossian e de Homero;
Ao tempo em que mimosos diplomatas,
Em cochins de veludo reclinados,
De um protocolo infame estudam sílabas,
E pesam vírgulas em balanças de ouro..
Enquanto tudo ri... o bardo chora.
Oh Polônia! Polônia! Quando a terra
Se revolver perdida – e o cativo
Na ironia, calcar seu férreo guante
Sobre a cerviz dos povos idiotas;
Quando os lábios humanos, poluídos,
E sem brio – dos déspotas beijarem
As botas insolentes, oh Polônia!
O bardo então irá – pio romeiro –*

*Prantear em teu vasto cemitério,
E lá beijando a poeira sacrosanta,
Onde descansas a viril cabeça,
Aos ventos dos Uraes, que muge, feroz,
Dirá, com a voz sumida, entre soluços:
“Das crenças puras o sepulcro é este!
Dormem aqui seu sono derradeiro
Da grande morte os grandes voluntários,
Da liberdade os Briareus tremendos!...”*

Anexo 3: Imagem

Espaço do navio onde os negros eram transportados



Fonte: <http://www.geocities.com/zumbi200/trafico.htm>. Acesso junho de 2007.

Anexo 4: Poema-imagem

Poema visual de Décio Pignatari (Fonte: MATOS, Edilene. *Castro Alves – imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001)

