

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÉVERTON LUÍS MATOS DE CAMPOS

A HUMANIZAÇÃO DA “COISA” EM *OS ESCRAVOS*, DE CASTRO ALVES.

Passo Fundo, agosto de 2014

ÉVERTON LUÍS MATOS DE CAMPOS

A HUMANIZAÇÃO DA “COISA” EM *OS ESCRAVOS*, DE CASTRO ALVES.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade de Passo Fundo,
como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Becker.

Passo Fundo
2014

CIP – Catalogação na Publicação

C198h Campos, Éverton Luís Matos de
A humanização da “coisa” em Os escravos, de Castro Alves / Éverton
Luís Matos de Campos . – 2014.
190 f. : il. ; 30 cm.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Becker.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2014.

1. Análise do discurso literário. 2. Análise linguística. 3.
Alves, Castro, 1847-1871 – Crítica Textual. 4. Escravos –
Abolição. I. Becker, Paulo, orientador. II. Título.

CDU: 869.0(81).09

Catalogação: Bibliotecária Marciéli de Oliveira - CRB 10/2113

AGRADECIMENTOS

Embora a autoria deste texto seja creditada em meu nome, inúmeras são as pessoas que, direta ou indiretamente contribuíram para a sua construção. Preciso agradecer a todas elas acreditando, entretanto, que apenas essas palavras não serão suficientes para caracterizar a importância de cada uma dessas pessoas.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais (Nelsy e Darci) pelo suporte, pelo apoio, pela torcida, pela camaradagem, pois estão comigo nessa longa trajetória iniciada ainda lá na primeira série.

Agradeço aos amigos de uma vida (Vinícius, Emília, Rafael, Paulo, Maurício, Maeli, Maria Helena) pelo suporte e pelos prazerosos momentos de debate sobre tudo: cinema, futebol, artes, política, literatura, história, música. Assim como aos amigos e companheiros de mestrado.

Sou imensamente grato aos professores do PPGL da UPF (Prof. Dr. Miguel Rettenmaier, Prof. Dr. Ernani César de Freitas, Prof.^a Dr.^a Carme Schons, Prof.^a Dr.^a Márcia Saldanha Barbosa) por terem dividido comigo seus conhecimentos e experiências.

Não poderia deixar de mencionar minha querida amiga Karine Castoldi pela atenção, pelo carinho e paciência dispensados.

Agradeço a Prof.^a Dr.^a Katani Monteiro, da UCS, não somente pelos ótimos momentos de discussão, estudo e análise de história durante a graduação, mas também pela amizade e incentivo.

Para agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker, não existem palavras, mas tentarei. Poderia citar muitos itens, mas agradeço especialmente ao incentivo, paciência e generosidade que encontrei durante nossas reuniões.

Finalmente, agradeço a minha companheira de jornada, Fernanda, pelo carinho, cumplicidade e por ter me dado o maior presente do mundo: Miguel. E a você, pequeno Miguel que tem se mostrado o mais importante de todos os meus professores.

RESUMO

Esta dissertação parte sempre da exploração do texto poético de Castro Alves (*Os Escravos*), com o intuito de compreender como o “poeta dos escravos” busca humanizar o cativo (semovente/animal/propriedade) diante dos olhos do leitor branco de sua época, assim como a sua motivação. Partimos da compreensão de que, a obra *Os Escravos*, é um organismo e não a mera junção de textos líricos com profusão de temas. Propusemos uma divisão temática e metodológica dentro da obra, mapeando dessa forma os passos decisivos para a humanização do negro escravo. Nesse ponto, as concepções de Gorender (1985) e Mattoso (2003) nos ofereceram suporte para compreender a mentalidade escravocrata brasileira do século XIX. Essa divisão nos proporcionou ainda, entender como o poeta baiano funde, na mesma figura, negro e povo brasileiro, em contraponto ao escravista que representa a monarquia, o que dá a lírica castroalvina um sentido de discurso republicano. Nosso foco de análise também repousou na forma enunciativa e dialógica dessas composições líricas, a partir do estudo de Bakhtin (1992) sobre os temas.

Palavras-chave: escravo, humanização, abolição, república, dialogismo.

ABSTRACT

This master thesis starts from the study of Castro Alves poetical text (*Os Escravos*), in order to understand how "The Poet of the Slaves" pursues to humanise the captive (livestock/animal/property) before the eyes of the white readers of his era, as well as his motivation. We start from the understanding that the literary work is an organism and not a mere junction of lyrical texts with a profusion of themes. We propose a thematic and methodological division within the work, thus mapping the crucial steps to the humanisation of the black slave. In this point, the conceptions of Gorender (1985) and Mattoso (2003) presented us bases to understand the Brazilian enslaver nineteenth century mindset. This division provided us also understand how the Bahian poet merges, in the same figure, the black and the Brazilian people, in counterpoint to the enslaver that represents the monarchy, giving the lyric a republican sense. Our analysis also focus on the enunciative and dialogical form of this lyrical compositions, from the studies of Bakhtin (1992) about these themes.

keywords: slave, humanisation, abolition, republic, dialogism

SUMÁRIO

1 PALAVRAS INICIAIS	p. 8
2 CASTRO ALVES: ENTRE O PARAÍSO NATURAL E O INFERNO SOCIAL.....	p. 11
2.1 O poeta e o Brasil de seu tempo.....	p. 11
2.2 Escravidão no Brasil do século XIX	p. 15
2.3 O poeta condoreiro e a crítica	p. 19
3 A TEORIA BAKHTINIANA	p. 26
3.1 Enunciação e dialogismo	p. 26
3.2 Os gêneros do discurso	p. 32
4 O EXÍLIO	p. 37
5 A FAMÍLIA DO CATIVO	p. 72
6 VÍTIMAS E ALGOZES	p. 105
7 O NEGRO: DA SUJEIÇÃO À REDENÇÃO	p. 149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 180
REFERÊNCIAS	p. 184

1 PALAVRAS INICIAIS

As navegações empreendidas pelos estados modernos europeus redesenharam o mundo, evidenciaram as mais exóticas culturas e transformaram para sempre o modo do ser humano viver, não somente em termos econômicos e políticos, mas especialmente sociais. Essas viagens acabaram, ainda, por alargar o fosso existente entre um homem e outro. Enquanto que, na Idade Média, a posse da terra dava a uma pessoa o *status* de senhor e o servo era, meramente, o que havia de mais baixo em se tratando da escala social do feudalismo, o mundo moderno trouxe à luz um ser que oscilava entre o humano e o animal: o escravo negro.

Essa visão antiquada não se limitou há seu tempo, ela se estende até os dias atuais, pois, em pleno século XXI, ainda nos deparamos com a crença anacrônica de que alguns homens são superiores aos outros. Exemplos de racismo estão na mídia, são manchetes corriqueiras e basicamente, envolvem personagens do mundo esportivo. Parece que não bastou a humanidade o exemplo dado pelo movimento nazista, que entre as décadas de 1920 e 1940, atormentou a Europa, procurando encontrar uma base científica que pudesse comprovar a existência de uma raça que se sobrepusesse às demais. Não lograram êxito os cientistas ou pseudo-cientistas do nacional-socialismo, aliás, a tese da superioridade ariana foi aniquilada pelas vitórias do atleta americano negro Jesse Owens, nas olimpíadas de Berlim, em 1936.

O *Apartheid*, na África do Sul, foi um grande exemplo da capacidade de mobilização e união das pessoas em prol da igualdade racial e da liberdade. Nelson Mandela conseguiu sair de sua prisão de quase 30 anos e, a partir das muitas feridas deixadas pelo regime segregador, unir uma nação. Usou como “arma” simplesmente o diálogo, a compreensão e o perdão. Contudo, essa grande página da história é apenas mais um capítulo na luta pelo fim do racismo.

As raízes do racismo estão entrelaçadas na história do nosso país e o combate a essa prática é um movimento que não cessa, é um exercício que precisa constantemente ser praticado. Atualmente, inúmeras personalidades e instituições estão engajadas em campanhas que valorizam as diferenças de cada pessoa como forma de se alcançar a igualdade e o respeito. No século XIX, no qual o Brasil vivia sob a égide da escravidão, alguns membros daquela sociedade não se calaram diante da opressão, tomaram a frente na luta pelos milhares de cativos que eram tratados de modo sub-humano e usaram os mais variados discursos, do

religioso ao econômico. Os escravos eram encarados e vistos como uma massa disforme, sem rosto e sem direitos. O caráter ora de alimária, ora de objeto (mas sempre propriedade) se sobressaía a qualquer impressão humana que se pudesse ter em relação aos cativos. Partindo dessas concepções, pensamos como mote de nossa pesquisa abordar essa visão preconceituosa e senso comum sobre o escravo negro naquela sociedade.

Diante dessas questões, e interessados nos discursos que mesclavam a voz do povo com o talento oratório e literário, chegamos até Castro Alves e sua devoção a causa humanitária e social da abolição da escravatura. Tomamos como tema a humanização do cativo proposta pelo poeta. A presente pesquisa, tendo como *corpus* de estudo *Os Escravos* (1883), possui três objetivos:

I – analisar o discurso igualitário de Castro Alves, elucidando como o escritor baiano busca humanizar o escravo negro para o seu leitor/ouvinte e a sua intenção ao realizar tal propósito.

II – Reconhecer elementos que caracterizem esse discurso poético como um enunciado e seu caráter dialógico, partindo da compreensão de Bakhtin (1992) sobre esses conceitos.

III – Identificar com auxílio dos estudos de Gorender (1985) e Mattoso (2003) como o escravo negro era conceituado e tratado no Brasil do século XIX, e como o discurso poético castroalvino desconstrói essa visão.

Essa pesquisa estruturalmente está dividida em seis capítulos. O capítulo “Castro Alves: entre o paraíso natural e o inferno social”, é subdividido em três seções. Na primeira intitulada “O poeta e o Brasil de seu tempo” estabelecemos análise sobre os anos iniciais do século XIX e as transformações políticas e sociais que antecederam o nascimento de Castro Alves, assim como uma pequena biografia do poeta. Na segunda parte, “Escravidão no Brasil do século XIX”, discute-se o ser escravo, com amparo nas compreensões de Gorender (1985) e Mattoso (2003) acerca do tema. A terceira seção, “O poeta condoreiro e a crítica”, tem-se um apanhado das principais críticas tecidas ao poeta ainda em vida, até os dias atuais, com as publicações mais recentes.

O terceiro capítulo traz as concepções de Bakhtin nas seções “Enunciação e Dialogismo” e “Os gêneros do discurso”, possibilitando que os poemas posteriormente analisados possam ser entendidos a partir dessa ótica.

Na sequência apresentamos os capítulos de análise. Em “O Exílio”, busca-se por meio da análise de três poemas (“A Canção do Africano”, “O Navio Negreiro” e “Vozes d’África”), percebermos como o poeta se propõe a humanizar o escravo apelando para o

sentimento de piedade de seus leitores/ouvintes. Em “A Família do Cativo”, Castro Alves contrapõe a instituição branca, moldada pelo discurso religioso com a desagregada família escrava, usada pelo senhor como meio de reprodução de seus cativos. Em “Vítimas e Algozes”, analisamos os recursos literários e poéticos de Castro Alves para representar o homem branco como responsável pelo sofrimento e miséria dos negros escravos, numa postura anticristã, ao mesmo tempo em que os cativos são mostrados em seu sofrimento desumano. O poeta ainda, concomitantemente, funde na figura do escravo o homem do povo, assim como caracteriza o imperador em toda sua indolência como o escravagista. No último capítulo intitulado “O negro: da sujeição à redenção”, o subjugado assume consciência e força para fazer a revolução necessária. Ele levanta-se e obtém sua redenção, sua vitória representa a do povo. O poeta conclui sua tarefa de conscientizador/ profeta popular, trazendo em seu texto poético uma mensagem que prega a república e a liberdade dos escravos.

A escolha por analisar esse poeta e seus versos abolicionistas se deu, em primeiro lugar, porque não encontramos estudos que entendessem que *Os Escravos* se configuram como um “organismo”, no qual os poemas que compõem a obra estabelecem um diálogo entre si e que, aos poucos, o poeta constrói o sentido total de seu texto, pautado numa linha geral, ou seja, a liberdade. Deste modo ele pode evidenciar que república e abolição da escravatura são elementos indissociáveis.

Em segundo lugar, por uma série de observações e discussões que envolveram, mesmo que de modo velado, a escravidão e suas consequências. Por exemplo a eleição e reeleição do primeiro presidente negro da maior economia mundial, a americana, o debate em relação ao sistema de cotas nas universidades brasileiras e a ascensão de um ministro afrodescendente ao Supremo Tribunal Federal do Brasil. Todos esses eventos são marcantes porque ecoam no passado escravista tanto brasileiro quanto dos Estados Unidos da América.

Enquanto que essas práticas políticas pautadas na discussão social e na democracia buscam estabelecer a igualdade entre afrodescendentes e brancos, no século XIX, a defesa do escravo negro e a denúncia da escravidão como sistema imoral e cruel, assim como sua liberdade foram cantadas por Castro Alves, diante de um mundo que negava essas concepções. Seu discurso surge com originalidade dando voz a uma parcela da sociedade que não era sequer “vista”.

Nossa principal preocupação foi partir sempre do poema e apresentá-lo como tal e não somente como um texto histórico, e que por seu caráter dialógico, estabelece fortes ligações com seu tempo, retratando mesmo que de modo alegórico muitos aspectos desse tempo.

2 CASTRO ALVES: ENTRE O PARAÍSO NATURAL E O INFERNO SOCIAL

2.1 O poeta e o Brasil de seu tempo

O século XIX surgiu sob forte pressão ideológica proveniente da Revolução Francesa, mesmo que seus ideais tivessem no momento sofrido um revés, pois Napoleão Bonaparte assumira a França impondo uma campanha expansionista frente aos demais países. Após sua queda, as monarquias européias reunidas em Viena, no ano de 1815, restauraram o poder político da nobreza, conforme as configurações anteriores a 1789, porém, a velha ordem não foi capaz de imperar com a autoridade de antes, isso porque movimentos liberais e nacionalistas de caráter libertário se espalharam pela Europa.

A instabilidade política no velho continente permitiu que as colônias européias na América se libertassem em âmbito político, seguindo os exemplos dos Estados Unidos (1776) e do Haiti (1803) que já haviam conseguido sua independência. Para Blainey (2009, p. 241) “os acontecimentos turbulentos na Europa abriram caminho para mais nações independentes”, todavia, enquanto Espanha, França e Inglaterra perderam grande parte de seus territórios na América continental, a coroa portuguesa conseguiu manter sua possessão. Sob iminente invasão dos exércitos napoleônicos a família real lusitana fugiu para o Brasil em 1808. Com o príncipe regente D. João em solo brasileiro, a colônia passou a ser a sede da administração portuguesa, inviabilizando o sonho de independência iniciado no século XVIII pela Inconfidência Mineira (1789) e pelos conjurados baianos (1798), movimentos influenciados “pela filosofia das luzes e pela independência das colônias inglesas” (RIBEIRO, 1995, p. 24).

Não só de mudanças se constituiu a América desse período, mas permanências também se fizeram importantes na construção dessas novas nações, uma vez que “muitas das instituições sociais e políticas dos conquistadores permaneceram em seu lugar” (BLAINEY, 2009, p. 242), a escravidão foi uma delas. Seria, entretanto, uma questão de tempo até que o ideal iluminista de liberdade fosse retomado, no continente americano, agora voltado para o direito de milhões de africanos exilados à força e de seus descendentes que sofriam com as longas jornadas de trabalho pesado e com os castigos físicos.

Instituição milenar, a escravidão já era conhecida desde o mundo antigo, mas com características distintas da era moderna, todavia, o que é comum na história da escravidão é o

fato de que os cativos foram sempre entendidos como seres inferiores, algo natural segundo Aristóteles, que afirmou em sua obra *A Política* que “há na espécie humana indivíduos tão inferiores a outros como o corpo o é em relação à alma (s/d, p. 16)”, e a eles foram legados os trabalhos e as atividades das quais os senhores não queriam se ocupar, como o da produção de gêneros agrícolas ou as atividades domésticas. Foram os escravos, simplesmente, instrumentos usados para obtenção de riquezas, permitindo que seus donos pudessem se dedicar ao controle social, por meio da política, seja de forma direta, ou então, influenciando os legisladores.

A escravidão praticada no Brasil não fugiu a estas regras. Era caracterizada, conforme Gorender (1985, p. 47), como “completa”, ou seja, determinava um indivíduo como propriedade perpétua e hereditária. Sua condição de ser humano não existia, pois “a tendência dos senhores de escravos foi a de vê-los como *animais de trabalho*, como *instrumentum vocale*¹, bem semovente” (GORENDER, 1985, p. 50). Porém, aos poucos, vozes se ergueram contra essa exploração. O estopim desse processo foi, em âmbito mundial, o movimento iluminista que persuadiu os americanos em 1776 e os franceses, treze anos depois, a proclamarem suas repúblicas e estabelecerem direitos constitucionais a todos, especialmente o de viver em liberdade.

No Brasil, os focos de resistência e combate ao escravismo, por parte de homens cativos e livres, brancos e negros, surgiram aos poucos. Os escravos, por inúmeros meios, como fugas, revoltas, organização de quilombos, assassinatos de seus senhores e especialmente através do suicídio, recusavam-se a aceitar sua condição. Clubes abolicionistas começaram a ser fundados e intelectuais tomaram a frente nessa luta, refletindo a atmosfera antiescravagista que se espalhava em escala global, desde o início do século XIX. A Inglaterra, nesse período, mostrava-se contrária à escravidão, exercendo uma pressão militar naval através da qual, de acordo com Maestri (2001, p. 23), “procurava substituir na África o comércio negreiro pelo de matérias-primas necessárias a sua expansão fabril”. A escravidão nada mais era do que um empecilho que atrasava o desenvolvimento econômico dos países.

Os americanos também enfrentaram o debate sobre a condição dos escravos, enquanto buscavam superar “a falta de sintonia política e integração econômica” (COTRIM, 2002, p. 143) entre os estados do sul e do norte, pois estes eram mais desenvolvidos graças ao setor industrial e aqueles viviam como o Brasil, sob as condições da “colônia de plantação” (FREYRE, 2004a, p. 79), o que emperrava, na visão dos nortistas, o desenvolvimento

¹ Ferramenta que fala.

econômico dos Estados Unidos. O que começou como embate político e econômico acabou por se transformar numa guerra civil que arrastou consigo o tema social da escravidão. Esse árduo conflito que devastou os Estados Unidos e que para o sul “significava a quebra de toda uma economia” (HAUGEN, 2010, p. 291), possibilitou o fim da escravidão em solo norte-americano. Esse processo deixou o Brasil como “a única nação escravista americana independente” (MAESTRI, 2011, p. 158).

Em terras brasileiras, a luta pela abolição da escravatura não envolveu o enfrentamento de exércitos, mas foi representada pela oposição, entre outros, de jovens intelectuais como Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e Castro Alves. Este último usou seu talento como poeta, cantou e denunciou a irracionalidade e a imoralidade da escravidão, incitando os cativos a se rebelarem. Sua voz, sua poesia, sua luta, tornaram-se objeto de estudo e debate entre intelectuais do porte de Rui Barbosa, Euclides da Cunha, Afrânio Peixoto, Xavier Marques e Mário de Andrade.

Antônio Frederico de Castro Alves veio ao mundo no ano de 1847, na Bahia, tendo como pais o Dr. Antônio José Alves e D. Clélia Brasília da Silva Castro. Nascera, de acordo com Amado (2010, p. 18), “sob o signo do amor livre, dos instintos lutando contra os preconceitos, do homem procurando a sua felicidade contra tudo e contra todos”, pois na sua família, de acordo com o ficcionista baiano, havia relatos de lutas empreendidas por um casal de tios para superar barreiras que impediam a felicidade do casal.

Através desta história Castro Alves teve seu primeiro contato com a luta pela liberdade, e seria, anos depois, o herdeiro da tradição rebelde da família, seguindo os passos de seu tio, o alferes João José Alves, o qual lhe ensinou “que a liberdade é o bem supremo” (AMADO, 2010, p. 43), não por meio de conselhos ou de histórias contadas ao menino no momento de dormir, mas com exemplos que marcariam a vida do futuro poeta para sempre, influenciando-o de modo decisivo. Ainda segundo Amado (2010, p. 43), o alferes representava “o espetáculo do povo se levantando, do povo rompendo barreiras, derrubando obstáculos, do povo em luta, nos comícios, nos motins, nas barricadas”. Foi, portanto, no seio familiar que Castro Alves acabou formando sua personalidade revolucionária.

O Brasil, no tempo do nascimento do poeta, vivia sob o regime da exploração de escravos, sendo então “a maior nação escravista do planeta” (MAESTRI, 2011, p. 21). O contato com esse mundo permitiu que, o futuro poeta, moldasse sua personalidade convivendo com brancos e negros, livres e cativos, que eram atendidos diariamente na clínica de seu pai. Castro Alves presenciou, conforme Maestri (2011, p. 23), “cenas de cativos negros

vergados pelo duro esforço produtivo, pela doença, pela pouca alimentação, pelos maus-tratos”, que sua condição lhes impunha.

No ano de 1858, o menino Castro Alves foi matriculado no Ginásio Baiano, de propriedade do antiescravista Dr. Abílio César Borges, que também foi uma de suas influências. Ali recitara seus primeiros versos durante os “outeiros”, os concursos poéticos escolares. No ano de 1863, ingressou na faculdade de Direito, em Recife. Nesta cidade iniciou sua campanha pró-abolição da escravatura, fustigando, por meio de seus poemas, os senhores escravocratas e a imoralidade deste regime. E em 1866, junto com Rui Barbosa, Augusto Álvares Guimarães e Regueira Costa, o poeta fundou uma sociedade abolicionista de vida breve pois, o movimento abolicionista naquele momento possuía uma influência ainda muito tímida diante da opinião pública. Precocemente, pois tinha apenas 24 anos, Castro Alves veio a morrer devido à tuberculose, agravada por um disparo acidental de arma de fogo que já lhe havia rendido a amputação de uma das pernas.

Apesar do pouco tempo de vida, a obra de Castro Alves alcançou notável sucesso, muito por conta de sua ênfase na defesa da liberdade, denunciando as atrocidades sofridas pelos escravos. A intensidade com a qual viveu e a força com que seus poemas reverberavam permitiram a este baiano inscrever seu nome na história, não somente como poeta, mas como “a voz de centenas, de milhares, de milhões de pessoas” (AMADO, 2010, p. 13).

Antes do nascimento do poeta, o Brasil imperial já debatia de modo muito discreto, a temática. Por pressão externa, em 1850, o Império proibiu, segundo Maestri (2011), o tráfico transatlântico de escravos em direção a seus portos. O poeta, no entanto, presenciou o tráfico interno, a atmosfera bélica produzida pela Guerra do Paraguai (1864-1870), a discussão em torno da emancipação gradual dos cativos e a proposta de uma total abolição planejada para os anos de 1900, assim como a proibição, por parte do governo, de separar a mãe cativa de seus filhos menores de quinze anos e o fim dos leilões públicos dos escravos.

Foi sob essa atmosfera que Castro Alves se transmutou de poeta em “gênio” (AMADO, 2010, p. 13). Na compreensão de Nietzsche (2002, p. 171) “os gênios são de dois tipos: um que rapidamente fecunda e quer fecundar os outros, e outro que prefere ser fecundado e parir”. Castro Alves parece-nos que pertence ao primeiro tipo, pois com sua idiossincrasia quis fecundar os outros, influenciando leitores e ouvintes por meio de seus poemas abolicionistas. E não seria diferente, pois “ainda em 1865, quando, pela primeira vez, a poesia antiescravista de Castro Alves assumiu singular virulência, o movimento abolicionista praticamente inexistia no país” (MAESTRI, 2011, p. 36). Conforme Amado

(1987, p. 63), “o poeta não faltou ao seu encontro com a Liberdade”, pois, com a sua produção poética, assumia para si a responsabilidade de liderar a luta pelo fim da escravidão.

2.2 Escravidão no Brasil do século XIX

Quando se trata de abordar o tema escravidão, as imagens produzidas por artistas como Rugendas (1802-1858) e Debret (1768-1848) representando o escravo negro no tronco, no engenho, no porão de um navio negreiro, contribuem hoje para a nossa compreensão do cotidiano e da vida dos escravos negros, especialmente do Brasil colonial. Enquanto que no mundo antigo era dada esta condição por nascimento, por dívida, ou ainda, por aprisionamento em guerras, o contexto, no qual Castro Alves estava inserido, caracterizou-se por apresentar uma reelaboração deste tema, influenciando muito nesse aspecto, em primeiro lugar a cor da pele pois, de acordo com Cunha (2012, p. 111) “escravo era negro, e preferivelmente africano [...] a existência de escravos claros, quase brancos, era um escândalo”; e num segundo momento a religião cristã que propagava o mito da maldição de Cam contribuiu significativamente para a manutenção e legitimidade do cativo.

Há diferenças significativas entre o tipo de escravidão do mundo antigo e a desenvolvida no mundo moderno, do mesmo modo como há diferenças entre a escravidão praticada pelos brancos e a sujeição praticada pelos africanos. O alerta é dado por Mattoso (2003) que critica, de forma veemente, a postura dos historiadores brasileiros que consideraram, por muito tempo, o africano como um “escravo dócil e preparado para esta nova condição” (MATTOSO, 2003, p. 98). É fato que os africanos conheciam, diferentemente dos indígenas, a agricultura como sistema de trabalho e praticavam a exploração da mão de obra, mas esse trabalho não era “necessariamente ligado à produção” (MATTOSO, 2003, p. 98). Os africanos eram, na maioria dos casos, escravos particulares e exerciam sua submissão no seu próprio ambiente físico e psíquico, para um senhor de sua mesma etnia. O caráter dócil dos africanos escravos não condiz com as diversas formas de resistência que os subjugados apresentaram no Novo Mundo. A escravidão não foi aceita pelos africanos. O processo foi imposto através de coerção.

O entendimento de Mattoso (2003) segue a mesma linha das concepções de Gorender (1985), afirmando que os cativos formam uma categoria social que, em si, não indica um modo de produção, como no caso do cativo doméstico, mas que, ao se manifestar, segundo

o autor,

como tipo fundamental e estável de relações de produção, a escravidão dá lugar não a um único, mas a dois modos de produção diferenciados: o escravismo patriarcal, caracterizado por uma economia predominantemente natural, e o escravismo colonial, que se orienta no sentido da produção de bens (GORENDER, 1985, p. 46).

O escravismo patriarcal era o praticado pelos romanos e gregos, em que a principal intenção era plantar e colher para a própria subsistência, num primeiro momento, e, posteriormente, vender ou trocar o excedente. No segundo caso, a colônia precisava gerar riquezas para a metrópole, o que demonstra que “para os portugueses o ideal teria sido uma outra Índia e não uma colônia de plantação” (FREYRE, 2004a, p. 86). Isso porque o lucro com as especiarias era certo e muito alto e, aqui no Brasil, os portugueses tiveram que construir inicialmente uma infraestrutura com as capitanias hereditárias e com os engenhos para a produção do açúcar. A coroa portuguesa, segundo Dreguer e Toledo (2009, p. 194), “não tinha condições de financiar nem de organizar sozinha a ocupação do território”, tendo que arrendar essas terras. A mão de obra precisava ser barata para compensar os custos da empreitada. A escravidão foi a solução.

Na compreensão de Gorender (1985, p. 46), a escravidão tem como sua característica essencial, o escravo como “propriedade de outro ser humano”. O cativo, então, é entendido como uma “coisa”, como um bem, como uma propriedade material. Para o filósofo grego, Aristóteles,

Propriedade é uma palavra que deve ser entendida como se entende a palavra parte: a parte não se inclui apenas no todo, mas pertence ainda, de um modo absoluto, a qualquer coisa que além de si própria. Assim, a propriedade. Também o senhor é simplesmente dono do escravo, mas, dele não é parte essencial; o escravo, ao contrário, não só é servo do senhor, como ainda lhe pertence de um modo absoluto (ARISTÓTELES s/d, p. 15).

Gorender (1985) ainda esclarece que, primeiramente, o ser se torna propriedade, depois, em decorrência disto, passa para a sujeição pessoal. Desta forma, “o escravo é ‘inferior’ ao seu dono, é uma ‘coisa’ privada de personalidade jurídica e não pode dispor de si mesmo” (MATTOSO, 2003, p. 101). Assim, ao falarmos de escravos, estamos nos referindo a uma mercadoria, a um produto. Esse conceito, esse entendimento, é o que esteve presente durante todo o período de escravidão no Brasil, sobretudo, nos primeiros séculos de colonização. Com o movimento iluminista, entre os séculos XVII e XVIII, a escravidão passou a ser questionada no seu âmbito ético. Muitas vezes, entre elas a de Rousseau, afirmaram que “o homem nasceu livre” (*apud* NICOLA, 2005, p. 305). Essas concepções acabaram por chegar ao Brasil, onde encontraram mentes favoráveis para lutar na defesa dos

cativos.

Do atributo primário que é ser propriedade, dois atributos secundários aparecem a ele ligados, a perpetuidade e a hereditariedade e o sistema escravista pode ser caracterizado como completo ou incompleto. A presença do atributo inicial somado aos secundários, caracteriza a escravidão em sua forma completa, do contrário, é escravidão incompleta. Esse *status* se transmitia aos filhos, geralmente pelo lado materno, e até o fim da vida do escravo, a menos que este fosse agraciado com a liberdade. A partir dessa compreensão podemos entender e concluir que, no Brasil, a escravidão era completa, pois o cativo herdava essa condição de seus pais e a carregava até o fim de seus dias, ou até que o senhor se compadecesse de seu sofrimento, ou buscasse se livrar do sustento de um escravo velho e inútil, ou ainda, que este conseguisse comprar sua liberdade.

Enquanto propriedade, o cativo é um bem, uma coisa. Mas há uma contradição presente nesse conceito, nesse entendimento. Davis (*apud* Gorender 1985), demonstra que a subjetividade do cativo, seus sentimentos, sonhos e pensamentos, não são propriedades do seu senhor. Esses atributos pertencem à pessoa do escravo. Apenas seu corpo, sua força de trabalho, sua vida são propriedade, não suas aptidões intelectuais. Deste modo, o escravo “coisa” passou a ser entendido e encarado como um “bem semovente” (GORENDER, 1985 p. 50), em outras palavras,

Semoventes é a definição dada pelo Direito aos animais de rebanho (como bovinos, ovinos, suínos, caprinos, equinos, etc.) que constituem patrimônio. O termo significa: "aquele que anda ou se move por si", mas juridicamente se aplica àqueles animais que são uma propriedade (e não sendo móveis ou imóveis, justificam uma classificação exclusiva) passíveis de serem objeto das transações realizadas como o patrimônio em geral (como, por exemplo, venda ou execução judicial, na medida da possibilidade de seu arrolamento como objeto de penhora) (Disponível em <<http://www.wikipedia.com>>. Acesso em: 19 de nov. 2012).

Temos, então, a caracterização do escravo como um animal de rebanho, cuja força de trabalho se assemelha a de qualquer animal de carga, tal como um boi. O próprio termo “mulato”, usado para classificar os descendentes de africanos no Brasil, significa, segundo Rocha (2008), pequena mula. Aos olhos frios da lei, a escravidão promoveu, inicialmente, a coisificação e, depois, a animalização de seres humanos, mas nunca conseguiu apagar o elemento contraditório presente nesse entendimento, nunca conseguiu desumanizar completamente o escravo. Desta forma,

perante a legislação brasileira o escravo era considerado coisa e pessoa, “[...] um ser humano despojado dessa condição”. Como coisa, estava na categoria dos semoventes, mas tinha para ele uma legislação própria. Era avaliado, vendido, comprado, trocado, alugado, submetido a castigos, torturas, prostituição, mas também era preso e nesse momento ele era pessoa (LIMA DA COSTA, 2006, p. 1).

A própria caracterização e compreensão do ser escravo apresentavam como podemos perceber, um paradoxo: a propriedade como possuidora de desejos, de sonhos. Essa contradição foi resolvida de um modo muito peculiar. Em termos de direitos o cativo era apenas o semovente. Era marcado como gado para demonstrar seu caráter inumano, sua animalidade, contudo, o escravo em situações especiais transcendia, aos olhos da justiça, essa condição:

O primeiro ato *humano* do escravo é o crime, desde o atentado contra o senhor à fuga do cativo. Em contrapartida, ao reconhecer a responsabilidade penal dos escravos, a sociedade escravista os reconhecia como homens: além de incluí-los no direito das coisas, submetia-os à legislação penal [...] O escravo conseguiu o reconhecimento como sujeito de delito e também como objeto de delito (GORENDER, 1985, p. 51).

O castigo sempre foi mais cruel em se tratando dos escravos. As penas imputadas a eles sempre foram as mais severas. Acreditava-se que o cativo, se não apanhasse consecutivamente, acabava por desenvolver certa animosidade em relação ao trabalho. O castigo, portanto, era, ao mesmo tempo, um “incentivo” à produção e um instrumento pedagógico. Somente no castigo que lhe era imposto é que o subjulgado assumia a sua condição de ser humano. O sofrimento, a expiação da culpa, tornava-o homem, apagando a marca da “coisa”, do produto, da mercadoria.

Coisa, animal, pessoa. Essas três categorias acompanharam sempre a figura do escravo. Na mentalidade brasileira, essa compreensão esteve muito presente, sofrendo certa flexibilização, dependendo do ambiente no qual se encontrava o cativo. Certamente, nas lavouras de cana, nos engenhos, os escravos eram encarados como coisas e animais, dos quais dependia a produção de riquezas dos senhores. A inserção no mundo patriarcal brasileiro levou, segundo Mattoso (2003), devido a laços de fidelidade, obediência e humildade, a aceitação do cativo como “membro da grande família” (MATTOSO, 2003, p. 103). O sistema rígido não foi suficientemente forte para evitar que relações de solidariedade surgissem entre senhores e escravos e, aos poucos, os cativos foram conquistando sua personalidade pessoal. Mesmo porque, em se tratando do ambiente urbano, esses escravos usufruíam de relativa liberdade, até mesmo, sendo encarados como pessoas, ao serem companhias e confidentes das sinhás, na própria relação do menino branco com seu “moleque companheiro de brinquedo” (FREYRE, 2004a, p. 419), ou da criança branca com sua ama-de-leite. Essa série de contados diversos serviu para que, aos poucos, a sociedade passasse a realmente debater essa contradição e a defender o direito dos negros escravos como seres humanos e não meras

propriedades.

2.3 O poeta condoreiro e a crítica

Apesar da morte prematura, Castro Alves foi um poeta bastante produtivo. Em vida publicou um único livro, *Espumas Flutuantes*, em 1870. Seus poemas, entretanto, não cessaram de chegar até os leitores, pois, postumamente, foram disponibilizadas as composições *A Cachoeira de Paulo Afonso*, de 1876 e *Os Escravos*, de 1883. Além dos textos líricos, o poeta escreveu, em 1867, o drama *O Gonzaga ou a Revolução de Minas*, encenado no dia 7 de setembro daquele ano. Sua obra completa volta e meia reaparece em antologias ou reedições.

Embora o sesquicentenário de nascimento do poeta tenha passado quase que, de modo inconspícuo, pois como asseverou Maestri (2011, p. 15) “pouco se fez, pouco se falou, pouco se discutiu sobre o mais dileto filho da Bahia”, a produção acadêmica sobre Castro Alves, apresentou nos últimos anos uma crescente, enriquecendo sua fortuna crítica, principalmente em termos qualitativos.

Com o ensaio *A segunda morte de Castro Alves: genealogia crítica de um revisionismo* (2011), Mário Maestri deu sua contribuição científica a respeito do poeta baiano. Na citada obra o historiador resgata, a partir desse “esquecimento”, a vida e a luta de Castro Alves, discute as motivações que o levaram a cantar a rebeldia dos escravos e contextualiza o embate discursivo e o radicalismo desses versos frente aos valores da classe branca dominante da época. Aborda ainda as avaliações positivas e negativas acerca da produção castroalvina no século XIX.

Poeta condoreiro, Castro Alves pertencente à terceira geração dos líricos românticos brasileiros, apresentou o contexto social que o rodeava como presença marcante em seus versos. Para Candido (1959, p. 273) “é, portanto um grande poeta, quiçá o maior do romantismo; deve haver explicação para a coexistência, nele, de vãos tão belos e descaídas tão frequentes – como se observa também na obra de seu mestre Victor Hugo”. A proximidade de Castro Alves e de Victor Hugo, já havia sido percebida em 1868 por José Alencar em carta a Machado de Assis:

o Sr. Castro Alves é um discípulo de Vítor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes. — Imitar Vítor Hugo só é dado às inteligências de primor. O Ticiano da literatura possui uma palheta que em mão de colorista medíocre mal produz borrões. Os moldes ousados de sua frase são como os de Benvenuto Cellini; se o metal não for de superior afinação, em vez de estátuas saem

pastichos. — Não obstante, sob essa imitação de um modelo sublime desponta no drama a inspiração original, que mais tarde há de formar a individualidade literária do autor. Palpita em sua obra o poderoso sentimento da nacionalidade, essa alma da pátria, que faz os grandes poetas, como os grandes cidadãos (CAMPOS, 1957, p. 16).

Na carta Alencar apresentou o homem que “o Rio de Janeiro não conhece ainda; muito em breve o há de conhecer o Brasil [...] que sente; do coração, não do resto” (CAMPOS, 1957, p. 12). O escritor teceu elogios ao poeta baiano, mas, sobretudo, centrou sua análise no drama *O Gonzaga ou a Revolução de Minas*, sucesso de público e crítica, segundo Alencar. Empolgado, chamou Castro Alves de “Dante”, relatando que ouvira poesias como *A Cascata de Paulo Afonso* e *A visão dos mortos* recitadas pelo próprio poeta (CAMPOS, 1957). Machado de Assis, alguns dias depois, em resposta, reconheceu a originalidade de Castro Alves e comparou a sua poesia com a que se produzia no momento:

O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista - no dizer, nas ideias e nas imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Vitor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode.

Como o poeta que tomou por mestre, o Sr. Castro Alves canta simultaneamente o que é grande e o que é delicado, mas com igual inspiração e idêntico método; a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo dêsses lavôres o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas essas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que têm ambas. Vê-se que o Sr. Castro Alves as possui; veste suas idéias com roupas finas e trabalhadas (MACHADO DE ASSIS *apud* CAMPOS, 1957, p. 24-25).

Victor Hugo (1802-1885), considerado o “maior vulto literário do século” (CARNEIRO, 1997, p. 435), exerceu uma influência e um fascínio muito grande sobre o poeta baiano, devido especialmente a eloquência e a forma enfática com que cantou as inquietações do seu povo frente às injustiças sociais. Assim como o mestre francês que marcou em suas composições “o apoio à emancipação feminina e a preocupação com as crianças” (MORI, 2009, p. 209), o poeta baiano versou igualmente sobre esses temas. Embora, Mario de Andrade tenha afirmado quase num tom acusatório que “Castro Alves foi entre nós o primeiro propagandista do divórcio” (*apud* AMADO, 2010, p. 239), percebe-se que o poeta professava um discurso muito à frente do seu tempo. Em suas composições, o poeta brasileiro defendera não somente a emancipação da mulher, mas o “seu direito ao ‘voto’. [...] Atacará o poder marital, como uma forma de opressão da mulher, e defendera a igualdade dos cônjuges” (MAESTRI, 2011, p. 61). Os versos castroalvinos são escritos sob uma ótica futura, mas não muito distante.

Castro Alves não cantou apenas as questões sociais, apresentou uma variedade temática nas suas composições. Sua poesia pode ser classificada, no entendimento de Zagury (1971) em abolicionista, lírico-social, existencial e lírico-amorosa. Contudo, os temas sociais o tornaram poeta popular e conhecido ainda hoje. Para Silvio Romero, a despeito das classificações pode-se perceber uma distinção bem marcada na produção castroalvina:

Quem o lê atentamente nota logo dois tons fundamentais em sua lira: o lirismo gracioso dos amores, das paixões, das efusões particulares, e o cantar brilhante do socialista, do democrata social [...]. Ele transporta-nos para horizontes mais amplos, faz-nos assistir a lutas mais fortes, a paixões mais intensas, mostra-nos almas mais ativas e ousadas (ROMERO, 1980, p. 1292).

Independentemente das formas em que se possam classificar as fases do poeta condoreiro, ou de suas poesias, seu universo poético continua sendo alvo de inúmeros estudos, os quais buscam os mais variados temas e sentidos em seus versos. As influências presentes na lírica de Castro Alves, por exemplo, foram objetos de análise. Cleonice Ferreira de Souza, em dissertação intitulada *Projeções do Romantismo pelas asas de um condor: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves* (2011), buscou evidenciar de que forma as composições do poeta brasileiro assimilaram os textos do mestre francês. Marcos Vinícius Fernandes na dissertação *“As Noites” Mussetianas na lírica Castroalvina* (2012), investigou a influência da série *“As Noites”* de Musset, na lírica amorosa do poeta baiano, em especial nos poemas *“A volta da primavera”*, *“Murmúrios da tarde”* e *“Adeus”*.

Ana Patrícia Frederico Silveira realizou em sua dissertação um estudo a respeito da poesia amorosa castroalvina, explorando noções de amor e de erotismo nesses versos e, o modo como autor e texto são abordados pelos manuais didáticos e pela crítica literária. Sua pesquisa intitula-se *A poesia de Castro Alves: da crítica ao livro didático* (2006). Valter Gomes Dias Junior em *Poesia e identidade em Castro Alves* (2010), analisou os versos do poeta condor e sua relação com a busca de uma identidade nacional brasileira, tendo como objeto de estudo alguns poemas de *Os Escravos* e a obra completa *A Cachoeira de Paulo Afonso*.

Em *Castro Alves na cultura brasileira* (2012), dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Sara Daniela Moreira Silva mapeia a presença do poeta baiano na memória dos brasileiros, investigando várias formas de manifestação cultural como os quadrinhos, o cinema, o teatro, a poesia, o romance biográfico e a literatura de cordel. A autora realizou também um levantamento sobre locais públicos (praças, viadutos, avenidas e ruas) que levam o nome de Castro Alves, por todo o Brasil.

A representação da escravidão ou dos cativos feita por Castro Alves também é um tema bastante investigado, por exemplo, Luiz Henrique Silva de Oliveira, na dissertação *A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito* (2007), por meio da análise comparativa entre a poesia de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti mostrou como cada poeta representava o negro em seus versos, para que de objeto esses homens passassem a serem vistos e compreendidos como sujeitos. O poeta baiano parte de uma visão estereotipada, em contraponto Cuti, apresenta, segundo o autor, uma voz conscientizadora, de dentro, que se originou através da “experiência negra”. A autora Christiane do Barreiro buscou compreender como o poeta baiano representou em seus versos o sistema escravista, em *Ecos d’África: a poesia social de Castro Alves* (2005). Na sua dissertação Amélia Maria Loureiro Correia, com o título de *A representação do Negro na poesia de Castro Alves* (2006), investigou como a figura do cativo negro aparece nos textos líricos do poeta baiano. Elio Ferreira de Souza em *Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes* (2006), aborda em uma seção de sua tese a compaixão, a piedade e o exotismo apresentado nos poemas castroalvinos, comparando a poesia negra de Gama e Castro Alves.

Na tese *Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves* (2001), Pablo Simpson, analisou os versos do poeta a partir da crítica tecida por Mário de Andrade, Fausto Cunha, Sílvio Romero e Roger Bastide. Simpson, em conjunto com Luiz Dantas organizaram a edição *Espumas Flutuantes e Os Escravos* (2001), reunindo os textos citados e mais *A Cachoeira de Paulo Afonso*, todos completos. O poema épico “O Navio Negreiro”, indiscutivelmente, sua obra mais popular, recebeu tratamento analítico particular, aparecendo nas teses de Pedro Pinho de Assis, intitulada *O drama do tráfico: abordagem intertextual do «Navio Negreiro»* (1989), e de Arthur Bispo dos Santos Neto, *A palavra e a imagem no poema O navio negreiro de Castro Alves* (2007).

A respeito da lírica amorosa também não faltam estudos como os de Amadou Abdoulaye Diop, intitulado *A imagem da mulher na poesia amorosa de Castro Alves* (1999), de Gilvano Vasconcelos Neves Pereira, *Cavantina do delírio: amor e morte na poesia de Castro Alves* (2001), e de Maria da Soledade Oliveira Rios, no estudo *Tipos Femininos na lírica amorosa de Castro Alves* (2008).

O olhar da crítica sobre o poeta condoreiro não é recente, muito pelo contrário, é algo que o acompanhou ainda em vida, como se percebe com a troca de correspondências entre José de Alencar e Machado de Assis. O público leitor e ouvinte recifense da época se dividia

entre ele e Tobias Barreto, entretanto, essas visões, por serem muito próximas de Castro Alves, oferecem, em muitos momentos, um arrebatamento apaixonado, que não lhes permite pensar as composições castroalvinas a partir de um crivo imparcial.

Em comemoração aos dez anos de morte de poeta baiano, Rui Barbosa publicou a conferência *Elogio de Castro Alves*, na qual asseverou que os versos de seu conterrâneo são dedicados ao tempo. Sua primeira biografia, de autoria de Augusto Guimarães aparece em 1883. Edison Carneiro, em 1937 publica *Castro Alves: ensaio de compreensão*, e, em 1947, por conta do centenário de nascimento do poeta, escreve *Trajetória de Castro Alves*. Pedro Calmon é o mais prolixo dos biógrafos castroalvinos publicando *Castro Alves: o homem e a obra* (1973), *A vida de Castro Alves* (1961), *Vida de Amores de Castro Alves* (1935), *História de Castro Alves* (1947), e também, *Para conhecer melhor Castro Alves* (1974).

De autoria de Xavier Marques temos “*Vida de Castro Alves*”, considerada pelo historiador Mario Maestri “uma das mais sensíveis biografias do poeta” (2011, p. 36). Nos três volumes de *Revisão de Castro Alves*, Jamil Almansur Haddad, realiza uma abordagem a partir das influências nacionais e estrangeiras presentes na lírica de Castro Alves. Nenhum estudo ou biografia, porém, se mostrou tão apaixonado como *ABC de Castro Alves* (1941), escrita pelo também baiano Jorge Amado, que confessa em nota abrir mão de escrever um ensaio crítico. De acordo com suas palavras:

Quero escrever é sobre Castro Alves com amor, com um homem do povo sobre um poeta do povo, escrever com esse amor que dá a verdadeira compreensão, que nos faz sentir muito mais o que há de humano e de grande e de gênio num poeta que todos os tratados de teoria poética e que todos os arquivos, por mais volumosos, por mais bem fichados (AMADO, 2011, p. 16).

Sua paixão por Castro Alves, no entanto, não impede que em seu texto, Amado aborde vida e obra do biografado, analisando algumas poesias e fazendo-as dialogar, dentro do universo poético de seu autor e com o tempo de sua composição. O ensaísta não deixou de observar como muitos outros, a influência de Victor Hugo na poesia castroalvina, pois foi através da leitura do poeta francês que o jovem estudante Castro Alves “aprendeu o valor de certas palavras e sentimentos” (AMADO, 2011, p. 60).

Em 1944, Jorge Amado escreveu ainda a peça de teatro *O Amor de Castro Alves*, publicada sob esse título em 1947, mas por conta da reedição de 1958, teve o título mudado para *O Amor do Soldado*. Na peça, o Castro Alves personagem divide sua vida entre a produção poética de cunho abolicionista, a declamação destes versos para “homens que quero ganhar para a causa dos escravos” (AMADO, 1987, p. 186), e seus dois amores Eugênia

Câmara e a liberdade. Nas palavras do poeta-personagem: “cada um tem a sua razão de existir [...] a minha é a liberdade” (AMADO, 1987, p. 141).

Mais crítico literário que apaixonado, Veríssimo apontou em suas observações acerca do caráter complementar e inovador da poesia castroalvina:

Ele cantou o escravo em um poema especial, e em poemas soltos, disse a grande dor africana em estrofes de uma alta inspiração, cantou a liberdade e a república, deplorou os órfãos, idealizou a catequese e os catequistas e esmolou aos pobres os seus versos. Foi este aspecto de sua inspiração que, principalmente, o distinguiu na sua geração e que o fez dela amado [...]. Será talvez ainda que ele marque lugar em nossa poesia? Há, porém, nele outra feição, que terá porventura admiradores discretos e cândidos amadores. É aquela por onde ele se prende ao nosso lirismo e o continua, dando-lhe, com um verbo mais vivo, mais brilhante, mais sonoro, uma nova vida, formas mais variadas, cores mais rutilantes, sentimentos mais refinados, mais fundo de idéias [...]. É o poeta de “Laço de fita”, de “O Fantasma e a canção”, de “Sub tegmine fagi”, de “O “Adeus” de Teresa”, de “Boa noite”, “Maria”, de “O Tonel dos Danaides”, de “O Hóspede”, de “Os perfumes”, e raras outras mais [...]. Parece-me que Castro Alves seria incompleto e amesquinhado se separássemos as duas feições da sua fisionomia poética (VERÍSSIMO, 1977, p. 94).

O poeta baiano é, senso comum, mais conhecido por sua poesia social que por sua poesia lírico-amorosa. Os manuais didáticos de literatura corroboram com essa visão e, a dimensão de sua obra é reduzida a poucos poemas como “O Navio Negreiro” (na maioria dos casos) e “Vozes D’África”. Muitas de suas composições são simplesmente ignoradas. Em se tratando dos manuais de história, a participação do poeta é totalmente alijada da luta pela abolição, como se pode perceber em dois exemplares distribuídos pelo MEC, através do PNLD este ano (2014). Na obra *Projeto Teláris* (2013), de Azevedo e Seriacopi, é feita breve menção apenas a atuação ao político e escritor Joaquim Nabuco (1849-1910). Em *História: Sociedade e Cidadania* (2012), de Alfredo Boulos Júnior, aparecem curtas citações sobre José do Patrocínio, André Rebouças, Joaquim Nabuco e Luis Gama.

Os estudantes ao pautar o estudo sobre a abolição nesses dois manuais didáticos ficam impossibilitados de compreender através dos mais variados discursos como se deu a luta pelo fim da escravidão, da mesma forma são impedidos de reconhecer o papel do poeta condoreiro e de suas composições diante desse processo, pois para Costa (2006, p. 187):

Castro Alves, enquanto poeta, inventou uma linguagem capaz de quebrar o silêncio sobre o negro escravo e a escravidão, ditado pela colonização na história e na literatura do país, desconstruindo, desse modo, discursos literários hegemônicos que celebravam o índio, o amor, os costumes e a cultura urbana. Sua poesia deu visibilidade ao “outro”, àquele que veio do outro lado do Atlântico pela força bruta da máquina escravocrata, contribuindo para que o diferente despontasse na sociedade brasileira no período em pauta.

O sentido dos versos do poeta baiano está fortemente ligado também a um discurso a favor da república. Nesse universo poético as variáveis tempo e autor são indissociáveis, pois

conforme Bosi (1994, p. 120)

sua estréia coincide com o amadurecer de uma situação nova: a crise do Brasil puramente rural; o lento, mas firme crescimento da cultura urbana, dos ideais democráticos e, portanto, o despontar de uma repulsa pela moral do senhor-e-servo, que poluía as fontes da vida familiar e social no Brasil-Império.

Foi através de sua arte que Castro Alves lutou para mudar a realidade que considerava símbolo do atraso social e político do Brasil (monarquia e escravidão). O poeta “estava disposto lutar por meio da palavra” (LAJOLO; CAMPADELLI, 1988, p. 155). Essa sua disposição o torna ainda hoje, um autor extremamente interessante em termos acadêmicos, pois oferece ao leitor ou aos estudiosos diversas formas de penetrar em seu universo poético, como a fortuna crítica a seu respeito nos mostra.

A poesia, no contexto do Brasil Segundo Império, era um veículo importante na divulgação de ideias e valores. A literatura de cunho abolicionista, que retratava e debatia a condição do cativo negro, levou para o lazer da sociedade branca a presença do tema abolição. Castro Alves sabia do papel que a poesia tinha na formação da opinião dos leitores em seu tempo. Entendia também que a recepção de seu texto era fundamental para conseguir adeptos à causa da abolição e da república. Ao lançarmos um olhar sobre a fortuna crítica de Castro Alves, encontramos diversas visões correspondendo aos muitos caminhos que a poesia castroalvina apresenta, porém, não há nenhum estudo que avalie esses textos a partir de um olhar dialógico, nem mesmo que analise *Os Escravos* como um “organismo”. Sua poesia sempre sofreu um corte epistemológico. A partir da compreensão de nosso *corpus* como organismo dialógico, buscaremos identificar as fórmulas usadas pelo poeta condoreiro que lhe permitiu humanizar o escravo em sua poesia.

3 A TEORIA BAKHTINIANA

3.1 Enunciação e dialogismo

Nascido em 1895, em Orel na Rússia, Mikhail Mikhailovich Bakhtin é considerado um dos grandes estudiosos e teóricos no campo da linguagem. De família nobre, iniciou sua carreira acadêmica em Odessa, no ano de 1913, mas concluiu seus estudos em Petrogrado em 1918, ano em que findava a Primeira Guerra Mundial. Envolveu-se durante a vida em inúmeros círculos intelectuais, como o da cidade de Nevel, onde exercera a função de professor. O contato com intelectuais de diferentes áreas do conhecimento contribuiu para que desenvolvesse suas teorias.

Vivenciou o período turbulento do pós-guerra, assim como as transformações impostas pela Revolução Russa, de 1917. Sua posição política o levou a ser exilado e esquecido pela ditadura stalinista na URSS, entre os anos de 1930 e 1945. A partir da década de 60, já aposentado, foi redescoberto por um grupo de estudantes russos e passou a figurar como influente teórico nos estudos acadêmicos, sendo hoje, pela amplitude de sua obra, credenciado a basilar estudos nas áreas de literatura, história, filosofia, linguística, entre outras. Faleceu em 1975, na cidade de Moscou. Sua obra póstuma *Estética da Criação Verbal*, composta por textos fragmentários, importante, sobretudo na área de educação, contém três de seus principais conceitos à cerca da linguística: o dialogismo, o enunciado e os gêneros do discurso.

O ponto de partida de Bakhtin tem início na análise das proposições do mestre genebrino Ferdinand de Saussure (1857-1913), que entendia a língua como um sistema. Nessa concepção, a língua é demonstrada como sendo o “produto social da faculdade da linguagem” (SAUSSURE, 1969, p. 17). Ela é o processo que proporciona a unidade linguística. Por definição, a língua é “linguagem menos a fala. É um conjunto de hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender” (SAUSSURE, 1969, p. 92). A dicotomia proposta nesta teoria deixa de lado o ato individual da fala, pois, para o linguista é o sistema que interessa. Assim, o enunciado (a parole/fala) não é contemplado pela teoria saussuriana. Destarte, uma lacuna se abre, havendo a necessidade de compreender-se a “parole”.

Mesmo que Saussure (1969, p. 16) afirme em seus estudos que “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro”, sua teoria

privilegia o estudo da língua enquanto estrutura, tratando a fala, ou “parole” como secundária. A enunciação passa então a ser ignorada e deste modo, o seu sentido não é totalmente percebido, tampouco, analisado. Bakhtin (1992) compreende a fala como vital, pois, na relação do enunciado com o momento que ele é expresso, para quem ele é dito e nas condições em que é pronunciado, é que, efetivamente, caracteriza o seu sentido.

Bakhtin desenvolveu sua teoria partindo da premissa de que a língua é caracterizada como elemento de comunicação e também de interação, tendo em seu uso real, a propriedade de ser dialógica. Por definição, dialogismo é a relação entre os enunciados. A proposta de análise bakhtiniana, portanto, se contrapõe à visão da linguística como um sistema, pois, é vital que se incluam os fatores extralinguísticos, porque de acordo com Bakhtin (2010), a língua não existe para a consciência subjetiva do locutor apenas como sistema objetivo, haja vista que, enquanto reflexão sobre a língua, o sistema linguístico não serve para os propósitos imediatos da comunicação. O sistema não prevê o contexto da fala, a relação entre os locutores, o momento histórico e, justamente, “o locutor se serve da língua para suas necessidades enunciativas concretas [...] num dado contexto concreto” (BAKHTIN, 2010, p. 95-96), não se preocupando assim, com a norma linguística, mas com a “nova significação que esta forma adquire no contexto” (BAKHTIN, 2010, p. 96), em outras palavras, os processos discursivos são a origem da produção dos efeitos da significação, pois, é neles que “a língua constitui o lugar material onde se realizam estes efeitos de sentido” (PÊCHEUX, 1995, p. 172).

O pensador russo, na obra *Estética da Criação Verbal* definiu o enunciado como “unidade real da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1992, p. 293) dotada de sentido e que representa o caráter ativo do falante nesta ou naquela esfera do objeto do sentido. Esclarece ainda que, o enunciado possui propriedades específicas como a delimitação de suas duas extremidades pelo que chamou de “alternância dos sujeitos falantes” (BAKHTIN, 1992, p. 294), ou seja, possui um começo e um fim e, deste modo, possibilita “a transferência da palavra para o outro” (BAKHTIN, 1992, p. 294). A noção de acabamento é, segundo o pensador, a principal característica do enunciado. Este, estabelece relações simultâneas com outros enunciados, o que significa que, ao construir o seu discurso o sujeito da enunciação leva em conta o(s) discurso(s) de outrem (FIORIN, 2006), proferido(s) anteriormente, e visa produzir no seu parceiro de comunicação uma “atitude responsiva ativa” (BAKHTIN, 1992, p. 290).

O enunciado é a réplica de um diálogo, onde cada palavra dialoga com outras, assim

como cada enunciado responde a outros. Nenhum deles é original, pois caracterizam-se como uma resposta frente a outro(s), portanto, os enunciados são sociais, e essa relação dialógica é o que promove os “efeitos de sentido” (PÊCHEUX, 1995, p. 172) entre os interlocutores, uma vez que, cada enunciação solicita uma resposta onde o receptor:

[...] concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor (BAKHTIN, 1992, p. 290).

Dois aspectos são fundamentais para que se compreenda o conceito de enunciado na visão bakhtiniana, segundo apontam FLORES e TEIXEIRA (2009, p. 150):

[...] o que lhe vem da língua e é reiterável e o que lhe vem do contexto de enunciação e é único. Sendo assim, cada texto pressupõe um sistema de signos compreensível por todos (isto é, convencional, válido nos limites de uma dada comunidade), uma língua, bem como, simultaneamente, cada texto, em sua qualidade de enunciado, representa alguma coisa de individual, de irrepitível e aí reside o seu sentido. Este último aspecto não está vinculado aos elementos do sistema da língua, mas a relações particulares de natureza dialógica.

No trecho acima, Bakhtin afirma a não originalidade da enunciação. Uma vez que, o locutor, também é “um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo” (BAKHTIN, 1992, p. 291), o que vem a demonstrar a existência de um sistema da língua, da qual ele se serve para comunicar, e de enunciados anteriores, do qual este é respondente, pois de acordo Bakhtin (1992, p. 291), “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”.

A enunciação caracteriza-se pelo interagir de indivíduos organizados socialmente e inseridos num ambiente histórico-cultural determinado, estabelecendo entre si uma relação de simultaneidade. Reafirma-se aqui, portanto, que é na concepção dialógica da linguagem que a teoria bakhtiniana se alicerça, ou nas palavras do próprio filósofo russo:

a relação dialógica pressupõe uma língua, mas não existe no sistema da língua. [...] Essa realidade polimorfa e onipresente não pode ser da competência apenas da linguística e ser apreendida apenas pelos métodos linguísticos. [...] A linguística estuda somente a relação existente entre os elementos do sistema da língua, e não a relação existente entre o enunciado e a realidade, entre o enunciado e o locutor (o autor). [...] O linguista está acostumado a perceber tudo num contexto fechado (dentro do sistema da língua ou do texto compreendido linguisticamente, sem levar em conta a relação dialógica que se estabelece com outro texto, o texto que responde), e, como linguista, sem dúvida, tem razão (BAKHTIN, 1992, p. 345-349).

O discurso possui duas naturezas, uma linguística e outra extralinguística, cuja relação promove um “efeito de sentido entre locutores” (ORLANDI, 2010, p. 14), assim, aquilo que é enunciado, proporciona uma resposta entre os interlocutores, ou seja, o receptor não se

caracteriza por ser apenas passivo nesse processo, ele reage instantaneamente ao que lhe é comunicado. O sentido da enunciação não apresenta um caráter linear entre o enunciador e o destinatário, mas é realizado de forma imediata, como, por exemplo, na execução de uma ordem, por vezes pode ser muda e que, conforme afirma Bakhtin (1992, p. 291), “cedo ou tarde irá repercutir no discurso ou no comportamento do ouvinte”.

Assim, como o contexto histórico é vital para que possamos analisar o discurso, a linguística também o é, pois é nela que percebemos os demais “elos da cadeia complexa”, chamada de interdiscurso. Este, segundo Orlandi (2010, p. 18) “é irrepresentável. Ele é constituído de todo o dizer já-dito. Ele é o saber, a memória discursiva. Aquilo que preside todo dizer. É ele que fornece a cada sujeito sua realidade enquanto sistema de evidências e de significações percebidas, experimentadas”.

O discurso pronunciado é produto da interação com discursos anteriormente constituídos, pois, o sujeito falante se apropria do “já-dito” e constrói, assim, o objeto do seu discurso, tomando, através da “compreensão responsiva” (BAKHTIN, 1992, p. 291), uma posição dentro de uma formação discursiva, ou seja, do lugar de construção do sentido, de retomada de outros enunciados e no qual os anteriores serão reformulados, um espaço dialógico gerado graças à defasagem entre as muitas formações discursivas (PÊCHEUX, 1995). A formação discursiva é o que permite a produção de um novo discurso. É neste espaço que podemos perceber, segundo Mussalim (2003), o lugar onde se articulam discurso e ideologia. Através desse posicionamento o interlocutor pode concordar ou discordar do outro enunciado, ou ainda, completá-lo, adaptá-lo ou executá-lo, conforme Bakhtin (1992).

Usamos aqui, o entendimento, não de “ideologia” enquanto concepção idealista, mas de formações ideológicas, pois “a instância ideológica existe sob a forma de formações ideológicas (...) que possuem um caráter ‘regional’ e comportam posições de classe: os ‘objetos’ ideológicos são sempre fornecidos ao mesmo tempo que a ‘maneira de se servir deles’” (PÊCHEUX, 1995, p. 146). Podemos dizer que cada formação ideológica é uma ideologia, caracterizada, segundo Pêcheux (1995), não com ideias, mas com práticas inseridas no contexto das lutas de classe. Dessa forma, seremos capazes de identificar e separar a ideologia explorada por Castro Alves, e pela sociedade escravocrata da época que, apesar de ser inferior em número, controlava os aspectos políticos, sociais e econômicos por meio de seu discurso ideológico.

Para exercer tal influência o grupo senhorial necessitava de meios que lhe outorgasse poder. É na figura do Estado que encontramos o elemento que garante a permanência da

ordem vigente, pois:

[...] Althusser afirma que, para manter sua dominação, a classe dominante gera mecanismo de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. É aí então que entra o papel do Estado que, através de seus Aparelhos Repressores – ARE – (compreendendo o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões et.) e Aparelhos Ideológicos – AIE – (compreendendo instituições tais como: a religião, a escola, a família, o direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação), intervém ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominante a submeter-se às relações e condições de exploração (BRANDÃO, 2004, p. 23).

Todo discurso proferido através dos aparelhos repressores e ideológico, no Brasil dos anos 1800, refletiam a visão de mundo dos escravagistas, mas não inibia a presença de discursos opositores. É exatamente nesse ponto, ou seja, no choque entre diferentes formações ideológicas (PÊCHEUX, 1995), que permite que o indivíduo transformado em sujeito, possa incorporar, debater, reelaborar, transmitir valores, crenças e disseminar ideias. E nesse processo a ideologia se atualiza, toma novos contornos, dialoga como outros discursos. Portanto, há um autor por trás de cada enunciado, que se serve de um “esquema conceitual com uma aplicação prática” (BLACKBURN, 1997, p. 195), tendo para este fim uma intenção, um motivo. O sujeito toma uma posição diante de um discurso, a favor ou contra. Através de cada enunciado pode-se perceber duas posições, a que pertence ao locutor e aquela a qual ele se opõe.

O dialogismo, conseqüentemente, pressupõe a presença do “outro” em relação ao locutor, porque “nossas palavras não são ‘nossas’ apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam” (TEZZA, 1988, p. 55). No falar corriqueiro essa presença é facilmente identificável, mas conforme afirma Leite (2011, p. 53) “diálogo não é apenas o ato de pergunta e resposta, entre pessoas, esse é apenas um aspecto do diálogo, o chamado ‘diálogo real’[...] a realidade dialoga entre si, e esse diálogo atravessa o mundo e as eras”. No texto literário o locutor-escritor usa de artifícios, na sua escrita, que levam em consideração as possíveis reações-respostas do leitor-ouvinte, pois

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre os êmulos e continuadores. [...] A obra é um elo de comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde, e com aquelas que lhe respondem [...] (BAKHTIN, 1992, p. 298).

A obra literária absorve, utiliza e reelabora um ou mais discursos anteriores e se porta como resposta à estes. Ao seu término a “palavra” passa para o leitor, que a assume através de sua “compreensão responsiva ativa muda ou como ato-resposta baseado em determinada compreensão” (BAKHTIN, 1992, p. 294). O leitor interioriza o conteúdo, traz sua visão de mundo, suas experiências e seus juízos morais para construir sua posição diante do que leu, tornando-se consciente da realidade que o cerca e capaz de transformá-la. É indispensável também que se analise a relação que uma obra estabelece com outra(s) para se chegar ao seu real sentido, são partes de um mesmo elo comunicativo. O texto/enunciado está ligado a outros, assim como liga os interlocutores entre si e os relaciona ao contexto social real. Ignorar algum desses elos é suprimir uma parte da comunicação, uma resposta, em outras palavras:

[...] um enunciado, ou um discurso não pode ser compreendido se não for estudado em seu aspecto dialógico, o qual supera as tradicionais classificações sociais e pode possuir raízes profundas que chegam até longínquos e remotos períodos da antiguidade. [...] Todo texto que se manifesta e alcança outro é dialógico, portanto seu estudo e sua compreensão não podem ser monologizados, isto é, tornado independente da corrente de interações que o constitui (LEITE, 2011, p. 52).

Na literatura, o leitor ao se deparar com aquele que escreve/enuncia o texto é capaz de identificar a posição do enunciatador diante de outros discursos, assim como separar o seu discurso dos demais. Temos, então, na enunciação, segundo Bakhtin (1992), a presença de uma autoria, ideia corroborada por Fiorin (2009, p. 45) ao afirmar que “a primeira característica de um enunciado é que ele tem um autor”. Como unidades da língua as palavras são neutras, mas por meio de juízos de valor do escritor/falante recebem significação e transmudam-se em enunciados. Para Bakhtin (1992, p. 311) “apenas o contato entre a significação linguística e a realidade concreta, apenas o contato entre a língua e a realidade – que se dá no enunciado – provoca o lampejo da expressividade”. Desconsiderar a autoria é não perceber outros elementos agindo através do discurso de cada sujeito, ou seja, a sua subjetividade, uma vez que este se apropria do mundo por meio da língua. E se há autoria, logo a enunciação é dirigida a alguém, com um propósito, pois, no enunciado “captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina todo o enunciado: sua amplitude, suas fronteiras” (BAKHTIN, 1992, p. 300).

Como se destina a alguém o discurso traz consigo emoções, juízos de valor, sentimentos, paixões (BAKHTIN, 1992, p. 308-312), ou seja, está sujeitos a impressões subjetivas dos interlocutores, um sentido que “expressa a situação histórica no momento da enunciação” (RECHDAN, 2003). Para Pêcheux (1995), esse discurso é afetado

inconscientemente pela ideologia, e o locutor tem a ilusão de que é dono e domina o que diz, pois não percebe os discursos anteriores agindo em sua fala. Para compreender os enunciados, é fundamental que se entenda a influência do componente ideológico sobre as palavras.

Um enunciado deve ser analisado levando em conta a interação entre aspectos internos, ou seja, suas unidades linguísticas e as relações interdiscursivas e intertextuais, tais como o contexto social, histórico e cultural, no qual se inserem os interlocutores e ao qual é dada uma resposta por meio da posição-sujeito (Pêcheux, 1995). Essa interação é a responsável por caracterizar o sentido ou efeito de sentido entre estes locutores. Desconsiderá-la é deslocar o eixo da significação, incorrendo numa interpretação por vezes equivocada, pois a teoria bakhtiniana considera o sentido obrigatoriamente afetado pelo momento em que a enunciação ocorre. Entendemos que cada poema castroalvino se caracteriza e precisa ser analisado como um enunciado, porém, somente com a análise da obra *Os Escravos*, e desse conjunto no seu contexto teremos o real sentido de seu discurso poético, pois “o sentido não é a soma das palavras, mas sua totalidade orgânica” (SARTRE, 1993, p. 37).

3.2 Os gêneros do discurso

Percebemos que, anteriormente à proposta bakhtiniana de análise da enunciação que passa a considerar o seu contexto, os estudos linguísticos se ocupavam apenas do locutor e do objeto. O contexto e a presença do outro eram desconsiderados. Com a visão de Bakhtin (1992), compreendemos que a recepção, também, tem importância na constituição do sentido do enunciado, pois, como apontou Fiorin (2006), o discurso não está voltado para a realidade em si, e sim, devido ao seu caráter dialógico, estabelece relações muito estreitas com os discursos que circundam a realidade.

A teoria bakhtiniana procura esclarecer que a comunicação acontece por meio de gêneros. Uma determinada situação pede este ou aquele gênero, o qual está intimamente associado ao receptor, pois a forma de comunicação é escolhida a partir da nossa compreensão enquanto receptores. Para isso, o receptor leva em conta a intenção comunicativa do emissor e o momento em que o enunciado é proferido.

Os gêneros do discurso, para Bakhtin (1992), são em primeiro lugar, heterogêneos, apresentando por isso, uma dificuldade para definir seu caráter genérico de enunciado. Em segundo, esses gêneros só receberam tratamento analítico pelo viés artístico-literário,

enquanto debate acerca da literatura, “e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais, contudo tem em comum a natureza verbal (linguística)” (BAKHTIN, 1992, p. 280).

Essa diferença se torna passível de observação porque cada esfera, conforme o linguista russo assevera, produz tipos de enunciados “relativamente estáveis” (BAKHTIN, 1992, p. 279). É essa estabilidade que caracteriza o gênero do discurso, tendo assim, a estilística uma relação muito forte com a formação do gênero, pois na compreensão de Bakhtin (1992, p. 286) “os estilos individuais tendem para os gêneros do discurso”. Cada gênero, portanto, apresenta elementos composicionais, que lhe permite ser reconhecido como tal. Desta forma:

os gêneros estão vinculados à situação social de interação e, por isso, como os enunciados individuais, são constituídos de duas partes inextricáveis, a sua dimensão lingüístico-textual e a sua dimensão social: cada gênero está vinculado a uma situação social de interação típica, dentro de uma esfera social (RODRIGUES, 2004, p. 423)

Depreendemos disso que essa “forma padrão” (BAKHTIN, 1992, p. 301) é determinada sócio-historicamente. E dentro desse contexto, compreendemos que cada palavra significa, mas somente possuirá sentido no enunciado, isso demonstra o caráter dialógico de um enunciado frente à outros que circulam ao mesmo tempo, e a importância do outro nesse panorama, devido à alternância dos sujeitos falantes (BAKHTIN, 1992, p. 294), permitindo que a atitude responsiva ativa entre em ação. Conforme Pereira e Rodrigues (2010, p. 150):

os enunciados que se produzem e circulam em determinadas esferas e determinadas situações sociais de interação mantêm também relações dialógicas entre si, gerando, historicamente, modos sociais de dizer e agir, resultando no que Bakhtin (2003, p. 262) denomina de gêneros do discurso. Desse modo, se, do ponto de vista da eventicidade, os enunciados são únicos, do ponto de vista da historicidade e das práticas interativas, eles são balizados pelos gêneros, que legitimam e significam a produção de novos enunciados.

Porém o ponto central da análise, quanto aos gêneros, deve recair sobre a diferenciação entre gênero primário (simples) e gênero secundário (complexo), os quais são definidos assim:

Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. — aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. “Durante o processo de sua formação esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea” (BAKHTIN, 1992, p. 281).

O gênero primário é um elemento mais simples, mais espontâneo em relação ao

secundário. Ele materializa a relação cotidiana expressa pelo relato oral, como por exemplo, “a linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.” (BAKHTIN, 1992, p. 285). Encontra-se presente no gênero secundário, mas como parte deste, perdendo, de acordo com Bakhtin (1992, p. 281), “sua relação com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios”, ou seja, o seu caráter real passa a ser dependente do universo da obra em que está inserido.

A compreensão do que diferencia esses gêneros assume grande importância teórica, pois “os gêneros se constituem historicamente a partir de novas situações de interação verbal (ou outro material semiótico) da vida social que vão (relativamente) se estabilizando, no interior das diferentes esferas sociais” (RODRIGUES, 2004, p. 423). Não considerar essa diferenciação “desvirtua a historicidade do estudo”, afirma Bakhtin (1992, p. 282), e leva o pesquisador a ignorar que é através da interação verbal, que língua e vida se realizam e se atualizam mutuamente.

Através da análise dos gêneros e de sua inter-relação é possível ao leitor/ouvinte acessar a individualidade presente na língua, o que se torna imprescindível, pois permite esclarecer, de acordo com Bakhtin (1992, p. 282), “a natureza do enunciado (e acima de tudo, o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visões do mundo)”. Segundo Elichirigoity recorreremos

principalmente nos gêneros discursivos escritos, a recursos lingüísticos que tentam acomodar e, por vezes, subtrair essas vozes que teimam em se mostrar, fenômeno que pode ajudar a entender a complexidade do que se compreende como um sujeito cindido, heterogeneidade discursiva, polifonia e dialogismo (ELICHIRIGOITY, 2008, p. 191).

Como nenhum sujeito pode ser entendido fora de seu contexto histórico, pois este “contamina” a visão de mundo daquele no “aqui e agora”, o enunciado também não pode ser compreendido se for separado de seu gênero, pois os enunciados estão atrelados ao seu respectivo gênero, refletindo as condições específicas e as finalidades para qual é produzido. Retornamos, portanto, às concepções de enunciado e dialogismo, o que nos permite compreender a carga ideológica que cada discurso pode, em si, revelar, estabelecendo, deste modo, a essência de cada enunciado. Através da compreensão dos tipos de gêneros, do papel do enunciado e de sua relação com outros enunciados, é possível acessarmos a intenção comunicativa, especialmente dos textos literários, enquanto discurso reelaborado, e o sentido ou apropriações de termos específicos de que cada autor lança mão ou (re)produz.

Em se tratando do gênero literário, especificamente, da lírica e sua relação com a

teoria bakhtiniana, depara-se com um problema paradoxal, como identificou Schnaiderman (1998, p. 75):

Em vários escritos de Bakhtin, mas sobretudo em *A palavra no romance* ou *O discurso no romance* (ambas as traduções são possíveis), aparece a afirmação de que o dialogismo funciona plenamente no romance, mas não no teatro nem na poesia. Durante muitos anos essa afirmação bakhtiniana foi, para mim, verdadeira *pedra no caminho*, um estorvo em minha aceitação das concepções desse teórico russo. Pois, como conciliá-la com sua afirmação de que “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a literária etc.) está impregnada de relações dialógicas”? [...] de um trabalho para outro, sempre aparecia em sua obra aquela afirmação sobre monológico e poesia. Nesse pensador do literário e da cultura, a noção de que a poesia lírica está sempre centrada no eu do poeta parecia algo inabalável.

O problema se apresenta porque, o discurso poético é um gênero secundário (complexo), que absorve e reelabora enunciados pertencentes ao gênero primário (simples), tornando-se uma réplica do discurso cotidiano. Embora Bakhtin (1992, p. 281) tenha afirmado que os gêneros literários “perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios”, sua significação extrapola a simples barreira do ficcional, especialmente, em se tratando da poesia social, onde o poeta se caracteriza pelo seu claro engajamento frente à questões sociais. Se, as obras literárias buscam de modo didático influenciar o leitor, como asseverou o crítico, elas estabelecem um diálogo, com o próprio leitor e com a realidade.

Segundo Schnaiderman, o crítico russo Kójinov em estudo intitulado *A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica*, transcreveu anotações inéditas de Bakhtin, entre elas uma que se propõe a elucidar esse problema:

...A autoridade do autor é autoridade do coro. A obsessão lírica é essencialmente uma obsessão coral. [...] Eu me ouço no outro, com outros e para outros. [...] O coro possível – eis uma posição firme e de autoridade. [...] Eu me encontro na voz [...] alheia. [...] Esta voz alheia, ouvida de fora, que organiza minha vida interior na lírica, é o coro possível, a voz concordante com o coro, e que sente fora de si o apoio coral possível [...] numa atmosfera de silêncio e do vazio absolutos, ela não poderia soar assim; o rompimento individual e completamente solitário do silêncio absoluto tem caráter lúgubre e pecaminoso, degenera em grito, que assusta e incomoda a si mesmo; o rompimento solitário e totalmente arbitrário do silêncio [...] é cinicamente injustificado. Uma voz só pode cantar [...] num ambiente de possível apoio coral (SCHNAIDERMAN, 1998, p. 75-76).

No trecho, o pensador russo não abandona sua concepção de “soberania” do autor, mas a incorpora no conceito de coro e “acrescenta-lhes um nexos com a sua concepção do mundo polifônico (SCHNAIDERMAN, 1998, p. 76). Para Zonin (2011):

O alcance da forma poética desejada se encerra no culto da arte-pela-arte, num momento em que cabia ao poeta a evasão, o fechar-se em si mesmo em benefício de uma linguagem única e objetivante. A forma de diálogo era o não-diálogo, a recusa

do discurso do outro na projeção centralizadora do eu sobre um ‘mundo virgem’. Fora do uso comum e da história, a linguagem poética se eleva ao idealismo da linguagem dos deuses. Como contraponto a utopia, o discurso poético deixa sua voz monologizante e passa a constituir, dialogicamente, o seu dizer, cedendo espaço para a ironia, para o humor, para a paródia como forma de realçar um já dito. O poeta, através de seu fazer-poético, passa da evasão para o engajamento, participa das transformações históricas e das lutas sociais, concebendo o interdiscurso como um espaço em que conflituam diferentes pontos de vista, tendências.

Ambos os autores analisam o discurso poético-literário a partir da teoria polifônica de Bakhtin e aplicam suas observações em estudos referente a obra de dois poetas com o objetivo de identificar as vozes que afloram em seus respectivos discursos. Diante dessa perspectiva, nosso trabalho busca, além, de mostrar a humanização cativa na poesia de Castro Alves, identificar, concomitantemente, as diversas vozes e discursos pertencentes ao gênero primário que são reelaborados pelo poeta e como essas vozes dialogam e aparecem através do eu lírico. Mas, há outro elemento primário nos versos desse poeta, que só podemos compreender analisando a metáfora produzida pela obra como um todo. Somente essa análise, nos permitirá entender o real sentido do que a expressão “poeta dos escravos” significa. Como o aspecto literal, na poesia, não pode ser considerado como exclusividade no que se refere à significação, uma vez que, “qualquer elemento pode adquirir novos significados e valores, alheios a convenções imediatas da comunicação” (GEBARA, 2013, p. 54), buscaremos, ainda, compreender as duas faces do poema castroalvino, aquela que comunica e a que significa, pois como escreveu Quintana (2006, p. 114) “um poema sempre fala de outra coisa”.

4 O EXÍLIO

Arrancados do seio familiar de forma brutal e violenta, os africanos foram submetidos a um exílio forçado, no qual “a repersonalização” (MATTOSO, 2003, p. 102) era fator essencial para sua sobrevivência. Esse exílio não se deu somente em termos geográficos, mas também sociológicos, uma vez que os escravos foram inseridos num grupo totalmente diferente, talvez com nenhum membro de sua tribo, etnia ou de sua língua; psicológicos, pois receberam, por meios violentos e coercitivos, as noções necessárias para ser um bom escravo, ou seja, fidelidade, obediência e também humildade, conforme Mattoso (2003); e em termos culturais, porque esses cativos acabaram doutrinados nos dogmas da Santa Sé, através de um “cristianismo doméstico, lírico e festivo” (FREYRE, 2004a, p. 438). Esse tipo especial de cristianismo que o Brasil português ofereceu, diferentemente do fervor espanhol, permitiu “um ponto de encontro e de confraternização entre as duas culturas, a do senhor e a do negro” (FREYRE, 2004a, p. 439), entretanto, o discurso dominante foi o cristianismo e não os elementos africanos absorvidos por este.

A África, da qual a empresa colonizadora européia se serviu para obtenção de escravos para suas colônias na América, não pode ser entendida como um território homogêneo, mas a partir da perspectiva de um continente multifacetado, pois conforme Silva (2012, p.17-18),

De que África teria saudades um africano no Brasil? De sua aldeia, certamente, ou do bairro da cidade onde passou sua infância. No Brasil, deixara de ser conhecido por sua terra natal, pelo seu clã, pelo nome que o povo dava a si mesmo ou recebia dos vizinhos. Exceto para ele e para os conterrâneos ou vizinhos que encontrava no exílio, não era mais um iaca, auori ou gun: passara a ser chamado de angola, nagô ou mina, e africano e negro. Na fazenda ou na cidade onde penava, podia haver quem falasse o seu idioma ou próximo, e até quem fosse de seu vilarejo e seu malungo, ou companheiro de barco na travessia do Atlântico. Por toda a parte, porém, encontrava gente estranha, de outras Áfricas que não a sua, com tradições, crenças, valores, costumes, saberes e técnicas diferentes.

O exílio apresenta uma relação estreita entre vida e morte, segundo Rollemberg (*apud* Souza, 2010, p. 8), na qual temos “por um lado, a perda, a morte do mundo conhecido, e de outro, o recomeço da vida em um novo lugar”. Souza (2010, p. 8) definiu ainda o exílio como “um não-lugar [...] em que reinava a solidão, a presença da morte parecia estar sempre à espreita: morte de pessoas queridas, mortes de suicídios cometidos por aqueles que se renderam à tristeza, morte da terra natal que parecia estar cada vez mais distante”. Os escravos que acabaram sendo trazidos para o Brasil se depararam com esses elementos, tanto nos porões dos navios negreiros como no cativeiro, e todos eles foram cantados por Castro

Alves. É a voz do outro, no caso, dos africanos que o poeta trouxe para suas composições, entretanto, trata-se de uma voz reelaborada, cuja constituição está baseada nas impressões e conhecimentos prévios do autor.

Com a tríade “A Canção do Africano”, de 1863, “O Navio Negreiro” e “Vozes d’África”, ambos de 1868, o poeta, explorando o tema do exílio, começou a devolver ao escravo a sua alma, ou seja, a sua natureza humana, desnudando, nos poemas, os africanos de sua “roupagem” de cativos e nos apresentando um ser humano à mercê do poder brutal do homem branco.

A CANÇÃO DO AFRICANO

1. Lá na úmida senzala,
2. Sentado na estreita sala,
3. Junto ao braseiro, no chão,
4. Entoa o escravo o seu canto,
5. E ao cantar correm-lhe em pranto
6. Saudades do seu torrão...

7. De um lado, uma negra escrava
8. Os olhos no filho crava,
9. Que tem no colo a embalar...
10. E à meia voz lá responde
11. Ao canto, e o filhinho esconde,
12. Talvez pra não o escutar!

13. "Minha terra é lá bem longe,
14. Das bandas de onde o sol vem;
15. Esta terra é mais bonita,
16. Mas à outra eu quero bem!

17. "O sol faz lá tudo em fogo,
18. Faz em brasa toda a areia;
19. Ninguém sabe como é belo
20. Ver de tarde a papa-ceia!

21. "Aqueles terras tão grandes,
22. Tão compridas como o mar,
23. Com suas poucas palmeiras
24. Dão vontade de pensar...

25. "Lá todos vivem felizes,
26. Todos dançam no terreiro;
27. A gente lá não se vende
28. Como aqui, só por dinheiro".

29. O escravo calou a fala,
30. Porque na úmida sala

31. O fogo estava a apagar;
32. E a escrava acabou seu canto,
33. Pra não acordar com o pranto
34. O seu filhinho a sonhar!

.....

35. O escravo então foi deitar-se,
36. Pois tinha de levantar-se
37. Bem antes do sol nascer,
38. E se tardasse, coitado,
39. Teria de ser surrado,
40. Pois bastava escravo ser.

41. E a cativa desgraçada
42. Deita seu filho, calada,
43. E põe-se triste a beijá-lo,
44. Talvez temendo que o dono
45. Não viesse, em meio do sono,
46. De seus braços arrancá-lo!

Composição mais antiga da obra e está inacabada, conforme nos indica a linha pontilhada entre os versos 34 e 35. Esse poema apresenta-se dividido em nove estâncias poéticas. As estâncias 1, 2, 7, 8 e 9 são estruturadas em sextilhas, com esquema de rimas AABCCB. As demais estrofes, caracterizando a canção a qual o título se refere, são quadras com rima cruzada.

Em “A Canção do Africano”, a simples construção da cena/ambiente, criada pelo poeta, demonstra ao leitor o abandono e o descaso que os africanos encontraram no Brasil, pois eles estão “lá na úmida senzala” (v. 1), distantes do conforto, da proteção que usufruem os senhores e claro, os leitores. O nosso “Dante” como Castro Alves foi chamado por José de Alencar (CAMPOS, 1957, p. 20), em alguns poemas, especialmente neste, parece pegar o leitor pela mão e conduzi-lo até a senzala para mostrar as condições em que viviam os escravos. Se o poeta italiano faz sua “trajetória, do inferno ao paraíso, em busca de Beatriz” (MOTA; MURO, 2010, p. 32), o inferno pelo qual o poeta baiano faz sua jornada é o cenário da escravidão em seu tempo, em busca de “sua musa mais constante: a liberdade” (AMADO, 1987, p. 103). Como Virgílio na *Divina Comédia*, o eu lírico serve como guia, conduzindo e desvendando a realidade para o leitor.

Nas duas primeiras estrofes, o poeta apresenta ao leitor, no tempo presente, um casal de escravos sentados numa estreita sala, talvez um compartimento separado, indicando que este é um casal unido pelo matrimônio. Estaríamos então, diante de uma família. Segundo Del

Priore (1999, p. 30), “na maioria das vezes os escravos dormiam separados das escravas. Alguns senhores, atentos às necessidades dos casais, reservavam para eles um espaço à parte nas senzalas e até lhes construía pequenas casas”. O escravo inicia o seu canto de saudade e, ao mesmo tempo, a escrava fitando o filho que embala, “à meia voz responde” (v. 10). A canção se compõe como uma peça para duas vozes. O poeta apresenta-a como uma canção popular, de conhecimento de todos os escravos ou talvez pertencente a uma etnia em especial, mas representando em essência o lamento dos africanos diante do cativo.

Na terceira estrofe o poeta “desaparece” e o canto dos escravos toma a cena. No seu cantar confessam que a terra que os escraviza “é mais bonita” (v. 15), mas reafirmam seu amor pela terra onde nasceram e que agora, está distante. Eles constroem na sua canção de exílio um cenário quase paradisíaco, descrevendo, num tom muito semelhante a Gonçalves Dias (1823-1864), os elementos naturais, mas este não é um canto de amor, pois o coro dos escravos inicia uma discussão moral sobre a escravidão ao comparar o Brasil com a África, uma vez que,

Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro (v. 25-28).

Os advérbios de lugar “lá” e “aqui” estão presentes em ambos os poetas e cumprem a função de diferenciar a terra natal e a do exílio, impedindo uma conexão íntima com a terra estrangeira. Nos versos de Gonçalves Dias os verbetes “palmeiras” e “sabiá”, conforme Lajolo (2001, p. 45), “são traços que para boa parte dos leitores e ouvintes do poema fazem sentido evocando sensações de ausência e de saudade [...] significam muito mais do que os meros elementos da flora e da fauna brasileiras”. Em Castro Alves, o sabiá é substituído pela “papa-ceia” (v. 20), e a África é descrita como “tão comprida como mar,/ com suas poucas palmeiras” (v. 22-23). A familiaridade dos elementos apresentada pelos poetas permite ao leitor se aproximar e ver essa terra descrita.

Nesses versos, o escravo se mostra ao leitor como um homem nascido livre e arrancado de sua liberdade, desumanizado e transformado em mercadoria, contrapondo dessa forma, a terra africana livre da escravidão e o Brasil, “pátria da ordem negreira” (MAESTRI, 2011, p. 33). Mesmo querendo bem a terra que o mantém cativo, taxativamente afirma que somente em seu torrão natal ele pode ser feliz. O Brasil é a terra da dor, do sofrimento, da infelicidade. O exílio provocado pela escravidão fez com que a tristeza causada pelo banzo, ou seja, a saudade que sentiam da África, se abatesse sobre muitos escravos. Segundo Freyre

(2004. p. 553) “houve, os que de tão banzeiros ficaram lesos, idiotas. Não morreram, mas ficaram penando”. O banzo ceifou incontáveis vidas, levando muitos escravos ao suicídio.

A partir da sétima estrofe, os escravos se calam e o poeta reaparece para esclarecer, agora utilizando os versos no passado, que a cantoria cessou, porque o escravo precisava descansar para um novo e árduo dia de trabalho, e estar de pé antes do nascer do sol. Sabia que, em caso de atraso, sua pena seria uma surra. Castro Alves nos apresenta, nesta estrofe, “a violência preventiva, que deveria reduzir o escravo à humildade e a obediência” (MATTOSO, 2003, p. 104), função que era desempenhada pelo feitor. Na nona e última estrofe, a cena retorna ao presente. Encontra-se a escrava deitando seu filho. Seu silêncio expressa, além do simples intuito de não acordá-lo, o medo de que “em meio do sono” (v. 45), alguém possa tirar a criança de seus braços, sob ordens do senhor para vendê-la. Diante desses versos o leitor se depara com uma situação muito corriqueira no sistema escravista: a separação de famílias. A finalidade da senzala também é retratada claramente, ou seja, servir como ambiente fornecedor de cativos.

Na visão de Souza (2006, p. 45),

no poema “A canção do africano”, observa-se uma perspectiva de distanciamento. O “eu-poético” se mantém fora da senzala e, quando fala, o discurso é pronunciado na terceira pessoa. O narrador vê os fatos sem participar das cenas narradas. A África surge como lugar de idealização da condição do negro. Os versos transmitem uma idéia de submissão do negro, como se ele aceitasse resignadamente a condição do cativo.

O eu poético conduz, mostra a cena ao leitor, não participa, não interfere diretamente, mas é a partir de sua descrição, que o leitor apreende a tristeza e a angústia dos escravos. O que importa aqui, nesse poema, é que se perceba os cativos como vítimas, submetidos pela força do senhor e de seus métodos repressivos a essa condição. A resignação citada por Souza é um artifício usado pelo poeta, que mostra o aviltamento dos negros, verso a verso, poema a poema, para então, quando estes se rebelarem, toda a sua trajetória, apresentada em *Os Escravos*, seja usada como argumento de defesa e justificativa do levante cativo ao olhos do leitor. A análise realizada por Souza, retira o poema do universo da obra, sua visão está correta, entretanto é apenas parcial, pois a obra é um todo orgânico e não somente uma coletânea de versos com profusão de temas.

O poeta posiciona seu eu poético como um “respondente” (BAKHTIN, 1992, p. 291), as teorias e argumentos raciais usados pelos defensores do escravismo para legitimar o poder dos brancos e a inferioridade dos negros. Os elementos apresentados em “A Canção do Africano” se configuram como contra-argumento pelo fim do cativo. Esse poema

estabelece uma ligação entre o mundo do leitor e a senzala. A cena que se desenrola na penumbra impede qualquer tentativa visualizar esses rostos. O poeta propôs o que Bakhtin (1992, p. 291) chamou de “compreensão responsiva ativa de ação retardada”, ou seja, repercutir no leitor/ouvinte, através da sensação produzida por esses versos, um sentimento de ternura ou piedade deste pelas figuras em sofrimento. A tentativa de fazer com que o leitor/ouvinte se identificasse com o ser humano no cativo foi o primeiro recurso explorado pelo poeta condoreiro e, ao aproximá-los dessa forma, permitiu que as barreiras construídas para diferenciar negros e brancos fossem, inicialmente, ignoradas.

Em 1868, por meio de dois poemas especiais, “O Navio Negreiro” e “Vozes d’África”, Castro Alves buscou a gênese do sofrimento escravo provocado pelo exílio. Enquanto o primeiro poema aborda a traumática e desumana viagem dos cativos nos navios negreiros, o segundo caracteriza-se como um lamento, no qual a África se torna um ser, uma mãe que questiona Deus pelo sofrimento de seus filhos.

O NAVIO NEGREIRO

TRAGÉDIA NO MAR

1ª

1. 'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
2. Brinca o luar — dourada borboleta —
3. E as vagas após ele correm... cansam
4. Como turba de infantes inquieta.

5. 'Stamos em pleno mar... Do firmamento
6. Os astros saltam como espumas de ouro...
7. O mar em troca acende as ardentias
8. — Constelações do líquido tesouro...

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

13. 'Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
14. Ao quente arfar das virações marinhas,
15. Veleiro brigue corre à flor dos mares,
16. Como roçam na vaga as andorinhas...

17. Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes
18. Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
19. Neste Saara os corcéis o pó levantam,

20. Galopam, voam, mas não deixam traço.
21. Bem feliz quem ali pode nest'hora
22. Sentir deste painel a majestade!...
23. Embaixo — o mar... em cima — o firmamento...
24. E no mar e no céu — a imensidade!

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

29. Homens do mar! Ó rudes marinheiros,
30. Tostados pelo sol dos quatro mundos!
31. Crianças que a procela acalentara
32. No berço destes pélagos profundos!

33. Esperai! esperai! deixai que eu beba
34. Esta selvagem, livre poesia...
35. Orquestra — é o mar, que ruge pela proa,
36. E o vento, que nas cordas assobia...

.....

37. Por que foges assim, barco ligeiro?
38. Por que foges do pávido poeta?
39. Oh! quem me dera acompanhar-te a *esteira*
40. Que semelha no mar — doido cometa!

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

2^a

45. Que importa do nauta o berço,
46. Donde é filho, qual seu lar?...
47. Ama a cadência do verso
48. Que lhe ensina o velho mar!
49. Cantai! que a morte é divina!
50. Resvala o brigue à bolina
51. Como golfinho veloz.
52. Presa ao mastro da mezena
53. Saudosa bandeira acena
54. As vagas que deixa após.

55. Do Espanhol as cantilenas
56. Requebradas de languor,
57. Lembram as moças morenas,

58. As andaluzas em flor.
59. Da Itália o filho indolente
60. Canta Veneza dormente,
61. — Terra de amor e traição —
62. Ou do golfo no regaço
63. Relembra os versos de Tasso,
64. Junto às lavas do Vulcão!

65. O Inglês — marinheiro frio,
66. Que ao nascer no mar se achou —
67. (Porque a Inglaterra é um navio,
68. Que Deus na Mancha ancorou),
69. Rijo entoa pátrias glórias,
70. Lembrando, orgulhoso, histórias
71. De Nelson e de Aboukir.
72. Francês — predestinado —
73. Canta os louros do passado
74. E os loureiros do porvir...

75. Os marinheiros Helenos,
76. Que a vaga iônia criou,
77. Belos piratas morenos
78. Do mar que Ulisses cortou,
79. Homens que Fídias talhara,
80. Vão cantando em noite clara
81. Versos que Homero gemeu...
82. ... Nautas de todas as plagas!
83. Vós sabeis achar nas vagas
84. As melodias do céu...

3^a

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

4^a

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

97. Negras mulheres, suspendendo às tetas
98. Magras crianças, cujas bocas pretas

99. Rega o sangue das mães:
100. Outras moças, mas nuas e espantadas,
101. No turbilhão de espectros arrastadas,
102. Em ânsia e mágoa vãs!
103. E ri-se a orquestra irônica, estridente...
104. E da ronda fantástica a serpente
105. Faz doudas espirais...
106. Se o velho arqueja... se no chão resvala,
107. Ouvem-se gritos... o chicote estala.
108. E voam mais e mais...
109. Presa nos elos de uma só cadeia,
110. A multidão faminta cambaleia,
111. E chora e dança ali!

.....

112. Um de raiva delira, outro enlouquece...
113. Outro, que martírios embrutece,
114. Cantando, geme e ri!
115. No entanto o capitão manda a manobra,
116. E após fitando o céu que se desdobra,
117. Tão puro sobre o mar,
118. Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
119. “Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
120. Fazei-os mais dançar!...”
121. E ri-se a orquestra irônica, estridente...
122. E da ronda fantástica a serpente
123. Faz doudas espirais...
124. Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
125. Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
126. E ri-se Satanás!...

5ª

127. Senhor Deus dos desgraçados!
128. Dizei-me vós, Senhor Deus!
129. Se é loucura... se é verdade
130. Tanto horror perante os céus...
131. Ó mar! por que não apagas
132. Co'a esponja de tuas vagas
133. De teu manto este borrão?...
134. Astros! noite! tempestades!
135. Rolai das imensidades!
136. Varrei os mares, tufão!...
137. Quem são estes desgraçados,

138. Que não encontram em vós,
139. Mais que o rir calmo da turba
140. Que excita a fúria do algoz?
141. Quem são?... Se a estrela se cala,
142. Se a vaga à pressa resvala
143. Como um cúmplice fugaz,
144. Perante a noite confusa...
145. Dize-o tu, severa musa,
146. Musa libérrima, audaz!
147. São os filhos do deserto
148. Onde a terra esposa a luz.
149. Onde vive em campo aberto
150. A tribo dos homens nus...
151. São os guerreiros ousados
152. Que com os tigres mosqueados
153. Combatem na solidão...
154. Ontem simples, fortes, bravos...
155. Hoje míseros escravos
156. Sem luz, sem ar, sem razão...
157. São mulheres desgraçadas
158. Como Agar o foi também,
159. Que sedentas, alquebradas,
160. De longe... bem longe vêm...
161. Trazendo com túbios passos,
162. Filhos e algemas nos braços,
163. N'alma — lágrimas e fel.
164. Como Agar sofrendo tanto
165. Que nem o leite de pranto
166. Têm que dar para Ismael...
167. Lá nas areias infindas,
168. Das palmeiras no país,
169. Nasceram — crianças lindas,
170. Viveram — moças gentis...
171. Passa um dia a *caravana*,
172. Quando a virgem na cabana
173. Cisma da noite nos véus...
174. ... Adeus, ó choça do monte!...
175. ... Adeus, palmeiras da fonte!...
176. ... Adeus, amores... adeus!...
177. Depois, o areal extenso...
178. Depois, o oceano de pó...
179. Depois no horizonte imenso
180. Desertos... desertos só...
181. E a fome, o cansaço, a sede...
182. Ai! quanto infeliz que cede,
183. E cai p'ra não mais s'erguer!...

184. Vaga um lugar na *cadeia*,
 185. Mas o chacal sobre a areia
 186. Acha um corpo que roer...
187. Ontem a Serra Leoa,
 188. A guerra, a caça ao leão,
 189. O sono dormido à toa
 190. Sob as tendas d'amplidão...
 191. Hoje... o *porão* negro, fundo,
 192. Infecto, apertado, imundo,
 193. Tendo a *peste* por jaguar...
 194. E o sono sempre cortado
 195. Pelo arranco de um finado,
 196. E o baque de um corpo ao mar...
197. Ontem plena liberdade,
 198. A vontade por poder...
 199. Hoje... cúm'lo de maldade,
 200. Nem são livres p'ra... morrer...
 201. Prende-os a mesma corrente
 202. — Férrea, lúgubre serpente —
 203. Nas roscas da escravidão.
 204. E assim zombando à morte,
 205. Dança a lúgubre coorte
 206. Ao som do açoite... Irrisão!...
207. Senhor Deus dos desgraçados!
 208. Dizei-me vós, Senhor Deus!
 209. Se eu deliro... ou se é verdade
 210. Tanto horror perante os céus...
 211. Ó mar, por que não apagas
 212. Co'a esponja de tuas vagas
 213. Do teu manto este borrão?...
 214. Astros! noite! tempestades!
 215. Rolai das imensidades!
 216. Varrei os mares, tufão!...

6^a

217. Existe um povo que a bandeira empresta
 218. P'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
 219. E deixa-a transformar-se nessa festa
 220. Em manto impuro de bacante fria!...
 221. Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
 222. Que impudente na gávea tripudia?...
 223. Silêncio! Musa! chora, chora tanto
 224. Que o pavilhão se lave no teu pranto...
225. Auriverde pendão de minha terra,
 226. Que a brisa do Brasil beija e balança,

227. Estandarte que a luz do sol encerra,
 228. E as promessas divinas da esperança...
 229. Tu, que da liberdade após a guerra,
 230. Foste hasteado dos heróis na lança,
 231. Antes te houvessem roto na batalha,
 232. Que servires a um povo de mortalha!...
233. Fatalidade atroz que a mente esmaga!
 234. Extingue nesta hora o *brigue imundo*
 235. trilho que Colombo abriu na vaga,
 236. Como um íris no pélago profundo!...
 237. ... Mas é infâmia de mais... Da etérea plaga
 238. Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
 239. Andrada! arranca esse pendão dos ares!
 240. Colombo! fecha a porta dos teus mares!

Tendo a denúncia como o tom de seus poemas, Castro Alves, mesmo abordando um tema tão delicado quanto à escravidão, não abriu mão de apresentar essa denúncia por meio de sua arte. O Navio Negreiro, conforme Araújo (2011, p. 2) “demonstra um cuidado de elaboração que extrapola a mera adesão sentimental ou o viés puramente social”. Por conta disso, no poema, o luar nos aparece como uma borboleta dourada que brinca no espaço, as ondas como crianças inquietas, os astros como feitos de espumas de ouro e, o navio negreiro se torna um corcel galopando pelo Saara no qual o oceano se transformara, entretanto, a questão social está presente, a arte poética não deixa de estabelecer uma forte crítica ao tratamento desumano, do qual os cativos estavam à mercê. Há, nos versos do poeta baiano, uma perfeita simbiose entre a expressão artística e o tema histórico.

O poema é dividido em seis cantos e traz como subtítulo “Tragédia no Mar”. Quanto aos versos, as estrofes apresentam um número diferente em cada parte. No primeiro canto, as estâncias poéticas são compostas em quadra, no segundo e quinto, são dez versos. Ainda em relação ao quinto canto, a estrofe inicial repete-se ao final dessa parte, configurando-se em estribilho, porém, o poeta substitui “loucura” (v. 129) por “deliro” (v. 209). O terceiro e quarto cantos possuem seis versos, mas as estâncias quatro e cinco do canto IV aparecem como tercetos e, entre elas, há uma linha pontilhada, assim como entre os versos 36 e 37 (canto I), indicando intenção do poeta de acrescentar mais versos. A sexta parte é estruturada com oito. No esquema rimático usado predomina a rima alternada, porém, em alguns momentos o poeta usou a rima emparelhada.

No primeiro canto, o poeta descortina a visão da noite enluarada, “em pleno mar” (v. 1, 5, 9 13), e a descrição da cena nos permite contemplar a beleza da união entre céu e mar,

que representam, segundo o poema, a imagem de uma coisa só. No meio desse “deserto”, uma nau errante se destaca, levada pela orquestra musical produzida pelo som das ondas e dos ventos nas velas dessa embarcação, como nos mostra o eu lírico. Depois desse arrebatamento inicial, o poeta percebe que o navio se distancia veloz, como um “doido cometa” (v. 40), e parece fugir. De acordo com Neto (2012, p. 3), “a compreensão do mundo como algo que está em permanente trânsito revela-se no poema *O navio negreiro* particularmente no movimento rápido da embarcação”. Para acompanhá-lo, o eu lírico solicita ajuda:

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... (v. 41-44).

A figura bíblica que aparece no livro de Jó (41, 1)² é utilizada, no verso 43, em referência ao tamanho do albatroz, que assume então uma envergadura considerável. Seu sentido é ainda mais denso, pois deixa transparecer o grande poder que essa águia do oceano possui, ligando o pássaro ao poeta condoreiro que, assim como o monstro das escrituras sagradas “após si deixa um caminho luminoso, o abismo parece ter-se escarnecido, na terra não tem igual, criatura feita sem medo” (Jó, 41, 32-33).

Castro Alves traz à luz o tema da escravidão para que seja este debatido e, diante dessa missão, apresenta seu argumento: o negro como ser humano. Estabelece deste modo, seu enunciado diante da complexa cadeia de outros enunciados (BAKHTIN, 1992), confrontando àqueles que enxergam no cativo apenas a figura do animal a ser subjugado e explorado. O poeta age como um advogado e, por meio de seus poemas, desfere um ataque sistemático a tese escravocrata, atacando pontualmente o senso comum, o discurso religioso e o discurso científico que outorgam poder aos senhores de escravos.

O segundo canto do poema nos traz a menção, por parte do poeta, a marinheiros de várias nações e seus respectivos feitos heróicos na arte de navegar. Dentre as nações destacadas, uma não é mencionada, a portuguesa, embora seus feitos marítimos tenham sido eloquentemente cantados em versos por Camões, um dos maiores poetas de todos os tempos. Segundo Oliveira (2006, p. 6), isso se deve ao fato de que “os românticos sentem aversão por seu passado de colônia. Vê-se, de novo, a necessidade de busca pela liberdade, pela independência e identidade nacional, também manifestada na primeira geração”. Castro Alves, com a ausência de Portugal, deixa transparecer um claro repúdio aos lusitanos, pois “os portugueses foram os pioneiros do comércio de escravos para as Américas” (BLAINEY,

² Todas as referências bíblicas terão como fonte a BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ed. das Américas, 1950.

2009, p. 252).

No terceiro canto, o poeta-albatroz aproxima sua visão do navio e logo é tomado de espanto pelo que presencia:

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!" (v. 88-90).

Com esses versos, Castro Alves chamou a atenção para a necessidade de se acompanhar mais de perto a vida dos escravos, assim como o albatroz que desce dos céus, a sociedade leitora e ouvinte da poesia castroalvina foi chamada a ter um olhar mais próximo e analítico da situação de cada cativo. A forma corriqueira e natural com que muitos brasileiros encaravam a questão dos escravos, permitiu uma alienação de todos para o ponto crucial levantado pelo poeta: o do sofrimento humano. Os versos do poeta baiano passam a interagir com os múltiplos discursos referentes aos negros. O espanto do eu lírico advertiu o leitor/ouvinte para a violência e a humilhação a que esses escravos eram submetidos nos navios, apresentada no quarto canto.

Neste canto, a expectativa gerada pelo subtítulo do poema se realiza e o tombadilho passa a ser o palco da tragédia. Com menção a Dante, o poeta faz surgir diante do leitor o navio negreiro como um lugar infernal. A beleza, descrita no início do poema, agora cede lugar ao obscuro submundo de tormento e dor, um jogo de extremos, típico do romantismo. Castro Alves caracterizou o escravocrata como o mal absoluto, ao personificar como Satanás, o homem branco que se deleita com os castigos físicos imposto aos escravos. Tal como o Cristo-mártir diante dos romanos, o cativo é posto diante do chicote do homem branco e tem seu sangue derramado. Reforçando a dramaticidade desses versos através da hipérbole “em sangue a se banhar” (v. 93), o poeta permite ao leitor/ouvinte não só tomar consciência da brutalidade imperante no navio negreiro, mas também percebê-la como algo próximo, que se desenrola no cotidiano.

O tinir dos grilhões, o chicote e o castigo caracterizam a animalização dos escravos pela sociedade da época, e estes elementos, somados ao choro, mostram ao leitor a ação violadora e truculenta que levou os escravos até este navio. A falta de proteção por parte dos cativos surge, simbolicamente, no poema, através da nudez das moças, pois, de acordo com Moreno (2009, p. 7), “o adjetivo ‘nua’ dá a estas moças a condição de ausência de proteção, tanto física quanto psicológica, entretanto o adjetivo ‘espantadas’, mostra a qualificação de assustadas diante do cenário, que talvez já identifique a possibilidade de um final trágico em suas vidas”, moças essas que também estavam a mercê da violência sexual de seus captores.

A “cadeia” que une os escravos é, ao mesmo tempo, a corrente que os prende, como metáfora para o destino que os mantém subjugados, em igual situação. O riso de escárnio produzido pelo sofrimento humano reforça ainda mais essa sensação, pois lembra Jesus escarnecido pelos soldados romanos. Em muitas outras passagens, o escravo foi posto na posição do Cristo martirizado. É, por meio da comoção, que o cativo se humaniza diante do leitor/ouvinte.

Através da “atitude poética” (SARTRE, 1993, p. 15), os poetas aproximam e ligam palavras e situações distintas. Aquilo que, aparentemente, não possui relação nenhuma, passa, no universo da poesia a representar a mesma coisa, por exemplo, Castro Alves usa a imagem do navio negreiro para estabelecer uma crítica ao comércio interprovincial de escravos que era feito no Brasil, em outras palavras, “o navio tumbeiro é utilizado como alegoria da imensa nação que encobria, de forma inaceitável, com sua bandeira, a ordem negreira” (MAESTRI, 2001, p. 57). O porão infecto e imundo do navio, juntamente com o tombadilho, a senzala e o tronco, representam o “palco dantesco” (NETO, 2012, p. 16) de toda a ação violenta e humilhante a qual os escravos enfrentavam todos os dias.

O poeta baiano usou seus versos de modo a fazer com que a sociedade refletisse sobre as condições do cativo. Diante desse objetivo, um autor não quer uma mera “compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc.” (BAKHTIN, 1992, p. 291), e a missão de Castro Alves era trazer o maior número de pessoas, sobretudo brancos, para a causa abolicionista. Sabia ele que, somente com um grande clamor popular, a escravatura chegaria ao fim.

Segundo Araújo (2011, p. 5) “o trabalho com a linguagem faz com que as cenas sejam construídas de forma eloquente a fim de comover o espectador”. Nos versos iniciais, o poeta deixa os leitores em suspenso, mostrando as belezas naturais e em plena calma, flutuando por sobre o oceano e mirando em total contemplação as estrelas que ardem no céu e reluzem no mar. O ritmo cadenciado das estrofes curtas é alongado por meio das reticências que embalam a imaginação do espectador/leitor e permitem-lhe degustar lentamente “está selvagem, livre poesia...” (v. 34).

O movimento apressado do navio destoa desse estado de narcolepsia. O segundo canto, mais racional, no entanto, não é uma ruptura total desse momento quase hipnótico. Somente, em meio do terceiro canto (v. 88), o espanto do eu lírico chama atenção do leitor, porém, ainda não é revelado o que está acontecendo no navio. O leitor neste momento se encontra

“cego”, não sabe o que aflige o eu poético, entretanto, começa a sentir uma inquietude. As reticências agora, projetam nele o horror intenso que o sujeito da enunciação sente. O ritmo calmo dos versos anteriores rapidamente se dissipara. O uso constante de exclamações permite que a sensação de espanto não se desfaça. Embora seja mais curto que as demais partes do poema, esse canto é o ápice da narrativa, concentrando toda a carga dramática.

No quarto canto, a percepção do exagero eleva o sofrimento e a dor das personagens e do leitor/espectador que “presencia” o tombadilho, “ensopa” seus pés no sangue que se espalha pelo chão, “ouve” o tinido dos grilhões e “vê” o chicote cortar a carne do negro em flagelo. A imagem poética passa a ser real e a ser vivida. A cena das mães com as crianças no colo impossibilita que a figura da escrava se destaque, pois se está diante de uma ação de ternura e afeto entre mãe e filho, que destoa completamente do restante do cenário e que não deveria fazer parte desse quadro. A brutalidade e a falta de decoro dos homens que arrastam as moças nuas e indefesas, se contrapõem ao código de honra e respeito que conduzia as relações entre homens e mulheres brancas. É o homem branco que surge como uma besta enfurecida e assustadora. O riso e os gritos de dor, o chicote estalando, concretizam a visão infernal e a imensa confusão que se está vivenciando.

O leitor se depara com uma visão genérica, um olhar branco, porém, bastante amplo do universo da escravidão. Os negros, homens e mulheres que fazem parte de seu cotidiano, ignorados e/ou desprezados, assumem uma humanidade que, até então, lhes era negada. Sem dúvida, os leitores eram cientes de que os africanos eram retirados à força de seu mundo e encerrados nos porões dos navios negreiros, para serem levados ao outro lado do Atlântico. Uma travessia que se mostrava perigosa, na qual muitas vidas foram sacrificadas, por conta de um comércio “infame e vil” (v. 90), mas que se justificava, na ótica dos traficantes, pois, “durante três séculos, escravos africanos foram a mais valiosa das cargas, mesmo que apenas metade dos enviados em navios que partiam da costa da África Ocidental tenha chegado viva às Américas” (VAN DOREN, 2012, p. 211). Contudo, o poeta posiciona o leitor dentro do navio, diante de imagens fortes e violentas. Os versos de “O Navio Negreiro” apelam para as emoções do leitor, do espectador e do ouvinte, com o objetivo de fazer com que os atos narrados nos demais versos e poemas apareçam como cruéis, repugnantes e inaceitáveis.

Uma experiência similar à proposta por Castro Alves pode ser percebida na produção cinematográfica americana *Amistad*³. Este filme, do mesmo modo que os versos

³ Produção estadunidense de 1997, dirigida por Steven Spielberg. Explora a história de um navio negreiro espanhol, no século XIX, que é capturado na costa africana contendo 53 escravos negros amotinados a bordo. Disponível em: <<http://www.portaldocinema.com.br/Filmes/Amstad.htm>>. Acesso em: 19 de out. 2013.

castroalvino, tem o cuidado de mostrar que os negros, antes do cativo, possuíam uma história. A película narra a trajetória de um grupo de africanos, trazidos da África para os Estados Unidos e sua luta pela liberdade. Percebe-se uma ligação entre o poema e a obra do cineasta *Steven Spielberg*, exatamente durante o depoimento da personagem Cinque, relatando a experiência traumática da captura e os momentos no navio negreiro. Após a captura, ele é levado num bote até o navio, no qual é recebido pelas palavras cristãs de um padre que afirma, em tom de benção que “Deus os ama e perdoa a todos”, numa clara menção a maldição de Cam (Gn. 9, 25), personagem bíblica, abordada por Castro Alves, porém, em “Vozes d’África”.

Na película cinematográfica, os negros são amontoados no porão do navio e, após uma noite de tempestade, o telespectador é levado a cena do convés onde os marinheiros dançam com as escravas, ao mesmo tempo em que cativos lançam corpos mortos na água. Logo após a dança, dois escravos observados pelos demais, são duramente açoitados, e seu sangue espirra sobre os outros e manchando o convés. Em meio a esta ação, uma cativa, com bebê no colo, discretamente, senta sobre a borda do navio de onde se joga. Todos esses elementos retratados na obra *Amistad*, estão presentes na poesia castroalvina: o tombadilho banhado de sangue, o estalar de açoites, a dança macabra, as moças nuas.

O porão retratado no filme condiz perfeitamente com a descrição apresentada por Castro Alves (v. 191-192) “negro, fundo,/ infecto, apertado, imundo”. O poeta nos informa que o local de partida dessa embarcação é Serra Leoa, assim como no *Amistad*. Em outra cena, os escravos africanos, por meio das gravuras de uma Bíblia, tomam conhecimento parcial da vida de Jesus Cristo e compreendem-no exatamente na posição que se encontram: inocentes martirizados. É sob esta ótica que Castro Alves, em muitos poemas, mostra os cativos. A influência do poeta brasileiro sobre a produção da película americana não nos surpreenderia, pois, toda obra literária se configura como um elo de comunicação verbal e se relaciona com outras obras-enunciados (BAKHTIN, 1992). Os poemas que compõem *Os Escravos* são como já afirmamos, além de arte, documento histórico, tendo também similaridades com a ópera e flerta ainda com a própria epopéia.

Essa semelhança pode ser observada porque “O Navio Nегreiro” é apresentado em cantos, possui, assim como em *Os Lusíadas*, um herói coletivo, ou seja, os negros, que não tem rostos, nem nomes, não se destacam dos demais, caracterizados deste modo como iguais, a violência que lhes é aplicada reforça essa igualdade. Os africanos, no poema, são atrelados a um destino humilhante, nefando e de sacrifícios, sua resistência somente irá aparecer no

decurso de *Os Escravos*. Esse acontecimento é de interesse universal, pois o mundo se serviu da mão de obra africana cativa, até o momento em que os ingleses passaram a proibir o tráfico transatlântico e o poeta intercala em seus versos o real com momentos de verossimilhança.

A narrativa pode ser dividida em três momentos: a introdução (Canto I e II) com a descrição do ambiente; o desenvolvimento (Cantos III, IV e V) retratando a “tragédia no mar” e a história desses homens; e a conclusão (Canto VI) na qual, o sujeito poético se revolta e repudia a escravidão que o Brasil impõe.

Os versos iniciais nos mostram a ação “*in media res*” e o eu lírico indica, constantemente ao leitor que “Stamos em pleno mar...” (v. 1, 5, 9 e 13). O elemento maravilhoso dessa composição surge nas invocações que o poeta faz ao “Senhor Deus dos desgraçados” (v. 127), à “severa musa” (v. 145) e ao mar (v. 131 e 211). No poema, o enunciador pede à musa que lhe explique:

Quem são estes desgraçados,
Que não encontram em vós,
Mais que o rir calmo da turba
Que excita a fúria do algoz?
Quem são?... (v. 137-141)

A musa assume a voz e lhe fala sobre “os filhos do deserto” (v. 147), afirmando que os homens e mulheres que ali estão, nasceram livres. O vocábulo “voa” (v. 149) remete ao leitor uma sensação de liberdade total, da mesma forma que o termo “nu” (v. 150) simboliza que nada os prende, nada os limita. O tema do comércio dos filhos de escravos, da mesma forma que a relação com a maternidade são retomados novamente pelo poeta. As mulheres capturadas encontram-se na mesma posição da personagem bíblica Agar, na qual seu filho não lhe pertence, pois Sarai, esposa de Abrão e senhora de Agar, teria filhos por meio de sua escrava (Gênesis, 16, ver. 2)⁴. Como a escrava egípcia citada pela Bíblia, essas mulheres capturadas na África nada tinham a oferecer a seus filhos.

Sem saber se o que seus olhos presenciam é realidade ou um “sonho dantesco” (v. 91), o eu lírico, no quinto canto, invoca e questiona Deus (v. 127, 207). Também invoca e pede ao mar para apagar “este borrão”⁵ (v. 133), produzido pelo tráfico negreiro. Segundo Neto (2012,

⁴ Todas as referências bíblicas usadas nessa dissertação terão como fonte a BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ed. das Américas, 1950.

⁵ O senso comum hoje, aceita como a tentativa de apagar “este borrão” (ALVES, 2001, p. 282) a atitude tomada por Rui Barbosa, ex-colega de Castro Alves, de mandar queimar todos os documentos que abordassem esse período da história nacional, logo após a proclamação da República, no momento em que ocupara o ministério da Fazenda. Trata-se de um erro de interpretação porque a intenção de Rui Barbosa foi de evitar que os ex-senhores de escravos pudessem ter direito a prometida indenização pela lei nº 2.040, de 1871.

p. 4), “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 das marcas da violência representadas pela escravidão, ainda desconhecida para o leitor no começo do poema”.

No primeiro canto o poeta questionava o destino do navio perguntando “donde vem? Onde vai?... Das naus errantes/ Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço? (v. 17-18), e no sexto e último canto nos é desvendado o destino desses homens, mulheres e crianças, retirados de seu mundo, de suas famílias: o Brasil. Os “heróis do novo mundo” (v. 238) são convocados pelo eu lírico para evitar que esse ato infame se concretize, pois,

Fica explícito que o poeta nos oferece, inicialmente, uma imagem paradisíaca do Brasil e de sua natureza, brindada pela luz do sol e por uma brisa capaz de “beijar”, entretanto, esse cenário está maculado pelas injustiças da escravidão, que o levam a considerar que talvez fosse melhor a nação não existir do que abrigar esse tipo de mazela social (FOGAL, 2011, p. 12).

O poeta desnuda a hipocrisia da promessa de liberdade na qual a nação brasileira fora fundada. Conforme Bakhtin (1992, p. 316), “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados”, com base nessa afirmativa, percebe-se que o poema/enunciado de Castro Alves dialoga com um dos enunciados mais importantes da história brasileira, retirando dele os seus “efeitos de sentido” (PÊCHEUX, 1995, p. 172). Se um dia os brasileiros, através dos versos de Evaristo Veiga e das palavras de seu futuro imperador, exigiram da metrópole que explorava a colônia “deixar a pátria livre”, agora o povo havia corrompido essa esperança e a substituído pela escravidão. A composição traz ainda um agravante, o fato de serem os explorados de ontem, os dominadores de agora, subjugando homens que nasceram livres e exilando-os num mundo desumano, estranho e cruel.

O leitor do poema castroalvino, assim como o telespectador de *Amistad*, após “presenciar” a tragédia que se passava com os africanos no navio negreiro é levado pelo eu lírico para a África, onde pode se aproximar ainda mais desses homens e mulheres que encontrara no abordo.

VOZES D'ÁFRICA

1. Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?
2. Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
3. Embuçado nos céus?
4. Há dois mil anos te mandei meu grito,
5. Que embalde desde então corre o infinito...
6. Onde estás, Senhor Deus?...

7. Qual Prometeu tu me amarraste um dia
8. Do deserto na rubra penedia
9. — Infinito: galé!...
10. Por abutre — me deste o sol candente,
11. E a terra de Suez — foi a corrente
12. Que me ligaste ao pé...
13. O cavalo estafado do Beduíno
14. Sob a vergasta tomba ressupino
15. E morre no areal.
16. Minha garupa sangra, a dor poreja,
17. Quando o chicote do *simoun* dardeja
18. O teu braço eternal.
19. Minhas irmãs são belas, são ditosas...
20. Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
21. Dos *haréns* do Sultão.
22. Ou no dorso dos brancos elefantes
23. Embala-se coberta de brilhantes
24. Nas plagas do Hindustão.
25. Por tenda tem os cimos do Himalaia...
26. Ganges amoroso beija a praia
27. Coberta de corais...
28. A brisa de Misora o céu inflama;
29. E ela dorme nos templos do Deus Brama,
30. — Pagodes colossais...
31. A Europa é sempre Europa, a gloriosa!...
32. A mulher deslumbrante e caprichosa,
33. Rainha e cortesã.
34. Artista — corta o mármore de Carrara;
35. Poetisa — tange os hinos de Ferrara,
36. No glorioso afã!...
37. Sempre a láurea lhe cabe no litígio...
38. Ora uma *c'roa*, ora o *barrete frígio*
39. Enflora-lhe a cerviz.
40. Universo após ela — doudo amante
41. Segue cativo o passo delirante
42. Da grande meretriz.
-
43. Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada
44. Em meio das areias esgarrada,
45. Perdida marchou em vão!
46. Se choro... bebe o pranto a areia ardente;
47. Talvez... p'ra que meu pranto, ó Deus clemente!

48. Não descubras no chão...
49. E nem tenho uma sombra de floresta...
50. Para cobrir-me nem um templo resta
51. No solo abrasador...
52. Quando subo às Pirâmides do Egito
53. Embalde aos quatro céus chorando grito:
54. "Abrija-me, Senhor!..."
55. Como o profeta em cinza a fronte envolve,
56. Velo a cabeça no areal que volve
57. O siroco feroz...
58. Quando eu passo no Saara amortalhada...
59. Ai! dizem: "Lá vai África embuçada
60. No seu branco albornoz... "
61. Nem vêem que o deserto é meu sudário,
62. Que o silêncio campeia solitário
63. Por sobre o peito meu.
64. Lá no solo onde o cardo apenas medra
65. Boceja a Esfinge colossal de pedra
66. Fitando o morno céu.
67. De Tebas nas colunas derrocadas
68. As cegonhas espiam debruçadas
69. O horizonte sem fim ...
70. Onde branqueia a caravana errante,
71. E o camelo monótono, arquejante
72. Que desce de Efraim
-
73. Não basta inda de dor, ó Deus terrível?!
74. É, pois, teu peito eterno, inexaurível
75. De vingança e rancor?...
76. E que é que fiz, Senhor? que torvo crime
77. Eu cometi jamais que assim me oprime
78. Teu gládio vingador?!
-
79. Foi depois do dilúvio... um viadante,
80. Negro, sombrio, pálido, arquejante,
81. Descia do Arará...
82. E eu disse ao peregrino fulminado:
83. "Cam!... serás meu esposo bem-amado...
84. — Serei tua Eloá..."
85. Desde este dia o vento da desgraça
86. Por meus cabelos ululando passa

87. O anátema cruel.
 88. As tribos erram do areal nas vagas,
 89. E o *Nômada* faminto corta as plagas
 90. No rápido corcel.
91. Vi a ciência desertar do Egito...
 92. Vi meu povo seguir — Judeu maldito —
 93. Trilho de perdição.
 94. Depois vi minha prole desgraçada
 95. Pelas garras d'Europa — arrebatada —
 96. Amestrado falcão!...
97. Cristo! embalde morreste sobre um monte
 98. Teu sangue não lavou de minha fronte
 99. A mancha original.
100. Ainda hoje são, por fado adverso,
 101. Meus filhos — alimária do universo,
 102. Eu — pasto universal...
103. Hoje em meu sangue a América se nutre
 104. Condor que transformara-se em abutre,
 105. Ave da escravidão,
 106. Ela juntou-se às mais... irmã traidora
 107. Qual de José os vis irmãos outrora
 108. Venderam seu irmão.
109. Basta, Senhor! De teu potente braço
 110. Role através dos astros e do espaço
 111. Perdão p'ra os crimes meus!
 112. Há dois mil anos eu soluço um grito...
 113. Escuta o brado meu lá no infinito,
 114. Meu Deus! Senhor, meu Deus!!...

Esta composição se organiza a partir do ponto de vista do próprio continente africano que assume a função de eu lírico. As estrofes são estruturadas em sextilhas, seguindo o esquema de rimas AABCCB. O poema é uma obra inacabada, conforme apontam as linhas pontilhadas entre os versos 42 e 43, entre 72 e 73, entre 78 e 79 e entre os versos 108 e 109.

A mãe África reclama da escravidão imposta como destino a seus filhos. Deus, mais uma vez, é questionado pelo eu poético a respeito do abandono e do eterno silêncio para com a África. Embora, considere-se como irmã dos demais continentes, o eu lírico deixa bem claro que há diferenças significantes: “minhas irmãs são belas, são ditosas...” (v. 19). O tom é de queixa, transparecendo que estas filhas são as prediletas do Deus-pai, pois ganharam maravilhas, enquanto que ela, a África, “triste abandonada” (v. 43), nem atenção recebe, até mesmo o deserto conspira escondendo suas lágrimas para que Deus não as veja.

Diante de sua aflição, a África se vê como Prometeu, personagem mitológica, castigada por ter roubado o fogo dos deuses, contudo, o motivo da punição ainda não é conhecido pelo leitor. Enquanto “dorme a Ásia nas sombras voluptuosas/ Dos haréns do Sultão” (v. 20-21) e a Europa, “a mulher deslumbrante e caprichosa,/ Rainha e cortesã” (v. 32-33), goza de liberdade, o continente africano impotente assiste seus filhos sendo subjugados pelo universo amante-cativo “da grande meretriz” (v. 42). O termo “delirante” empregado por Castro Alves, refere-se a ganância econômica e ao domínio político imposto pelas nações européias sobre a África.

A América, terra da liberdade, e o Brasil que às margens do Ipiranga bradou o fim de sua exploração, são mostrados não mais como portadores dessa promessa, mas, devido ao “calvário” dos escravos nas plantações e nos afazeres domésticos, são vistos como um abutre que se nutre do sangue africano, do seu suor, da sua mão de obra, da vitalidade dos cativos.

Como todo “enunciado está repleto de reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1992, p. 316), pode-se facilmente perceber que o poeta baiano usou de imagens bíblicas para tecer sua crítica não somente ao sistema escravista, como também a Igreja que outorgava, através do discurso religioso, o direito de escravizarem-se os africanos. Esse discurso é caracterizado no poema através da figura de Deus.

Lima (2012, p. 9) apresenta uma interpretação diferente à respeito desse tema:

No poema “Vozes D’África” o negro inequivocamente aparece como vítima e a África personificada (eu poético) desespera-se pedindo perdão pelos seus crimes. Ora, que crimes? Por que esta postura de resignação? Por que clamar por perdão de Deus? Por que mencionar Cristo? Todos os referenciais apontados falam de um olhar do autor, um olhar católico, advindo do referencial europeu dominante em sua época. Por esta razão, aduzimos outrora que o escritor fala de seu lugar de conforto mesmo quando age em protesto. Tal postura, muito esclarece a lógica presente por trás da História da África até então. O pedido de socorro é totalmente contido no referencial religioso do europeu (branco), haja vista que as religiões africanas eram politeísta e não monoteístas. A África, ajustadamente construída em sua singeleza, clamaria por deus (em ‘d’ minúsculo) ou deuses, pois respeitaria seus referenciais religiosos (politeístas). Então, a África de Castro Alves, reconhece o sofrimento de seus filhos, mas, analisa-o por discursos e bases filosóficas rígidas do cristianismo e da Igreja Católica.

Em primeiro lugar, o poeta buscou mostrar os escravos como iguais aos seus escravizadores brancos, diminuindo desta forma, todos os elementos que pudessem torná-los diferentes. Ao não abordar uma África politeísta é somente por esse motivo. O olhar de Castro Alves se dá a partir de um ponto de vista católico sem dúvida, mas em nenhum momento, a resignação apresentada no poema, permite uma acomodação e um assujeitamento. O poeta

usou a religião como um artifício para criticar o discurso pró-escavidão que, amparado na narrativa Bíblica, “justificava o tráfico atlântico pela transferência do cativo de um mundo africano de *barbárie* para a *civilização* cristã brasileira” (MAESTRI, 2011, p. 99-100). Um mundo civilizado que não se comportava assim diante do escravo, muito pelo contrário, a barbárie estava concentrada no tratamento que os senhores dispensavam aos seus subjugados. O cristianismo à brasileira serviu antes para legalizar o tratamento vil e desumano, do que para salvar essas almas exiladas.

Castro Alves não fala de um lugar cômodo, mas por meio de imagens religiosas, tratou de tirar o leitor de sua zona de conforto, expondo a incoerência pronunciada pela Igreja Católica, que, ao mesmo tempo em que pregava a bondade, o exercício do perdão e da caridade, por outro lado igualava, por meio do discurso, senhores escravocratas e Deus, dizendo aos escravos que “quando servis aos vossos senhores, não sirvais como quem serve a homens, senão como quem serve a Deus” (MATTOSO, 2003, p.115). Essa mensagem de resignação não encontrou no escravo uma adesão total, os negros apresentaram ao longo do período de cativo, várias formas de oposição a esse regime. Esses mesmos senhores, exercitavam sua “caridade cristã”, utilizando o castigo físico “para manter a ordem através do exemplo” (MATTOSO, 2003, p. 116), numa tentativa de subjugar corpo e alma.

É fato que os versos são de alguém que não pisou em solo africano. O poeta escreve a partir de suas impressões, de seu conhecimento genérico, superficial. Em “Vozes D’África” percebe-se a presença de uma voz branca pertencente a classe dominante, mas que em termos poéticos não prejudica a composição. Castro Alves não estava preocupado em ser historicamente preciso, e sim que seus versos apresentassem verossimilhança. Segundo Bakhtin (1992, p. 300), “em qualquer enunciado [...] captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras”. O querer-dizer do poeta baiano se sobressai nesses versos, pois, ele nos mostra uma mãe perdendo seus filhos para a escravidão. Se, em “O Navio Negreiro” a crítica era em referência ao comércio interprovincial, em “Vozes D’África”, o sentido é o mesmo, o poema faz alusão as escravas que têm seus filhos vendidos, ainda crianças, para suprir a falta de mão de obra cativa em outras fazendas.

Em segundo lugar, o perdão ao qual a África clama, enquanto eu lírico, é pelo seu “crime” de ter recebido “um viandante,/ Negro, sombrio, pálido, arquejante” (v. 79-80), o amaldiçoado Cam. Essa visão se fortaleceu durante a exploração portuguesa do continente africano no século XV, pois

Os portugueses, que penetravam cada vez mais profundamente nas regiões do sudeste da África Ocidental, aplicaram, com sucesso, as práticas comerciais utilizadas na Senegâmbia. Compreendendo o caráter indispensável da cooperação dos chefes e dos mercadores locais, dedicaram-se a interessá-los ao trato de escravos. Os portugueses não ignoravam que isto pudesse resultar em uma intensificação dos conflitos entre os diversos povos e Estados africanos, os prisioneiros de guerra tornando-se o principal objeto deste comércio, mas eles deixaram muito cedo de se opor às objeções morais, pois, como muitos outros na Europa, eles acreditavam que o tráfico abria aos negros o caminho para a salvação: não sendo cristãos, os negros haveriam de ser condenados por toda a eternidade se eles ficassem em seus países.

Logo, um outro argumento foi enunciado: os negros são descendentes de Ham, que foi amaldiçoado, e, por isso, são condenados à escravidão perpétua. Estas motivações ideológicas não devem ser subestimadas (História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII / editado por Bethwell Allan Ogot. – Brasília : UNESCO, 2010, p. 8).

A personagem Cam, em “Vozes D’África”, é descrita como um homem negro, entretanto, não há sem nenhum referencial bíblico que comprove a tese do poeta. O termo “negro” nos permite entendê-lo, em termos de etnia, como um ser igual aos que o expulsaram, ou seja, a diferença que dava direito a um homem de escravizar o outro, a saber a cor da pele, passa a não mais existir segundo o poema. O que Castro Alves buscou foi demonstrar que, a associação entre escravos e negros foi algo criado pelos interessados nesse tipo de comércio, uma vez que

os escravos negros começaram a aparecer na Europa em uma época em que o tráfico de escravos brancos provenientes da zona do Mar Negro, havia praticamente ceifado, época esta em que se começa a identificar o escravo ao negro, sendo, então, desconhecidos os outros representantes da raça negra (História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII / editado por Bethwell Allan Ogot. – Brasília : UNESCO, 2010, p. 8).

A crítica se torna mais clara quando o sujeito poético pergunta “não basta inda de dor, ó Deus terrível?!/ É, pois, teu peito eterno, inexaurível/ De vingança e rancor?...” (v.73-75). A vingança e o rancor estão ligados a presença da personagem amaldiçoada na África. Não podemos deixar de traçar uma relação com o fato de que o Gênesis, livro bíblico que contém a história da maldição de Cam, é um livro que narra de modo épico a jornada do povo hebreu, o qual conheceu a escravidão no Egito. Essa relação é reforçada pelo eu poético que afirma “vi meu povo seguir — Judeu maldito —/ Trilho de perdição” (v. 92-93) nos remetendo a perseguição dos egípcios a Moisés e aos hebreus durante a fuga do Egito. Compreendemos, a partir do contexto de escrita do Gênesis, a narrativa como sendo uma história, na qual é dada ao deus hebreu, Javé, a responsabilidade por vingar o sofrimento pelo qual o “povo eleito” passou no cativeiro. Embora, em nenhum momento o texto afirme que Cam, nem seus

descendentes tenham se exilado na África, o termo “vingança” que o poema apresenta, nos possibilita fazer referência a esse povo.

Os cristãos se apropriaram do Velho Testamento incorporando-o, assim como a história de Cam, a sua doutrina. Castro Alves, percebendo a contradição presente no discurso religioso, não se esqueceu de apresentá-lo aos leitores/ouvintes. O eu poético assevera que o sacrifício de Cristo foi inútil, ou no mínimo incompleto:

Cristo! embalde morreste sobre um monte...
Teu sangue não lavou de minha fronte
A mancha original.
Ainda hoje são, por fado adverso,
Meus filhos — alimária do universo,
Eu — pasto universal...” (v. 97-102).

O discurso cristão parte da crença de que Jesus Cristo morreu para que nossos pecados sejam/fossem apagados, não obstante, a falta que a África cometeu em receber Cam e sua descendência servia como justificativa para a escravidão e a Igreja “abençoara” esta forma de exploração, permitindo aos europeus enxergarem o continente africano apenas como uma fazenda para criação de animais, que serviriam para o uso e serviço. Os cristãos pregavam o amor ao próximo e o perdão, entretanto, sua conduta não condizia com essa mensagem. O poeta permite ao leitor, ainda hoje, perceber que as “bases filosóficas rígidas do cristianismo e da Igreja Católica” (LIMA, 2012, p. 9), não são assim tão rígidas, muito pelo contrário, são caracterizadas por uma flexibilização oportunista. Ainda de acordo com Lima (2012, p. 10), Castro Alves

não conseguiu permear as especificidades dos negros e suas trajetórias. Não obteve entendimento, nem inteligiu a cultura particular deste povo, passou ao largo de se ver como afrodescendente, manteve-se como a mais alta voz da elite contra as atitudes escravocratas. Lutou contra as atrocidades sem conseguir desfazer o véu silenciador dos estereótipos da classe dominante.

Ao analisar a poesia social do “poeta dos escravos” precisamos entender que ela “assume a função de denunciar as injustiças e reivindicar uma nova ordem social” (LAJOLO, 2001, p. 80), destarte, “Castro Alves se serve poderosamente dos conhecimentos e sentimentos de seu tempo para denunciar e combater - poeticamente - a escravidão” (MAESTRI, 2011, p. 144), construindo no seu discurso poético uma amálgama entre o real (a história) e a verossimilhança (literário), de modo a humanizar os escravos. Para isso, ele usou como estratégia apresentá-los, num primeiro momento, como vítimas do processo da escravidão.

A piedade e a comoção geradas pela leitura de seus versos foram os elementos que permitiram a sociedade escravocrata visualizar o ser humano, sob a roupagem do escravo que

servia de alimária para o restante do mundo, derrubando assim, os estereótipos da classe dominante. Quanto a crítica de não ter abordado a cultura particular do povo negro, reportada por Lima (2012), é preciso compreender que não havia, como não há uma cultura africana homogênea, pois os escravos trazidos para o Brasil eram de várias nações. Mesmo que abordasse a África politeísta, o poeta não representaria, por exemplo, a África muçulmana. O erro de todos os críticos reside em um ponto em comum, a análise de cada poema castroalvino como um universo diferente dos demais, quando na verdade, apenas por meio da obra *Os Escravos*, pode-se entender o significado da poesia social de Castro Alves.

É a partir da exploração de um tema mais amplo, o exílio, que Castro Alves mostrou em sua poesia um africano desconhecido, ou seja, um ser humano e não as “bestas de carga” (AMADO, 2010, p.76), que a sociedade estava acostumada a ver. Para tal empreitada, o poeta valeu-se da fórmula do “comover para convencer” (OLIVEIRA, 2007, p. 15), despertando no leitor a piedade e a identificação por meio do sofrimento, similar ao encarado por Jesus Cristo.

Com a tríade “A Canção do Africano”, “O Navio Negreiro” e “Vozes d’África”, o poeta retirou seu leitor, espectador e ouvinte do ambiente confortável de leitura, levando-os à senzala, e desta, até África por meio do banzo pranteado pelos cativos. Lá, nos capturou à força, nos arrancando de nosso núcleo familiar, de nosso chão, de nosso lar, nos colocou encarcerados no imundo e infecto porão de um navio negreiro qualquer. Fomos açoitados e vimos nosso sangue banhar o tombadilho do navio. A face do escravizador ainda não nos era possível visualizar, mas assim que os “densos nevoeiros” (ALVES, 2001, p. 282) se dissiparam, o poeta nos apresentou a mão e a face da escravidão, a pátria brasileira. Fez sentirmos as dores e as tristezas dos subjugados que formavam “uma multidão obscura que jamais teve voz própria” (MATTOSO, 2003, p, 11), ao mesmo tempo que em sentíamos nossas mãos segurando o chicote que castigava os escravos.

Castro Alves nos coloca, ainda hoje, no lugar das suas personagens, da mesma forma que o leitor/ouvinte, contemporâneo seu, foi levado a ocupar o lugar do cativo em pleno sofrimento, fazendo com que a paixão das personagens fosse/seja também a nossa. Esse artifício é próprio do poeta, pois de acordo com Sartre (1993, p. 38),

[...] a literatura é criação dirigida. De fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é a *minha* espera, que eu empresto a ele [...] as palavras estão ali como armadilhas para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições; ela as atribui a uma personagem imaginário que se incumbem de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões emprestadas.

O leitor e ouvinte do passado foi, por meio dos versos castroalvinos, aproximado dos escravos, numa intimidade que oscilava entre a identificação na figura do injustiçado e a piedade cristã despertada pelas imagens do martírio.

Não foi somente do exílio dos africanos que Castro Alves tratou. No ano de 1868 o poeta, em companhia de Eugênia Câmara, se encontrava em São Paulo, onde fixou residência naquela cidade, para dar continuidade aos seus estudos de direito. Nesse ano compôs “Jesuítas e Frades” e “Frades”.

JESUÍTAS E FRADES

II

1. Que o mundo antigo s'erga e lance a maldição
2. Sobre vós... lembrando a negra Inquisição,
3. A hidra escura e vil da vil Teocracia,
4. O Santo Ofício, as provas, o azeite, a gemonia ...
5. Lisboa, Tours, Sevilha e Nantes na tortura,
6. Na fogueira Grandier, João Huss na sepultura,
7. Colombo a soluçar, a gemer Galileu...
8. De mil autos-da-fé o fumo enchendo o céu...
9. Que a maldição vos lance a pena do Gaulês
10. Tendo por tinta a borra das caldeiras de pez...
11. Que o Germano a sangrar maldiz em férreos hinos.

12. É justo!...
13. A História cega, aqueitando o estilete
14. Nas brasas que apagar não pôde o Guadalete,
15. Tem jus de vos marcar com o ferro do labéu,
16. Como queima o carrasco o ombro nu do réu...

-

17. Mas enquanto existir o grande, o novo mundo,
18. Ó Filhos de Jesus!... um cântico profundo
19. Irá vos embalar do sepulcro no solo...
20. A América por vós reza de pólo a pólo!
21. Dizei-o, vós, dizei, Tamoios, Guaranis,
22. Iroqueses, Tapuias, Incas, e Tupis...
23. A santa abnegação, o heroísmo, a doçura,
24. O amor paternal, a castidade pura
25. Destes homens que vinham, envoltos no burel,
26. A derramar dos lábios o amor — divino mel,
27. O perdão — óleo santo, a fé — mística luz,
28. E o Deus da caridade - o pródigo Jesus!...

29. Oh! não! Mil vezes não! O poeta Americano
 30. Vos deve sepultar no verso soberano
 31. — Pano negro que tem por lágrimas de prata
 32. As lágrimas que a Musa inspirada desata!!!
33. Se aqui houve cativos — eles os libertaram.
 34. Se aqui houve selvagens — eles os educaram.
 35. Se aqui houve fogueiras — eles nelas sofreram.
 36. Se lá carrascos foram — cá mártires morreram.
 37. Em vez do Inquisidor — tivemos a vedeta.
 38. Loiola — aqui foi Nóbrega, Arbues — foi Anchieta!
39. Oh! Não! Mil vezes não! O poeta Americano
 40. Vos deve amortilhar no verso soberano
 41. — Pano negro que tem por lágrimas de prata
 42. As lágrimas que a musa inspirada desata!...
-

FRADES

Mel in ore, verba lactis,
 Fel in corde, fraus in factis.

III

1. Mas a mão que assim tece o linho aos pés da Glória?
2. Como Hércules também esmaga a hidra...
3. E depois de aspergir o túm'lo dos heróis
4. Pega de Juvenal na vergasta feroz
5. E os monges hodiernos açoita sem piedade
6. Como o Divino Mestre o fez na antiguidade!...

Ambos os textos aparecem, de acordo com o índice da edição consultada, como composições distintas uma da outra, porém, “Jesuítas e Frades” é assinalado em seu começo como um segundo canto, parte integrante de uma obra maior e “Frades” aparece como terceiro. Há, portanto, aparentemente, um canto ausente mas, quanto a este aspecto, o poeta não faz menção alguma. A incompletude de “Jesuítas e Frades” somente é indicada pela presença da linha pontilhada entre os versos 16 e 17 e após o verso 42.

Não há em *Os Escravos* nenhuma referência que aponte para a existência de um canto inicial, entretanto, na publicação *Espumas Flutuantes*, encontra-se um poema completo chamado “Jesuítas”. Não consta nenhum indicativo de ser o primeiro canto a que nos referimos, todavia, ele também foi composto em São Paulo, no ano de 1868. Cabe ressaltar que, “Jesuítas e Frades” não aparece datado, somente o poema “Frades”.

As três composições tomam por base a figura do missionário cristão. Em “Jesuítas”, o subtítulo “Século XVIII”, aparece entre parênteses, numa possível referência a atuação dessa Companhia que levou a todas as partes do mundo o evangelho. São quinze estâncias poéticas, todas estruturadas em seis versos, obedecendo ao esquema de rimas AABCCB.

Nesse poema, o missionário é caracterizado de modo especial:

O navio maltês, do Lácio a vela,
A lusa nau, as quinas de Castela,
Do holandês a galé,
Levava sem saber ao mundo inteiro
Os *vândalos* sublimes do cordeiro,
Os *átilas* da fé (ALVES, 2001, p. 76).

O poeta baiano destaca, neste trecho, dois substantivos que se referem, especialmente, ao expansionismo do mundo romano, em primeiro lugar “vândalos”, uma das várias tribos germânicas que invadiram o território de Roma e, em seguida, “Átila” (406 – 453 AD), comandante do povo huno, conhecido como o “Flagelo de Deus”, que também assediou as possessões romanas (HAUGEN, 2010). Os jesuítas assumem, na poesia, por meio dessa comparação, um caráter de conquistadores e mais, são intrusos que surgem diante do leitor como um elemento desestruturante e aculturador. Os termos em destaque estão envoltos numa atmosfera de belicosidade, pois as investidas desses povos contra Roma eram baseadas no uso da violência.

Em outras duas passagens dessa poesia, a evangelização e a ação dos missionários aparecem de forma intransigente e com certo grau de violência:

“Pescadores!... nós vamos no mar fundo
“Pescar almas p’ra o Cristo em todo mundo,
Com um anzol – a cruz –!”

Homens de ferro! Mal na vaga fria
Colombo ou Gama um trilho descobria
Do mar nos escarcéus,
Um padre atravessava os equadores,
Dizendo “Gênios!... sois os *batedores*
Da *matilha* de Deus” (ALVES, 2001, p. 76).

O ato da pesca pode representar a ideia de trazer algo para perto, mas ao usar um “anzol”, um subterfúgio, a impressão que o verso passa é a da captura arbitrária. A crítica pode ser compreendida se levarmos em conta que, o cristianismo não foi oferecido aos indígenas e mais tarde aos africanos como se pudessem recusá-lo, mas sim, imposto em todas as colônias de Espanha e Portugal na América.

A figura dos “batedores” lembra a do soldado em posição avançada, que abre caminho

para o pelotão seguir e que faz o reconhecimento do terreno. Por fim, tem-se como destaque o substantivo “matilha”, passando a sensação de cães perseguindo a caça. Esse verbete pode indicar ainda, uma referência a ordem dos Dominicanos conhecidos pela alcunha de “*Domini canes* (os cães do Senhor)” (NICHOLAS, 1999, p. 424), famosos por sua atuação nos tribunais inquisitoriais.

As dificuldades pelas quais os jesuítas passaram, conforme o poema, para concretizar sua missão evangelizadora, “o martírio, o deserto, o cardo, o espinho,/ A pedra, a serpe do sertão maninho,/ A fome, o frio, a dor,/ Os insetos, os rios, as lianas [...]” (ALVES, 2001, p. 77), foram responsáveis pelo sofrimento de um incontável contingente populacional cujo modo de vida foi totalmente modificado. O poeta canta a coragem desses homens diante de um mundo desconhecido, mas sua presença surge como algo ameaçador, como ficou caracterizado pela imagem da onça, que aqui representa os povos nativos, se esgueirando diante do crucifixo que avança.

A atitude corajosa mostrada na cena do missionário que penetra no território hostil de uma aldeia qualquer, é contraposta a possibilidade de ser morto em uma fogueira. Essa fogueira surge com um tom irônico nesses versos. O ato de queimar aqueles que não se encaixavam com suas diretrizes era próprio da inquisição católica, e em vão a vítima tenta convencer o(s) seu(s) carrasco(s): “Irmãos! Eu vim trazer-vos – minha vida.../ Vim trazer-vos – Jesus!”. O homem branco na fogueira indígena deixa entrever a imagem do ato antropofágico praticado por algumas tribos.

Diante da morte, o padre-missionário é apresentado ao leitor fazendo jus a sua profissão de fé, estabelecida no juramento de fidelidade à Ordem. O fato de aceitar a dor, permite uma leitura, no entanto, diferente. O religioso se mostra como submisso e passivo. A mensagem do jesuíta castroalvino, amparada na ideia da paixão de Cristo, valoriza o sofrimento. Ele não tenta se desvincular do destino trágico. Essa resignação era uma das bases da pedagogia da Companhia de Jesus no Brasil, cujo intuito visava a formação de “adultos passivos e subservientes” (FREYRE, 2004b, p. 181), e nesses versos é mostrada mediante uma crítica.

A interferência praticada pela Igreja, através de suas ramificações na vida de diversos grupos humanos ao longo da história, é trazida para a composição “Jesuítas e Frades”. Na primeira estrofe tem-se a apresentação dos atos de barbárie praticados pelas diversas ordens religiosas que seguiam as instruções da teocracia católica. O poema menciona a inquisição, o tribunal do Santo Ofício e seus métodos de tortura, assim como figuras históricas que foram

punidas por opiniões que divergiam do discurso da Santa Sé. Afirma o eu poético que é justo o mundo antigo amaldiçoar os jesuítas e os frades, pois, enquanto membros dessa organização, sofrem o estigma de cúmplices. Mesmo a invasão muçulmana de Cádiz, em 711, não foi suficiente para apagar essa página negra da história da religião cristã.

O texto poético apresenta seis estrofes, com número irregular de versos. A quarta e a sexta estrofes, escritas em quadra assumem a função de refrão. Percebe-se, porém, uma pequena diferença entre elas, enquanto que no verso 30, tem-se o verbo “sepultar”, na última estância poética, ele é substituído por “amortalhar” (v. 40). A rima é emparelhada (AABBCC...).

O verso 17 abre com a conjunção adversativa “mas”, o que permite ao eu lírico assumir uma posição de defesa dos religiosos, diante do senso comum, apresentado na primeira estância poética. Na sua argumentação, o enunciador reconhece o papel evangelizador desses clérigos e o seu sucesso na conquista dos objetivos ao submeter as diversas tribos ameríndias de “pólo a pólo” (v. 20), em contraponto as más ações do passado, narradas na primeira estrofe. Contudo, a ideia de defesa expressa pela conjunção, se esvai na relação interna dessa estrofe. Ao mesmo tempo que o poeta elogia a cristianização da América, citando *en passant* as virtude “destes homens que vinham, envoltos no burel” (v. 25), ele apresenta alguns dos diversos grupos indígenas que foram dominados pela moral jesuítica, a qual sufocou “muito da espontaneidade nativa: os cantos indígenas, de um tão agreste sabor, substituíram-nos os jesuítas por outros, compostos por eles, secos e mecânicos; cantos devotos, e sem falar em amor, apenas em Nossa Senhora e nos santos” (FREYRE, 2004b, p. 178).

O refrão, a primeira vista, parece representar o poeta em louvação. A ironia presente no verso inicial desta quadra só é percebida por meio dos elementos que se distinguem entre as duas repetições do estribilho. “Sepultar” (v. 30) e “amortalhar” (v. 40) possuem, respectivamente, no poema, o sentido de esconder e cobrir. O “verso soberano” (v. 30 e 40) é caracterizado a seguir como um pano negro, no sentido de que impossibilita visualizar o que há por baixo dele.

A estrofe que se encontra entre os estribilhos torna a ironia ainda mais clara. Na voz do sujeito da enunciação, os jesuítas e frades aparecem como libertadores, educadores e mártires, todavia, o efetivo benefício que porventura praticaram, está condicionado, conforme se pode perceber pela presença da conjunção subordinada “Se” (v. 33-36). Esses religiosos são vistos também como sentinelas (“vendeta”, v. 37) e dois deles, as personagens mais

importantes da ordem em solo brasileiro são citadas: Nóbrega (1517-1570) e Anchieta (1534-1597). O primeiro foi chefe da missão jesuíta no Brasil e o segundo, também conhecido como “apóstolo do Brasil”, foi o responsável pelo estudo e compreensão da língua Tupi.

O papel exercido pela Companhia de Jesus foi o de letrar os indígenas. Ação que para Freyre (2004b, p. 214) “se revelariam os indígenas sem gosto nenhum de aprender; sendo fácil de imaginar a tristeza que deve ter sido para eles o estudo nos colégios dos padres”. Sua “falha” pedagógica é confrontada, por esse autor, com a filosofia missionária franciscana que orientava os nativos “em sentido técnico ou prático” (FREYRE, 2004b, p. 215), seguindo os preceitos estabelecidos por seu fundador que desejava formar “uma ordem trabalhadora” (NICHOLAS, 1999, p. 422).

Em “Frades”, o poeta abre o verso inicial, novamente, com a conjunção “mas” que, de modo obrigatório, liga este poema a “Jesuítas e Frades”, quase como uma resposta àqueles que, por uma razão ou outra, possam desconfiar da capacidade do enunciador de ver além de seu próprio elogio. Esse texto poético apresenta uma única estrofe composta por seis versos com rima parelha.

O sentido crítico introduzido pelo primeiro verso, deixa o leitor com a impressão de que o poema/canto anterior é realmente um elogio a ação dos jesuítas. Esse sentimento é reforçado pela presença do advérbio “assim” (v. 2) que traz ao leitor os elementos constituintes da poesia recém lida. Há, portanto, um movimento de pêndulo, que só pode ser percebido com o auxílio do poema/canto posterior, pois, após tecer o “linho aos pés da Glória?” (v. 1), o eu lírico, toma a palavra como o satírico poeta romano Juvenal para criticar “sem piedade” (v. 5) os monges atuais. Mas não vai além do mero reconhecimento da sua capacidade de fazer esse “açóite”, isso talvez, pelo fato de que já o tenha feito antes.

O poeta faz, a partir da figura do jesuíta e do frade, uma pequena retrospectiva da ação cristã aqui no Brasil. Os desafios do passado são postos nos versos para tornar a crítica mais forte. O alvo são os clérigos contemporâneos de Castro Alves. O jesuíta ilustrador do “ignorante” nativo não deixou nenhum legado. Não houve transformação social. A submissão apenas foi legitimada por meio da diferença da tonalidade da pele e da crença religiosa. O índio que muito pouco proveito teve do estudo ministrado pela Companhia de Jesus pode ser comparado ao negro que não usufruiu dos benefícios da humildade e caridade cristã, na verdade foi por essas diretrizes tornado ainda mais submisso. Aqueles que não se enquadravam dentro da filosofia de servir foram taxado como maus e nocivos, recebendo “doses” pedagógicas de castigos físicos.

Em “Jesuítas”, o padre na fogueira, falando aos indígenas os chama de “irmãos” (ALVES, 2001, p. 77), igualando-se humildemente a eles, no entanto, é visto como diferente. Essa igualdade existiu apenas no discurso, uma vez que, eram aos missionários a quem cabia exercer a autoridade. O título “Frades” também transparece uma crítica, pois seu significado “irmãos” (NICHOLAS, 1999, p. 422) vai de encontro as atitudes da Igreja, tanto diante do processo de catequização dos indígenas como da sua relação com a escravatura, talvez o intuito do poeta fosse lembrar aos sacerdotes e aos leitores/ouvintes de seu tempo, o real propósito do cristianismo. Bakhtin chamara a atenção para a importância que exerce nosso parceiro de diálogo frente aos nossos enunciados, nas palavras do filósofo russo: “o papel dos *outros* para os quais o enunciado se elabora [...] é muito importante (BAKHTIN, 1992, p. 320). Percebe-se, que, para Castro Alves, a recepção de seu texto era vital, pois em muitos momentos ele confronta os demais discursos, com intuito de expor a contradição.

A despeito do problema da poesia ser monológica e não dialógica levantado por Bakhtin, podemos perceber que o texto poético, em especial, *Os Escravos*, apresentam uma aproximação admirável em se tratando da teoria de dialogismo defendida pelo filósofo russo.

Em primeiro lugar, os poemas de Castro Alves se configuram como enunciado, pois, são dotados de sentido e representam o caráter ativo do poeta na esfera de comunicação, tanto escrita como oral, uma vez que, algumas das composições foram declamadas pelo próprio autor. A noção de acabamento é, segundo este pensador, a principal característica do enunciado, pois através da “alternância dos sujeitos falantes” (BAKHTIN, 1992, p. 294), o enunciado, possui um começo e um fim, possibilitando “a transferência da palavra para o outro” (BAKHTIN, 1992, p. 294). Diante das primeiras análises fica claro que, o poeta passa a palavra, o direito de resposta para o leitor/ouvinte, ao fim de cada poema. O leitor/ouvinte então, por meio de sua “compreensão ativa de ação retardada” (BAKHTIN, 1992, p. 291) dá seu veredicto, suas impressões, sua adesão ou discordância diante do que o poeta lhe apresentara.

Cada poema é parte do diálogo, onde quem possui a palavra é o eu lírico. Essas palavras dialogam com enunciados proferidos antes e que se tornaram senso comum. O poeta usa o gênero primário, ou seja, a voz popular que, de modo muito tímido ainda, criticava a escravatura, ou que de modo efusivo defendia a sua manutenção, apresentando-a através de sua poesia, o que possibilitou a essa voz ser ouvida.

O poema castroalvino se configura como um texto respondente, pois a influência do poeta alemão Heinrich Heine (1792-1856), também pode ser observada em *Os Escravos*, nas

epígrafes citadas por Castro Alves. Uma delas na abertura da obra. Heine compôs em 1853 *Das Sklavenschiff*, o que levou Castro Alves, mais tarde escrever a sua versão do poema homônimo, ou seja, “O Navio Negreiro”. A composição alemã contém duas partes, ou dois canto, organizadas as estâncias poéticas em quadras e versa sobre um navio de escravos com destino o Rio de Janeiro, a espera de fechar negócio. Os dois textos poéticos se aproximam na caracterização da dança macabra no convés, entretanto, a carga dramática presente em Castro Alves torna a cena infame e cruel, com intuito de escandalizar o leitor. Os versos de Heine mostram o sobrecarga, senhor Van Koek, preocupado com as baixas durante a viagem. O “baile” promovido é uma forma de acabar com o tédio que se abate sobre os escravos. Jesus é invocado, pelo sobrecarga para proteger os cativos e seus futuros lucros.

Se o dialogismo como pensou Bakhtin pressupõe a presença do outro, o poeta baiano não deixou de ter em mente os discursos que queria e deveria criticar, assim como o papel fundamental de seu leitor/ouvinte em todo o processo. Os poemas/enunciados de Castro Alves dialogam também com outras obras, como é o caso do seu “O Navio Negreiro”, inspirado no poema homônimo de Heine, e que, como um elo dentro dessa imensa cadeia de comunicação verbal, especulamos ter influenciado a produção cinematográfica americana *Amistad*. Outros poemas dialogam com o universo literário do poeta condor, como no caso, a referência de composições de *Os Escravos* à versos de *Espumas Flutuantes*. Asseverou Bakhtin (1992, p. 320) que “a mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe”. São observações iniciais mas que indicam fortemente a presença do dialogismo na poesia de Castro Alves.

5 A FAMÍLIA DO CATIVO

No Brasil escravocrata, a família adquiriu grande importância, conforme Alves (2009, p. 2), “a noção de indivíduo, na cultura brasileira, ainda não havia se enraizado, e o bem-estar social significava antes de tudo o pertencimento a algum grupo familiar”. A configuração desse grupo apresentou diferenças entre o que se formou no campo, daquele estruturado na cidade, assim como, a família branca livre era diferente da família dos negros cativos. Enquanto aquela se organizou, no contexto rural, a partir de um modelo patriarcal, acrescida “de bastardos e dependentes em torno dos patriarcas” (FREYRE, 2004a, p. 84), tais como “amas de cria, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos” (FREYRE, 2004a, p. 435), no ambiente urbano, o grupo familiar apresentou diversas configurações, como, por exemplo, as famílias monoparentais, “constituídas por mulheres viúvas ou abandonadas” (DEL PRIORE, 1999, p. 42), a família nuclear, “composta apenas pelo núcleo principal representado pelo chefe da família (pai), sua esposa e os seus descendentes legítimos” (ALVES, 2009, p. 7), ou ainda, “as famílias de escravas concubinas” (DEL PRIORE, 1999, p. 34) que contavam com um dos parceiros em situação de cativo. Em todas essas configurações, segundo Mattoso (2003, p. 124), “também os escravos fazem parte da família”, como concubinas, agregados, ou então, como contribuintes na renda familiar sendo escravos “domésticos, de aluguel, ou de ganho” (DEL PRIORE, 1999, p. 32).

A senzala, por sua vez, proporcionou na cidade “a união entre escravos ou entre escravos e alforriados” (DEL PRIORE, 1999, p. 31) e, nas fazendas, a formação de famílias a partir de uma “união efêmera” (MATTOSO, 2003, p. 127), porém, a constituição do grupo familiar no mundo rural não era assim tão simples, pois de acordo com Albuquerque e Filho (2006, p. 97) “a vida sob cativo criava sérios entraves à formação de famílias. A tendência do tráfico de importar mais homens do que mulheres dificultou a formação de casais. Ou seja, havia muito homem para pouca mulher nas senzalas”. Somado a esse entrave tínhamos a questão da endogamia, porque “apesar de existirem escravos de diferentes grupos étnicos africanos, homens e mulheres preferiam se casar com indivíduos da mesma etnia” (ALVES, 2009, p. 3).

A família de escravos que no Brasil se formou era muito diferente da concepção que os cativos tinham na África, onde o que define a família africana “é o antepassado comum” (MATTOSO, 2003, p. 125), portanto, todos eram pertencentes à mesma etnia, embora aqui,

buscassem seguir essa tradição. A família escrava brasileira foi estruturada a partir do interesse econômico do senhor, que acreditava que “o escravo preso às responsabilidades familiares tinha menos predisposição para fugir ou rebelar-se” (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 97), sendo, de acordo com Mattoso (2003), o senhor quem escolhia a companheira a qual o cativo iria se unir, todavia, de forma passageira, com vistas não a procriação, mas ao alívio das tensões sexuais dos subjugados. As crianças nascidas dessa instável e frágil união tinham como referência a figura da mãe, não a do pai, desta forma, “a família da criança [...] passa a ser o conjunto da comunidade dos escravos” (MATTOSO, 2003, p. 127).

Se, com a imagem poética do exílio, Castro Alves cantou a violência e a arbitrariedade do ato da captura, a representação que o poeta nos deu a respeito da família escrava também foi cercada de sofrimento, marcada pela desestruturação através da zoomorficação dos cativos e de sua prole aos olhos do seu senhor. Nos versos do poeta baiano, a maternidade tem destaque especial, em contraponto, não temos referências à paternidade. Em *Os Escravos* encontramos uma mãe que, assassinando seu filho, o liberta do tormento do cativeiro, a criança órfã que sonha com a vingança e que chora na sepultura da mãe, o escravo, já velho e agora desamparado e a mãe que vê o filho arrancado de seus braços para ser vendido.

Nos versos finais de “A Canção do Africano”, a relação mãe e filho traz ao poema uma dramaticidade ainda maior:

E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
E põe-se triste a beijá-lo,
Talvez temendo que o dono
Não viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo! (v. 41-46).

Como podemos perceber, não é a imagem da escrava que se destaca no poema, mas a da mãe. A posição social dela importa muito pouco nesse contexto. O poema nos dá conta de uma mãe amorosa, que embala seu filho e só quer a presença dele junto a si. O dono dos escravos surge como elemento capaz de dissolver esse elo, essa família. Segundo Barbosa (s/d, p. 5) “esses sentimentos e essas percepções, construídos na escrava e a partir dela pelo autor, figuram uma maternidade tipicamente européia, cujas funções orbitam em torno da sua doação total ao filho uma vez que a mãe só possui uma existência completa através dele”. A mãe negra e escrava castroalvina é, “por mais incrível que pareça” (AMADO, 2010, p. 101), igual a qualquer mãe branca e livre, mas essa relação mãe e filho só existe enquanto o senhor desejar, pois ambos se reduzem a mercadoria à disposição do interesse mercantil dos escravagistas.

Em “Tragédia no Lar”, de 1865, Castro Alves retomando o tema da maternidade, revisita a senzala.

TRAGÉDIA NO LAR

1. Na senzala, úmida, estreita,
2. Brilha a chama da candeia,
3. No sapé se esgueira o vento.
4. E a luz da fogueira ateia.

5. Junto ao fogo, uma africana,
6. Sentada, o filho embalando,
7. Vai lentamente cantando
8. Uma tirana indolente,
9. Repassada de aflição.
10. E o menino ri contente...
11. Mas treme e grita gelado,
12. Se nas palhas do *telhado*
13. Ruge o vento do sertão.

14. Se o canto pára um momento,
15. Chora a criança imprudente...
16. Mas continua a cantiga...
17. E ri sem ver o tormento
18. Daquele amargo cantar.
19. Ai! triste, que enxugas rindo
20. Os prantos que vão caindo
21. Do fundo, materno olhar,
22. E nas mãozinhas brilhantes
23. Agitas como diamantes
24. Os prantos do seu pensar...

25. E voz como um soluço lacerante
26. Continua a cantar:

27. "Eu sou como a garça triste
28. "Que mora à beira do rio,
29. "As orvalhadas da noite
30. "Me fazem tremer de frio.

31. "Me fazem tremer de frio
32. "Como os juncos da lagoa;
33. "Feliz da araponga errante
34. "Que é livre, que livre voa.

35. "Que é livre, que livre voa
36. "Para as bandas do seu ninho,
37. "E nas braúnas à tarde
38. "Canta longe do caminho.

39. "Canta longe do caminho.
40. "Por onde o vaqueiro trilha,
41. "Se quer descansar as asas
42. "Tem a palmeira, a baunilha.
43. "Tem a palmeira, a baunilha,
44. "Tem o brejo, a lavadeira,
45. "Tem as campinas, as flores,
46. "Tem a relva, a trepadeira,
47. "Tem a relva, a trepadeira,
48. "Todas têm os seus amores,
49. "Eu não tenho mãe nem filhos,
50. "Nem irmão, nem lar, nem flores".
51. A cantiga cessou... Vinha da estrada
52. A trote largo, linda cavahada
53. De estranho viajor,
54. Na porta da *fazenda* eles paravam,
55. Das mulas boleadas apeavam
56. E batiam na porta do *senhor*.
57. Figuras pelo sol tismadas, lúbricas,
58. Sorrisos sensuais, sinistro olhar,
59. Os bigodes retorcidos,
60. O cigarro a fumegar,
61. O *rebenque* prateado
62. Do pulso dependurado,
63. Largas chilenas luzidas,
64. Que vão tinindo no chão,
65. E as garruchas embebidas
66. No bordado cinturão.
67. A porta da *fazenda* foi aberta;
68. Entraram no salão.
69. Por que tremes mulher? A noite é calma,
70. Um bulício remoto agita a palma
71. Do vasto coqueiral.
72. Tem pérolas o rio, a noite lumes,
73. A mata sombras, o sertão perfumes,
74. Murmúrio o bananal.
75. Por que tremes, mulher? Que estranho crime,
76. Que remorso cruel assim te oprime
77. E te curva a cerviz?
78. O que nas dobras do vestido ocultas?
79. É um roubo talvez que aí sepultas?
80. É seu filho... Infeliz!...

81. Ser mãe é um crime, ter um filho - roubo!
82. Amá-lo uma loucura! Alma de lodo,
83. Para ti - não há luz.
84. Tens a noite no corpo, a noite na alma,
85. Pedra que a humanidade pisa calma,
86. — Cristo que verga à cruz!

87. Na hipérbole do ousado cataclismo
88. Um dia Deus morreu... fuzila um prisma
89. Do Calvário ao Tabor!
90. Viu-se então de Palmira os pétreos ossos,
91. De Babel o cadáver de destroços
92. Mais lívidos de horror.

93. Era o relampejar da liberdade
94. Nas nuvens do chorar da humanidade,
95. Ou sarça do Sinai,
96. — Relâmpagos que ferem de desmaios...
97. Revoluções, vós deles sois os raios,
98. Escravos, esperai!...

.....
99. Leitor, se não tens desprezo
100. De vir descer às senzalas,
101. Trocar tapetes e salas
102. Por um alcouce cruel,
103. Que o teu vestido bordado
104. Vem comigo, mas... cuidado...
105. Não fique no chão manchado,
106. No chão do imundo bordel.

107. Não venhas tu que achas triste
108. Às vezes a própria festa.
109. Tu, grande, que nunca ouviste
110. Senão gemidos da orquestra
111. Por que despertar tu'alma,
112. Em sedas adormecida,
113. Esta excrescência da vida
114. Que ocultas com tanto esmero?
115. E o coração - tredo lodo,
116. Fezes d'ânfora doirada
117. Negra serpe, que enraivada,
118. Morde a cauda, morde o dorso
119. E sangra às vezes piedade,
120. E sangra às vezes remorso?...

121. Não venham esses que negam
122. A esmola ao leproso, ao pobre.

123. A luva branca do nobre
124. Oh! senhores, não mancheis...
125. Os pés lá pisam em lama,
126. Porém as fronteiras são puras
127. Mas vós nas faces impuras
128. Tendes lodo, e pus nos pés.
129. Porém vós, que no lixo do oceano
130. A pérola de luz ides buscar,
131. Mergulhadores deste pego insano
132. Da sociedade, deste tredo mar.
133. Vinde ver como rasgam-se as entranhas
134. De uma raça de novos Prometeus,
135. Ai! vamos ver guilhotinadas almas
136. Da senzala nos vivos mausoléus.
137. — Escrava, dá-me teu filho!
138. Senhores, ide-lo ver:
139. É forte, de uma raça bem provada,
140. Havemos tudo fazer.
141. Assim dizia o fazendeiro, rindo,
142. E agitava o chicote...
143. A mãe que ouvia
144. Imóvel, pasma, doida, sem razão!
145. À Virgem Santa pedia
146. Com prantos por oração;
147. E os olhos no ar erguia
148. Que a voz não podia, não.
149. — Dá-me teu filho! repetiu fremente
150. O senhor, de sobr'olho carregado.
151. — Impossível!...
152. — Que dizes, miserável?!
153. — Perdão, senhor! perdão! meu filho dorme...
154. Inda há pouco o embalei, pobre inocente,
155. Que nem sequer pressente
156. Que ides...
157. — Sim, que o vou vender!
158. — Vender?!... Vender meu filho?!
159. Senhor, por piedade, não...
160. Vós sois bom... antes do peito
161. Me arranqueis o coração!
162. Por piedade, matai-me! Oh! É impossível
163. Que me roubem da vida o único bem!
164. Apenas sabe rir... é tão pequeno!
165. Inda não sabe me chamar?... Também
166. Senhor, vós tendes filhos... quem não tem?

167. Se alguém quisesse os vender
168. Havíeis muito chorar
169. Havíeis muito gemer,
170. Diríeis a rir — Perdão?!
171. Deixai meu filho... arrancai-me
172. Antes a alma e o coração!
173. — Cala-te miserável! Meus senhores,
174. O escravo podeis ver ...
175. E a mãe em pranto aos pés dos mercadores
176. Atirou-se a gemer.
177. — Senhores! basta a desgraça
178. De não ter pátria nem lar,
179. De ter honra e ser vendida
180. De ter alma e nunca amar!
181. Deixai à noite que chora
182. Que espere ao menos a aurora,
183. Ao ramo seco uma flor;
184. Deixai o pássaro ao ninho,
185. Deixai à mãe o filhinho,
186. Deixai à desgraça o amor.
187. Meu filho é-me a sombra amiga
188. Neste deserto cruel!...
189. Flor de inocência e candura.
190. Favo de amor e de mel!
191. Seu riso é minha alvorada,
192. Sua lágrima doirada
193. Minha estrela, minha luz!
194. É da vida o único brilho
195. Meu filho! é mais... é meu filho...
196. Deixai-mo em nome da Cruz!...
197. Porém nada comove homens de pedra,
198. Sepulcros onde é morto o coração.
199. A criança do berço ei-los arrancam
200. Que os bracinhos estende e chora em vão!
201. Mudou-se a cena. Já vistes
202. Bramir na mata o jaguar,
203. E no furor desmedido
204. Saltar, raivando atrevido.
205. O ramo, o tronco estalar,
206. Morder os cães que o morderam...
207. De vítima feita algoz,

208. Em sangue e horror envolvido
 209. Terrível, bravo, feroz?
210. Assim a escrava da criança ao grito
 211. Destemida saltou,
 212. E a turba dos senhores aterrada
 213. Ante ela recuou.
214. — Nem mais um passo, cobardes!
 215. Nem mais um passo! ladrões!
 216. Se os outros roubam as bolsas,
 217. Vós roubais os corações!...
218. Entram três negros possantes,
 219. Brilham punhais traiçoeiros...
 220. Rolam por terra os primeiros
 221. Da morte nas contorções.
-
222. Um momento depois a cavalgada
 223. Levava a trote largo pela estrada
 224. A criança a chorar.
 225. Na fazenda o azorrague então se ouvia
 226. E aos golpes - uma doida respondia
 227. Com frio gargalhar!...

O poeta mescla diferentes estruturas para as estrofes, por exemplo, inicia com uma quadra e em seguida duas estrofes com 9 e 11 versos, respectivamente. Insere, assim como em “A Canção do Africano”, dentro do poema, por meio voz da personagem, uma canção composta com a regularidade de uma quadra, disposta em 6 estrofes, seguindo a rima alternada (ABAB), o que lhe dá uma musicalidade similar à Canção do Exílio, de Gonçalves Dias. É outro dos poemas incompletos de Castro Alves, como se pode perceber pelas linhas pontilhadas presentes entre os versos 98 e 99 e entre os versos 221 e 222.

“Tragédia no Lar” é um poema denso e carregado de cenas fortes, tem-se a impressão, à medida que se adentra na poesia, que todos os elementos de resistência que o leitor possa ter em relação aos cativos, verso a verso vão sendo minados até desaparecerem. Não há como se manter indiferente diante da injustiça que aos poucos o eu lírico nos mostra. A carga dramática praticamente anula o termo “escrava”, colocando em evidência a relação materna.

O leitor, logo nos primeiros versos, se depara com uma cena que lhe é familiar. Se, o poeta revisita a senzala, o leitor sente-se como diante da mesma cena de “A Canção do Africano”, talvez esteja frente à frente com a mesma mãe do poema anterior. A possibilidade se justifica porque em ambos a cena é a senzala úmida e a escrava está “junto ao fogo” (v. 5),

cantando ao mesmo tempo que embala o filho. É importante essa ambiguidade da cena, entretanto, pouco importa se é ou não a mesma. A semelhança serve ao propósito do poeta baiano de caracterizar a senzala, onde quer que se encontre uma, como um lugar de sofrimento, tristeza, injustiça e desumanizador.

Em “A Canção do Africano”, o temor da mãe é que venham buscar seu filho em meio à noite, por fim, o poema deixa em suspenso a possibilidade deste medo se concretizar. O leitor, então, toma ciência em “Tragédia no Lar” de que o pior realmente aconteceu. Sem hesitar o senhor arrancou do berço a criança para vendê-la, testemunhando que a mãe, num ato de desespero, atacou os “homens de pedra” (v. 197) que queriam levar seu filho. No fim, a criança é levada e a mãe que enlouqueceu, devido ao trauma, é castigada no tronco pelo “azorrague” (v. 225).

Ambos os textos poéticos dialogam, como que representando uma história em capítulos. Inconscientemente, tanto em um, como em outro poema, essa mãe é tomada por um sentimento que lhe oprime o peito. Enquanto que em “A Canção do Africano”, a escrava embalando seu filho faz um duo com outro cativo, em “Tragédia no Lar”, ela canta sozinha. É um canto nefasto e cheio de dor, com estrofes apresentadas em quadra, repetindo-se o último verso, no primeiro da estrofe seguinte.

O eu poético mais atento percebe essa aflição e pergunta:

Por que tremes, mulher? Que estranho crime,
Que remorso cruel assim te oprime
E te curva a cerviz?
O que nas dobras do vestido ocultas?
É um roubo talvez que aí sepultas?
É seu filho... Infeliz!... (v. 75-80).

O medo se explica pelo tropel que chegou a casa grande. A mãe sente-se ameaçada pela representação daqueles homens, “figuras pelo sol tismadas, lúbricas,/ sorrisos sensuais, sinistro olhar,/ Os bigodes retorcidos” (v. 57-59), que chegaram à fazenda. O enunciador, ao chamar de infeliz a criança que a mãe esconde “[...] nas dobras do vestido [...]” (v. 78), já antecipa seu infeliz destino. O medo da mãe é repassado ao leitor que, para servir como testemunha da crueldade do ato que se apresenta, é convidado à senzala:

Leitor, se não tens desprezo
De vir descer às senzalas,
Trocar tapetes e salas
Por um alcouce cruel,
Vem comigo, mas... cuidado...
Que teu vestido bordado
Não fique no chão manchado,
No chão do imundo bordel (v. 99-106).

Conforme Amado (2010, p. 101), o poeta fez exceções para “que não viessem aqueles que estavam naturalmente incapacitados de sentir a desgraça do negro e de com ela se solidarizar”. É um convite explícito para que o leitor passe a perceber o que se desenrola nesse “bordel”, referindo-se a um lugar onde, por dinheiro o corpo de outrem pode ser possuído/vendido. O poeta comparando escravidão e prostituição mostra que ambos são vergonhosos aos olhos da moral.

Com os pés na lama da senzala, o leitor observa que os homens entram nela e a criança é apresentada aos seus possíveis novos donos. A mãe resiste em entregá-la. O senhor, do alto de sua autoridade, com voz fremente e olhar impositivo esbraveja. A tensão vai aumentando, e o diálogo que se trava entre a cativa e o senhor “tem todas as escalas do amor materno. Ela pede, suplica, implora, não a ouve o senhor, que ela é apenas uma negra. Mas quando vão tomar da criança ela é mãe, a escrava já acabou. E os faz recuar, é uma leoa que defende seu filho” (AMADO, 2010, p. 102). O eu lírico chama a atenção do leitor para a mudança de cena:

Mudou-se a cena. Já vistes
Bramir na mata o jaguar,
E no furor desmedido
Saltar, raivando atrevido.
O ramo, o tronco estalar,
Morder os cães que o morderam...
De vítima feita algoz,
Em sangue e horror envolvido
Terrível, bravo, feroz? (v. 201-209)

O poeta condoreiro inverte, neste trecho, o aspecto da animalização dos escravos. A analogia reportava os cativos, até então, a animais domesticados, porém, aqui, a escrava aparece como o selvagem “jaguar” (v. 202), que diante do perigo iminente, passa a atacar como forma de defender-se. É a cativa diante da possibilidade de ver seu *status* de mãe acabar. Surge deste modo, nos versos castroalvinos, a rebeldia dos subjugados como elemento instintivo e de auto-proteção.

A maternidade escrava era negócio rentável para os senhores, segundo Freyre (2004a, p. 399), “Joaquim Nabuco colheu em um manifesto escravocrata de fazendeiros as seguintes palavras, tão ricas de significação: ‘a parte mais produtiva da propriedade escrava é o ventre gerador’”. Contudo, como o poeta nos mostrou, essa maternidade era extremamente traumática para a mãe cativa, em outras palavras:

Ser mãe é um crime, ter um filho - roubo!

Amá-lo uma loucura! Alma de lodo,
Para ti - não há luz.
Tens a noite no corpo, a noite na alma,
Pedra que a humanidade pisa calma,
— Cristo que verga à cruz! (v. 81-86).

Ao contrário das meninas brancas “que eram encaminhadas para o recolhimento de freiras, onde aprendiam a ler, contar, escrever e bordar, enquanto esperavam um marido” (DEL PRIORE, 1999, p. 52), portanto, preparadas desde a infância pra serem boas esposas e boas mães, e o irônico reside nesse aspecto, pois eram as “mães-pretas”, as amas-de-leite quem cuidavam dos filhos das sinhás, as cativas tinham seu papel de mãe reduzido ao simples e animalesco ato de reprodução. Seus filhos não lhe pertenciam, eram antes a promessa de um bom negócio para o seu senhor, ou a continuidade de seu grupo de escravos.

“Vozes d’África” é outro poema que estabelece um diálogo com “Tragédia no Lar”, naquele, o continente africano queixando-se, assevera: “Meus filhos — alimária do universo,/ Eu — pasto universal...” (v. 101-102), figurando como uma fazenda produtora de animais para o trabalho. Neste, a fazenda é o espaço maior do qual a senzala, ambiente onde se desenrola a ação, faz parte. A animalização dos cativos surge através de algumas expressões destacadas pelo poeta, como “fazenda” (v. 55) e “rebenque” (v. 61), um tipo de chicote. Pode-se constatar ainda que os homens que chegam à fazenda são descritos como quem lida com animais (v. 61-66). O próprio ato dos compradores de analisar o escravo, assim como do senhor em querer vendê-lo, reforçam ainda mais essa impressão.

O apelo de Castro Alves reside para além da simples denúncia da zoomorfismo e da brutalização do negro, indo ao encontro dos sentimentos gerados na relação entre a criança branca, neste caso o leitor com a sua (provável) ama-de-leite, ou despertados por meio da amizade e convívio com as crianças escravas, e também na relação que os leitores tinham com seus filhos, pois o eu poético, por meio da mãe cativa argumenta com seu dono: “Senhor, vós tendes filhos... quem não tem?” (v. 166). Tenta, desesperadamente, posicionar o senhor em seu lugar, não de escrava, mas de mãe, e argumenta ainda:

Se alguém quisesse os vender
Havíeis muito chorar
Havíeis muito gemer,
Diríeis a rir — Perdão?! (v. 167-170).

Posto no lugar do escravo, o leitor então se dá conta de que o sofrimento do cativo se torna seu também, pois é impossível ficar indiferente e não se solidarizar com mãe e filho na cena, em que “a criança do berço ei-los arrancam/ Que os bracinhos estende e chora em vão”

(v. 199-200). É o momento derradeiro e de maior comoção do poema, capaz de provocar força suficiente para que a escrava mãe, possuída por um misto de histeria e cólera, parta ferozmente contra esses homens “cobardes” (v. 214) e “ladrões” (v. 215) que querem levar seu “favo de flor e mel” (v. 190).

Toda e qualquer relação de piedade que o poeta buscou traçar na sua obra precisa ser entendida num contexto micro-histórico, para que essa multidão cativa, por meio de uma “aproximação plena de ternura [...] comece a ser compreendida e não permaneça reduzida à escravidão se for novamente mergulhada no anonimato coletivo da simples ‘força de trabalho’” (MATTOSO, 2003, p. 11), assim como dentro de um contexto urbano, porque nele os escravos tinham certa “liberdade”. Na cidade o cativo “circula nas ruas, estabelece vínculos com os homens livres humildes, seus irmãos trabalhadores, e sente-se, sem dúvida, menos prisioneiro de sua condição do que o escravo rural” (MATTOSO, 2003, p. 111).

Muitos serviam de modo a auxiliar nos rendimentos de seus senhores, como era o caso dos escravos de aluguel, ou dos escravos de ganho, que “recebiam um jornal (remuneração por um dia de trabalho) oferecendo aos passantes bolos, doces, legumes, roscas e tortas” (DEL PRIORE, 1999, p. 32), e esta pequena porcentagem que recebiam permitiu, a muitos, acumular e comprar a própria alforria. No ambiente rural, apesar dos “laços de compadrio” (MATTOSO, 2003, p. 131), a maioria era apenas o “animal de carga”, o “instrumento de produção” que servia ao senhor. Segundo Freyre (2004, p. 539), os escravos domésticos eram “beneficiados por uma assistência moral e religiosa que muitas vezes faltava aos do eito” e esclarece que, mesmo batizados e trabalhando na casa grande, havia uma hierarquia nesses trabalhos, de onde se observava que o *status* variava de “quase pessoa de família ao de quase animal ou quase bicho” (FREYRE, 2004a, p. 568). Foi a brutalidade do mundo rural que o poeta denunciou, mas o fez para os moradores do espaço urbano, mais acostumados a ver os escravos com certa autonomia e cujo contato, muitas vezes, deixava a condição de um ou de outro de lado.

O poeta retornou à questão da maternidade escrava no poema “Mater Dolorosa”, de 1865.

MATER DOLOROSA

Deixa-me murmurar à tua alma um adeus
eterno, em vez de lágrimas chorar sangue,
chorar o sangue de meu coração sobre meu
filho; tu deves morrer, meu filho, tu
deves morrer.

NATHANIEL LEE

1. Meu Filho, dorme, dorme o sono eterno
2. No berço imenso, que se chama - o céu.
3. Pede às estrelas um olhar materno,
4. Um seio quente, como o seio meu.

5. Ai! borboleta, na gentil crisálida,
6. As asas de ouro vais além abrir.
7. Ai! rosa branca no matiz tão pálida,
8. Longe, tão longe vais de mim florir.

9. Meu filho, dorme... Como ruge o norte
10. Nas folhas secas do sombrio chão!...
11. Folha dest'alma como dar-te à sorte?...
12. É tredo, horrível o feral tufão!

13. Não me maldigas... Num amor sem termo
14. Bebi a força de matar-te... a mim...
15. Viva eu cativa a soluçar num ermo...
16. Filho, sê livre... Sou feliz assim...

17. - Ave - te espera da lufada o açoite,
18. - Estrela - guia-te uma luz falaz.
19. - Aurora minha - só te aguarda a noite,
20. - Pobre inocente - já maldito estás.

21. Perdão, meu filho... se matar-te é crime...
22. Deus me perdoa... me perdoa já.
23. A fera enchente quebraria o vime...
24. Velem-te os anjos e te cuidem lá.

25. Meu filho dorme... dorme o sono eterno
26. No berço imenso, que se chama o céu.
27. Pede às estrelas um olhar materno,
28. Um seio quente, como o seio meu.

As sete estâncias poéticas desse texto apresentam-se organizadas em quadras, ritmadas pelo modelo de rima alternada (ABAB), com versos decassílabos. A primeira estrofe é a mesma que finaliza o poema. O título da poesia faz referência a Nossa Senhora das Dores e, o simbolismo dessa composição flerta com a imagem cristã de sacrifício. Essa “Maria”, não só assiste como é também a responsável pelo sacrifício de seu filho.

Não temos, inicialmente, informações sobre tempo, nem espaço, em suma, a cena é bem simples. A mãe escrava fala com a sua criança. O leitor é levado, à primeira vista, a imaginar que essa “Mater Dolorosa” nina em seus braços o cadáver do filho, impressão expressa no verso 1, como que murmurando à alma deste um adeus, numa correspondência com os versos de Nathaniel Lee, usados na epígrafe. No poema, os escravos são novamente

zoomorfizados, mas não bestializados, uma vez que, a criança - se assim podemos chamá-la-, aparece como “borboleta, na gentil crisálida” (v. 5), claramente, caracterizada como um elemento frágil e belo. Contudo, pode-se perceber dois momentos distintos nessa composição, o primeiro está presente entre os versos 17 e 20, que se apresentam iniciados por um travessão, diferentemente dos demais, indicando a fala da personagem, em voz alta, já os outros, demonstram o pensamento materno, uma fala interna. Percebe-se, então, que o filho não está nos braços da mãe e sim no seu ventre, tese confirmada pelo verso 5, pois o bebê-feto, chamado de “borboleta”, se encontra ainda na “gentil crisálida”. O leitor presencia não um infanticídio, mas um aborto. Os versos 17-20 mostram que ainda há vida no ventre materno, entretanto, no restante, o aborto é fato consumado, passando a mãe a justificar-se e pedir perdão.

Ela sabia que o filho precisava morrer, tal como a mãe que a epígrafe apresenta. A cativa reporta-se ao fruto de seu ventre como “- pobre inocente - já maldito estás” (v. 20), ou seja, teria pela frente uma vida de sacrifícios, morrendo enquanto ser humano, pois como subjugado esse caráter lhe seria retirado, ou então, a morte provocada pela mãe. Cogitou ainda em deixá-lo nascer e logo após o abandonar, seguindo o exemplo da história bíblica de Moisés, mas percebeu que “a fera enchente quebraria o vime...” (v. 23). A felicidade estaria alijada de sua vida tanto num como em outro destino. O aborto acabou sendo a escolha.

Em “A mãe do Cativo”, de 1868, podemos encontrar, possivelmente, a mesma mãe. Ela está feliz com a gravidez, mas depara-se com a triste constatação de um futuro de dor e sofrimento para seu filho.

A MÃE DO CATIVO

Le Christ à Nazareth, atix jours de son enfance
Jouait avec la croix, symbole de sa mort;
Mère du Polonais! qu'il apprene d'avance
A combattre et braver les outrages du Sort.
Qu'il couve dans son sein sa colère et sa joie
Qu'il ses discours prudents distillent le venin,
Comme un aime obscur que son coeur se reploie
À terre, à deux genoux, qu'il rampe comme un
nain
(MICKIEWICZ - A Mãe Polaca)

I

1. Ó mãe do cativo! que alegre balanças
2. A rede que ataste nos galhos da selva!
3. Melhor tu farias se à pobre criança

4. Cavasses a cova por baixo da relva.
5. Ó mãe do cativo! que fias à noite
6. As roupas do filho na choça da palha!
7. Melhor tu farias se ao pobre pequeno
8. Tecesses o pano da branca mortalha.

9. Misérrima! E ensinas ao triste menino
10. Que existem virtudes e crimes no mundo
11. E ensinas ao filho que seja brioso,
12. Que evite dos vícios o abismo profundo ...

13. E louca, sacodes nesta alma, inda em trevas,
14. O raio da espr'ança... Cruel ironia!
15. E ao pássaro mandas voar no infinito,
16. Enquanto que o prende cadeia sombria! ...

II

17. Ó Mãe! não despertes est'alma que dorme,
18. Com o verbo sublime do Mártir da Cruz!
19. O pobre que rola no abismo sem termo
20. P'ra qu'há de sondá-lo... Que morra sem luz.

21. Não vês no futuro seu negro fadário,
22. Ó cega divina que cegas de amor?!
23. Ensina a teu filho - desonra, misérias,
24. A vida nos crimes - a morte na dor.

25. Que seja covarde... que marche encurvado...
26. Que de homem se torne sombrio reptíl.
27. Nem core de pejo, nem trema de raiva
28. Se a face lhe cortam com o látego vil.

29. Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se
30. Ao frio das noites, aos raios do sol.
31. Na vida - só cabe-lhe a tanga rasgada!
32. Na morte - só cabe-lhe o roto lençol.

33. Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se
34. Bem como a serpente por baixo da chã
35. Que impávido veja seus pais desonrados,
36. Que veja sorrindo mancharem-lhe a irmã.

37. Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...
38. Trabalho que pagam com pútrido pão.
39. Depois que os amigos açoite no tronco...
40. Depois que adormeça co'o sono de um cão.

41. Criança - não trema dos transes de um mártir!

42. Mancebo - não sonhe delírios de amor!
 43. Marido - que a esposa conduza sorrindo
 44. Ao leito devasso do próprio senhor! ...
45. São estes os cantos que deves na terra
 46. Ao mísero escravo somente ensinar.
 47. Ó Mãe que balanças a rede selvagem
 48. Que ataste nos troncos do vasto palmar.

III

49. Ó Mãe do cativo, que fias à noite
 50. À luz da candeia na choça de palha!
 51. Embala teu filho com essas cantigas...
 52. Ou tece-lhe o pano da branca mortalha.

Este é um poema dividido em três cantos, com estrofes organizadas em quadras, no qual a mãe escrava aparece aos olhos do leitor pela descrição do eu lírico, que chama a atenção dela, “Ó mãe do cativo”, no verso 1, mas este chamamento traz ligado a si, um misto de pena e apelo, muito por conta da mensagem que será passada. O leitor encontra uma empolgada mãe fazendo os preparativos para receber seu bebê: “Ó mãe do cativo! que fias à noite/ As roupas do filho na choça de palha!” (v. 5-6). Com o bebê ainda no ventre, sonha com um futuro melhor para ele, porém, é advertida da ironia desse pensamento, pois viver como escravo é morrer como pessoa:

E louca, sacodes nesta alma, inda em trevas,
 O raio da espr’ança... Cruel ironia!
 E ao pássaro mandas voar no infinito
 Enquanto que o prende cadeia sombria (v. 13-16).

A partir de então, ela passará a ter consciência de que seu bebê não pode vir a este mundo para servir e sofrer como escravo. Nos versos 21 e 22, o enunciador surge com vistas a desencorajar a mãe de ter seu filho, pois seu desejo de tê-lo lhe impede de ver que esta criança terá pela frente “desonra, misérias/ A vida nos crimes – a morte na dor” (v. 23-24).

Castro Alves apresenta *Os Escravos* como a odisséia dos africanos em terras hostis, onde a luta pela liberdade toma todas as ações e pensamentos dos personagens. Os poemas que a compõem se comunicam no conjunto da obra, constroem uma história quase única, onde uma personagem aparece em mais de um poema, apresentando uma sequência lógica, contudo, não cronológica, pois o poeta baiano retoma temas já tratados. Se o medo de ter o filho levado de seus braços aparece em “A Canção do Africano”, ele se concretiza em “Tragédia no Lar”. O mesmo modelo usou para compor “Mater Dolorosa” e “A Mãe do

Cativo”. Neste, o eu poético alerta a mãe, que ao contrário dos preparativos para receber o filho, “melhor tu farias se à pobre criança/ Cavasses a cova por baixo da relva” (v. 3-4) e se “tecesses o pano da branca mortalha (v. 8).

Em “Mater Dolorosa” o conselho é seguido, através do ato desesperado da mãe que, não suportado a ideia de ter o filho como escravo, a leva cometer o infanticídio/aborto. Não é um simples ato frio e mecânico, pelo contrário, o eu lírico nos mostra que a beleza da vida dessa mãe, a qual seria ver seu filho crescer, não acontecerá diante de seus olhos, e ela está consciente disso, conforme seu lamento:

Ai! borboleta, na gentil crisálida,
As asas de ouro vais além abrir.
Ai! rosa branca no matiz tão pálida,
Longe, tão longe vais de mim florir (v. 5-8).

A justificativa dada pela mãe, o ideal de liberdade, suplanta o ato criminoso. Ela sabe que não pode legar seu destino ao filho amaldiçoado desde a concepção. Assim, se confessa ao filho:

Não me maldigas... Num amor sem termo
Bebi a força de matar-te a mim
Viva eu cativa a soluçar num ermo...
Filho, sê livre... Sou feliz assim... (v. 13-16).

O que a escrava pode oferecer a seu filho é a liberdade na morte ou a vida na escravidão. Uma vida desonrada, triste e de árduo trabalho, pago “com pútrido pão” (v. 38). Essa mãe deve ensinar ao filho “que existem virtudes e crimes no mundo/ E ensinas ao filho que seja brioso,/ Que evite dos vícios o abismo profundo...” (v. 10-12). Uma vida de submissão e sofrimento.

“A Mãe do Cativo” interage ainda com dois outros poemas, primeiramente na questão do escravo que vê a desonra de sua irmã no leito do senhor, tratado em “O Sibarita Romano”, reaparece aqui, no verso 36: “Que veja sorrindo mancharem-lhe a irmã”. Da mesma forma, o mote presente em “Súplica”, do senhor que prostitui a mulher do escravo, aqui é retomado nos versos 43 e 44: “Marido – que a esposa conduza sorrindo/ Ao leito devasso do próprio *senhor!*...”.

Essa “Mater Dolorosa”, depois de ponderar todas as implicações de deixar seu filho viver, pede o seu perdão, e não está certa do que cometeu é crime, uma vez que entende ela que Deus a perdoará imediatamente, devido à causa nobre de seu ato, e claro, também porque Ele sacrificou seu próprio filho. Conforme o eu lírico, eram dois e antagônicos os caminhos pelos quais essa mãe poderia encaminhar seu filho: ou ensinaria ele a se tornar um bom

escravo ou tecer-lhe-ia “o pano da branca mortalha” (v. 8). Oliveira (2007, p. 64) afirma que “o infanticídio funciona enquanto profilaxia ao futuro sofrimento, certamente trazido pela condição escrava”, neste poema a mãe não vê outro caminho, é a única forma de evitar que seu filho sofra.

Castro Alves nos deu, nestes dois poemas, a conhecer uma das inúmeras formas pelas quais os subjugados resistiram ao cativeiro, pois “os escravizados haviam marcado, e continuariam marcando, ininterruptamente, até a Abolição, sua oposição visceral à escravidão, por meio dos atos de resistência simples e complexos, surdos e abertos, conscientes e inconscientes” (MAESTRI, 2011, p. 29), por meio dos quilombos, assassinatos de seu escravizadores, do banzo, do suicídio, através, entre outras formas, do vício “de comer terra” (FREYRE, 2004a, p. 451), e também pelo infanticídio. O casamento entre indivíduos de etnias diferentes levava as mulheres escravas a ter poucos filhos, “muitas delas recorriam ao aborto a fim de evitar a escravidão de seu filho (MATTOSO, 2003, p. 127)”. Esse ato “pode ser lido também como estratégia pessoal e coletiva de luta entre escravos e senhores, na medida em que os produtos dos ventres das escravas, antes da Lei de 1971⁶, eram ao mesmo tempo frutos gerados por elas mesmas e bens do senhor” (OLIVEIRA, 2007, p. 64).

As crianças nascidas em cativeiro forjavam sua personalidade diante de dois mundos distintos que interagiam por meio da hipocrisia velada. A criança escrava se tornava o moleque dentro da casa-grande, onde “desde cedo dedicavam-se a atividades domésticas: levavam recados ou copos de água para a ‘iaíá’, abanavam as moscas da sala com grandes leques, carregavam o missal ou o guarda chuva do senhor” (DEL PRIORE, 1999, p. 33), ou o “leva-pancadas, [...] espécie de vítima, ao mesmo tempo que camarada de brinquedo” (FREYRE, 2003, p.113), ao passo que “sua comunidade tenta absorvê-la” (MATTOSO, 2003, p. 128), entretanto, seu lugar nessa organização social fica claro entre os 7 e 8 anos, quando o pai branco passava a ser o senhor, perdendo aquela aura de bondade que encontrava enquanto ainda era o moleque.

Com “Lúcia”, poema incompleto, escrito em São Paulo no ano de 1868, Castro Alves tratou da relação entre senhores e as crianças escravas que frequentavam a casa-grande.

LÚCIA

POEMA

⁶ O autor referindo-se a Lei do Ventre Livre, errou na datação. O correto é 1871, conforme BOULOS (2012, p. 249).

1. Na formosa estação da primavera
 2. Quando o mato se arreia mais festivo,
 3. E o vento campesino bebe ardente
 4. O agreste aroma da floresta virgem...
 5. Eu e Lúcia, corríamos — crianças —
 6. Na veiga, no pomar, na cachoeira,
 7. Como um casal de colibris travessos
 8. Nas laranjeiras que o Natal enflora.
-
9. Ela era a *cria* mais formosa e meiga
 10. Que jamais, na *Fazenda*, vira o dia ...
 11. Morena, esbelta, airosa... eu me lembrava
 12. Sempre da corça arisca dos silvados
 13. Quando via-lhe os olhos negros, negros
 14. Como as plumas noturnas da *graiúna*;
 15. Depois... quem mais mimosa e mais alegre?...
 16. Sua boca era um pássaro escarlate
 17. Onde cantava festival sorriso.
 18. Os cabelos caíam-lhe anelados
 19. Como doudos festões de parasitas...
 20. E a graça... o modo... o coração tão meigo?!...
-
21. Ai! Pobre Lúcia... como tu sabias,
 22. Festiva, encher de afagos a família,
 23. Que te queria tanto e que te amava
 24. Como se fosses filha e não cativa...
 25. Tu eras a alegria da *fazenda*;
 26. Tua *senhora* ria-se, contente
 27. Quando enlaçavas seus cabelos brancos
 28. Co'as roxas maravilhas da campina.
 29. E quando à noite todos se juntavam,
 30. Aos reflexos doirados da *candeia*,
 31. Na grande sala em torno da fogueira,
 32. Então, Lúcia, sorrindo eu murmurava:
 33. "Meu Deus! um beija-flor fez-se criança...
 34. Uma criança fez-se mariposa!"
-
35. Mas um dia a miséria, a fome, o frio,
 36. Foram pedir um pouso nos teus lares...
 37. A mesa era pequena... Pobre Lúcia!
 38. Foi preciso te ergueres do banquete
 39. Deixares teu lugar aos mais convivas...
-
40. Eu me lembro... eu me lembro... O sol raiava.
 41. Tudo era festa em volta da pousada...
 42. Cantava o galo alegre no terreiro,
 43. O mugido das vacas misturava-se
 44. Ao relincho das éguas que corriam

45. De crinas soltas pelo campo aberto
 46. Aspirando o frescor da madrugada.
47. Pela última vez ela chorando
 48. Veio sentar-se ao banco do terreiro...
 49. Pobre criança! que conversas tristes
 50. Tu conversaste então co'a natureza.
51. "Adeus! p'ra sempre, adeus, ó meus amigos,
 52. Passarinhos do céu, brisas da mata,
 53. Patativas saudosas dos coqueiros,
 54. Ventos da várzea, fontes do deserto!...
 55. Nunca mais eu virei, pobres violetas,
 56. Vos arrancar das moitas perfumadas,
 57. Nunca mais eu irei risonha e louca
 58. Roubar o ninho do sabiá choroso...
 59. Perdoai-me que eu parto para sempre!
 60. Venderam para longe a pobre Lúcia!..."
61. Então ela apanhou do mato as flores
 62. Como outrora enlaçou-as nos cabelos,
 63. E rindo de chorar disse em soluços:
 64. "Não te esqueças de mim que te amo tanto..."

65. Depois além, um grupo, informe e vago,
 66. Que cavalgava o dorso da montanha,
 67. Ia esconder-se, transmontando o topo. . .
68. Neste momento eu vi, longe... bem longe,
 69. Ainda se agitar um lenço branco...
 70. ... Era o lencinho tremulo de Lúcia...

EPÍLOGO

71. Muitos anos correram depois disto ...
 72. Um dia nos sertões eu caminhava
 73. Por uma estrada agreste e solitária,
 74. Diante de mim uma mulher seguia,
 75. — Co' o cântaro à cabeça — pés descalços,
 76. Co'os ombros nus, mas pálidos e magros ...
77. Ela cantava, com uma voz extinta,
 78. Uma cantiga triste e compassada ...
 79. E eu que a escutava procurava, embalde,
 80. Uma lembrança juvenil e alegre
 81. Do tempo em que aprendera aqueles versos...
 82. De repente, lembrei-me... "Lúcia! Lúcia!"
 83. ... A mulher se voltou ... fitou-me pasma,
 84. Soltou um grito... e, rindo e soluçando,

85. Quis para mim lançar-se, abrindo os braços.
86. ... Mas súbito estacou ... Nuvem de sangue
87. Corou-lhe o rosto pálido e sombrio ...
88. Cobriu co'a mão crispada a face rubra
89. Como escondendo uma vergonha eterna ...
90. Depois, soltando um grito, ela sumiu-se
91. Entre as sombras da mata ... a pobre Lúcia!

É com a descrição idílica da paisagem, em plena primavera, que o leitor encontra-se com Lúcia e com o eu poético, ainda crianças, ambos correndo em meio a esse cenário paradisíaco, entretanto, essa é uma cena do passado, que traz ao poema uma sensação de liberdade “corríamos – crianças –” (v. 5), corroborada com a imagem comparativa usada pelo enunciador: “Como um casal de colibris travessos” (v. 7). A beleza do ambiente está intimamente ligada com o estado de espírito de Lúcia. A “primavera” caracteriza esse momento da infância como feliz, antes de ser vendida. O poeta insere então, um tempo de inverno, indicado pelos substantivos “miséria”, “fome” e “frio”, no verso 35, opondo-se desta forma à primavera. Muitos anos depois, afirma o eu lírico que, “um dia nos sertões eu caminhava/ Por uma estrada agreste e solitária”, quando reencontra Lúcia. A aspereza do cenário, está em sintonia com a tristeza que se apossa da personagem, presente na “voz extinta” (v. 77) que expressa “uma cantiga triste e compassada” (v. 78).

Sua beleza foi-se embora. Em tempo de criança, “ela era a *cria* mais formosa e meiga” (v. 9) da fazenda, “morena, esbelta, airosa...” (v. 11), olhos negros “como as plumas noturnas da *graúna*” (v. 14) e ariscos como a “corça arisca dos silvados” (v. 12). Ninguém era mais “mimosa e mais alegre” (v. 15) que Lúcia, “sua boca era um pássaro escarlate” (v. 16). No entanto, o reencontro apresenta ao enunciador uma mulher “co’os ombros nus, mas pálidos e magros...” (v. 76), seus pés estão descalços reforçando a ideia de pobreza.

A intimidade de Lúcia com a natureza, a levou, após saber de sua venda, a despedir-se de seus amigos: pássaros, brisa das matas, ventos das várzeas, as violetas. O leitor tem a sensação de que ela dá adeus a própria felicidade, presentindo a quadro de amarguras que a espera.

A relação dessas duas crianças, dessa amizade gira em torno da devoção, talvez amor, pois o enunciador, entre o espanto e o encantamento com a beleza de Lúcia afirma para si mesmo: “Meu Deus! um beija-flor fez-se criança.../ Uma criança fez-se mariposa!” (v. 33-34), representando a metamorfose da bela menina em linda mulher. Lúcia, por sua vez, ao despedir-se diz para alguém, provavelmente para o eu lírico: “ não te esqueças de mim que te amo tanto...” (v. 64).

É, possivelmente, uma relação entre cativos. Lúcia sim, a pele “morena” (v. 11), os cabelos “anelados” (v. 18) e sua venda a caracterizam como escrava. O destaque das palavras “cria” (v. 9), “fazenda” (v. 10 e 25), e “senhora” (v. 26), não deixam o leitor se esquecer de sua condição inferior, semelhante a um animal. Mesmo vivendo uma liberdade relativa, mesmo sendo amada como “filha e não cativa” (v. 24), ainda assim sua condição era o cativo. O amor de sua senhora não foi suficiente para dar-lhe a alforria. Embora recebesse um tratamento diferenciado, não era senhora de si. Era a propriedade, investimento da família branca, tanto que, num momento de dificuldade financeira se desfizeram dela.

Não temos indicações sobre as características físicas do sujeito poético, porém, referindo-se a “tua senhora” (v. 26), o eu lírico indica o *status* de “dama de companhia” de Lúcia e, expressa a sua condição ao lembrar-se de todos reunidos à noite sob a luz da “candeia” (v. 30), “na grande sala em torno da fogueira” (v. 31). O poeta usa a fogueira em outros poemas, como “A Canção do Africano” e “Tragédia no Lar” simbolizando um elemento agrupador dos escravos na senzala, a sala grande como cita o eu lírico.

O poema apresenta como parte final um epílogo, onde o sujeito poético conclui a narração de suas lembranças, recordando então, o momento que a encontrara novamente, reconhecendo Lúcia pelos versos que cantava. Lúcia, contudo, entre feliz, espantada e triste, com vergonha fugiu. O que aconteceu a ela, não é contado, mas o poeta permite ao leitor perceber que não houve felicidade nesse tempo. A “vergonha eterna” (v. 89) que procurava esconder, permite que especulemos, não mais que isso, da possibilidade de Lúcia ter sido prostituída pelo novo senhor, ou passou a ganhar a vida dessa forma. O que lhe aconteceu possibilita ao leitor compreender que no cativo a felicidade é algo fugaz ou inexistente.

A maternidade desfeita por meio da morte da mãe cativa, foi o tema utilizado por Castro Alves nos poemas “A criança”, de 1865 e “A Órfã na Sepultura”, não datado.

A CRIANÇA

Que veux-tu, fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux?
Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles.

VICTOR HUGO (Les Orientales)

1. Que tens criança? O areal da estrada
2. Luzente a cintilar
3. Parece a folha ardente de uma espada.
4. Tine o sol nas savanas. Morno é o vento.
5. À sombra do palmar

6. O lavrador se inclina sonolento.
7. É triste ver uma alvorada em sombras,
8. Uma ave sem cantar,
9. O veado estendido nas alfombras.
10. Mocidade, és a aurora da existência,
11. Quero ver-te brilhar.
12. Canta, criança, és a ave da inocência.

13. Tu choras porque um ramo de baunilha
14. Não pudeste colher,
15. Ou pela flor gentil da granadilha?
16. Dou-te, um ninho, uma flor, dou-te uma palma,
17. Para em teus lábios ver
18. O riso — a estrela no horizonte da alma.

19. Não. Perdeste tua mãe ao fero açoite
20. Dos seus algozes vis.
21. E vagas tonto a tatear à noite.
22. Choras antes de rir... pobre criança!...
23. Que queres, infeliz?...
24. — Amigo, eu quero o ferro da vingança.

A ÓRFÃ NA SEPULTURA

1. Minha mãe, a noite é fria,
2. Desce a neblina sombria,
3. Geme o riacho no val
4. E a bananeira farfalha,
5. Como o som de uma mortalha
6. Que rasga o gênio do mal.

7. Não vês que noite cerrada?
8. Ouviste essa gargalhada
9. Na mata escura? ai de mim!
10. Mãe, ó mãe, treme de medo.
11. Oh! quando enfim teu segredo,
12. Teu segredo terá fim?

13. Foi ontem que à Ave-Maria
14. O sino da freguesia,
15. Me fez tanto soluçar.
16. Foi ontem que te calaste...
17. Dormiste . . os olhos fechaste...
18. Nem me fizeste rezar! ...

19. Sentei-me junto ao teu leito,
20. 'Stava tão frio o teu peito,
21. Que eu fui o fogo atizar.

22. Parece que então me viste
23. Porque dormindo sorriste
24. Como uma santa no altar.

25. Depois o fogo apagou-se,
26. Tudo no quarto calou-se,
27. E eu também calei-me então.
28. Somente acesa uma vela
29. Triste, de cera amarela,
30. Tremia na escuridão.

31. Apenas nascera o dia,
32. À voz do maridedia
33. Saltei contente de pé.
34. Cantavam os passarinhos
35. Que fabricavam seus ninhos
36. No telhado de sapé.

37. Porém tu, por que dormias,
38. Por que já não me dizias
39. "Filha do meu coração?"
40. 'Stavas aflita comigo?
41. Mãe, abracei-me contigo,
42. Pedi-te embalde perdão...

43. Chorei muito! ai triste vida!
44. Chorei muito, arrependida
45. Do que talvez fiz a ti.
46. Depois rezei ajoelhada
47. A reza da madrugada
48. Que tantas vezes te ouvi:

49. "Senhor Deus, que após a noite
50. "Mandas a luz do arrebol,
51. "Que vestes a esfarrapada
52. "Com o manto rico do sol,

53. "Tu que dás à flor o orvalho,
54. "Às aves o céu e o ar,
55. "Que dás as frutas ao galho,
56. "Ao desgraçado o chorar;

57. "Que desfias diamantes
58. "Em cada raio de luz,
59. "Que espalhas flores de estrelas
60. "Do céu nos campos azuis;

61. "Senhor Deus, tu que perdoas
62. "A toda alma que chorou,
63. "Como a clícia das lagoas,

64. "Que a água da chuva lavou;
65. "Faze da alma da inocente
66. "O ninho do teu amor,
67. "Verte o orvalho da virtude
68. "Na minha pequena flor.
69. "Que minha filha algum dia
70. "Eu veja livre e feliz! ...
71. "Ó Santa Virgem Maria,
72. "Sê mãe da pobre infeliz."
73. Inda lembras-te! dizias,
74. Sempre que a reza me ouvias
75. Em prantos de a sufocar:
76. "Ai! têm orvalhos as flores,
77. "Tu, filha dos meus amores,
78. "Tens o orvalho do chorar".
79. Mas hoje sempre sisuda
80. Me ouviste... ficaste muda,
81. Sorrindo não sei pra quem.
82. Quase então que eu tive medo...
83. Parecia que um segredo
84. Dizias baixinho a alguém.
85. Depois... depois... me arrastaram...
86. Depois... sim... te carregaram
87. P'ra vir te esconder aqui.
88. Eu sozinha lá na sala...
89. 'Stava tão triste a senzala...
90. Mãe, para ver-te eu fugi...
91. E agora, ó Deus!... se te chamo
92. Não me respondes!... se clamo,
93. Respondem-me os ventos suis...
94. No leito onde a rosa medra
95. Tu tens por lençol a pedra,
96. Por travesseiro uma cruz.
97. É muito estreito esse leito?
98. Que importa? abre-me teu peito
99. — Ninho infinito de amor.
100. Palmeira — quero-te a sombra.
101. Terra — dá-me a tua alfombra.
102. Santo fogo — o teu calor.
103. Mãe, minha voz já me assusta...
104. Alguém na floresta adusta
105. Repete os soluços meus.

106. Sacode a terra... desperta!...
107. Ou dá-me a mesma coberta,
108. Minha mãe... meu céu... meu Deus...

O primeiro poema foi composto em sextilha seguindo o esquema rítmico ABACBC, apresentado em quatro estrofes. O segundo, também apresenta suas estâncias poéticas em formato de sextilha, mas a rima obedece a sequência AABCCB. Entre os versos 48 e 49, as estrofes de “A Órfã na Sepultura” sofrem uma transformação na sua estrutura. O poeta introduz, pela lembrança do sujeito poético, a oração que sua falecida mãe rezava todas as noites. Essa oração aparece em seis estrofes, organizadas em quadra, com rima cruzada (ABAB).

Em ambos os poemas o cenário é o meio rural, e as histórias se desenvolvem após a morte da mãe. No primeiro a tristeza de uma criança chama a atenção do eu lírico, que tenta em vão alegrá-la: “mocidade, és a aurora da existência,/ Quero ver-te brilhar” (v. 10-11). Logo depois, não sabendo o real motivo de seu pranto, faz-lhe uma oferta: “Dou-te, um ninho, uma flor, dou-te uma palma,/ Para em teus lábios ver/ O riso — a estrela no horizonte da alma (v. 16-18). Tanto a dúvida em relação ao por que da tristeza dessa criança, quanto a proposta para por fim a ela, expressam certa ingenuidade do enunciador, sensação que a própria figura infantil lhe inocula. O desfecho já se encontra desenhado na sua própria percepção e descrição do cenário ermo e escaldante: o areal da estrada/ Luzente a cintilar/ Parece a folha ardente de uma espada” (v. 1-3).

O poeta condoreiro usa a ingenuidade, estrategicamente, para apresentar os escravo ao leitor e então surpreendê-lo. É uma crítica ao tratamento dispensado pelos senhores a seus cativos, que de certo modo, beirava em muitos casos a ingenuidade, pois esperavam que os escravos se mantivessem sempre submissos, embora, usassem de métodos coercitivos para tal propósito. Na visão do poeta, os agravos praticados pelos escravocratas, seriam os responsáveis por despertar a consciência dos cativos e levá-los à redenção.

O sujeito lírico toma conhecimento que esta criança perdeu a mãe “ao fero açoite/ Dos seus algozes vis” (v. 19-20), e desde então “vagas tonto a tatear à noite./ Choras antes de rir... pobre criança!...” (v. 21-22), e, ao perguntar o que essa criança quer, recebe como resposta segundo Amado (2010, p.103), “o desejo de vingança, nunca uma reconciliação”. Nas palavras do poeta: “- Amigo, eu quero o ferro da vingança” (v. 24). É um “verso sintomático, este, porque atesta as dimensões da injustiça e do ressentimento, coroadas pelo desejo ‘natural’ de vingança. O signo ‘ferro’ é o elemento que aponta para a devolução da morte, nas

mesmas condições/proporções, àqueles que a trouxeram à progenitora” (OLIVEIRA, 2007, p. 89). Desta forma o poeta começou a demonstrar, aos escravos (ouvintes de sua poesia), a necessidade de uma revolução, de uma luta por parte de todos, tentou forjar uma consciência de classe, consciência do poder que possuíam. Seus poemas apresentam um caráter de “dor e de revolta” (AMADO, 2010, P. 103), mostram a dor como elemento presente, mas Castro Alves propõe a revolta como futuro próximo.

Assim como esta criança, outra chorando na sepultura da mãe é cantada em “A Órfã na Sepultura”. Invertem-se os papéis, se até então a mãe chorava a morte do filho, agora a vida ceifada foi a da mãe amorosa, atenciosa e que como as outras, sofria com o destino nefasto de sua filha, sonhava ela “que minha filha algum dia/ Eu a veja livre e feliz!...” (v. 69-70), mas a morte a leva antes do sonho se realizar. Castro Alves, mais uma vez, se utiliza da religião para igualar as personagens cativas e o leitor, todos são cristãos, filhos do mesmo Deus.

O eu poético nos mostra uma morte na qual não são nem a dor, tampouco a tristeza que tomam a escrava, e sim um sentimento de libertação e de êxtase, pois a escrava aparece feliz perante os olhos da filha: “dormindo sorriste/ Como uma santa no altar” (v. 23-24); “sorrindo não sei p’ra quem” (v. 81). O cenário descrito amplia a desolação e a solidão da órfã:

Minha mãe, a noite é fria,
Desce a neblina sombria,
Geme o riacho no val
E a bananeira farfalha,
Como o som de uma mortalha
Que rasga o gênio do mal (v. 1-6)

Após passar a noite velando o corpo da mãe, confessa que depois das lágrimas de saudade, tristeza e arrependimento, realizou a oração que ouvia da mãe, na qual a falecida sempre pedia a proteção divina para a filha e a interseção da Virgem Maria: “Sê a mãe da pobre infeliz” (v. 72). Então, “me arrastaram.../ Depois... sim... te carregaram.../ P’ra vir te esconder aqui (v. 85-87). A solidão e a saudade fazem com que a filha fuja, em meio a noite, para ver a mãe, para estar só com ela e, mesmo clamando a Deus em suas orações, assim como em “Vozes d’África”, ele ficou calado.

Sem a figura da mãe, não podendo mais apoiar sua cabeça sobre seu peito, é com essa imagem que o poeta nos descreve a órfã diante da sepultura. A vida dessa criatura desamparada se resume a um quadro de ausência total, no qual ela perde seu “ninho infinito de amor” (v. 99), a sombra do descanso, o apoio e o calor reconfortante e protetor.

Segundo Amado (2010), a criança, descrita no poema homônimo pode ser a mesma que foi arrancada dos braços em “Tragédia no Lar”, mas para nós, esta criança errante pode ser a que aparece em “A Órfã na Sepultura”, porque pranteando é tomada por um sentimento ainda não conhecido pelo leitor, mas como diz perante o túmulo, “mãe, minha voz já me assusta.../ Alguém na floresta adusta/ Repete os soluços meus” (v. 103-105). Sua voz assusta, pois vai sendo invadida por um sentimento de revolta, de ódio. Esta órfã cuidou da mãe no leito de morte, mas o motivo do óbito não nos é dado pelo poeta. Poderia ela estar ali, após ser castigada no tronco. Alguém na floresta também pranteia sozinho. Poderia ser outra vítima da escravidão, outra criança que perdeu a mãe sob açoites do “látego vil” (ALVES, 2001, p. 264), um possível companheiro para unir-se a sua luta contra a barbárie do cativo, que desejasse também “o ferro da vingança” (ALVES, 2001, p. 231). Suplica, então, para que a mãe desperte ou para que ela tenha o mesmo destino.

O poeta não nos permite afirmar com certeza, se a criança do poema homônimo é a mesma que aparece em “A Órfã na Sepultura”, mas como nos informa Fiorin (2009) todo texto permite várias leituras, mas não permite todas, ou seja, há leituras erradas, pois

no interior do texto, são as relações entre as unidades que produzem significação. Assim, os limites da interpretação não permitem, que no processo de leitura, se façam associações livres ou que considerem simbólicas as unidades isoladas [...]. Ao contrário, buscam-se conexões internas ao texto e vinculações com outros textos e discursos, e são essas relações que produzem a significação e controlam as leituras possíveis (FIORIN, 2009, p. 49).

Partindo da premissa de que, em *Os Escravos*, Castro Alves construiu a jornada dos africanos e seus descendentes aqui no Brasil, entendemos que, alguns poemas se caracterizam como episódios da mesma história, a qual perpassa toda a obra ou histórias que nela se cruzam.

O escravo desamparado, sem família, também foi representado pelo poeta condoreiro em “A Cruz da Estrada” e “Antítese”, ambos de 1865.

A CRUZ DA ESTRADA

Invideo quia quiescunt.
LUTHERO (Worms)

Tu que passas, descobre-te! Ali dorme
O forte que morreu.
A. HERCULANO (Trad.)

1. Caminheiro que passas pela estrada,
2. Seguindo pelo rumo do sertão,

3. Quando vires a cruz abandonada,
4. Deixa-a em paz dormir na solidão.

5. Que vale o ramo do alecrim cheiroso
6. Que lhe atiras nos braços ao passar?
7. Vais espantar o bando buliçoso
8. Das borboletas, que lá vão pousar.

9. É de um escravo humilde sepultura,
10. Foi-lhe a vida o velar de insônia atroz.
11. Deixa-o dormir no leito de verdura,
12. Que o Senhor dentre as selvas lhe compôs.

13. Não precisa de ti. O gaturamo
14. Geme, por ele, à tarde, no sertão.
15. E a juriti, do taquaral no ramo,
16. Povoia, soluçando, a solidão.

17. Dentre os braços da cruz, a parasita,
18. Num abraço de flores, se prendeu.
19. Chora orvalhos a grama, que palpita;
20. Lhe acende o vaga-lume o facho seu.

21. Quando, à noite, o silêncio habita as matas,
22. A sepultura fala a sós com Deus.
23. Prende-se a voz na boca das cascatas,
24. E as asas de ouro aos astros lá nos céus.

25. Caminheiro! Do escravo desgraçado
26. O sono agora mesmo começou!
27. Não lhe toques no leito de noivado,
28. Há pouco a liberdade o desposou.

Abrindo o poema, as duas epígrafes, uma de Lutero, e outra de Herculano, que em conjunto com os versos do poeta baiano, caracterizam o cativo como o elemento forte da sociedade. Castro Alves, certamente, refere-se ao fato de que os escravos africanos ou crioulos, mesmo em ambiente hostil, souberam adaptar-se diante das piores condições, não somente em termos de sobrevivência, como também influenciando a cultura dos dominadores.

A estrutura desses versos é em quadra, disposta em sete estâncias poéticas, ritmado pelo esquema de rima cruzada. A temática aborda a vida discreta e vazia do escravo, que após a morte, descansa à beira da estrada, em total abandono (v. 3).

O quadro percebido pelo enunciador apresenta um caminheiro “seguinto pelo rumo do sertão” (v. 2), pedindo-o para que não interaja com a cruz que encontrar pelo caminho, mostrando-a em total harmonia com o ambiente. Essa cruz marca a sepultura de um escravo

que foi absorvida pela natureza, tornando-se “leito de verdura” (v. 11), no qual ele finalmente encontra um pouco de afeto: a visita de borboletas (v. 8) e da juriti (v. 15), o gemido do gaturamo (v. 13) e um abraço de flores da parasita (v. 17-18). Não há menção sobre a existência de uma família, o que legou, nesses termos, a esse ser, uma vida e morte na solidão.

Com o verso 28 fechando o poema, o eu lírico diz que, após uma vida de “insônia atroz” (v. 10), a única liberdade possível para o cativo é alcançada somente na morte, reafirmando a noção que abordou em “Mater Dolorosa” (1865) e abordaria em “A Mãe do Cativo” (1868).

Em “Antítese”, porém, o desfecho do escravo é mais chocante e triste. O leitor presencia sua agonia e posterior morte, em total abandono, ficando o cadáver exposto.

ANTÍTESE

O seu prêmio? — O desprezo e
uma carta de alforria quando tens
gastas as forças e não pode mais
ganhar a subsistência.

Maciel Pinheiro

1. Cintila a festa nas salas!
2. Das serpentinas de prata
3. Jorram luzes em cascata
4. Sobre sedas e rubins.
5. Soa a orquestra ... Como silfos
6. Na valsa os pares perpassam,
7. Sobre as flores, que se enlaçam
8. Dos tapetes nos coxins.

9. Entanto a névoa da noite
10. No átrio, na vasta rua,
11. Como um sudário flutua
12. Nos ombros da solidão.
13. E as ventanias errantes,
14. Pelos ermos perpassando,
15. Vão se ocultar soluçando
16. Nos antros da escuridão.

17. Tudo é deserto. . . somente
18. À praça em meio se agita
19. Dúbia forma que palpita,
20. Se estorce em rouco estertor
21. — Espécie de cão sem dono
22. Desprezado na agonia,
23. Larva da noite sombria,
24. Mescla de trevas e horror.

25. É ele o escravo maldito,
26. O velho desamparado,
27. Bem como o cedro lascado,
28. Bem como o cedro no chão.
29. Tem por leito de agonias
30. As lájeas do pavimento,
31. E como único lamento
32. Passa rugindo o tufão.

33. Chorai, orvalhos da noite,
34. Soluçai, ventos errantes.
35. Astros da noite brilhantes
36. Sede os círios do infeliz!
37. Que o cadáver insepulto,
38. Nas praças abandonado,
39. É um verbo de luz, um brado
40. Que a liberdade prediz.

Nestes versos heptassílabos, o contraste entre o mundo branco, da casa-grande, do luxo suntuoso e o mundo do escravo alforriado no fim de sua vida, são postos lado a lado, para que o leitor possa perceber o imenso abismo que separa aqueles que se beneficiam da escravidão daqueles que sustentam, com sangue e suor, os caprichos da alta sociedade.

O poeta baiano usando como epígrafe versos de Maciel Pinheiro, compôs “Antítese” como uma denúncia para o abandono dos escravos velhos que, sem a utilidade de sua força de trabalho, tornando-se inúteis e um custo para o seu senhor, recebem a carta de liberdade, não tendo para onde ir nem quem os cuide, passando a mendigar, vivendo como uma “espécie de cão sem dono/ Desprezado na agonia” (v. 21-22), enquanto que, aqueles aos quais eles enriqueceram, dançam em salões de festas suntuosos. A fluidez narrativa é abandonada, por um momento, no verso 21, onde a presença do travessão empresta a voz do eu poético um tom mais áspero e indignado, realçando o tratamento desumano praticado contra os escravos.

A antítese percorre todo o poema homônimo, uma vez que percebemos a existência de dois espaços distintos e distantes geograficamente, mas que se configuram também como extensão e produto um do outro. A festa e o abandono acontecem devido ao cruzamento de suas personagens. Foi a força de trabalho do escravo escanteado e de muitos como ele, que garantiu recursos para a festa da aristocracia, assim como foi a exploração dessa vida que já não mais é, pelo senhor, que o levou até a praça deserta. Enquanto que no ambiente festivo transborda alegria e vida, por meio da música, risos, da valsa e de conversas animadas, à volta do cativo agonizante “tudo é deserto” (v. 17), imperando o silêncio do abandono.

O leitor é levado para longe do mundo branco onde uma dúbia forma que palpita se faz presente. O eu poético aos poucos descortina a cena diante do leitor. Este só vê, primeiramente, o cenário deserto, então, sua visão toma foco e este percebe que “o escravo maldito/ o velho desamparado” (v. 25-26), tendo como mortalha o céu estrelado, agoniza por um instante até encontrar finalmente a liberdade na morte. Indigente, permanece jogado sob a penumbra da praça vazia, insepulto, como um animal morto.

A alforria dos escravos mais velhos foi utilizada, especialmente após a lei do sexagenário (1885), como uma forma de livrar os senhores da manutenção desses homens e mulheres no fim de suas vidas. O efeito positivo da lei foi parcial, e porque não dizemos, quase inútil para os cativos, uma vez que poucos conseguiam chegar aos 60 anos, devido a aspereza do trabalho a que eram submetidos, sobretudo os escravos do eito, pois temos conhecimento que “jovens africanos, de quinze anos, chegavam às Américas explodindo de saúde e, aos 25 anos, estavam reduzidos a um bagaço, se ainda viviam” (MAESTRI, 2011, p. 25). Essa lei mereceu crítica por parte de Freyre (2004a, p. 109), entendia que ela deixou “negros e pardos já agora desamparados da assistência patriarcal das casas-grandes e privados do regime alimentar das senzalas”. O senhor não possuía mais a obrigação de sustentar o escravo na velhice, e depois de uma vida de exploração este teria que encontrar outra forma de prover seu sustento, como por exemplo continuar trabalhando para o seu senhor.

Albuquerque e Filho (2006, p. 97-98) afirmam que “para o africano desenraizado pelo tráfico, a recriação de laços familiares no Brasil foi fundamental para enfrentar a dor da separação dos parentes deixados na África”. Contudo, Castro Alves, através de seus versos, mostrou aos seus contemporâneos que o sistema escravista possibilitava a esses homens, mulheres e crianças repetir, uma vez mais, a traumática experiência da separação de sua família. Eram os cativos, tanto no tráfico externo, como no interno, contexto este ao qual os versos do poeta condoreiro se referem, alvos do “negócio mais rendoso da época: a venda de carne humana” (AMADO, 2010, p. 102). E muitos passavam a vida sem constituírem família, morrendo na completa solidão.

A escravidão não só separou famílias no ato da captura, mas continuou separando durante o cativeiro. O escravo exilado perdeu suas referências familiares e sua liberdade, sendo inserido num mundo completamente novo, convivendo com um grupo heterogêneo de seres que, muitas vezes, tinham em comum somente o mesmo triste destino. A linhagem e os costumes eram, de acordo com Mattoso (2003, p. 105), “os pontos de referência essenciais na sociedade africana”, mas no exílio, para os escravos, tudo era novo e estranho. E a sua prole,

nesse mundo novo e estranho não lhe pertencia, pois os senhores vendiam seus escravos com a mesma naturalidade que vendiam seus animais.

Na família, os cativos encontrariam “um lugar de criação e preservação de espaços de resistência dentro da sociedade escravista, espaço em que experiências foram passadas aos descendentes e na elaboração de um universo próprio a eles” (VASCONCELLOS, 2002, p. 4), uma forma de preservarem a cultura trazida de além-mar e de manterem a unidade do grupo. Neste último quesito, contavam com o apoio da Igreja, que acenava aos senhores a obrigação cristã de oferecer o casamento como sacramento aos escravos, mas claro que “o casamento na Igreja não oferecia nenhuma garantia ao casal escravo de que a família não seria dividida caso os senhores decidissem se desfazer dos pais ou dos filhos separadamente” (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 98).

O enunciado, como afirmou Bakhtin (1992, p. 316) “está repleto de reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal”, partindo dessa premissa, podemos perceber que Castro Alves reelabora o discurso primário que criticava a separação das famílias, e o apresenta em versos. Posiciona, ainda, seus poemas como respondentes aos enunciados proferidos anteriormente, corroborando com os críticos da escravatura. Os versos castroalvins abordam todas essas questões e o poeta conseguiu “com sua poética dar forma aos gemidos dos escravos, para começar a historiar em versos a tragédia da escravidão” (AMADO, 2010, p. 77), procurando, em especial, na relação que seus leitores tinham com a maternidade, despertar a piedade em relação aos cativos.

O poeta usou a imagem da família para aproximar homens livres e cativos e, “sendo a família uma instituição eminentemente humana, na complexidade da dinâmica escravista em que estava presente o desejo de torná-los desprovidos de vontades, a família era um elemento de humanização para quem era constantemente aviltado” (MERLO, 2011, p. 298). As palavras empregadas pelo poeta se referem diretamente a família do escravo, mas permite ao leitor, através de sua “atitude responsiva ativa” (BAKHTIN, 1992, p. 290) experimentar todas as sensações e sentimentos das personagens a partir das experiências vividas com seus familiares.

6 VÍTIMAS E ALGOZES

O processo criativo se apresenta como uma sensação que coloca o poeta em contato com o ser da poesia, entretanto, “versos não são sentimentos, mas experiências” asseverava Rilke (*apud* Arrigucci Jr.,1990, p. 46). Os elementos do mundo real com os quais o poeta tem contato, se transformam em matéria-prima para suas composições. Há na obra literária um diálogo entre o real e o fictício, este por sua vez, assume um caráter de verossimilhança, isto significa que “os mundos fantásticos criados pelo texto não caem do céu, nem são inspirados por anjos nem por musas! O mundo representado na literatura - por mais simbólico que seja - nasce da experiência que o escritor tem com a realidade histórica e social” (LAJOLO, 2001, p. 47).

Ancorado na sua realidade, Castro Alves construiu, em sua obra, um universo regido por uma dualidade maniqueísta como meio de promover a humanização do escravo, através das imagens do martírio. Se, o sofrimento é o elemento principal dado pelo poeta-condor, em todas as relações tecidas há sempre, mesmo que implícita, a noção de exploradores, na figura do senhor branco e escravocrata, em contraponto aos explorados, os cativos negros, ficando igualmente claro que os dominadores se posicionam como algozes e os escravos como vítimas no processo.

Essa antítese percorre toda a obra e podemos percebê-la já no poema de abertura, “O Século”, escrito em 1865.

O SÉCULO

Soldados, do alto daquelas pirâmides
quarenta séculos vos contemplam!
NAPOLEÃO

O século é grande e forte.
V. HUGO

Da mortalha de seus bravos
Fez bandeira a tirania
Oh! armas talvez o povo
De seus ossos faça um dia
J. BONIFÁCIO

1. O século é grande... No espaço
2. Há um drama de treva e luz.
3. Como o Cristo — a liberdade
4. Sangra no poste da Cruz.
5. Um corvo escuro, anegrado,

6. Obumbra o manto azulado,
7. Das asas d'águia dos céus...
8. Arquejam peitos e frentes...
9. Nos lábios dos horizontes
10. Há um riso de luz... É Deus.

11. Às vezes quebra o silêncio
12. Ronco estrídulo, feroz.
13. Será o rugir das matas,
14. Ou da plebe a imensa voz?...
15. Treme a terra hirta e sombria. . .
16. São as vascas da agonia
17. Da liberdade no chão?...
18. Ou do povo o braço ousado
19. Que, sob montes calcado,
20. Abala-os como um Titão?! ...

21. Ante esse escuro problema
22. Há muito irônico rir.
23. P'ra nós o vento da esp'rança
24. Traz o pólen do porvir.
25. E enquanto o cepticismo
26. Mergulha os olhos no abismo,
27. Que a seus pés raivando tem,
28. Rasga o moço os nevoeiros,
29. P'ra dos morros altaneiros
30. Ver o sol que irrompe além.

31. Toda noite — tem auroras,
32. Raios — toda a escuridão.
33. Moços, creiamos, não tarda
34. A aurora da redenção.
35. Gemer — é esperar um canto...
36. Chorar - aguardar que o pranto
37. Faça-se estrela nos céus.
38. O mundo é o nauta nas vagas...
39. Terá do oceano as plagas
40. Se existem justiça e Deus.

41. No entanto inda há muita noite
42. No mapa da criação.
43. Sangra o abutre — tirano
44. Muito cadáver — nação.
45. Desce a Polônia esvaída,
46. Cataléptica, adormida,
47. À tumba do Sobieski;
48. Inda em sonhos busca a espada ...
49. Os reis passam sem ver nada ...
50. E o Czar olha e sorri...

51. Roma inda tem sobre o peito
52. O pesadelo dos reis!
53. A Grécia espera chorando
54. Canaris... Byron talvez!
55. Napoleão amordaça
56. A boca da populaça
57. E olha Jersey com terror;
58. Como o filho de Sorrento,
59. Treme ao fitar um momento
60. O Vesúvio aterrador.

61. A Hungria é como um cadáver
62. Ao relento exposto nu;
63. Nem sequer a abriga a sombra
64. Do foragido Kossuth.
65. Aqui — o México ardente,
66. — Vasto filho independente
67. Da liberdade e do sol —
68. Jaz por terra... e lá soluça
69. Juarez, que se debruça
70. E diz-lhe: "Espera o arrebol!"

71. O quadro é negro. Que os fracos
72. Recuem cheios de horror.
73. A nós, herdeiros dos Gracos,
74. Traz a desgraça — valor!
75. Lutai... Há uma lei sublime
76. Que diz: "À sombra do crime
77. Há de a vingança marchar."
78. Não ouvis do Norte um grito,
79. Que bate aos pés do infinito,
80. Que vai Franklin despertar?

81. É o grito dos Cruzados
82. Que brada aos moços — "De pé!"
83. É o sol das liberdades
84. Que espera por Josué! ...
85. São bocas de mil escravos
86. Que transformaram-se em bravos
87. Ao cinzel da abolição.
88. E — à voz dos libertadores —
89. Reptis saltam condores,
90. A topetar n'amplidão!...

91. E vós, arcas do futuro,
92. Crisálidas do porvir,
93. Quando vosso braço ousado
94. Legislações construir,
95. Levantai um templo novo,
96. Porém não que esmague o povo,

97. Mas lhe seja o pedestal.
98. Que ao menino dê-se a escola,
99. Ao veterano — uma esmola...
100. A todos — luz e fanal!
101. Luz!... sim; que a criança é uma ave,
102. Cujo porvir tendes vós;
103. No sol — é uma águia arrojada,
104. Na sombra — um mocho feroz.
105. Libertai tribunas, prelos ...
106. São fracos, mesquinhos elos...
107. Não calqueis o povo-rei!
108. Que este mar d'almas e peitos,
109. Com as vagas de seus direitos,
110. Virá partir-vos a lei.
111. Quebre-se o cetro do Papa,
112. Faça-se dele — uma cruz!
113. A púrpura sirva ao povo
114. P'ra cobrir os ombros nus,
115. Que aos gritos do Niagara
116. — Sem escravos, — Guanabara
117. Se eleve ao fulgor dos sóis!
118. Banhem-se em luz os prostíbulos,
119. E das lascas dos patíbulos
120. Erga-se a estátua aos heróis!
121. Basta!... Eu sei que a mocidade
122. É o Moisés no Sinai;
123. Das mãos do Eterno recebe
124. As tábuas da lei! — Marchai!
125. Quem cai na luta com glória,
126. Tomba nos braços da História,
127. No coração do Brasil!
128. Moços, do topo dos Andes,
129. Pirâmides vastas, grandes,
130. Vos contemplam séc'los mil!

Neste poema, o eu poético anuncia que “há um drama de treva e luz” (v. 2). Nesse poema-enunciado predominam os verbos no presente do indicativo e no imperativo. É composto por 13 estrofes de dez versos cada, e demonstra a luta dos oprimidos pela liberdade, que percorre o mundo e a história, configurando-se também, como uma alegoria para a luta que se estabelece no “agora”, aqui no Brasil.

Castro Alves está sob a influência do efervescente século XIX, que agitou o “velho mundo”, levando ao que se convencionou chamar de “a primavera dos povos” (HOBSBAWM, 1982, p. 33), e imerso na tensa situação entre o Brasil e seus vizinhos, que

acabara culminando na guerra do Paraguai, dando aos seus leitores uma amostra de estar intimamente conectado com a história.

Sua poesia reproduz aqui, os gritos nacionalistas que guiaram nações rumo a sua liberdade política, tanto na Europa como na América, posicionando seus versos no limite entre poesia e discurso sócio-político. Essa habilidade demonstrada pelo poeta induz muitos estudiosos de seus poemas a uma análise puramente historicizada. Para Arrigucci Jr. (1990, p. 73), conhecemos uma obra essencialmente lírica “pelo predomínio da expressão subjetiva e traços característicos da linguagem poética: brevidade, intensidade, ritmo, união entre som e sentido”. O poeta baiano não desconhece essas características na totalidade de sua obra. Utiliza a pontuação e a rima como forma de alcançar um ritmo provocante aos sentidos e os sentimentos do leitor, levando-o do grotesco ao sublime, da indiferença à piedade, da distância a identificação.

Na abertura de “O Século”, o poeta traz como epígrafe citações de três grandes personalidades históricas, muito representativas para os anos 1800: o expansionista Napoleão Bonaparte, Victor Hugo, um dos maiores escritores de todos os tempos e José Bonifácio (1763-1838), considerado o patriarca da independência do Brasil. As palavras dos vultos históricos servem como mote para a composição desse poema, que se encerra com uma paráfrase da citação de abertura.

O ritmo deste poema se inicia cadenciado, mas os versos vão tomando corpo e alma a medida que se adentra no poema-século, o qual se mostra imperfeito para a simples leitura silenciosa, pois ele pede, exige entonação da voz através da rima e da pontuação. Ele quer ser declamado. A pontuação exclamativa demonstra isso. O uso de perguntas retóricas dá, ao leitor, a sensação de estar perante um auditório. O eu lírico mostra ao leitor um mundo em transformação, saindo da total resignação e apatia e que começa a acordar diante da opressão.

A primeira estrofe é uma síntese do século até então. O uso da pontuação, no meio do primeiro verso, possibilita ao leitor ter uma noção da extensão temporal anunciada pelo verso “o século é grande” (v. 1). É como se a expressão se expandisse pelo tempo, ecoando longe, dando dimensão exata da centúria. As longas estrofes também cumprem essa função, porém, os versos heptassílabos proporcionam a impressão da sucessão rápida dos acontecimentos que transformaram e agitaram os anos 1800.

A liberdade sangrando “no poste da Cruz” (v. 4), surge como elemento similar a Cristo, sacrificada pela presença da tirania, na representação do “corvo escuro, anegrado” (v. 5), que mostra sua face e escurece o céu. O poste da cruz pode tanto fazer menção ao tronco

onde os escravos negros eram açoitados, como também, aos povos sendo oprimidos pelo poder despótico dos cetros reais. A tirania que pairava sobre a Europa parece querer imperar sobre todo o mundo e, como uma nuvem negra levada pelo vento, vai tomando o céu. A simbologia remete o leitor ao mundo sonhado pelos iluministas e que começou a perder espaço com a ascensão de Napoleão Bonaparte. Com a queda do imperador francês, “a antiga ordem política da Europa foi restabelecida” (VAN DOREN, 2012, p. 268).

No período pós Napoleão Bonaparte, segundo Rezende e Didier (2005, p. 405) “o romantismo impulsionou muitos intelectuais europeus para um ideal nacionalista e libertário”. A censura imposta pela velha ordem não foi suficiente para calar a voz dos revolucionários. Poetas engajados como os românticos Heine (1797-1856) e Victor Hugo (1802-1885) teceram críticas à exploração perpetrada pela ordem renascida no Congresso de Viena (1815). Esses poetas-condores, assim como outros intelectuais da época, são representados no poema pela expressão “águia dos céus” (v. 7), e sob inspiração destes os homens oprimidos “arquejam peitos e fronteiras” (v. 8), inflados pelo “sentido inicial de libertação, de imensa esperança e confusão otimista” (HOBSBAWM, 1982, p. 33).

Diante deste quadro nebuloso, o eu poético percebe no horizonte “um riso de luz...” (v. 10), discreto diante da situação. É Deus quem está a rir. Um sinal divino, numa representação similar ao jargão popular “luz no fim do túnel”. Aos poucos, o mundo nebuloso da opressão começa ceder à luz da liberdade, para onde parece se dirigir o século, segundo o poema.

Se, para os hebreus oprimidos no Egito, Javé revelou ao escolhido Moisés o desejo de ver seu povo livre, a vontade divina, em pleno século XIX, vem sob a inspiração dos “condores”, cuja missão é impulsionar, uma vez mais, os cativos e oprimidos à liberdade. Castro Alves é o nosso mensageiro divino, o mensageiro da mudança. Ele assume esse papel, assume a luta em prol das aspirações dos cativos, não como Byron, que de poeta fez-se soldado, mas como um tribuno representante da plebe romana. Em “Confidência”, de 1865, ele ouve esse chamado:

E nessas horas julgo que o passado
Dos túmulos a meio levantado
Me diz na solidão:
"Que és tu, poeta? A lâmpada da orgia,
"Ou a estrela de luz, que os povos guia
"À nova redenção?" (ALVES, 2001, p. 212)

O sujeito poético se posiciona durante toda a obra, ora em um local elevado, como no “topo dos Andes” (v. 128), em “O Século”, “nos altos cerros erguido/ Ninho d’águias

atrevido”, em “Saudação a Palmares” (ALVES, 2001, p. 298), ou se transforma em um pássaro, “Albatroz! águia do oceano” (ALVES, 2001, p. 279), em “O Navio Negroiro”, de modo a poder observar melhor o que acontece, seja no navio que se afasta apressado, seja na Europa revolucionária do século XIX, ou ainda no Brasil, para em seguida retirar o “véu de Maya” que parece se constituir numa película fina e colorida, que impede a sociedade escravocrata brasileira de perceber o sofrimento do escravo e de se reconhecer como cativa também.

O poeta pode, nessa posição, compreender que a chave para transformar a sociedade está centrada nas novas gerações, nas “crisálidas do porvir” (v. 92) e que não virá sem luta, como anuncia na estrofe final de “O Século”.

Basta!... Eu sei que a mocidade
É o Moisés no Sinai;
Das mãos do Eterno recebe
As tábuas da lei! - Marchai
Quem não cai na luta com glória,
Tomba nos braços da História,
No coração do Brasil! (v. 121-130).

Através de metáfora, Castro Alves compara a mocidade com o patriarca bíblico Moisés, destarte, o poeta reafirma o caráter transformador e o poder reformador que está diante dos jovens. Cabe a eles, como coube a Moisés, substituir a antiga lei e “libertar” o povo. Os versos desta composição se condensam, então, numa crítica contra a opressão das monarquias européias, frente ao sonho da república popular. O poeta condoreiro começa a desnudar a sua face republicana por meio destes versos e assume essa condição ao reconhecer a juventude de seu tempo, e a si mesmo, como “herdeiros dos Gracos” (v. 73), numa clara referência à República Romana. Os escravos negros passam, então, a ser compreendidos, a partir de um deslocamento de sentido, não como um povo qualquer, mas como o povo brasileiro, à mercê da velha ordem escravista, atrasada e reacionária, sintetizada na personagem do imperador.

Em alguns poemas que compõem *Os Escravos*, o cenário ou é um ambiente rural, quase sempre inóspito ou a senzala. É a forma de o poeta representar o Brasil como país atrasado e estático, de povo sofrido, marginalizado e esquecido, por isso, o protagonismo das histórias é dividido por escravos e sertanejos/tropeiros.

O antigo regime é caracterizado como a tirania. A escravidão apresentada na obra *Os Escravos* é aquela que imperava tanto aqui, como no mundo, tendo como figura principal do processo o monarca. Assim, surgem o czar (v. 50), Napoleão (v. 55) e o Papa (v. 111), no poema. Através do rebelde, do revolucionário, emana a esperança de nações livres, que

calcadas sob “um templo novo” (v. 95), possam dar ao povo aquilo de que ele mais necessita, ou seja, a construção de uma nação justa, que dê educação a seu povo e que cuide de seus velhos.

Quebrado o silêncio da opressão, a voz do povo assustou, na Europa, “os donos do poder” (REZENDE; DIDIER, 2005, p. 410), e como um titã frente à arbitrariedade dos deuses olímpicos, o povo se rebelou. A luta inicial, entretanto, foi frustrada e a onda nacionalista arrefeceu, mas o eu lírico adverte que, mesmo diante desse problema, “p’ra nós o vento da esperança/ Traz o pólen do porvir” (v. 23-24). E acrescenta:

Toda noite - tem auroras,
Raios - toda a escuridão.
Moços, creiamos, não tarda
A aurora da redenção.
Gemer - é esperar um canto...
Chorar - aguardar que o pranto
Faça-se estrela nos céus.
O mundo é o nauta nas vagas...
Terá do oceano as plagas
Se existem justiça e Deus (v. 31-40).

A voz do poeta assume um caráter de profecia. Enquanto os céticos, amparados na tradição nebulosa que classifica os homens em superiores e inferiores, resistem às mudanças, as novas gerações, mais “ilustradas”, se encarregarão de marchar rumo à liberdade. O século da opressão tirânica não passa de uma longa e escura noite. O nascer do novo dia trará o “sol da liberdade”. O fim da tirania está próximo, anuncia o eu lírico.

A excitação crescente das quatro estrofes iniciais tem uma quebra no seu ritmo. O sujeito poético traz o leitor de volta para a realidade, a partir da quinta estrofe, pois apesar desse cenário de transformação “no entanto inda há muita noite/ No mapa da criação” (v. 41-42) e, de forma quase didática, cita o cerceamento da liberdade, através do sonho das nacionalidades abortado pela presença de tiranos e de grandes impérios. Encontram-se nesta posição, a Polônia dominada pelo poder do czar russo, a Grécia controlada pelo Império Otomano, a Hungria sob jugo austríaco, a censura de Napoleão III e o México à mercê do centralismo de Tejada y Corral (1823-1889).

Em movimento contrário à própria história, governos tirânicos lançam mão de todos seus esforços para manterem-se no controle, mas à medida que há esse recrudescimento, o eu poético profetiza que esse “abutre-tirano” (v. 43), gera ao mesmo tempo, a força que o combaterá:

O quadro é negro. Que os fracos
Recuem cheios de horror.
A nós, herdeiros dos Gracos,

Traz a desgraça — valor!
Lutai... Há uma lei sublime
Que diz: "À sombra do crime
Há de a vingança marchar."
Não ouvis do Norte um grito,
Que bate aos pés do infinito,
Que vai Franklin despertar? (v. 71-80).

Reiteradas vezes, a figura do abutre aparece em *Os Escravos* para representar os opressores e algozes da liberdade. Surge como o “abutre” em “O Vidente” (ALVES, 2001, p. 260), “Prometeu” (ALVES, 2001, p. 291-292) e “Vozes d’África” (ALVES, 2001, p. 293), no qual também aparece como o “Condor que transformara-se em abutre,/ Ave da escravidão” (ALVES, 2001, p. 297), denunciando a escravidão perpetrada pela América. No poema “A Visão dos Mortos”, as aves são “corvos” (ALVES, 2001, p. 205), chocados nos ninhos das águias. Em “Confidência” aparece como “negro abutre” (ALVES, 2001, p. 212), em “Súplica” surge como “abutre feroz” (ALVES, 2001, p. 257), e como “abutre tirano” em “O Século” (v. 43). A ave se nutre da carcaça de outros animais mortos, porém, na poesia castroalvina, ela se mantém através da morte alegórica de povos e nações, causada pelo escravismo, pela falta de liberdade. A língua e os costumes das vítimas-escravos, ao longo da história, enfrentaram resistência de seus dominadores, e a cultura não vivida foi se transformando em outra por meio da aculturação ou simplesmente engolida, se esvaindo até ser esquecida e suplantada.

A ignomínia da escravidão praticada em terras brasileiras sabia o poeta, geraria os seus combatentes, ou seja, os próprios cativos, assim como aqueles que se identificassem com os subjugados. Na estrofe citada acima, a referência à república aparece através da imagem dos irmãos Graco e de Franklin, um dos pais da nação americana. A mensagem é clara, ecoa a ação dos irmãos Tibério e Caio Graco que, no século II a.C., morreram defendendo os direitos da plebe romana, e dos EUA, que ousaram enfrentar o poderio de Jorge III (1783-1820) e da Inglaterra, lutando pela sua independência.

O poeta-condor surge em “O Século” emprestando sua idiossincrasia ao eu lírico para pregar a favor de uma república brasileira, e o faz 24 anos antes da sua efetivação, o que permite a compreensão do real significado do título que lhe foi atribuído. Castro Alves se coloca como poeta não só dos escravos africanos e de seus descendentes, mas de todos os escravos, de todos os oprimidos pelo mundo afora.

Os pares antagônicos e irreconciliáveis, na visão do poeta baiano, ou seja, senhor e cativo cumprem, em determinados momentos, uma função alegórica em *Os Escravos*,

representando a luta da república contra a monarquia, porém, isso não quer dizer que, a intenção comunicativa expressa pelo significante, seja legada a um pano de fundo ou deixada de lado, muito pelo contrário, a abolição da escravatura representava, para o poeta, a inserção do Brasil nesse mundo novo que despontava, porém, o império encarnava o empecilho, a barreira a ser transposta, que impedia o acesso a este mundo de democracia e progresso. O que Castro Alves pretende é reivindicar o lugar de direito do homem em posição de escravo, na sociedade a qual ele se efetiva como o real beneficiário, ou seja, ele também é parte deste Brasil, ele também é povo, talvez o exemplar mais legítimo do povo, mas ainda assim, tratado como inferior, pois as leis não o tornam um cidadão, na prática o alija de qualquer direito, deixando-o sempre na condição de “o outro”.

A monarquia, a guerra do Paraguai, e o sonho da República nortearam também, a composição de “Ao Romper D’Alva” e “A Visão dos Mortos”, ainda em 1865.

AO ROMPER D’ALVA

Página feia, que ao futuro narra
Dos homens de hoje a lassidão, a história
Com o pranto escrita, com suor selada
Dos párias misérrimos do mundo! ...
Página feia, que eu não possa altivo
Romper, pisar-te, recalcar, punir-te...

PEDRO DE CALASANS

1. Sigo só caminhando serra acima,
2. E meu cavalo a galopar se anima
3. Aos bafos da manhã.
4. A alvorada se eleva do levante,
5. E, ao mirar na lagoa seu semblante,
6. Julga ver sua irmã.

7. As estrelas fugindo aos nenufares,
8. Mandam rútilas pérolas dos ares
9. De um desfeito colar.
10. No horizonte desvendam-se as colinas,
11. Sacode o véu de sonhos de neblinas
12. A terra ao despertar.

13. Tudo é luz, tudo aroma e murmúrio.
14. A barba branca da cascata o rio
15. Faz orando tremer.
16. No descampado o cedro curva a frente,
17. Folhas e prece aos pés do Onipotente
18. Manda a lufada erguer.

19. Terra de Santa Cruz, sublime verso
20. Da epopéia gigante do universo,
21. Da imensa criação.
22. Com tuas matas, ciclopes de verdura,
23. Onde o jaguar, que passa na espessura,
24. Roja as folhas no chão;
25. Como és bela, soberba, livre, ousada!
26. Em tuas cordilheiras assentada
27. A liberdade está.
28. A púrpura da bruma, a ventania
29. Rasga, espedaça o cetro que s'erguia
30. Do rijo piquiá.
31. Livre o tropeiro toca o lote e canta
32. A lânguida cantiga com que espanta
33. A saudade, a aflição.
34. Solto o ponche, o cigarro fumegando
35. Lembra a serrana bela, que chorando
36. Deixou lá no sertão.
37. Livre, como o tufão, corre o vaqueiro
38. Pelos morros e várzea e tabuleiro
39. Do intrincado cipó.
40. Que importa'os dedos da jurema aduncos?
41. A anta, ao vê-los, oculta-se nos juncos,
42. Voa a nuvem de pó.
43. Dentre a flor amarela das encostas
44. Mostra a testa luzida, as largas costas
45. No rio o jacaré.
46. Catadupas sem freios, vastas, grandes,
47. Sois a palavra livre desses Andes
48. Que além surgem de pé.
49. Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria
50. Erguer-se neste séc'lo, à luz do dia.
51. Sem pejo se ostentar.
52. E a escravidão — nojento crocodilo
53. Da onda turva expulso lá do Nilo —
54. Vir aqui se abrigar!...
55. Oh! Deus! não ouves dentre a imensa orquestra
56. Que a natureza virgem manda em festa
57. Soberba, senhoril,
58. Um grito que soluça aflito, vivo,
59. O retinir dos ferros do cativo,
60. Um som discorde e vil?

61. Senhor, não deixes que se manche a tela
62. Onde traçaste a criação mais bela
63. De tua inspiração.
64. O sol de tua glória foi toldado...
65. Teu poema da América manchado,
66. Manchou-o a escravidão.
67. Prantos de sangue — vagas escarlates —
68. Toldam teus rios — lúbricos Eufrates
69. Dos servos de Sião.
70. E as palmeiras se torcem torturadas,
71. Quando escutam dos morros nas quebradas
72. O grito de aflição.
73. Oh! ver não posso este labéu maldito!
74. Quando dos livres ouvirei o grito?
75. Sim... talvez amanhã.
76. Galopa, meu cavalo, serra acima!
77. Arranca-me a este solo. Eia! te anima
78. Aos bafos da manhã!

Esta é uma composição de 1865, cujas estrofes são formadas por sextilhas, com versos ritmados pelo esquema AABCCB. A epígrafe traz versos de Pedro de Calasans, em referência a uma feia página da história, escrita a partir da exploração de outrem. O sentido é de profecia, entendendo que as gerações futuras olhariam para o passado de modo crítico e envergonhadas pelos anos em que o país se amparou na escravidão.

O eu lírico se encontra galopando, no início da manhã e, através de sua descrição, percebe-se “a terra ao despertar” (v. 12). O título abre espaço para essa constatação. Este “despertar” representa a saída de um estado de repouso e de inconsciência para um estado de vigília. Os sentidos do sujeito da enunciação vão apreendendo o mundo a sua volta, sua visão vai se acostumando com a luminosidade, olfato e audição se concentram no “aroma e murmúrio” (v. 13) do mundo.

Abrindo o verso 19, o poema refere-se a “Terra de Santa Cruz” e a sublime beleza de seus aspectos naturais, o que congrega a toda estrofe, uma sensação semelhante àquela presenciada, possivelmente, pelos portugueses ao chegarem a essas terras em 1500. A simplicidade composta pelas personagens, um tropeiro e um vaqueiro, em consonância com suas atividades rústicas, dão ao poema a impressão de uma vida pacata. Não há representação de elementos que indiquem um mundo em desenvolvimento. Nenhuma citação que possa caracterizar a modernidade com seus bondes, telégrafos e telefones. A ação de despertar se processa num ambiente rural, indicando o atraso econômico e social do país.

O termo “livre” aparece nos versos para caracterizar o tropeiro, no verso 31, o tufão, no verso 37 e as quedas d’água (catadupas), no verso 46, o que ressoará mais adiante para contrapor a descoberta de que essa esplêndida natureza serve apenas como moldura de um quadro muito mais aterrador e que camufla o cativo. Após o êxtase provocado pela observação das belezas naturais, o eu poético é tomado por uma visão surpreendente. Descrente do que vê, pois, não sabe se ainda está sonhando, “mas o que vejo?/ É um sonho!...” (v. 49), o enunciador percebe o cenário de escravidão, “à luz do dia” (v. 50), numa referência ao século das luzes e as lutas empreendidas nele, mundo a fora, em prol do fim da escravatura. Essa mesma fórmula seria usada posteriormente para compor “O navio Negreiro”, a descrição da natureza exuberante e depois, a visão do albatroz sobre o navio: “mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras! (v. 88)”; e a incredulidade diante dessas imagens: “era um sonho dantesco...” (v. 91).

O poema escrito em julho de 1865 segue, assim como “O Século”, escrito em agosto daquele ano, uma linha crítica em relação ao posicionamento da diplomacia brasileira frente à questão com o Paraguai, pois em maio de 1865 iniciou-se a guerra. O tema mais amplo é a relação do Brasil com a liberdade. Se, em termos gerais a disputa era econômica, a justificativa dada ao povo era para por fim a ditadura de Solano Lopez e a opressão sofrida pelo povo paraguaio. A explicação, contudo, parecia não convencer, conforme Cerqueira (s/d): “arrancamos os paraguaios, dizem, da pressão [...] de uma tirania aviltante [...]”. A hipocrisia se tornava muito clara aos olhos dos mais observadores, pois não poderia o Brasil combater um governo tirânico e opressor, levar liberdade a um povo, se em seu próprio “quintal” permitia, amparada por força de lei, a existência de pessoas subjugadas. Prática e discurso não estavam em sintonia. O orgulho ufanista começava a arrefecer, diante dessas observações.

O sujeito poético diante dessa surpresa se reporta a Deus e questiona se Ele não ouve “um som discorde e vil?” (v. 60), ou seja, gritos cheios de aflição e retinir de grilhões, em oposição aos sons produzidos pela natureza. Pede que interceda nessa realidade e não permita que essa continue: “Senhor, não deixe que se manche a tela/ Onde traçaste a criação mais bela/ De tua inspiração” (v. 61-63). O que cobria a visão tanto de Deus, como do leitor, fora retirado. Se, antes viviam ambos na escuridão da ignorância, agora “tudo é luz” (v. 13), tudo está claro. Faz-se necessário um novo começo, um novo dia, “quando dos livres ouvirei o grito?” (v. 74), pergunta o eu lírico. A resposta esperada vem de uma voz externa ao poema, mas que não aparece, senão, por conta da réplica do enunciador: “Sim... talvez amanhã” (v.

75).

A ideia de solidão sentida pelo Eu, representa os poucos que lutam pela liberdade. O termo “manhã” (v. 3 e 78) simboliza a esperança desse novo começo, que é apontada para um futuro, não tão distante.

A falta de liberdade no Brasil, também foi o tema de “A visão dos Mortos”, escrito em dezembro de 1865.

A VISÃO DOS MORTOS

On rapporte encore qu'un berger ayant été introduit une fois par un nain dans le Hyffhaese, l'empereur (Barberousse) se leva et lui demanda si les corbeaux volaient encore autour de la montagne. Et, sur la réponse affirmative du berger, il s'écria en soupirant: "il faut donc que je dors encore pendant cent ans"!

H. HEINE (Allemagne)

1. Nas horas tristes que em neblinas densas
2. A terra envolta num sudário dorme,
3. E o vento geme na amplidão celeste
4. - Cúpula imensa dum sepulcro enorme, -
5. Um grito passa despertando os ares,
6. Levanta as lousas invisível mão.
7. Os mortos saltam, poeirentos, lívidos.
8. Da lua pálida ao fatal clarão.

9. Do solo adusto do africano Saara
10. Surge um fantasma com soberbo passo,
11. Presos os braços, laureada a fronte,
12. Louco poeta, como fora o Tasso.
13. Do sul, do norte... do oriente irrompem
14. Dórias, Siqueiras e Machado então.
15. Vem Pedro Ivo no cavalo negro
16. Da lua pálida ao fatal clarão.

17. O Tiradentes sobre o poste erguido
18. Lá se destaca das cerúleas telas,
19. Pelos cabelos a cabeça erguendo,
20. Que rola sangue, que espadana estrelas.
21. E o grande Andrada, esse arquiteto ousado,
22. Que amassa um povo na robusta mão:
23. O vento agita do tribuno a toga
24. Da lua pálida ao fatal clarão.

25. A estátua range... estremecendo move-se

26. O rei de bronze na deserta praça.
27. O povo grita: Independência ou Morte!
28. Vendo soberbo o Imperador, que passa.
29. Duas coroas seu cavalo pisa,
30. Mas duas cartas ele traz na mão.
31. Por guarda de honra tem dous povos livres,
32. Da lua pálida ao fatal clarão.

33. Então, no meio de um silêncio lúgubre,
34. Solta este grito a legião da morte:
35. "Aonde a terra que talhamos livre,
36. Aonde o povo que fizemos forte?
37. Nossas mortalhas o presente inunda
38. No sangue escravo, que nodoa o chão.
39. Anchietas, Gracos, vós dormis na orgia,
40. Da lua pálida ao fatal clarão.

41. "Brutus renega a tribunícia toga,
42. O apost'lo cospe no Evangelho Santo,
43. E o Cristo - Povo, no Calvário erguido,
44. Fita o futuro com sombrio espanto.
45. Nos ninhos d'águias que nos restam? - Corvos,
46. Que vendo a pátria se estorcer no chão,
47. Passam, repassam, como alados crimes,
48. Da lua pálida ao fatal clarão.

49. "Oh! é preciso inda esperar cem anos...
50. Cem anos. . ." brada a legião da morte.
51. E longe, aos ecos nas quebradas trêmulas,
52. Sacode o grito soluçando, - o norte.
53. Sobre os corcéis dos nevoeiros brancos
54. Pelo infinito a galopar lá vão...
55. Erguem-se as névoas como pó do espaço
56. Da lua pálida ao fatal clarão.

O fluxo de pensamento dessas sete estâncias poéticas é interrompido no verso 4, pela presença do travessão, numa indicação que a necessidade de falar, do enunciador se sobrepôs ao simples pensar. Entre os versos 35 e 50 “a legião da morte” (v. 34), assume a voz no poema, como indicam a marcação entre aspas. Analisam e apresentam suas impressões sobre o tempo no qual despertaram.

É com um cenário que oscila entre o comodismo e a ignorância, à cerca dos aspectos sociais, políticos e econômicos da nação, que se inicia o poema. Nesses versos, o primeiro “herói” que aparece é “Pedro Ivo no cavalo negro” (v. 15), do poema homônimo, escrito em maio de 1865 e parte integrante da obra *Espumas Flutuantes*. O personagem Pedro Ivo é trazido para “A visão dos Mortos” com intuito de repetir o que já havia feito, ou seja,

despertar os heróis brasileiros de seu sono eterno. Castro Alves se inspirou na figura do militar rebelde Pedro Ivo Veloso da Silveira, um dos líderes da “Revolução Praieira” (1848-1850), que desafiou o autoritarismo e centralismo da política de Pedro II, em prol do povo pernambucano que reivindicava questões econômicas e sociais.

Surge ele, no poema homônimo, como um cavaleiro do apocalipse, em meio à noite, e apontando para a “cidade maldita” (ALVES, 2001, p. 59), Recife, anuncia o advento da República. Nas suas palavras: “República!... vôo ousado/ Do homem feito condor” (ALVES, 2001, p. 63). A república concentra em si, o sonho da liberdade. Embora, o movimento praieiro não tivesse entre seus objetivos a abolição da escravatura, em *Os Escravos* ele assume esse caráter, pois o fim da monarquia representaria também o fim da escravidão.

É com um raio que acorda os heróis:

Quem ousa da eternidade
Roubar-nos o sono a nós?
Responde o espectro: “A desgraça!
Que a realeza, que passa,
Com o sangue de vossa raça,
Cospe lodo sobre vós!...” (ALVES, 2001, p. 61).

A aspereza dos versos tem como foco Pedro II e traz uma ambiguidade, porque pode se tratar de uma crítica a respeito da decisão do monarca de ir à guerra, sacrificando inúmeras vidas, como também, referindo-se ao fato de manter oprimido o povo brasileiro negro. Opressão combatida por esses heróis que sonharam com a independência e liberdade. Estes reaparecem em “A Visão dos Mortos”, porém, agora, são nomeados: Tiradentes (v. 17), Andrada (v. 21) e D. Pedro I, pela perífrase presente entre os versos 25 e 28. As reticências presentes no verso 25 dão movimento, som e vida a estátua de bronze do imperador. O simbolismo desses “fantasmas augustos” (ALVES, 2001, p. 61), cumpre a função de ser a credencial que lhes outorga a autoridade em termos daquilo que cobram. O passado surge como avalista do futuro.

O ex-imperador, ao passo que, “duas coroas seu cavalo pisa” (v. 29), numa possível menção à D. João VI, seu pai, e a Pedro II, seu filho, e ao caráter dominador de seus governos, traz em suas mãos duas cartas e, “por guarda de honra tem dois povos livres” (v. 32), ou seja, vela e representa esses dois povos: os brasileiros, pois no Ipiranga bradou pela liberdade e autonomia dessa nação, e também os escravos dos quais, passa a ser o defensor nesses versos.

Reunida, a legião da morte (v. 34), em uníssono grita: “Aonde a terra que talhamos livre/ aonde o povo que fizemos forte?” (v. 35 e 36). A indignação é pelo sangue cativo que

ensopa o solo. O refrão que se repete ao fim de cada estrofe, esclarece o porquê da presença desses homens: é para tirar o povo dessa luz pálida que torna tudo fosco e impreciso, e lançar a luz derradeira sobre face tirânica e opressora da monarquia.

O “sangue escravo, que nodoa o chão” (v. 38) pode tanto se referir aos cativos açoitados pelos senhores, como aos escravos que lutam na guerra do Paraguai, ou ainda, aos milhares de brasileiros (brancos e negros) que, sem democracia, serviam no fronte. Somente em novembro de 1866, “o governo imperial decretou a liberdade dos cativos propriedades do Estado que se alistassem nas tropas brasileiras” (MAESTRI, 2011, p.165).

A pátria desses vultos históricos, “ninho de águias” (v. 45) viu sua ninhada transformar-se em “corvos” (v. 45). Os libertários foram substituídos pelos escravocratas. O legislativo tornou-se um “Brutus” (v. 41), traidor da república e das causas populares, e a igreja, simbolizada pelo “apost’lo que cospe no Evangelho Santo”, fazia vistas grossas para o sofrimento dos subjugados, importando a ela apenas se estes viviam os sacramentos, legitimava a escravidão.

A liberdade ainda está longe, foi essa a visão que mortos tiveram: “é preciso esperar ainda cem anos...” (v. 49). A presença da pontuação nesse verso interage com o substantivo “ecos”, no verso seguinte, dando a impressão que realmente essa afirmativa ecoa ao longe. A expressão “cem anos”, estabelece uma relação com o vindouro novo século, uma era de liberdade e democracia, pois o movimento emancipacionista anunciava para os anos de 1900 o fim da escravidão, principal sinônimo para a monarquia brasileira.

O antagonismo entre senhores e subjugados é representado, novamente, nos decassílabos de “O Sibarita Romano”, escrito no sete de setembro de 1865.

O SIBARITA ROMANO

Este olhar, estes lábios, estas rugas
exprimem uma sede impaciente e
impossível de saciar. Quer e não pode.
Sente o desejo e a impaciência.

LAVATER

1. Escravo, dá-me a c'roa de amaranto
2. Que mandou-me inda há pouco Afra impudente.
3. Orna-me a fronte... Enrola-me os cabelos,
4. Quero o mole perfume do Oriente.

5. Lança nas chamas dessa etrusca pira
6. O nardo trescalante de Medina.

7. Vem... desenrola aos pés do meu triclínio
8. As felpas de uma colcha bizantina.

9. Oh! tenho tédio... Embalde, ao pôr da tarde,
10. Pelas nereidas louras embalado,
11. Vogo em minha galera ao som das harpas,
12. Da cortesã nos seios recostado.

13. Debalde, em meu palácio altivo, imenso,
14. De mosaicos brilhantes embutido,
15. Nuas, volvem as filhas do Oriente
16. No morno banho em termas de porfido.

17. Só amo o circo... a dor, gritos e flores,
18. A pantera, o leão de hirsuta coma;
19. Onde o banho de sangue do universo
20. Rejuvenesce a púrpura de Roma.

21. E o povo rei — na vítima do mundo
22. Palpa as entranhas que inda sangue escorrem,
23. E ergue-se o grito extremo dos cativos:
24. — Ave, Cesar! saúdam-te os que morrem!

25. Escravo, quero um canto... Vibra a lira,
26. De Orfeu desperta a fibra dolorida,
27. Canta a volúpia das bacantes nudas,
28. Fere o hino de amor que inflama a vida.

29. Doce, como do Himeto o mel dourado,
30. Puro como o perfume... Escravo insano!
31. Teu canto é o grito rouco das Eumênides,
32. Sombrio como um verso de Lucano.

33. Quero a ode de amor que o vento canta
34. Do Palatino aos flóreos arvoredos.
35. Quero os cantos de Nero... Escravo infame,
36. Quebras as cordas nos convulsos dedos!

37. Deixa esta lira! como o tempo é longo!
38. Insano! insano! que tormento sinto!
39. Traze o louro falerno transparente
40. Na mais custosa taça de Corinto.

41. Pesa-me a vida!... está deserto o Forum!
42. E o tédio!... o tédio!... que infernal idéia!
43. Dá-me a taça, e do ergástulo das servas
44. Tua irmã trar-me-ás, — a grega Haidéia!

45. Quero em seu seio... Escravo desgraçado,
46. A este nome tremeu-te o braço exangue?

47. Vê... Manchaste-me a toga com o falerno,
48. Irás manchar o Coliseu com o sangue!...

A data e o tema desses versos poderia parecer uma simples coincidência, mas sabendo-se dos ideais libertários e republicanos do poeta condoreiro, percebe-se uma ironia intencional, ou seja, a alusão a uma “nova independência”, contudo, desta vez em relação a monarquia. A epígrafe do poema traz uma citação de Lavater, sobre uma longa espera, um desejo ainda não satisfeito e a impaciência diante desse quadro. No contexto é possível compreender os versos citados sobre a almejada e sonhada liberdade do povo em referência à espera pela República.

O sibarita descrito em quadras, ao longo das 12 estrofes, em toda a sua indolência e preguiça, não é somente o homem branco escravocrata que vive à custa do braço cativo, mas representa também Pedro II. Os versos são uma dura crítica à política brasileira e à passividade do imperador diante das transformações e do progresso por todo o mundo. O império já estava em decadência, pois perdera o apoio da Igreja devido às questões com a maçonaria. Nos quadros do exército, o positivismo estava se popularizando e aspirava a “ordem e progresso”, e o republicanismo era crescente. A última base de sustentação política do Império, a escravidão, seria finalmente pulverizada com um ato da própria coroa, em 1888, com a Lei Áurea.

A posse de escravos permite ao sibarita, no poema, usufruir de todo aroma de um bálsamo perfumado, do conforto das “felpas de uma colcha bizantina” (v. 8) e do prazer de um vinho branco de Falerno, ao passo que a ociosidade lhe entedia:

Oh! tenho tédio... Embalado, ao pôr da tarde,
Pelas nereidas louras embalado,
Vogo em minha galera ao som das harpas,
Da cortesã nos seios recostado (v. 9-12).

Nos versos acima, o uso das reticências transfere a sensação do tédio do sibarita para o leitor. Castro Alves provoca, novamente, os sentimentos de seu leitor, despertando suas sensações. Essa é a arma de um escritor, pois ele “chega até os limites do subjetivo mas não os ultrapassa; aprecia o efeito de um traço, de uma máxima, de um adjetivo bem colocado; mas trata-se do efeito que produzirão nos outros; ele pode avaliá-lo mas não senti-lo” (SARTRE, 1993, p. 36). A tarefa de sentir cabe ao leitor.

Pelo título do poema compreende-se o personagem como um homem apegado ao luxo, vivendo na luxúria e devassidão, pois o termo “sibarita” usado pelo poeta refere-se ao morador da antiga cidade grega Sibaris, localizada na península itálica. Essa cidade era

apegada ao luxo exagerado, a riqueza e aos prazeres luxuriosos, revelado pelos seus habitantes. Ao retratar o mundo romano com seus atos libidinosos e imorais frente à noção cristã de virtude, o poeta denuncia o senhor de escravos, aqui no Brasil, que se aproveita de seus cativos, não apenas do trabalho, mas que explora suas escravas sexualmente. No poema o senhor, dá a ordem ao cativo “dá-me a taça, e do ergástulo das servas/ Tua irmã trar-me-ás, — a grega Haidéia! (v. 43-44).

O sibarita revela, no verso 45, seu desejo erótico referente à escrava Haidéia, quando seu raciocínio é interrompido, impressão despertada pela presença da pontuação, em seguida, sua voz torna-se férrea e exaltada. No penúltimo verso, as reticências retornam para permitir ao leitor visualizar a toga do senhor manchada pelo vinho que o escravo derramara. Por isso será castigado. Se, na Roma antiga, a morte na arena era o local de cumprimento dos castigos, no Brasil escravocrata o flagelo era imposto no tronco.

O imperador e o escravocrata aparecem como um romano de elite, encerrado em seu “palácio altivo, imenso” (v. 13), mirando os mosaicos que enfeitam suas paredes. Neste local, apenas o tédio invade o sibarita, o que lhe permite divagar sobre seus gostos. O uso das reticências no primeiro verso, mostra o interlocutor buscando na memória aquilo que lhe agrada. A sua felicidade está em outro lugar, pois conforme confessa, “só amo o circo... a dor, gritos e flores” (v. 17).

Enquanto para os romanos antigos a diversão estava concentrada na arena dos gladiadores, “onde o banho de sangue do universo/ Rejuvenesce a púrpura de Roma” (v. 19-20), para a sociedade escravocrata brasileira esta se concentrava nos salões de festas, como aquele retratado em “Antítese”, onde “das serpentinas de prata/ Jorram luzes em cascata/ Sobre sedas e rubins” (ALVES, 2001, p. 252), porém, com o “banho de sangue” (v. 19), o poeta faz menção ao prazer sádico dessa sociedade em ver os escravos no tronco, assim como ao que parece, ser a tendência da política externa de D. Pedro II para a belicosidade, ao travar guerras contra Oribe, Rosas, Aguirre e contra o Paraguai. Os “gritos” e “flores” referem-se, no contexto, às inúmeras saudações que o imperador recebeu pelos seus sucessos, diante desses embates. Pedro II é apresentado através da perífrase “o leão de hirsuta” (v. 18), combatendo os vizinhos cisplatinos, figurados pela pantera, um predador voraz e de pelagem escura, numa indicação a tendência tirânica desses governos.

Essas vitórias e os elogios tecidos ao imperador aparecem, no poema, como elementos que o deixaram mal acostumado, pois enquanto “o povo rei”, o verdadeiro soberano - e neste momento o poeta retoma a questão da democracia e do republicanismo, numa citação indireta

a Rousseau - sangra nas lutas, saudando o seu imperador como um verdadeiro César, a coroa se fortalece diante da opinião pública. Esse patriotismo fervoroso e monarquista, contudo, sofre de um caráter fugaz, porque as questões internas é que minam de forma consistente o poder e o prestígio de D. Pedro II.

No poema, o imperador reaparece, como sibarita romano, exigindo a adulação, o apoio e elogios de seus súditos, ao ordenar “escravo, quero um canto...” (v. 25), então, “vibra a lira” (v. 25). A canção que entoava o escravo, entretanto, segue o tom da lira de Orfeu que, após perder Eurídice pela segunda vez, “nas raras vezes em que tocava, tudo que se ouvia eram sons tristes como um lamento” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2013, p. 200). É a opinião pública, é o povo a criticar o imperador.

Com o grito de “escravo insano!” (v. 30), a música é interrompida, o cativo é censurado e recebe a advertência de que seu lamento “é o grito rouco das Eumênides” (verso 31), assim como na mitologia elas não lograram êxito, em vão também seria seu canto, não obstante, sua insolência lhe reservaria o mesmo destino de “Lucano” (v. 32). O escravo então parece, na sua cantiga triste, pedir justiça advinda do sentimento de ódio e vingança diante de seu escravizador. Insensível a isso o sibarita pede:

Quero a ode de amor que o vento canta
Do Palatino aos flóreos arvoredos.
Quero os cantos de Nero... Escravo infame,
Quebras as cordas nos convulsos dedos! (v. 33-36).

O poema todo reproduz o caráter aristocrático dos senhores de escravos, na antiga Roma, como aqui no Brasil. É um homem que possui uma grande instrução, seja a respeito da mitologia, seja de história. Embora esteja em seu contexto cultural, ele usa esse conhecimento como forma de exemplificar as atitudes “incorretas” de seu escravo. Os versos usados por Castro Alves são de caráter imperativo, contudo, a pontuação exclamativa só é usada para retratar que a voz do senhor se altera, em decorrência do desagravo cometido pelo cativo, frente aos desígnios do sibarita.

A afronta do escravo - e dos críticos diante do imperador - poderia, segundo o eu poético, gerar uma resposta dura e impositiva por parte do sibarita. Da mesma forma que o poeta Lucano (39-65 d.C.), antiimperialista e pró-republicano, teve sua morte decretada pelo tirânico e extravagante imperador Nero (37-68 d.C), os conspiradores brasileiros poderiam sofrer as sanções da censura. O que o imperador espera, tal qual o senhor romano, de acordo com o eu lírico, são versos de adulação, a opinião de bajuladores. Ele não quer ouvir injúrias, tão pouco ser vilipendiado, nem ouvir as queixas e lamentos sobre a miséria do povo.

Em nenhum momento, mesmo não tratando do escravo negro, o poeta abandona esse contexto. A leitura dos versos é feita tendo essa analogia sempre subentendida. Castro Alves critica o senhor de escravos no Brasil, sem precisar dizer literalmente, se permitindo brincar com o significado e com as imagens produzidas através da figura do sibarita que assume, num tempo e espaço diferentes e distantes, simbolicamente, o caráter dos escravocratas e do imperador brasileiro. É o talento e a atitude poética do poeta que aproxima temas tão distantes no tempo e no espaço.

Em “O Século” e em “O Sibarita Romano”, Castro Alves propõe que o leitor se identifique com os escravos em um estágio mais profundo, não apenas como um ser humano, pois já agora o negro escravo não mais existe. Ele não é mais o estrangeiro, o outro. Leitor e escravo são irmãos no mesmo destino, ambos são parte do mesmo povo, o povo brasileiro. Homens brancos e negros não são livres, ambos são cativos e vítimas da monarquia.

O poeta condoreiro, porém, sente que sua tarefa está longe de estar completa. Em “Confidência”, escrito em 1865, além de assumir o papel de “o poeta dos escravos”, tece crítica aos poetas e aos leitores de seu tempo que ignoravam a poesia social e libertária.

CONFIDÊNCIA

Maldição sobre vós, doutores da
lei! Maldição sobre vós, hipócritas!
Assemelhais-vos aos sepulcros brancos
por fora; o exterior parece formoso,
mas o interior está cheio de ossos e
podridão.

EVANGELHO DE SÃO MATEUS, cap. XXII.

1. Quando, Maria, vês de minha fronte
2. Negra idéia voando no horizonte,
3. As asas desdobrar,
4. Triste segues então meu pensamento,
5. Como fita o barqueiro de Sorrento
6. As nuvens ao luar.

7. E tu me dizes, pálida inocente,
8. Derramando uma lágrima tremente,
9. Como orvalho de dor:
10. "Por que sofres? A selva tem odores,
11. "O céu tem astros, os vergéis têm flores,
12. " Nossas almas o amor".

13. Ai! tu vês nos teus sonhos de criança
14. A ave de amor que o ramo da esperança
15. Traz no bico a voar;

16. E eu vejo um negro abutre que esvoaça,
17. Que co'as garras a púrpura espedaça
18. Do manto popular.

19. Tu vês na onda a flor azul dos campos,
20. Donde os astros, errantes pirilampos,
21. Se elevam para os céus;
22. E eu vejo a noite borbulhar das vagas
23. E a consciência é quem me aponta as plagas
24. Voltada para Deus.

25. Tua alma é como as veigas sorrentinas
26. Onde passam gemendo as cavatinas
27. Cantadas ao luar.
28. A minha — eco do grito, que soluça,
29. Grito de toda dor que se debruça
30. Do lábio a soluçar.

31. É que eu escuto o sussurrar de idéias,
32. O marulho talvez das epopéias,
33. Em torno aos mausoléus,
34. E me curvo no túm'lo das idades
35. — Crânios de pedra, cheios de verdades
36. E da sombra de Deus.

37. E nessas horas julgo que o passado
38. Dos túmulos a meio levantado
39. Me diz na solidão:
40. "Que és tu, poeta? A lâmpada da orgia,
41. "Ou a estrela de luz, que os povos guia
42. "À nova redenção?"

43. Ó Maria, mal sabes o fadário
44. Que o moço bardo arrasta solitário
45. Na impotência da dor.
46. Quando vê que de balde à liberdade
47. Abriu sua alma - urna da verdade
48. Da esperança e do amor! ...

49. Quando vê que uma lúgubre coorte
50. Contra a estátua (sagrada pela morte)
51. Do grande imperador,
52. Hipócrita, amotina a populaça,
53. Que morde o bronze, como um cão de caça
54. No seu louco furor! ...

55. Sem poder esmagar a iniquidade
56. Que tem na boca sempre a liberdade,
57. Nada no coração;
58. Que ri da dor cruel de mil escravos,

59. — Hiena, que do túmulo dos bravos,
60. Morde a reputação! ...
61. Sim... quando vejo, ó Deus, que o sacerdote
62. As espáduas fustiga com o chicote
63. Ao cativo infeliz;
64. Que o pescador das almas já se esquece
65. Das santas pescarias e adormece
66. Junto da meretriz...
67. Que o apóstolo, o símplice romeiro,
68. Sem bolsa, sem sandálias, sem dinheiro,
69. Pobre como Jesus,
70. Que mendigava outrora à caridade
71. Pagando o pão com o pão da eternidade,
72. Pagando o amor com a luz,
73. Agora adota a escravidão por filha,
74. Amolando nas páginas da Bíblia
75. O cutelo do algoz...
76. Sinto não ter um raio em cada verso
77. Para escrever na frente do perverso:
78. "Maldição sobre vós!"
79. Maldição sobre vós, tribuno falso!
80. Rei, que julgais que o negro cada falso
81. É dos tronos o irmão!
82. Bardo, que a lira prostituis na orgia
83. — Eunuco incensador da tirania —
84. Sobre ti maldição!
85. Maldição sobre tí, rico devasso,
86. Que da música, ao lânguido compasso,
87. Embriagado não vês
88. A criança faminta que na rua
89. Abraça u'a mulher pálida e nua,
90. Tua amante... talvez!...
91. Maldição! ... Mas que importa?... Ela espedaça
92. Acaso a flor olente que se enlaça (cheiroso)
93. Nas c'roas festivas?
94. Nodoa a veste rica ao sibarita?
95. Que importam cantos, se é mais alta a grita
96. Das loucas bacanais?
97. Oh! por isso, Maria, vês, me curvo
98. Na face do presente escuro e turvo
99. E interrogo o porvir;
100. Ou levantando a voz por sobre os montes, —
101. "Liberdade", pergunto aos horizontes,

102. Quando enfim hás de vir?"
103. Por isso, quando vês as noites belas,
 104. Onde voa a poeira das estrelas
 105. E das constelações,
 106. Eu fito o abismo que a meus pés fermenta,
 107. E onde, como santelmos da tormenta,
 108. Fulgem revoluções!...

Os dois elementos, poetas e leitores não engajados, aparecem no poema através de uma personagem feminina, “Maria” (v. 1) cujos sentidos, inocentemente, só apreendem o odor das selvas, os astros cintilando no céu, as flores nos pomares e o amor, aspirado por todas as almas seduzidas pela atmosfera do romantismo.

O poema, uma sextilha dividida em 18 estrofes, segue o esquema de rimas AABCCB. É iniciado a partir do advérbio temporal “quando”, representando a resposta a uma questão subentendida. O respondente revela a Maria que, em alguns momentos, a reflexão sobre mundo escravista que o cerca se apossa de seu ser. A voz de Maria só aparece por meio de citação indireta, indicada pelo caráter de resposta na fala do eu lírico.

Maria não consegue ver além do que a tradição de sua classe lhe ensinou. Vive num estágio estético e aristocrático. Sua cabeça não olha para baixo, seus ouvidos são surdos aos lamentos dos escravos e seus olhos ignoram a condição dos subjugados: “ai! tu vês nos teus sonhos de criança/ A ave de amor que o ramo da esperança/ Traz no bico a voar;” (v. 13-15). O sujeito poético, em oposição a isso, não consegue ver beleza na vida. O que vê é a mancha da escravidão, “e eu vejo um negro abutre que esvoaça,/ Que co'as garras a púrpura espedaça/ Do manto popular” (v. 16-18).

Na oitava estrofe do poema, o eu lírico e o poeta se fundem para externar “que o moço bardo arrasta solitário/ Na impotência da dor” (v. 44-45), o motivo de sua tristeza, levando o leitor a perceber que no Brasil a luta por mudanças, seja pela abolição, seja pela república, questões que o poeta considera interligadas e as trata deste modo em *Os Escravos*, é ainda muito tímida, destoando desta forma o país do restante do mundo, especialmente da Europa. A tristeza do bardo/eu lírico “quando vê que de balde à liberdade/ Abriu sua alma - urna da verdade/ Da esperança e do amor! ... (v. 46-48), é uma constatação também do leitor, que passa a refletir sobre as transformações que o país necessita, mas que ignora. Poucos são os que, como o “moço bardo” se engajam na luta por essas reformas. Sabia o eu lírico de Castro Alves, o mesmo que o personagem Castro Alves do ficcionista baiano: “não basta sonhar, Eugênia. É necessário lutar para que esses sonhos, que são de milhões e milhões pelo mundo

afora, se transformem em realidade” (AMADO, 1987, p. 138).

De um lado, os escravos fazem sua resistência por diversos meios, já o povo livre apenas critica seu imperador, não há uma revolução armada no país, não há guerra, nem um cenário de ruptura. Essa unidade parece indicar que tudo está bem. Castro Alves irá, posteriormente na obra, invocar essa revolução pelas mãos do cativo, utilizado a partir de então, como metáfora para o povo brasileiro. O Brasil não é um país de mudanças radicais e populares, sabe e sente o poeta. Ele não pode ser como Byron, pegar em armas e lutar pela redenção e liberdade. Apenas o que tem são as suas palavras, os seus versos. Sentindo-se impotente Castro Alves precisa de ajuda, especialmente do seu leitor. O poeta baiano parece saber o que Sartre (1993, p. 39), muitos anos depois afirmaria, ou seja,

o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo [...] Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra.

A Igreja, como possuidora de escravos, também não é poupada das críticas do poeta. Durante o Brasil colônia, a Santa Sé dava seu parecer favorável ao que chamava de “guerra justa”, permitindo a escravidão indígena, quando em resposta aos índios agressores. O mito de Cam e a possibilidade de retirar os africanos de uma terra “viciosa”⁷ e de barbáries era o argumento para permitir a exploração dos negros. Nos versos 61 ao 78, o eu lírico se reporta diretamente a Deus, denunciando a hipocrisia perpetrada pelo sacerdote cristão, ao passo que prega o perdão, a bondade e o amor fraternal, de forma vã, usa a Bíblia como meio para legitimar a escravidão, desviando-se de seu caminho, se juntando a meretrizes e sendo também o portador de escravos.

A epígrafe, retirada do evangelho de Mateus, dá o tom da crítica, pois serve como base para a composição dos versos 79 ao 96, nos quais o poeta denuncia a “iniqüidade” (v. 55) e a hipocrisia de muitos defensores da libertação dos escravos, vendo desta forma que “ao cinzel da abolição/ E – à voz dos libertadores - reptis saltam condores” (ALVES, 2001, p. 196), mas apenas para representar seus próprios interesses e não o dos escravos, ou da nação brasileira, o poeta, possivelmente, se refere aos emancipacionistas, que viam o escravo sob a proteção e não sob o chicote dos senhores. Mas também, amaldiçoa o “bardo, que a lira prostituis na

⁷ Referência a segunda estrofe de Os Lusíadas, de Camões: E também as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando,/ E aqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando,/ Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte. Disponível em: CAMÕES, Luís Vaz de. Os Lusíadas de Luís Camões. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Acesso em 27 nov. de 2013.

orgia” (v. 82), e o proprietário dos cativos, responsável pelo sofrimento destas pessoas.

Após lançar sua ira com toda força sobre os algozes, o eu lírico/poeta volta a si, assumindo uma postura melancólica e quase resignada, imposta pelo auto-reconhecimento de sua impotência. Sua maldição não representa um abalo na autoridade senhorial. Eles continuam intocáveis e puros. Diante desse quadro resta apenas ao eu poético perguntar ao porvir, assim como a África faz se reportando a Deus, em “Vozes d’África”: “‘Liberdade’, pergunto aos horizontes,/ Quando enfim hás de vir?” (v. 102).

Como em “O Século”, o sujeito poético de “Confidência” sabe que a revolução não tarda. Ele pode sentir, pois ao contrário de Maria, “(...) eu escuto o sussurrar das idéias,/ O marulho talvez das epopéias” (v. 31-32), anunciando na última estrofe esse sentimento do que está por vir:

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!... (v. 103-108).

A revolução não será feita pelo poeta-condor, mas ele se posiciona como um profeta desse futuro, sua poesia se transforma, metaforicamente, na trombeta que anuncia a revelação, a mudança, ou seja, ele vaticina o fim da monarquia e a liberdade dos escravos no Brasil. Castro Alves vem trazer “a boa nova”, predizer o caminho que será trilhado, pois sente isso e já demonstrou com o poema “O Século” estar conectado com a marcha da história rumo a República e a abolição.

O poeta baiano compreende sua obra como o elemento que despertará os leitores para realidade, sob essa ótica ele escreve, ainda em 1865, “América”:

AMÉRICA

Acorda a pátria e vê que é pesadelo
O sonho da ignomínia que ela sonha!

Tomás Ribeiro

1. À Tépidasombra das matas gigantes,
2. Da América ardente nos pampas do Sul,
3. Ao canto dos ventos nas palmas brilhantes,
4. À luz transparente de um céu todo azul,
5. A filha das matas — cabocla morena —
6. Se inclina indolente sonhando talvez!

7. A fronte nos Andes reclina serena.
8. E o Atlântico humilde se estende a seus pés.

9. As brisas dos cerros ainda lhe ondulam
10. Nas plumas vermelhas do arco de avós,
11. Lembrando o passado seus seios pululam,
12. Se a onça ligeira boliu nos cipós.

13. São vagas lembranças de um tempo que teve!...
14. Palpita-lhe o seio por sob uma cruz.
15. E em cisma doirada — qual garça de neve —
16. Sua alma revolve-se em ondas de luz.

17. Embalam-lhe os sonhos, na tarde saudosa,
18. Os cheiros agrestes do vasto sertão,
19. E a triste araponga que geme chorosa
20. E a voz dos tropeiros em terna canção.

21. Se o gênio da noite no espaço flutua
22. Que negros mistérios a selva contém!
23. Se a ilha de prata, se a pálida lua
24. Clareia o levante, que amores não tem!

25. Parece que os astros são anjos pendidos
26. Das frouxas neblinas da abóbada azul,
27. Que miram, que adoram ardentes, perdidos,
28. A filha morena dos pampas do Sul.

29. Se aponta a alvorada por entre as cascatas,
30. Que estrelas no orvalho que a noite verteu!
31. As flores são aves que pousam nas matas,
32. As aves são flores que voam no céu!

-

33. Ó pátria, desperta... Não curves a fronte
34. Que enxuga-te os prantos o Sol do Equador.
35. Não miras na fímbria do vasto horizonte
36. A luz da alvorada de um dia melhor?

37. Já falta bem pouco. Sacode a cadeia
38. Que chamam riquezas... que nódoas te são!
39. Não manches a folha de tua epopéia
40. No sangue do escravo, no imundo balcão.

41. Sê pobre, que importa? Sê livre... és gigante,
42. Bem como os condores dos píncaros teus!
43. Arranca este peso das costas do Atlante,
44. Levanta o madeiro dos ombros de Deus.

Abrindo o poema, Castro Alves utiliza dois versos de Tomas Ribeiro, num claro chamamento da pátria adormecida ou hipnotizada, que parece não ver a realidade na qual está inserida. O tema estruturante dos versos castroalvinos utiliza, como mote, a mensagem apresentada nesta epígrafe. “América” foi composta em quadras dispostas em 11 estrofes, seguindo o modelo de rima cruzada (ABAB).

A personagem central do poema é, de acordo com o verso 5, uma indígena, cujo nome é América. Ela, preguiçosamente, deita-se entre os Andes e o Atlântico, de modo a aproveitar a sombra oferecida pelas matas. Seu pensamento vai ao longe, a faz voltar no tempo, mas suas memórias são vagas segundo o verso 13, ou talvez estivesse apenas sonhando, conforme o verso 6. A pontuação exclamativa do décimo terceiro verso tira a dúvida, ela viveu essa mesma liberdade que agora está usufruindo novamente, mas é tudo muito vago, cheio de lacunas e espaços a serem preenchidos, sensação reforçada pelas reticências ainda no final deste verso.

A personagem, contudo, também representa a própria América continente. Tendo na sua parte mais elevada, os Andes e, no outro extremo, o oceano Atlântico. Seu erro, assim como o da índia “cabocla morena” (v. 5) foi curvar-se diante de alguém. É a personagem, seja entendida como mulher ou como o continente, fruto da mescla entre portugueses e indígenas. Por conta dessa atitude, interpretada aqui como submissão, o eu poético nos mostra que o paraíso natural descrito no início do poema ruiu, ficou para trás. Como “divisor de águas”, o poema traz no verso 14 a “cruz”, numa clara referência não somente a religião cristã, mas a civilização européia que a trouxe para cá. Foi, especialmente, através da religião, que os europeus impuseram seus costumes e sua língua aos nativos e os subjugaram.

Com a antropomorfização do continente, o sujeito poético mostra-o como ingênuo, deixando-se enganar e dominar pelo invasor. Em “Vozes d’África”, de 1868, os continentes passam a ser vistos também como entidades humanas, “minhas irmãs” (ALVES, 2001, p. 294), segundo a África personagem, mas a ingenuidade americana, naquele poema, deixa de existir e a terra africana, reportando-se à Deus usa um tom acusatório afirmando que “hoje em meu sangue a América se nutre” (ALVES, 2001, p. 297). A ingênua América passa a ser, segundo a África, cúmplice no processo de escravidão dos africanos.

A sombra e o tempo ocioso desfrutados livremente pelos ameríndios, assim como o ritmo pacato e natural da América, foram substituídos pela noção europeia de progresso, imposta através do sistemático trabalho de produção escrava sob o sol escaldante.

A exuberante natureza é usada, então pelo poeta, para contrastar com a triste realidade

da escravidão. Em “América” e “Ao Romper d’Alva” o poeta mostra as belezas naturais manchadas pela presença da escravatura, obra do europeu. A descrição da beleza natural aparece ainda em “O Navio Negreiro”, demonstrando que essa imagem é superficial e impede a todos de perceber a realidade em si, então, o sujeito da enunciação, através dos olhos do albatroz, foca no navio e passa a ver o sofrimento que até aquele momento ignorava. Novamente o poeta baiano marca na sua poesia, de modo muito claro, algozes e vítimas.

América é outro dos poemas inacabados de Castro Alves, conforme podemos perceber pela linha pontilhada entre os versos 32 e 33. Há uma nítida e brusca mudança no tom entre esses versos. A sensação passada ao leitor é de que falta um elo entre essas duas partes. Percebe-se que descrição da natureza no verso 32 cede lugar a um apelo no verso seguinte. A pátria “América” é chamada para que deixe seu estado de sonolência, de apatia, para que erga a cabeça e siga os exemplos que no horizonte se mostram, ou seja, as revoluções na Europa. É um chamado para que o povo acorde, para que tome partido nessa mudança de conjuntura. O sujeito poético incentiva dizendo que “já falta bem pouco” (v. 37), que é hora de por fim aos grilhões da escravatura e parar de servir-se do infame comércio de escravos.

No verso 41, a liberdade surge como o valor mais alto, como a verdadeira riqueza, em contraponto ao comércio escravagista e as mercadorias produzidas pelas mãos cativas. O verso 43 faz menção ao titã que, como punição, tinha de suportar o peso do mundo nas costas, do mesmo modo que Cristo, referido no verso 44 como “Deus”, que com o madeiro da cruz, aceitava carregar o peso de todos os pecados do mundo, como forma de um auto-sacrifício para que a humanidade fosse perdoada. Castro Alves, novamente, compara o sacrifício de Cristo com o sacrifício imposto aos escravos, noção reforçada pela figura mítica grega, pois também os negros com sua mão de obra eram o sustentáculo do mundo branco.

A apatia da personagem-contidente reflete o estado anímico dos brasileiros, no contexto que o poeta escreve seus versos. O mundo em transformação parece não ter reflexo no Brasil. Abolição da escravatura e governos republicanos se espalhando pelo mundo e, aqui, Castro Alves percebe a letargia ou a inércia que toma conta do cenário político. A velha classe aristocrata e rural, posicionada em seu lugar de conforto e estabilidade, fecha os olhos para essas transformações. Então, ao poeta não resta outra forma, senão, lançar seu apelo a juventude. É diante de estudantes, sobretudo no Recife, que Castro Alves encontra ouvidos e partidários de suas ideias, sentindo que é essa nova geração, a sua geração, a quem cabe trazer as mudanças urgentes ao atrasado Brasil, que se encontrava na década de 1860, no meio do processo de modernização convivendo com a realidade da escravidão. Enquanto o país já

contava com o transporte coletivo, o escravo de ganho era presença constante nas cidades, como percebeu Cunha (2012).

O espaço urbano em crescimento, o ritmo cada vez mais intenso da cidade e a turba absorviam o negro como elemento cooperativo, mas não como cidadão. O sentimento de não pertencer a este lugar, expressa pela mãe cativa de “Tragédia no Lar”, “- Senhor! basta a desgraça/ De não ter pátria nem lar” (v. 177-178), serviu como material de inspiração para o poeta baiano compor, em 1865, a “Canção do Violeiro”.

CANÇÃO DO VIOLEIRO

1. Passa, ó vento das campinas,
2. Leva a canção do tropeiro.
3. Meu coração 'stá deserto,
4. 'Stá deserto o mundo inteiro.
5. Quem viu a minha senhora
6. Dona do meu coração?

7. Chora, chora na viola,
8. Violeiro do sertão.

9. Ela foi-se ao pôr da tarde
10. Como as gaivotas do rio.
11. Como os orvalhos que descem
12. Da noite num beijo frio,
13. O cauã canta bem triste,
14. Mais triste é meu coração.

15. Chora, chora na viola,
16. Violeiro do sertão.

17. E eu disse: a senhora volta
18. Com as flores da sapucaia.
19. Veio o tempo, trouxe as flores,
20. Foi o tempo, a flor desmaia.
21. Colhereira, que além voas,
22. Onde está meu coração?

23. Chora, chora na viola,
24. Violeiro do sertão.

25. Não quero mais esta vida,
26. Não quero mais esta terra.
27. Vou procurá-la bem longe,
28. Lá para as bandas da serra.
29. Ai! triste que eu sou escravo!

30. Que vale ter coração?

31. Chora, chora na viola,

32. Violeiro do sertão.

Quanto a estrutura do poema, percebe-se que ele se apresenta como uma canção. É uma sextilha em quatro estrofes, repetindo-se entre elas um dístico, exercendo o papel de refrão, com versos heptassílabos.

O sentimento nostálgico é trazido à tona pela sensação de perda e ausência que perpassa a “Canção do Violeiro”. A única caracterização do ambiente que o poema possibilita é dada pelo vocábulo “sertão”, presente no segundo verso do estribilho, reforçada por “deserto” (v. 3-4). Percebe-se, contudo, a existência de dois espaços, um interno ao sujeito poético e outro externo, refletindo-se um no outro, por meio do sentimento de vazio que invade o enunciador, expressado no verso 3, e que parece se expandir de modo a contaminar “o mundo inteiro” (v. 4).

Pela memória saudosista do eu lírico, o poema ganha dinamismo e mobilidade, projetando-se em três tempos distintos, o presente, no qual “chora, chora na viola/ Violeiro do sertão”; o passado, ao recordar a partida da dona de seu coração, informando que “ela foi-se ao pôr da tarde” (v. 9); e o futuro desse pretérito, no qual projetava o retorno dela “com as flores da sapucaia” (verso 18).

A primeira vista, o pronome “ela” abrindo o nono verso, estabelecendo relação com os versos 5, 6 e 17, passa ao leitor a impressão de que o poema tem, como pano de fundo, a história de um homem apaixonado à espera, mesmo que frustrada, do retorno do amor de sua vida. Leitura possível e até viável se retirarmos a “Canção do Violeiro” da linha metodológica seguida por Castro Alves em *Os Escravos*, porém, não se pode, a propósito de compreender a obra como um todo orgânico, realizar essa separação. Todos os poemas da obra dialogam não somente com o contexto de sua produção, mas também entre si, formando um todo sequencial. São órgãos que cumprem funções específicas, alguns mais, outros menos importantes, todavia, extremamente, necessários para o bom “funcionamento” desse organismo.

A chave para essa análise aparece quase ao fim do poema, no verso 29, através do termo “escravo”, intimamente ligado à “coração”, presente ao final de cada uma das sextilhas (v. 6, 14, 22, 30). A repetição constante desse substantivo reforça a impressão da história malograda dos dois amantes, mas a ambiguidade do verso 9, permite duas leituras: a primeira, mais literal, referindo-se ao findar da tarde, quando a amada abandona o violeiro, e a outra,

metafórica, em referência ao desabafo de um homem lembrando-se do momento em que foi escravizado. O pôr do sol simboliza o fim da liberdade, a luz da razão, cedendo lugar a um tempo de escuridão, o período do cativo.

A partir da sétima estância poética o enunciador, diante do seu destino toma uma atitude, ele passa a rejeitar sua vida e o ambiente que o cerca, “não quero mais esta vida/, Não quero mais esta terra” (v. 25 e 26), diz ele, e decide ir atrás de sua senhora em terras distantes, terras estrangeiras, “lá para as bandas da serra” (v. 28).

O sujeito lírico usa a “colhereira” (v. 21), pássaro nativo, para olhar além e localizar seu objeto de amor. É ao longe no horizonte, num lugar mais elevado, talvez não geograficamente, mas em sentido social, a terra em possa encontrar, finalmente, a liberdade, sua senhora. Enquanto que nas três primeiras aparições do refrão, o lamento se reporta a ausência, na última, o sentimento expresso parece ser de tristeza em deixar essa terra, talvez “mais esta terra”, pois ele é um “tropeiro” (v. 2), um exilado, capturado em outro local e escravizado. Esperava que a liberdade fosse restabelecida logo, porém, a passagem de tempo retratada nos versos 18 e 19, indica que ela não veio.

Castro Alves apresenta, com esse poema, os escravos tomando consciência de sua situação. Essa postura culminará, em outros poemas, com o surgimento não mais do vitimado, e sim, do homem que reconhece e assume a responsabilidade no desenvolvimento de seu destino, cabendo a ele lutar pela própria liberdade. O vento das campinas, citado no verso 1, até então inconspícuo no poema, adquire um papel fundamental, mesmo sendo tão frágil - aqui a sensação é de uma brisa, não um tufão -, torna-se o veículo disseminador do lamento do violeiro, carregando a semente da luta pela liberdade, tema de seu lamento. A fragilidade, contudo, é o que permite ao vento desviar facilmente dos obstáculos e penetrar nos menores espaços possíveis, em busca de um “solo fértil” para depositar essa semente, ou seja, na mente das pessoas, papel que Castro Alves incumbiu sua poesia de cumprir.

A tomada de consciência permite ao cativo reconhecer seu algoz, assim como as ofensas a que está submetido. A constante presença das injúrias e as consequências geradas por estes atos infames são o tema de “Súplica”, escrito em 10 de setembro de 1865, no Recife.

SÚPLICA

Le nègre marqué au signe de Dieu comme
vous passera désormais du berceau à la fosse,
la nuit sur son âme, la nuit sur la figure.

PELLETAN

1. Senhor Deus, dá que a boca da inocência
2. Possa ao menos sorrir,
3. Como a flor da granada abrindo as pet'las
4. Da alvorada ao surgir.

5. Dá que um dedo de mãe aponte ao filho
6. O caminho dos céus,
7. E seus lábios derramem como pérolas
8. Dois nomes — filho e Deus.

9. Que a donzela não manche em leito impuro
10. A grinalda do amor.
11. Que a honra não se compre ao carniceiro
12. Que se chama senhor.

13. Dá que o brio não cortem como o cardo
14. Filho do coração.
15. Nem o chicote acorde o pobre escravo
16. A cada aspiração.

17. Insultam e desprezam da velhice
18. A coroa de cãs.
19. Ante os olhos do irmão em prostitutas
20. Transformam-se as irmãs.

21. A esposa é bela... Um dia o pobre escravo
22. Solitário acordou;
23. E o vício quebra e ri do nó perpétuo
24. Que a mão de Deus atou.

25. Do abismo em pego, de desonra em crime
26. Rola o mísero a sós.
27. Da lei sangrento o braço rasga as vísceras
28. Como o abutre feroz.

29. Vê!... A inocência, o amor, o brio, a honra,
30. E o velho no balcão.
31. Do berço à sepultura a infâmia escrita...
32. Senhor Deus! compaixão!...

Ao longo das 8 estâncias poéticas, compostas em quadras, o sujeito poético surge, em tom de oração pedindo a intercessão divina na vida humana, velando pelo inocente, de acordo com o verso 1, pela mãe que ensina seu filho os caminhos de Deus (v. 5-8), e pela donzela (v. 9) sob a iminente cobiça do senhor (v. 12). Castro Alves, reiteradas vezes, no decorrer da obra, usa seu enunciador para interpelar a divindade cristã. Esse apelo demonstra a total

impotência do homem diante do seu destino, transparecendo também uma cumplicidade de Deus diante do quadro, ao permitir que a escravidão seja uma realidade. Em “Vozes d’África” (v. 1, 2, 74, 110, 115), a personagem-contidente cobra o porquê da ausência e do silêncio divino, assim como o eu lírico de “Ao Romper D’Alva” (v. 55-60). A incredulidade do eu lírico ao deparar-se com “tanto horror perante os céus” (v. 130), o faz clamar, em “O Navio Negreiro” pelo “Deus dos desgraçados” (v. 127). O senhor onipotente é buscado através das orações de “A órfã na Sepultura”, contudo, novamente, sua ausência e silêncio são percebidos (v. 91-92). Esse apelo assume tom de denúncia, referente às maldades impostas pelos sacerdotes aos seus cativos em “Confidência”, verso 61.

Com a mudança de postura do eu lírico processada entre os versos 16 e 17, o poema se divide em duas partes simétricas. Se, a primeira vista a imagem que se forma é a de um cristão rezando, talvez de joelhos, com as mãos juntas e diante de um altar – mesmo que caseiro –, no segundo momento de “Súplica”, a voz que surge assume um caráter similar a um advogado. A segunda impressão, justamente, possibilita o leitor vislumbrar, um tribunal e seu júri. Diante deste, o réu, negro, escravo, acusado de um crime capital. Culpado não há dúvida, pois “do abismo em pego, de desonra em crime/ Rola o mísero a sós” (v. 25-26). Há, portanto, dois espaços distintos, o espaço de oração e o de julgamento, entretanto, ambos se mesclam ao fim do poema, como forma de reforçar o segundo cenário. A primeira parte se compõe então, como a argumentação inicial do advogado. A serenidade do começo contrasta com a carga dramática presente no final.

Este, porém, não é um tribunal mundano, e sim, um tribunal presidido por Deus. É a Ele a quem a defesa do escravo se reporta. O veredicto divino aqui não tem importância, pois, sem perceber, o leitor é posicionado não só perante esse tribunal, como também no corpo do júri. A sua decisão é a única que importa.

O sujeito poético no papel de defensor, tem como estratégia mostrar o “criminoso” pelo viés da vítima. Nos versos 17 e 18, apresenta o desrespeito e o desprezo frente aos escravos velhos, talvez se referindo à prática de abandoná-los a própria sorte, como cantou o poeta em “Antítese”, escrito dois meses antes. Nos versos 19 e 20, mostra a exploração sexual dos senhores para com as cativas, tema presente também em o “Sibarita Romano”. São esses os argumentos iniciais usados. Os verbos na terceira pessoa do plural, no início do verso 17, apontam para o verdadeiro culpado pela tragédia ainda não anunciada. O pronome “eles” reportado pela voz acusatória, mantém vínculo com os versos 11 e 12, esclarecendo que o senhor, designado como “carniceiro” (v. 11), uma pessoa fria e cruel, acusado de

desencaminhar donzelas (v. 9), é o culpado.

No verso 21, o eu lírico afirma “a esposa é bela”, narrando o ato que os levou a este momento. A sequência da história é suprimida pela presença das reticências no poema, permitindo ao leitor imaginá-la. Continua o enunciador: “um dia o pobre escravo/ Solitário acordou” (v. 21-22). Sua bela esposa não estava mais com ele, e a partir de então, fica-se sabendo que o “nó perpétuo”, atado pela mão divina foi desfeito, ou seja, o que Deus uniu, o homem separou. Essa contumélia levou ao desfecho trágico. O escravo, tomado pela ira, cometeu o assassinato de seu senhor, transformando sua desonra em crime.

O verso 29 inicia com um imperativo claramente destinado ao leitor e, a pausa seguinte, reforça a argumentação do advogado, está ali, diante de olhos todos os subsídios da defesa do escravo. O elemento negativo e desencadeador de toda a tragédia tem, como origem, os atos nefandos e injuriosos praticados pelo senhor que, à espreita de uma oportunidade, assiste a tudo no balcão (v. 30). Do nascimento à morte, sua trajetória traz, de acordo com o verso 31, a infâmia, algo que parece ter sido característico na vida dos senhores de escravos, pois como observou Freyre (2004, p. 454), “aquele mórbido deleite em ser mau com os inferiores e com os animais é bem nosso: é de todo menino brasileiro atingido pela influência do sistema escravocrata”. É a Deus, mais uma vez, a quem o eu lírico clama compaixão, para que cesse este círculo vicioso, mas cabe aqui ao leitor, o veredicto final.

Imbricado ao conceito de vítima, Castro Alves traz para sua poesia, a noção de resistência escrava diante do cenário hostil. Esse tipo de assassinato, praticado pelos cativos não pode ser compreendido mediante a análise de crime, se este foi praticado em nome da honra ou a defesa da liberdade. O algoz (escravocrata) é, para o poeta baiano, mesmo quando vitimado, o único detentor de culpa. Abre-se, então, em *Os Escravos*, o espaço para o debate à cerca do direito à rebeldia dos cativos, numa tônica que gira em torno da concepção de resistência diante de uma regra injusta e ilegal, defendida por Locke (1632-1704). O herói negro começa a tomar forma.

O preço pago pelos negros escravizados, durante os séculos de cativo, foi muito além da perda da liberdade. A separação de famílias, a morte, a exploração sexual e a prostituição fizeram parte da lista de males infligidos pelo sistema escravista. Com relação a sexualidade, havia uma clara distinção entre brancas, mulatas e negras na forma como eram vistas pelo desejo erótico da sociedade escravocrata. Sobre isso, Freyre (2004a, p. 72), recuperou um ditado popular daquele período, “branca para casar, mulata para f..., e negra para trabalhar”. Os apetites sexuais dos brancos eram, desde tenra idade, saciados pela mulata,

segundo afirmou o próprio Freyre (2004a). As mulheres casavam-se cedo motivadas, muitas vezes, por questões alheias ao amor. Eram preparadas para cumprirem a função de esposa e dona de casa sem questionar pois,

Como esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à “honestidade” expressa por seu recato, pelo exercício de suas funções no lar e pelos inúmeros filhos que daria ao marido. Muitas mulheres de trinta anos, presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem “passear” – “porque lugar de mulher honesta é no lar” -, perdiam rapidamente os traços da beleza, deixando-se ficar obesas e descuidadas, como vários viajantes assinalaram (DEL PRIORE, 2011, p. 66).

A repressão sexual à qual as mulheres estavam submetidas possibilitava, muitas vezes, brechas para as relações extraconjugais, o que, para Del Priore (2011) pode ser entendido como a perpetuação do moralismo tradicional, ou seja, “fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência, o resto do tempo era com a outra” (DEL PRIORE, 2011, p. 67), numa clara menção a doutrina bíblica que via o ato sexual apenas como forma para obtenção da prole. O prazer carnal era monopólio das pecadoras e prostitutas, concepção esta, que fortemente influenciou a Europa da Idade Média, encontrando ressonância no Brasil colônia, muito por conta da atuação da Igreja e dos jesuítas. Cabe ressaltar que, em se tratando de adultério, havia uma permissividade flexível quando o adúltero era o homem, as mulheres deveriam manter-se castas para os maridos, tanto que a virgindade era muito valorizada pela alta sociedade, pois era uma forma de evitar uma gravidez indesejada, ou que um homem criasse um filho bastardo.

As mulheres brancas casadas encontravam-se, segundo Del Priore (2011, p. 65), “entre beataria e libertinagem”, aos olhos da sociedade o recato era mantido, mas longe destes, muitas davam vazão aos seus desejos eróticos. Essa ambiguidade de caráter levou Freyre (2004a, p. 538) a observar que “a virtude da senhora branca apóia-se em grande parte na prostituição da escrava negra”.

Esse tema já abordado em “O Sibarita Romano”, aparece também em “Manuela”, de 1868.

MANUELA

CANTIGA DO RANCHO

1. Companheiros! já na serra
2. Erra.
3. A tropa inteira a pastar...
4. Tropeiros! ... junto à candeia
5. Eia!

6. Soltemos nosso trovar ...
7. Té que as barras do Oriente
8. Rente
9. Saiam dos montes de lá...
10. Cada qual sua cantiga
11. Diga
12. Aos ecos do Sincorá.

13. No rancho as noites se escoam.
14. Voam,
15. Quando geme o trovador...
16. Ouvi, pois! que esta guitarra...
17. Narra
18. O meu romance de amor.

19. Manuela era formosa
20. Rosa,
21. Rosa aberta no sertão...
22. Com seu torço adamascado
23. Dado
24. Ao sopro da viração.

25. Provocante, mas esquiva,
26. Viva
27. Como um doudo beija-flor...
28. Manuela - a moreninha
29. Tinha
30. Em cada peito um amor ...

31. Inda agora quando o vento
32. Lento
33. Traz-me saudades de então
34. Parece que a vejo ainda
35. Linda
36. Do fado no turbilhão

37. Vejo-lhe o pé resvalando
38. Brando
39. No fandango a delirar.
40. Inda ao som das castanholas
41. Rolas
42. Diante do meu olhar ...

43. Manuela... mesmo agora
44. Chora
45. Minh'alma Pensando em ti...
46. E na viola relembro
47. Lembro

48. Tiranas que então gemi.
49. "Manuela, Manuela
50. Bela
51. Como tu ninguém luziu...
52. Minha travessa morena,
53. Pena
54. Pena tem de quem te viu!...
55. Manuela... Eu não perjuro!
56. Juro
57. Pela luz dos olhos teus...
58. Morrer por ti Manuela
59. Bela,
60. Se esqueces os sonhos meus.
61. Por teus sombrios olhares
62. — Mares
63. Onde eu me afogo de amor...
64. Pelas tranças que desatas
65. — Matas
66. Cheias de aroma e frescor ...
67. Pelos peitos que entre rendas
68. Vendas
69. Com medo que os vão roubar...
70. Pela perna que no frio
71. Rio
72. Pude outro dia enxergar ...
73. Por tudo que tem a terra,
74. Serra,
75. Mato, rio, campo e céu...
76. Eu te juro, Manuela,
77. Bela
78. Que serei cativo teu ...
79. Tu bem sabes que Maria,
80. Fria
81. É pra outros, não pra mim...
82. Que morrem Lúcia, Joana
83. E Ana
84. Aos sons do meu bandolim ...
85. Mas tu és um passarinho
86. — Ninho
87. Fizeste no peito meu ...
88. Eu sou a boca - és o canto
89. Tanto
90. Que sem ti não canto eu.

91. Vamos pois A noite cresce
92. Desce
93. A lua a beijar a flor
94. À sombra dos arvoredos
95. Ledos
96. Os ventos choram de amor

97. Vamos pois ó moreninha
98. Minha
99. Minha esposa ali serás
100. Ao vale a relva tapiza
101. Pisa
102. Serão teus Paços-reais!

103. Por padre uma árvore vasta
104. Basta!
105. Por igreja - o azul do céu...
106. Serão as brancas estrelas
107. — Velas
108. Acesas pra o himeneu".

109. Assim nos tempos perdidos
110. Idos
111. Eu cantava mas em vão
112. Manuela, que me ouvia,
113. Ria,
114. Casta flor da solidão!

115. Companheiros! se inda agora
116. Chora
117. Minha viola a gemer,
118. É porque um dia... Escutai-me
119. Dai-me
120. Sim! dai-me antes que beber! . . .

121. É que um dia mas bebamos
122. Vamos
123. No copo afogue-se a dor!
124. Manuela, Manuela,
125. Bela,
126. Fez-se amante do senhor!

Sob a luz da candeia (v. 4), um tropeiro, outro “violeiro do sertão” (ALVES, 2001, p. 254), enquanto pasta a tropa, faz um convite a seus companheiros de atividade: “soltemos nosso trovar” (v. 6). Iniciando o verso 7, o poeta usa uma contração (“Té”) característica da

oralidade, dando ao enunciador uma imagem de um homem simples, rústico e interiorano. Como em a “Canção do Violeiro”, um lamento pela perda do amor perpassa essa composição, porém, a musa aqui não é a liberdade e sim, Manuela, “a moreninha” (v. 28) que, “com seu torço adamascado” (v. 22), tornou-se a paixão do eu lírico. Sua beleza também despertava “em cada peito um amor” (v. 30).

O poeta baiano apresenta como recurso rítmico aqui o modelo AABCCB e rima com eco, oscilando entre rima rica, como por exemplo, nos versos 1 e 2, contando, respectivamente, como um substantivo e um verbo, e com a rima pobre, exemplificada nos versos 13 e 14, com a presença de dois verbos. A rima deste poema empresta um timbre especial à voz do tropeiro cantador. Deste modo, seu falar e cantar são igualmente melódiosos. Quanto à estrutura, o poema conta com três partes distintas, marcadas pela presença de um travessão.

A lembrança de cada aspecto da beleza de Manuela traz, à voz do tropeiro, a canção que no rancho cantou para ela, em referência, portanto, ao subtítulo dessa poesia. Castro Alves insere um texto dentro de outro, apresentando, assim, uma “cantiga de amor” como parte de seu poema. As cantigas eram comuns na poesia portuguesa entre os séculos XII e XIV.

Na introdução temos o tempo presente indicado pelo advérbio “já” (v. 1) e pela presença de verbos como “erra”, no verso 2, “soltemos”, no verso 6 e “voam”, no verso 14, e o espaço (serra, v. 1) em torno do sujeito poético. Há, entretanto, uma observação a ser feita, o poema e a cantiga de amigo, invadem e interagem com o espaço de um e de outro. A introdução da cantiga (texto interno ao poema), na verdade surge na primeira parte do poema, iniciando a cantiga, na voz do trovador (eu lírico), somente a partir do verso 42, já na segunda parte quando cessam as memórias do cantador e na qual a dedicatória encontra-se presente.

No desenvolvimento do texto, segunda parte do poema, iniciada pelo v. 19, o trovador, implorando atenção e amor, dirige-se a sua amada (Manuela). Traz essa parte, antecedendo a cantiga em si, a descrição de Manuela em comparativo com a natureza. Ela é formosa (v. 19) como rosa (v. 20), provocante e esquiva (v. 25) como um beija-flor (v. 27). Os “olhares” (v. 61) são “mares” (v. 62), e as tranças de seu cabelo (v. 64), são “matas/ Cheias de aroma e frescor” (v. 65-66).

A relação entre as personagens e a natureza é outro exemplo de elementos recorrentes na obra *Os Escravos*. O poeta condor com essa fórmula busca mostrar indivíduo e ambiente como elementos indissociáveis. Não há ruptura ou domínio da esfera humana sobre a esfera

natural, mas uma completa assimilação, uma total simbiose entre esses elementos, de modo a representar para o leitor, que o escravo (negro) encarado como inferior é, na verdade, também parte desse mundo que a escravidão nega a ele.

Para reforçar essa intenção, o eu lírico, repetidas vezes, dá ao leitor a real imagem de Manuela, que não é uma personagem qualquer, mas uma escrava. Além de sua formosura e sua vivacidade, podemos constatar o tom de sua pele através do adjetivo “moreninha” que aparece nos versos 28 e 97, e “morena”, no verso 52. Manuela é portanto mulata, não negra, mas sem dúvida escrava.

Outra pista está presente em “vamos pois...” no verso 91, quando o eu lírico propõe a Manuela uma fuga na calada da noite, para que longe possam se casar, tendo “por padre uma árvore vasta” (v. 103), “por igreja – o azul dos céus” (v. 105), e as estrelas brancas por “velas” (v. 107). A fuga e o casamento às escondidas, não cerimonioso, aludindo ao amancebamento, tão comum no Brasil colônia como apontou Freyre (2004), caracterizam ainda mais Manuela como uma mulher não branca, pois do contrário, seria impensada a fuga com um simples peão. O tropeiro não teria motivos para dirigir seu cantar a uma senhorita da classe abastada, uma vez que os casamentos seguiam a prática da endogamia, quando pensamos no elemento branco aristocrata. Pobreza e falta de mulheres brancas eram fatores que proporcionavam a união entre brancos com indígenas ou negras, conforme Del Priore (1999).

Por meio de sua cantiga, em dois momentos especiais, o trovador se coloca em total submissão a este amor:

Manuela... Eu não perjuro!
 Juro
Pela luz dos olhos teus...
Morrer por ti Manuela
 Bela,
Se esqueces os sonhos meus (v. 55-70).

[...]

Por tudo que tem a terra,
 Serra,
Mato, rio, campo e céu...
Eu te juro, Manuela,
 Bela
Que serei cativo teu ... (v. 74-79).

Dirige-se a sua amada, designada não por senhora, mas pelo próprio nome, talvez por seu *status* de escrava. Dá, a saber, que há outras, às quais poderia ter (Maria, v. 30; Lúcia e Joana, v. 33; Ana, v. 34), mas somente ela, “passarinho” (v. 66) que “ninho/ No meu peito

fizestes” (v. 67-68) é quem lhe desperta amor.

A distância entre o “trovador” e a “senhora” é retratada, já na terceira parte (poema, não mais cantiga), onde o sujeito poético confessa aos que estão em seu entorno que “eu cantava... mas em vão.../ Manuela, que me ouvia,/ Ria” (v. 111-113). A amada, antes “casta flor da solidão” (v. 114), para total tristeza do tropeiro trovador, “fez-se amante do senhor” (v. 126). O termo “senhor” vem apenas a confirmar a situação cativa de Manuela.

Em termos históricos a mulher africana representou, a partir da sua inserção na colônia, assim como a indígena, antes dela, uma parceira sexual em potencial para muitos homens, “resultando em famílias de mestiços e mulatos” (DEL PRIORE, 1999, p. 15). Freyre (2004), analisando especificamente o grupo étnico das africanas Minas, revela que algumas tornaram-se donas do lar, mas muitas permaneceram “escravas, ao mesmo tempo que amantes dos senhores brancos” (FREYRE, 2004a, p. 389). Essa prática comum surge em Castro Alves em forma de denúncia, expondo a ambiguidade do código moral da aristocracia branca e a flexibilização que sofria a compreensão que muitos senhores de escravos tinham a respeito dos cativos, pois eram animais e pessoas quando lhes era conveniente. Eram pessoas possuidoras de deveres, nunca de direitos.

O poeta condoreiro mostra ao leitor que as tradições, às quais o homem branco se apegava para separar dominados e dominadores, não existe como cláusula pétrea. Não há uma democracia racial, contudo, o mundo dos subjugados e de seus senhores dialoga constantemente, se analisados itens como religião, língua e culinária, por exemplo. Por meio de uma hipocrisia velada constroem-se espaços de atuação para cada grupo social, os negros não são aceitos à mesa com os brancos, mas podem servi-lhes em sua própria cama. Pode-se perceber desta forma que, “entre brancos e mulheres de cor estabeleceram-se relações de vencedores com vencidos – sempre perigosas para a moralidade sexual (FREYRE, 2004a, p. 515). O mundo do senhor branco, portanto, não ficou imune a influência da senzala, muito pelo contrário, pois estabeleceu um diálogo com o mundo do escravo, o que proporcionou uma fusão de duas culturas em uma só, a brasileira (não se pode, é claro, negar também a contribuição dos grupos indígenas e de outros povos nesse processo).

Os poemas-enunciados de Castro Alves, como podemos perceber nesse capítulo, dialogam com a realidade a sua volta: o contexto da monarquia, o período turbulento da guerra do Paraguai, os movimentos libertários e nacionalistas da Europa, a situação da mulher oprimida dentro de sua casa e claro, como a escravidão.

O estilo da poesia castroalvina ainda nos permite perceber um diálogo com uma de

suas principais influências, Victor Hugo, explorando temas históricos e sociais, de modo grandiloqüente, assim como com a mocidade de seu tempo, criticando a “velha” ordem vigente. Estabelece também diálogo com outras obras e autores, citando como epígrafes de suas composições, versos do próprio mestre francês, assim como de Tomas Ribeiro, Pedro de Calasans, Napoleão, Heine, José Bonifácio, entre outros. Essa presença do outro é importante, para caracterizar os versos do poeta condoreiro como elo comunicativo e respondente, uma vez que “nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras *dos outros*, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado” (BAKHTIN, 1992, p. 314).

O leitor se sente instigado a participar, a opinar, não somente ao fim do poema, através de uma “atitude responsiva de ação retardada” (BAKHTIN, 1992, p. 291), mas de modo imediata também, pois o poeta usa perguntas retóricas em meio ao seu texto poético que captura a atenção do leitor/ouvinte, impedindo-o de se dispersar. Essa provocação é uma forma de trazer o leitor para a discussão acerca da liberdade dos escravos e da república, de torná-lo atuante nesse cenário de possível mudança.

Castro Alves traz para suas composições não somente outros discursos e o contexto, mas também sua visão individual sobre a temática tratada. Em muitos momentos o eu lírico e o poeta são impossíveis de serem separados pelo leitor, pois como afirmara Bakhtin (1992, p. 298), “o *autor* da obra - manifesta sua individualidade, sua visão de mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra”. O engajamento do sujeito da enunciação transparece a identificação que Castro Alves tinha com as causas sociais.

7 O NEGRO: DA SUJEIÇÃO À REDENÇÃO

Foi diante de um mundo hostil e segregador que Castro Alves forjou seu herói negro. Não é um herói no sentido épico como entendia Lukács (2000), pois ele não nasceu pronto com sua fortuna predestinada, tampouco tinha a missão de buscar o que o destino lhe reservou e não contava com a proteção divina. Representava a coletividade apenas por meio de seu sofrimento e sua morte não aparece como sinal de heroísmo, coroando sua coragem. Muito pelo contrário, sua luta (resistência) era com vistas a se livrar do destino que os escravocratas lhe impuseram e em defesa da própria vida; o negro cativo surge como o homem abandonado por Deus, uma vez que, em vários momentos o eu lírico, no papel do subjugado, clama pela presença ou atenção da divindade cristã que o ignora. Sua morte representava apenas que, ou fora desobediente e sofrera no tronco, ou que encarou seu *status* de modo extremamente submisso, perdendo sua vitalidade por conta do árduo trabalho braçal, porém, como o herói épico, sua essência não aparece determinada na totalidade, mas vai se constituindo a partir dos desafios que o cativo enfrentar. Nos poemas, aos poucos o negro se torna uma figura heróica, entretanto, é sob o ponto de vista dos abolicionistas, já que na visão dos senhores ele encarna a figura do bandido.

O herói negro castroalvino é caracterizado pela noção de sacrifício que gira em torno de dois totens extremamente representativos e simbólicos: Prometeu e Jesus Cristo. O abandono de Deus que, constantemente aparece nas poesias, lembra o crucificado em seu momento de dúvida: “Eloi, Eloi, lamá sabachtháni, que quer dizer, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Mt. 27, 46). Essa fala, de acordo com Vermes (2006, p. 256), “parece ser uma expressão de completa surpresa, formulada por um homem de fé ilimitada, à súbita compreensão de que não haveria intervenção divina em seu favor”. Esta é a sensação que toma o leitor quando em vão os escravos, nos poemas, falam com Deus.

Em “Ao Romper d’Alva”, por exemplo, o eu poético questiona:

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? (v. 55-60)

A impressão é de um abandono similar ao de Cristo, pois Deus permitiu que seu filho sofresse. Tomado de angústia e tristeza o nazareno suplicou no Getsêmani: “Meu Pai, se

possível passa de mim este cálice! Todavia, não seja como eu quero, mas como tu queres” (Mt. 26, 39). Contudo, em nenhum momento o “Deus-pai” parou a mão do algoz, assim como fez com Abraão e Isaac. Ele assiste ao desenrolar dos fatos, impassível. Na poesia castroalvina também não há intervenção divina.

Em “A Visão dos Mortos”, Jesus, o povo brasileiro e os cativos são condensados em um elemento só: “E o Cristo-Povo, no Calvário erguido” (v. 43). A metáfora os une por meio da concepção de sacrifício do homem na cruz, do negro no tronco e do povo imerso numa sociedade desigual, caracterizada pela centralização de poder e sob o amparo do escravismo agrário. Essa ideia aparece ainda em “Tragédia no Lar”, poema no qual, a mãe escrava sentindo o medo de ter seu filho levado, representa em sua analogia todos os cativos quando se compara ao “ – Cristo que verga à Cruz”. O peso de sustentar economicamente o país estava à cargo dos subjugados.

Quanto a Prometeu, o poeta faz referência ao seu esforço em ofertar o fogo, bem inestimável aos homens, e a punição que recebera por contrariar Zeus. Embora admirado pelos deuses por seu trabalho, não obteve complacência por seu “erro”. O Prometeu que Castro Alves traz para sua poesia é o negro que “oferta”, mediante o chicote e os grilhões, sua vitalidade e mão de obra em prol da sociedade branca. Assim como a figura mitológica, os cativos eram importantes graças ao seu valoroso trabalho, todavia, uma simples falta, poderia levá-los ao tronco. Essa relação aparece no poema de 1868, que leva o nome da personagem mítica.

PROMETEU

Ó mon auguste mère, et vous enveloppe
de la commune lumière, divin éther, voyez
quels injustes tourments on me fait souffrir.
Qui compatit à cette grande souffrance,
qui s'approche du rocher désert où se tord
Prométhée? Quelques pauvres filles, pieds nus.

ÉSQUILO

1. Inda arrogante e forte, o olhar no sol cravado,
2. Sublime no sofrer, vencido — não domado,
3. Na última agonia arqueja Prometeu.
4. O *Cáucaso* é seu cepo; é seu sudário o céu,
5. Como um braço de algoz, que em sangueira se nutre,
6. Revolve-lhe as entranhas o pescoço do abutre.
7. P’ra as iras lhe sustar... corta o raio a amplidão
8. E em correntes de luz prende, amarra o Titão.

9. Agonia sublime! ... E ninguém nesta hora
10. Consola aquela dor, naquela angústia chora.
11. Ai! por cúm'lo de horror!... O Oriente golfa a luz,
12. No Olímpo brinca o amor por entre os seios nus.
13. De tirso em punho o bando das lúbricas bacantes,
14. Correm montanha e val em danças delirantes.
15. E ao gigante caído... a terra e o céu (rivais!...)
16. Prantos lascivos dão... suor de bacanaís.

.....
.....

17. Mas não! Quando arquejante em hórrido granito
18. Se estorce Prometeu, gigantesco precito,
19. Vós, Nereidas gentis, meigas filhas do mar!
20. O oceano lhe trazeis... pra em prantos derramar...

21. Povo! povo infeliz! Povo, mártir eterno,
22. Tu és do cativo o Prometeu moderno...
23. Enlaça-te no poste a cadeia das Leis,
24. O pescoço do abutre é o cetro dos maus reis.
25. Para tais dimensões, pra músculos tão grandes,
26. Era pequeno o Cáucaso... amarram-te nos Andes.

27. E enquanto, tu, Titão, sangrento arcas aí,
28. O século da luz olha... caminha... ri...

29. Mas não! mártir divino, Encélado tombado!
30. Junto ao Calvário teu, por todos desprezado,
31. A musa do poeta irá — filha do mar —
32. O oceano de sua alma ... em cantos derramar ...

Poema inacabado, “Prometeu” é musicado pelo modelo de rima parelha (AABB). As seis estrofes não obedecem a mesma regularidade quanto ao número de versos. A metrificação destes apresenta 12 sílaba e traz, através de um mito grego, temas como injustiça, sacrifício e castigo. Os versos são escritos em tempo presente e o eu lírico se encontra no exato momento em que Prometeu, acorrentado no Cáucaso, agoniza. A dilacerante dor, entretanto, não o impede de manter-se altivo e orgulhoso, diante da pena sendo aplicada, ele está “vencido – não domado” (v. 2). Esse verso faz menção ao fato de que a punição no tronco poderia apenas arrefecer as forças físicas do escravo, mas não poderia apagar de sua alma o desejo pela liberdade e pela vingança.

O poema realiza uma comparação em vários aspectos entre os negros subjugados e a figura mitológica, como por exemplo, o trabalho manual, pois Prometeu “sempre teve um

pendor para as artes plásticas” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2013, p. 274), já a força braçal dos cativos era o motor econômico do Brasil. O ser mítico modelava “seres das mais diversas formas” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2013, p. 275). Por seu expediente, os negros eram destinados a realizar diversos trabalhos, no eito ou na cidade. Enquanto aquele era admirado por sua função, estes eram desprezados porque, o sua condição refletia a punição eterna de Adão: “comerás teu pão com o suor de teu rosto” (Gên. 3, 19). O trabalho soa no texto bíblico como castigo, elemento símbolo da queda do homem aos olhos de Deus, passando a não mais contar com a graça divina. Por conta também dessa concepção os cativos eram considerados inferiores.

A punição é dada a ambos após cometerem uma falta. Prometeu ousou roubar o fogo dos deuses, já o cativo “bastava escravo ser” (ALVES, 2001, p. 207) para que um “corretivo” lhe fosse dado. É no momento da aplicação da pena que a poesia aproxima paganismo, escravidão e cristianismo. Para Prometeu “o Cáucaso é seu cepo; é seu sudário o céu” (v. 4). O poeta inverte, nesse verso, a ordem cronológica do tempo, e a história de Cristo passa a ser a influência para o mito grego, uma vez que o céu sobre Prometeu é comparado a mortalha do crucificado. Castro Alves, deliberadamente, destaca ainda no verso 4, o substantivo “Cáucaso”, que estabelece ligação com “Calvário”, no verso 30, monte onde Jesus Cristo agonizou. Contudo, esse verso não se refere diretamente ao “messias”, e sim ao ser escravo, visto como o “Prometeu moderno” (v. 22). Cáucaso e Calvário aludem ao tronco, simbolizam o local de sofrimento, desta forma, o poeta equipara Cristo, Prometeu e os escravos.

O verso 3, “na última agonia arqueja Prometeu”, projeta para o leitor, ao mesmo tempo, a imagem de Jesus em seu momento derradeiro, pronto para entregar seu espírito nas mãos de Deus. A morte de seu corpo é apenas um estágio, pois conforme a tradição cristã, ele ressuscitou no terceiro dia. A ressurreição é outro aspecto que liga as três personagens. Prometeu tinha seu fígado devorado e logo depois reconstituído, sua pena era eterna, em consequência disso, sua vida não se esvaía completamente, ele era revivido para ser castigado outra vez. Castro Alves dá ao escravo-herói, essa capacidade de ressurgir e reviver. Da morte simbolizada pelo cativo, ele se ergue em busca da liberdade, combatendo seu inimigo e opressor, revelado pelos versos: “enlaça-te no poste a cadeia das *Leis*,/ O pescoço do *abutre* é o cetro dos maus reis” (v. 23-24); ou seja, a monarquia e sua orientação legislativa. Não somente a brasileira, mas todas as que fazem dos “Andes” (v. 26), em pleno “século da luz” (v. 28), um “Cáucaso” para os escravos.

A figura mitológica somente conseguiu sua liberdade graças à ajuda de Hércules e seu

próprio engenho, pois para sempre deveria estar preso a pedra do Cáucaso. A solução encontrada por ele foi de forjar um anel, soldando a este “uma minúscula partícula” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2013, p. 278) do grande rochedo. Se, para sempre Prometeu estará atrelado a um símbolo de seu sofrimento, o mesmo destino persegue Jesus Cristo, cuja maior representação é a sua cruz, e também os negros que, mesmo após a liberdade conquistada pela lei Áurea, de 1888, permaneceram presos às concepções preconceituosas que ecoam ainda hoje, aos seus descendentes.

Esse povo, “mártir eterno” (v. 21), começa a ressurgir em “O Sol e o Povo”, de 1865.

O SOL E O POVO

Le peuple a sa colére et le volcan sa lave.

V. HUGO

Ya desatado
El horrendo huracán silba contigo
¿ Qué muralla, qué abrigo
Bastaran contra ti?

M. QUINTANA

1. O sol, do espaço Briaréu gigante,
2. P’ra escalar a montanha do infinito,
3. Banha em sangue as campinas do levante.

4. Então em meio dos Saará — o Egito
5. Humilde curva a frente e um grito errante
6. Vai despertar a Esfinge de granito.

7. O povo é como o sol! Da treva escura
8. Rompe um dia co’a destra iluminada,
9. Como o Lázaro, estala a sepultura!...

10. Oh! temei-vos da turba esfarrapada,
11. Que salva o berço à geração futura,
12. Que vinga a campa à geração passada.

Configurado em quatro estâncias poéticas, compostas de tercetos, rimadas pelo esquema ABA ABA, apresentando o metro em 10 sílabas, este pequeno poema, traz o sol como alegoria para o povo. Na primeira estrofe a luz solar assume a tonalidade vermelha, e por meio de uma hipérbole não ilumina, mas “banha em sangue as campinas do levante” (v. 3). É uma deixa para o caminho a ser seguido pelo povo subjugado: a revolução. Não é um simples movimento de mudança de paradigma, há no sentido do verso uma predisposição para

a luta armada e seu inevitável derramamento de sangue. O enunciador está, sensivelmente, influenciado pelas revoluções que na Europa, levaram o povo ao levante armado. A revolução pregada por esse verso faz referência ao fim da escravatura e a instauração da república, paralelamente.

Castro Alves utiliza, novamente, uma figura mitológica, o centímano Briaréu, que no episódio conhecido como Titanomaquia, auxiliou Zeus/Júpiter, contra o “poder supremo que estava em mãos de uma divindade cruel e despótica” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2013, p. 17), seu pai, Saturno. A figura do titã soberano não aparece no texto poético, todavia, sua presença ecoa, mesmo que de modo muito discreto, através do gigante mítico e, faz alusão a monarquia brasileira. O poeta baiano estabelece, mais uma vez, no seu discurso lírico, a crítica a Pedro II. Em “O Século”, “O Sibarita Romano” e “Ao Romper D’Alva”, essa mesma toada reverbera. A abolição da escravatura e o advento da república estão fortemente imbricadas nos poemas de *Os Escravos*. O leitor percebe a tese que Castro Alves está propondo: uma transformação levará a outra. Sua lógica está amparada nas palavras de sua personagem “Pedro Ivo”, de *Espumas Flutuantes*, cujo olhar ““Sta fito em – Oitenta e Nove –” (ALVES, 2001, p. 62), mirando a Revolução Francesa, evento que concretizou o fim do absolutismo, o substituiu pela República e, com a “Declaração dos direitos do Homem e do Cidadão”, estipulou em seu artigo primeiro a liberdade e igualdade de todos os homens.

O discurso religioso também é reutilizado nessa composição. A imagem do Egito curvado diante do sol (v. 5) reflete a revolta hebraica, comandada pelo patriarca Moisés, e que, com auxílio divino, levou as trevas e a morte dos primogênitos àquelas terras, o que proporcionou um imenso clamor (grito errante, v. 5), do povo e do faraó pela morte de seus filhos. Um golpe fulminante que rompeu com a insensibilidade do monarca egípcio (Esfinge de granito, v. 5), diante do sofrimento dos escravos e possibilitou a partida dos hebreus. É com essa alegoria que Castro Alves pretende retratar o aguardado dia da liberdade e a sua estrondosa repercussão.

Sol e povo são comparados no verso 7 e, a expressão “treva escura” significa, além de “noite”, o período do cativo, do qual os escravos se erguerão, assim como o Lázaro ressuscitado, para sua redenção. O décimo verso abre a última estrofe em tom de alerta. A ambiguidade da expressão “turba esfarrapada” (v. 10) representa, ao mesmo tempo, a massa escravizada e a parcela miserável e pobre que sonhava com uma vida melhor. Na visão do poeta, o povo somente alcançaria esse objetivo com a troca do regime governamental.

Libertar-se do sistema opressor só dependia do próprio oprimido, essa assertiva se

mostra, ao longo dos poemas, como fundamental para o poeta condoreiro e foi explorada em “Fábula”, de 1868.

FÁBULA

O PÁSSARO E A FLOR

1. Era num dia sombrio
2. Quando um pássaro erradio
3. Veio parar num jardim.
4. Aí fitando uma rosa,
5. Sua voz triste e saudosa,
6. Pôs-se a improvisar assim.

7. "Ó Rosa, ó Rosa bonita!
8. Ó Sultana favorita
9. Deste serralho de azul:
10. Flor que vives num palácio,
11. Como as princesas de Lácio,
12. Como as filhas de 'Stambul.

13. Corno és feliz! Quanto eu dera
14. Pela eterna primavera
15. Que o teu castelo contém...
16. Sob o cristal abrigada,
17. Tu nem sentes a geada
18. Que passa raivosa além.

19. Junto às estátuas de pedra
20. Tua vida cresce, medra,
21. Ao fumo dos narguillés,
22. No largo vaso da China
23. Da porcelana mais fina
24. Que vem do Império Chinês.

25. O Inverno ladra na rua,
26. Enquanto adormeces nua
27. Na estufa até de manhã.
28. Por escrava - tens a aragem
29. O sol - é teu louro pajem.
30. Tu és dele - a castelã.

31. Enquanto que eu desgraçado,
32. Pelas chuvas ensopado,
33. Levo o tempo a viajar,
34. - Boêmio da média idade,
35. Vou do castelo à cidade,
36. Vou do mosteiro ao solar!

37. Meu capote roto e pobre
38. Mal os meus ombros encobre
39. Quanto à gorra... tu bem vês! ...
40. Ai! meu Deus! se Rosa fora
41. Como eu zombaria agora
42. Dos louros dos menestréis!...

-
43. Então por entre a folhagem
 44. Ao passarinho selvagem
 45. A rosa assim respondeu:
 46. "Cala-te, bardo dos bosques!
 47. Ai! não troques os quiosques
 48. Pela cúpula do céu.

49. Tu não sabes que delírios
50. Sofrem as rosas e os lírios
51. Nesta dourada prisão.
52. Sem falar com as violetas.
53. Sem beijar as borboletas,
54. Sem as auras do sertão.

55. Molha-te a fria geada...
56. Que importa? A loura alvorada
57. Virá beijar-te amanhã.
58. Poeta, romperás logo,
59. A cada beijo de fogo,
60. Na cantilena louçã.

61. Mas eu?! Nas salas brilhantes
62. Entre as tranças deslumbrantes
63. A virgem me enlaçará
64. Depois cadáver de rosa
65. A valsa vertiginosa
66. Por sobre mim rolará.

67. Vai, Poeta... Rompe os ares
68. Cruza a serra, o vale, os mares
69. Deus ao chão não te amarrou!
70. Eu calo-me - tu descansas,
71. Eu rojo - tu te levantas,
72. Tu és livre - escrava eu sou!...

Usando elementos característicos de outro tipo de composição literária, a saber a fábula, da qual Ésope (620-570 a.C.) e La Fontaine (1621-1695) são as grandes referências, o poeta compôs em versos a sua “Fábula”, com subtítulo “o pássaro e a flor”. Este poema foi

escrito em São Paulo no ano de 1868. São 12 estrofes, em sextilhas, com esquema AABCCB.

O espaço da ação é um jardim, aludindo ao Brasil paraíso natural. O primeiro verso inicia-se com um verbo no passado, usado pelo poeta em substituição ao jargão popular “era uma vez”, tão comum em muitas histórias, sobretudo, nos contos de fadas, pela expressão “era num dia sombrio” (v. 1), o que permite ao leitor tomar esse texto poético como algo inverossímil. Ainda no verso 1, “dia sombrio”, é alegoria para o tempo de escravidão. Do mesmo modo que no gênero fábula, nesse poema, os seres não humanos assumem a condição humana. O “pássaro erradio” (v. 2) representa os cativos e a flor, “uma rosa” (v. 4), faz referência a mulher da elite.

A história encenada entre as personagens mostra um diálogo onde, o “passarinho selvagem” (v. 44) apresenta suas agruras à rosa: “o inverno ladra na rua” (v. 25), “[...] eu desgraçado,/ Pelas chuvas ensopado” (v. 32). Compara sua vida com a da flor que vive “num palácio” (v. 10), uma vida de maravilha, pois ela está “sob o cristal abrigada” (v. 16), vivendo “no largo vaso da China/ Da porcelana mais fina” (v. 22-23). Queixa-se que “enquanto adormeces nua/ Na *estufa* até de manhã” (v. 26-27), ele tem como proteção apenas seu “*capote* roto e pobre” (v. 37). Por sua vez, a “sultana favorita” (v. 8) responde ao “bardo dos bosques” (v. 46), que ela vive numa prisão, sem a alvorada para beijá-la. Para encerrar, a rosa diz: “Deus ao chão não te amarrou (v. 69), “tu és livre, escrava sou eu” (v. 72).

Entre os versos 42 e 43, o tom do poema muda. O sinal gráfico entre esses versos e, consequentemente entre as estrofes, marca a troca de enunciador. A palavra passa do pássaro queixante para a crítica e observadora rosa. As duas personagens estabelecem seus pontos de vista tomando como base a vida do outro. O que o pássaro julga ser bom na existência da flor, serve-lhe como argumento para comparar e depreciar a sua trajetória. A flor age do mesmo modo, mas cabe a ela mostrar ao “boêmio da média idade” (v. 34), que depende apenas dele mudar seu destino. A moral é parte integrante, para não dizer essencial, das fábulas e aparece ao fim desse gênero. No poema-fábula esse elemento fundamental também se faz presente. A mensagem (moral) é clara: a liberdade depende da ação dos oprimidos.

Outra característica presente nas fábulas é o fato de que os seres assumem atributos representativos do homem, o leão, por exemplo, está vinculado a coragem e a raposa a esperteza. Na “Fábula” de Castro Alves, a flor e sua raiz deixam transparecer a imobilização do ser, do homem diante da conjuntura, retratando o caráter pouco dinâmico da sociedade escravocrata. O pássaro com suas asas simboliza a liberdade de ação. Ele possui as ferramentas para agir, mas não se dá conta disso. Representa todos aqueles que preferem se

entregar a crítica vazia e a lamentação, que se deixam tomar pelo comodismo e que se apequenam mediante a imagem do “eu coitado”. A figura de pássaro é trazida ao longo de toda a obra, com um simbolismo bem claro: o albatroz e o condor assumem em si o caráter de liberdade, já o corvo está ligado a opressão e tirania.

“Fábula” também aborda a questão do gênero, pois a flor faz alusão as mulheres brasileiras no século XIX, escravas dos afazeres domésticos e do moralismo imposto a elas: serem boas esposas. A formação patriarcal colaborou muito para a submissão feminina e a mulher, neste tempo, era uma “criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido” (FREYRE, 2004a, p. 114). O “seu palácio”, citado pelo pássaro é simplesmente a sua casa, construída e mantida pelo suor escravo: “Como és feliz! Quanto eu dera/ Pela eterna primavera/ Que o teu castelo contém...” (v. 13-15). Estes versos configuram-se como estratagemas que possibilita as leitoras identificarem-se com os escravos. O poeta condoreiro, aproxima essas duas parcelas submissas da sociedade, incitando uma revolução total, até mesmo nos costumes. Com versos que falam sobre o cativo dos negros e abordam a repressão feminina, Castro Alves não deixou de atacar a “velha ordem”, calcada na tradição e no autoritarismo masculino.

A revolução e as tentativas de mudança são elementos constituintes de *Os Escravos*, não somente no âmbito total da obra, mas em partes específicas. Admiradas pelo poeta, essas práticas aparecem em tom de ode, em dois poemas especiais: “Saudação a Palmares” e “A Bainha do Punhal”.

SAUDAÇÃO A PALMARES

1. Nos altos cerros erguido
2. Ninho d'águias atrevido,
3. Salve! — País do bandido!
4. Salve! — Pátria do jaguar!
5. Verde serra onde os palmares
6. — Como indianos cocares —
7. No azul dos colúmbios ares
8. Desfraldam-se em mole arfar! ...

9. Salve! Região dos valentes
10. Onde os ecos estridentes
11. Mandam aos plainos trementes
12. Os gritos do caçador!
13. E ao longe os latidos soam...
14. E as trompas da caça atroam...

15. E os corvos negros revoam
16. Sobre o campo abrasador! ...

17. Palmares! a ti meu grito!
18. A ti, barca de granito,
19. Que no soçobro infinito
20. Abriste a vela ao trovão.
21. E provocaste a rajada,
22. Solta a flâmula agitada
23. Aos uivos da marujada
24. Nas ondas da escravidão!

25. De bravos soberbo estádio,
26. Das liberdades paládio,
27. Pegaste o punho do gládio,
28. E olhaste rindo pra o val:
29. "Descei de cada horizonte...
30. Senhores! Eis-me de frente!"
31. E riste... O riso de um monte!
32. E a ironia... de um chacal!...

33. Cantem Eunucos devassos
34. Dos reis os marmóreos paços;
35. E beijem os férreos laços,
36. Que não ousam sacudir ...
37. Eu canto a beleza tua,
38. Caçadora seminua!...
39. Em cuja perna flutua
40. Ruiva a pele de um tapir.

41. Crioula! o teu seio escuro
42. Nunca deste ao beijo impuro!
43. Luzidio, firme, duro,
44. Guardaste pra um nobre amor.
45. Negra Diana selvagem,
46. Que escutas sob a ramagem
47. As vozes — que traz a aragem
48. Do teu rijo caçador! ...

49. Salve, Amazona guerreira!
50. Que nas rochas da clareira,
51. — Aos urros da cachoeira —
52. Sabes bater e lutar...
53. Salve! — nos cerros erguido —
54. Ninho, onde em sono atrevido,
55. Dorme o condor... e o bandido!...
56. A liberdade... e o jaguar!

Estes versos foram escritos na fazenda de Santa Isabel, no agosto de 1870. São 8

estâncias poéticas, dispostas em 8 versos, compassados no esquema AAABCCCB que trazem um tom elogioso aos cativos rebeldes, em lembrança ao episódio do Quilombo de Palmares que, entre os séculos XVII e XVIII, foi o núcleo da resistência à escravidão pelos africanos, contando com a liderança de Ganga Zumba e, posteriormente, de Zumbi e “chegou a resistir por mais de meio século às tentativas de destruição” (BERND; BAKOS, 1998, p. 11).

No segundo verso, Palmares é descrito como “ninho d’águias atrevido”, em menção a coragem dos quilombolas em enfrentar o governo da colônia, berço e insígnia-mor da resistência a escravatura. As saudações realizadas pelo eu poético iniciam com uma caracterização ambígua desse quilombo. No verso 3, essa comunidade aparece como “país do bandido”, e no verso 4 como “pátria do jaguar”. São dois discursos diferentes trazidos para dentro do texto poético, o primeiro alude a visão do homem branco sobre o “negro fujão”, a segunda é em referência ao herói castroalvino, elemento indomável, incapaz de resignar-se diante dos grilhões, capaz de compreender que a liberdade depende da sua ação.

Há também uma duplicidade semântica nos versos 12 e 14, pois, os elementos descritos que indicam uma caçada, tanto podem significar a busca dos capitães do mato pelos escravos fugidos, como ainda, às inúmeras expedições enviadas para derrotar Palmares. A “região dos valentes” (v. 9), serve ao propósito de mostrar aos cativos o poder que dispunham, dependente entretanto, da capacidade de organização e de mobilização dos escravizados.

A representatividade da força desse quilombo é reforçada no verso 18, quando o sujeito da enunciação o define como “barca de granito”, indicando algo forte e resistente. A barca simboliza não somente a fortaleza protetora, como também o “veículo” que os levará para a liberdade, opondo-se a imagem do navio negreiro, símbolo escravocrata. O elogio é feito em decorrência do ato corajoso da revolta e seu rompimento com a situação de cativo: “abriste a vela ao trovão./ E provocaste a rajada” (v. 20-21). As atividades realizadas pelos negros subjugados estava sempre sob fiscalização das autoridades, em Porto Alegre, por exemplo, no ano de 1831, a Câmara Municipal editou alguns artigos de postura policial que para Bernd e Bakos (1998, p. 64) “são reveladores do medo que pairava na sociedade escravocrata sobre as possibilidades de rebelião do escravo negro no meio urbano”. Ainda segundo as autoras, o cerceamento do ir e vir do cativo não logrou êxito, pois foram inúmeras as revoltas que promoveram.

Palmares, local de abrigo do herói castroalvino, como esclarece o verso 25, é elevado a condição de paládio, o centro de justiça existente na Grécia antiga. O poeta condoreiro

compara ainda o rebelde quilombola ao gladiador romano, quando o ex-cativo empunha o “gládio”. É ao escravo a quem cabe fazer justiça, ou seja, determinar o fim da escravatura. O caminho é a luta armada, à moda dos gladiadores antigos como “Spartacus” (120-70 a.C.), líder da mais famosa revolta de escravos no mundo antigo. São modelos revolucionários revelados e construídos verso a verso. Os verbos no presente deixam entrever o caráter ilustrativo e didático desse poema. O poeta se porta como um professor, dando uma lição a seus discípulos, a qual esperava que seguissem. O passado (v. 20, 21, 27, 28, 31 e 32) só é trazido para representar o resgate memorialista de como se processou esse revolta.

Se, num primeiro momento Castro Alves traz para sua obra a imagem do vitimado, no decurso ele rompe com essa visão e o põe como protagonista. Azevedo (95/96, p. 104) observou que, “escravos passivos ou violentos podem surgir alternadamente das páginas de um mesmo autor, como se pode constatar nas poesias românticas de Castro Alves e Fagundes Varela, os primeiros poetas a escrever contra a escravidão”. Essa transformação radical na forma de apresentar o cativo foi percebida também por um conterrâneo do poeta: Jorge Amado. Em “O Amor do Soldado”, o ficcionista pôs na boca de seu Castro Alves-personagem a admiração pela figura do rebelde: “Gosto de ver os negros jovens, esses que trazem o desejo da vingança no coração... Já não tem nem medo nem vergonha da fuga. Não acreditam mais que fugir à escravidão seja um crime...” (AMADO, 1987, p. 70).

O eu poético de “Saudação a Palmares” vê o quilombo como um ser de vida própria, sedento pela vingança, de gládio em punho, diante dos seus escravizadores, como nos mostra os versos: “Descei de cada horizonte.../ Senhores! Eis-me de frente!” (v. 29-30). É, também, o que o poeta esperava de cada escravo, o confronto com seu senhor, porém, em outro poema, “Bandido Negro”, é que se dará esse embate.

Com o verso de abertura da quinta estrofe, se estabelece uma crítica considerável frente aos demais poetas, que na visão do enunciador, não refletem na sua poesia, senão um elogio vazio aos figurões da sociedade ou ao esplendor da natureza. A infertilidade dessas composições é configurada pelo verbete “eunucos” (v. 33), usado para acusar seus respectivos compositores. O adjetivo “devasso”, no mesmo verso, em sentido de corrupto, tece crítica para a poesia não-social e sua falta de engajamento e finalidade. Por seu expediente, o sujeito lírico assume que, diferentemente dos outros, ele canta a beleza da crioula de caráter ilibado, verdadeira “amazona guerreira” (v. 49) que não se submete, mas que luta.

Elemento tão importante na resistência dos cativos à escravatura, segundo Bernd e Bakos (1998), os quilombos foram praticamente ignorados pela literatura, exceto por Castro

Alves, como podemos perceber, pois ele viu e cantou o quilombo como espaço e símbolo da ação rebelde. Esse “esquecimento” literário do tema pode indicar que “ou a ação quilombola era mascarada e temida pela população, ou não havia clima propício para à transformação destes atos de subversão em matéria poética” (BERND; BAKOS, 1998, p. 16). O poeta condoreiro não só tratou de forma elogiosa a resistência representada por Palmares, como tratou de outro movimento histórico de rebeldia escrava no Brasil, em “A Bainha do Punhal”.

A BAINHA DO PUNHAL

(FRAGMENTO)

1. Salve, noites do Oriente,
2. Noites de beijos e amor!
3. Onde os astros são abelhas
4. Do éter na larga flor...
5. Onde pende a meiga lua,
6. Como cimitarra nua
7. Por sobre um dólmã azul!
8. E a vaga dos Dardanelos
9. Beija, em lascivos anelos
10. As saudades de 'Stambul.

11. Salve, serralhos severos
12. Como a barba dum Paxá!
13. Zimbórios, que fingem crânios
14. Dos crentes fiéis de Alá! ...
15. Ciprestes que o vento agita,
16. Como flechas de Mesquita
17. Esguios, longos também;
18. Minaretes, entre bosques!
19. Palmeiras, entre os quiosques!
20. Mulheres nuas do Harém!.

21. Mas embalde a lua inclina
22. As loiras tranças pra o chão
23. Desprezada concubina,
24. Já não te adora o sultão!
25. Debalde, aos vidros pintados,
26. Aos balcões arabescados,
27. Vais bater em doudo afã...
28. Soam tímbalos na sala...
29. E a dança ardente resvala
30. Sobre os tapetes do Irã!...

.....

Composição inacabada e sem referência da data de sua produção, esse pequeno fragmento poético, é formado por 3 estrofes de dez versos cada uma, escritos em tempo presente. O verso 1 e 3, assim como 2 e 4, apresentam rima cruzada entre si. Os versos 5 e 6 contam com rima parelha. Repete-se nos últimos quatro versos da estrofe a rima cruzada. O esquema é aplicado ainda nas demais estâncias poéticas.

É com uma saudação que o poeta abre as duas estrofes iniciais de “A Bainha do Punhal”. O poema conta com a presença de termos características do mundo islâmico, como a “cimitarra” (v. 6), espada usada pelos turcos, “serralhos” (v. 11), simbolizando o palácio do sultão, “paxá” (v. 12), um tipo de governante turco, “mesquita” (v. 16), o templo religioso do islamismo e “minaretes” (v. 18), o balcão junto à torre da mesquita.

A representação do mundo islâmico dentro de *Os Escravos*, ligam o poema, indubitavelmente, a Revolta dos Malês, ocorrida na Bahia em 1835. Esse movimento “merece lugar entre as revoluções libertárias, de sentido religioso, social ou cultural” (FREYRE, 2004a, p. 382), devido as suas aspirações. Para Reis (2012, p. 31),

Não foi um levante sem direção, um espasmo social produto do desespero, mas um movimento dirigido à tomada do poder. Os malês foram os responsáveis por planejar e mobilizar os insurretos. Suas reuniões eram uma mistura de exercícios corânicos (leitura e escrita), rezas e conspiração. O próprio levante aconteceu no final do mês sagrado do Ramadã, o nono do calendário muçulmano. [...] Cientes de que constituíam a minoria na comunidade africana, os malês não hesitaram em convidar escravos não muçulmanos para o levante.

Uma rebelião totalmente orquestrada por escravos, conscientes de sua situação e do que poderiam fazer. Sua representatividade, através do texto poético, assume, na obra, uma conotação toda especial. Um povo guiado pela razão que, diante de um cenário de opressão, rebela-se para tomada do poder em prol de si mesmo é, sem dúvida, o maior exemplo de transformação social que Castro Alves tinha como modelo para mostrar, não somente aos escravos negros, como a todo o povo brasileiro. Palmares e a revolta dos Malês, cantadas pelo poeta representam o caminho para a libertação, mesmo que ambas tenham sido malogradas, mostram o homem escravizado se posicionando contra o jugo tirânico estabelecido.

O título “A Bainha do Punhal” é muito sugestivo, traz ao leitor a visão de algo que está guardado e ao ser exposto, se mostra como arma. O poeta condoreiro recupera o movimento Malês e o aborda como intencionalidade bem definida, ou seja, servir de guia didático. O punhal é metáfora tanto para a consciência de seu condição e da necessidade de empreender a mudança, como para a própria ação.

De animal carregado em porões de navios, o escravo transforma-se, passo a passo, em

herói e reformador da sociedade. A transmutação de servo em cidadão representa o fim de um mundo retrógrado e o início de uma nova era de redenção política e social, amparada na democracia. Essa transformação sofrida pela figura do negro cativo foi preparada lenta e gradualmente pelo poeta.

Em “Estrofes do Solitário” ele anuncia que é chegado o momento.

ESTROFES DO SOLITÁRIO

1. Basta de covardia! A hora soa...
2. Voz ignota e fatídica revoa,
3. Que vem... Donde? De Deus.
4. A nova geração rompe da terra,
5. E, qual Minerva armada para a guerra,
6. Pega a espada... olha os céus.

7. Sim, de longe, das raias do futuro,
8. Parte um grito, pra — os homens surdo, obscuro
9. Mas para - os moços, não!
10. É que, em meio das lutas da cidade,
11. Não ouvis o clarim da Eternidade,
12. Que troa n'amplidão!

13. Quando as praias se ocultam na neblina,
14. E como a garça, abrindo a asa latina,
15. Corre a barca no mar,
16. Se então sem freios se despenha o norte,
17. É impossível — parar... volver — é morte
18. Só lhe resta marchar.

19. E o povo é como - a barca em plenas vagas,
20. A tirania - é o tremedal das plagas,
21. O porvir - a amplidão.
22. Homens! Esta lufada que rebenta
23. É o furor da mais lóbrega tormenta.
24. — Ruge a revolução.

25. E vós cruzais os braços... Covardia!
26. E murmurais com fera hipocrisia:
27. — É preciso esperar...
28. Esperar? Mas o quê? Que a populaça,
29. Este vento que os tronos despedaça,
30. Venha abismos cavar?

31. Ou quereis, como o sátrapa arrogante,
32. Que o porvir, n'ante-sala, espere o instante
33. Em que o deixeis subir?!

34. Oh! parai a avalanche, o sol, os ventos,
 35. O oceano, o condor, os elementos...
 36. Porém nunca o porvir!
37. Meu Deus! Da negra lenda que se inscreve
 38. Co'o sangue de um Luís, no chão da Grève,
 39. Não resta mais um som!...
 40. Em vão nos deste, pra maior lembrança,
 41. Do mundo - a Europa, mas d'Europa - a França.
 42. Mas da França - um Bourbon!
43. Desvario das fronte coroadas!
 44. Na página das púrpuras rasgadas
 45. Ninguém mais estudou!
 46. E no sulco do tempo, embalde dorme
 47. A cabeça dos reis - semente enorme
 48. Que a multidão plantou! ...
49. No entanto fora belo nesta idade
 50. Desfraldar o estandarte da igualdade,
 51. De Byron ser o irmão...
 52. E pródigo - a esta Grécia brasileira,
 53. Legar no testamento - uma bandeira,
 54. E ao mundo - uma nação.
55. Soltar ao vento a inspiração de Graco
 56. Envolver-se no manto de 'Spartaco,
 57. Dos servos entre a grei;
 58. Lincoln - o Lázaro acordar de novo,
 59. E da tumba da ignomínia erguer um povo,
 60. Fazer de um verme - um rei!
61. Depois morrer - que a vida está completa,
 62. — Rei ou tribuno, César ou poeta,
 63. Que mais quereis depois?
 64. Basta escutar, do fundo lá da cova,
 65. Dançar em vossa lousa a raça nova
 66. Libertada por vós ...

Poema composto em sextilhas, cadenciado pelo esquema de rimas AABCCB, traz em seu título uma referência ao próprio poeta, transparecendo uma queixa em relação ao isolamento que sentia mediante seu posicionamento sócio-político. Nessa composição, como em outras, a voz do eu lírico e a do poeta se (con)fundem, o que pode ser explicado pela identificação de Castro Alves com a luta pela abolição. Segundo Maestri (2011, p. 71), “essa enorme identidade entre o poeta e a causa abolicionista explicaria sua capacidade de humanizar profundamente o cativo, cantando-o, sobretudo, no ato de amar e de odiar - ou,

talvez tivesse sido melhor dizer, ‘lutar’”.

No primeiro verso, tem-se a presença de um imperativo “basta de covardia!... A hora soa”, e dá sequência a um diálogo iniciado em “Ao Romper D’Alva”, poema no qual o eu poético pergunta: “Quando dos livres ouvireis os gritos?” (v. 74). Uma voz que não está presente, mas que é apenas sentida, parece responder, essa sensação é caracterizada pela voz do enunciador que, em tom de desapontamento repete o que ouviu: “Sim... talvez amanhã” (v. 75). Este primeiro verso também alude ao questionamento levantado pela “legião da morte” (v. 34), em “A Visão dos Mortos”: “Aonde a terra que talhamos livre,/ Aonde o povo que fizemos forte” (v. 35 e 36). Em “Estrofes do Solitário”, o leitor toma ciência de que a hora da insurreição chegou. É o momento do povo se mostrar forte para de novo forjar uma terra livre.

O sujeito da enunciação ouve uma voz desconhecida (v. 2) e a entende como vinda diretamente de Deus, justificando a revolução que se inicia. No verso 4, a mocidade revolucionária se levanta: “a nova geração rompe da terra”. A participação dos jovens no processo é cantada ainda em “O Século”, poema de abertura da obra. Seguem eles, um grito que é inaudível para os “homens” (v. 8), ou seja, para os senhores de negócios que, preocupados com suas questões financeiras e seu poder, não percebem as mudanças lentas mas graduais acontecendo. A marcha transformadora está em ação: “- Ruge a revolução” (v. 24).

Na quinta estrofe, há um diálogo com desconhecidos que titubeiam, para espanto do eu lírico, mediante a tentativa de mudar:

E vós cruzais os braços... Covardia!
E murmurais com fera hipocrisia:
— É preciso esperar...
Esperar? Mas o quê? Que a populaça,
Este vento que os tronos despedaça,
Venha abismos cavar? (v. 25-30)

O uso de reticências no verso 25 exprime a surpresa que toma o enunciador, já o ponto de exclamação carrega em si toda a indignação, diante do comodismo dos que preferem esperar. Essa presença desconhecida, cuja voz afirma: “- É preciso esperar...” (v. 27). Mas não diz pelo quê, silenciando em seguida, impressão repassada pelas reticências, simboliza ao mesmo tempo, o discurso defendido pelos emancipacionistas, de liberdade gradual e compensatória aos senhores, como o usado pelos monarquistas para defender um regime reformado, todavia, com a permanência de Pedro II no poder, até o fim de sua vida. O próprio marechal Deodoro da Fonseca, por exemplo, quando da proclamação do novo regime, ainda estava em dúvida, pois declarou: “eu queria acompanhar o caixão do imperador, que está

idoso e a quem respeito muito. Mas ele já não mais governa, não há mais o que esperar da Monarquia. Façamos a República” (DUARTE, 2001, p. 237).

Nos momentos que antecederam a comuta do cenário político observava-se no império brasileiro, segundo Carvalho (2004, p. 26), “o atraso, o privilégio, a corrupção, quando o imperador era dos maiores promotores da arte e da ciência, quando a nobreza era apenas nominal e não hereditária, quando o índice de moralidade pública era talvez o mais alto da história independente do Brasil”. São observações antecipadas nos versos castroalvins e que ecoam por toda a obra.

Em “Estrofes do Solitário”, o imperador aparece como “sátrapa arrogante” (v. 31) que acredita ditar o tempo das mudanças. Os versos subsequentes dessa estrofe, mostram o sujeito da enunciação, ironicamente, se referindo ao poder despótico de vossa majestade, capaz de controlar os elementos da natureza (avalanche, sol, ventos, oceano) e as próprias vozes rebeldes (o condor, v. 35), mas não a marcha pelo progresso: “Porém nunca o porvir” (v. 36).

O leitor é mergulhado então na história, o eu lírico recupera os acontecimentos que abalaram o antigo regime na França, no contexto da revolução de 1789 e que o povo parece ter esquecido: “Ninguém mais estudou!” (v. 45). Mesmo frente a esse esquecimento, o eu lírico/poeta assevera que valeu a pena defender o ideal de igualdade, assim como Byron. O verso 51 soa como uma profecia, uma vez que o poeta realmente legou a si uma bandeira, expressa pelo epíteto que receberá de “poeta dos escravos”.

O termo “nação”, no verso 52, liga-se muito mais ao sentido de povo, de república popular, sonhada e defendida por Castro Alves, do que propriamente ao conceito de pátria. Uma nação, um povo revolucionário que seguindo os exemplos apresentados, se põe também na história. Figuras como “Graco” (v. 55), “Spartaco” (v. 56), “Lincoln” e “Lázaro” (v. 58) são os modelos dados não só nesse poema, como ao longo de *Os Escravos*. Seu objetivo é elevar aquele que é tratado como verme e fazê-lo um rei: o povo soberano. Diante dessa aspiração o eu lírico questiona-se: “Que mais quereis depois?” (v. 63). Nada mais pode querer, pois a liberdade é o bem supremo a ser alcançado. Em Castro Alves, liberdade traz consigo dois conceitos interligados: a abolição e a república.

Essa revolução, esse levante é retratado em “Bandido Negro”. É a ação deliberada e corajosa, o ápice dessa epopéia. O herói assume para si a responsabilidade da alterar as coisas e romper com os elos que o aprisionam.

Corre, corre, sangue do cativo
Cai, cai, orvalho de sangue
Germina, cresce, colheita vingadora
A ti, segador a ti. Está madura.
Aguça tua fouce, aguça, aguça tua fouce.

(E. SUE - Canto dos filhos de Agar)

1. Trema a terra de susto aterrada...
2. Minha égua veloz, desgrenhada,
3. Negra, escura nas lapas voou.
4. Trema o céu ... ó ruína! ó desgraça!
5. Porque o negro bandido é quem passa,
6. Porque o negro bandido bradou:

7. Cai, orvalho de sangue do escravo,
8. Cai, orvalho, na face do algoz.
9. Cresce, cresce, seara vermelha,
10. Cresce, cresce, vingança feroz.

11. Dorme o raio na negra tormenta...
12. Somos negros... o raio fermenta
13. Nesses peitos cobertos de horror.
14. Lança o grito da livre coorte,
15. Lança, ó vento, pampeiro de morte,
16. Este guante de ferro ao senhor.

17. Cai, orvalho de sangue do escravo,
18. Cai, orvalho, na face do algoz.
19. Cresce, cresce, seara vermelha,
20. Cresce, cresce, vingança feroz.

21. Eia! ó raça que nunca te assombras!
22. Pra o guerreiro uma tenda de sombras
23. Arma a noite na vasta amplidão.
24. Sus! pulula dos quatro horizontes,
25. Sai da vasta cratera dos montes,
26. Onde salta o condor, o vulcão.

27. Cai, orvalho de sangue do escravo,
28. Cai, orvalho, na face do algoz.
29. Cresce, cresce, seara vermelha,
30. Cresce, cresce, vingança feroz.

31. E o senhor que na festa descanta
32. Pare o braço que a taça alevanta,
33. Coroada de flores azuis.
34. E murmure, julgando-se em sonhos:
35. "Que demônios são estes medonhos,
36. Que lá passam famintos e nus?"

37. Cai, orvalho de sangue do escravo,
38. Cai, orvalho, na face do algoz.
39. Cresce, cresce, seara vermelha,
40. Cresce, cresce, vingança feroz.
41. Somos nós, meu senhor, mas não tremas,
42. Nós quebramos as nossas algemas
43. Pra pedir-te as esposas ou mães.
44. Este é o filho do ancião que mataste.
45. Este - irmão da mulher que manchaste...
46. Oh! não tremas, senhor, são teus cães.
47. Cai, orvalho de sangue do escravo,
48. Cai, orvalho, na face do algoz.
49. Cresce, cresce, seara vermelha,
50. Cresce, cresce, vingança feroz.
51. São teus cães, que têm frio e têm fome,
52. Que há dez séc'los a sede consome...
53. Quero um vasto banquete feroz...
54. Venha o manto que os ombros nos cubra.
55. Para vós fez-se a púrpura rubra,
56. Fez-se a manto de sangue pra nós.
57. Cai, orvalho de sangue do escravo,
58. Cai, orvalho, na face do algoz.
59. Cresce, cresce, seara vermelha,
60. Cresce, cresce, vingança feroz.
61. Meus leões africanos, alerta!
62. Vela a noite... a campina é deserta.
63. Quando a lua esconder seu clarão
64. Seja o *bramo* da vida arrancado
65. No banquete da morte lançado
66. Junto ao corvo, seu lúgubre irmão.
67. Cai, orvalho de sangue do escravo,
68. Cai, orvalho, na face do algoz.
69. Cresce, cresce, seara vermelha,
70. Cresce, cresce, vingança feroz.
71. Trema o vale, o rochedo escarpado,
72. Trema o céu de trovões carregado,
73. Ao passar da rajada de heróis,
74. Que nas éguas fatais desgrenhadas
75. Vão brandindo essas brancas espadas,
76. Que se amolam nas campas de avós.
77. Cai, orvalho de sangue do escravo,
78. Cai, orvalho, na face do algoz.

79. Cresce, cresce, seara vermelha,
80. Cresce, cresce, vingança feroz.

Sem data, com estrofes organizadas em sextilhas, rimadas pelo esquema AABCCB, contando com estribilho formado por quadras e repetido entre as estrofes maiores, “Bandido Negro”, apresenta um título irônico, uma vez que narra os escravos em vias de tomar a sua liberdade. A imagem do bandido remete ao discurso do elemento branco em relação ao cativo rebelde, porém, sua atitude de libertar-se de seu *status* o caracteriza como um herói. Castro Alves via o negro como “magnífico, forte e belo, rompendo as cadeias, livre na sua força colossal, a desafiar o senhor, a falar-lhe com amarga ironia” (AMADO, 2010, p, 104).

O eu poético anuncia que o momento derradeiro se aproxima: “minha égua veloz, desgrenhada,/ Negra, escura nas lapas voou” (v. 2-3). Diante desse cenário, vislumbra o enunciador que céus e terra serão abalados, em referência a completa transformação que a estrutura social sofrerá. Ao zoomorfizar o cativo no verso 2, o poeta insere em sua figura o caráter do animal selvagem e irracional que desenfreado avança, impossível de ser contido. Os escravos assumem ainda a imagem de “cães” (v. 46-51) e “leões africanos” (v. 61). No primeiro caso, estão na iminência de atacar a mão que os maltrata, no segundo, estão a espreita, aguardando o melhor momento de atacar a presa.

O sujeito lírico se configura como um cavaleiro apocalíptico. Montado em sua “égua veloz” (v. 2), “negra” e “escura” (v. 3), vem trazer à terra o medo, assim como o faz Pedro Ivo que, em “A Visão dos Mortos”, também aparece no seu “cavalo negro” (v. 15), para tomar conhecimento da sujeição sofrida pelos escravos/povo. No poema homônimo, de *Espumas Flutuantes*, ele dá um aviso à Pernambuco: “talvez que um dia dos pampas/ Eu surgindo quebre as campas,/ Onde te colam no chão” (ALVES, 2001, p. 64). Todavia, é em “Bandido Negro” que Pedro Ivo aparece para cumprir sua missão.

Na narrativa bíblica, a montaria “preta” é pertencente ao cavaleiro “Fome”, que porta consigo uma balança. “Bandido Negro” é uma alusão a este ser e, seu caráter metafórico, se estende de modo a caracterizar o escravo como mão de obra na lavoura, mantenedora da classe senhorial e, sem a qual, os brancos não teriam o que comer. Representar ainda, a figura da própria “Morte”, pois vem para colher a “seara vermelha” (v. 9). A epígrafe, ressoando esse sentido, traz as expressões “colheita vingadora” e “foice”, reforçando a sensação do acerto de contas.

Enquanto muitos dormem, os rebeldes esperam pelo momento de agir. As palavras do “negro bandido” (v. 5), ecoam pelo poema:

Cai, orvalho de sangue do escravo,
Cai, orvalho, na face do algoz.
Cresce, cresce, seara vermelha,
Cresce, cresce, vingança feroz (v. 7-10).

Percebe-se que essa vingança a muito vinha sendo tramada pelos cativos, até que, finalmente, o tempo da liberdade chegou. O eu lírico incita os escravos a luta: Eia! (v. 21); Sus! (v. 24). As interjeições estabelecem relação com a “animalização” apresentada pelos subjulgados no segundo verso, e essas feras, quase selvagens, são impulsionadas para agir. A festa na qual o senhor, despreocupadamente, aproveita será interrompida por uma horda infernal. Espantado, o escravocrata perguntará: “Quem demônios são estes medonhos,/ Que lá passam famintos e nus?”. Ele, inicialmente, não os reconhecerá. Em outras composições, o enunciador de Castro Alves, em momentos como este, dá a palavra aos cativos e ao senhor, marcando esses diálogos com a presença de aspas. Contudo, neste poema, o eu poético faz parte desse grupo demoníaco, estando no meio da revolta. Sua voz é que responde:

Somos nós, meu senhor, mas não tremas,
Nós quebramos as nossas algemas
Pra pedir-te as esposas ou mães.
Este é o filho do ancião que mataste.
Este - irmão da mulher que manchaste...
Oh! não tremas, senhor, são teus cães (v. 41-46).

O modo com que estas palavras se propõem a acalmar o senhor é carregado de ironia, pois percebe-se que ao mesmo tempo, apresentam injúrias cometidas por ele, todas passíveis de retaliação. Esses cães sedentos pela liberdade serão saciados num “vasto banquete feroz” (v. 53), no qual o uso dos “mantos” será invertido, enquanto o cativo será o novo senhor, dando ordens e valendo-se da sua autoridade, o atual senhor terá seus ombros e costas cobertos de sangue, ou seja, será castigado no tronco antes de ser morto.

O sujeito da enunciação volta a si, depois de se deixar levar pelo fluxo do pensamento que o colocara em plena ação, face a face com seu algoz. Todavia, esse momento está próximo:

Meus leões africanos, alerta!
Vela a noite... a campina é deserta.
Quando a lua esconder seu clarão
Seja o *bramo* da vida arrancado
No banquete da morte lançado
Junto ao corvo, seu lúgubre irmão (v. 61-66).

O poema deixa em suspenso o desenrolar dos fatos que apenas são narrados pela imaginação excitada do eu lírico. Ele está confiante no estrondo que será causado pelo “passar

da rajada de heróis” (v. 73). O termo “herói” que o poeta emprega, destoa de “bandido” apresentado até então. A luta pela liberdade o eleva de categoria. O interessante é que, em alguns poemas, o substantivo “luz” é utilizado como modo de esclarecer, desvendar e mostrar a crueldade da escravidão, mas nestes versos, a escuridão é aguardada como momento do acerto de contas. Mesmo pregando a morte do senhor, o poeta parece querer que esta se realize longe dos olhos do leitor. Ela não acontece, fica apenas implicada na ação e encoberta pelo breu total, um subterfúgio muito usado na tragédia grega. O sentimento que fica é de que Castro Alves procura evitar que com esse ato, o leitor passe a sentir asco pela figura do cativo. Isso não pode acontecer, pois o que se pretende é aproximar o personagem negro do leitor branco e, aos olhos deste, identificar o escravo rebelado com a imagem do redentor e da massa a redimir. É o papel que o negro exerce através de seu sacrifício e sofrimento, ele representa o povo, não um indivíduo.

Mesmo diante da constante vigilância exercida pelas autoridades, os negros estavam sempre na iminência de atacar o sistema escravista, “eles aprenderam os ofícios e colaboraram com os senhores, mas quando lhes apareceu a chance, demonstraram no crime individual contra os senhores e feitores, na insurgência, ou no simples boicote, resistência que cotidianamente estava presente na sociedade escravocrata” (BERND; BAKOS, 1998, p. 63). O “Bandido Negro” do poeta baiano é grande exemplo da longa e paciente espera pela oportunidade certa de agir.

O senhor é apresentado sempre como mau e o escravo como injustiçado, permitindo que o ato revoltoso seja compreendido como legítimo e necessário. Para Azevedo (95/96, p. 98) “imagens bem distintas do escravo surgiram da pena de abolicionistas americanos e brasileiros. Os primeiros imaginavam o escravo em geral como um irmão da família humana; já os segundos representavam-no como o inimigo doméstico do senhor e sua família”. Em *Os Escravos*, essa aproximação amistosa conferida pelos estadunidenses é improvável e justificada. Somente uma ruptura drástica poderia eliminar de uma vez por todas a escravidão. Como os escravos simbolizam também o próprio povo brasileiro, a revolução representa o total aniquilamento das concepções e valores do “Antigo Regime” e o marco de um novo mundo. A morte do senhor é a morte da própria escravatura, no âmbito da obra e, da monarquia, num contexto macro.

O movimento abolicionista brasileiro tinha, entre outros desafios, estabelecer a igualdade entre brancos e negros. Ao contrário dos EUA, onde norte e sul tinham visões distintas à cerca da escravatura, o Brasil baseava suas concepções na inferioridade dos cativos

como apontou Luis da Gama:

Em nós, até a cor é um defeito, um vício imperdoável de origem, o estigma de um crime [...]. Mas os críticos esqueceram que esta cor é a origem da riqueza de milhares de salteadores que nos insultam; que esta cor convencional da escravidão, como supõem os especuladores, à semelhança da terra, ao travez da escura superfície, encerra vulcões, onde arde o fogo sagrado da liberdade (GAMA *apud* ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 186)

A barreira do preconceito a ser vencida era, no Brasil, muito mais forte que nos EUA, pois, de acordo com Azevedo (95/96) aqui a população negra era maioria ao contrário da pátria americana e isso refletiu de forma assimétrica no engajamento popular, em torno do movimento abolicionista nessas nações:

[...] a dimensão da participação do país como um todo na escravidão repercutiu no modo como os abolicionistas consideravam a escravidão, o trabalho livre, a abolição e suas conseqüências, e também o relacionamento entre pessoas descendentes de europeus e africanos. A escravidão envolveu toda a sociedade brasileira ao longo do século XIX na medida em que uma classe diminuta de fazendeiros brancos ou embranquecidos governava uma população composta em sua maioria de escravos e de uma crescente camada de pessoas pobres, livres e de ascendência africana. Já nos Estados Unidos a escravidão não fazia parte de toda a sua extensão, concentrando-se nos estados sulistas desde o final da era revolucionária em fins do século XVIII. Nos estados do sul a escravidão formava um mundo à parte, com uma sociedade e cultura muito peculiares em relação aos estados livres do norte. Quanto aos negros livres habitantes de diversas regiões do país, eles não passavam de um segmento insignificante da população em comparação com o que acontecia no Brasil (AZEVEDO, 95/96, p. 98).

O processo americano estava envolto na questão do desenvolvimento econômico, já o brasileiro, no caso específico, o segmento defendido por Castro Alves, articulava uma série de fatores além da liberdade, tais como a república, a modernização do país e, como se pode perceber ao longo da obra, o reconhecimento dos negros como parcela importante do povo, assim como a questão cristã-humanista e claro, a superação do estigma racial.

A liberdade não conferia aos negros outro *status*, a cor da pele era fator preponderante para representar a inferioridade dos ex-cativos, como apontou Freyre (2004b, p. 412-413):

Supunha de ordinário o preto ou pardo livre que toda a vantagem para ele estava em vestir-se e até alimentar-se como o branco senhoril, de quem a condição de livre o aproximava. [...] Geralmente, porém, o que buscava era libertar-se do complexo de escravo e africano. Parecer-se como o branco senhoril no traje, nos gestos, na própria alimentação. Ninguém mais feliz que o antigo escravo ou filho de escravo dentro de sobrecasaca de doutor ou de farda da Guarda Nacional ou do Exército – mesmo que a farda os fizesse parecer ridículos aos olhos dos senhores brancos ou dos próprios moleques de rua. [...] Outros negros livres foram escarnecidos nas ruas por andarem de sobrecasaca e chapéu alto; outros por aparecerem de luvas e chapéu-de-sol; outros por ostentarem botinas de bico fino que lhes davam ao andara alguma coisa de ridículo ou de grotesco; ainda outros, por se esmerarem em penteados, barbas, unhas grandes imitadas dos brancos dos sobrados.

O poeta baiano encaminhou suas composições para despertar a consciência de que uma mudança era necessária e inseriu no escravo o orgulho de ser negro e de suas raízes. Com vistas a isso, Castro Alves incorporou a sua obra, a tradução de parte de uma novela de Vitor Hugo, Bug Jargal, escrita em 1826.

CANTO DE BUG JARGAL

(Traduzido de V. HUGO)

1. Por que foges de mim? Por que, Maria?
2. E gelas-te de medo, se me escutas?
3. Ah! sou bem formidável na verdade,
4. Sei ter amor, ter dores e ter cantos!
5. Quando, através das palmas dos coqueiros
6. Tua forma desliza aérea e pura,
7. Ó Maria, meus olhos se deslumbram,
8. Julgo ver um espírito que passa.
9. E se escuto os acentos encantados,
10. Que em melodia escapam de teus lábios,
11. Meu coração palpita em meu ouvido
12. Misturando um queixoso murmúrio
13. De tua voz à lânguida harmonia.
14. Ai! tua voz é mais doce do que o canto
15. Das aves que no céu vibram as asas,
16. E que vem no horizonte lá da pátria.
17. Da pátria onde era rei, onde era livre!
18. Rei e livre, Maria! e esqueceria
19. Tudo por ti... esqueceria tudo
20. — A família, o dever, reino e vingança
21. Sim, até a vingança! ... ainda que cedo
22. Tenha enfim de colher este acre fruto,
23. Acre e doce que tarde amadurece.
-
24. Ó Maria, pareces a palmeira
25. Bela, esvelta, embalada pelas auras.
26. E te miras no olhar de teu amante
27. Como a palmeira n'água transparente.
28. Porém ... sabes? Às vezes há no fundo
29. Do deserto o uragã que tem ciúmes
30. Da fonte amada... e arroja-se e galopa.
31. O ar e a areia misturando turvos
32. Sob o vôo pesado de suas asas.
33. Num turbilhão de fogo, árvore e fonte
34. Envolve... e seca a límpida vertente,
35. Sente a palmeira a um hálito de morte
36. Crespar-se o verde circ'lo da folhagem,
37. Que tinha a majestade de uma c'roa
38. E a graça de uma solta cabeleira.

-
39. Oh! treme, branca filha de Espanhola,
 40. Treme, breve talvez tenhas em torno
 41. O uragã e o deserto. Então, Maria,
 42. Lamentarás o amor que hoje pudera
 43. Te conduzir a mim, bem como o kata
 44. — Da salvação o pássaro ditoso —
 45. Através das areias africanas
 46. Guia o viajante lânguido à cisterna.
 47. E por que enjeitas meu amor? Escuta:
 48. Eu sou rei, minha frente se levanta
 49. Sobre as fronte de todos. Ó Maria,
 50. Eu sei que és branca e eu negro, mas precisa
 51. O dia unir-se à noite feia, escura,
 52. Para criar as tardes e as auroras,
 53. Mais belas do que a luz, mais do que as trevas!

A tradução e a adaptação para poema é de 1865. São três longas estrofes, mas pelas linhas pontilhadas entre elas, o poeta tinha intenção de acrescentar mais alguns versos. É, numa de suas maiores influências, que Castro Alves buscou um personagem muito representativo e orgulhoso de si.

O poema é escrito em primeira pessoa e nele, apenas se percebe a voz de Bug Jargal declarando seu amor a Maria. A impressão passada pelos versos é de que oscilam entre dois espaços, um interno, onde o diálogo é somente pensado, e o outro externo, no qual ele está perante a amada, ou ainda, solitário e triste, proferindo em tom de canção, como indica o título, tais palavras ao vento.

A voz de Maria desperta nele lembranças de sua terra: “Da pátria onde era rei, onde era livre” (v. 17). Por ela, Bug Jargal seria capaz de abandonar tudo, inclusive o desejo por vingança. O amor parece amenizar seu sofrimento e até certo ponto o faz esquecer de que é cativo. Tenta convencê-la de suas qualidades: “Ah! Eu sou bem formidável na verdade/ Sei ter amor, ter dores e ter cantos” (v. 3 e 4), mas em vão. Não consegue quebrar o estigma racial, pois Maria a “branca filha de Espanhola” (v. 39) sente medo até mesmo de ouvi-lo.

Tanto os versos como a obra de Victor Hugo conferem um caráter aristocrático a Bug Jargal. Sua nobreza lhe foi roubada pelos traficantes de escravos. Seu estigma atual é uma condição na qual foi submetido e, conforme a própria personagem é algo passageiro pois, sem Maria, a vingança planejada se realizará: “Sim, até a vingança!... ainda que cedo/ Tenha de enfim de colher este acre fruto” (v. 21-22).

O “Canto de Bug Jargal” opõe dois mundos distintos: o do negro escravo e do senhor

branco. Inicialmente a conciliação é possível, dependendo de uma união inter-racial, o que parece estar muito distante de acontecer. A forma com que Maria vê o escravo, tomada pelo medo, o classifica quase como uma besta selvagem, imagem que ele tenta desconstruir mostrando sua altivez, orgulho e sua condição nobre. Contudo, apenas a cor de sua pele é considerada, o que aos olhos da sociedade o torna inferior. Seu discurso de igualdade não rompe as barreiras do preconceito, ele não vê outra solução, senão, vingar-se.

Na última estrofe, de forma poética e simples, seu argumento tenta convencer Maria de que a união de ambos será geradora de uma beleza incomparável. A expressão que usa “noite feia, escura” (v. 51) faz alusão ao espanto e temor que a moça espanhola sente diante dele, assim como o discurso proferido pelos brancos a respeito da cor de sua pele. A miscigenação é apresentada então, como algo belo e digno de ser apreciada, o que não acontecia no século XIX, embora a presença de negros e miscigenados formasse a maioria da população nacional. A minoria branca reivindicava por meio do discurso religioso, científico e através da tradição, sua condição de pureza como justificativa de seu domínio.

O poeta Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), conterrâneo de Castro Alves, ex-escravo, vendido de modo ilegal pelo próprio pai, também se envolveu na luta pelo fim da escravatura e do preconceito. Um de seus argumentos se baseava no caráter miscigenado do povo brasileiro. De acordo com Albuquerque e Filho (2006, p. 184), o poeta:

[...] sempre associou o fim da escravidão à luta contra a discriminação racial, pela educação formal e cidadania negra. O seu empenho em denunciar o preconceito racial lhe rendeu muita fama. No poema conhecido como Bodarrada ele lamentou por aqueles que não reconheciam a sua negritude.[...] O termo bode era usado na época para denominar o mestiço filho de negro com branco. Com esses versos Luiz Gama lembrava aos brancos do Brasil que eles também, na sua maioria, tinham ascendência africana.

Bug Jargal tem então, a resposta para a pergunta feita ainda no primeiro verso. Maria não o vê como homem, mas como ser inferior e quase bestial, a ponto de fazê-la tremer. Tem-se aqui, o reforço de um aspecto corriqueiro na obra *Os Escravos*, o do cativo que não mais suportando sua condição, se transforma em um perigo para a sociedade, pois seu pensamento visa apenas a vingança. Para Azevedo (95/96):

[...] os abolicionistas brasileiros inclinavam-se mais a pôr o escravo em julgamento. O escravo, justamente por ser escravo - ou seja, um homem privado de razão, e portanto reduzido à condição de besta - e também por ser descendente de uma raça radicalmente distinta da raça do senhor, não podia ser nada mais do que um inimigo da classe dos poderosos. Em outras palavras, enquanto para o abolicionistas americanos o senhor personificava o mal, para os abolicionistas brasileiros, o mal era o escravo.

É preciso atentar para o fato de que na poesia castroalvina, o desfecho trágico só acontece mediante a ação primeira do senhor. O escravo, inicialmente passivo, age muitas vezes de forma inesperada, transformando-se no algoz de seu agressor. A degradação moral do cativo é obra do homem branco, pois aquele só ataca em defesa da honra e em prol de sua liberdade, valores identificáveis no ideário da classe senhorial. A maldade no escravo não é questão de caráter, é antes de tudo, algo incitado por um agente externo, ela não é deliberada, mas apenas uma resposta.

Para Amado (2010, p. 103), “se a maior revolução na época seria o escravo se levantar contra o senhor e vir-lhe pedir contas, esta revolução Castro Alves cantou e desejou”, não só em “Bandido Negro”, mas por meio de toda a obra *Os Escravos*, pois, através do excesso de melodrama e sensacionalismo, o poeta baiano preparou tanto o cativo, como o leitor/ouvinte, para esse momento. Esse recurso de valor estético duvidoso segue o modelo usado por Dante: o apelo ao leitor. Segundo Auerbach (2007, p. 122) “seu apelo é o de um irmão que urge outro irmão, o leitor, a se esforçar para participar da experiência do poeta”, com vistas a aproximá-los.

Castro Alves tendo em mente o mesmo objetivo, usou esse recurso para chamar a atenção do seu leitor/ouvinte, em busca de justiça, o que para ele era mais importante do que as exigências da arte. Sensacionalismo e melodrama nos versos do poeta condor, intencionam atingir diretamente os sentimentos do leitor, como forma de convencê-lo e mobilizá-lo para a luta em prol da abolição e da república.

A carga emocional dos poemas de Castro Alves deve-se a relação estabelecida entre, a cena em movimento e a abundância da pontuação exclamativa e das reticências, que possibilitou ao tom de voz das personagens ecoar para além dos versos. O poeta se valeu dessa união de elementos para produzir um texto melodramático e impactante para o leitor/ouvinte. A este recurso usado pelos locutores Bakhtin chamou de “entonação expressiva”. Conforme o filósofo russo “a entonação expressiva, que se entende distintamente na execução oral, é um dos recursos para expressar a relação emotiva-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso” (BAKHTIN, 1992, p. 309). Acrescenta ainda que, percebe-se a entonação na leitura silenciosa do discurso, sendo uma forma do locutor/escritor expressar seu juízo de valor.

Além do sensacionalismo e do melodrama, o poeta baiano ainda revestiu suas composições com uma aura de “revelação profética”. Exercendo o papel de profeta, cantou a revolução social para um futuro não muito distante. Seus versos mostram a exploração e a

miséria do cativo, mas na iminência de se revoltar. Castro Alves trilha o mesmo caminho estilístico de Dante que, nas palavras de Auerbach (2007, p. 126), através de seu poema (*Divina Comédia*), “exigia uma relação entre poeta e leitor semelhante à relação entre um profeta e seus ouvintes”. É deste modo que Castro Alves se despede em “Adeus, meu canto”.

Escrito no Recife, em 1865, “Adeus, meu canto”, fecha a obra *Os Escravos*. Apresenta-se dividido em três partes. A primeira é organizada em 12 estrofes compostas em quadras, a segunda conta com 11 estâncias poéticas, com 10 versos cada e a terceira parte está disposta em seis estrofes de oito versos. O esquema de rimas segue o modelo de rima alternada.

O ponto de partida desse poema é a concepção de que a missão do poeta/enunciador está completa. Ele sente que é hora de partir, percebe no além, “o inverno envolto em manto de geada” (v. 5), uma metáfora para a tirania, entretanto, a única informação de seu destino é dada no verso 9, de modo genérico: “É preciso partir aos horizontes”. Isso indica que o domínio tirânico encontra-se presente em muitas outras terras. O sujeito poético ouve o chamado para a luta, é o clarim da batalha rugindo (v. 14).

O eu lírico repassa ao “herdeiro duma raça livre” (v. 21) a função de levar aos “quatro ventos/ A alma cheia de crenças do poeta!...” (v. 29-30). O poeta se transmuta na figura do Cristo-mestre diante de seus discípulos: “Portanto, ides e fazei discípulos em todas as nações [...]” (Mt. 28,19). O leitor/ouvinte passa a ser o discípulo de Castro Alves, a quem cabe levar a ideia de reforma social a diante. Caracteriza a mensagem de seu texto poético quase como outro “evangelho”, um canto para ser seguido: “Ergue-te, ó luz! – estrela para o povo,/ - Para os tiranos lúgubre cometa” (v. 11-12). Esses dois versos repetem-se ainda na primeira parte (v. 31 e 32). Nas demais estrofes da primeira parte, o mestre aponta as direções nas quais essas palavras devem chegar: a virgem prostituída pela mão do algoz, o ancião curvado, o riso infantil afogado. A cada lar será levada a mensagem da liberdade.

Ao se referir a Castro Alves e a “Adeus, meu canto”, Amado (2010, p. 106), afirmara que esse poema é o “definidor das suas idéias sobre poesia, seu valor, sua condição, sua missão, é dos mais significativos na sua obra”. Isso porque para Castro Alves a função poética tem de “impelir os espíritos” (v. 131), a agir em prol das causas sociais. Em um tom de confissão assevera que também ele, cantou as belezas naturais, porém, “o poeta para se realizar tem que se voltar para o povo em redor, cantar para ele, cantar um hino que o conduza” (AMADO, 2010, p. 106).

Abrindo a terceira parte, o poeta reporta-se àqueles que anseiam por um porvir melhor,

com um mundo democrático e livre e lhes anuncia que é hora de partir:

Companheiro da noite mal dormida,
Que a mocidade vela sonhadora,
Primeira folha d'árvore da vida.
Estrela que anuncia a luz da aurora,
Da harpa do meu amor nota perdida,
Orvalho que do seio se evapora,
É tempo de partir... Voa, meu canto, —
Que tantas vezes orvalhei de pranto (v. 159-166).

Deixa, assim, para a mocidade o seu testemunho (texto poético) e seu exemplo, com vistas a incentivar os leitores/ouvintes de seu tempo seguir. Imaginava que as gerações futuras também continuariam na luta, até que a liberdade fosse efetivada:

Assim, quando essa turba horripilante,
Hipócrita sem fé, bacante impura,
Possa curvar-te a frente de gigante,
Possa quebrar-te as malhas da armadura,
Tu deixarás na liça o férreo guante
Que há de colher a geração futura...
Mas, não... crê no porvir, na mocidade,
Sol brilhante do céu da liberdade (v. 191-198).

Sabia o eu lírico que essa luta seria hercúlea, pois precisaria superar os “peitos surdos às conquistas,/ Olhos fechados às vistas,/ Vistas fechadas à luz” (v. 63-65), ou seja, toda a resistência de uma sociedade que se pautava nas noções de que alguns elementos eram superiores a outros. Foi esse sistema segregador que gerou, nos versos do poeta condoreiro a revolução. Embora, mesmo diante desses obstáculos, para Castro Alves a juventude acabaria por construir uma sociedade justa.

Afirmara Bakhtin (1992, p. 298) que “a obra, assim como réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros)”. Percebemos, portanto, que o esmero e a preocupação do poeta em relação ao modo como sua poesia seria recebida pelo público, tinha por objetivo engajar o leitor e o ouvinte e conseguir deles a adesão para a luta travada por Castro Alves.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível dissociar a poesia castroalvina das questões sociais de seu tempo. Esses versos dialogam com temas recorrentes no século XIX como a escravidão, a república de caráter democrático e a desigualdade social. Não satisfeito apenas com o ofício de poeta, mirando-se no exemplo dado por Lord Byron, na Grécia, Castro Alves foi para o “campo de batalha” (a imprensa, o púlpito, o palco e a praça) onde declamou algumas de suas composições e assumiu uma postura de defensor dos direitos dos oprimidos, de conscientizador da massa popular e de reformador da sociedade. Lutou, assim como Victor Hugo seu maior inspirador, usando palavras fortes e comoventes. Apelou para a humanidade do leitor/ouvinte, fazendo com que este(s) se identificasse(m) com os escravos de modo progressivo e arrebatador, através do estímulo e da experimentação de sensações variadas e confrontou ainda, os discursos que pregavam a segregação racial.

Castro Alves conseguiu reunir em uma única obra, poemas que apresentam uma unicidade, o que conferiu a *Os Escravos*, a impressão de se estar diante de organismo, e tal como em um organismo, algumas composições se sobressaem a outras. Entretanto, o sentido total só pode ser reconhecido se analisarmos a linha geral, na qual essa obra foi estruturada: a liberdade. Ao desvincular os poemas da obra magna e não compreendê-los como elementos dialógicos também entre si, seu aspecto orgânico passa a ser ignorado e seu caráter de epopéia do povo brasileiro numa jornada pela liberdade (abolição da escravatura e república) se perde.

Pensando desta forma, propusemos como método de análise, dividir os poemas dessa obra em eixos temáticos, entendidos como momentos distintos e decisivos, nos quais, o poeta mostra a face humana do negro considerado mercadoria, ou simplesmente, um ser animal. São estágios de conscientização pelos quais a obra leva o leitor, pois para humanizar o que antes era “coisa”, Castro Alves lançou mão de alguns recursos literários como o martírio que, por meio do sofrimento dos personagens, perpassa toda a obra. Esses eixos temáticos são: O Exílio, que mostra a captura, a crueldade vivenciada no navio negreiro e a saudade da terra onde os africanos subjugados eram livres; A Família do Cativo, retratada em sua desestruturação à favor do comércio escravista; Vítimas e Algozes, momento no qual o poeta caracteriza o escravo como vítima/mártir em contraponto ao homem branco, seu algoz; O Negro: da Sujeição à Redenção, espaço onde o eu lírico, em tom profético, apresenta o negro cativo como rebelde, que sonha e luta por sua liberdade, abandonando seu *status* de

submissão e transformando-se em senhor de seu fadário.

No capítulo “O Exílio”, identificamos as estratégias usadas pelo poeta para quebrar a visão de indiferença e desprezo com que a classe dominante percebia o escravo. A humanidade desses homens e mulheres “abandonados” nas senzalas é construída, textualmente, através de imagens de dor, tristeza e sofrimento que remetem a paixão de Cristo. A piedade despertada pelo eu lírico tinha por objetivo igualar brancos livres e negros cativos, num espírito cristão. Castro Alves levava seus leitores numa viagem regressiva pelo tempo, partindo do ambiente opressor da senzala, sofrendo no navio negreiro até a vida livre da África. Não há referências sobre o sistema africano de submissão, pois a proposta do poeta baiano objetivava eliminar o discurso vigente de homens superiores e inferiores, senhores e escravos. A voz dominante nesses versos é uma voz branca, de alguém que está fora da senzala, mas que tem como missão, do mesmo modo como Virgílio fez com Dante, apresentar o inferno (da escravatura) aos leitores e ouvintes de sua época.

Em “A Família do Cativo”, Castro Alves mostrou os escravos vivenciando novamente a perda da família, ou seja, a captura na África os fez perder seu lar, seus filhos, filhas, esposas, maridos, pais, irmãos, e no exílio estavam sujeitos a ver seus filhos nascidos no cativeiro serem vendidos como animais para suprir a mão de obra de outra fazenda. A figura da mãe ocupa, nesses poemas, papel central. A dor e o medo que ela sente são repassados ao leitor, testemunha da crueldade desse comércio. O amor incondicional entre mãe e filho, da mesma forma que, o desespero materno na iminência de perder sua criança, provoca um sentimento de total identificação com essas personagens, e o senhor assume um caráter vil e torpe aos olhos do leitor. A figura da mãe se sobrepõe a condição de escrava, na verdade esse *status* apenas reforça a covardia do ato.

Muitos cativos desenraizados e impossibilitados de terem família, ou separados delas, também foram temas da poesia castroalvina. Aparecem na velhice num completo abandono, sozinhos diante da morte, configurando-se quase como animais sem dono. O poeta condoreiro apelou diretamente para a humanidade do leitor/ouvinte, que se percebe simpático a estes homens e mulheres degradados, pois vivencia através desses versos, a situação de tormento dos escravos. Os senhores escravocratas usavam a instituição “família” como meio de aprisionar e manter o escravo sob controle, evitando um possível levante.

No capítulo “Vítimas e Algozes”, percebemos que o poeta baiano apresentou escravos e senhores a partir de uma ótica maniqueísta. O martírio vivido pelos subjugados é mostrado em contraste com o luxo e a frivolidade da sociedade dominante. Por meio da percepção do

sofrimento dos cativos o leitor passa a compreendê-los como um povo, da mesma forma, começa a se perceber como um escravo também. Povo brasileiro e escravos se fundem numa ideia só e a luta pela abolição toma, então, o mesmo sentido de luta pela república. Senhores escravocratas e o Imperador configuram-se, poeticamente, como extensão um do outro.

A identificação proposta nesses versos separa os exploradores do grupo dirigente de um lado, e todos aqueles a quem são negados muitos direitos, de outro, sem, no entanto, mostrar uma ruptura total, pois não se perde de vista o sentido de influência e de diálogo de um mundo sobre o outro. A figura do escravo desaparece e apenas o que resta é a imagem do povo, heterogêneo no que tange a cor da pele, porém, homogêneo na luta por uma vida melhor.

Castro Alves não deixa de abordar a relação entre Brasil e mundo, ou seja, as lutas por liberdade na Europa e em outros cantos do globo, e as batalhas que aqui o povo necessitava travar, estando no seu entendimento, os brasileiros muito próximos do acerto de contas com a escravatura e com a monarquia. Teceu também uma crítica importante contra a Igreja e seu discurso legitimador do cativo. O leitor mergulha na própria história do século XIX, assim como na mitologia que o poeta recupera e parodia.

Em “O Negro: da Sujeição à Redenção”, o sacrifício do escravo negro é comparado ao Cristo e ao do mítico Prometeu. Esse martírio leva os cativos, cansados de tanta injúria da sujeição à redenção. O caminho é apontado pelo poeta que revisita episódios marcantes da história brasileira, como a revolução Praieira, o quilombo de Palmares e a Revolta Malês.

O herói negro assume o protagonismo na luta pela sua liberdade, com isso, Castro Alves acenava aos brasileiros para que seguissem esse exemplo, ou seja, a república poderia ser construída com a ação direta do povo. Reforçando o caráter de algoz dos escravocratas, os versos castroalvinos caracterizam o levante do escravo como um processo motivado pela crueldade dos dominadores. Os cativos somente agem de modo truculento nos poemas, após serem atacados ou aviltados, sua revolta é apenas uma reação ao desagrado que sofreram.

Percebemos, ainda, que não é um tom frugal que o poeta deu a seus versos, pelo contrário, são poemas apaixonados e grandiloquentes, com ritmo crescente, que induz o leitor e ouvinte à empolgação. A pontuação usada com exclamações e reticências dão aos poemas uma carga emocional, com a qual, o poeta buscou construir um elo muito forte entre a figura do negro escravo com os leitores/ouvintes brancos. Esse convívio com a senzala e com os personagens dos poemas pretendia o poeta estender para a vida real, na qual se refletisse a mesma identificação, piedade, compaixão e simpatia. Ao defender a liberdade do cativo,

defendia, concomitantemente, a liberdade da população brasileira. Seu ataque a escravatura era um ataque também a monarquia. A imagem do escravocrata refletia, ao mesmo tempo, a pessoa do imperador. A fusão desses elementos permite ao leitor e ao estudioso dos versos castroalvins de hoje, compreender que o epíteto “poeta dos escravos” abrange de um modo amplo o sentido de “poeta dos oprimidos” e não somente dos negros no cativeiro.

Em termos de análise teórico-literária, amparados nos estudos bakhtinianos, concluímos que os poemas de *Os Escravos*, se caracterizam, em primeiro lugar, como “poemas-enunciados”, uma vez que são dotados de sentido, aludindo a vários discursos político-sociais e representam o caráter ativo do poeta na esfera comunicativa, deixando transparecer a idiossincrasia de Castro Alves e suas intenções. Num segundo momento, identificamos a noção de acabamento e alternância dos sujeitos falantes, nesses poemas, pois o poeta baiano passa a “palavra” para o leitor ao fim de suas composições, através da compreensão ativa de ação retardada. Em terceiro lugar, esses poemas se configuram como um “elo comunicativo”, pois respondem a outros discursos e enunciados, como por exemplo aos versos de Heine, a visão dos escravocratas, ao discurso da igreja e aos emancipacionistas.

Esse estudo não esgota o tema, uma vez que Castro Alves possui, em seu universo poético, muitas facetas, não somente na poesia social, como na lírica amorosa. Buscamos apenas contribuir para ampliar a fortuna crítica do poeta baiano. Inicialmente, pensamos em analisar também, outras obras literárias do período que estabelecessem diálogo com *Os Escravos*, contudo, devido ao tempo, tal intenção não foi levada a diante. Fica de nossa parte essa sugestão.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FILHO, Walter Fraga. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALVES, Castro. **Espumas flutuantes e Os escravos**. Introdução, organização e fixação de texto Luiz Dantas, Pablo Simpson. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ALVES, Rosemberg Rodrigues. **Família patriarcal e nuclear: conceito, características e transformações**. II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG. Goiânia, 2009.

AMADO, Jorge. **O Amor do soldado**. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **ABC de Castro Alves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARAÚJO, Bárbara Del Rio. Mito e história encenados no “Navio Negroiro”. **Revista Avepalavra**. 12. ed., p. 1-12, 2º semestre 2011.

ARISTÓTELES. **A política**; Trad. Nestor Silveira Chaves. — Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. - (Col. Universidade de Bolso).

_____. **Ética a Nicômaco; Poética** / Aristóteles; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores ; v. 2).

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

ASSIS, Pedro Pinho. **O drama do tráfico: abordagem intertextual do “Navio Negroiro”**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

AUERBACH, Eric. Os apelos ao leitor em Dante. In: _____. **Ensaio da literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades, 2007, p. 111-132.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho. Irmão ou inimigo: o escravo no imaginário abolicionista dos Estados Unidos e do Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 96-109, dez-fev. 95-96.

AZEVEDO, Gislaine Campos; SERIACOPI, Reinaldo. **Projeto Teláris: história**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2012. (8º ano).

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.

BARBOSA, Rafael Souza. **Representações da maternidade escrava na poesia de Castro Alves**. Disponível em http://www.uniritter.edu.br/eventos/linguagem/anais_artigos/ARTIGOS/R/Rafael%20Souza%20Barbosa.pdf. [s.d.] Acesso em 26 mai. 2013.

BARBOSA, Rui. **Elogio de Castro Alves**. Bahia [s.e.], 1881.

BARREIRO, Christiane Maria Angélica Mesquita do. **Ecos d'África**: a poesia social de Castro Alves. Dissertação de Mestrado. Vitória/ES, Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.

BERND, Zilá; BAKOS, Margaret M. **O negro**: consciência e trabalho. 2. ed. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. RJ: Zahar, 1997.

BLAINEY, Geoffrey. Uma breve história do mundo. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2009.

BOCAYUVA, Izabela. Sobre a catarse na tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 2, n. 3, 2008, p. 46-52.

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História**: sociedade & cidadania. 2. ed. ref. São Paulo: FTD, 2012. (8º ano).

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALMON, Pedro. **Vida e Amores de Castro Alves**. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1935.

CALMON, Pedro. **História de Castro Alves**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1947.

CALMON, Pedro. **A Vida de Castro Alves**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1961.

CALMON, Pedro. **Castro Alves**: o homem e a obra. Rio de Janeiro, Editora Mac, 1973.

CALMON, Pedro. **Para conhecer melhor Castro Alves**. Rio de Janeiro, Ed. Bloch, 1974.

CAMPOS, Henrique de. **Obras completas de Machado de Assis**: correspondência. Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC. Editores, 1957.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 2. Ed. v. 2. São Paulo: Martins, 1959.

CARNEIRO, Edison. **Castro Alves**: ensaio de compreensão. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1937.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. Victor Hugo no Porto Finissecular: Marcas de um percurso. **Revista Línguas e Literaturas**. Porto, XIV, p. 435-441, 1997.

CERQUEIRA, Dionísio. **Reminiscências da da campanha do Paraguai**. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, [s/d].

COMITÊ CIENTÍFICO INTERNACIONAL DA UNESCO PARA REDAÇÃO DA HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA. **História geral da África V: África do século XVI ao XVIII**. B. A. Ogot. Brasília: UNESCO, v. 5, 2010. 1176 p.

CORREIA, Amélia Maria. **A representação do negro na poesia de Castro Alves**. Dissertação de Mestrado. Coimbra/Portugal, Universidade de Coimbra, 2006.

COSTA, Cléria Botelho da. Justiça e abolicionismo na poesia de Castro Alves. **Projeto História**, São Paulo, n.33, p. 179-194, dez. 2006

COTRIM, Gilberto. **Saber e Fazer História**. São Paulo: Saraiva, 2002.

CUNHA, Manoela Carneiro da. **Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**. 2. ed. rev. ampl. - São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

_____. A família no Brasil colonial. São Paulo: Moderna, 1999. - (Col. desafios).

DIAS JÚNIOR, Valter Gomes. **Poesia e identidade em Castro Alves**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa/PB, Unversidade Federal da Paraíba, 2010.

DIOP, Abdoulaye Amadou. **A imagem da mulher na poesia amorosa de Castro Alves**. Dissertação de Mestrado. Niterói/RJ, Universidade Federal Fluminense, 1999.

DREGUER, Ricardo. TOLEDO, Eliete. **Novo História: conceitos e procedimentos**. São Paulo: Atual, 2009.

DUARTE, Marcelo. **O Guia dos Curiosos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ELICHIRIGOITY, Maria Teresinha Py. A formação do sentido e da identidade na visão bakhtiniana. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 181-206, 2008.

FERNANDES, Marcos Vinícius. **“As Noites” mussetianas na lírica castroalvina**. Dissertação de Mestrado. Natal/RN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2012.

FIORIN, José Luiz. O dialogismo. In: **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006. p. 18 -59.

_____. Leitura e dialogismo. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania. **Escola e leitura. Velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global, 2009.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 143-164, 2º sem. 2009.

FOGAL, Alex. “O Navio Negreiro” de Castro Alves e sua formulação poética. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, p p. 1-14,. 1-14, 2011.

FRANCHINI, Ademilson; SEGANFREDO, Carmen. **As melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição Greco-romana**. vol. 1. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Global, 2004(a).

_____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 15. ed. rev. – São Paulo: Global, 2004(b).

GEBARA, Ana Elvira Luciano. Para isso foi feito o poema: entre leitura e produção. In: BARBOSA, Marcia Helena Saldanha; BECKER, Paulo (org). **A poesia que se escreve, a poesia que se lê**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013.

GONÇALVES, Carlos Fernando Poeta; SANTOS, Márcia Belzareno. 160 anos de Castro Alves. **Ciência e Conhecimento – Revista eletrônica da ULBRA São Jerônimo – v. 02, 2007**.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Ática, 1985.

HADDAD, Jamil Almansur. **Revisão de Castro Alves**. 3 vol. São Paulo, Saraiva, 1953.

HAUGEN, Peter. **História do mundo para leigos**. Rio de Janeiro: Alta books, 2010.

HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

_____. e CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Literatura comentada: Castro Alves**. São Paulo: Abril Cultural, 1988.

LEITE, Francisco Benedito. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos. *Revista Magistro*. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO**. v. 1, n, 1, 2011. p. 43-63.

LIMA, Carolina Carneiro. Uma visão histórica do poema “Vozes d’África” de Castro Alves. **Igualitária: Revista do Curso de História da Estácio**. Belo Horizonte, v.1, n.1, jul-dez 2012. p. 1-12.

LIMA DA COSTA, Lenira. A bem de sua liberdade: estratégias de escravos e curadores nos tribunais de Pernambuco. ‘Usos do Passado’ — **XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ**, 2006, p. 1-7.

LUKÁCS, Georg. **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.

MAESTRI, Mário. **A segunda morte de Castro Alves: genealogia crítica de um revisionismo**. 2ª ed. — Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011.

MARQUES, Xavier. **Vida de Castro Alves**. Rio de Janeiro, Edição do Anuário do Brasil, 1924.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERLO, Patrícia. A família escrava nas tramas do cotidiano. **Dimensões**, vol. 26, 2011, p. 288-301.

MORENO, Camila Cafuoco. Entre Castro Alves e Sebastião Salgado: o diálogo condoreiro. **Revista Anagrama** – Revista Interdisciplinar da Graduação. Ano 2, 3 ed. p. 1-15, mar./mai. 2009.

MORI, Nerli Nonato Ribeiro. O Corcunda de Notre-Dame: Grotesco, sublime e deficiência na Idade Média. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.34, p.199-210, jun. 2009.

MOTA, Thiago; MURRO, Fernanda S. O Inferno de Dante e suas representações: Análise do inferno *d'A Divina Comédia* através das ilustrações de William Blake (século XVIII), Gustave Doré (século XIX) e Helder Rocha (século XX). Contemporâneos: **Revista de artes e humanidades**, n. 5, p. 30-41, nov./abr. 2010.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Christina (org.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**, vol. 2. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2003. Cap. 1, p. 13-52.

NETO, Artur Bispo dos Santos. **Imagens dialéticas no poema O navio negreiro de Castro Alves**. p. 1-19, [2012]. Disponível em: <<http://www.letrasufmg.br/.../04%20Artur%20Bispo%20dos%20Neto.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2012.

_____. **A palavra e a imagem no poema “O Navio Nегreiro” de Castro Alves**. Tese de Doutorado. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 2007.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna**. São Paulo: Globo, 2005.

NICHOLAS, David. **A evolução do mundo medieval: sociedade, governo e pensamento**. Portugal: Europa-América LTDA, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**; Trad. Antônio Carlos Braga. — São Paulo: Escala, 2007.

_____. **Para Além do Bem e do Mal**; Trad. Alex Marins. — São Paulo: Martin Claret, 2002.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade**. Campinas: Pontes Editores, 2010.

OLIVEIRA, Júlia de Carvalho Almeida. **Navio Negreiro: idealização, liberdade e identidade**. p. 1-12, 2006. Disponível em:

<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Gaduacao/Mestrado/Letras/Artigo_Julia_Oliveira.pdf>. Acesso em: 11 de jun. 2006.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti: de objeto a sujeito**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte/MG, Universidade Federal de Minas Gerais. 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

PEREIRA, Gilvano Valsconcelos Neves. **Cavatina do delírio: amor e morte na poesia de Castro Alves**. Dissertação de Mestrado. Recife/PE, Universidade Federal do Pernambuco, 2001.

PEREIRA, Rodrigo Acosta; RODRIGUES, Rosângela Hammes. Os gêneros do discurso sob perspectiva da Análise Dialógica de Discurso do Círculo de Bakhtin. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 40, p. 147–162, jan./jun. 2010.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. 2. ed. — São Paulo: Globo, 2006.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia?. **Revista Ciências Humanas**, v. 9, n.1, 1º sem. 2003. Disponível em:<<http://www.unitau.br/script/prppg/humanas/download/dialogismo/N1-2003.pdf>> Acesso em: 11 jun. 2012.

REIS, João José. O sonho da Bahia muçulmana. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. n. 78, ano 7. mar. 2012, p. 30-35.

REZENDE, Antônio Paulo; DIDIER, Maria Thereza. **Rumos da história: história geral e do Brasil**. vol. único. 2. ed. São Paulo: Atual, 2005.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. **Os símbolos do poder: cerimônias e imagens do estado monárquico no Brasil**. Brasília: UNB, 1995.

RIOS, Maria da Soledade Oliveira. **Tipos femininos na lírica amorosa de Castro Alves**. Dissertação de Mestrado. Feira de Santana/BA, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

ROCHA, Rosa Maria de Carvalho. **Almanaque Pedagógico afro-brasileiro**. Mazza, ed. Belo Horizonte, 2008.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. Análise de gêneros na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, jan./jun. 2004.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. São Paulo: Ática, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Objeto da linguística. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. **Estudos Avançados**. n. 12, 1998. p. 75-81.

SEMOVENTE. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://www.wikipedia.com.br>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

SILVA, Alberto Costa e. Um Brasil, muitas Áfricas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. n. 78, ano 7. mar. 2012, p. 17-21.

SILVA, Sara Daniela Moreira da. Castro Alves na cultura brasileira. Dissertação de Mestrado. Coimbra, Faculdade de Letras da universidade de Coimbra, 2012.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico. **A poesia de Castro Alves**: da crítica ao livro didático. Dissertação de Mestrado. João Pessoa/PB, Universidade Federal da Paraíba, 2006.

SIMPSON, Pablo. **Os sentidos da depuração na poesia de Castro Alves**. Dissertação de Mestrado. Campinas/SP, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

SOUZA, Clara de Andrade e. Exílio: memória ou esquecimento? Um olhar sobre Augusto Boal. **Palimpsesto**. n. 10, ano 9, 2010. Artigos (7) p. 1-8.

SOUZA, Cleonice Ferreira de. **Projeções do Romantismo pelas asas de um condor**: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Recife: O Autor, 2006.

TEZZA, Cristovão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO et al. **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.

VAN DOREN. **Uma breve história do conhecimento**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

VASCONCELLOS, Marcia Cristina Roma de. **Casamento e Maternidade entre Escravas de Angra dos Reis, Século XIX**. XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Ouro Preto, 2002.

VERÍSSIMO, José. **Estudos da literatura brasileira**: introdução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: USP, 1977. (Biblioteca de Estudos Brasileiros, v.12).

VERMES, Geza. **O autêntico Evangelho de Jesus**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ZAGURY, Eliane. **Castro Alves**: tempo, vida e obra. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

ZONIN, Carina Dartora. Em diálogo com Bakhtin: a polifonia e o discurso poético-literário. **Revista Linguagem**. 16ª ed. 2011.