University of Massachusetts - Amherst
ScholarWorks@UMass Amherst

Masters Theses 1896 - February 2014 | Dissertations and Theses

2012

O Oceano por onde Passa o Navio Negreiro

Diana M. Menasche
dianamenasche@gmail.com

Follow this and additional works at: http://scholarworks.umass.edu/theses

Menasche, Diana M., "O Oceano por onde Passa o Navio Negreiro" ( ). *Masters Theses 1896 - February 2014*. Paper 930.
http://scholarworks.umass.edu/theses/930

This Open Access is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses 1896 - February 2014 by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

O Oceano por onde Passa o Navio Negreiro

A Thesis Presented

by

DIANA M. MENASCHE

Submitted to the Graduate School of the

University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

September 2012

Hispanic Literatures and Cultures

O Oceano por onde Passa o Navio Negreiro

A Thesis Presented

by

DIANA M. MENASCHE

Approved as to style and content by:

_____

Francisco C. Fagundes, Chair

_____

José Ornelas, Member

_____

Marguerite Harrison, Member

_____

Barbara Zecchi, Unit Director
Spanish and Portuguese

_____

William Moebius, Department Head
Languages, Literatures and Cultures

DEDICATION

To my parents and my brother.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank all the Professors in the Unit of Spanish and Portuguese in the Department of Languages, Literatures and Cultures at UMass.

I wish to express my appreciation to my dear students in basic language skills courses. Teaching them was a great source of happiness.

Finally, a special thank you to my friends and family members, who have been helping me throughout the journey.

ABSTRACT

O OCEANO POR ONDE PASSA O NAVIO NEGREIRO

SEPTEMBER 2012

DIANA M. MENASCHE, B.A., PUC-RIO

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Francisco Cota Fagundes

A tese apresenta uma leitura aprofundada do poema "O Navio Negreiro", de Castro Alves, valorizando os ricos aspectos imagéticos, narrativos e sonoros presentes na obra, assim como trazendo à luz o caráter holográfico de sua estrutura. Estudam-se as metáforas empregadas, as mudanças na atitude e no posicionamento geográfico do eu-lírico, bem como os recursos estilísticos que propiciam o encantamento do falar em voz alta característico do poema, no contexto de sua organicidade.

ABSTRACT

O OCEANO POR ONDE PASSA O NAVIO NEGREIRO

SEPTEMBER 2012

DIANA M. MENASCHE, B.A., PUC-RIO

M.A., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Francisco Cota Fagundes

This thesis presents an in-depth reading of the poem "O Navio Negreiro," written by Castro Alves. It analyzes the complex metaphors, narrative strategies and sound effects employed by the romantic poet, as well as the holographic aspect of the general structure. "O Navio Negreiro" is thus studied in the context of its organicity, taking into consideration the rich imagery, the multiple changes – both interior and exterior – which occur in the lyric-voice, and the manipulation of sounds, which leads to the fascinating stylistic effects that allow for the magic enchantment produced by the reading of the verses aloud.

CONTEÚDO

Página

ACKNOWLEDGEMENTS iv

ABSTRACT v

ABSTRACT vi

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO

1. REPRESENTAÇÕES DO NAVIO E DO SEU MOVIMENTO 8

Apresentação 8
Os termos empregados por Castro Alves 9

Veleiro brigue 9
Nau errante 11
Corcel 13
Barco ligeiro e doudo cometa 16
Albatroz, águia do oceano, Leviatã do espaço e golfinho veloz 20
Por fim, brigue imundo 22

2. NARRADOR HIPERDINÂMICO 24

Onde estará ele? 25
O caminho do narrador 33
O narrador-questionador e o caráter holográfico do poema 50

A visita ao abjeto: uma descida física e simbólica 52
Perguntas a si e ao mundo 58

O poeta narrador e o narrador poeta 60

3. MUSICALIDADE EXUBERANTE 63

Introdução 63
A "trilha sonora" do poema: do SOM ao SILENCIO 63
Poema para ser lido em voz alta 71

Os sons do poema: efeitos 71
Rimas e métricas 76

CONCLUSÃO 79

BIBLIOGRAFIA 85

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, ainda que mudando-me, tenho sempre levado comigo um bela lembrança que recebi de meus tios pelo meu aniversário de quinze anos: uma edição da Obra Completa de Castro Alves pela Nova Aguilar, com Introdução do crítico literário Eugênio Gomes. Este significativo presente, personalizado com a dedicatória: "a uma jovem muito querida por todos nós, para que conheça a chaga da escravidão", me tem trazido o século XIX para perto muitas vezes, fazendo-me renovar a apreciação às riquezas as mais especiais, as quais não perdem seu valor com o passar do tempo.

Colaborando para o gracioso ar imortal do volume, encanta a imagem emoldurada de Castro Alves, que faz ver um jovem digno e incisivo, sonhador e determinado. Interessantemente, o poeta foi retratado pelas lentes do importantíssimo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), o mesmo que com muito engenho documentou por primeira vez as transformações da cidade de São Paulo, de local desolado a centro de movimento. A cidade, pouco depois metrópole, seria fundamental no crescimento intelectual e no amadurecimento do poeta, que aí encontrou verdadeira acolhida para sua poesia, como se vê no episódio da leitura pública de "O Navio Negreiro", na comemoração cívica do 7 de setembro de 1868, em que a platéia ovacionou o autor por longo período.

Outras cidades também marcaram a trajetória do poeta. Nascido próximo à vila de "Curralinho" (hoje Castro Alves) /*Muritiba* em 14 de março de 1847, viveu também em Salvador, no Recife e no Rio de Janeiro, tendo conhecido figuras históricas, como Rui Barbosa, Fagundes Varela, Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Nabuco e a atriz Eugênia Câmara, que foi seu amor em parte da

adolescência.

Apesar de ter vivido 24 anos – falecendo a 6 de julho de 1871 de tuberculose pulmonar, por consequência de uma enfermidade que começara em 1868, com um desastre de caça – Castro Alves chegou a ter sua obra teatral e poética reconhecida em vida e viu um livro ser publicado. Trata-se do poemário "Espumas Flutuantes", que vai ao prelo em novembro de 1870, e contém, dentre outros, "O Livro e a América", "O Laço de Fita" e "O "Adeus" de Teresa".

Apenas em 1883, ou seja, pós-mortem, seria publicado "Os escravos", contendo "A Cachoeira de Paulo Afonso", de 1870 – antes denominado "A Cascata de Paulo", e acompanhado pela explicação "continuação do poema "Os Escravos", sob título de Manuscritos de Stênio".

Como um adendo, é interessante notar que no Prólogo de "Espumas Flutuantes" se encontram imagens de mesmo naipe presente em "O Navio Negreiro". Por exemplo, o autor traz a metáfora do brigue, neste caso para representar o sol: "Das bandas do ocidente o sol se atufava nos mares "como um brigue em chamas..." e daquele vasto incêndio do crepúsculo alastrava-se a cabeça loura das ondas". Também aparece o contraponto entre céu e oceano, no mesmo estilo percebido no poema: "Foi então que, em face destas duas tristezas – a noite que descia dos céus, -- a solidão que subia do oceano –, recordei-me de vós, ó meus amigos!", dentre muitos outros pontos de contato.

Voltando à questão das datas de publicação, cabe nos determos sobre um aspecto que se fez por demais relevante: o fato de que já havia sido promulgada a abolição do tráfico de escravo quando da escritura e certamente quando da leitura pública de "O Navio Negreiro". Este fato histórico veio causando um reboliço nos meios literários, na medida em que diferentes críticos tentaram justificar como melhor

lhes parecesse a escrita do dito poema, e sua leitura em cerimônia cívica, no contexto em que a abolição não mais explicava o propósito da existência. Afrânio Coutinho, por exemplo, defende a leitura de "O Navio Negreiro" enquanto "obra", quer dizer, independentemente de sua presença na história, com isso seguindo o modo de pensar dos formalistas de Yale da década de 1950. Assim, o fato de o tráfico já ou não ter sido abolido se torna irrelevante, ficando a obra "desprendida" de suas raízes temporais e geográficas.

Optamos por uma solução diferente para o caso. Queremos entender que sim, havia um clamor por parte do poeta para o fim do tráfico, e este clamor era honesto e rico em propósito, na medida em que, embora a legislação existisse no papel, o tráfico ainda se efetuava na prática. A expressão popular "para inglês ver" surge exatamente nesta época, pois objetivando a convencer os ingleses de mudanças radicais nas práticas comerciais e práticas cotidianas, as ações eram camufladas.

Se a Lei Eusébio de Queiróz, de 1850, acabava com o tráfico negreiro, e a Lei do Ventre Livre, de 1871, dava liberdade aos filhos de escravos nascidos a partir de então (28 de setembro, precisamente), o fato é que apenas em 1888 é promulgada a Lei Áurea, abolindo a escravidão, e os indícios são de que o tráfico foi uma constante "por baixo dos panos". No que toca o propósito da obra, portanto, nos parece claro que o ideário social é verídico.

Com relação à verossimilhança, Manuel Bandeira defende que a dança horrenda corresponde à dança que os escravos eram forçados a fazer diariamente, por razões de caráter higiênico. No mais, permaneciam no interior do navio. Esta visão contrapõe-se à de que a dança narrada não tem correspondência com a realidade histórica, sendo ficcional.

Há ainda quem tenha ousado dizer a fim e a cabo "O Navio Negreiro" fala

pouco da escravidão, uma vez que a dança é apenas descrita na quarta parte. Neste ponto de vista – que julgamos difícil apoiar – o poema não logra atacar o problema, sendo mais uma descrição do navio no mar. Ora, conforme veremos ao largo da tese, não é uma atitude pertinente dissossiar uma parte do poema das demais, quando todas elas em conjunto formam uma unidade inquebrantável. Elas podem, sim, ser lidas e apreciadas separadamente, mas o valor de conjunto é o valor supremo. E no caso de "O Navio Negreiro" não se trata apenas de um conjunto formado por partes que se agrupam. A relação entre elas, a harmonia, a contiguidade e interdependência é que trazem a magia à obra. O seu aspecto holográfico é magnificente.

Finalmente, há ainda os que, fazendo estudos de questões raciais sobre a obra de Castro Alves, busquem nela representações dos escravos que correspondam a um certo modelo de rebelião, como o do Quilombo dos Palmares. Não encontrando esta representação, passam a rechaçar a obra castroalvina, como se ela não revelasse a verdadeira representação do escravo. É como se Castro Alves tivesse feito uma ofensa à sociedade trazendo à luz a cena de uma escrava chorando com os filhos nos braços, ou um idoso caindo por cansaço...

Estas leituras da obra se distanciam de nossa perspectiva, pois entendemos que a obra merece ser lida como uma honesta denúncia da chaga social, e que os elementos e recursos estéticos utilizados, incluindo-se as metáforas, as descrições de cenas simbólicas, a exploração da sonoridade, apenas encaminham para o propósito. Tais recursos, que embelezam e trazem prazer à alma, não são distrações, a retirar o foco da problemática real; são estratégias que funcionam esplendidamente para levar o leitor, ou ouvinte, ao objetivo: uma nova percepção crítica da realidade.

O cerne do trabalho em tela é a análise dos recursos estéticos, estilísticos e narrativos empregados pelo poeta, num contexto que aceitamos, por via do bom

senso, e sem motivos para crer no contrário, como um propósito social e moral.

Muitos são os recursos que fazem com que a obra “funcione”. Primeiramente, há que se ver a atuação do narrador, que é um poeta. Este narrador, como explicamos na tese, é definido antes de tudo por sua flexibilidade. Ele é dono de uma espetacular mobilidade física, emocional e expressiva. Quem o segue é levado a múltiplos locais e ângulos, e é carregado por diferentes momentos emotivos e situações dramáticas. A liberdade do narrador é a quintessência de sua personalidade, e esta liberdade atinge o leitor, que se contagia por ela. Embriagado pela experiência, o leitor se apaixonará por um perfume do qual não desejará mais separar-se. Deste modo, fazendo com que a liberdade (locomotiva e emocional) seja uma experiência percebida e sentida, o poeta faz com que ela seja desejada. Como vemos, o tema e o trabalho formal sobre o tema são, em “O Navio Negreiro”, inseparáveis.

Além de se realizar na pessoa do narrador, a liberdade também se faz forma na estrutura das estrofes. As mudanças nos padrões de métrica e de rimas de uma estrofe para a seguinte não são arbitrárias. Ainda que seja um gesto delicado estabelecer um sentido para cada uma de tais mudanças, a tentativa tem o seu lugar. Por isso, no presente trabalho trazemos a nossa leitura de cada uma destas alterações, sempre com uma base pertinente.

No poema que analisamos, a liberdade é um gesto positivo e construtivo. Ela faz o narrador ir de um ponto ao outro, crescendo em sua experiência, e faz uma estrofe levar à próxima, dando maleabilidade e continuidade, como ondas do mar. A liberdade não se faz presente em sua possível conotação negativa: a total falta de regras, que leva à implosão do sistema. Ao contrário: percebemos que o poema segue linhas mestras, e que ele nunca se perde. Cada linha guia conecta o poema e faz com que os estados confluam para uma unidade. Em síntese, a permanência é tão relevante

quanto a transformação, e a permanência orienta a transformação.

Isso pode ser analisado no aspecto visual e no aspecto sonoro. No aspecto visual, temos as múltiplas metáforas que se aplicam ao navio negreiro. Para além do aspecto vocabular, ou seja, o acrescentar de termos novos sucessivamente, enriquecendo o tecido das palavras, as múltiplas metáforas permitem captar "facetas" diferentes do mesmo navio, às quais correspondem ao momento da narrativa. Na tese, pretendemos nos deter sobre essa riqueza imagética, a qual revela a abundante criatividade do autor, juntamente à sua capacidade de administrar o uso de tal manancial de modo apropriado, fazendo, do que poderia ter se transformado numa lista caótica de símbolos, um tear que evolui de ponto a ponto.

No aspecto sonoro, desenvolve-se um pano de fundo por meio de descrições dos sons percebidos pelo narrador e pelos agentes da narrativa. Este pano de fundo também passa por uma evolução que corresponde à estrutura maior do poema, ou seja, ele a acompanha harmonicamente. Como veremos no trabalho, há gritos, silêncios, choros, canções... Além disso, "O Navio Negreiro" é portador de uma exuberância de efeitos sonoros que o tornam um poema que merece ser lido em voz alta. É poesia para ser clamada para os outros, como a poesia condoreira deve ser. O cuidado formal especificamente no aspecto sonoro é de tal nível que, a nosso ver, mereceria uma tese própria. Aqui, nos contentamos em trazer alguns exemplos da complexidade de arranjos preparada pelo autor.

Como se pode perceber, estamos diante de uma ópera onde todos os instrumentos se apresentam bem afinados, os atores bem preparados, e o maestro consciente de para que veio: modificar a estrutura social.

Assim, o bardo romântico faz o seu grito usando-se de múltiplos recursos os

quais aqui viemos para explorar, com a segurança de que a voz de "O Navio Negreiro" nunca se calou. Eis um poema que, tanto mais se estuda, tanto mais se aprecia – e sempre com adicionado gosto e encanto.

CAPÍTULO 1

REPRESENTAÇÕES DO NAVIO E DO SEU MOVIMENTO

Apresentação

O primeiro elemento a estudarmos na presente análise de "O Navio Negreiro" é a rica representação do navio e do seu trasladar. Isto se justifica porque sua descrição é complexa, envolvendo o uso de múltiplas comparações e imagens, e seu trasladar é expresso com uso de diferentes verbos, os quais harmonizam-se às metáforas e amplificam a percepção do movimento e do dinamismo.

No nível simbólico, por meio do navio, vislumbramos o âmago do espírito romântico, seu ideal supremo em torno da liberdade. Segundo Eugênio Gomes, em "Castro Alves e o Romantismo Brasileiro", incluído na edição de *Castro Alves: Obra Completa* que aqui manejamos, já desde as primeiras contribuições para a tribuna "O Futuro", era possível ver o encaminhar-se de Castro Alves no sentido da passional devoção a esse valor.

Nas palavras do crítico: "Era a primeira tribuna escolhida [pelo poeta] para a propagação de princípios doutrinários, mediante os quais a palavra Liberdade adquiriu as reverberações de um farol destinado a espancar as derradeiras trevas do obscurantismo em todo o universo" (20).

Em "O Navio Negreiro", a embarcação que viaja livre, experimentando uma incrível mobilidade, é a simbólica antítese aos limites e contenções que definem a vida escrava, a qual vai transportada no interior, subrepticiamente. Opõe-se a flexibilidade do navio no oceano ao aprisionamento físico (perda da liberdade de locomoção) e moral (perda das oportunidades de escolhas) daqueles que vão carregados à força no seu seio.

Os termos empregados por Castro Alves

Analisaremos os termos usados para representar o navio e seu movimento. Os epítetos variam ao largo da narrativa, adicionando camadas de significado, e por isso merecendo estudo detalhado.

Em nossa leitura, entendemos que cada um dos termos vem a acrescentar valor em um ou múltiplos níveis: 1) sedução: colaborando para a irradiação do desejo de mobilidade no leitor, acréscimo este sensorial, 2) impressão: trazendo uma imagem inesperada à composição, um acréscimo de ordem estética, 3) informação: remetendo, de modo ora mais, ora menos disfarçado, a eventos reais, acréscimo de valor histórico. Vamos nos deter sobre cada uma das expressões, assim como sobre os verbos a elas associados, buscando no processo algumas relações com a obra mais ampla de Castro Alves.

Veleiro brigue

A primeira representação do navio negreiro é na sua aparição de caráter majestoso, a qual se dá na quarta estrofe do poema. As três anteriores lidam com a descrição geral do espaço, por meio dos opostos: luar versus vagas, firmamento/astros versus mar, os quais correspondem a "Dois infinitos" que "se estreitam num abraço insano" (277) (isso será estudado adiante, no presente trabalho, no capítulo "Narrador Hiperdinâmico"). Aqui tratemos especificamente do ponto do surgimento:

> 'Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
> Ao quente arfar das virações marinhas,
> Veleiro brigue corre à flor dos mares
> Como roçam na vaga as andorinhas... (277)

Na paisagem grandiosa cuidadosamente estabelecida, o surgimento é magistral e se dá no desenlace de um gesto grandiloquente, expresso com o verbo "abrir": "Abrindo as velas/ Ao quente arfar das virações marinhas," (277). Personificado, o navio tem sua entrada em cena simbolicamente abrindo-se, como uma pessoa abriria seus braços. "Ao quente arfar" colabora a personificação, pois é como se o navio pudesse sentir o calor, como se tivesse tato. Ele se torna um ser de intenção própria, estirando-se para esses ventos calorosos.

Além da personificação, é fundamental destacar ainda dois outros aspectos presentes com o uso de "abrindo": um semântico e um morfológico. Como primeira palavra na descrição inicial do navio, este verbo assume uma carga de significado especialmente relevante: o navio surge "Abrindo as velas", quer dizer, expandindo-se, em típico fascínio romântico. Por oposição paradigmática, o verbo fechar teria levado ao campo semântico de enclausurar, limitar, restringir. O que encontramos, assim, é a exposição, a revelação, adquirindo ainda mais força por se tratar de uma entrada *solo* em cena, já que o navio chega sem quaisquer atores que dividam a atenção com ele. Ele entra tomando o espaço, e abrindo os membros que possui, quer dizer, as velas, ao "arfar das virações marinhas". Já no que diz respeito à morfologia, se nos focarmos no uso do gerúndio, perceberemos a manipulação da língua na direção de insuflar dinamismo à descrição. É no meio duma ação que o navio surge, e não após o ter ela sido completada. Como nas escultura do francês Auguste Rodin (1840-1917), em que os movimentos parecem estar no meio de seu desenvolvimento, a linguagem aqui traz o leitor para o epicentro da ação, no cerne da formação dos gestos. Castro Alves escolhe fazer o navio surgir enquanto no âmago do seu expandir, em situação de mudança, em vez de surgir em posição fixa, ou estável.

No que tange à comparação presente nessa descrição ["Veleiro brigue corre

(...) / “Como roçam na vaga as andorinhas...” (277)], é interessante notar que, enquanto o verbo da oração principal, “corre”, está a enfatizar a velocidade do deslizar, a relação estabelecida com as andorinhas, por seu turno, dá destaque à leveza. Considerando-se as andorinhas como pássaros singelos, delicados e, principalmente, leves, a comparação entre o cruzar dos mares do navio, com o roçar daquelas na vaga, é antes do mais extremamente audaciosa, pois possibilita uma associação de um meio de transporte em geral marcado por imagens de potência, estrutura, peso, com um pássaro quase frágil. O verbo “roçar” também reforça esse sentido, pois é como se as andorinhas mal tocassem a vaga, e por extensão, o veleiro brigue passasse sem jamais entrar em profundidade no oceano.

Finalmente, com relação à primeira forma de nomear este personagem, “Veleiro brigue” é uma escolha em harmonia com o destaque dado na mesma estrofe para as velas, e para a velocidade. Nada mais natural, neste contexto, do que chamá-lo nos termos que denotam a posse destes componentes. Assim, vemos uma perfeita justaposição entre o nome recebido e a ação descrita em correspondência.

Nau errante

A segunda descrição do navio negreiro, presente na quinta estrofe do poema, se dá pela inclusão deste num grupo maior, e pela comparação com os corcéis que correm no Saara. Eis os quatro versos:

> Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes
> Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
> Neste Saara os corcéis o pó levantam,
> Galopam, voam, mas não deixam traço. (277)

Após as perguntas “Donde vem?... Onde vai?...”, que se referem ao veleiro

brigue recém-chegado à cena, o poeta transita do particular ao geral: “Das naus errantes/ Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?”. Então, aquele veleiro é incluído num grupo maior, expresso na forma plural de “naus errantes”. Fica subentendido, portanto, que não se está a contar um evento isolado, mas sim um caso dentro de um fenômeno. Embora na narrativa entremos em contato direto com uma nau exclusiva, ela é metonímica de um processo amplo, neste ponto da quinta estrofe inferido.

Também nestes versos como naqueles antes analisados, a escolha vocabular é preciosa. O adjetivo “errantes”, enfatizando o passar de um lugar a outro sem destino certo, se adequa sobremaneira ao aspecto a esta altura em destaque, pois a pergunta que ocupa as duas linhas salienta exatamente o mistério no que diz respeito ao rumo dessas naus. (Mais adiante, veremos que este questionamento visa a imprimir no leitor, desde o início, uma reflexão sobre os segredos que rondam tais naus, cujos caminhos não são revelados.)

E assim como ocorre na estrofe anterior, as duas últimas linhas guardam uma comparação – aqui, uma metáfora, mais precisamente – bastante corajosa. [“Neste Saara os corcéis o pó levantam,/ Galopam, voam, mas não deixam traço.” (277)] O oceano vira Saara; as naus, corcéis; a água e suas vagas, a terra e seu pó. A metáfora é inusitada, porque cria um paralelo entre um gigante corpo de água e o seu extremo oposto, o deserto; entre o mar que se abre em vagas, e a areia que, seca, muito ao contrário sobe, em pó. No primeiro caso, encontramos o contato semântico no fato de ambos oceano e deserto popularmente serem ditos como terra-de-ninguém, longas extensões virtualmente inabitáveis; já no segundo caso, a aproximação se dá na medida em que tanto naus quanto corcéis, sendo muito ágeis, não deixam rastros após passar respectivamente pela água ou pela areia.

Vale a pena, ainda, nos determos sobre a escolha de "corcéis", assim como dos verbos "galopar" e "voar". Ao mesmo tempo em que se adequam perfeitamente à metáfora em foco, trabalhando para estabelecer uma imagem-síntese da situação das naus sobre as águas em um ambiente radicalmente diferente – nomeadamente, os corcéis no deserto – estes animais e estes verbos inserem-se na obra de Castro Alves repetidamente, com muita força simbólica. Por isso, podem ser lidos também dentro do espectro de imagens queridas ao poeta. Vamos a esta leitura.

Corcel

Comecemos pelo corcel e o galopar. O cavalo, como explica Eugênio Gomes em "Castro Alves e o Romantismo Brasileiro", é um animal tão celebrado pelos expoentes do romantismo, pela sua potência e velocidade, que chega a atingir patamar mitológico nesse movimento estético:

> O homem romântico, que só dispunha da imaginação para escalar o espaço ou sondar o infinito, entregava-se freneticamente às vertigens da velocidade com o concurso do cavalo, que, em conquencia, adquiriu, na poesia do século, as proporções de um animal mitológico, cuja representação mais típica foi o Mazeppa, celebrado por Byron, Victor Hugo e outros grandes poetas. (32)

Gomes menciona ainda que o próprio Castro Alves evoca o Mazeppa numa poesia a Maciel Pinheiro. Além disso,

> O certo é que os tropéis de céleres cavalos ecoam frequentemente em suas poesias [de Castro Alves] e, como no mundo ossiânico, os fantasmas de seus heróis em cavalgada se misturam com as nuvens, qual neste flagrante de "Pedro Ivo":

Rebramam os ventos... Da negra tormenta

Nos montes de nuvens galopa o corcel...

Relincha – troveja... galgando no espaço

Mil raios desperta co'as patas revel. (33)

Ao realizar uma busca no livro *Os Escravos*, encontramos as imagens dos cavalos em diferentes contextos. Por exemplo, as éguas que correm no poema "Lúcia" carregam um fortíssimo espírito de liberdade, como observamos nos seguintes versos:

O mugido das vacas misturava-se

Ao relincho das éguas que corriam

De crinas soltas pelo campo aberto

Aspirando o frescor da madrugada. (286)

Os adjetivos "soltas", para "crinas soltas", e "aberto", para "campo aberto", adicionam ainda mais a esse espírito, o que pode ser percebido se, também aqui, pensarmos paradigmaticamente nos seus contrários, como "presas", "amarradas", e "fechado", "enclausurado". Todo o vocabulário conflui para a experiência da expansão, juntamente com a poderosa fraseologia de "Aspirando o frescor da madrugada", onde poder respirar o ar fresco – expansão irrestrita dos pulmões – é parte da sensação de liberdade.

Outro contexto em que encontramos a imagem do animal é no poema "Remorso". Logo na primeira estrofe, a voz lírica fala com um cavaleiro, que vai num cavalo negro, "galopando veloz". Contudo, neste caso, há uma ligação com o macabro, como se vê pela primeira linha: "Cavaleiro sinistro, embuçado", e com o mistério: "Onde vais galopando veloz?" A menção ao "vento" que "farfalha", e às "nuvens", monta a paisagem.

Cavaleiro sinistro, embuçado,

Neste negro cavalo montado,

Onde vais galopando veloz?

Tu não vês como o vento farfalha,

E das nuvens sacode a mortalha

Ululando com lúgubre voz? (246)

No mesmo tom encontramos, no fim de "Tragédia no Lar", uma representação da cavalgada vinculada ao tenebroso, e o cavaleiro sinistro no cavalo negro. Aqui, porque é a cavalgada que leva para longe da mãe a criança roubada de seu berço, ela adquire o status de crime, sendo então o clímax deste roubo.

Um momento depois a cavalgada

Levava a trote largo pela estrada

A criança a chorar.

Na fazenda o azorrague então se ouvia

E aos golpes – uma doida respondia

Com frio a gargalhar!... (235)

Podemos constatar que o cavalo em disparada atiça o fascínio do poeta, quer se trate de um cavalgar em situação sublime, quer se trate de um cavalgar sob o pano de fundo do macabro. Segundo Gomes, o encantamento pela figura é tanto que Castro Alves mesmo chega a comparar-se ao corcel: "O poeta baiano, em seus derradeiros dias, com a morte à vista, em conversa com um amigo, explicou-lhe: "O poeta é às vezes um corcel sem freios... Já leu aquela parte d'*O Gaúcho* – intitulada "Hupa"? Pois é aquilo mesmo a carreira do poeta" (33).

Esta comparação nos interessará de perto mais adiante, na medida em que ajuda a explicar tanto a flexibilidade estendida ao narrador de "O Navio Negreiro" – narrador este que se autodenomina poeta –, quanto a inveja que ele revela do navio, o

qual se representa em paralelo ao corcel.

Por fim, antes de passar à próxima representação do navio, detemo-nos sobre o verbo "voar", já que o verso enunciava: "Galopam, voam, mas não deixam traço". Eugênio Gomes dá destaque a este verbo na obra castroalvina, explicando que "(...) com as asas da águia, do condor ou do albatroz, a aspiração a voar, para a escalada do infinito, era uma constante no pensamento de Castro Alves (…)" (32). Ele exemplifica os "efeitos de expressividade obtidos com o verbo "voar"" com versos de "Aves de Arribação": "A primavera desafia as asas,/ Voam os passarinhos e os amantes!..." e também de "O Navio Negreiro" [os quais surgem depois da linha que aqui propulsionou a análise]: "Onde voa em campo aberto/ A tribo dos homens nus...".

Citamos, ainda, o verbo voar conectado à "poeira das estrelas e das constelações", como se encontra no poema "Confidência", do livro "Os Escravos":

> 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!... (227)

Barco ligeiro e doudo cometa

Com isso, passamos à terceira e à quarta evocações do navio, que ocorrem ainda na primeira seção do poema, em sua penúltima estrofe:

> Por que foges assim, barco ligeiro?
> Por que foges do pávido poeta?
> Oh! quem me dera acompanhar-te a *esteira*

Que semelha no mar – doudo cometa! (278)

Neste momento, chama a atenção o fato de os epítetos "barco ligeiro" e "doudo cometa" atuarem como vocativos. Existe a partir de então um relacionamento entre narrador e navio, e é com uma certa intimidade que o primeiro se dirige ao segundo, de um lado querendo tomar satisfações dele, e conhecer suas razões, e de outro lado, abrindo seu coração em relação à frustração que sente, expressa na forma como se autodefine ("pávido poeta") e também na projeção de desejo ("quem me dera acompanhar-te a *esteira*/ Que semelha no mar"). Há claramente uma evolução no processo de personificação do navio, dado o fato de que ele se torna um ator de diálogo e, mais ainda que isso, ele é objeto de inveja do poeta.

O uso de "barco ligeiro", após "veleiro brigue" e "naus errantes", revela-se uma opção pela simplicidade. O narrador, como vimos, está a conversar com o barco, e esta é sua maneira de aproximar-se. Já "doudo cometa", alguns degraus acima na escalada passional, adornado por uma exclamação, é uma interpelação muito mais fogosa, em sintonia com o derramamento da alma encabeçado pelo "quem me dera".

É interessante aqui contrastar o presente uso da imagem do cometa com o uso noutro poema no mesmo livro: "Adeus, Meu Canto". Neste caso, cometa vem adjetivado por "lúgubre", pois assim é que se faz para os tiranos:

Parte, pois, solta livre aos quatro ventos

A alma cheia das crenças do poeta!...

Ergue-te ó luz! – estrela para o povo,

Para os tiranos – lúgubre cometa. (304)

E retornando aos versos sobre os quais nos debruçávamos, focalizamos o verbo empregado: fugir ["Por que foges assim, barco ligeiro?/ Por que foges do pávido poeta?"], no lugar dos anteriores correr, galopar, voar. Lemos de duas

maneiras este emprego. A primeira delas é de ordem estética. Com “fugir”, o relacionamento com o poeta é frizado, na mesma linha de personificação e comunicação que mencionávamos ao tratar dos vocativos. Isso porque correr, galopar, voar, são de natureza objetiva, qualquer observador podendo constatar o mesmo fato e assim descrevê-lo, com ponto de vista exterior. Contudo, em: “Por que foges de mim (...)”, o movimento do barco se torna algo relacionado ao observador, passando a ser de ordem subjetiva. O centro deixa de ser a nau, observada, e passa a ser o sentimentalíssimo narrador, para quem a nau está de si fugindo. Há uma mudança de referência, e o lamento, não mais a nau, se faz o verdadeiro objeto do discurso.

De passagem, cabe mencionar que encontramos esta cativante estrutura de questionamento direto ao personagem descrito também em outros versos do poeta. Por exemplo, no poema “Remorso”, que citávamos acima por conta da imagem do cavaleiro, há: “Cavaleiro, onde vais? tu não sentes / Teu capote seguro nos dentes”, e mais adiante:“Onde vais? Onde vais temerário / A correr... a voar?... Que fadário / Aos ouvidos te grita – fugi” (246)?

Nesta seleção, temos o uso do “(...), onde vais?” três vezes, assim como os verbos correr, voar, fugir. Se lembrarmos ainda da quinta estrofe de “O Navio Negreiro”, onde a voz lírica começa perguntando: “Donde vem?... Onde vai?...”, perceberemos que é retomado o tema do misterioso destino daquele que passa correndo.

O diálogo com uso da segunda pessoa do singular, e com vocativos, como em “Cavaleiro, onde vais?”, e “Por que foges assim, barco ligeiro?” aumenta a emoção da narrativa, pois faz o narrador a um tempo revelar-se limitado – não onisciente –, próximo do que está sendo descrito, e principalmente, frágil, curioso, como se a resposta àquelas perguntas postas afetasse a sua própria vida.

Cabe notar que a primeira linha de “Canto de Bug Jargal”, traduzido de Victor Hugo, é composta exatamente nesta direção: “Por que foges de mim? Por que, Maria” (248)?

Este estilo de fraseado, que mistura a angústia de perder e o implorar pela presença, entra em sintonia com o espírito romântico. Em “O Navio Negreiro”, o que Castro Alves fez foi aplicá-lo mesmo a um barco, fazendo da fria relação observador-observado uma relação emotiva, em que o barco reage ao observador, e este a ele declama.

A segunda leitura ao motivo por trás do verbo “fugir” nos versos “Por que foges assim, barco ligeiro? / Por que foges do pávido poeta?” é que, juntamente com aquelas perguntas “Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes / Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?” [na quarta estrofe], o verbo “fugir” vem sutilmente prenunciar um crime. Helen Froldi O'Neal traz esta leitura em sua tese (University of North Carolina): “Factualmente, desviam-se para evitar o confronto com aquele que poderá denunciá-lo, aquele que tem visão e voz: o poeta. É a representação do escravagista ‘barco ligeiro’, em busca do lucro rápido, fugindo do aterrorizado abolicionista – o ‘pávido poeta’” (44).

As naus, neste caso, viajam como aquele cavaleiro sinistro no cavalo negro; viajam como aqueles que, em debandada, levam a criança que acabaram de roubar à mãe. Trata-se não mais da corrida meramente estética, poética, e não mais um “foges de mim” retórico, criador de tensão, mas sim de uma fuga real – criminal. As perguntas, por esta leitura, são tidas como uma forma de antecipar a descrição dos horrores que ainda estarão por se revelar.

Albatroz, águia do oceano, Leviatã do espaço e golfinho veloz

Passamos a um ponto passível de controvérsia, a décima primeira estrofe do poema, e que segue a anterior sobre a qual trabalhávamos:

> 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... (278)

Entendemos, por um lado, que suas locuções podem ser interpretadas como outros epítetos dados ao navio negreiro. Temos três denominações: "Albatroz", "águia do oceano" e "Leviatã do espaço". Aqui, todas relacionadas com o espaço celeste, sendo uma de modo puro e simples, e as outras duas dentro de antíteses, quer dizer: albatroz, pássaro simplesmente; e águia do oceano em contraponto a Leviatã do espaço (águia como símbolo de poder na esfera celeste, mas deslocada para o efeito retórico ao oceano, e Leviatã originalmente um peixe gigante, mas no território poético, trasladado ao espaço).

Se considerarmos a próxima descrição, que se dá numa comparação na primeira estrofe da segunda parte do poema: "Resvala o brigue à bolina / Como um golfinho veloz", teremos que o poeta usou todos os espaços para a figuração do seu objeto: comparou à nau a um animal terrestre, o corcel, comparou-a a um animal celeste, o albatroz, e finalmente, a um marinho, o golfinho. Isto para nós pareceu suficiente na defesa de que, ao gritar: "Albatroz! Albatroz! (...)", o narrador está ainda a falar ao barco.

Por outro lado, a leitura dos primeiros versos da terceira parte do poema, que é composta de apenas uma estrofe, encaminha a um nível de leitura distinto: "Desce do espaço imenso, águia do oceano! / Desce mais, inda mais... não pode o olhar humano /

Como o teu mergulhar no brigue voador" (279).

Neste ponto, a "águia do oceano" não é mesmo o próprio barco, pois o olhar dela vai "mergulhar no brigue voador", o que dá a entender que se trata de duas entidades. Para a coerência textual de nível primário, seria preciso crer que ao clamar: "Albatroz! Albatroz! águia do oceano,", o poeta estaria literalmente dirigindo-se a um desses pássaros, e não ao navio negreiro.

É difícil afirmar se há uma solução única para esta questão. Uma hipótese é a mencionada por Helen Froldi O'Neal, que julga que o poeta está conversando com o albatroz, pedindo dele as asas, mas que, por trás desta conversa, há uma pista para um fato histórico:

> A décima-primeira estrofe (…) discretamente introduz um fato histórico. O poeta pede emprestado ao albatroz, "águia do oceano" as suas asas para que do alto, seus olhos condoreiros registrem e contem com detalhes o fato: "Albatroz! Albatroz! Dá-me estas asas" (…). Segundo Pedro Calmon, a "águia do oceano" que revela esperteza é também o nome de uma das últimas embarcações vendidas em 1854 (142). (44)

Como vemos, esta leitura traz uma chave para esclarecer o conflito, assumindo que "águia do oceano" é uma expressão cuja função é remeter à embarcação histórica, sem com isso funcionar como apelido para o barco mesmo no poema. Não desprezando o valor de tal leitura, porém, faço questão de apontar para a pertinência da primeira, ou seja, assumir que ao falar com a "águia do oceano" o narrador está sim falando com o navio negreiro[1]. No caso, o fato de existir um navio real com

[1] Segundo a interpretação de Helio Pólvora sobre "O Navio Negreiro", publicada no "Jornal de Poesia", o recurso do apelo às musas, habitual na poesia clássica, encontra, no caso, uma variante. Castro Alves vai ao albatroz a fim de inquirir, mais

exatamente este epíteto só faz reforçar que se trata disso mesmo, ou seja, uma continuação do diálogo que começara na estrofe anterior ("Por que foges assim, barco ligeiro?" etc.). E finalmente, como dizíamos, sabendo que o poeta compara a embarcação com corcel e com golfinho, animais respectivamente terrestre e aquático, é plausível admitir que ele a compare, num mesmo círculo, também com um pássaro. Obviamente, a estrofe que compõe a terceira parte do poema complica tudo isso, e por esta razão achamos sensato manter as duas interpretações em paralelo – especialmente no contexto em que o poeta sutilmente está, como orienta Pedro Calmon, assinalando para fatos reais.

Por fim, brigue imundo...

Por fim, indo à última estrofe do poema, temos que após a tragédia do comércio escravo ter sido em pormenores retratada, o brigue vem adjetivado em nova forma: "brigue imundo", em itálico na edição das Obras Completas que aqui citamos: "Extingue nesta hora *o brigue imundo* / O trilho que Colombo abriu na vaga, / Como um íris no pélago profundo" (284)!...

A escravidão é uma mancha nacional e o navio que deste comércio participa é horrível, dantesco, "imundo". Todos as expressões e comparações antes ligadas a liberdade e poder são então substituídas por este único adjetivo, estampa da nódoa.

Com esta análise das imagens, percebemos que, pela força da linguagem criativa e de associações inusitadas, o poeta logrou transmitir o intenso excitamento de ver passar o navio veloz, que então representa, simbolicamente, a liberdade, aspiração máxima de um bardo romântico.

Assim como o corcel, símbolo quase mitológico, este navio é uma ode à

---

de perto, o motivo porque o "barco ligeiro" foge do "pávido poeta".

flexível movimentação no espaço físico e, metaforicamente, à abertura emocional e à expansão da alma.

Vimos também que ao fim, entretanto, contagiado pela realidade vilipendiosa, o navio perde sua aura romântica idealizada, possível apenas enquanto ainda visto de fora, e ganha o ar cruel e pesado do crime, passando a brigue imundo. O mesmo navio que, sendo visto ao longe, é o mascote da liberdade, visto de dentro é, infelizmente, morada da escravidão.

CAPÍTULO 2

NARRADOR HIPERDINÂMICO

Após o estudo da complexa evolução de representações do brigue – um dos centros gravitacionais do poema – encaminhamo-nos ao não menos complexo estudo do narrador, outro elemento unificador da teia poética. Assim como o navio, ele também, em muitos aspectos, encarna em sua constituição a essência definidora da liberdade. E se é verdade que a liberdade física do barco é, como já observaremos, muito mais ampla que a do narrador, por outro lado, à liberdade física, no caso do último, adicionam-se também a emocional e a artístico-linguística.

Começamos nossa análise pela liberdade física, em outras palavras, de movimentação. A liberdade de movimentação do navio é tremenda, como descrito através de muitas imagens e comparações estudadas na parte anterior deste trabalho: além de ele ser extremamente veloz, é leve, e facilmente se adapta às mudanças dos mares. Por tudo isso, pode ser lido como um símbolo de liberdade motora, sob mesmo prisma que, por exemplo, o corcel ou o albatroz.

Curiosamente, esse poder de locomoção causa inveja ao narrador, inveja esta que se exprime nos versos: "Oh! quem me dera acompanhar-te a *esteira* / Que semelha no mar – doudo cometa!" (278), e "Sacode as penas, Leviatã do espaço! Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas..." (278)[2]. A inveja não é, em si mesma, causa de estranheza, já que seria esperado de pessoa ou narrador romântico ambicionar pela mais ampla liberdade. O que a torna curiosa é o fato de ser difícil, numa primeira leitura do poema, concluir de imediato quais os exatos limites físico-locomotores do narrador. Quando ele grita: "Esperai! Esperai! deixai que eu beba/ Esta selvagem,

[2] A nossa leitura de que "albatroz" pode se referir ao barco se encontra em pormenores na parte anterior.

livre poesia...” (278), seu pedido para que se contenha a velocidade do navio deixa entender, pela primeira vez no poema, que ele nem tudo pode, no que diz respeito a viagens aéreas, ou marítimas. Essa percepção pode chegar de surpresa, porque as quatro primeiras estrofes levavam – interpretamos assim – a uma expectativa diferente, a de que ele poderia flutuar sem restrições, tal qual um ser fantasmático. Vejamos variadas leituras.

Onde estará ele?

A primeira estrofe inaugura o que se torna um tipo de refrão: “'Stamos em pleno mar” e, segundo a leitura de Hélio Pólvora no “Jornal da Poesia”, deixa uma indicação de que o narrador se encontra dentro da embarcação, por causa do seu segundo verso:

> 'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
> Brinca o luar – doirada borboleta –
> E as vagas após ele correm... cansam
> Como turba de infantes inquieta. (277)

A lógica do argumento de Pólvora é que o luar brinca – doudo no espaço – como uma doirada borboleta porque os movimentos do barco sobre as ondas causam ilusão de ótica, ficando a lua como que movimentando-se no espaço.

Por um lado, seria possível concordar com tal engenhosa interpretação, e até mesmo com apoio da segunda estrofe, a qual ele não comenta...

> 'Stamos em pleno mar... Do firmamento
> Os astros saltam como espumas de ouro...
> O mar em troca acende as ardentias
> – Constelações do líquido tesouro... (277)

… se entendêssemos, na mesma trilha de pensamento, os astros saltando "como espumas de ouro" do firmamento por efeito, mais uma vez, do movimento do navio. O balançar sobre as ondas estaria a causar tais efeitos luminosos sobre as retinas.

Todavia, é impossível não considerar alguns problemas que complicam esta, de resto, brilhante interpretação. O primeiro: se o narrador está no interior na primeira estrofe, certamente deve ali estar na segunda, tendo em vista que nada revela mudança de posicionamento de uma para outra, além do quê o tipo de efeito visual descrito na primeira é tão semelhante em natureza ao descrito na segunda que seria disruptivo considerar um de uma maneira num caso, e outro de maneira oposta no seguinte.

Mas então, se em ambas estrofes o narrador está no espaço interior, o que levaria a pensar que, na terceira, não está?

> 'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
> Ali se estreitam num abraço insano
> Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
> Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?... (277)

Em realidade, ademais de não haver qualquer pista para uma alteração, a repetição do tema "'Stamos em pleno mar..." no início nos leva mesmo à intuição oposta, quer dizer, de que há uma constância, uma permanência, de que nada mudou, no que tange a onde se está, entre uma estrofe e outra. E logo:

> 'Stamos em pleno mar... Abrindo as velas
> Ao quente arfar das virações marinhas,
> Veleiro brigue corre à flor dos mares
> Como roçam na vaga as andorinhas... (277)

Esta estrofe, em primeira leitura, nos leva indubitavelmente a pensar que o

narrador está fora do veleiro brigue, vendo-o e descrevendo-o do exterior. Há um distanciamento, na medida em que "Veleiro brigue corre" é uma construção que dá entender que o veleiro não está relacionado com ele. Mas, claro, se defendêssemos a interpretação de Pólvora acima mencionada, poderíamos recorrer a alguns argumentos. Por exemplo: talvez sim o narrador esteja no barco – vimos que isto seria o de se esperar nesta linha de pensamento, já que não há indícios para que se infira uma saída a outro lugar – e tenha decidido mencionar o correr do veleiro de modo objetivo, como explicativo. De fato, esta interpretação não é implausível. Ou então, um argumento menos sustentável apelaria: nesta estrofe o narrador vai para fora. Mas por quê? Como e donde inferir esta passagem? Não sabemos. Nada aponta para isso e, como dizíamos, muito ao contrário, a repetição de "'Stamos em pleno mar..." leva a uma percepção de constância.

O fato é que a estrofe seguinte se impõe como um paradoxo inegável a esta interpretação:

> Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes
> Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
> Neste Saara os corcéis o pó levantam,
> Galopam, voam, mas não deixam traço. (277)

Ora, será possível que este sujeito enunciador esteja dentro do navio, e não tenha a menor noção de a partir de onde ele vem, e para onde ele vai? Tal estrofe, juntamente com a enorme surpresa que se dá na terceira parte do poema ("Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!"), só encontra sentido se supusermos que o enunciador não estava no navio.

Então, pelo caminho reverso, seria preciso perguntar: se ele não estava no navio na quinta estrofe, da onde podemos inferir que lá estivesse na quarta? E sem

qualquer indício que permita isso inferir, assim caberia passar a pergunta para a terceira, até a estrofe inaugural. Veremos, de tal modo, que não há base alguma no poema para fazer crer que o narrador tenha começado o poema dentro do navio e, nalgum ponto entre o começo e o fim da quarta estrofe, de lá tenha saído, e ido para outra localidade, como pretende defender Pólvora.

Neste contexto, ainda que a interpretação de "Doudo no espaço / Brinca o luar (...)" como um luar em movimento do ponto de vista de um navegante seja admirável, ao mesmo tempo, pelo fato de ela não ter qualquer embasamento na lógica do poema, consideramos difícil apoiá-la. Contudo, se pensarmos, por outro lado, que o narrador está pairando no ar, como um pássaro, ou um ser fantasmático no universo ficcional, podemos retomar a mesma candente interpretação, e colocá-la dentro dum parâmetro mais aceitável: brinca o luar – doirada borboleta – porque o narrador está se movimentando na esfera celeste.

Esta interpretação também traz consigo as suas questões: por que acreditar que ele voa? Por que acreditar que ele paira no espaço, ou que se situa para além de um referencial físico preciso, como seria um navio, ou um monte, ou um farol? E enfim, como entender o lugar em que ele está?

Por se tratar de poema romântico, não temos a pretensão de encerrar o assunto com uma resposta a clamar certa. Aceitamos o pressuposto de que a imaginação corre solta na mente do poeta e que, no estilo literário em questão, há margem generosa para elementos a alguns degraus acima da realidade. Nas palavras de Eugênio Gomes, em "Castro Alves e o Romantismo Brasileiro":

> Quando William Blake proclamava que a intuição e a visão eram mais importantes do que a razão lógica e Victor Hugo dizia que a inspiração *est aussi une vérité et une nature*, não faziam mais do que converter em

> princípio de fé a liberdade da imaginação poética. O que passava finalmente a predominar era a verdade estética. (…) De qualquer modo, foi a imaginação que ampliou as fronteiras à poesia romântica, apagando, frequentemente, quaisquer divisões entre a fantasia e a razão... Isto posto, a preliminar para a compreensão do homem romântico é o conhecimento de sua índole imaginativa, (…). (29)

Enfim, a rigor, não há elementos na primeira parte do poema, incluindo-se aqui a primeira e a segunda seções da mesma, que autorizem uma conclusão definitiva sobre onde o poeta está enquanto dirige ao público suas linhas. Ocorre que, como ele declama: "Oh! Que doce harmonia traz-me a brisa! / Que música suave ao longe soa!" (278) e o antes mencionado "Esperai! Esperai! deixai que eu beba / Esta selvagem, livre poesia..." (278), entendemos que ele não está no navio de onde a citada música provem ("doce harmonia traz-me a brisa"; "ao longe soa") e que ele não pode sequer persegui-lo ("Esperai! Esperai!").

É a terceira parte do poema, com a cena da descida – "Desce mais, inda mais... não pode o olhar humano / Como o teu mergulhar no brigue voador" –, que dá a pista para a interpretação de que antes o narrador estava, se assim podemos nos expressar, pairando no alto. O fato de ele pairar ao longe não significa, porém, que ele seja fantasmático, ou além do corpóreo, ao ponto de poder fazer todos os movimentos que queira, e transcender os limites humanos. Bem pudemos ver que ele não consegue seguir o barco, e que ele não pode ver de longe ("não pode o olhar humano"). Em outros termos, ele não é um narrador nem onisciente nem onipotente. Ele é humano, com todos os limites humanos, e o efeito de pairar no espaço é uma licença poética.

Ainda cabe questionar se "'Stamos em pleno mar..." tem o verbo na primeira pessoa do plural para incluir o leitor, caso em que o narrador é um guia, dizendo:

imagine a cena, é aqui que nós estamos; ou se a primeira pessoa do plural tem um caráter mais literal e inclui o poeta e o albatroz. Helen Froldi O'Neal, em sua tese, faz uma interpretação que consideramos mista, explicaremos o porquê. Primeiro, ela determina a função do "'Stamos" da seguinte forma: "Nas quatro primeiras estrofes, sucessivamente, os versos iniciam-se com "'Stamos em pleno mar..."(...). O fato do narrador usar "'stamos", isto é, "nós estamos", inclui o poeta e o outro, seja ele o leitor ou ouvinte, como espectadores do fato" (43).

Quer dizer, poeta e receptor compõem o *nós*. Contudo, a sua leitura sobre a décima-primeira estrofe é de que o poeta está falando com o pássaro, como melhor discutimos na parte anterior do presente trabalho: "O poeta pede emprestado ao albatroz, "águia do oceano" as suas asas para que do alto, seus olhos condoreiros registrem e contem com detalhes (…)" (44).

Neste caso, por derivação, seria possível assumir que ele está nas alturas, junto com o pássaro, o tempo todo, e quando diz "'Stamos" refere-se a si e seu companheiro de asas. Isto não impede, claro, de ler também o "'Stamos" como reunião do poeta com mascote albatroz e leitor. Ainda, é preciso considerar que, mesmo na hipótese de o narrador estar conversando com o pássaro naquela segunda seção da primeira parte, nada prova que o albatroz esteja ali com ele. Quer dizer, ele pode estar gritando ao pássaro figurativamente, sem que este esteja deveras ali.

Em consequência, não nos arriscamos a imputar um determinado sujeito ao verbo "'Stamos" das quatro primeiras estrofes. Quiçás seja o narrador conosco, quiças ele com o albatroz, quiçás os três. E finalmente, para os que considerem pertinente a leitura de que o narrador ora está dentro do navio, ora fora dele – a leitura de Pólvora que discutimos acima, para quem a aceite – então o "'Stamos" pode incluir até mesmo os marinheiros do barco...

Com isto discutido, podemos prosseguir à análise da movimentação de natureza cinematográfica do narrador. Aqui é preciso chamar atenção ao fato de que o poema é datado, em *Castro Alves: Obra Completa*, de 18 de abril de 1868. Então, o invento da fotografia era já difundido, mas não havia ainda cinema. É na releitura contemporânea da obra que temos o privilégio de perceber como Castro Alves conseguiu estar adiante do seu tempo e usar de recursos estéticos semelhantes aos que seriam, mais à frente, tão caros à arte cinematográfica.

Primeiramente, cabe iniciarmos mencionando a questão da plasticidade em geral. Citamos Hélio Pólvora, que enfatisa o descortinar de cenas e foca-se na teatralização: "Poeta cênico quando seguia o vôo do condor, Castro Alves descortinava cenários, descrevia horizontes com uma imaginação plástica. Eis porque o baiano Hildon Rocha observou que, nele, eloqüência e poesia se misturavam, 'prevalecendo a primeira nos momentos de improvisação e circunstância'" (3).

Já O'Neal, em sua tese, traz um capítulo especificamente de título "O efeito visual-auditivo de "O Navio Negreiro"", em que expõe o aspecto sensorial da obra:

> "O Navio Negreiro", poema essencialmente plástico, manifesta alguns elementos, igualmente presentes, na linguagem cinematográfica: argumento, elenco, "flashback", ritmo, unidade dramática, cenografia, "set", sonoridade, personagens em primeiro plano, tomada geral entre outros meios. Esses recursos servem para registrar e, projetar fotograficamente na memória, cenas em movimento, coloridas, sonoras, e especialmente emocionais, capazes de provocar uma reação do espírito diante do que é apresentado. (81)

É indiscutível o poder imagético na criação castroalvina. O crítico Eugênio Gomes atesta ainda para a sua força visual em oração de límpido arremate: "A

imaginação criadora de Castro Alves correspondia inteiramente à que T. Ribot qualifica de plástica, imaginação exterior, na qual costumam prevalecer as associações de caráter objetivo, tornando-se por isso mesmo mais atenta às coisas do espaço visível" (29).

O caminho do narrador

Que a sua poesia é exuberante, transbordante de imagens criativas e eficazes, capazes de levar à percepção da forma junto com a emoção que irradia dela, isso dispensa comprovação, quando já tenhamos entrado em contato com um par de metáforas e cenas descritivas. Permitimo-nos aqui fazer uma curva para o estudo do que chamaremos de enquadramentos e movimentos de câmera. Para dizê-lo de outra maneira, tentamos agora sair do domínio das imagens e representações e entrar na angulação e no caminho dos olhos do narrador. Consideramos a conquista de Castro Alves revolucionária, pois ele logra conduzir o leitor a um passeio, com uma mobilidade de dança.

Comecemos, então, com o primeiro enquadramento. Quer entendamos o narrador como que pairando sobre o mar, quer entendamo-lo anexado a algum parâmetro físico – isto dentro ou fora do barco –, de todo modo, o que encontramos nas primeiras estrofes é um super plano geral. Ainda que não saibamos com exatidão nem a fonte primária nem a justificativa para sua plausibilidade existencial, o resultado é a exposição global de uma paisagem imensa, abarcando um extenso horizonte visual. A imensidão do mar e do céu, em que o navio aparece ao longe. Trata-se de um super contexto geral.

O movimento de aproximação começa quando o narrador se apercebe da música que vem do barco: "Que música suave ao longe soa!" e a primeira menção ao elemento humano se dá em "Homens do mar! Ó rudes marinheiros / Tostados pelo sol do quatro mundos!" (278), mas neste ponto é imprudente afirmar com segurança se o narrador pode enxergar estes homens ou se está apenas a falar sobre eles. De fato, acreditamos que, em função da distância tão enfaticamente descrita, seja impossível vê-los, e que a expressão "Homens do mar!" se refira a um pensamento do narrador

sobre os mesmos, e não a uma visão deles.

Toda a segunda parte, uma longa pincelada sobre a diversidade dos marinheiros e dos seus cantos, pode também ser entendida dentro desta ambiguidade: ou o narrador tem uma visão real do grupo, ou o descreve com base no que imagina, a partir dos sons que ouve. A consequência em ambos casos é a mesma: o leitor, na outra ponta da via comunicacional, tem acesso a esta panorâmica, que vai lentamente parando em cada conjunto de manheiros, antes de avançar. E por se tratar da descrição de pessoas em ação, e não somente parte dos corpos delas, o enquadramento é o plano geral.

A terceira cena é uma das mais marcantes em termos cinematográficos. Além de a câmera fazer uma profunda descida, em *tilt*, a partir do ponto onde estava na primeira parte (a segunda parte, neste sentido, é uma panorâmica em plano geral na função de adendo, após o qual o super plano geral é retomado), há nela um jogo cuja similaridade conceitual ao "plano-ponto-de-vista" ainda está por ser estudada. Para a teoria detalhada deste recurso cinematográfico, técnica de contracampo do olhar, indicamos o artido de Edward Branignan "O plano-ponto-de-vista", publicado em tradução para o português em "Teoria Contemporânea do Cinema", volume II.

Em simples termos, a variação que temos, neste caso, é que o leitor depara-se com aquele que vê, antes de ver o visto. Os versos: "Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras! / Que cena funeral!... Que tétricas figuras!..." levam a visualizar o sujeito que se espanta, sem menção explícita ao que causa o espanto, e isso provoca suspense.

A expressão final, "Que horror!", é o ápice da crescente emoção do poeta e, embora não recebamos a informação, tudo leva a crer que ele desmaia neste momento. Isto porque, após cinco expressões de pavor: "que quadro de amarguras!",

“Que cena funeral!”, “Que tétricas figuras!”, “Que cena infame e vil!”, “Que horror!”, o pretérito imperfeito é subitamente empregado: “Era um sonho dantesco...” (na primeira estrofe da quarta parte).

Como se deu a passagem do contato visual com a cena dantesca para a alusão formulada em pretérito imperfeito? Parece que o poeta perdeu o controle de si, desmaiou, caiu, e após recomposto, rememora: “Era um sonho dantesco...”. Durante a descrição de suas memórias, porém, ele entra tão profundamente na cena outra vez, que passa a oferecê-la no presente, como em por exemplo: “(...) O tombadilho / Que das luzernas avermelha o brilho,”; “(...) cujas bocas pretas / Rega o sangue das mães:” etc. No caso, não se trata do mesmo presente das primeira e terceira partes. Nestas, o presente era não retórico, mas realista: “'Stamos em pleno mar”, e “Mas que vejo eu ali...” são frases recitadas enquanto ocorrem, e trazidas ao presente enquanto recitadas. É o que denominamos “presentismo”: nós acompanhamos o poeta. Já o tempo presente da quarta parte é outro: ele é um efeito de linguagem, para que a história narrada, que é então relembrada pelo narrador, ganhe força expressiva.

O lugar do narrador ao pronunciar as palavras desta quarta parte também é misterioso. Sem dúvida, ele não está mais na cena, pois como acima estudávamos, caso lá estivesse, não diria “Era um sonho dantesco...”, mas sim: “É [ou ainda “Este é] um sonho dantesco...”. O uso do termo “sonho” também ajuda a compreender que o narrador experimentou como que um momento de delírio – ele estava fora de si, feito embriagado, transtornado, *quando* testemunhou a cena. A pergunta ressoa: se não está ali, onde é que ele está? Defendemos ser um espaço neutro de narração. Pode ser a extratextual casa do narrador, pode ser onde nós leitores estamos.[3]

[3] Situação semelhante ocorre em “Ao Romper d'Alva”, em que lemos: “Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria / Erguer-se neste séc'lo, à luz do dia.” e mais adiante: “Oh! ver não posso este labéu maldito!”, conforme será estudado mais

Se não sabemos onde o narrador está, certo é que, de onde quer que ele se posicione para falar, o que ele diz vem emoldurado, principalmente na quarta parte, como cenas decupadas em planos médios, próximos e close-ups. Na segunda parte já havíamos nos deparado com um enquadramento um pouco mais aproximado, quando vimos os marinheiros. Entretanto, naquela parte, os víamos sempre como conjunto, e passando de uma parte do conjunto à outra – quer dizer, entre grupos menores – era como se viajássemos com o olhar numa panorâmica. A ação dos marinheiros na verdade não eram ali o foco, mas sim o tipo de canção de cada subgrupo deles, segundo a nacionalidade. Na quarta parte, por oposição, temos enquadramento de grupos e também pessoas isoladas. Esta apresentação do navio faz lembrar o filme "O Encouraçado Potemkim", rodado décadas depois. Embora os temas sejam quase que incomparáveis, surpreende a semelhança no que tange à técnica de apresentação: intercalam-se imagens de conjunto com outras de personagens destacados [4], representativos da situação geral, e com close-ups de certas partes dos corpos em gestos ou posições expressivas. Arriscamos dizer que Castro Alves estava à frente do seu tempo, nesta abordagem cinematográfica. Isto é claramente perceptível com o estudo dos exemplos:

Na primeira estrofe da quarta parte, lemos:

> (...) O tombadilho
>
> Que das luzernas avermelha o brilho,
>
> Em sangue a se banhar.
>
> (…)
>
> Legiões de homens negros como a noite,

---

adiante.

[4]Com personagens destacados, queremos dizer apenas graficamente. Mais adiante, analisaremos como a representação dos personagens é genérica.

Horrendos a dançar... (280)

O narrador inicia situando-nos com uma pincelada do cenário ["O tombadilho / Que das luzernas avermelha o brilho, / Em sangue a se banhar."], em processo de holograma. Assim como o poema no seu todo começa por descrição do espaço cênico e passa para a narrativa, cada uma das seções começa com um tipo de apresentação – cênica ou temática – e segue para a explicação dos pormenores. Aqui, na quarta parte, temos primeiro a visão impactante do chão banhado em sangue, depois escutamos os sons dramáticos até que chegamos ao elemento humano: "Legiões de homens negros como a noite," e a ação em que estão envolvidos: "Horrendos a dançar...".

A estrofe seguinte segue a linha da descrição humana nos mesmos traços de estilo:

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

Quer dizer, as pessoas apresentadas estão vestidas em substantivos plurais que não recebem artigos. Além disso, a ausência de adjetivos acompanhantes, capazes de especificá-los, é patente. As estrofes são ricas em ação, descrita em alta dramaticidade, mas os personagens são, indubitavelmente, deixados a cargo da imaginação dos leitores.

Vemos que não há qualquer referência à origem étnica destes homens, mulheres ou crianças, e menos ainda algo que aponte para a individualidade, a particularidade de sequer um deles. Nomes ou mesmo indicações cifradas, como

vimos no caso do navio, na refinada alusão "águia do oceano", estudada na parte anterior, aqui não se oferecem.

Há algumas interpretações possíveis para essa representação hiper genérica. Entendemos, primeiramente, que estando o narrador surpreendido, chocado com o que descobre, ele mesmo ainda não sabe o significado do que corre diante de seus olhos, e não tem como traduzir em termos próprios os pormenores da cena alarmante. Isso porque diferente do cientista, que tem a mente fria para o estudo do objeto, ou do jornalista, que pesquisa detalhes fatuais para contar seu relato, aqui o poeta alcança apenas expressar a percepção que experimentou. Ao chegar no tombadilho, deparou-se com as "legiões de homens (…) a dançar". Depois, "negras mulheres", "magras crianças", "moças". Logicamente, ele não se deparou com um "fulano" ou "beltrano" específicos – ninguém era familiar para ele. E não estando ali como um jornalista, pronto a inquirir nomes, idades, detalhes, ou como cientista, friamente tomando notas, o que lhe ficou na mente foi essa impressão pictórica genérica, a única que tem a oferecer autenticamente.

Outra interpretação possível para a razão de uma representação tão genérica está em ela permitir deduzir que a cena descrita transcende os limites do navio em que o poeta calhou de aterrissar, aplicando-se a todos quantos cruzavam os mares nos mesmos propósitos. O navio focalizado pelo poeta já havia sido, na quinta estrofe da primeira parte, contextualizado dentro de um fenômeno maior: "Das naus errantes / Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?"; e "Neste Saara os corcéis o pó levantam, / Galopam, voam, mas não deixam traço.". Estes substantivos plurais, "naus", "corcéis", e os verbos conjugados no plural, "galopam", "voam", levavam "o navio negreiro", no título marcado pelo artigo definido singular, a ser lido no sentido de "os navios negreiros", ou "navios negreiros", sem artigo algum.

Por isso a descrição do tombadilho, na quarta seção, ser quase indefinida, abrangindo na sua generalidade o espetáculo funesto com que o poeta se deparou, e todos os semelhantes.

Ademais, é possível compreender essa apresentação como sendo a mais apropriada para a representação do que foi, aos olhos do narrador, um "turbilhão de espectros": "(…) Outras, moças... mas nuas, espantadas, / No turbilhão de espectros arrastadas, / Em ânsia e mágoa vãs" (280).

Por sua emoção intensa, e seu estado de delírio, culminando em desmaio, as pessoas aparecem como vultos, silhuetas, espectros, quase embaçadas e fantasmáticas. O que melhor do que as imagens genéricas para pintar esse "turbilhão de espectros"? Se o narrador se detivesse no pormenor de um indivíduo, especificando-o com um nome ou com alguma outra forma de identificação, estas estrofes perderiam o seu impacto enquanto revelação de uma mente atordoada e delirante. Fica à imaginação do leitor, completar com as especificidades.

É importante ressaltar, ainda, que na quinta parte do poema (a seguinte) encontra-se uma explicação sobre a origem dos escravos e sua história – da África ao navio. Contudo, mesmo esta explicação é ainda de natureza abrangente e genérica, além de idealizada, como veremos à frente. Ela não ajuda a compreender a vida específica de uma pessoa ou família, mas é sim uma narrativa globalizante. Por isso, muito foi dito sobre o poeta Castro Alves ser um desses que se focam antes no tema que no tópico. No caso de "O Navio Negreiro", fica patente que o tema do tráfico de escravos é priorizado sobre a apresentação detalhista de um certo navio, e que a narrativa, ainda que baseada, obviamente, em fatos reais, deve ser lida em sua ênfase alegórica, transcendendo a adequação fatual. A ausência de datas e de nomes de pessoas reais e a opção pelo grandiloquente demonstram a preocupação do poeta em

atingir o fenômeno, mais que uma aparição histórica dele.

Voltando à aparição de pessoas na quarta parte do poema, passamos agora aos casos em que elas aparecem isoladamente, em vez de em grupos. Na terceira estrofe, há a queda de um velho, denominado "o velho", como arquetípico: "Se o velho arqueja... se no chão resvala, / Ouvem-se gritos... o chicote estala. / E voam mais e mais" (280)...

Ele é um aporte de dinamismo para a descrição, porque contrabalança as imagens de conjunto: "legiões de homens", "negras mulheres", "magras crianças", "moças". É o momento em que o foco se dirige para um indivíduo: vemos seu abandono, estirando-se no chão, enquanto o tumulto ao redor permanece com a mesma intensidade. Fica nítido que, embora o velho seja objeto de atenção do narrador, ele é ignorado tanto pelos outros escravos no navio, que cambaleiam na dança macabra, quanto pela tripulação, indiferente e maligna. A queda do idoso é, neste contexto, uma materialização da essência de todo o panorama: o desrespeito à dignidade humana.

O próximo momento em que temos o enquadramento de pessoas isoladas se dá na quinta estrofe desta quarta parte, ou quem sabe a segunda metade da quarta estrofe, já que está, em corajoso formato, dividida pelo poeta com um pontilhado.

> 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!. (280)

Aqui é como se tivéssemos “flashes” do sofrimento. Cinematograficamente falando, podemos ver cortes entre “um de raiva delira”, “outro enlouquece”, “outro, que de martírios embrutece”. É um ritmo acelerado, correspondente à crescente tensão do poeta atordoado. Ao mesmo tempo, a indefinição convida o leitor a completar os vazios: quem são “um”, “outro”?

Sem dúvida, a falta de detalhes pode ser decorrente do estado abalado do narrador, que capta apenas uns instantâneos borrados da realidade. Mas do ponto de vista puramente literário, esta ausência, ou margem, é um convite ao leitor, para que preencha, com sua imaginação, o corpo dos personagens: sua forma, tipo, apresentação.

Ainda cabe destacar a relação entre as três linhas acima do corte, e as três linhas abaixo. Trata-se de uma relação de complementaridade, pois os três versos primeiros giram ao redor de um sujeito, “a multidão” (em ordem direta, ler-se-ia: “A multidão faminta cambaleia e chora e dança ali, presa nos elos de uma só cadeia.”), e os três últimos giram ao redor de três sujeitos, em três ações: “um (…) delira”, “outro enlouquece”, “outro, que de martírios embrutece, cantando, geme e ri!”. Basicamente, os três últimos ilustram, com estampas, alguns microcosmos do universo revelado nos anteriores.

Sobre a demarcação dos planos, se médios ou próximos, se close-ups ou super close-ups, por exemplo, isso é um tópico muito flexível, como aqui veremos. Pretendemos, com o olhar atento sobre algumas passagens, comprovar a existência de soluções múltiplas para o enquadramento. Tomemos a passagem: “Negras mulheres, suspendendo às tetas / Magras crianças, cujas bocas pretas / Rega o sangue das mães:”. Certamente aqui não há um plano de larga escala do tipo plano geral tal qual se achava na primeira parte de “O Navio Negreiro”. Sendo o foco a ação de pessoas, e

não a amplidão do espaço cenográfico, o mais provável é que um plano próximo fosse escolhido por um cineasta.

Contudo, como há uma menção às "bocas pretas", é possível conceber um close up, ou mesmo super close up sobre uma boca, ou mais de uma sucessivamente. Ainda, é possível vislumbrar uma tradução fílmica em que o "Rega o sangue das mães" transporte o espectador para alguma cena de natureza metafórica, fora do navio – em estilo de cinema russo. Neste aspecto, o mesmo se dá com "E da ronda fantástica a serpente / Faz doudas espirais...". A metáfora é tão possante que autoriza uma visita a uma ilustração ousada, saindo dos limites da nau.

Tomemos também: "Se o velho arqueja... se no chão resvala,". É possível que nos encontremos diante de um plano americano, com o velho ocupando o quadro, e logo caindo. Também é possível que seus ombros e parte de suas costas sejam focados, arquejando, e logo as pernas dobrando-se, e as mãos no chão, em sucessivos close-ups, até a cena final: o seu corpo todo desmoronado, abandonado no tombadilho.

A estrofe "Um de raiva delira, outro enlouquece... / Outro, que de martírios embrutece, / Cantando, geme e ri!" é rica em caminhos visuais. Diferentemente de "Magras crianças, cujas bocas pretas (...)", onde os adjetivos "magras" e "pretas" impõem limites a substantivos fortes, "crianças" e "bocas", os versos desta estrofe são marcados pela indefinição de pessoa e forma: apenas o conteúdo do sentimento e da ação é conhecido.

A consequência disso é que "Um de raiva delira, (...)" pode, virtualmente, ser representado por um plano próximo de um homem de cinquenta anos socando o ar, tanto como por um close-up de um rosto de jovem ao redor de quinze anos, com as sobrancelhas franzidas e os olhos avermelhados revirando-se atonitamente. Em

seguida, "(...) outro enlouquece..." pode, numa tela física ou mental, ser um plano americano de um escravo dançando em transe, ou quiçás um símbolo, como um cérebro levando choques. E finalmente, "Outro, que de martírios embrutece, / Cantando, geme e ri!" pode ser uma longa passagem, com múltiplos quadros, sobre um homem enfraquecido, sendo chicoteado, tanto quanto pode ser um quadro de um homem fortíssimo – cantando, gemendo e rindo – enquanto atacado pelo opressor.

Com isso, esperamos ter comprovado que embora, no geral, seja possível demonstrar que há uma passagem, entre a primeira e a quarta partes do poema, do amplo ao próximo, é insensato estabelecer rigorosamente quais são os planos que correspondem a certas cenas, pois sendo a literatura casa de muitas portas, existe margem para interpretar e representar as palavras em figuras e enquadramentos diversos. Daí a riqueza literária.

Para concluir o estudo dos movimentos do narrador e seu olhar na quarta parte, vamos nos deter sobre o capitão, o único personagem que fala.

> No entanto o capitão manda a manobra
> E após, fitando o céu que se desdobra
> Tão puro sobre o mar,
> Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
> "Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
> Fazei-os mais dançar!... (280)

O capitão é um personagem alegórico em muitos níveis. Como os demais, ele não tem nome, nem história. Não pode ser identificado. Entretanto, ele tem uma função que o representa e que faz o sentido de suas ações e personalidade se alastrar – ao expor a atitude deste capitão sem dar-lhe um nome próprio e sem adjetivá-lo (é apenas "o capitão"), o poeta está estendendo a representação, que fica passível de se

aplicar a todos os capitães de todos os navios negreiros.

Embora o poeta tenha realizado uma "descida", indo da imensidão e do deslumbramento por ela provocado à arena da escravidão e do pavor, esta descida não implica uma imersão na realidade mais baixa. Ele continua um pouco afastado, enxergando ainda com um véu, por causa da novidade, e dos sentimentos. É neste sentido que podemos dizer que o poeta vê em generalidades, e representa em alegorias.

Indo um passo além, é admissível supor que o capitão seja uma alegoria para a maldade em si. Diante das tétricas figuras e do horrendo derramar de sangue e lágrimas, ele não se sensibiliza, não se altera, não tem compaixão. Pior: ele estimula aos demais que inflijam sofrimentos sobre esse grupo já martirizado e coordena uma dança da tortura.

Muitas são as provas para suportar essa leitura. A expressão "o capitão manda a manobra" pode ser entendida tanto em seu mais rasteiro e literal significado, ou seja, que o capitão dá as ordens para o correr do navio, quanto numa camada acima: o capitão controla o teatro absurdo dos maus-tratos e o transporte de pessoas quais mercadorias de pouco valor. A "manobra" pode ser uma manobra de velas para melhor receber o impacto dos ventos, tanto quanto a "manobra" de tirar pessoas da África e levá-las ao continente americano. Os versos "E após, fitando o céu que se desdobra / Tão puro sobre o mar," vêm intensificar a perversidade do personagem, na medida em que, de um lado, ressaltam a beleza do firmamento, em contraste ao abjeto estado do tombadilho; e de outro lado, mostram um homem insensível, que vendo um céu "tão puro sobre o mar", em vez de banhar-se em inspiração e maravilhamento, tal como faz o poeta na primeira seção do poema, apenas prossegue na marcha em contra da vida.

Outro aspecto que merece destaque é o efeito cenográfico em "Diz do fumo entre os densos nevoeiros:". Estando o personagem macabro entre nevoeiros, ele se veste de um ar sinistro, em acrescido horror. Neste contexto, o termo "puro", no verso anterior, também pode ser interpretado como limpo, e como inocente; contrapondo-se a "fumo" e "densos nevoeiros". E finalmente, numa leitura invertida, quiçás "Fitando o céu que se desdobra / Tão puro sobre o mar," não esteja ali significando que, mesmo com toda a crueldade no universo *abaixo*, ainda assim algo permanece puro como sempre, *acima*.

O capitão é, ainda, o único personagem, ao largo do todo o poema, a receber uma fala entre aspas. "Vibrai rijo o chicote, marinheiros! / Fazei-os mais dançar!..." é a um tempo a voz do capitão e a voz da maldade quintessencial. Por sua agressividade, choca e impressiona o leitor, com isso facilitando o processo de convencê-lo a lutar pelo fim do tráfico negreiro.

Os marinheiros, por sua vez, passam daquela aprazível representação da segunda parte – quando são vistos, por nacionalidades, como grupos de trabalhadores em cantorias típicas – para subordinados do mal, os realizadores das intenções vis do capitão. Eles deixam, portanto, o posto poético, aquele pano de fundo onde eram os atores de entretenimento ameno, para ocupar a função de antagonistas. A fala imperativa do capitão, com sarcasmo no "Fazei-os mais dançar!..." em nada se assemelha às alegres cantorias de mar da segunda parte do poema.

Enfim, pudemos compreender que toda a quarta parte de "O Navio Negreiro" é marcada pelo elemento descritivo. O narrador está apontando para o que está acontecendo – a propósito, o que em realidade aconteceu antes, mas ele narra com verbos no presente no sentido de adentrar novamente a cena. Na quarta parte, ademais, o narrador não dialoga com qualquer dos personagens nem expressa de

modo direto os seus sentimentos. Estes se refletem na força dos verbos empregados e na ênfase gráfica da cena, mas jamais em um derramamento de alma. Ele está dizendo o que ocorreu, e ressaltando o doloroso nos fatos – o que, por sua vez, causa o pesar e a profunda compaixão do leitor – mas guarda a abertura de seu coração para a parte seguinte.

Passemos para a quinta parte, que traz a expressão mais íntima dos sentimentos do poeta. A mudança da quarta para esta é radical, trazendo à tona outro aspecto da flexibilidade estonteante deste narrador. Além de contar com uma mobilidade física que o leva do alto mar ao chão do brigue voador num percurso geograficamente difícil de se explicar, ele conta com uma flexibilidade emocional que o permite cruzar, no espaço literário de algumas estrofes, como vimos, o caminho entre os sentimentos de prazer e liberdade máximos e os de total angústia e horror. Além do mais, possui a extrema flexibilidade expressiva, que o permite mudar de foco e de rumo, intercalando mesmo a vida exterior com a interior, e os múltiplos estados de espírito, sendo narrador, mestre-de-cerimônias, poeta declamador, agitador, amigo...

É com esta flexibilidade de dançarino, portanto, que o poeta vai da rememoração da cena, na quarta parte, para o derramamento de emoções, o *de dentro para fora*, da quinta, quando ele reza e grita, e faz-nos escutar o seu clamor.

A quinta parte, contudo, contém também uma viagem pelo espaço africano, que começa pela introdução de perguntas na segunda estrofe:

> Quem são estes desgraçados,
> Que não encontram em vós,
> Mais que o rir calmo da turba
> Que excita a fúria do algoz?

Quem são?... (...) (281)

E logo se direciona ao esclarecimento, nas três estrofes seguintes, de cujas linhas destacamos, respectivamente: "São os filhos do deserto / Onde a terra esposa a luz" (281); "São mulheres desgraçadas (…) / Que sedentas, alquebradas, / De longe... bem longe vêm..."; e "Lá nas areias infindas, / (...)/ Nasceram – crianças lindas, / Viveram – moças gentis" (282)...

Esta disposição em grupos segue o padrão da quarta parte, onde líamos: "Legiões de homens negros", "Negras mulheres", "Magras crianças", "moças". Aqui, temos: "os filhos do deserto" [também descritos, na mesma estrofe, como "guerreiros ousados", e "homens simples, fortes, bravos"], "São mulheres desgraçadas", "crianças lindas", "moças gentis". É tentador usar o adjetivo genial para descrever este paralelismo construído magestralmente pelo autor, que retomou, na quinta parte, os grupos mencionados na anterior, seguindo a mesma ordem, mas de uma maneira nada patética, ou explícita. É preciso procurar para achar este paralelismo que, quando observado, reluz, por seu discreto adereço onde se inscreve: "estas palavras foram cautelosamente colocadas".

Não nos arriscamos aqui a estender-nos sobre a polêmica de cunho antropológico a respeito da idealização da África e de seus habitantes, e a falta de pertinência histórica. Acreditamos que esta discussão tem o seu lugar de ser, mas ao aceitar tratar-se de um poema romântico, aceitamos também como parte da genética deste estilo de época o apelo a um mundo fantasiado: "Onde voa em campo aberto / A tribo dos homens nus..."; assim como a queda em certa absurdidade, feito em:

Ontem a Serra Leoa,

A guerra, a caça ao leão,

O sono dormido à toa

Sob as tendas d'amplidão... (282)

De uma perspectiva crítica, perguntaríamos: como a caça ao leão e a guerra, atividades extenuantes e arriscadas, podem ser associados a um mundo paradisíaco? Como seria possível um alguém ter "sono dormido à toa" num ambiente cheio de perigos – tanto por conta de feras e bestas, quanto pelos inimigos de grupos vizinhos? É como se autor estivesse a dizer que este era o mundo deles, ao qual estavam acostumados, e que isto bastaria para que o considerassem *bom*. Algo sem dúvida questionável, é claro, porém mais uma vez insistimos: há certos lugares comuns de um estilo que são revisitados por todos os autores da época. No caso, a África tratada como o local "Onde a terra esposa a luz" é apenas parte desse fenômeno.

Nas sexta, sétima e oitava estrofes da quinta parte, encontramos um intercalar entre tempos, com uso frequente de "Depois", "Ontem", "Hoje". Entendemos que o narrador, neste momento do poema, está imaginando as cenas descritas; está meditando, com pesar e indignação, sobre algo que não pode aceitar. Após a reflexão, em vez de encerrar num tom de pura melancolia, ele fecha com uma outra estrofe de clamor, convertendo a frustração e o desespero num grito de socorro.

Este grito é retomado na parte seguinte. Outra vez, a flexibilidade emocional é marcante: o poeta muda o tom completamente, agora saindo do seu estado misto entre contemplativo, melancólico e bravo, e entrando no terreno da argumentação e da ação política.

Nesta sexta parte, ele advoga abertamente pelo fim do tráfico, clamando na última estrofe: "Fatalidade atroz que a mente esmaga! / Extingue nesta hora *o brigue imundo* / O trilho que Colombo abriu na vaga, (…)"; para então concluir "Mas é infâmia de mais... Da etérea plaga", e finalmente convidar, bravamente: "Levantai-vos, heróis do Novo Mundo... / Andrada! arranca este pendão dos ares! / Colombo!

fecha a porta de teus mares” (284)!

O narrador-questionador e o caráter holográfico do poema

É interessante que a sexta parte segue uma estrutura de pergunta e resposta semelhante àquela presente na quinta parte, e aqui cabe mencionar, holográfica, relacionando-se com a estrutura maior do poema.

Veremos que o poeta questiona, para logo clarificar, e que ele aponta para o que lhe causa espanto e desassossego, esperando levar o leitor consigo. Para compreender em detalhes, destaquemos, primeiro, a apresentação, e a pergunta:

> E existe um povo que a bandeira empresta
>
> P'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
>
> (…) mas que bandeira é esta,
>
> Que impudente na gávea tripudia?!... (283)

Menciona-se "um povo", não se especifica qual. Num estilo de jogo de adivinhação, o leitor é convidado a começar a refletir e perceber que talvez este "povo" seja o dele mesmo, e talvez a história que leu se aplique à sua realidade. É um gesto delicado do poeta, na medida em que ele não empurra o leitor violentamente: ao perguntar "mas que bandeira é esta (…)?!...", ele deixa espaço livre, em atitude mais generosa do que se fosse ao ataque de frente, com alguma afirmação do tipo: é esta a bandeira de vocês, brasileiros etc. Comprovando que a pergunta era retórica, logo ele mesmo responde:

> Auriverde pendão de minha terra,
>
> Que a brisa do Brasil beija e balança,
>
> Estandarte que a luz do sol encerra,
>
> E as promessas divinas da esperança... (283)

Se pararmos para observar, veremos que é exatamente o mesmo movimento linguístico de: "Quem são estes desgraçados, / Que não encontram em vós, / Mais que

o rir calmo da turba / Que excita a fúria do algoz?" Trata-se de uma pergunta-guia, uma pergunta que ajudará a conduzir o leitor pelas descrições e também nas emoções. Além disso, é um auto-questionamento, uma maneira de mostrar que ele mesmo está refletindo sobre esse ponto difícil.

A resposta pode ser algo conhecido, ou uma descoberta. Ela pode vir gradualmente, em partes, sendo dividida ao longo de estrofes: "São os filhos do deserto", "São mulheres desgraçadas", ou de linhas da mesma estrofe, em graduais acréscimos, *isso, e isso, e isso*: "Auriverde pendão de minha terra,", "Estandarte que a luz do sol encerra,", "Tu, que da liberdade após a guerra, / Foste hasteado dos heróis na lança,". E se voltarmos mais atrás, veremos que a estrutura de pergunta e resposta era a mesma de "Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras! / Que cena funeral!... Que tétricas figuras!..." seguido pelas quarta e quinta partes.

Embora haja pontos de exclamação, e não de interrogação, no íntimo dos versos o que eles trazem é a pergunta: *mas o que é isto?!* – e no caso, a pergunta é respondida em toda a quarta parte, na descrição extensa da cena, e também em parte da quinta, quando se trata dos africanos. Em suma, primeiro o autor prepara o leitor, com uma pergunta, ou algo que chame a atençao, e depois ele desenvolve o tópico.

Se retornarmos ainda mais, recordaremos, na primeira parte, o "Donde vem?... Onde vai?...", próximo ao "Das naus errantes / Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?", e ainda seguido, estrofes depois, pelo "Por que foges assim, barco ligeiro?". Onde fica a resposta para estes questionamentos todos? O poema inteiro é a resposta.

Daí porque possamos ressaltar o aspecto holográfico. O poema, de modo total, responde a perguntas que surgem na primeira parte, e cada parte, separadamente, é recheada de outras perguntas, que estão ali trabalhando em múltiplas funções: fazer o leitor pensar sobre um tema novo, abrir uma questão a debate, provocar a curiosidade,

chamar a atenção. O poeta usa do artifício de esconder temporariamente aquilo que sabe, criando um clima de suspense, antes de revelar a situação, ou resposta. Eis, enfim, um dos movimentos – no caso, a pergunta, suspense, resposta – que trazem tanto dinamismo a este poema.

Como adendo, mencionamos que, interessantemente, a técnica se apresenta em outras linhas do autor, como por exemplo nestas de "Ao Romper d'Alva" – pertencente ao mesmo livro "Os Escravos" – linhas estas em efeito profundamente semelhantes à terceira parte de "O Navio Negreiro":

> Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria
> Erguer-se neste séc'lo, à luz do dia.
> Sem pejo se ostentar.
> E a escravidão – nojento crocodilo
> Da onda turva expulso lá do Nilo –
> Vir aqui se abrigar!... (216)

A visita ao abjeto: uma descida física e simbólica

Embora haja, conforme estudávamos acima, muitos "movimentos de câmera" ao largo de "O Navio Negreiro", há um em especial que merece mais destaque, tanto por sua prevalência no poema que enfocamos, quanto por sua recorrência, literal ou simbólica, na obra do poeta. Trata-se do movimento de cima para baixo, ou "descida", do sublime ao abjeto.

Este é o principal movimento no arco narrativo de "O Navio Negreiro", sendo o seu centro a terceira parte do poema, que consiste em unicamente uma estrofe composta por seis versos. Quando o poeta estabelece...

> Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!

Desce mais, inda mais... não pode o olhar humano

Como o teu mergulhar no brigue voador.

Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras! (279)

... ele está não apenas encaminhando o leitor a uma descida física, mas também a uma descida no nível símbolico. É esta descida que caracteriza a poesia condoreira, que vai até as enfermidades sociais, para denunciá-las. As alturas a que o condor pode atingir são uma meta, a representação da liberdade. A condição decrépita da estrutura social é a antítese a este ideal supremo.

O abjeto, e também o movimento em direção a ele, aparecem em vários outros poemas de Castro Alves. Selecionamos três onde o movimento claramente ocorre: "Ao Romper d'Alva", "A Canção do Africano" e "Tragédia no Lar". Com isto, poderemos comprovar a recorrência deste topos na poesia condoreira castroalvina.

Em "Ao Romper d'Alva", temos a partir da primeira estrofe uma descrição de uma paisagem amena do amanhecer. O poema começa:

"Sigo só caminhando serra acima,

E meu cavalo a galopar se anima

Aos bafos da manhã."

E logo:

"As estrelas fugindo aos nenufares,

Mandam rútilas pérolas dos ares

De um defeito colar."

E, ainda:

"Tudo é luz, tudo aroma e murmurio." (215)

O poema segue, estrofe por estrofe pintando a beleza da paisagem que o cavaleiro vê, e a grandeza da terra. Na quinta estrofe, lemos: "Como és bela, soberba,

livre, ousada! / Em tuas cordilheiras assentada / A liberdade está" (216).

Na nona estrofe, esta contínua apreciação é interrompida com surpresa. O narrador surpreende-se com uma visão de barbárie, e questiona dramaticamente:

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

E na décima terceira, e última estrofe do poema, o clamor final:

> Oh! ver não posso este labéu maldito!
> Quando dos livres ouvirei o grito?
> Sim... talvez amanhã.
> Galopa, meu cavalo, serra acima!
> Arranca-me a este solo. (...).

Como percebemos, o poema é dividido em dois grandes momentos, separados pela surpresa expressa no verso "Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria": o primeiro momento, a descrição de um amanhecer a um tempo ameno e sublime; o segundo, o espanto e horror diante do abjeto. Este é descrito com os termos de crítica e repulsa: "barbaria", "nojento crocodilo", "labéu maldito", e finalmente culmina no pedido do cavaleiro ao cavalo, de que este o arranque do solo, um solo marcado pela chaga que ele não aguenta mais olhar.

Assim, o poema caminha de uma descrição espacial majestosa para um brado contra a violência da escravidão, indo portanto numa trilha semelhante à de "O Navio Negreiro", como estudado anteriormente.

Em “A Canção do Africano”, por sua vez, temos um caminho distinto. O poema já inicia na senzala...

Lá na úmida senzala,

Sentado na estreita sala,

Junto ao braseiro, no chão,

Entoa o escravo o seu canto,

(...)

... e esta é representada como um local distanciado pelo uso do “Lá”, primeira palavra do poema. Lá, e não aqui. Num outro espaço, à parte do familiar para o leitor e para o narrador. A senzala é adjetivada como “úmida”, e a sala, “estreita”. O escravo que canta está sentado “no chão”. Isto vem a se opôr ao que caracteriza a vida na terra de origem, cantada em prantos:

Aquelas terras tão grandes,

Tão compridas como o mar,

Com suas poucas palmeiras

Dão vontade de pensar...

E ainda:

Lá todos vivem felizes,

Todos dançam no terreiro;

(...).

Se a senzala é “úmida” e a sala “estreita”, as terras são “grandes” e “compridas como o mar”. Se na senzala o escravo senta e chora, em sua terra natal “todos vivem felizes” e “todos dançam no terreiro”. A situação abjeta é contraposta à sublime, que é narrada pelo personagem. No fim de “A Canção do Africano”, há o caminho de volta: retorna-se à realidade da senzala, na direção do sublime ao abjeto. “O escravo calou a

fala,", na antepenúltima estrofe, e, na penúltima, temo-lo outra vez em sua realidade trágica:

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. (221)

Como pudemos ver, as descrições de espaços abertos e amplos vêm a compôr antítese ao confinamento da vida escrava.

Isto também se dá em "Tragédia no Lar", que começa na senzala: "Na senzala, úmida, estreita, / Brilha a chama da candeia" (229).

A escolha vocabular inicial é semelhante, com o uso dos termos "úmida" e "estreita". Neste sentido, é como se um poema continuasse o outro. Entretanto, a narrativa é outra, pois em "Tragédia no Lar" a protagonista é uma mãe, e há uma invasão no meio da noite à sua senzala. A escrava se vê desprotegida, com o seu filho infante:

"A porta da *fazenda* foi aberta;

Entraram no salão."

(...)

"Ser mãe é um crime, ter um filho – roubo!" (231)

Na parte seguinte do poema, a intenção do narrador de levar o leitor "para baixo", por assim dizer, fica explicitada nos versos:

Leitor, se não tens desprezo

De vir descer às senzalas,

Trocar tapetes e salas

Por um alcouce cruel, (232)

A descida ao abjeto se dá com um convite marcado pela nota do alarme:

Vem comigo, mas... cuidado...

Que o teu vestido bordado

Não fique no chão manchado,

No chão do imundo bordel.

O leitor é associado à fineza de vestimentas, que melhor combinariam com "tapetes e salas", do que com o "chão do imundo bordel" [grifo nosso]: "Que o teu vestido bordado / Não fique no **chão manchado**, / No **chão** do imundo bordel."

Este mesmo leitor é, portanto, prevenido de antemão sobre o que irá se suceder a ele quando seguir o narrador, o qual atua como um mestre de cerimônias. Ao contrário do que ocorre na terceira parte de "O Navio Negreiro", em que o narrador desce sozinho e se vê em estado de choque, e até desmaia, pelo impacto da visão terrível e imprevista, aqui o narrador conhece das coisas que se irão passar, e chama o leitor já como um guia experiente.

Com relação à natureza do abjeto, aqui ele se põe em referência ao tema da ausência caridade e do amparo aos destituídos, tema esse apresentado com altíssima carga dramática nas linhas [grifo nosso]:

Não venham esses que negam

A esmola ao leproso, ao pobre.

A luva branca do nobre

Oh! senhores, **não mancheis**...

Os pés lá pisam em **lama**,

Porém as frontes são puras

Mas vós nas **faces impuras**

Tendes **lodo**, e **pús** nos pés.

O campo semântico ligado ao tema do repulsivo e do sujo merece atenção: "desprezo", "chão manchado", "lama", "não mancheis", "faces impuras", "lodo", "pús". O poema prossegue com o crime e o rapto da criança.

A título de comparação, podemos perceber no no poema "América" o mesmo vocabulário da mancha, da nódoa e do imundo é também aplicado [grifo nosso]: "Teu poema da América manchado, / Manchou-o a escravidão." E:

Já falta bem pouco. Sacode a cadeia

Que chamam riquezas... que **nódoas** te são!

Não manches a folha de tua epopéia

No sangue do escravo, no **imundo balcão**. (217)

A nação fica suja por conta da escravidão, uma nódoa para a pátria.

Com essas leituras, esperamos ter comprovado como a movimentação entre o sublime e o deplorável é recorrente na poesia condoreira de Castro Alves, e como a contraposição entre os dois extremos vem a aumentar a carga dramática, funcionando como uma carta para a humanidade para que se corrijam as injustiças sociais.

Perguntas a si e ao mundo

Na última estrofe do mesmo poema, lemos: "Oh! ver não posso este labéu maldito!". As reações do narrador ao que vê são acompanhadas junto com a descrição do que é visto, e o espanto que se expressa nessas reações dá o tom para a descrição. A pergunta: "Mas o que vejo?" é símbolo da surpresa e, enquanto pergunta retórica, aproxima o poeta do receptor.

Prosseguindo, ainda na sexta parte, observando a quinta linha da segunda

estrofe, encontraremos outra característica do narrador que se faz presente várias vezes no poema. É nesta quinta linha que nos damos conta de que ele está falando com a bandeira diretamente. Em contexto: "Auriverde pendão de minha terra, (…) / Tu, que da liberdade após a guerra, / foste hasteado dos heróis na lança,". (283)

Destacamos o "Tu", pois ele é a fonte da surpresa, já que nos quatro versos anteriores não podemos saber que o poeta está trabalhando com a segunda pessoa. A partir da revelação, há "Foste", "te houvessem" e "servires", com morfemas capazes de trazer este dado do discurso; porém antes disso, não há quaisquer pistas, pronominais ou verbais. O uso do diálogo, a fala direta com a bandeira, é um elemento de cenografia e dramaticidade. Cenografia, na medida em que a descrição de um objeto no falar de um personagem é de muito mais difícil representação dinâmica do que o contato, ou encontro, do sujeito falante com este objeto. Dramaticidade, porque sendo o poema um poema para ser recitado – e os dons de récita de Castro Alves são bem conhecidos e divulgados – todo e qualquer apoio à compreensão do ouvinte é de extrema valia. E sabemos, é muito mais simples para um público que escuta, sem necessariamente estar lendo o material em paralelo, entender a cena se ele pode ver os personagens envolvidos no palco do que se precisa orientar-se unicamente numa descrição.

Estamos diante, portanto, de outro elemento que traz intenso dinamismo para o poema. Agregado ao franco movimento do navio, riquissimamanete representado em poderosas imagens, e aos movimentos tanto de ordem física quanto de ordem emocional do narrador, tem-se a movimentação em termos dialógicos: as mudanças do narrador em relação ao seu interlocutor. O poeta reza, fala com o mar, astros, noite, tempestades, tufão, o navio, a águia, fala conosco, fala consigo diante de nós...

É verdade que, ainda assim, o poema é univocal, no sentido de que apenas o

poeta-narrador fala, pois mesmo quando um personagem tem voz – o capitão, acima estudado – esta voz ganha espaço apenas para ilustrar o comportamento do mesmo personagem, sob o prisma do narrador. É uma fala de apoio à descrição, e não uma fala que a contradiga, ou complemente, e menos ainda que dialogue com o narrador. Mesmo que esteja entre aspas, a voz do capitão é totalmente subordinada à voz do poema.

O ser univocal, é importante frizar, no caso de "O Navio Negreiro", não implica em monotonia, em falta de movimento, ou de "colorido", para se usar aqui um termo do universo musical. Muito pelo contrário, o poema pode ser caracterizado como possuidor de um intenso "colorido", sendo marcado por inúmeras variações, porque, dentre outros motivos, como analisado acima, 1. o poeta passa por profundas transformações emocionais entre uma parte e outra, ou mesmo dentro da mesma parte; 2. ele insere suspense na sua narrativa, recheando-a de perguntas capazes de atiçar a curiosidade do leitor, e fazendo o próprio poema como um todo ser uma resposta a sucessivas perguntas postas no início; 3. ele muda seu lugar de fala constantemente, dirigindo-se ao leitor, ao navio, à águia, ao tufão, entre tantos outros. Daí porque estejamos autorizados a afirmar que temos um narrador hiperdinâmico, para um navio hiperdinâmico.

O poeta-narrador e narrador-poeta

Ainda na primeira parte do poema, em sua décima estrofe, vemos que o narrador se autodefine "pávido poeta": "Por que foges assim, barco ligeiro? / Por que foges do pávido poeta?"

Primeiramente, há que se notar que, diferente do navio, que recebe, conforme vimos, inúmeros epítetos, e se vê envolvido por uma riqueza de verbos, e também

diferente dos escravos, que são extensamente descritos, o narrador, por seu turno, não ganha muitos vocábulos auto-descritivos. É neste sentido que podemos afirmar seguramente que, embora o poema seja marcado pela emoção do narrador-poeta, não apresenta egocentrismo. De fato, não há qualquer outra descrição explícita fora o "pávido poeta" desta estrofe.

Depois, é fato que se o que temos diante dos olhos é um poema, seríamos a impelidos a pensar que o narrador se autodescreveria como poeta. Contudo, por se tratar de uma narrativa trágica (cabe recordar que o subtítulo da obra é "Tragédia no Mar"), o narrador igualmente poderia se apresentar como um outro personagem. (Por exemplo, não poderia numa ópera uma boneca recitar versos? Ou numa fábula cantada, um animal declamar?) Deste modo, o fato de especificamente escolher se autodefinir como poeta é um fato de grande relevância para o resultado artístico.

Na realidade, mesmo no romance romântico era comum que o narrador fosse um poeta. Como explica Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*, muitas obras escritas no século XIX como "romance" tinham como claro objetivo principal a poesia, sendo a narrativa uma sucessão de eventos que ali estavam apenas para que os poemas do narrador-poeta aparecessem.

No caso de "O Navio Negreiro", o fato de o narrador se autodenominar "pávido poeta" é o que abre as portas para a cascata de sensibilidade que se segue, além de ser um elemento unificador do poema. O choque, assim como o clamor aos céus, são atitudes do poeta, são expressões de sua pessoa, a complementar a descrição de natureza sonoro-visual. O ser poeta define então uma atitude diante da vida, uma perspectiva própria, uma sensibilidade à flor da pele, e a primeira pessoa se confirma por "quem me dera" (278), "vejo eu ali" (279), "Se eu deliro" (283), por exemplo.

Enfim, não se trata de alguém que esteja pontualmente escrevendo estes

versos, nesta ocasião. Trata-se de alguém que “é poeta”, que assim forja sua identidade. Daí podermos concluir que a função do poeta, segundo esta representação castroalvina, é denunciar os males e chagas sociais, trazendo as dificuldades da vida à literatura, lutando com a pena por uma nova realidade.

CAPÍTULO 3

MUSICALIDADE EXUBERANTE

Introdução

Após o estudo das imagens e metáforas presentes no poema, e o estudo dos movimentos do narrador ao largo da narrativa, focaremo-nos nesta parte do trabalho num outro elemento unificador da obra, que a envolve do início até o fim: a questão musical.

Dividimos a exploração desse tópico em duas camadas. Veremos, primeiramente, como "O Navio Negreiro" contém uma "trilha sonora". As referências ao que faz parte do plano auditivo perpassam a obra de modo coerente, orgânico e elegante. Em seguida, observaremos a musicalidade dentro do próprio texto, em seus efeitos de linguagem e estrutura de rimas.

Assim, poderemos perceber que ademais de possuir um fortíssimo apelo imagético, o poema trabalha brilhantemente o surgimento dos sons no rico palco da ação, o que se dá tanto diretamente, pelas descrições do pano de fundo sonoro; quanto indiretamente, pelo uso das palavras com resultados musicais.

A "trilha sonora"do poema: do SOM ao SILÊNCIO

Após haver ressaltado o aspecto teatral e/ou cinematográfico de "O Navio Negreiro", marcante em sua dramaticidade pela forma como se descortinam os eventos, pela flexibilidade do narrador, pelo impacto das imagens descritivas e metáforas, é preciso ressaltar que isso não se dá sem a descrição de uma complexa trilha sonora, que acompanha cada etapa da narrativa.

Vale a pena nos determos em cada um dessas entradas sonoras, porque como

perceberemos, todas elas se conectam genialmente no momento de fechamento.

No início, na sétima estrofe da primeira parte, o narrador ampara a descrição do espaço onde se encontra com o pormenorizar dos sons que chegam até ele:

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

Trata-se da primeira vez em que o panorama sonoro é apresentado, e alguns aspectos merecem atenção especial. Primeiramente, o fato de que o narrador está neste ponto a deleitar-se com a paisagem ao seu redor...: "Bem feliz quem ali pode nest'hora / Sentir deste painel a majestade!..." e, ao receber a música que lhe chega aos ouvidos, encontra motivo de contentamento. Depois, ele não se esforçou para chegar até esta música: ela veio até ele, trazida pela brisa, sem qualquer labuto. É uma "doce harmonia", de uma "música suave" que "ao longe soa". Não há qualquer aspecto de tensão ou angústia nesta música. Muito ao contrário, ela bóia "à toa", personificação de alguém sem preocupações. Além disso, ela se espraia "pelas vagas sem fim", sendo ainda descrita como "sublime" "canto ardente". Enfim, todo o campo semântico conflui para um sentido: o de algo aprazível, deleitante, associado à tranquilidade e ao conforto.

Já na nona estrofe, na mesma primeira parte, um outro aspecto se revela:

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

Aqui, o elemento da liberdade, já tangenciado na estrofe sétima ["Pelas vagas

sem fim boiando à toa!"], ganha novos contornos: "deixai que eu beba / Esta selvagem, livre poesia...". O canto é completo: inclui melodia, letra, harmonia... E todo ele é livre e um convite à liberdade mesma. Ele causa o desejo no narrador de experimentar a essência deste sentimento sublime. Até que, com fecho de ouro, o tema do mar com navio que o cruza se arremata ao tema da descrição musical: "Orquestra – é o mar que ruge pela proa, / E o vento que nas cordas assobia...". É importante notar o uso do termo "orquestra", que remete exatamente à "harmonia", à sincronicidade entre todas as partes. Os próprios sons provenientes do contato entre a natureza exuberante e o navio veloz completam a composição... Assim, a música é fruto desse espaço aberto, onde os marinheiros se expressam enquanto o infinito os toca.

Passamos à segunda parte do poema, onde o panorama sonoro ganha ainda novos significados e dimensões.

Na primeira estrofe da segunda parte, lemos:

> Que importa do nauta o berço,
>
> Donde é filho, qual seu lar?...
>
> Ama a cadência do verso
>
> Que lhe ensina o velho mar!
>
> (...)

Neste momento, a "cadência do verso" que "ensina o velho mar" é um elemento unificador para todos os marinheiros, quaisquer sejam as suas nacionalidades. Isso pode ser entendido metaforicamente, como um símbolo de que a vida num navio em alto-mar – para além das fronteiras entre os países – une completamente as pessoas de diferentes origens, que passam a compartir um espaço, como na expressão popular: "estamos todos no mesmo barco". Além disso, é possível

entender as linhas como uma menção ao fato de que o mar ensina um estilo de vida próprio, e que os marinheiros aprendem dele diretamente. Finalmente, há uma alusão à continuidade. Por ser o "velho mar", símbolo de permanência, no sentido de ser o que sempre esteve e sempre estará por ali, quem ensina "a cadência do verso", por conseguinte ela ultrapassa limites de geração. Assim, conectam-se nacionalidades distintas, e tempos distintos também.

Em seguida, na mesma estrofe,

> Cantai! Que a noite é divina!
>
> (...)
>
> Presa ao mastro da mezena
>
> Saudosa bandeira acena
>
> Às vagas que deixa após.

Em dando seguimento à descrição de uma atmosfera plácida e apaziguante, a noite é chamada de "divina". O poema faz um convite: "Cantai!", e cantai por quê? Porque tudo é magnífico, porque o sublime rege a cena. E finalmente a bandeira "acena", personificada, como um elemento da ópera.

Nas três estrofes seguintes desta segunda parte, há uma individualização: descrevem-se os marinheiros de cada parte do mundo, e a maneira como cantam. Citamos aqui cada uma das vezes em que se encontra o verbo "cantar" ou substantivo do campo semântico: "Do Espanhol as cantilenas", "Canta Veneza dormente", "Canta os louros do passado", "Vão cantando em noite clara", "As melodias do céu...". Como se pode perceber, o canto é o cerne da segunda parte do poema.

Este canto que unifica é tão mais marcante na medida em que une não apenas pessoas de gostos diferentes, mas pessoas de várias nacionalidades e costumes, e que normalmente cantariam cada qual de maneira distinta. É em prol da música que

compartilham que todas elas acham uma harmonia comum, e forma-se uma orquestra.

Neste contexto, o fato de serem de nacionalidades distintas não as aparta de modo algum. E nos detemos para o estudo dos três últimos versos: "...Nautas de todas as plagas! / Vós sabeis achar nas vagas / As melodias do céu..."

É "nas vagas" que os "nautas de todas as plagas" encontrar as melodias sublimes, as "melodias do céu", aquelas representam a harmonia, o entendimento entre os povos. Ou seja: o mar permite a reunião das diferenças, simbolizada pela orquestra.

A terceira parte, composta de apenas uma estrofe, não apresenta referências musicais, sendo uma estrofe de transição, na qual o narrador descreve sua descida, até deparar-se com um "quadro de amarguras", como estudado em outra parte deste trabalho.

Na quarta parte, as referências musicais e sonoras são retomadas, mas então de modo já completamente distinto daquele descrito até aqui. Após a estrofe de transição, e esta queda acompanhada pelo trauma, o teatro dos horrores se revela.

Se antes havia sons aprazíveis, como o do "vento que nas cordas assobia", nesta descrição há "Tinir de ferros... estalar do açoite...", como encontramos já na primeira estrofe da quarta parte. Se antes a orquestra era um "mar que ruge pela proa", e a música era "suave", o canto "ardente"; aqui "(...) ri-se a orquestra, irônica, estridente..." (terceiro parágrafo da quarta parte).

E ainda: "Ouvem-se gritos... o chicote estala. / E voam mais e mais..."

Todos os sons suaves e harmônicos foram substituídos pelos da angústia, e a natureza sublime foi trocada pelos maus-tratos humanos, materializados nos barulhos do "chicote", do "açoite".

As cantilenas que unificavam deram lugar a uma estridência acompanhada de

dança macabra, regada a lágrimas: “Presa nos elos de uma só cadeia, / A multidão faminta cambaleia, / E chora e dança ali!”

Como se vê, um a um os elementos são substituídos por sua face oposta. Até mesmo a união, de caráter positivo na segunda parte, quando se via a união de povos, assume a conotação negativa, sendo união pelo aprisionamento: “Presa nos elos de uma só cadeia,”. Também o respeito pelas diferenças desaparece, tomando lugar a exploração, o aviltamento. “Um de raiva delira, outro enlouquece... / Outro, que de martírios embrutece, / Cantando, geme e ri!”

Neste momento dramático, aquele que *canta* a um tempo “geme e ri”, padecendo em martírios e delírios.

Já na última estrofe desta parte, temos:

> E ri-se a orquestra irônica, estridente...
>
> E da roda fantástica a serpente
>
> Faz doudas espirais!
>
> (...)
>
> Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
>
> (...)

O verso “E ri-se a orquestra irônica, estridente...” é repetido, enfatizando-se o caráter cíclico da ação, já que os escravos estão girando constantemente na dança macabra. Estes movimentos de “doudas espirais” têm como fundo sonoro: “Gritos, ais, maldições, preces” que “ressoam” no “sonho dantesco”.

Já parte seguinte, em que o poeta clama aos céus, as menções ao pano de fundo sonoro também surgem para completar o efeito dramático. Vejamos isso na sétima estrofe, ao fim, quando compreendemos com que tipos de barulhos essas pessoas acordam: “E o sono sempre cortado / Pelo arranco de um finado, / E o baque

de um corpo ao mar...”

Assim, “O sono dormido à toa / Sob as tendas d’amplidão”, tal como ocorria em “Serra Leoa”, não tem mais lugar. Cabe notar que a expressão “à toa”, que havíamos encontrado na primeira parte do poema, no verso “Pelas vagas sem fim boiando à toa [um canto ardente]”, é utilizada mais uma vez para trazer este caráter de sossego, de tranquilidade, a ausência da apreensão – agora perdidos. Enfim, parte do passado, porque “hoje” o sono é “sempre cortado” por: o “arranco de um finado”, “o baque de um corpo ao mar...”.

A cena trágica é descrita indiretamente, por meio da menção aos sons escutados por alguém que já não consegue mais dormir um sono tranquilo – tanto por seu lado literal, os barulhos, quanto simbólico, a falta de paz.

Encerrando as citações na parte quinta, temos: “E assim roubados à morte, / Dança a lúgubre coorte / Ao som do açoite... Irrisão!...”

Outra vez, a dança se dá ao “som do açoite”, dança esta daqueles que “nem são livres p’ra... morrer...”.

Tendo observado detidamente o caminho que os sons percorrem no poema desde a primeira parte até a quinta, da harmonia à estridência, do canto ao gritos de desespero, vamos à última parte. Nesta, que se centra na declamação do poeta, deparamo-nos com o poder do silêncio, conforme interpretamos com base nos seguintes versos da primeira estrofe:

> (...) mas que bandeira é esta,
>
> Que impudente na gávea tripudia?!...
>
> Silêncio!... Musa! chora, chora tanto
>
> Que o pavilhão se lave no teu pranto...

O silêncio, aqui, representa a absoluta falta de respostas, a falta de um

esclarecimento possível para este mal injustificável. Nem vale a pena pronunciar mais perguntas, porque a musa chora, e fica apenas o silêncio. Cabe notar, como um adendo, que a bandeira também teve sua conotação transformada. Como observávamos, ela passou de um acompanhamento à cantoria do navio, na segunda parte, a um objeto "impudente". A expressão que se usa para descrevê-la vem a reforçar a mensagem do "sono (...) cortado / Pelo arranco de um finado,":

> Tu, que da liberdade após a guerra,
>
> Foste hasteado dos heróis na lança,
>
> Antes te houvessem roto na batalha,
>
> Que servires a um povo de mortalha!...

Assim, o silêncio e o choro da musa estão conectados com as imagens de luto exploradas pelo poeta.

Em suma, o poema percorre uma curva do canto ao grito, e do grito ao silêncio, do silêncio ao pranto.

Uma pesquisa futura de caráter comparativo poderia partir em busca deste campo semântico em outros poemas de "Os Escravos". Assim como vimos no caso das imagens, no caso da música há uma retomada de temas e expressões que vem a unificar os poemas do livro em tela. A título de exemplo, destacamos os seguintes versos de "Ao Romper d'Alva":

Na décima estrofe:

> (...) dentre a imensa orquestra
>
> Que a natureza virgem manda em festa
>
> (…)
>
> Um grito que soluça aflito, vivo,
>
> O retinir dos ferros do cativo,

Um som discorde e vil? (216)

E na penúltima: “E as palmeiras se torcem torturadas, / Quando escutam dos morros nas quebradas / O grito de aflição.” (217)

Como os temas da “mancha”, da “cavalgada”, da “descida”, entre tantos outros, o tema, ou “locus”, lugar semântico, dos gritos e da orquestra são recorrentes na poesia condoreira castroalvina.

Poema para ser lido em voz alta

Os sons do poema: efeitos

Nesta seção, estudaremos alguns efeitos sonoros provocados por rimas internas, aliterações, repetições de sons aproximados. Pelo fato de o poema “O Navio Negreiro” ser populado por muitos deles, optamos por selecionar uma mostra que incluísse exemplos de cada uma das partes da composição. Verdade é que tendo em vista a presença abundante, virtualmente todas as linhas poderiam ser analisadas para este propósito.

Os detalhes bem cuidados podem deixar os leitores boquiabertos. Observe-se, por exemplo, o terceiro verso da primeira estrofe do poema, e logo o terceiro verso da segunda estrofe: “E as vagas após ele correm... cansam” e “O mar em troca acende as ardentias”.

Encontra-se um bem elaborado exemplo de assonância/aliteração complexa, em que o *c* com o *c* vai em paralelo ao *a* com *a*.

As quartas linhas respectivamente de cada uma dessas estrofes relacionam-se esplendorosamente: “Como turba de infantes inquieta.” e “— Constelações do líquido tesouro...”

Ambas apresentam os sons: “k”, “t”, “k”, t”, na mesma ordem, sendo que na

segunda ainda se acrescenta a aliteração de “l”s para “constelações do líquido.

Na quarta estrofe, destacamos um paralelo entre a segunda e a quarta linhas: “Ao quente arfar das virações marinhas” e “Como roçam na vaga as andorinhas...”

Naquela como nesta, há sete “a”s. Já na segunda, há a aliteração de “o”s: “como roçam (...) andorinhas”.

Dado a impossibilidade de estudar todos os efeitos sonoros presentes no poema, passamos a um exemplo que se encontra na segunda parte. Focalizemos os quatro primeiros versos:

> Que importa do nauta o berço,
>
> Donde é filho, qual seu lar?...
>
> Ama a cadência do verso
>
> Que lhe ensina o velho mar!

Primeiro, nos parece marcante a repetição da letra “r” em seu som ao fim de sílaba: “importa”, “berço”, “lar”, “verso”, “mar”. Há um paralelismo entre “verso” e o “velho” da linha seguinte, bem como uma reiteração do som do “lh”: “filho”, “lhe”, “velho”. O intercalar destes sons, o “r” de tipo forte, e o “lh”, cria uma música exuberante.

Da terceira parte, escolhemos destacar uma rima bem sutil entre a quarta e a sexta linhas: “Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!” e “Que cena infame e vil!... (...)”

A sonoridade de “que vejo eu” encontra eco em “infame e vil”. Ainda nesta estrofe, encontra-se também o jogo entre o “lh” e o “r” final: “(...) não pode o olhar humano / Como o teu mergulhar no brigue voador.”

O “olhar” não apenas se harmoniza com “mergulhar” pelo “lh”, como rima, pelo “ar”. Este “ar” faz sinfonia com “voador”.

Da quarta parte, selecionamos a genial passagem: “Vibrai rijo o chicote, marinheiros! / Fazei-os mais dançar!...” presente na sexta estrofe, em que os sons ai, ei, ei, ai, se sucedem, em função do “vibrai”, “marinheiros”, “fazei”, “mais”. Em nossa leitura, entendemos que elas trazem os murmúrios daqueles que recebem as mesmas chicotadas: ai, ei, ei, ai.

Na quinta parte do poema, chama a atenção o insistente uso do “ão” para efeito dramático, como sucede ao final das linhas:

> “De teu manto este borrão?...”
>
> “Varrei os mares, tufão!...”
>
> “Combatem na solidão...”
>
> “Sem ar, sem luz, sem razão...”
>
> “A guerra, a caça ao leão,”
>
> “Sob as tendas d’amplidão...”
>
> “Nas roscas da escravidão.”
>
> “Ao som do açoite... Irrisão!...”
>
> e novamente: “De teu manto este borrão?...”
>
> “Varrei os mares, tufão!...”

Entendemos que o sentido deste “ão” é principalmente expressar grandiosidade e tumulto, na seção do poema em que o narrador está derramando os mais puros sentimentos de sua alma em torpor e quase descontrole. Esta hipótese pode ser defendida tendo por base o fato de o único outro momento, ao largo de todo o poema, em que se pode achar o uso do “ão” no final de linhas é : “— Terra de amor e traição – / (...) Junto às lavas do Vulcão!” (segunda estrofe da segunda parte).

Longe de corresponderem a uma exceção, estas linhas vêm a confirmar o ponto da hipótese que aqui queremos defender: o “ão” ao fim da linha é recurso

linguístico usado para causar uma impressão de grandiosidade e poder, tormento e reboliço da natureza externa e/ou interna. Os vocábulos “Vulcão”, “tufão”, “borrão”, “irrisão”, e a expressão “sem razão” levam por força a este entendimento, junto ao som em si.

Por fim, a sexta parte. Assim como por toda a quinta parte encontramos o som “ão”, na sexta parte isso se dá com a repetição de sons anasalados, como “an”, “en”, “in”, “un”, e “om”, desde a primeira linha:

> “E existe um povo que a bandeira empresta
>
> P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...”
>
> passando por
>
> “(...) chora tanto
>
> Que o pavilhão se lave no teu pranto...”

E logo a segunda estrofe, onde os anasalados estão nas rimas de fim de linha, e em pontos espalhados pelos versos:

> Auriverde pendão de minha terra,
>
> Que a brisa do Brasil beija e balança,
>
> Estandarte que a luz do sol encerra,
>
> E a promessas divinas da esperança...
>
> (...)
>
> Foste hasteado dos heróis na lança,
>
> Antes te houvessem roto na batalha,

Igualmente perceptível está na última estrofe, na qual contamos 12 repetições deste grupo fonético, começando por:

> Fatalidade atroz que a mente esmaga!
>
> Extingue nesta hora o *brigue imundo*

O trilho que Colombo abriu na vaga,

Como um íris no pélago profundo!...

...Mas é infâmia de mais... (...)

Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...

até o clímax nos dois últimos versos, em que encontramos os referidos sons no total de quatro vezes: "Andrada! arranca este pendão dos ares! / Colombo! fecha a porta de teus mares!"

Considerando-se a temática desta sexta parte, julgamos possível entender esta insistência sobre os sons "an", "en", "in", "un", "om", como uma representação da angústia, dado que o narrador está debatendo-se com o problema da identidade nacional em face do problema da escravidão.

Diferente do desespero característico da quinta parte, onde o narrador estende a sua plegaria do âmago de sua alma, gritando: "Rolando das imensidades! / Varrei os mares, tufão!...", como alguém "fora de si", o sentimento aqui na sexta parte é de desengano, um misto de desesperança com alarme. Assim, os sons anasalados são como soluços, refletindo o choro da musa: "Musa! chora, chora tanto / Que o pavilhão se lave no teu pranto...".

Finalmente, destacamos das mesmas linhas outros aspectos dignos de notas. Por exemplo, a repetição do "b" em: "Que a brisa do Brasil beija e balança", a do "e" em: "Estandarte que a luz do sol encerra" e do "a" em: "Fatalidade atros que a mente esmaga!". Tudo isso revela um profundo domínio da língua e uma admirável consciência poética. Vemos que há vários processos e efeitos se descortinando em paralelo, com jogos de sons que cruzam linhas, junto a outros usados em linhas pontuais, enquanto o sentido e o tom das estrofes se concatena.

Rimas e métricas

Tal riqueza linguística e semântica é acompanhada por rígido respeito às estruturas métricas e de rimas estabelecidas para cada parte, o que aumenta o sentido geral de "unidade" causado pelo poema, um sentido de "tudo foi planejado" e nada é aleatório, ou em outras palavras, nada se encontra ali sem haver passado por uma extensa avaliação.

Neste sentido, o poema não é um exemplo da espontaneidade romântica em seu sentido estrito, embora tenha marcas dela na pontuação mais ou menos imprevisível de certos versos. Ele é mais um ícone de obra formulada do início ao fim, antes da execução. Os temas e imagens são retomados e evoluem no desenrolar das seções, como se daria num roteiro. Além disso – e é o que nos interessa de perto nesta parte de nossa análise – a estrutura formal exigiu o rigor de seu autor, sendo o exemplo que julgamos paradigmático para a compreensão disso a expressão: "'Stamos em pleno mar...". Esta expressão, em que o verbo estamos tem seu "e" eliminado, é um bom exemplo da adequação linguísitica, visando a encaixar o verso na quantidade silábica pré-determinada. Ou seja: não se trata de signo da espontaneidade romântica – como se o poeta "comesse" uma letra pela pressa de escrever. Ao contrário, trata-se mesmo do pormenor, do cálculo formal. O tom espontâneo no resultado final é um fruto do labor do artista, e não de sua pressa.

Cabe mencionar que embora tenha cabimento, do ponto de vista da interpretação literária, tentar achar o sentido para cada métrica aplicada pelo poeta, isso sempre permanecerá, em certa medida, no território da especulação. De todo modo, arriscamos uma leitura, fundamentada em consensos sobre certas características dos versos, segundo seu número de sílabas.

Na primeira parte, temos estrofes de quatro versos, decassílabos, em rima

ABCB. Este tipo de estrofe é pertinente para uma descrição singela, amena, de algo aprazível, já que se desenvolve com uma certa simplicidade, sendo também comum em poemas para o público infantil.

Na segunda parte, como bem vimos anteriormente, o foco é o canto dos diferentes grupos de marinheiros. Neste sentido, o uso de versos de sete sílabas, septassílabos ou redondilhas maiores, é absolutamente apropriado, pois a redondilha é caracteristicamente o tipo de verso para o cantar popular, sendo a sua medida confortável para a fala e para a memorização. As rimas seguem ABABCCDEED, mais complexas do que ABCB, já que não há verso cujo fim não rime com o fim de outro.

Já na terceira parte, temos uma transição. Parece lógica e contundente a escolha de fazê-la com apenas uma estrofe, de longos versos – com 12 sílabas, ou alexandrinos. As rimas AABCCB, porém, dão um caráter duplo à estrofe, que internamente parece dividida em duas: AAB e CCB. Isso é condizente com o tema, pois de fato a linha de primeiro C começa com "Mas", sendo o ponto de virada.

Continuando a nossa interpretação, vamos à quarta parte, onde se encontra uma instabilidade no número de sílabas por verso, intercalando-se os decassílabos com as redondilhas. Embora a instabilidade tenha um padrão, repetindo-se a cada estrofe, ainda assim consideramos possível defender que ela reflete a instabilidade do sonho pintado em vivas cores. Assim, dá ainda mais vida ao quadro oferecido ao leitor. As rimas mantêm-se no padrão AABCCB, como se sucedera na terceira parte, o que mais uma vez revela o caráter de transição desta.

Na parte seguinte, temos a plegaria, com o uso de redondilhas, e do padrão ABCBDDEFFE, em algo semelhante ao que se encontrava na segunda parte. Aqui também seria possível justificar o uso, em função de a plegaria ser uma fala que vem

do coração do narrador (e aqui estamos, claro, diferenciando o narrador do poeta, assumindo que este teve o trabalho de raciocinar sobre todas as linhas que escreveu).

E finalmente, a última parte, que se supõe fruto do raciocínio do narrador, já que é um clamor político, usa uma forma semelhante à dos "Lusíadas" de Camões: versos decassílabos em estrutura ABABABCC. Isto parece uma escolha sensata, na medida em que tais estrofes são uma reflexão sobre a situação nacional e uma expressão da voz do cidadão-poeta, e mesmo que o elemento da angústia esteja presente, em nada se comparam ao derramamento emocional das estrofes da quinta parte.

Esperamos poder ter oferecido uma interpretação contundente para as mudanças métricas deste poema.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, abordamos aspectos que se fazem presentes ao largo do poema "O Navio Negreiro", com isso revelando a sua unidade e seus aspectos holográficos. Por aspectos holográficos entendemos os elementos que se refletem tanto no plano específico quanto no plano geral. Como a jóia rara no topo da coroa do Rei, que visa a representar o Rei em sua totalidade, cada riqueza pontual do poema castroalvino "O Navio Negreiro" parece vir para revelar a riqueza da obra maior, sendo uma amostra do valor que se espraia no todo.

Esperamos ter, com a primeira parte do trabalho, mostrado que as diferentes expressões utilizadas para a descrição do navio negreiro não são apenas um modo de evitar a repetição do termo "navio", quer dizer, como recurso que tange o aspecto vocabular. Muito mais do que trocar, por exemplo, Rio de Janeiro por "Cidade Maravilhosa" ou o nome de alguém por seu apelido intencionando expandir as escolhas linguísticas e, com isso, evitar a repetição pouco criativa ou entediante, o que Castro Alves provavelmente ambicionou foi trazer múltiplas visões do navio segundo a performance do mesmo a cada parte do poema. É patente que cada nova expressão utilizada surge em harmonia com a ênfase da ação momentânea.

Assim, "veleiro brigue", "nau errante", "corcel", "barco ligeiro", "doudo cometa", "albatroz", "águia do oceano", "Leviatã do espaço", e "golfinho veloz", além de "brigue imundo", são mais do que uma superficial forma de driblar o retorno a um só termo. Num poema de poucas páginas temos 10 diferentes terminologias. Se seguirmos a trilha dos termos empregados, perceberemos a curva que vai da neutralidade ao deslumbramento, daí ao desespero, passando então à crítica ferrenha. Cada termo é uma pérola que forma um cordão cujo fecho se encontra na conjunção de "veleiro brigue", primeira aparição, ainda neutra, e "brigue imundo", a última, já

passionalmente inflamada.

Podemos ler as expressões como ondas que embalam o leitor no oceano narrativo, levando-o, de canto em canto, ao caminho da tragédia e da reação à mesma. Repassaremos aqui por algumas delas, por brilhantes que se revelam seus usos. Por exemplo, "corcel", animal terrestre, é metáfora que se harmoniza com "albatroz" e "águia do oceano", pelo espaço aéreo, e "golfinho", pelo espaço aquático. A genialidade do poeta é impressionante, tendo-se em conta que as metáforas inovadoras acompanham o desenrolar da narrativa e também mantêm relações dialógicas entre si.

O adjetivo "ligeiro", que surge na primeira parte do poema, é substituído pelo adjetivo "imundo", na última. A maior virtude do navio é ser ligeiro, e sua desgraça é ser usado para o tráfico de escravos. A grandeza é percebida quando os olhos ainda não foram contaminados pelos males. A imundície é a representação da devassidão, percebida após a visão de choque.

Já a metáfora "doudo cometa", em "Oh! quem me dera acompanhar a esteira // Que semelha no mar – doudo cometa!", que por si só já resplandece grandiosa, torna-se ainda mais surpreendente quando vista inserida no contexto: a "esteira" e o "doudo cometa" são mencionados após o engenhoso paralelo entre o oceano e o céu. É como se todas as belas imagens da imensidão do espaço e do oceano tivessem surgido apenas para que a metáfora do cometa pudesse acontecer. Magicamente, isso se dá com cada uma das metáforas: é como se o poema existisse para elas, e não fossem elas as serviçais do poema.

Na segunda parte do trabalho, discutimos a ação, posicionamento e movimentação do narrador, que concluímos poder ser denominado apropriadamente de "narrador hiperdinâmico". Ele tem uma extrema flexibilidade, e nem sempre é

possível estabelecer exatamente onde ele está, o que por sua vez é parte da flexibilidade do poema em si.

O leitor acompanha a sua apropriação e reapropriação do espaço de modo "cinematográfico", seguindo-o como se segue a um mestre de cerimônias. E como o narrador sofre também mudanças emocionais e psicológicas, muitas são as "passagens" e transições experimentadas. Por exemplo, vejamos o caso do dinamismo revelado pelo processo comunicacional: o narrador está ao largo da obra envolvido em diálogos com inúmeros elementos ao redor. Além de ele rezar, ele dirige a palavra ao mar, aos astros, noite, tempestades, tufão, navio, à águia, a "nós", leitores, e ele fala consigo mesmo, diante de nós. Mudanças e mudanças que se dão de um modo sentido como "espontâneo", porque o narrador ora fala com um, ora fala com outro, mas isso se sucede numa cadência "natural", o endereçamento refletindo o estado da alma. E apesar dessa flexibilidade, há ainda unidade, sendo o poema univocal, pois o capitão é o único personagem a ganhar voz e, quando a possui, não contradiz o narrador. Apenas ilustra um aspecto do que está sendo descrito e narrado, sendo portanto uma voz "subordinada".

O jogo de perguntas e respostas estabelecido com tantos elementos funciona superficialmente por seu efeito retórico, porém é também o modo de expressão de uma emoção cambiante. Como há transições e gradações, o poema não apresenta "quebras" entre os diversos atos, fluindo continuamente e avançando para o clímax e a resolução intelectual.

As perguntas, ademais, colaboram para o dinamismo, sendo muitas delas "perguntas retóricas". O narrador está, por um lado, falando consigo mesmo e, por outro, incitando o leitor/ouvinte a refletir. No caso da primeira parte, onde se lêem as questões: "Donde vem?... Onde vai?..."; "Das naus errantes / Quem sabe o rumo se é

tão grande o espaço?"; e "Por que foges assim, barco ligeiro?", temos a demarcação de uma estrutura. O que se passa é que o poema inteiro tentará responder a estas questões ou, lendo-se de outra forma, o poema inteiro será a reelaboração destas perguntas essenciais.

Com relação à música no poema, é fascinante a quantidade de descrições do panorama sonoro que perpassa a ação, e o modo como tal panorama sonoro realça o aspecto que está sendo destacado a cada momento da narrativa. Se trilhamos a evolução da descrição sonora do mesmo modo usado para a evolução das metáforas aplicadas ao navio, seguindo da primeira à última parte, percebemos uma ordem e uma coerência admiráveis. Outra vez, a ilusão é de que este tivesse sido "o único" foco do poeta, ficando todo o resto subordinado a tal construção.

O fio da coesão caminha primeiramente por imagens sonoras do prazer musical e do canto, com por exemplo "doce harmonia", "música suave", "orquestra", "vento, que nas cordas assobia...", "Ama a cadência do verso", "Cantai!", "cantilenas/ Requebradas de langor", "melodias do céu..."; para, após o choque da terceira parte, passar às representações sonoras da violência: "Tinir de ferros... estalar de açoite...", "Ri-se a orquestra irônica, estridente...", "Ouvem-se gritos... o chicote estala.", "E chora e dança ali!", "Cantando, geme e ri!", "Gritos, ais, maldições, preces ressoam!"; e na quinta parte: "E o sono sempre cortado // Pelo arranco de um finado, // E o baque de um corpo ao mar...". Essa curva musical, que vai da suavidade e do prazer à violência e ao horror, culminando no som da morte ("baque de um corpo ao mar"), pausa no silêncio, e termina no choro: "(...) mas que bandeira é esta, // Que impudente na gávea tripudia? // Silêncio. Musa... chora, e chora tanto // Que o pavilhão se lave no teu pranto!...". Em síntese, é impressionante que o poeta tenha dado seguimento a tantas linhas paralelas, que se cruzam do início ao fim da obra, sem serem

abandonadas ou se perderem. Neste sentido, podemos afirmar que "O Navio Negreiro" se apresenta como um macramê de linhas coloridas: cada linha está presente de ponta a ponta, e relaciona-se com as demais, enquanto mantém o seu percurso.

Após discorrer sobre a música no poema, trabalhamos também a musicalidade do poema em si, que é exuberante. A quantidade de efeitos como assonâncias, aliterações, o uso sibilantes, plosivas, velares e laterais, as rimas internas e a sinfonia de sons aprazíveis por seu impacto sonoro, como pelas interpretações e leituras possíveis, isso faz de "O Navio Negreiro" um poema para ser lido em voz alta; não só lido, como "re-lido". A quantidade de efeitos bem sucedidos é tão monumental, que tivemos de selecionar muitíssimo, pois quiçás daria uma tese inteira.

A título de ilustração, mencionaremos aqui um par de versos: "Como turba de infantes inquieta" e "— Constelações do líquido tesouro...". Além de ambas trazerem "k", "t", "k", "t" exatamente na mesma ordem, a segunda ainda exibe o "broche de ouro": "Constelações do líquido", sendo a repetição do "l" um efeito tecido dentro do outro maior.

Finalmente, o fato de a métrica mudar a cada parte cria um ambiente de "mudança constante". Sem dúvida há uma dimensão estética para esta escolha do poeta, mas junto com o aspecto gráfico e sonoro, há as faces emocionais e psicológicas, as quais se descortinam com ritmos e passos próprios. Embora alguns tenham ousado interpretações arriscadas para as mudanças métricas, mantemos uma postura mais reservada, admitindo ser quase impossível afirmar algo neste terreno com alguma segurança. Ainda assim, permitimo-nos um vôo teórico e embarcamos nesta viagem rumo aos mundos misteriosos do estilo e dos símbolos.

Com tais aspectos, vislumbramos a magnificência do poema, que é bem sucedido na retomada marítima de elementos, na manutenção e evolução de um estilo, numa organicidade surpreendente.

BIBLIOGRAFIA

Broca, José Brito. Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Polis, 1979.

Cândido, Antônio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1969.

Coutinho, Afranio. Coutinho, Eduardo de Faria. (CO-direção?) A Literatura no Brasil. Niterói: José Olympio Editora, Universidade Federal Fluminense, 1986.

Grieco, Agrippino. Poetas e prosadores do Brasil. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1968.

Moisés, Massaud. História da Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

Moreira, Maria Eunice. (org) Histórias da literatura: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

O'Neil, Helen Froldi. "O navio negreiro" de Castro Alves: uma interpretação. Thesis (MA) – University of North Carolina at Chapel Hill, 2003.

Peixoto, Afranio. Castro Alves: o poeta e o poema. 5ª ed. Série: Brasiliana. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

Rambelli, Gilson. Tráfico e navios negreiros: contribuição da Arqueologia Náutica e Subaquática. Navigator número 4, 2006, art. 4

Sodré, Nelson Werneck. História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

Lopes, Hélio; Bosi, Alfredo (org). Letras de Minas e outros ensaios. São Paulo: Edusp, 1997.

Sítios

Academia Brasileira de Letras. "Castro Alves: Biografia" in www.academia.org.br

Projeto Memória. "Castro Alves" in www.projetomemoria.art.br/CastroAlves/

"Antonio de Castro Alves (1847-1871)". *Nineteenth-Century Literature Criticism*. Ed. Kathy D. Darrow. Vol. 205. Detroit: Gale, Cengage Learning, 2009. 1-41. Literature Criticism Online. Gale. CUNY- Queensborough Community College. ( ) May 2012 http://galenet.galegroup.com/servlet/LitCrit/cuny_queensboro/FJ1588650002

Lokensgard, Mark A. "Antonio de Castro Alves (14 March 1847-6 July 1871)". *Brazilian Writers*. Ed. Monica Rector. Dictionary of Literary Biography Vol. 307. Detroit: Gale, 2005. 130-135. Dictionary of Literary Biography Complete Online.

Gale. CUNY – Kingsborough Community College. ( ) May 2012
http://galenet.galegroup.com/servlet/DLBC_Online/cuny_kingsboro/BK1560445018.

Bandeira, Manuel. “Castro Alves” in www.culturabrasil.pro.br/castroalves.htm

Pólvora, Helio. “O navio negreiro” in www.jornaldepoesia.jor.br/calves.html

Toledo, Roberto Pompeu de. “Ensaio sobre a escravidão” in
www.jornaldepoesia.jor.br/calves.html