



# pelos mares da língua portuguesa 2

EDS. ANTÓNIO MANUEL FERREIRA & MARIA FERNANDA BRASETE

Carlos Reis // Maria de Fátima Marinho // Fernanda Cavacas // António Manuel Ferreira // Nazir Ahmed Can // Maria do Carmo Cardoso Mendes // Debora Leite David // Caio Cesar Esteves de Souza // Olga Maria Castrillon-Mendes // Raquel Trentin Oliveira // Vera Maquêa // Roberto Loureiro // Ana Sofia Marques Viana Ferreira // Lillian Ribeiro // José William Craveiro Torres // Marta Martins // Lola Geraledes Xavier // Renata Ferreira Munhoz // Cristiane Werlang // Nuno Martins Ferreira // Silvia Helena Benchimol Barros // Maria Cristina Vieira da Silva // Maria Helena Ançã // Rosa Maria Faneca // Giselle Menezes Mendes Cintado // Xavier Frias Conde // Rocío Alonso Rey // Xurxo Fernández Carballido // Alberto Gómez Bautista // Isabel P. Martins & Ângelo Ferreira // Ran Mai & Urbana Pereira // Filomena Amorim, Gillian Moreira & Nilza Costa // Maria do Céu Fonseca // Antónia Estrela & Luísa Pereira // Celda Morgado Choupina // Ediene Pena Ferreira, Jarlisom da Silva Garcia & Leydiane Sousa Lima // Alina Villalva, João Paulo Silvestre & Ana Guilherme // Lurdes de Castro Moutinho & Rosa Lúdia Coimbra // António Moreno // Rosa Lúdia Coimbra, Carlos Manuel Morais & Maria Fernanda Brasete // Lourenço do Rosário // Isabel Rodrigues Figueira // Carlos Fragateiro // Inês Duarte

EDS. ANTÓNIO MANUEL FERREIRA & MARIA FERNANDA BRASETE

pelos mares da língua portuguesa 2



# A Escravidão em *Os Escravos*, de Castro Alves<sup>1</sup>

CAIO CESAR ESTEVES DE SOUZA  
Universidade de São Paulo

*A João Adolfo Hansen<sup>1</sup>*

Dedicar-se à leitura de Castro Alves no século XXI pode soar como uma atitude um tanto estranha e até um pouco *hipster*, quando pensamos em todos os grandes poetas brasileiros que vieram depois dele, como Cruz e Souza, Manuel Bandeira, Drummond, Cecília Meireles etc. O interesse que a sua poesia pode despertar hoje se justifica mais pelo conhecimento de conjunturas históricas do Segundo Reinado que pelo interesse estético propriamente dito. Mário de Andrade já afirmava ser “bem desagradável a tarefa [...] de estudar Castro Alves em face do nosso tempo” (Andrade, 1974, p. 109), e isso em 1939<sup>2</sup>. Em 2013, essa tarefa se mostra ainda mais improvável, pelo simples fato de que o modo como seus poemas se constroem “provavelmente é considerado *kitsch* pelo leitor habituado à segura crítica da velha e boa poesia moderna”, como diz João Adolfo Hansen (1993, p. 1). As hipérboles constantes, os versos gesticulantes e a sensação de um eu poético que se descabela perante uma plateia extasiada acabam, de fato, entediando o leitor atual. Porém, uma leitura um pouco mais detida de sua poesia certamente encontrará nela trechos belos e de uma importância histórica dificilmente igualada por outros poetas brasileiros.

---

<sup>1</sup> Este ensaio é fruto de uma pesquisa de Iniciação Científica realizada na área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> O texto foi escrito e proferido como conferência em 1939, mas reunido em coletânea em 1974.

O lugar-comum que cerca a poesia de Castro Alves costuma ver *Espumas Flutuantes* como um livro de poemas líricos; *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, uma obra dramática; e todos os demais poemas entrariam na noção de “epopeias nacionais”, expressão amplamente utilizada e quase nunca definida em sua especificidade no período abordado. Essa tripartição dos gêneros poéticos mostra-se muito difícil de se sustentar, em especial no caso aqui abordado: em *Espumas Flutuantes*, há poemas como “O Fantasma e A Canção”, que são fundamentalmente dramáticos:

-Senhor, minha casa é pobre...  
 Ide bater a um solar!  
 - De lá venho... O Rei-fantasma  
 Baniram do próprio lar. (Alves, 2004, p. 95);

n’*Os Escravos*, encontramos trechos essencialmente líricos, como podemos ver no poema “Canção do Violeiro”:

Ela foi-se ao pôr da tarde  
 Como as gaivotas do rio.  
 Como os orvalhos que descem  
 Da noite num beijo frio,  
 O cauã canta bem triste  
 Mais triste é meu coração. (Alves, 2004, p. 256);

e, em relação a *Gonzaga*, Machado de Assis já dizia que faltava ao poeta aprender a “separar completamente a língua lírica da língua dramática” (Assis, In Alves, 2004, p. 795) e que essa capacidade seria adquirida com o tempo. Para uma consideração sumária dessas questões sobre os gêneros, que é a única forma possível de abordá-las neste ensaio, parece ser relevante pensarmos no “Prefácio” de *Cromwell*, de Victor Hugo.

O francês, nesse prefácio muito lido e sempre muito polêmico, apresenta duas ideias que são fundamentais para pensarmos a poesia de Castro Alves. A primeira delas é a sua teoria sobre as três idades do mundo e, conseqüentemente, da poesia. Para ele, o mundo teria passado por três estágios fundamentais: o primitivo, o antigo e o moderno. O primeiro liga-se à época do homem que começa a ter seu contato com a natureza e a admirar a sua perfeição nos detalhes, mas também nos grandes territórios. O tempo antigo é aquele em que o homem começa a ter já uma história e a buscar formas de solenizá-la. O último, por fim, se dá quando o homem assume um compromisso maior com a verdade, e busca pintar a vida como ela é. “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos” (Hugo, 2007, p. 37).

Para além de todos os problemas que essa noção possa apresentar – e de fato não são poucos os problemas, e a falta de relação dessas ideias com as representações artísticas que nos chegaram de outros tempos não é menor – o que podemos notar é uma crença na atualidade do gênero dramático, que retrataria o homem em vez dos colossos da ode, ou dos gigantes da epopeia. O drama teria em si a lírica e a épica, subvertendo-as:

Assim, [...] compararíamos a poesia lírica primitiva a um lago tranquilo que reflete as nuvens e as estrelas do céu; a epopeia é o rio que dele provém e que corre, refletindo suas margens, florestas, campos e cidades, para lançar-se no oceano do drama. Enfim, como o lago, o drama reflete o céu; como o rio, reflete suas margens; mas só tem abismos e tempestades. (Hugo, 2007, p. 40)

Além disso, temos uma ideia que, no fundo, são duas e marcam profundamente a concepção de Victor Hugo de poesia e, também, a de Castro Alves: a da ausência de regras e modelos, que pressupõe a existência de um gênio poético. Hugo afirma que “não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto” (Hugo, 2007, p. 57). Sobre os problemas que surgissem na composição de obras sem modelos e regras pré-determinados, Victor Hugo afirma que “cabe ao gênio resolvê-los, não às poéticas evitá-los” (2007, p. 50), “A arte dá asas e não muletas” (2007, p. 56).

Sendo assim, o poeta considerado moderno nessa concepção é aquele que produz obras essencialmente dramáticas, que contém em si a lírica e a épica, sem precisar do apoio de regras e modelos pré-determinados. Esse poeta encontra a sua melhor definição na imagem do poeta-vate, que age por meio da ausência da forma, porque essa é limitação do conteúdo infinito e ilimitável que sua alma teria para expressar. Hansen nos mostra que esse

imaginário do gênio apagava, por assim dizer, a dupla funcionalidade do discurso: a obra como produto simbólico que visa determinado efeito imaginário por meio de procedimentos retóricos, técnicos; a obra como mercadoria concorrendo com outras no mercado dos sentimentos originais [...] No consumo, o poema romântico aparece como ficção retórica da existência de uma não-retórica. (Hansen, 1993, pp. 2-3)

Se pensarmos nas imagens do senso-comum empregadas no primeiro parágrafo deste ensaio, certamente notaremos que Castro Alves produz seus poemas com esses pensamentos em vista. O eu poético parece estar sempre diante de uma plateia em seus poemas, seja descabelando-se indignado com a barbárie da escravidão, seja chorando o amor que não volta mais. De qualquer

forma, a sensação que passa é a de que o seu discurso brota de seu ser por um processo quase divino e que os versos são as formas naturais e não trabalhadas retoricamente – portanto, informais – pelas quais o conteúdo se exprime. Seus poemas são construídos principalmente em forma de diálogos, seja entre o eu que fala e a plateia que o ouve – como notamos em um trecho memorável de “Tragédia no Lar”:

Leitor, se não tens desprezo  
De vir descer às senzalas,  
Trocar tapetes e salas  
Por um alcouce cruel,  
Vem comigo, mas... cuidado...  
Que o teu vestido bordado  
Não fique no chão manchado,  
No chão do imundo bordel. (Alves, 2004, p. 232) –,

seja entre ele e Deus:

Senhor Deus dos desgraçados!  
Dizei-me vós, Senhor Deus!  
Se é loucura... se é verdade  
Tanto horror perante os céus... (Alves, 2004, p. 281),

entre o “eu” poético e o escravocrata tirano

Maldição sobre vós, tribuno falso!  
Rei, que julgais que o negro cadafalso  
É dos tronos o irmão!  
Bardo, que a lira prostituís na orgia  
– Eunuco incensador da tirania –  
Sobre ti maldição! (Alves, 2004, p. 226)

ou entre esse mesmo “eu” e os negros que sofrem

Ó, Mãe do Cativo! que alegre balanças  
A rede que ataste nos galhos da selva!  
Melhor tu farias se à pobre criança  
Cavasses a cova por baixo da relva. (Alves, 2004, p. 264)

Assim, sua estrutura é essencialmente dramática, tanto nos versos de *Espumas Flutuantes*, quanto nos d’ *Os Escravos*, sem deixar, no entanto, de conter características da lírica e da épica, seguindo a concepção de Victor Hugo abordada acima.

Acompanhando a dramaticidade inerente à sua poesia, podemos apontar uma característica muito marcante e fundamental em sua leitura: a visualidade.

Castro Alves se mostra um poeta que apreende o mundo pelos olhos e, se o expressa por meio de gritos, é apenas para facilitar a apreensão visual dele nas cores pretendidas por parte do leitor. A visualidade é tão marcante que o poeta chega até mesmo a espacializar o tempo e os sons para que eles sejam mais facilmente visíveis, como podemos notar nesses dois trechos, de “O Século” e “Ao Romper D’Alva”, respectivamente:

O Séc’lo é grande... No espaço  
Há um drama de treva e luz. [...]  
Pra nós o vento da esp’rança  
Traz o pólen do porvir (Alves, 2004, p. 211)

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? (Alves, 2004, p. 216)

Recorrer à visualidade é muito útil retoricamente para o sucesso de seus poemas, se considerarmos que sua situação ideal de *performance* é a declamação pública para uma plateia. A utilização desenfreada de imagens, por um lado, cansa o leitor – em especial o atual – mas, por outro, permite ao espectador uma compreensão mais direta das ideias que ali são expostas. Ao poeta, esse recurso também é muito útil para induzir diretamente o seu ouvinte a uma euforização de uma personagem em detrimento de outra por meio da utilização (ou tentativa de utilização) das categorias estéticas do sublime e do grotesco na composição dessas imagens. O grotesco é empregado principalmente para ressaltar a repulsa que a escravidão deve causar no leitor:

No entanto inda há muita noite  
No mapa da criação.  
sangra o abutre – tirano  
Muito cadáver – nação. (Alves, 2004, p. 212).

Esse grotesco, além de causar repulsa, pretende se aproximar do terrível, como notamos no trecho seguinte:

O quadro é negro. Que os fracos  
Recuem cheios de horror. (Alves, 2004, p. 213).

A função dessa aproximação é, principalmente, ressaltar a importância e a valentia sublimes dos que lutam contra essa opressão:

A nós, herdeiros dos Gracos,  
 Traz a desgraça – valor!  
 Lutai... [...] (Alves, 2004, p. 213)

Assim, a forte presença do drama e da visualidade certamente se configura como marca fundamental da poesia de Castro Alves, facilmente entendida quando pensamos na sua principal situação de *performance*. Essas características quase sempre são empregadas enquanto recursos formais que geram o já dito efeito de informalidade, para trabalhar a *tópica* da liberdade, construída ora como presença, ora como ausência. É a união desses três pontos gerais e aparentemente óbvios que nos permite pensar a questão da escravidão n’*Os Escravos* – ou no *Poema dos Escravos*, como preferia o autor – sem reduzi-la a lugares-comuns já muito perpetuados pela crítica.

Pensar a escravidão nesses poemas essencialmente dramáticos é pensar categorias que dialogam entre si para formar a visão que os poemas criam desse tema. Refletir sobre essas categorias, num conjunto de poemas tão fortemente marcado pela visualidade, implica considerar as suas figurações nesse *corpus*. Como escravidão é um processo, e não um dado estático; uma situação de barbárie e não uma condição de existência, pensá-la significa pensar as figurações do negro e do branco nos poemas desse livro e, por fim, relacioná-las, já que “escravidão” é um conceito essencialmente relacional.

As figurações do negro são definitivamente mais complexas de se pensar nesses poemas que as do branco, porque são muito abundantes, mas, além disso, porque parecem resistir a qualquer definição binária que se proponha (o que é no mínimo curioso, tratando-se de um poeta romântico tão afeito às antíteses e ao pensamento binário). Talvez por isso boa parte da crítica se dedique apenas a apontar uma característica de determinado tipo de figuração do negro e transformar essa particularidade em universalidade, produzindo ideologia. Antonio Candido afirma que

Castro Alves se tornou o poeta por excelência do escravo ao lhe dar, não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica, em que os seus sentimentos podiam encontrar amparo; ao garantir à sua dor, ao seu amor, a categoria reservada aos do branco, ou do índio literário. (Candido, 2009, p. 592)

Se, por um lado, essas afirmações se mostram em grande parte verdadeiras, por outro, elas se mostram muito pouco úteis para pensar a posição do negro nessa poesia. Trata-se de um grande guarda-chuva interpretativo que, se abrange diversos pontos da questão, não os apresenta como diversos de fato, mas como organicamente ligados numa unidade que, na verdade, não existe.

Por meio de uma leitura atenta dos poemas, buscando todos os trechos em que o negro aparece, é possível notar algumas constantes e, ao mesmo tempo, algumas ausências de coesão que não nos permitem falar em figuração do negro, mas apenas em figurações dele. Essas figurações parecem se ligar de forma bem interessante ao espaço em que elas se dão, mostrando mais uma vez a função fundamental da visualidade nessa poesia. De forma esquemática, podemos destacar cinco lugares e, por consequência, cinco figurações possíveis do negro n'Os *Escravos*: 1. O negro na África antes do contato com o colonizador; 2. O negro já escravizado, marchando pelos desertos; 3. A senzala; 4. O negro imerso no que podemos chamar de “mundo colonizador”; e 5. O negro às margens.

É evidente que ocorrem diálogos entre essas partes, e que até mesmo dentro desses espaços teremos diferentes formas de figuração; porém, essa divisão parece ser bastante útil para começarmos a compreender como o negro é visto nessa leitura romântica.

Não temos nesse *corpus* um poema que se dedique inteiramente a recriar o negro livre na África anterior à escravidão europeia. Só podemos encontrar esse tipo de figuração em trechos de alguns poemas – também escassos, mas muito significativos. O primeiro deles se dá numa obra riquíssima para este estudo, embora esteticamente não seja das melhores do poeta: “A Canção do Africano”. Nela, encontraremos duas questões que nos interessarão mais à frente, mas neste ponto o que realmente chama a atenção é a canção propriamente dita, e não a situação em que é executada.

O sol lá faz tudo em fogo,  
Faz em brasa toda a areia;  
Ninguém sabe como é belo  
er de tarde a *papa-ceia!*

Lá todos vivem felizes,  
Todos dançam no terreiro;  
A gente lá não se vende  
Como aqui só por dinheiro. (Alves, 2004, p. 220)

No trecho acima podemos notar que, embora a canção crie um espaço (o “lá”) exótico, ideal e romântico, não é apenas o espaço que ela cria, mas também a gente que o habita. Trata-se de uma terra grande e livre, de um povo igualmente grande e livre. Não notamos nenhuma referência ao sofrimento, à escravidão ou a qualquer sentimento disfórico. O calor do sol que deixa a terra em brasa é belo e acaba por exaltar a força do povo que vive nela tão alegremente.

Esse trecho nos permite ver uma oposição muito cara aos românticos em geral e a Castro Alves em particular: aquela existente entre o “cá” e o “lá”, já perpetuada

por Gonçalves Dias em sua “Canção do Exílio”, com a qual este poema parece estabelecer uma relação muito frutífera para os nossos objetivos. No poema de Gonçalves Dias, o “eu” se encontra na metrópole – como podemos notar pelo local indicado ao fim do poema – e sente saudades da sua terra, a antiga colônia. Portanto, trata-se de um sujeito branco, eurocêntrico, na Europa, aplicando a noção europeia de nacionalismo à sua terra natal, o Brasil. Na “Canção do Africano”, a oposição *cá x lá* existe de maneira muito forte, especialmente nos dois últimos versos do trecho transcrito acima. Porém, o que é interessante notar é que ela é colocada na boca de um escravo, ou seja, o “eu” que canta é melancólico como o da “Canção do Exílio”, mas está aprisionado e distante daquela felicidade que outrora desfrutou de uma maneira praticamente definitiva. O “eu” de Gonçalves Dias pode voltar à sua terra e, assim, pôr fim à sua melancolia; o de Castro Alves, não. A própria estrutura sintática dos títulos já nos mostra esse paralelismo: “exílio” e “africano” encontram-se na mesma posição da sentença. Pensando o exílio como a impossibilidade de estar no lugar ao qual se pertence, o africano aparece como uma gradação ainda maior desse sentimento de não pertencimento: ele é obrigado a pertencer materialmente ao lugar ao qual não pertence subjetivamente.

Levando essa leitura a outro nível, a oposição *cá x lá* se constrói no poema – e, em grande parte, nos demais poemas do livro que a abordam – como uma oposição Brasil x África. Entre os dois espaços, um abismo intransponível está aberto. A lógica que regula a existência do negro na África não é a mesma que a regula no Brasil. Parece-nos, assim, que nos encontramos diante de um caso interessante do pensamento abissal.

Boaventura de Sousa Santos define o pensamento abissal como um modo de pensar que

consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. (Santos, 2010, pp. 31-32)

Pode parecer extremista ler a poesia de Castro Alves com esse conceito – evidentemente anacrônico – em mente. Porém, se pensarmos em algumas representações do negro contemporâneas ao autor, podemos compreender a relevância dessa formulação pós-colonial para os nossos objetivos.

José de Alencar, nas *Novas Cartas Políticas de Erasmo*, pensando o tráfico negreiro, afirma que ele seria mero acidente, se os indígenas suportassem a escravidão. Porém,

como estes eram uma “família humana fatalmente condenada a desaparecer da face da terra”, “não havia para encher esse vácuo senão a raça africana. Ao continente selvagem, o homem selvagem” (Alencar, 2011, pp. 68-69). Portanto, os negros são figurados como instrumentos escolhidos ao acaso para servirem a uma instituição vista como natural e benéfica: a escravidão. O negro *é* escravo porque a sua *raça* (*sic*) deve servir ao europeu para que a marcha da História prossiga.

Se pensarmos no cotidiano da década de 1860, quando esses poemas e cartas são escritos, podemos encontrar elementos igualmente relevantes para compreendermos os lugares-comuns da figuração do negro na época. Poderíamos citar diversos exemplos de periódicos, mas cremos que esses dois bastam para compreendermos a situação:

– O finado commandante superior da Villa-Nova da Rainha deixou um escravo de 100 anos, que por essa idade parece que deixou de entrar no inventario. (*A Revolução Pacífica*, 4 de julho de 1862, número 32, p. 3)

Na [freguezia] de Santa Rita, 1º districto, o portuguez Manoel Joaquim Alves [foi preso], por ter espancado e ferido o escravo João, por este ter repellido um cão pertencente ao mesmo portuguez, na ocasião em que o mordia. (*Correio Mercantil*, 2 de janeiro de 1865, número 2, p. 1)

Nessas duas notícias, notamos uma distinção muito visível: a que coloca de um lado o branco e, do outro, o negro escravo. Na primeira, o escravo velho se mostra uma mercadoria de tão pouco valor que sequer merece ser inventariada. Na segunda, o escravo João é uma criatura tão inferior que pode ser espancado caso repila um cão que o morde.

Tanto nas notícias quanto nas cartas de Alencar, a oposição *senhor x escravo* é muito visível e marcada. Porém, não notamos em nenhuma delas a noção do negro enquanto ser-humano que outrora fora livre e, devido à ação do colonizador, foi colocado numa situação de barbárie. É dessa linha invisível que Boaventura de Sousa Santos está falando em sua definição do pensamento abissal: o negro livre é tornado inexistente e produzido como tal tanto nas mãos de um erudito conservador quanto na pena de um jornalista anônimo. Essa invisibilidade é que permite que a distinção *escravo x senhor* continue operando “deste lado da linha”. Embora eurocêntrica, a poesia social de Castro Alves tem o mérito de mostrar, deste lado da linha, a existência do outro lado e, assim, problematizar as relações sociais no “lado de cá”. Dessa forma, retomar a oposição espacial *cá x lá*, consagrada pelo eurocentrismo de Gonçalves Dias, e colocá-la na boca de um africano escravizado, no espaço da senzala, significa conceder a este a capacidade de subjetivar-se daquele, anulando, em certa medida, a linha que os distingue.

Ainda sobre o negro livre na África, podemos destacar esses trechos, respectivamente de “Canto a Bug Jargal” e “O Navio Negreiro”:

Ai! Tua voz é mais doce do que o canto  
Das aves que no céu vibram as asas,  
E que vem no horizonte lá da pátria.  
Da pátria onde eu era rei, onde era livre!  
Rei e livre, Maria! [...] (Alves, 2004: 248)

São os filhos do deserto  
Onde a terra esposa a luz.  
Onde voa em campo aberto  
A tribo dos homens nus...  
São os guerreiros ousados,  
Que com os tigres mosqueados  
Combatem na solidão...  
Homens simples, fortes, bravos...  
[...]  
Ontem a Serra Leoa,  
A guerra, a caça ao leão,  
[...]  
Ontem plena liberdade,  
A vontade por poder... (Alves, 2004, pp. 281-283)

O que podemos notar nesses trechos é a demonstração de uma liberdade que ora se apresenta como algo exótico e selvagem, como nas imagens da tribo dos homens nus e da caça ao leão, que colocam essa realidade livre num estado de primitivismo; ora se apresenta associada ao poder, como no primeiro trecho, que demonstra haver ali, nessa terra distante, uma pátria organizada de forma similar às que podem ser vistas na América. Os animais que aparecem aqui são todos símbolos da liberdade, por estarem associados à força impossível de ser contida e à alta velocidade e/ou possibilidade de não fincar os pés no chão. A natureza, portanto, aparece como reiteração da liberdade que o sujeito negro possui.

Não podemos, no entanto, simplificar essa questão e reduzi-la à relação da África como espaço da liberdade e o Brasil como espaço da opressão. Pensar a África dessa forma só é possível quando não se nota a presença do colonizador ali. Quando essa presença se efetiva, ela se torna um lugar onde a barbárie impera e a liberdade já não existe, como notamos no seguinte trecho, também de “O Navio Negreiro”:

Lá nas areias infindas,  
 Das palmeiras no país,  
 Nasceram – crianças lindas  
 Viveram – moças gentis...  
 Passa um dia a *caravana*  
 [...]  
 Depois o areal extenso...  
 Depois o oceano de pó...  
 Depois no horizonte imenso  
 Desertos... desertos só...  
 E a fome, o cansaço, a sede...” (Alves, 2004, p. 282)

A natureza mesma se transfigura, e o que antes era grande e beirava o sublime, agora é grande e gera uma cena de sofrimento grotesco. Os leões e tigres dão lugar ao chacal, que encontra no meio da areia um cadáver para se alimentar.

Nesse momento da análise é impossível não lembrar da leitura de Alfredo Bosi do poema “Vozes d’África”. Embora esse poema tenha grande importância numa compreensão global da obra de Castro Alves, a sua relevância aos propósitos deste ensaio acaba sendo reduzida. Isso se dá porque nele quem fala é a terra, a África, por meio de uma interessante prosopopeia. Dessa forma, embora haja elementos de sofrimento muito marcantes, pouco possuímos nos termos de figuração do negro. Porém, Alfredo Bosi destaca em sua leitura um aspecto que poderia passar despercebido: a sina africana (que no poema se justifica pela união da África personificada com Cam, filho amaldiçoado de Noé) teria, em comum com o pecado da humanidade, a nudez.

A nudez de Adão. A nudez de Noé. A nudez do pai. A nudez do patriarca. Com uma diferença, que afinal é tudo: não se dá remissão alguma para a estirpe de Cam. O novo Adão, como a teologia medieval chamou Cristo, viria restabelecer a primeira aliança do Criador com a sua criatura, mas a maldição do filho de Noé não se resgataria jamais: narrada em um tempo mítico, permaneceu fora da História. (Bosi, 1992, p. 259)

Permanecer fora da História é condição fundamental para que essa justificativa mítica fosse empregada ainda nesse período como explicação dos sofrimentos africanos e da escravidão. Trata-se, novamente, das distinções típicas do pensamento abissal que tratamos acima: a África como terra livre é criada como inexistente, alheia à História e à realidade, que a reconhecem apenas como “pasto universal”, que gera os escravos, “animália do universo”.

Portanto, a África associada à liberdade e, assim, o africano em estado de liberdade plena existe apenas nos momentos em que o poeta – provavelmente

tendo a intenção de apenas desenvolver a antítese cara aos românticos entre liberdade e opressão – torna visível o “lado de lá” da linha abissal. Quando, porém, o branco se faz presente nesse espaço, as leis que o regulam voltam a ser as “do lado de cá”: o negro é escravo do branco e nada mais. Isso é criado, geralmente, de forma a gerar piedade e/ou indignação do leitor pelo elemento patético acentuado.

O primeiro espaço a se pensar, numa tentativa de gradação entre a liberdade total e a total barbárie, na terra do colonizador, pode ser a senzala. Esta, embora seja um dos principais símbolos da escravidão, possui determinadas características que permitem ao poeta torná-la um espaço diferenciado. Em primeiro lugar, é o espaço no qual os negros encontram-se apenas entre seus iguais na maior parte do tempo, o que implica uma possibilidade de comunhão de experiências, sejam elas do tempo de liberdade, sejam dos dias de trabalho forçado. Além disso, a senzala constitui, dentro da lógica de apropriação e violência que regia o sistema escravista, um tipo grotesco de “par” em relação à casa grande. Essa associação possível e infinitamente problemática aos nossos olhos, já distanciados dessa realidade, nas mãos de um poeta romântico é o necessário para que a senzala se transforme no lar do escravo. Portanto, nesse espaço notaremos discursos – geralmente canções – que lembram com saudades os tempos de liberdade e, também (muito acentuadamente), canções de mães para ninar os filhos. Relações familiares e saudades do passado darão os principais temas para a lira de Castro Alves nesse espaço, geralmente num tom melancólico. Como trechos exemplares, podemos citar, ainda na “Canção do Africano”, os seguintes:

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

De um lado, uma negra escrava  
Os olhos no filho crava,  
Que tem no colo a embalar...  
E à meia voz lá responde  
Ao canto, e ao filhinho esconde,  
Talvez p'ra não o escutar! (Alves, 2004: 220)

Porém, o negro melancólico na senzala não se mostra apenas saudosista ou maternal. Ele demonstra saber que há riscos maiores que a sua condição nesse sistema implica:

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

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! (Alves, 2004, p. 221)

Dessa forma, a ideia que surge nos trechos iniciais de um espaço que, embora hostil, se torna uma espécie de lar para o escravo, é desfeita nesses trechos, que mostram a senzala como lugar de medo e apreensão. O objeto que gera medo é muito bem retratado no poema “Tragédia no Lar”, que se inicia com uma mãe embalando o filho com o canto e, no fim, tendo-o roubado de seus braços pelo senhor de escravos, que o vende. Apesar de todas as súplicas – um tanto artificiais, diga-se de passagem – da mãe, a criança lhe é roubada e vendida. Isso mostra a impossibilidade de se criar vínculos familiares nesse espaço e, mais que isso, nessa situação de barbárie regida pelo pensamento liberal em que “ser liberal” significa, como nos aponta, novamente, Alfredo Bosi:

1.) *Liberal*, para a nossa classe dominante até os meados do século XIX, pôde significar *conservador das liberdades*, conquistadas em 1808, *de produzir, vender e comprar*. [...] 2.) *Liberal* pôde, então, significar *conservador da liberdade* (recebida como instituto colonial e relançada pela expansão agrícola) *de submeter o trabalhador escravo mediante coação jurídica*. (Bosi, 1988, p. 8)

Essa impossibilidade será muito visivelmente marcada no poema “A Mãe do Cativo”, que figura entre os mais interessantes para pensarmos a escravidão nesse livro. Nele, o “eu” poético dialoga com a negra escrava que ensina aos seus filhos os valores tradicionais da cultura eurocêntrica, como o desprezo pelo vício e a adoção de Cristo como paradigma de conduta humana ideal. O poema se constrói ao rechaçar esses padrões socialmente considerados louváveis e dignos de serem seguidos e ao afirmar os seus opostos como comportamentos que a mãe deve ensinar ao seu filho

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

[...]

Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se  
Bem como a serpente por baixo da chã  
Que impávido veja seus pais desonrados,  
Que veja sorrindo mancharem-lhe a irmã. (Alves, 2004: 265)

Essas seriam as únicas virtudes que uma mãe deveria ensinar ao seu filho cativo, porque os valores tradicionais são de uma linha de pensamento que simplesmente o trata e reconhece como mercadoria ou como criatura inferior, amaldiçoada. Portanto, esses valores não apenas não lhe são úteis, como significam a sua negação enquanto sujeito e, conseqüentemente, a sua exclusão total, que o poeta representa por meio da sugestão da morte:

Ó Mãe do cativo, que fias à noite  
À luz da candeia na choça de palha!  
Embala teu filho com essas cantigas...  
Ou tece-lhe o pano da branca mortalha. (Alves, 2004, p. 264)

Esse poema, portanto, permite realizarmos a passagem do ambiente da senzala para o que chamamos da “terra do colonizador” que, embora seja um termo problemático, porque o Brasil e as nações africanas colonizadas não possuíam uma relação propriamente de metrópole e colônias, serve para expressar a relação entre os senhores de escravos, na prática donos do Brasil, e os escravos propriamente ditos, compreendidos como suas mercadorias. O poema mostra à mãe que estes devem receber uma educação diferente daqueles, senão não serão capazes de sobreviver à barbárie que aqueles lhe impõem. Mais uma vez, dois ambientes são criados, porém agora nenhum deles é tido como inexistente: estamos pensando segundo a ordem do “lado de cá” da linha abissal. Temos o ambiente do senhor e o do escravo, ambos constituindo os termos de uma contradição, e não um paradoxo, pois a coexistência desses opostos levaria ao apagamento de um deles – notadamente, o lado mais vulnerável, o escravo.

O melhor poema para pensarmos essa oposição apontada é, não por acaso, intitulado “Antítese”, e retrata justamente a situação antitética do negro nesse território: de um lado, temos a casa grande em festa

Cintila a festa nas salas!  
Das serpentinas de prata  
Jorram luzes em cascata  
Sobre sêdas e rubins.  
Soa a orquestra... Como silfos  
Na valsa os pares perpassam,

Sobre as flores, que se enlaçam  
 Dos tapetes nos coxins. (Alves, 2004, p. 254);

do outro, um negro agonizando em praça pública e morrendo sem sequer ser sepultado.

É ele o escravo maldito,  
 O velho desamparado,  
 Bem como o cedro lascado,  
 Bem como o cedro no chão.  
 Tem por leito de agonias  
 As lájeas do pavimento  
 E como único lamento  
 Passa rugindo o tufão. (Alves, 2004, p. 255)

O “eu” poético se apieda desse escravo que agoniza e, dirigindo-se à natureza, pede que ela se apiede da mesma forma, concedendo a ele o respeito que merece:

Chorai, orvalhos da noite,  
 Soluçai, ventos errantes.  
 Astros da noite brilhantes  
 Sede os círios do infeliz!  
 Que o cadáver insepulto,  
 Nas praças abandonado,  
 É um verbo de luz, um brado  
 Que a liberdade prediz. (Alves, 2004, p. 255)

É, obviamente, um poema sentimental, que hoje nos parece muito antiquado – porque de fato o é. Porém, é útil para a reflexão.

Antes de prosseguir nessas leituras, é interessante apontar que, embora a situação do senhor e a do escravo constituam antíteses, não cremos que elas possam ser pensadas como opostas em sua lógica de funcionamento. Isto é, a existências das duas situações está condicionada à existência de uma mesma lógica: o senhor só é senhor e o escravo só é escravo porque a lógica da sociedade em que se encontram determina que homens sejam obrigados a realizar trabalhos forçados para outros enriquecerem. Liberalismo e escravidão, longe de configurarem um par tese-antítese, configuram, em larga medida, uma relação causa-consequência: a escravidão ainda existe no Brasil de meados do século XIX porque ela proporciona lucro aos latifundiários que, na prática, mandavam no país.

Ao negro escravo, na poesia de Castro Alves, existe apenas uma forma de sair dessa situação de barbárie: a fuga para a marginalização. Esta, entendida aqui como o “colocar-se às margens”, pode se dar de três maneiras principais:

por meio da aceitação de si próprio como “o outro”, levando a uma busca da vingança por todo o sofrimento pelo qual passou; por meio da loucura; e, por fim, por meio da morte. No primeiro caso, podemos citar o poema “Bandido Negro” como exemplar; no segundo, “Tragédia no Lar”; e, no último, “*Mater Dolorosa*”.

No poema “Bandido Negro”, a figuração do negro fica um tanto turva no que diz respeito à origem da sua liberdade: não sabemos se foi libertado oficialmente, leitura que poderia nos conduzir à discussão da liberdade utópica tão cara ao poeta; ou se fugiu, o que poderia levar a diversos outros tipos de discussão. Porém, fato é que temos negros libertados movidos pelo sentimento de vingança correndo com as suas éguas às margens do mundo do senhor. Talvez seja interessante pensarmos a etimologia da palavra “bandido”, para que essa imagem da margem fique ainda mais clara. Segundo o *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, de 2008, o termo tem origem no italiano *bandito* (séc. XIV), que é particípio passado do verbo *bandire*, que significa “exilar, banir”. Esse verbo, por sua vez, se ligaria ao radical “band-”, que forma o francês *bande* (séc. XIV), que teria originado o termo “banda” no sentido de “tropa, multidão”, no português (Houaiss, 2008, pp. 393-395). Portanto, já poderíamos atribuir ao título do poema toda a ideia que é trabalhada nos versos: a noção de uma tropa (palavra que, pelo sentido bélico que conota, é muito interessante nesse contexto) ou multidão que é exilada, banida, excluída do mundo do senhor branco.

O poema constrói uma figura do negro como um forte, um bravo que, na sua força e bravura, é pavoroso. Sua construção não é complexa, mas simples, e provoca uma comoção no receptor. Isso nos permite estabelecer um diálogo desse poema com a ideia de Kant sobre o sentimento do sublime:

O sublime, por sua vez, possui outro feitio. Seu sentimento é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime. O primeiro deles denomino sublime terrível, o segundo, nobre, e o terceiro, magnífico. [...] É necessário ao sublime ser sempre grande, o belo também pode ser pequeno. O sublime precisa ser simples, o belo pode ser adornado e amaneirado. (Kant, 1993, p. 22)

Certamente, no poema aqui abordado, temos um emprego – aparentemente bem-sucedido – do sublime terrível, como podemos notar nesses trechos:

Trema a terra de susto aterrada...  
 Minha égua veloz, desgrenhada  
 Negra, escura nas lapas voou.  
 Trema o céu... ó ruína! ó desgraça!  
 Porque o negro bandido é quem passa,

Porque o negro bandido bradou:  
[...]

“Trema o vale, o rochedo escarpado,  
Trema o céu de trovões carregado,  
Ao passar da rajada de heróis,  
Que nas éguas fatais desgrenhadas  
Vão brandindo essas brancas espadas,  
Que se amolam nas campas de avós. (Alves, 2004, pp. 241-243)

Esse sentimento sublime terrível não é compartilhado por todos que veem a cena dos bandidos negros, como podemos notar na estrofe que se dedica ao senhor, que para o braço a meio caminho de um brinde para observar com assombro as pessoas grotescas, no seu ponto de vista, que passam na rua:

E o senhor que na festa descanta  
Pare o braço que a taça alevanta,  
Coroadada de flores azuis.  
E murmure, julgando-se em sonhos:  
‘Que demônios são estes medonhos,  
Que lá passam famintos e nus?’ (Alves, 2004, p. 242)

Em face do julgamento da cena como grotesca e, assim, de seu rebaixamento – o rebaixamento é da cena, mas também dos homens, que se tornam demônios famintos e nus –, a atitude de réplica vem carregada de desejo de vingança, em um discurso repleto de acidez violenta:

Cai, orvalho de sangue do escravo,  
Cai, orvalho na face do algoz.  
Cresce, cresce, seara vermelha,  
Cresce, cresce, vingança feroz.

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.” (Alves, 2004, p. 242)

Assim, a liberdade é sublime, mas de um sublime terrível. A libertação só se dá num processo que requer ódio às atitudes do passado, consciência da situação presente e desejo de vingança no futuro. É uma postura evidentemente romântica, que gera no leitor, por um lado, o sentimento de revolta enquanto, por outro, um

temor pelo que poderia ocorrer no futuro, se essa vingança de fato viesse. Não podemos esquecer que o público consumidor dessa poesia era constituído essencialmente de burgueses brancos, que eram protegidos pelo sistema social vigente, o que faz o temor da vingança ser muito mais forte do que hoje, quando lemos esse poema com toda essa distância temporal (embora seja possível traçarmos paralelos entre essa realidade e a das periferias no Brasil contemporâneo). O temor pode fazer com que o receptor sinta mais fortemente a necessidade de que a situação presente mude imediatamente, para que esse desejo futuro não se realize.

O poema “Tragédia no Lar”, já comentado aqui nas figurações do negro na senzala, apresenta nos versos finais uma questão interessante: a mãe, que tem seu filho roubado e vendido, fica cega de raiva e desespero e se lança sobre seu senhor e os compradores. No fim do poema, temos o bebê sendo levado pelos compradores e ela gargalhando de maneira alucinada e fria enquanto é surrada:

Um momento depois a cavalgada  
 Levava a trote largo pela estrada  
 A criança a chorar.  
 Na fazenda o azorrague se ouvia  
 E aos golpes – uma doida respondia  
 Com frio gargalhar!... (Alves, 2004, p. 235)

Essa cena, que certamente possui fortes marcas do grotesco, dialoga de maneira interessante com o sentimento do sublime, segundo a formulação de Schiller:

*Sublime* é como chamamos a um objeto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites; perante o qual portanto ficamos *fisicamente* a perder, mas acima do qual nos elevamos *moralmente*, i.e., através das ideias. (Schiller, 1997, p. 143)

Embora essencialmente grotesca, a cena mostra a liberdade que a “natureza racional”, como chama Schiller, mas que podemos chamar simplesmente de interioridade, possui em relação ao mundo sensível e aos limites que esse mundo impõe. O açoite em nenhuma instância será, dentro dessa leitura romântica, mais doloroso do que o roubo do filho e o conhecimento do sofrimento pelo qual ele passará. A situação é limítrofe e, por isso, a única resposta possível a ela é levar os sentimentos de raiva e vingança também ao limite. O que no “Bandido Negro” era de um sublime terrível, aqui é de uma natureza sublime deformada e transformada em grotesco. A risada é fria porque já não é possível ser de outra forma; a mulher é louca porque já não é possível não o ser. O leitor, diante desse quadro, é impelido a sentir uma forte indignação e a apiedar-se da mãe que perde o seu filho.

Com essa leitura, não é difícil realizarmos uma transição desse tipo de libertação para o último, que certamente estabelece forte diálogo implícito com ele, que é o que encontramos no poema “*Mater Dolorosa*”. Neste, uma mãe fala com o filho que acabou de matar, desejando que ele encontre no “lá” etéreo a liberdade e o conforto que no seu “aqui” terreno certamente seriam impossíveis. Esse poema retoma necessariamente a figura de Medeia, a mais célebre mãe que mata seus próprios filhos. Seus motivos, no entanto, são muito diversos dos da mãe negra e romântica de Castro Alves:

Jasão: Prole cara!

Medéia: À mãe, não a ti!

Jasão: E os mataste?!

Medéia: Para afligir-te. (Eurípides, 1991, p. 161)

Medéia é uma personagem controlada pela ética heroica antiga – antiga até mesmo para o contexto de produção dessa obra, que data do século V a.C., na democracia ateniense – em que aos amigos devemos desejar e fazer o bem, enquanto aos inimigos devemos desejar nada menos que a ruína, mesmo que para essa acontecer seja necessário que o próprio herói – no caso, uma heroína – se devaste. Ao ser abandonada por Jasão, ela corre o risco de ser alvo do riso público, o que é totalmente inadmissível para a sua figura e, mais ainda, para o seu *ethos*. A vingança pelas atitudes de Jasão só pode vir pelo derramamento de sangue: sangue de Creonte e sangue da sua filha. Seus filhos também correm sérios riscos de passar pelo ridículo público. Para que isso não ocorra, ela os mata e foge da cidade com seus corpos. Não podemos, evidentemente, pensá-la como uma personagem fria e, no maniqueísmo tão caro à nossa cultura e tão estranho à grega antiga, como uma vilã. A sua situação é de impasse: ou aceita muda o ultraje para si e sua prole; ou derrama o sangue dos filhos para que a sua memória seja preservada; ou foge com eles, deixando Jasão impune por seus feitos. Qualquer uma das situações a leva à ruína, mas apenas a segunda não destrói seu *ethos*. Esse impasse é a situação trágica por excelência: qualquer atitude possível leva a personagem à ruína, e até o não agir é interpretado como ação.

“*Mater Dolorosa*” apresenta, *mutatis mutandis*, uma situação similar. A mãe, como a d’ “A Canção do Africano”, teme pelo futuro de seu filho, sabendo que este pode ser como o da criança de “Tragédia no Lar”. A única coisa que ela pode fazer para preveni-lo desse futuro é impossibilitar que qualquer outro futuro ocorra. A situação também é trágica: não agir significa aceitar o futuro de sofrimento para o próprio filho; agir significa matá-lo. A morte, enquanto manifestação da liberdade, mostra-se melhor do que uma vida de opressão e sofrimento.

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... (Alves, 2004, p. 222)

Dessa forma, os cinco espaços principais esquematizados inicialmente se mostram, de fato, significativos para pensarmos a figuração do negro na poesia de Castro Alves. Entre eles, podemos ver sempre jogos de antíteses entre a liberdade e a escravidão, o senhor e o escravo, o Brasil e a África, a casa e a senzala, a vida e a morte, que servem, em larga medida, para pensarmos a própria forma de pensar do período no Brasil. O pensamento abissal, não formulado nem teorizado no período, existia enquanto processo mental que estruturava logicamente o sistema que regulava as práticas sociais.

Há, ainda, um sexto caso não mencionado anteriormente que permite que leiamos nele uma somatória dos outros cinco espaços e situações. Trata-se, evidentemente, d' "O Navio Negreiro". O próprio navio enquanto espaço é ambíguo e polissêmico: é um espaço que se move entre espaços; que embora objetive sair de um ponto específico e chegar em outro, pode simplesmente lançar âncora em qualquer outro lugar ou ficar à deriva por muito tempo. Seu deslocamento, como o poema mesmo indica, se dá entre "dois infinitos" que se confundem e não permitem ao "eu" poético distinguir claramente céu e mar. Num deles, está o "barco ligeiro", que encontra seu correspondente no outro: o albatroz, que empresta suas asas ao poeta, para que este possa acompanhá-lo.

Assim, esse espaço – o navio – se apresenta na primeira parte do poema como algo que se desloca em espaços de um sublime contemplativo muito marcado, de maneira muito fugidia, difícil de se apreender até mesmo ao olhar do poeta vate que sobrevoa esses espaços. O navio se mostra, na primeira parte do poema, como um lugar que possui uma "selvagem, livre poesia", na qual o poeta quer beber, e que certamente gera a segunda parte do poema, um longo voo panorâmico entre as nacionalidades possíveis dos marinheiros em diversos períodos históricos. Essa noção de uma essência selvagem e livre já foi vista aqui, quando abordamos a figuração do negro na África antes da chegada do colonizador. Nesse momento do poema, o "eu" poético encontra-se essencialmente eufórico e deslumbrado com a paisagem, que passa a sensação de uma liberdade profunda da qual ele não quer se separar.

Da terceira parte em diante a euforia some completamente do poema, e o subtítulo – "Tragédia no Mar" – começa a fazer mais sentido. A terceira parte, apenas uma estrofe, apresenta a transição entre os dois grandes blocos antitéticos do poema, entre euforia e disforia. Na quarta parte, que nos interessa mais

detidamente, temos a descrição do “sonho dantesco” que era o navio negreiro. Será uma parte destinada a pintar um quadro grotesco de sofrimento extremo que gera indignação e repulsa até mesmo nos leitores de sensibilidade mais pedestre. As relações maternas que se mostram em “Tragédia no Lar”, “A Mãe do Cativo”, “A Canção do Africano”, e “*Mater Dolorosa*” como quase impossíveis, no sentido forte do termo, encontram-se esboçadas aqui enquanto tentativas de resistência à dança forçada, à prisão e ao sentimento da opressão:

Negras mulheres, suspendendo às tetas  
Magras crianças, cujas bocas pretas  
Rega o sangue das mães:

São mulheres desgraçadas [...]  
Trazendo com túbios passos,  
Filhos e algemas nos braços,  
Nalma – lágrimas e fel. (Alves, 2004, pp. 280 - 282)

A imagem do escravo velho, que morre na praça pública em “Antítese”, encontra, aqui, um diálogo também sutil, porém notório: “Se o velho arqueja... se no chão resvala, / Ouvem-se gritos... o chicote estala.” (Alves, 2004, p. 280) Aqui, a morte e a indiferença não chegaram, mas apenas a agonia e o sofrimento. Loucura e embrutecimento, notadamente fatores que, associados ao sentimento de vingança, proporcionam a marginalização dos negros de “Bandido Negro” e “Tragédia no Lar”, aqui não permitem que isso ocorra, porque a vingança não chega a ser um sentimento possível: existe a perplexidade, o medo, o sofrimento e nada mais, como notamos no trecho abaixo.

Presa nos elos de uma só cadeia,  
A multidão faminta cambaleia,  
E chora e dança ali  
.....  
Um de raiva delira, outro enlouquece...  
Outro, que de martírios embrutece,  
Cantando, geme e ri! (Alves, 2004, p. 280)

O “eu” poético, que desloca a sua voz à voz dos negros na maior parte dos poemas em que estes estão no Brasil, aqui se mostra perplexo demais para crer que no meio desses dois sublimes ocorre uma cena de tal forma grotesca e que o único som transcendente que se ouve é o riso de Satanás. Em sua perplexidade, clama por Deus, que já não responde – como não responderá também às preces em “Vozes d’África” – e, por fim, à natureza, que continua impassível, permitindo que aquela cena continue acontecendo:

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

Quem são esses desgraçados,  
 Que não encontram em vós,  
 Mais que o rir calmo da turba  
 Que excita a fúria do algoz? (Alves, 2004, p. 281)

Então, depois de pintar com cores exaltadas esse “quadro de amarguras”, na última parte do poema o eu poético parece compreender o motivo de tudo aquilo que ocorreu no mar. Todo o sofrimento que viu até então o faz virar-se ao destino do navio e descarregar nele a sua indignação. O Brasil, que na lira de Gonçalves Dias seria a terra exaltada, aqui é representado como a terra que transforma a sua bandeira “em manto impuro de bacante fria”:

Tu, que da liberdade após a guerra,  
 Foste hasteado dos heróis na lança,  
 Antes te houvessem roto na batalha  
 Quer servires a um povo de mortalha!... (Alves, 2004, p. 283)

Por fim, após o vitupério à pátria, como romântico nacionalista que é, Castro Alves volta-se aos jovens, “heróis do Novo Mundo”, e os impele a mudar essa realidade infame pintada nas partes anteriores do poema. Todo o vitupério e a indignação têm, portanto, a intenção final de levar os receptores a concluir que de fato a mudança precisa ser empregada. Esse é, sem dúvida alguma, o maior poema abolicionista de Castro Alves e, se tem excessos – como de fato tem –, certamente tem o mérito de conseguir gerar no seu receptor, quase um século e meio depois de sua produção, as sensações de repulsa e indignação por meio das cenas grotescas por ele retratadas.

Se a proposta do poema e, em larga escala, da poesia abolicionista de Castro Alves, é utópica, de “um nacionalismo reformista ou radical [, que] quer o progresso em termos de elevação do Brasil ao plano da civilização ocidental” (Bosi, 1988, p. 34) e, por isso, historicamente superada, não podemos negar a ela a importância histórica que de fato tem e que ainda justifica o seu estudo.

Esse poema concentra, dentro desta proposta de leitura, questões que os outros poemas abordarão de forma mais ampliada e detida, sendo particularmente interessante de se pensar em contraste com eles. E isso se faz possível justamente pela mobilidade que o espaço proporciona ao poeta: no navio negreiro, ele pode condensar toda a liberdade inicial da África e os sofrimentos posteriores dos negros no Brasil, incluindo os sentimentos que os levarão à marginalização, e colocar todos esses elementos num choque grotesco e revoltante, passivamente emoldurado por um sublime contemplativo.

Esperamos, desta forma, ter conseguido evidenciar numa leitura detida e exaustiva dessa obra tão cheia de problemas, tanto ideológicos quanto estéticos, típicos do seu tempo, a forma como o poeta lança o seu olhar à figura do negro. Esse olhar produzirá uma série de figuras também essencialmente visuais e espacializadas, que parecem demandar do leitor uma reflexão mais detida sobre suas relações com essa visualidade e espacialidade para ser melhor compreendida.

## Referências bibliográficas

- Alencar, J. (2011). *Cartas a Favor da Escravidão*. São Paulo: Hedra.
- Alves, C. (2004). *Obra Completa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Andrade, M.de. (1974). Castro Alves. In Andrade, M. de, *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bosi, A. (1988). A escravidão entre dois liberalismos. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, 2 (3).
- Bosi, A. (1992). Sob o Signo de Cam. In Bosi, A., *Dialética da Colonização*. 1.ed. São Paulo: Cia das Letras.
- Eurípedes. (1991). *Medéia*. (J.A.A. Torrano, Trad.). São Paulo: Hucitec.
- Hansen, J.A. (1993). Castro Alves e a Retórica. Palestra, PUC-SP.
- Hansen, J.A. (1997, 8 de março). Castro Alves e o Borbulhar do Gênio. In “Cadernos de Sábado”, *Jornal da Tarde*, São Paulo.
- Houaiss, A.; Villar, M. de S.; Franco, F. M. de M. (2008). *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Hugo, V.-M. (2007). *Do Grotesco e do Sublime (prefácio de Cromwell)*. (C. Berrettini, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Kant, E. (1993). Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. In E. Kant, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime e Ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: Papirus.
- Mello e Souza, A. C. de (2009). *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

- Santos, B. de S. (2010) Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In Santos, B. de S.; Meneses, M. P., *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Schiller, F. (1991). *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras.
- Schiller, F. (1997). Do Sublime (Para um desenvolvimento de algumas ideias kantianas). In Schiller, F., *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Volobuef, K. (1999). A Ironia Romântica. In Volobuef, K., *Frestas e Arestas. A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.