

“O NAVIO NEGREIRO” DE CASTRO ALVES E SUA FORMULAÇÃO POÉTICA

Alex Alves Fogal
Mestrando em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Muitos dos estudos que se dedicaram à obra de Castro Alves buscaram sempre ressaltar apenas seu aspecto ideológico e social, o que muitas vezes resultou em certo alheamento em relação à sua elaboração poética. Pensando nisso, o presente artigo tem como objetivo enfatizar a poesia do autor a partir de uma perspectiva formalista, direcionada para a reflexão sobre seu procedimento estético, particularmente no trato das imagens.

Palavras-chave: Castro Alves – “O navio negreiro”. “O navio negreiro” – Crítica formalista. Imagem poética.

Abstract: Several studies that used to dedicate to Castro Alves artistic work searched always to highlight the social and ideological aspect, what contributed to forgive its poetic elaboration. Based on it, this paper has as a proposal to emphasize the author poetry from a formalist perspective, directed to a reflection about its aesthetic procedure, specifically in the images use.

Keywords: Castro Alves – “O navio negreiro”. “O navio negreiro” – Formalist Criticism. Poetic Image – “O navio negreiro”.

1. Introdução

Um tema bastante comum ao se falar na poesia de Castro Alves é a motivação ideológica que sua produção poética apresenta, já que tradicionalmente o poeta baiano tem sido considerado como o “poeta da abolição” ou “poeta dos escravos”. Na maior parte das vezes suas poesias foram estudadas apenas como realizações literárias que deixaram suas marcas na história da literatura brasileira devido ao caráter revolucionário e polêmico que apresentam, já que muitas delas, principalmente aquelas contidas na obra *Os escravos* (2007), trabalham imagens de sofrimento por parte dos escravizados, apresentando forte tom de clamor por justiça e piedade.

Essa perspectiva de estudo, embora bastante válida, muitas vezes fez com que a poesia do autor tivesse seu valor formal relegado a segundo plano e sua importância no cenário da literatura nacional sempre associada apenas às causas que defendeu, conforme se vê nas conhecidas análises de Afrânio Peixoto (1947) e Antonio Soares Amora (1972). De algum modo, o que se vê é que poemas como “Vozes d’África” e “O navio negroiro” foram compreendidos apenas enquanto falas de rebeldia (BOSI, 2000, p. 249). Como aponta José Paulo Paes, essa ênfase dada à vertente engajada do autor foi durante muito tempo um modo de alfinetar a vertente crítica que se autoproclamava como refinada e considerava o Castro Alves “amoroso” muito superior ao “político” (PAES, 1995, p. 68).

A presente análise adota uma perspectiva um pouco distinta, uma vez que se fundamenta na ideia de que não é apenas o discurso social do poeta que o erige às altas posições de nossa história literária, mas sim uma junção de vertentes que constituem sua obra, dotada de notável qualidade estética (CUNHA, 1971, p. 58). Em outras palavras, a intenção é refletir sobre a “literaridade” da obra de Castro Alves, ou seja, sobre aquilo que nos leva a entendê-la como um constructo literário (EIKHENBAUM, 1976, p. 8)

Para a realização de tal empreitada, este pequeno estudo terá como base a perspectiva do formalismo russo, principalmente no que diz respeito à noção de forma artística e procedimento estético. Quanto ao primeiro conceito, o viés do formalismo se torna importante, pois

os formalistas se livraram da correlação tradicional de forma-fundo e da noção de forma como invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo). Os fatos artísticos testemunhavam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles (EIKHENBAUM, 1976, p. 13).

Já em relação à ideia de procedimento, pode-se dizer que será de grande valia para refletir sobre o processo que transforma o objeto prosaico em poético, ou seja, será importante para pensarmos a constituição do objeto estético. Esse ponto de vista pode ser observado explicitamente nas palavras de Chklovski: “chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares,

cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (CHKLOVSKI, 1976, p. 41).

Com base nesses apontamentos, acreditamos que a simples constatação dos elementos sociais e políticos na poesia de Castro Alves muitas vezes apenas traz à tona o aspecto laudatório e panfletário de suas composições, já conhecido por grande parte de seus leitores e estudiosos. Para que seja trilhado um percurso diverso, torna-se importante entender não apenas a matéria dos poemas, mas sim a maneira segundo a qual estão configurados. Em outros termos, mostra-se necessário pensar não somente “o quê” se articula, mas também em “como” se articula. Torna-se necessário entender não apenas a simples presença da imagem do negro ou da escravidão nos escritos do poeta, mas sim como o autor retirava o objeto escolhido da sua ambientação cotidiana, na qual

se tornara tão corriqueiro, tão desinteressante (...) para impô-lo de novo à atenção de uma sociedade que o tinha perdido de vista enquanto ser humano porque o havia definitivamente convertido em bicho ou coisa. Tratava-se, bem feitas as contas, de reverter o processo de automatização da percepção através do procedimento de estranhamento ou singularização descrito pelo formalista russo Victor Chklovski. É por via desse procedimento que o poeta, “instigador da revolta dos objetos”, torna cada uma deles novamente perceptível ao transferi-lo da anodinia ou trivialidade da “série dos fatos da vida” para uma outra série semântica, a literatura (...) (PAES, 1995, p. 70).

Desse ponto de vista, o interesse deste artigo não é apenas a constatação dos elementos temáticos e puramente referenciais presentes na construção do poema, mas sim o método empregado para lhes dar carga poética.

Com base nesses pressupostos, será feita uma leitura do poema “O navio negreiro”, focalizando especificamente a maneira de o autor formular sua construção poética a partir da articulação das imagens. O elemento imagético foi escolhido como foco devido à força que apresenta na composição desse poema específico, pois conforme se pode observar no raciocínio de Antonio Candido, a forma admiravelmente elaborada de “O navio negreiro” pode ser vista claramente quando se observa o trabalho com as imagens visuais, de “expressividade poderosa e simples” (CANDIDO, 2009, p. 593). Assim sendo, acredita-se aqui que o procedimento formal empregado na articulação das imagens nesse poema específico revela aspectos importantes da poética castro-alvina.

2. A poética das imagens

Conforme o ponto de vista adotado neste estudo, o método de organização das imagens em “O navio negreiro” é um ótimo exemplo de imaginação criadora, o que de algum modo permite entender que o método de articulação do mecanismo imagético é um importante dispositivo poético na obra do escritor. Diversamente daquilo que se observa em relação ao tipo de imaginação reprodutora, esse tipo de percepção não significa apenas a recomposição do real, mas sim se baseia em um movimento de transfiguração e ultrapassagem daquilo que até então só poderia ser entendido por meio da lógica convencional. Com base na ótica de Gaston Bachelard (1989), pode-se dizer que estamos diante de um caso no qual a imagem literária deixa de ser algo estagnado e imóvel, pois nessa linha de raciocínio:

Para merecer o nome de imagem literária, é necessário um mérito de originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado nascente, a palavra [mot] – velha palavra – recebe aí uma significação nova. Acrescente-se o onirismo novo, e ter-se á a dupla função: “significar algo diferente e fazer sonhar de outro modo”. O caráter evocador, dinâmico, mágico da linguagem é ressaltado pela invenção de uma imagem bela e forte [...] (FELICIO, 1994, p. 70).

Essa tendência de configurar as imagens a partir de uma lógica criadora se mostra muito eficaz quando aparece livre do delírio verbal característico do poeta baiano. Nesses momentos, bastante recorrentes em “O navio negreiro” as imagens não passam por um abuso de explicações ou tentativas de descrição, pois deixam de ser apenas um mero elemento retórico para constituírem a dinamicidade do poema (CANDIDO, 2009, p. 587).

Dessa maneira, a imagem pode ser entendida como algo que gera o novo, o inusitado. Diferente do que se vê na ideia de imagem propagada pelo senso comum, sua atuação no campo poético não pode ser desvinculada de uma intensa mobilidade e de um caráter transformador. Diversamente do que se nota na conceituação psicanalítica, a imagem literária não se limita à “reprodução mental de um objeto”, pois deixa de ser algo ligado apenas à faculdade de repetição:

Se, por um lado, a imagem literária é “vigiada”, por outro ela distingue-se da imagem em geral por sua novidade e mobilidade. No entanto, pode parecer que haja um mal entendido quanto às duas significações da imagem (literária e em geral), pois não há nada em comum entre a reprodução mental de um objeto e a imagem literária enquanto figura de estilo. E mesmo que a imagem em geral não apareça como reprodução, mas antes como “produção mental” de um objeto ou de uma função, há uma diferença entre ela e a imagem literária. A ênfase na especificidade desta significa, de início, que a função da imagem é a de “dar a ver” (FELICIO, 1994, p. 75).

Como se vê, a imagem literária se diferencia da imagem comum pelo seu dinamismo do porvir, pois na primeira, a linguagem é elemento imprescindível para o “dar a ver” da imagem, uma vez que o elemento imagético e o linguístico atuam conjuntamente na geração da plasticidade. Já no segundo caso, a linguagem possui uma função mais referencial, servindo apenas para exteriorizar algo objetivamente, de maneira prática. Isso nos permite dizer que a relação entre imagem e linguagem pode ser pensada de maneira bascular, pois ao mesmo tempo em que a expressão linguística aparece como fator de liberdade, também pode atuar como dispositivo de aprisionamento. Quando a linguagem se apresenta como um fator de limitação da significação da imagem, ela serve apenas de instrumento para se explicar a utilização desta, encobrando seu aspecto poético. Nos momentos de retórica exacerbada, isso chega a ocorrer em Castro Alves, mas conforme foi dito acima, a poesia escolhida como objeto de estudo nesse artigo foge a essa tendência. Sintetizando, as imagens concebidas a partir de uma lógica poética não devem se explicar para serem aceitas pela razão, mas sim devem estabelecer uma sistematização autônoma do mundo, através de um jogo de imagens superpostas (FELICIO, 1994, p. 76). Esse método de utilização das imagens pode ser visto de maneira explícita em “O navio negreiro”. Observe os seguintes versos, contidos na primeira parte do poema (o poema é dividido em seis partes):

Estamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro
O mar em troca acende as ardentias [...] (ALVES, 2007, p. 94).

Nesse exemplo nota-se que o poeta se baseia em uma harmonização entre as imagens do céu e do mar, na qual o céu assume características do mar e o contrário também ocorre. O firmamento, focalizado pelo olhar que rege o poema, se encontra ocupado por astros que já não se apresentam segundo suas características astronômicas. Assim como se

pode ver, eles “saltam” como se fossem espuma, que por sua vez é algo concernente ao espaço marítimo. Pode-se ver que o verbo “saltar” é utilizado para nos proporcionar a ideia de algo que pulula, perfazendo um inquieto movimento de efervescência. Portanto, aquilo que até então era específico do céu, passa a ser representado de maneira que assuma as características do que era elemento de composição da figura do mar. Ainda em relação à mesma passagem, é possível dizer que o inverso também ocorre, ou seja, o mar passa a mostrar aspectos comumente associados ao firmamento. Isso pode ficar claro se observarmos as “espumas de ouro”, pois quando o espumar das ondas marítimas assume coloração áurea, imediatamente já visualizamos a figura do sol e sua incandescência. Para atribuir ainda mais solidez a essa composição imagética, o mar, retribuindo a aproximação desempenhada pelo firmamento, “acende ardentias”, o que nos remete mais uma vez ao sol que arde e ilumina no espaço do céu. Vale notar que o emprego do verbo “acender” é capaz de dar ainda mais consistência a essa associação de imagens, visto que quando o mar acende ardentias, é como se deixasse sua essência aquosa para assumir caráter inflamável.

Logo em seguida, na próxima estrofe do poema, essa relação continua com o acréscimo de outro dispositivo na composição:

Estamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?... (ALVES, 2007, p. 94).

Nesse trecho, além da manutenção da relação de transferência de caracteres já estabelecida, mar e céu recebem o acréscimo do mecanismo da prosopopeia, pois são capazes de se entrelaçarem a partir de um “abraço insano”. Pode-se observar que o azul, o dourado, a placidez e a sublimidade não pertencem mais a um, nem a outro, pois o caloroso abraço que os liga efetuou uma superposição intrincada. Além desses pontos, é interessante pensar também na maneira pela qual a poesia trabalha os contrastes, pois como vemos, os dois “infinitos”, representados por mar e céu, se “estreitam”, operando um tipo de movimento que transforma a essência das duas imagens isoladas para fundi-las em uma só: a partir de um único abraço, o infinito se estreita, porém sem deixar de ser infindável.

Outro momento de “O navio negreiro”, no qual se pode ver um tipo de construção parecida, pode ser encontrado ainda na primeira parte do poema, mais exatamente na quarta estrofe:

Estamos 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... (ALVES, 2007, p. 94).

Aqui, mais uma vez, através do método de entrelaçamento de imagens, o poeta compõe a imagem de velocidade em seu texto, uma vez que, a partir de uma mescla entre a imagem de um veleiro e o voo das andorinhas, é estabelecida uma harmonização capaz de suscitar um elemento imagético de elevado valor poético nesses versos. Como fica explícito, um veleiro, com todo seu peso e sua extensão física, é associado à leveza e suavidade do voo de um pequeno pássaro. A partir desse artifício conformam-se dois objetos figurativamente distintos, em uma única imagem de leveza e graça. Nesse exemplo é o verbo “roçar” que intensifica a ideia de suavidade que nos é passada, como se o veleiro não navegasse, mas sim flutuasse por sobre as águas do mar.

Seguindo nessa linha de interpretação, torna-se importante mencionar o estudo de Octavio Paz sobre a imagem na composição poética. Assim como na perspectiva de Bachelard, Paz considera que o principal aspecto do elemento imagético na poesia é sua mobilidade e pluralidade de sentidos, porém, devido à ênfase que dá ao signo, o teórico nos oferece algumas contribuições importantes para que apreendamos melhor a ideia de imagem enquanto “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõe um poema” (PAZ, 2006, p. 37).

Conforme foi possível ver nos trechos poéticos analisados acima, o componente imagético na poesia de Castro Alves possui um nítido caráter plurissemântico, tornando explícito o estatuto dramático da linguagem utilizada, visto que nada é representado apenas como o que é, mas também como poderia ser. Isso nos permite entender a particularidade mais interessante das imagens poéticas, pois

quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade

sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Assim, San Juan de la Cruz fala de “la música calada”, frase na qual se aliam dois termos em aparência irreconciliáveis. O herói trágico, neste sentido, também é uma imagem. Exemplificando: a figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é simples e nela se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa (PAZ, 2006, p. 38).

Assim como vimos o céu assumir as características do mar sem deixar aquelas que lhe são intrínsecas, o firmamento e o espaço marinho se abraçaram calorosamente como dois humanos sem deixarem de pertencer à outra ordem das coisas e um veleiro proceder como uma andorinha sem perder seu caráter inanimado, Octavio Paz nos mostra que a imagem poética é capaz de recolher vários valores de significação sem excluir os significados primários ou secundários dos vocábulos empregados, diversamente do que ocorre com a linguagem na qual não se empregou nenhum tipo de procedimento formal. Nesta, de acordo com o lugar que a palavra ocupa na oração, alguns significados assumem o primeiro plano, enquanto outros desaparecem e se atenuam (PAZ, 2006, p. 44). Só através da **poiesis** pode haver uma dinâmica de caráter dialético.

Nesse sentido, este estudo parte do pressuposto de que é possível observar também as imagens atuando como engrenagem do mecanismo poético numa voltagem ainda maior, como observaremos quando o poema vai se desenvolvendo para as cenas mais marcantes e trágicas. Como vimos até agora, a coexistência de elementos diferentes dentro de uma mesma imagem poética pode ser considerada um traço marcante dos momentos iniciais do texto de Castro Alves, porém, tal movimento se aproxima mais de uma harmonização. Já quando o poema se avoluma e atinge o “centro dramático”, que são as cenas do tombadilho e aquelas que se ligam a ela, a dinâmica do trabalho com as imagens passa a ser baseado em um conflito (CANDIDO, 2004, p. 55). Quando a obra se encaminha para esse estágio, a fatura estética se mostra baseada numa espécie de lei fundamental: “o jogo de extremos, que se aproxima, se cruzam, ou se repelem, criando grandes contrastes, que Castro Alves aprendeu com seu mestre Victor Hugo” (CANDIDO, 2004, p. 55).

Assim, as imagens que possuem essa voltagem maior, continuam sendo estruturadas por uma pluralidade de significados na qual não há quebra de unidade sintática da frase, como bem definiu Octavio Paz. Contudo, essa multiplicidade semântica passa a estar baseada em movimentos de aspecto conflituoso, como veremos a seguir.

Um primeiro exemplo desse método de composição imagética pode ser encontrado naquilo que Antonio Candido considerou como o “esteio” do poema, ou seja, o movimento de “antítese implícita” entre liberdade e escravidão (CANDIDO, 2004, p. 55).

Esse aspecto antitético já começa a ser traçado de forma bem discreta na primeira parte do poema, quando se diz o seguinte:

Bem feliz quem ali pode nest' hora
Sentir deste painel a majestade!...
Embaixo – o mar... em cima – o firmamento...
E no mar e no céu – a imensidade! (ALVES, 2007, p. 95).

Aqui, logo depois de descrever um panorama de imensa beleza e ternura, o poeta realiza a ressalva que se vê acima, ou seja, felizes aqueles que, livres e situados na parte superior do barco, podem conferir a placidez do quadro natural que se mostra aos transeuntes. Sem estabelecer diretamente o pólo contrário da antítese, ou seja, os escravos presos no porão, já se percebe que a possibilidade de admiração dos quadros naturais oferecidos pelo percurso não é dada a todos. Portanto, associa-se certa ideia de gozo e satisfação aos de cima, aos que não precisam viver trancafiados.

Seguindo a mesma lógica, mas a partir de uma oposição mais visível (embora ocorra de modo espaçado), esse tipo de contraste pode ser observado também na preparação para a cena do tombadilho (passagem da segunda parte do poema para a terceira). Na segunda parte de “O navio negreiro”, enfatiza-se a figura do marinheiro e seu canto desbravador:

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

Resvala o brigue à bolina
Como um golfinho veloz.
Preso ao mastro da mezena
Saudosa bandeira acena
Às vagas que deixa após (ALVES, 2007, p. 96).

Vale notar que nesse excerto prevalece a imagem do marinheiro e sua sensação de liberdade durante o trabalho no mar: de onde o marujo vem não importa, importa apenas seu amor pelo canto que aprendeu com o mar. Além disso, a noite que ilumina seus cantos é divina e o barco se locomove como um golfinho veloz e livre: só o que deixa para trás são as ondas. Entretanto, após estabelecer uma interessante tipologia dos marinheiros (descreve-se o espanhol, o inglês, o francês, o grego) o poeta já começa a desviar seus versos para um cenário bem menos aprazível do que o anterior. Através de uma rápida movimentação por meio de um olhar quase cinematográfico (é importante perceber como o *camera-eye* do poeta possui importância na criação e representação das imagens), a perspectiva se torna mais próxima do espaço físico do barco na terceira parte do poema e a realidade que se vê não é mais bela e impávida como a do marinheiro:

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!
É canto funeral!... Que tétricas figuras!...
Que cena infame e vil!... Meu Deus! Meu Deus! Que horror! (ALVES, 2007, p. 97).

Nesse instante do poema desfaz-se o clima ameno que vinha sendo construído e inicia-se a visualização de um quadro de imagens amargas, que mais à frente serão identificadas. É interessante reparar que o elemento retórico, muitas vezes classificado como traço defeituoso da poesia de Castro Alves, aqui serve como dispositivo para tornar eficiente a composição imagética. Observe que a mudança de perspectiva operada no poema é regida pela retórica do poeta, quando de maneira inflamada e empostada, ele pede que a “águia do oceano” que lhe emprestou a visão desça para que possa observar o cenário mais de perto. Outro aspecto que nos permite ver essa conformação entre retórica e imagem pode ser visto ao final dos versos transcritos acima. Nota-se que a utilização das reticências e exclamações, aliada à repetição de vocábulos como em “Meu Deus! Meu Deus!”, aumentam o teor trágico das imagens trabalhadas e inserem

um certo tom de suspense no espírito do leitor, que ainda não tem conhecimento do que se desenrola na cena qualificada como “vil” e “infame”.

Outro momento no qual a antítese entre liberdade e escravidão se mostra como substrato para a utilização poética das imagens no poema pode ser visto na quinta parte de “O navio negreiro” quando é estabelecido um jogo de oposição entre as figuras do africano *in natura* e escravizado:

São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados,
Que com os tigres mosqueados
Combatem na solidão...
Homens simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos
Sem ar, sem luz, sem razão... (ALVES, 2007, p. 100).

Durante essa passagem, o poeta explica quem são esses miseráveis que se encontram na infeliz condição descrita no texto e constrói a oposição entre liberdade e escravidão a partir de outro contraste, ou seja, temporal. Como podemos ver, a condição pretérita do escravo é descrita desde o início da estrofe quando se diz que tinha a liberdade da nudez e a ousadia proporcionada pela vida de guerreiro, porém a descrição muda de rumo no momento da utilização do advérbio de tempo “hoje”. A partir desse ponto, a situação do passado se coloca em confronto com o presente obscuro e sofrido do indivíduo escravizado.

Mais à frente, ainda dentro da mesma quinta parte do poema, a mesma dinâmica antitética entre liberdade e escravidão é posta em funcionamento, entretanto, o elemento temporal divide lugar com o espacial no movimento de oposição que é representado:

Ontem a Serra Leoa,
A Guerra, a caça ao leão,
O sono dormido á toa
Sob as tendas d’amplidão...
Hoje... o *porão* negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a *peste* por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar... (ALVES, 2007 p.101-102).

No exemplo fornecido acima, apesar da importância do contraste entre tempo passado e presente, a ideia de espaço também atua de modo significativo na construção da antítese que permeia a estrofe. Para que isso fique claro basta observar que o poeta se preocupa até mesmo em delimitar onde o africano livre tinha seu “sono dormido à toa” e também lança mão de adjetivos que descrevem o porão do navio negreiro e criam franca oposição às “tendas d’ampidão”, ou seja, o raciocínio segue uma lógica espacial.

Pensando ainda nesse movimento de tensão, outro aspecto marcante do jogo de imagens desenvolvido no poema reside no caráter que a poesia de Castro Alves atribui

às descrições da natureza americana; esta perde a condição de morada idílica do selvagem para tornar-se pano de fundo de cenas que a mancham. Uma poesia em que o hino à paisagem tropical serve de prelúdio à execração de uma sociedade indigna da moldura que a cerca [...] (BOSI, 2000, p. 247).

Isto pode ser ilustrado no plano geral do poema, como se pode notar na diferença de tom entre as duas primeiras partes do texto e as demais, pois o que se vê no início é a descrição de um ambiente edênico, contraposto à exposição do inferno social que se mostra no restante de “O navio negreiro”. Contudo, essa dinâmica conflituosa no processo de organização das imagens pode ser vista de maneira mais localizada na estrofe situada quase ao final do poema:

Auriverde pendão da minha terra
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança...
Tu, que da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança,
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha! (ALVES, 2007, p. 103).

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

3. Conclusão

Conforme foi demonstrado, compreender a articulação poética das imagens em “O navio negreiro” é uma boa maneira de abordar a habilidade estética de Castro Alves de maneira que a investigação não esteja presa apenas a questões sociais e históricas. O discurso engajado, por si só, não revela muito da especificidade do autor no que diz respeito ao panorama literário do Brasil, visto que, conforme nos diz Péricles Eugênio da Silva Ramos, o ambiente favorecia essa tomada de posição observável no período. Para confirmar isso, ele aponta outros nomes que se empolgaram com esse modelo de literatura, como José Bonifácio, Joaquim Norberto de Sousa Silva, Fagundes Varela e até Gonçalves Dias que, segundo o crítico, foi tido por Manuel Bandeira como um de nossos primeiros poetas do romantismo a cuidar do tema da escravidão negra (RAMOS, 1967, p. 86-87).

Já o método de composição imagética de Castro Alves mostra-se capaz de revelar muito de sua particularidade, pois devido a esse dispositivo, o escritor já foi considerado por Fausto Cunha como “artífice de uma nova concepção da realidade no seio da poesia brasileira” (1971, p. 58). Exagero ou não, o fato é que se pode notar que o modo de representar as imagens na poesia do autor é algo que chama a atenção, uma vez que a noção de realismo em sua poética foi durante muito tempo entendida de modo simplório, como se o fato fosse preponderante em relação ao próprio fenômeno poético, ou seja, o traço empírico em sua composição foi, muitas vezes, analisado apenas com base na ideia de documento.

Na verdade, conforme o estudo pretendeu demonstrar, um poema como “O navio negreiro” não deve ser entendido somente como algo gerado pela **imitatio**, que não corresponde diretamente à palavra grega **mimesis**, mas sim como um objeto estético no qual foi empregado um procedimento formal. E é esse procedimento, aqui focado no que diz respeito ao uso das imagens, que permite a transposição daquilo que pertencia ao plano prosaico para o espaço poético. Essa perspectiva permite que pensemos o poeta como figura distinta do “imitador vulgar” (em termos platônicos) e como criador de um “terceiro domínio”, que “modernamente, conceberíamos como o âmbito da imaginação” (NUNES, 1999, p. 25).

Referências

- ALVES, Antonio de Castro. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- AMORA, Antonio Soares. *A literatura brasileira: o Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978. v. II.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1780*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- FELICIO, Vera Lucia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- PAES, Jose Paulo. O condor pragmático. In: _____. *Transleituras: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: 1995.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves, o poeta e o poema*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 21/08/2011