

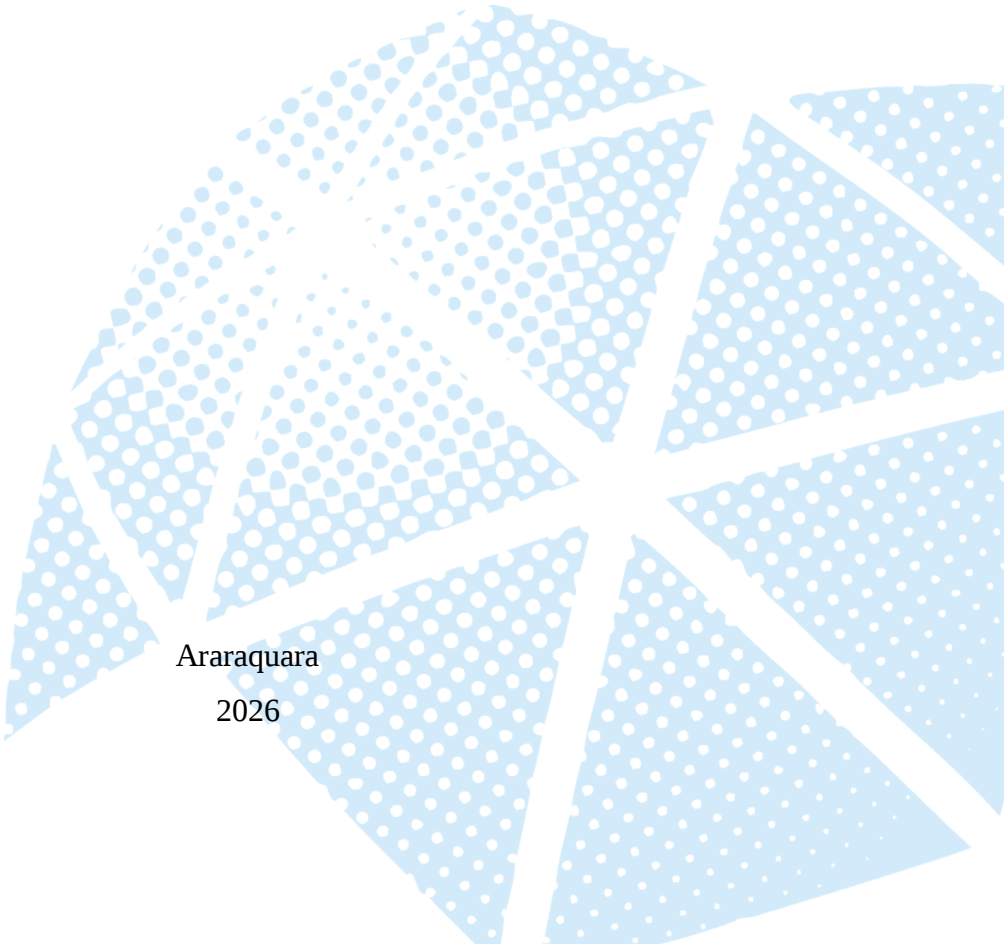
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

DANIELE ATIE FORESTO

O épico em poemas de Castro Alves

Araraquara

2026



DANIELE ATIE FORESTO

O épico em poemas de Castro Alves

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara - SP, para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários no Programa de Pós graduação em Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias e crítica da poesia

Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Araraquara

2026

F718e Foresto, Daniele Atie
O épico em poemas de Castro Alves / Daniele Foresto. --
Araraquara, 2026
143 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

1. Literatura brasileira. 2. Poesia épica brasileira. 3. Romantismo.

IMPACTO SOCIAL DESTA PESQUISA

Existem muitos motivos para se estudar literatura. O primeiro deles pode ser por prazer pelo texto, ou mesmo pelo interesse na cultura de um país. Entre os outros, pode-se dizer que estudar o texto literário permite conhecer os fatos históricos, filosóficos, sociológicos e mesmo as emoções que floreavam em determinada época. Falando especialmente do século XIX, parece pertinente que o seu estudo seja capaz de fornecer conhecimento e clareza para diversas questões que se desenvolveram nos séculos seguintes, como os projetos culturais e a formação da identidade nacional brasileira. Nesse sentido, o estudo do Romantismo brasileiro permite compreender como determinadas concepções foram formuladas e transformadas em poesia, em especial os poemas sociais. Ao reunir autores e críticos que discutem as origens do movimento romântico e suas especificidades no contexto brasileiro, esta pesquisa busca contribuir para a compreensão dos processos de formação da literatura nacional e de suas relações com transformações históricas mais amplas, uma vez que, historicamente, o século XIX no Brasil foi marcado por grandes mudanças, como a passagem de Império para a República, as revoltas sociais, o fim da escravidão, as mudanças econômicas e o início do trabalho assalariado, as correntes de imigração, entre outros. Nesse sentido, espera-se que o trabalho ofereça reflexões na área da Literatura Brasileira ao evidenciar como a tradição romântica participa da construção do imaginário cultural brasileiro.

SOCIAL IMPACT OF THE STUDY

There are many reasons to study literature. One of them may be the pleasure derived from the text itself, or an interest in a country's culture. Among other reasons, it can be said that studying literary texts allows one to understand historical, philosophical, and sociological facts, as well as the emotions that prevailed in a given period. With regard to the nineteenth century in particular, its study seems especially relevant insofar as it can provide knowledge and clarity about various issues that developed in subsequent centuries, such as cultural projects and the formation of Brazilian national identity. In this sense, the study of Brazilian Romanticism makes it possible to understand how certain conceptions were formulated and transformed into poetry, especially in social poems. By bringing together authors and critics who discuss the origins of the Romantic movement and its specificities in the Brazilian context, this research seeks to contribute to the understanding of the processes involved in the formation of national literature and its relations with broader historical transformations, since, historically, the nineteenth century in Brazil was marked by major changes, such as the transition from Empire to Republic, social revolts, the end of slavery, economic transformations and the beginning of wage labor, immigration flows, among others. In this sense, it is expected that this study will offer reflections in the field of Brazilian Literature by highlighting how the Romantic tradition participates in the construction of the Brazilian cultural imaginary.

DANIELE ATIE FORESTO

O épico em poemas de Castro Alves

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara - SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Data da defesa: 09/01/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Presidente)
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara - SP

Prof. Dr. Emerson Cerdas
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras (DLLLC) - Campus de Araraquara - SP

Prof. Dr. João Francisco Pereira Nunes Junqueira
UNIFATEA - Centro Universitário Teresa D'Ávila - SP

AGRADECIMENTOS

Enquanto escrevia os agradecimentos deste trabalho, não pude deixar de perceber como fui feliz durante o meu mestrado acadêmico. Essa felicidade eu devo à minha mãe, meu pai e a Luli. Minha família pequena que me dá muito mais do que eu já sonhei nessa vida e me acompanha em tudo, sempre presente. Nesse mundo gigante e assustador, vocês me ofereceram o alívio, a gentileza, o cuidado e, mais importante do que qualquer coisa, a segurança de ser amada.

Nesses dois anos, muita coisa mudou. Por isso, continuo meus agradecimentos por aquilo que se manteve. Eu agradeço especialmente e carinhosamente o meu professor e orientador, Tom. Pelos anos de estudo, pela confiança, pelas trocas e por se preocupar comigo mesmo quando sua vida pessoal e acadêmica precisavam da sua completa atenção. Sou grata pela oportunidade de fazer essa pesquisa e também pelas próximas que virão!

Além deles, eu agradeço aos amigos e amigas que me fazem lembrar de levar a vida de uma maneira calma e bonita, cheia de alma e de amor. Agradeço especialmente às minhas amigas de todos os dias, Milena, Marina e Maria Laura. Vocês me dão o poder de acreditar que tudo vai dar certo. Meus amigos que estiveram presentes nas minhas maiores realizações, nas provas e na qualificação, assistindo meus sonhos tomarem forma (até aqueles não acadêmicos), Júlia, Vinícius, Malu, Gu, Mona, Letícia e Pedro. Agradeço ao César, companheiro de vida, que fez a minha rotina cheia de incertezas se tornar um tempo de paz. Ainda, agradeço a banca avaliadora, composta por professores que eu tanto admiro, respeito e tenho um carinho especial por terem acompanhado esses meses de pesquisa: Emerson e João, muito obrigada!

Por fim, torço para que as memórias resistam ao tempo, que a mágica e as maravilhas do mundo nunca percam seu encanto e que essas palavras sejam “brilhantes como as escamas de um peixe”, parafraseando Sophia de Mello Breyner Andresen.

A ESTRADA QUE NÃO TOMEI

Duas estradas num bosque amarelo divergiam,
Triste por não poder seguir as duas
Sendo um só viajante, muito tempo parei
Olhando uma delas, até onde podia alcançar;
Pois, atrás das moitas, ela dobrava.

Então tomei a outra de igual beleza,
Uma vantagem talvez oferecendo
Por ser cheia de grama, querendo ser pisada;
Embora neste ponto o estado fosse o mesmo
E uma, como a outra, tivesse sido usada.

E naquela manhã todas as duas tinham
Folhas ainda não escurecidas pelos passos
Ora! Guardei a primeira para um outro dia!
Mas sabendo como uma estrada leva a outra,
Duvidei poder um dia voltar!

Contarei esta história suspirando,
Daqui a séculos e séculos em algum outro lugar:
Duas estradas, num bosque, divergiam; e eu
Tomei a que era menos frequentada;
E foi isso a razão de toda diferença!

(Frost, 1969, p. 39, Tradução Marisa Murray)

RESUMO

Essa dissertação propõe demonstrar a presença de características épicas na poesia do autor da terceira geração romântica brasileira, Castro Alves (1847-1871). O estudo explora como o poeta utiliza elementos do sublime, do lendário e do maravilhoso para criar uma narrativa comprometida com as questões sociais e políticas do Brasil do século XIX, em um contexto marcado pelas revoltas populares no Nordeste e pela ascensão do pensamento republicano, que reforçavam a oposição à colonização portuguesa e à escravidão. De um lado, considera-se as referências sobre a classificação e evolução dos gêneros literários, incluindo estudos de Aristóteles, Yves Stalloni, Angélica Soares e Anatol Rosenfeld, além de estudos específicos sobre a epopeia nacional, como os de Ramalho e Silva. De outro, considera-se o épico em sua origem, através das epopeias de Homero e Virgílio, bem como suas variações em narrativas modernas. Realizaram-se análise e interpretação dos poemas “Pedro Ivo” e “Vozes d’África”, visando, assim, comprovar a apresentação de um herói, o engrandecimento poético do sentimento de revolta e o tom eloquente e retórico que sustentam os versos. A intenção é demonstrar as articulações que o poeta faz entre elementos da Antiguidade Clássica, referências de seu tempo e a relevância da tradição épica na poesia romântica brasileira. A pesquisa também considera a recepção crítica e a influência de Castro Alves na formação da literatura nacional, com base nas análises de Alfredo Bosi e Antonio Candido, bem como em leituras modernistas e estudos contemporâneos que revisitam a obra castroalvina a partir de outros critérios e perspectivas. Desse modo, evidencia-se a reconfiguração dos modelos épicos na poesia romântica brasileira, em especial na produção abolicionista, em que o ideal heroico se articula à construção da identidade nacional, à abolição da escravatura e à urgência da república.

Palavras-chave: poesia brasileira; romantismo; Castro Alves; épico.

ABSTRACT

This dissertation aims to demonstrate the presence of epic characteristics in the poetry of Castro Alves (1847–1871), a third-generation Brazilian Romantic author. The study explores how the poet employs elements of the sublime, the legendary, and the marvelous. These elements construct a narrative deeply engaged with the social and political issues of the nineteenth-century country. This context is marked by popular uprisings in the Northeast and the rise of republican thought, both of which strengthened opposition to Portuguese colonization and slavery. On the one hand, the research draws on theoretical references concerning the classification and evolution of literary genres. These include studies by Aristotle, Yves Stalloni, Angélica Soares, and Anatol Rosenfeld. It also considers specific investigations of the national epic, such as those by Ramalho and Silva. On the other hand, it examines the epic in its classical origins, through the epics of Homer and Virgil, as well as its transformations in modern narratives. The analysis and interpretation of the poems “Pedro Ivo” and “Vozes d’África” seek to demonstrate the construction of the hero, the poetic magnification of revolts, and the eloquent, rhetorical tone that sustains the verses. The aim is to reveal how the poet articulates elements of Classical Antiquity, references from his own time, and the enduring relevance of the epic tradition within Brazilian Romantic poetry. The research also considers the critical reception and influence of Castro Alves in the formation of Brazil’s national literature. This is based on the analyses of Alfredo Bosi and Antonio Candido, as well as modernist readings and contemporary studies that revisit the poet’s work from new perspectives and interpretive frameworks. In this way, the dissertation highlights the reconfiguration of epic models in Brazilian Romantic poetry, especially in its abolitionist production. In this context, the heroic ideal intertwines with the construction of national identity, the abolition of slavery, and the urgency of the republic.

Keywords: brazilian poetry; romanticism; Castro Alves; epic.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O ÉPICO E O ROMÂNTICO	14
2.1 DEFINIÇÃO E VARIAÇÕES DO ÉPICO	14
2.2 PERSPECTIVAS ROMÂNTICAS.....	22
2.3 O ROMANTISMO NO BRASIL.....	28
3 CASTRO ALVES: FORTUNA CRÍTICA E RECEPÇÃO LITERÁRIA	37
3.1 FORTUNA CRÍTICA	40
3.1.1 Críticas de Antonio Candido e Alfredo Bosi	42
3.1.2 Breve comparação entre Castro Alves e Victor Hugo: criatividade e poeta-gênio.	48
3.2 RECEPÇÃO POR OUTROS AUTORES	57
3.2.1 Três visões modernistas: Andrade, Amado e Bandeira	58
3.2.1.1 Mário de Andrade	58
3.2.1.2 Jorge Amado.....	72
3.2.1.3 Manuel Bandeira.....	77
3.2.2 Jorge de Lima: <i>Castro Alves - Vidinha</i>	82
4 ANÁLISE DE POESIA.....	82
4.1 “Pedro Ivo”	85
4.2 “Vozes d’África”	117
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS.....	135
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	142
ANEXOS	143
ANEXO A – “Prometeu”	143

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho partiu de uma ideia iniciada durante a graduação, logo após a realização de uma iniciação científica com o tema: “Elementos de análise literária: figuratividade em textos clássicos latinos”. A IC consistiu em uma atualização da interpretação dos Estudos Clássicos, através de um instrumental teórico moderno: inicialmente, utilizaram-se as fábulas de Fedro (séc. I d.C.) para a exemplificação da fundamentação teórica e aplicação da metodologia. Para o desenvolvimento da investigação, fez-se uma análise figurativa de aproximadamente cem versos da *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.), com apoio em uma tradução para o português. Ao mesmo tempo em que esse estudo estava sendo desenvolvido, a pesquisadora também cursava a disciplina de “Poesia Brasileira e Ensino”, parte da grade do terceiro ano da graduação em Letras da UNESP. Neste período, ficou encarregada de produzir um trabalho de análise da produção poética de Castro Alves para aprovação no curso. Coincidentemente, o poema “Pedro Ivo” muito chamou a atenção por possuir uma estrutura temática e composicional semelhante aos versos da *Eneida* recém-estudados na IC: em ambos os textos, a situação enfrentada pelos seus respectivos heróis iniciava-se através da descrição de uma dimensão espacial avassaladora, capaz de destruir tanto a embarcação virgiliana como a cidade castroalvina. A partir dessa análise, então, surgiram questionamentos como: de início, qual seria o impacto da épica antiga na poesia de Castro Alves? Consequentemente, como se deu a recepção dos poemas épicos de Alves na sociedade de sua época? E mais: a partir do reconhecimento dessa semelhança, como desenvolver um texto que consiga abranger a épica no contexto romântico brasileiro, especialmente na poesia condoreira?

Essas dúvidas, provenientes de uma época em que os estudos se dividiram entre as leituras da IC e as análises dos poemas de Castro Alves, se aprofundaram quando a ideia começou a tomar forma e se tornar um trabalho completo. Logo após o relatório da iniciação científica ser entregue, a ideia de se analisar as semelhanças entre as epopeias clássicas e o poema “Pedro Ivo” passou de um trabalho acadêmico para a disciplina e se tornou um trabalho de pesquisa de MCC (Monografia de Conclusão de Curso), com apoio e disponibilidade do professor orientador.

Durante o XXXIV Congresso de Iniciação Científica da UNESP (FCL/Araraquara), apresentou-se o trabalho intitulado "O épico no poema 'Pedro Ivo', de Castro Alves", agraciado com menção honrosa em 2022 e posteriormente publicado nos anais do evento. A partir dessa experiência, a pesquisa se expandiu para uma análise mais abrangente, incluindo três cantos do

longo poema “Pedro Ivo” (o primeiro, o quarto e o quinto), bem como os versos iniciais de “Vozes d’África”, com o objetivo de confirmar a presença de traços épicos em diferentes composições do autor. Em janeiro de 2023, a MCC foi entregue e o trabalho foi aprovado pela banca examinadora, com o seguinte título: “O abolicionismo e as revoltas eu canto: a presença do épico na poesia social de Castro Alves”.

Considerando que ainda havia análises a serem realizadas, reconheceu-se que as questões levantadas exigiam maior aprofundamento teórico, tempo de investigação e maturidade acadêmica para alcançar respostas mais consistentes. Assim, a proposta original amadureceu e se transformou no projeto que fundamenta a presente pesquisa de mestrado, inicialmente intitulada “As variações do épico na poesia de Castro Alves: o grito libertário como característica do herói”. Ao longo do mestrado, diversas leituras fundamentaram a elaboração do texto, abrangendo estudos sobre o gênero épico, a tradição clássica, o romantismo europeu, o romantismo no Brasil e a fortuna crítica de Castro Alves. As leituras também se estenderam às principais análises de seus poemas mais conhecidos, como “Vozes d’África” e “O Navio Negreiro”. Além do trabalho de leitura e análise, a investigação foi consolidada por meio de apresentações em eventos acadêmicos que possibilitaram o diálogo com outros pesquisadores e o aprofundamento das reflexões sobre o tema. Entre elas, destacam-se: “*Cantei para aqueles que não tinham voz*”: declaração de irmandade poética entre Alves e Neruda (2025), apresentada no XII Seminário Internacional Literatura e Cultura (SILC), em formato on-line; “*Versos épicos: a dimensão heroica na linguagem poética de Castro Alves*” (2024), apresentada presencialmente no 2º Encontro Internacional de Poesia: O lugar da poesia — teoria, crítica e história; e “*As variações do épico na poesia de Castro Alves: o grito libertário como característica do herói*” (2024), apresentada na sessão de debate do XXIV Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do V Seminário de Estudos do Gótico.

A partir de diversas reuniões com o professor orientador, longos percursos de leituras, análises e apresentações, delineou-se o corpo teórico e metodológico que sustenta a pesquisa, permitindo uma abordagem mais aprofundada da obra de Castro Alves a partir das características que envolvem o gênero épico. No que diz respeito à estrutura da dissertação, tem-se um primeiro capítulo que destaca o gênero épico e o romantismo (“O épico e o romântico”), partindo de uma visão inicial dos gêneros literários, não de maneira estática, mas que considera tanto os levantamentos iniciais de autores clássicos como as visões mais recentes da produção épica em diversas manifestações literárias. Entre as características do épico que

serão privilegiadas, pode-se adiantar as seguintes: a tradição homérica e a construção do herói grego; a linguagem grandiloquente e o uso do maravilhoso, especialmente ao se considerar que “o estilo magnífico deve usar palavras peregrinas, distantes dos usos populares, brilhantes e veementes” (Hansen, 2008, p. 79); a função retórica da palavra; o retorno ao mito; e, também, o uso abundante de figuras da natureza e do cosmos.

Para uma visão geral do épico no Brasil, a partir de leituras que aprofundam a compreensão da tradição épica nacional e de suas adaptações no contexto romântico, destacam-se: *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso* (2007), de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho; *Formação épica da literatura brasileira* (2017), também de Anazildo Vasconcelos da Silva; e o ensaio “*Romantismo e epopeia*”, de Paulo Franchetti, integrante da coletânea *Épicos - Coleção Multiclássicos* (2008). Essas leituras fornecem o suporte teórico necessário para situar a poesia de Castro Alves dentro do processo de formação e reconfiguração do épico na literatura brasileira, permitindo estabelecer relações entre os modelos clássicos e as manifestações modernas do gênero. Além disso, demonstram uma influência épica que não considera apenas aquelas da Antiguidade Clássica, mas, também, da própria formação do imaginário épico nacional. Vale mencionar que a literatura brasileira, logo em seus primeiros escritos, conheceu e trabalhou com a épica, presente tanto nas escolas literárias iniciais quanto aquelas mais modernas e contemporâneas. Há, ainda, ressonâncias dos moldes clássicos em outros autores românticos, além de Castro Alves, como José de Alencar e Gonçalves Dias.

Quanto ao movimento romântico, a pesquisa busca compreendê-lo em sua multiplicidade como estética literária, visão de mundo e força social, histórica, econômica e cultural, a partir da leitura de críticos, filósofos e sociólogos. Parte-se de uma compreensão do fenômeno desde as interpretações iniciais de seus versos repletos de pessimismo ou mesmo breves momentos de esperança e extrema alegria, como ainda aqueles de intensa paixão, pensamento ilusório e, em alguns casos, inimagináveis desapontamentos; mas, também, das inúmeras investigações românticas acerca dos dilemas existenciais do homem, da realidade moderna e das dificuldades que a nova organização econômica e social causou nas relações humanas e seus consequentes conflitos. Essa rede de sentimentos, hesitações e desejos febris de se romper com os estreitos vínculos do passado são, em resumo, o que foi caro para a pesquisa quando se procurou ler, investigar e escrever sobre os românticos. Assim, parece imprescindível dizer que “o que as pessoas admiravam [nos românticos] era a sinceridade, o

empenho de todo o coração, a pureza da alma, a capacidade e a disponibilidade para se dedicar a seu ideal, qualquer que fosse” (Berlin, 2022, p. 31).

Quanto à vontade literária no Brasil e a explosão de sentimento nacional, foram consideradas as três gerações canônicas da literatura, com uma ênfase de pesquisa e detalhamento na terceira, a geração condoreira, a qual pertence Castro Alves. O evidente desenvolvimento das características do condoreirismo revela-se especialmente pertinente devido ao fato que, ao longo das análises dos poemas no terceiro capítulo, serão os princípios dessa estética que serão considerados. O engajamento social, a defesa da liberdade e a exaltação abolicionista se manifestam de forma estruturada e recorrente na obra do poeta.

O segundo capítulo, “Fortuna Crítica e Recepção Literária”, abre a discussão sobre a análise crítica e histórica da obra de Castro Alves, estruturando-se em duas grandes seções que permitem compreender tanto a recepção crítica tradicional quanto as interpretações de diferentes autores ao longo do tempo. Em um primeiro momento, destacam-se as análises de Antonio Candido e Alfredo Bosi, especialmente na dimensão grandiloquente dos seus poemas, no tom épico e no processo de reumanização do cativo na sociedade brasileira. Em seguida, realizou-se uma investigação atenta ao caráter criativo de Castro Alves e como isso dialoga diretamente com a concepção de “poeta-gênio” que é amplamente discutida e defendida no Romantismo, especialmente naquilo que relaciona os escritos alvesianos com as noções poéticas e prosaicas de Victor Hugo. Na segunda seção, examina-se a forma como escritores brasileiros posteriores ao movimento romântico (Mário de Andrade, Jorge Amado, Manuel Bandeira e Jorge de Lima) dialogam com a obra de Castro Alves. Andrade e Bandeira, no âmbito da teoria crítica; Amado na biografia exaltada e politicamente engajada; e Lima na literatura de cordel. Dessa maneira, o capítulo proporciona um panorama detalhado da recepção crítica e literária de Castro Alves, tanto em relação aos teóricos consagrados dos estudos literários como, também, pelas opiniões e considerações de autores do cânone nacional. Importante ressaltar, ainda, que a seleção de autores reconhece e contempla, em algum momento de suas considerações, o tom épico da poesia de Alves.

Para falar claramente, o desenvolvimento do terceiro capítulo (“Análise de poesia”), no qual se encontram as análises de “Pedro Ivo” e “Vozes d’África”, foi um momento da pesquisa em que simplesmente não se conseguia parar de escrever. Cada leitura e referência a algum tipo de momento histórico, personagem inusitado ou construção poética grandiloquente encontrava deslumbre em metáforas sobre o sonho republicano e a dignidade do homem. Para tentar falar

mais poeticamente, os poemas foram tratados de maneira acadêmica e responsável, é claro, mas também com apreço, em um mergulho profundo a fim de captar todos os sentidos e contos épicos que envolviam as 39 estrofes do primeiro poema e as 19 do segundo. Uma procéla que arrasta árvores e paisagens naturais, homens da grande revolução francesa, pássaros com asas tão longas capazes de ocultar as trevas de uma cidade abandonada, um albatroz voando e seu canto de cólera, relatos do Oriente e do Ocidente em contraste com as lágrimas do continente africano escravizado, essas imagens demonstraram a ideia de um autor comprometido em denunciar a escravidão do presente, mas, também, preocupado em escrever da perspectiva de um ideal a ser alcançado. Revestindo suas imagens em tonalidades épicas, o conteúdo da pesquisa organiza-se, portanto, em torno da análise dos poemas selecionados, das relações entre a forma poética e o discurso histórico, e da maneira como o ideal de liberdade se inscreve na linguagem e na construção simbólica do herói.

Resta, por fim, focar o épico quanto à sua linguagem. Ao longo de toda análise poética, o que se procura evidenciar é o uso de adjetivação intensa, de epítetos majestáticos, de metáforas que buscam exaltar e contemplar elementos da natureza, símbolos de grandeza, de força ou de luz. Aquilo que chamou a atenção desde o momento da graduação e que ainda permanece, tanto nas memórias, como no percurso acadêmico, são as exaltações, fantasias e mesmo tragédias desses textos épicos de liberdade e humanização. Sobretudo, o que se procurou neste trabalho foi investigar a poesia do autor como documento (e, também, monumento) fundamental para a compreensão da história do país. Considerou-se tanto as mudanças literárias nesse período, quanto o processo de tomada de consciência e de estética nacional e mesmo a escolha de se construir uma poesia preocupada com as questões sociais da época. Entre as estratégias românticas de reencantamento do mundo, a obra do condor ressaltou a aspiração à república, o sonho da nação ideal com bases econômicas não mais servis e, sem dúvidas, uma carga revolucionária inspirada nos conflitos pernambucanos de seu tempo e as linhas de força da poesia romântica, tanto no plano das influências externas como, também, nas afinidades nacionais.

2 O ÉPICO E O ROMÂNTICO

2.1 DEFINIÇÃO E VARIAÇÕES DO ÉPICO

A partir da *Poética* (2017) de Aristóteles, os estudos de teoria da literatura apresentaram a tríade canônica dos gêneros literários: dramático, lírico e épico. Considerada como uma das obras fundadoras da teoria literária no ocidente, o texto aristotélico é composto por 26 capítulos (ou seções), entre os quais destacam-se um foco no drama, especialmente na tragédia, breves comentários sobre a épica e pouco ou quase nada sobre a lírica. Por grande parte dos críticos, é considerada “como obra incompleta e lacunar, cujas partes conservadas parecem constituir uma compilação de notas destinadas a ajudar o autor durante uma exposição oral” (Pinheiro, 2017, p. 7). Entretanto, a *Poética* constitui-se como fundamental tanto para o estudo de gêneros (de maneira específica ou geral) quanto para a própria definição de *ars poética*.

Apesar da lírica não ser definida na obra, toma-se a conceitualização de Rosenfeld (2018), para quem o gênero se destaca como um texto de tom mais subjetivo: no poema lírico, “uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações. Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas” (Rosenfeld, 2018, p. 23). No entanto, na *Poética*, as discussões sobre os modos de composição dos poemas apresentam a tragédia de modo privilegiado, uma vez que “a tragédia é, para Aristóteles, uma forma magistral de arte poético-mimética. Por essa razão ele opta por se dedicar, preferencialmente, a essa forma de expressão mimética” (Pinheiro, 2017, p. 15). Além disso, o enredo trágico “se orienta, justamente, pela finalidade a ser alcançada. Por meio do enredo trágico a catarse deve ser alcançada” (Pinheiro, 2017, p. 18). Para Aristóteles, a representação dramática cumpre a função de transformar o objeto em arte por meio da imitação dos homens em ação. A tragédia, nesse sentido, representaria os homens como melhores do que eles ordinariamente são; enquanto a comédia os apresenta como piores. Os personagens em ação seriam, assim, imitações verossímeis do que os homens poderiam ser na realidade.

A *Poética*, mesmo tendo diversas seções apresentando o drama, quando tenta descrever o épico não o teoriza isoladamente, mas estabelece comparações entre a tragédia e a epopeia, de maneira a distinguir as formas de representação. Inicialmente, classifica a épica quanto ao modo de imitação e narração: “a epopeia acompanha a tragédia até o ponto de ser a mimese de homens de caráter elevado por meio de linguagem metrificada, mas se diferencia por ter a epopeia uma métrica uniforme e por ser uma narrativa” (Aristóteles, 2017, p. 69). Além disso,

defende que o texto épico deve ter “beleza nos pensamentos e na elocução” (Aristóteles, 2017, p. 189), também podendo se alongar na extensão ao apresentar uma série de acontecimentos que asseguram a “grandiosidade do poema épico” (Aristóteles, 2017, p. 189). Com isso, propõe a duração da epopeia como uma das principais diferenças: se a tragédia procura caber no limite de um dia, a epopeia não tem limite de tempo.

Em resumo, no que diz respeito ao épico, vale assumir a definição de Moisés (2004a) como pertinente com o discurso aristotélico:

A poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme ou/e permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia (Moisés, 2004a, p. 153).

Pode-se dizer, então, que Aristóteles não propõe uma tipologia tripartite das formas poéticas, como a que a tradição posterior viria a consolidar posteriormente (épica, lírica e dramática). Tal classificação, como reconhecem os autores e críticos, constitui-se antes como uma formulação derivada de leituras posteriores da *Poética*, e não como uma estrutura originalmente delineada por Aristóteles. Isso se deve, em parte, ao fato de que “o objeto próprio da poética não é a obra literária em si mesma e sim a sua função: seu objetivo não é diretamente descritivo, mas teórico, e nela só se introduz o poema na condição de exemplo” (Pinheiro, 2017, p. 9-10). Nesse sentido, “a *Poética* é um tratado, uma arte ou uma técnica, que se dissemina por todos os períodos da vida intelectual de seu autor” (Pinheiro, 2017, p. 24), o que reforça seu caráter sistematizador e reflexivo, mais voltado à compreensão dos princípios gerais da criação artística do que à definição rígida de gêneros ou formas. Por fim, pode-se dizer que Aristóteles partiu de exemplos práticos de sua própria época e, por isso, sua *Poética* tende a ser mais descritiva e menos normativa.

Dentre as formas poéticas que a tradição crítica viria a consolidar a partir das formulações aristotélicas, a pesquisa se debruça, especialmente, sobre o gênero épico. A partir da noção inicial de feitos heroicos e narrativas grandiosas, a epopeia emerge, na Antiguidade, como uma forma de representação da coletividade e de exaltação dos valores fundadores de uma cultura. Inicialmente, pode-se considerar como características da epopeia, por exemplo, “uma longa narrativa literária de caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social, ela apresenta juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo), uma atmosfera maravilhosa” (Soares, 2007, p. 39). Levando em conta essa primeira consideração, parece pertinente levar em conta que a reflexão sobre o épico,

assim, implica reconhecer que uma das funções essenciais da divisão dos gêneros literários é ampliar as possibilidades de leitura e de compreensão das obras, permitindo identificar, em diferentes períodos históricos, elementos comuns que aproximam determinadas produções poéticas sob uma mesma identidade estética e temática. No caso desse gênero específico, torna-se possível reconhecer como “cada época atualiza o épico conforme seus padrões e critérios” (Vassalo, 1992, p. 86) e, conseqüentemente, listar outras características que podem constituir o épico, a depender do contexto em que o texto está inserido.

Primeiramente, parte-se do livro *Os gêneros literários* (2003), de Yves Stalloni, que, para apresentar as características do épico, utiliza a epopeia como exemplo, definindo-a como “uma atualização do gênero épico, gênero que se define por um tom e que pode naturalmente realizar-se em outras formas além da própria epopeia e especialmente na poesia ou no teatro” (Stalloni, 2003, p. 79). Para o autor, são características da epopeia: expressão versificada regular, ou seja, “uma narrativa em versos” (Stalloni, 2003, p. 79); uma forma narrativa preocupada em apresentar as ações e feitos heroicos através de um narrador onipresente, isto é, “a voz de um poeta aparentemente onisciente que domina sua matéria e faz com que ela se estenda em função dos recursos de sua imaginação” (Stalloni, 2003, p. 79); uma extensão do texto de forma alongada; liberdade na utilização da temporalidade, assim como já reconhecido na *Poética*; pluralidade da ação, ou seja, uma narrativa que comporta diversas histórias; e “a utilização do irracional” (Stalloni, 2003, p.79), uma vez que a epopeia admite o uso de meios não ordinários na narrativa, seja pelo uso do titanismo, pela atitude de rebeldia e desafio dos limites humanos, ou, ainda, pela presença de elementos desconhecidos da realidade material, como figuras celestes avassaladoras e eventos perturbadores da paz.

Quanto à narração, é válido se pontuar alguns detalhes levantados por outros autores. Sendo o narrador épico onisciente e onipresente e, por isso, conhecedor do mundo divino e do mundo humano, ele “terá nas Musas a fonte de conhecimentos” (Moraes, 1984, p. 42) e, ainda, mantém a tradição do poema épico, revivenciando momentos de um passado glorioso: o épico “caracteriza-se essencialmente pelo distanciamento entre o sujeito (narrador) e objeto (aquilo que é narrado). O autor épico é aquele, pois, que relata objetivamente fatos ocorridos num passado longínquo, sem, no entanto, se imiscuir na narrativa, sem que dela participe” (Moraes, 1984, p. 38). Ao mesmo tempo, o narrador pode configurar o ponto de vista da narrativa e não ter uma posição completamente definida. De acordo com Vassalo (1984, p. 11),

O narrador pode estar ausente da história narrada, fundido com o autor implícito, pode limitar-se a um só personagem ou focalizar em vários pontos de vista; pode não intervir como personagem, embora tenha presença constante na narrativa ao nível do discurso, caracterizando-se como intruso ou, inversamente, tentando ser impessoal.

Junto ao narrador, a narrativa realiza a utilização do maravilhoso como uma de suas principais características. Recorrendo frequentemente ao sobrenatural, inserindo deuses, espíritos ou entidades simbólicas que intervêm no destino humano, Stalloni (2003, p. 80) observa que “o sobrenatural pode orientar o curso das coisas, servir ou atrapalhar o herói, dar vida aos elementos exteriores (objetos, forças naturais, animais *etc.*)”. Essas intervenções ampliam o alcance simbólico da narrativa, conferindo-lhe uma dimensão transcendente que ultrapassa a experiência humana comum e faz com que os méritos e os desafios dos heróis superiores sejam louvados, uma vez que, no texto épico, os homens comuns estão em confluência com as forças extraordinárias. Assim, o maravilhoso atua como um dispositivo de mediação entre o humano e o divino e “a transcendência pode se combinar com o maravilhoso quando ela guia o curso dos acontecimentos em direção a uma saída positiva” (Stalloni, 2003, p. 80).

Outra característica que se destaca entre o conjunto é a retórica codificada, uma vez que “a epopeia explora certo número de figuras de estilo orientadas no sentido do engrandecimento e da simplificação” (Stalloni, 2003, p. 80). O recurso à hipérbole, às grandes imagens da natureza, à narração de episódios grandiosos e à descrição detalhada de certos objetos compõem um estilo marcadamente elevado. O vocabulário nobre e solene, por vezes marcado pelas complexas e longas construções textuais, faz parte de uma grandiloquência verbal que reflete a grandeza dos feitos e dos heróis.

Em consonância com Stalloni, Rosenfeld (2018, p. 25) defende que “a função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo”. Ou seja, as múltiplas descrições de raios, trovões, vulcões, espaços abertos e amplos da terra, do céu e do mar, enriquecem o vocabulário e o imagético do texto, ao mesmo tempo em que os elementos do cosmos ou da natureza podem conferir ao épico um tom elevado, transcendendo a realidade e a ordinariedade dos fatos. O mundo narrado se torna, assim, um horizonte construído de maneira vasta e rica, maior que a realidade material.

Com isso, ao se considerar a construção da epopeia como uma longa narrativa de linguagem grandiloquente, caráter heroico e grandioso e de interesse nacional e social, compreende-se a sua qualidade de texto fundador, como vale retomar, novamente, Stalloni (2003, p. 78):

A epopeia ancora-se na história de um país, do qual ela fornece a crônica, amplamente alimentada por mitos e lendas. Mas, no decorrer do tempo, essa representação dos fundamentos do mundo desliza mais para o lado da lenda, até vir a colocar-se deliberadamente no terreno do imaginário maravilhoso.

Pode-se dizer, a partir do exemplo da epopeia, que o sentido do épico se manifesta em torno de acontecimentos históricos passados, reunindo mitos, heróis e deuses e volta-se, assim, para o destino coletivo dos homens. Traçando uma última diferença entre o épico e a tragédia, pode-se resumir essa comparação a partir de suas imagens e comportamentos humanos. Para tal, insere-se Hansen (2008, p. 60), que afirma:

A epopeia figura hábitos, mais do que paixões, por isso pinta os costumes do herói aos poucos, com exemplos de ações, diferentemente da tragédia, em que as paixões se desencadeiam bruscamente para comover o espectador com o medo e a piedade. A pintura dos hábitos visa ao útil, ou seja, elevar o leitor com virtudes. Costuma-se prescrever quatro qualidades dos costumes do herói: bondade, conveniência, semelhança e igualdade.

O herói épico, assim, comove o ânimo do leitor por suas qualidades como homem e, também, como guerreiro. Para Hansen (2008, p. 59-60), “as virtudes mais adequadas ao caráter do herói são a humanidade, a generosidade, a prudência, a força e principalmente o valor guerreiro, pois toda epopeia deve conformar-se ao decoro militar”. Efetivamente, o quadro heroico que construiu esse modelo é atribuído aos poemas épicos gregos de Homero: *Ilíada* e *Odisseia*, que são considerados inauguradores da tradição épica ocidental. Os textos literários apresentam seus heróis de maneira exaltada, exemplos de astúcia, força e coragem e, seguindo os preceitos gregos, são “realizadores de feitos extraordinários, distinguem-se do homem comum, seja pela sua origem divina, seja por serem amados por um imortal, o que lhes confere uma excelência ou uma *areté*¹ especial” (Moraes, 1984, p. 42). Além disso, o herói costuma ser aquele que carrega alguma qualidade extremamente virtuosa, bem recebida pela sociedade, protagonista de aventuras grandiosas e elemento fundamental para a própria harmonia do cosmos, tal como visto nas obras homéricas: “o herói é mostrado por Homero como uma peça vital para a grande harmonia universal. A épica coloca diante dos ouvintes do mundo antigo e dos leitores do mundo moderno as ações desses heróis” (Moraes, 1984, p. 42). Assim, a figura

¹ Em linhas gerais, corresponde ao conceito grego de virtude e excelência na maneira de agir e ser.

heroica, ao articular humanidade e transcendência, busca honrar a família, a pátria e os deuses, simbolizando a aspiração humana à glória e à permanência na memória coletiva.

Além disso, outra característica lhe é essencial:

O sujeito da ação épica, para ser herói, precisa agenciar as duas dimensões da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição existencial; a histórica, necessária para a realização do feito histórico; e a mítica, necessária para a realização do feito maravilhoso (Silva, 2007, p. 60).

Esse conjunto de autores defende que a articulação entre história e mito demonstra que o herói é, simultaneamente, um homem de seu tempo e uma figura que transcende a vida usual. Por um lado, sua ação está enraizada em um contexto histórico e social específico, representando as aspirações, valores e ideais de uma coletividade. Por outro, sua trajetória é atravessada por forças sobrenaturais e elementos do imaginário, que conferem à narrativa uma dimensão universal e atemporal. Assim, o herói épico torna-se um ponto de intersecção entre o real e o maravilhoso, entre o humano e o divino, instaurando uma síntese simbólica que legitima tanto o passado histórico de um povo quanto sua projeção mítica. Além disso, apenas a condição humana não basta para a construção do herói épico, ou seja, a sua existência histórica não é suficiente para fazê-lo atingir o papel de herói: é preciso “pisar no solo do maravilhoso” (Silva, 2007, p. 60). Nessa perspectiva, as ações do herói não são apenas demonstrações de bravura, mas, na verdade, gestos fundadores que dão sentido à existência coletiva, ao mesmo tempo em que elevam o homem comum à esfera do extraordinário.

A épica, portanto, visa cantar um herói, indivíduo capaz de honrar os seus antecessores, defender sua missão cívica e, ainda, glorificar sua nação: aquele que se relaciona tanto com os deuses quanto com o próprio universo. Partindo de Moraes (1984), é possível dizer que tanto Odisseu, herói da *Odisseia*, quanto Aquiles, da *Ilíada*, porém, “não objetivam e não particularizam o homem ou a sua situação no Universo, mas sim, falam da coletividade ou mais especificamente do herói que a representa” (Moraes, 1984, p. 41-42). A função da poesia épica consistiria, assim, tanto em celebrar os feitos heroicos como, também, em reescrever as experiências e grandes momentos, a fim de perpetuar a lembrança de feitos gloriosos de um povo. A tradição homérica, então, ao narrar a instável relação do homem com as circunstâncias, comove os ânimos e se torna capaz de apresentar fatos dignos de serem rememorados. Suas imagens, nascidas de conceitos elevados, permitem conhecer o momento mítico e histórico de um passado remoto, distanciado da época do poeta. Nessa perspectiva,

A poesia épica, para os gregos, possuía o poder de reatualização; ao ouvir o relato dos poemas, o indivíduo via seu passado revigorado, revivido,

reativado. Os acontecimentos contados por Homero não se separam do homem grego por um tempo cronológico. A categoria temporal que separa o passado épico do indivíduo, na Grécia, é algo flutuante e que se materializa ou se corporifica mediante a recitação dos poemas (Moraes, 1984, p. 40).

Considerando a tradição romana, esse modelo épico grego é retomado por Virgílio, em sua *Eneida*, que tem como tema central a formação de Roma. A esse respeito, toma-se, novamente, Moraes (1984, p. 43):

O poema latino em muito se assemelha aos poemas homéricos, dividindo-se nitidamente em duas partes: a primeira, abrangendo os primeiros seis livros, narra a viagem marítima de Enéias, de Troia ao Lácio, assim como a *Odisseia* narra a volta de Ulisses a Ítaca; a segunda parte narra as lutas para a conquista do Lácio e a fundação de Roma.

O herói da *Eneida*, por sua vez, é colocado “não como um super-homem, dotado de poderes divinos invencíveis, mas sim como alguém de personalidade dócil, mais justa, que se vê impelido a lutar” (Moraes, 1984, p. 44). Diante do exemplo do herói virgiliano, é possível compreender como o épico ao mesmo tempo em que se caracteriza como uma narrativa de proezas gloriosas, praticadas por um herói num tempo remoto, também é variável de acordo com um contexto histórico-social específico. O diálogo intertextual entre o modelo romano e os gregos demonstra que a *Eneida* se constrói em relação direta à *Ilíada* e a *Odisseia*, tanto pela herança formal (versificação, estrutura, composição dos episódios) quanto pela reinterpretação dos temas. O gesto heroico, que em Homero se associa à busca de glória individual, converte-se, em Virgílio, em expressão de um ideal coletivo, guiado pela *pietas*² e pelo dever cívico.

Assim, é possível dizer que o gênero, apesar de inicialmente ter se organizado sobre uma estrutura formal específica, varia em temas e representações ao longo do tempo e se reconfigura a partir das transformações históricas e culturais. Desde as primeiras epopeias até as formas mais modernas de narrativa, o épico conserva o impulso de representar o homem em confronto com as forças que moldam sua existência, sejam elas históricas, sociais ou interiores. Ao longo do tempo, a centralidade do herói e a grandiosidade das ações cedem espaço a novas configurações e passam a fundamentar a épica como “o relato de façanhas (sobre)humanas e lendárias de alguém dotado de uma qualidade ou defeito exacerbado e único” (Vassalo, 1992, p. 85), sem necessariamente manter a versificação ou se inserir em um sistema de valores monolítico e aceito sem discussão.

² O termo *pietas*, central na ética romana, designa o conjunto de deveres morais e religiosos do indivíduo para com os deuses, a pátria e a família, representando a fidelidade e a devoção que orientam o comportamento do herói virgiliano.

Para Brandão (1992, p. 40), a variação dos elementos épicos implica, assim, em se compreender que o gênero “não se limita a uma forma literária, cultivada em determinadas ocasiões de modos diversos, mas é um componente fundamental de um conjunto maior que direciona e informa a percepção que temos da realidade”. Além disso, as narrativas em prosa ou em verso mesclam-se de descrições (de objetos, cenas, ambientes), podendo se difundir através da oralidade ou da escrita, por vias populares ou eruditas. À medida que as formas de representação literária se diversificam, o épico assume novas feições, como as mudanças nas concepções de heroísmo, de nação e de humanidade. Para Vassalo (1992, p. 85), “a sociedade que constrói o texto redige-o de modo a que a ação do protagonista que se alçou acima de seus companheiros sirva de modelo e de exemplo”. Mas isto não implica que o épico sempre se refira ao mesmo passado remoto ou ainda aos mesmos modelos heroicos. Identificam características semelhantes nos textos de Homero e Virgílio como, também, “nas canções de gesta, nos filmes de faroeste, na luta entre bandido e mocinho ou americano e comunista no cinema ou da história em quadrinhos” (Vassalo, 1992, p. 85).

Com isso, a essência do épico é mantida, quer se localize em um presente próximo de composição ou em um passado glorioso. Em qualquer tempo, o épico consiste em narrar a superação do homem diante de forças que o transcendem, sejam de ordem divina, social ou simbólica. Assim, o gênero renova-se a cada época, absorvendo as tensões e ideais de seu tempo sem perder o gesto de afirmar, pela narrativa, a permanência de uma memória coletiva e de um ideal de grandeza.

A partir disso, vale ressaltar a presença da tradição épica no Brasil na formação da literatura nacional: no Barroco, “o legado épico de Anchieta e Bento Teixeira sedimentaria a permanência da epopeia no curso da formação da Literatura Brasileira, marcando presença continuada na em todos os períodos literários de sua história” (Silva, 2017, p.43). A seguir, no Arcadismo, Cláudio Manuel da Costa e seu *Vila Rica* (1773), obra na qual o autor constrói uma interpretação mítica acerca da fundação de Vila Rica, núcleo urbano do período colonial, através da viagem realizada por seu governador Antônio de Albuquerque Coelho, com “relatos episódicos míticos, históricos e lendários, fundindo referenciais históricos da colonização com referências simbólicos da aderência mítica nativa” (Silva, 2017, p. 104); ainda no período árcade, tem-se *Caramuru* (1787), de Santa Rita Durão, no qual a concepção épica se dá pela “fusão da aderência mítica nativa com o evento histórico do descobrimento da Bahia no início do século XVI” (Silva, 2017, p. 111). Ou seja, o interesse popular acerca das lendas nativas

brasileiras, combinado com a ótica mítica do período colonial, iniciaram a identidade épica do início da literatura brasileira.

Quanto ao Romantismo, é possível encontrar a épica em manifestações indianistas tão distintas entre si como *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias, ou *O Guesa* (1870) de Sousândrade, como também na obra de Castro Alves, como será visto no decorrer do trabalho. Ainda, é possível encontrar ressonâncias da Antiguidade Clássica e também construções épicas nos romances indianistas alencarianos. Para não nos alongarmos mais, frisemos apenas o recente *Invenção do mar: Carmen Saeculare* (1997), de Gerardo Mello Mourão (1917-2007), um longo poema épico em sete cantos, seguindo a tradição dos heróis coletivos e individuais que narram a descoberta de uma nova terra (neste caso, o Brasil) e os primeiros momentos da colonização portuguesa.

2.2 PERSPECTIVAS ROMÂNTICAS

Quando se trata da estética romântica, o prefácio de *Cromwell* (1827), mais conhecido por seu título “Do Grotesco e do Sublime”, escrito por Victor Hugo, é uma obra de referência obrigatória. Com uma linguagem próxima ao manifesto, Hugo faz levantamentos gerais sobre a arte, começando por uma análise da evolução da literatura em relação com a da história e chega, assim, a uma avaliação da sensibilidade moderna. Inicialmente, defende que a arte deve dar conta da totalidade da experiência humana, sem excluir contradições e dissonâncias. Para ele, o belo clássico, restrito à harmonia e à proporção, já não bastava para exprimir a complexidade da vida moderna; era necessário abrir espaço para o grotesco, inseparável do sublime, pois ambos coexistem na natureza e na história. O escritor francês fornece, então, uma reflexão acerca das paixões e emoções do homem que estão profundamente atreladas às qualidades na natureza que são necessárias para que se possa vivenciar o deleite causado pelo sublime e, também, a mescla de assombro encontrada no grotesco.

Especialmente para o Romantismo francês e, conseqüentemente, para Hugo, a arte encontra-se em um momento de renovação em que a literatura romântica surge como expressão das mais profundas tendências inatas da alma:

Se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andar melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. É então que, com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo

intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia (Hugo, 2014, p. 26-27).

Ao mesmo tempo, assim, o homem do Romantismo passa a se relacionar com a natureza e consigo mesmo a partir dessas duas formas estéticas: o sublime, que, a partir do Romantismo, “é visto nas forças poderosas da natureza, o Sublime é uma mescla de assombro, horror e deleite” (Guerra, 2018, p. 173); e o grotesco, estética que “inunda cada canto da fantasia do artista, desvenda a própria natureza sombria do homem e a coloca nas infinitas representações do macabro, monstruoso e sombrio” (Guerra, 2018, p. 173). A inovação pregada por Hugo, então, em relação a regras e modelos pré-estabelecidos, tentou justificar as inovações de formas e temas que tomaram a criação artística da época moderna. Além disso, o autor trata do princípio da liberdade na arte, considerando que para mover as paixões em um grau considerável, além de um grau de curiosidade, faz-se necessário que o escritor rejeite modelos fixos e sistemas fechados, defendendo que a criação deve seguir apenas as leis da natureza e as exigências próprias de cada obra:

Chegou o tempo disso, e seria estranho que nesta época, a liberdade, como a luz, penetrasse por toda a parte, exceto no que há de mais nativamente livre no mundo, nas coisas do pensamento. Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte. Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto (Hugo, 2014, p. 64)

Com isso, o recém-formado poeta romântico encontra-se inspirado por fontes primitivas, pela “árvore que pode ser açoitada por todos os ventos e irrigada por todos os orvalhos, que traz suas obras como seus frutos” (Hugo, 2014, p. 66), em um estado de alma e criatividade intensamente atrelados às mais fortes emoções de que o espírito é capaz.

O excesso de subjetividade que permanece ao longo de todo o texto hugoano é também replicado aos demais teóricos que se preocuparam em tentar definir e caracterizar o movimento romântico. Da mesma maneira que se investigaram as paixões capazes de incitar o homem de forma intensa, também se procurou, ao longo dos anos, reconhecer quais são os valores que os seres humanos acreditavam, livremente, ser necessário lutar, bem como os ideais admirados pelos precursores do Romantismo. A esse respeito, toma-se o livro *Raízes do Romantismo* (2022), de Isaiah Berlin, que afirma:

Os valores aos quais elas [pessoas da época] atribuíam a maior importância eram integridade, sinceridade, disponibilidade para sacrificar a vida para alguma chama interior, dedicação a algum ideal pelo qual valia a pena sacrificar tudo aquilo que a pessoa é, pelo qual valia a pena viver e também morrer. (Berlin, 2022, p. 30-31),

Ao tentar definir o que é o Romantismo e o que ele veio destruir, parece impraticável fornecer respostas objetivas e técnicas acerca dessas questões. Os escritores românticos tentam decifrar as grandes dúvidas que agitam a humanidade (como viver, o que é bom, o que é mau, o que é certo, o que é errado, o que é bonito, o que é feio e mais uma infinidade de grandes axiomas), mas suas possíveis conclusões tendem a tentar representar a realidade de alguma forma que é enraizada no espírito, não nas ciências. Ou seja, procuravam decifrar as grandes inquietações da existência humana a partir de uma dimensão mais íntima e espiritual do que científica. Seus símbolos tentam evocar, em sua grande maioria, a visão inexprimível da atividade incessante que é a vida, sem se apegar a conceitos fixos, determinismos ou compreensões categoricamente racionais. Nesse horizonte, mais importante do que fornecer respostas universais era dar voz à impressão individual, ao olhar subjetivo que nasce da observação do mundo e que, ao mesmo tempo, reconhece uma presença que ultrapassa a própria individualidade, irradiando-se de maneira onipresente por toda a natureza.

Preferindo lançar-se à incerteza do que é inexprimível, e até a própria atividade interrogativa, a subjetividade romântica torna-se, assim, uma atividade que reconhece que a verdade não se esgota em fórmulas fixas ou em categorias racionais, mas se manifesta na comunhão entre o indivíduo e a natureza. Retomando Berlin (2022, p. 146), “o Romantismo é de fato uma floresta, uma selva, um labirinto em que a única linha que conduz o poeta é sua vontade e seu estado de espírito”. Sobretudo, tanto Hugo quanto Berlin procuram demonstrar que o Romantismo reverte a condição humana, permitindo que a arte se configure, neste momento, como a expressão de um estado de alma moldado por processos históricos, culturais e sociais, mas, ainda assim, em favor da variedade da imaginação do escritor e do esplendor de poderes criativos humanos.

Ainda nesse sentido, Berlin parece concluir que a ideia de uma resposta definitiva às perguntas existenciais torna-se absolutamente sem sentido:

E, já que não podemos fazer isso, desmorona toda a noção de uma vida perfeita — desmorona toda a noção de que existe um ideal humano que todos os homens devem perseguir, de que há alguma resposta a questões desse tipo, assim como há uma resposta na química, na física ou na matemática a certas questões às quais, pelo menos em princípio, se pode dar algum tipo de resposta

definitiva, ou, se não uma resposta definitiva, pelo menos uma resposta que se aproxima do definitivo (Berlin, 2022, p. 101-102).

Assim, compreender o Romantismo implica reconhecer que sua essência está na tensão constante entre o individual e o universal, entre a experiência íntima e as forças que permeiam a natureza e a sociedade. Captar o instável, o movimento e a pluralidade dessa estética é uma tarefa de extrema dificuldade, especialmente quando comparada às formas de expressão anteriores, mais rígidas e estruturadas. Naquele momento, a própria mudança ainda parecia incerta e indefinível, e o poeta romântico se via diante do desafio de traduzir em símbolos e impressões aquilo que escapava a toda tentativa de fixação ou categorização. Essa dificuldade se acentua quando se considera que, no Romantismo, a criação artística se articula em diálogo com processos diversos, refletindo simultaneamente o estado de alma individual e as forças coletivas que atravessam a época.

Ainda, entre os horizontes de interpretações possíveis para elucidar o significado do Romantismo, cujo tom de subjetivismo parece prevalecer entre os teóricos, apresenta-se a consideração de mais um autor: Thomas Saliba em seu *As utopias românticas* (1991). Nele, o autor apresenta uma carta escrita por dois burgueses do início do século XIX cuja motivação seria, justamente, tentar definir o movimento romântico. Tem-se, assim, que “o Romantismo é a estrela que plange, é o vento que uiva, é a noite que estremece, a flor que perfuma e o pássaro que voa” (Saliba, 1991, p. 36). As descrições contemplativas acerca da natureza e o uso da abstração revelam características estimadas pela poesia romântica que serão consideradas ao longo do desenvolvimento do trabalho. Isso porque, além da contemplação, as definições trazidas por Saliba retratam o cotidiano desses temas, a beleza por trás de coisas que são, em sua essência, corriqueiras. Continua: “é o gesto inesperado, é o êxtase e o langor” (Saliba, 1991, p. 36), e, com isso, parece tentar demonstrar a exaltação da subjetividade e a superabundância de sentimentos que contrastam com o vazio desolador do real. Nutria-se de sinceridade, capacidade e disponibilidade para se dedicar aos seus ideais, quaisquer que fossem.

A partir disso, pode-se analisar o Romantismo como um movimento sociocultural complexo e multifacetado, que não pode ser reduzido, assim, a uma única explicação. Contudo, apesar da dificuldade de se compreender a mentalidade romântica e sua imaginação desenfreada, “o Romantismo nutriu-se fervorosamente, ao mesmo tempo, da realidade e da possibilidade de uma mudança radical na história” (Saliba, 1991, p. 15). Ou seja, mesmo que se apresente um leque de possibilidades e temas, a depender do autor e país em que se encontra, alguns valores comuns nas produções românticas se sobressaem, como: “a mudança, o

crescimento, a diversidade, a imaginação criadora e o inconsciente” (Löwy; Sayre, 1995, p. 14) e, também, “a vida, o amor, a liberdade, a esperança, a alegria. Têm também em comum uma nova concepção do espírito, que sublinha mais a atividade criadora do que a recepção das impressões exteriores” (Löwy; Sayre, 1995, p. 13). A essência do Romantismo, portanto, reside justamente nessa tensão entre o individual e o coletivo, entre a imaginação criadora e a experiência concreta da realidade, assim como na capacidade de articular sentimentos, ideias e desejos em resposta às transformações históricas e culturais de seu tempo.

Em *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade* (1995), Löwy e Sayre ainda defendem que o Romantismo foi a expressão das mais profundas tendências inatas da alma e, por conta de sua diversidade temática, multiplicidade nacional e cultural, o fato romântico para ser estudado, deve ser considerado de forma plural: “quando muito, seria possível falar de ‘Romantismos’, mas não de um Romantismo universal” (Löwy; Sayre, 1995, p. 10). Então, por mais que a categorização única do movimento não sirva para mapear autores e suas obras, uma vez que dificilmente se encontra uma única atitude no redemoinho imaginativo romântico, ainda é possível delimitar características compartilhadas por eles que residem, em alguma instância, numa mentalidade comum e partilhada. Complementando essa ideia, pode-se dizer que “o Romantismo é uma ‘pura afirmação da identidade’ que não pode se fixar em nenhuma orientação precisa” (Löwy e Sayre, 1995, p. 14).

Como sugerem os autores, embora o movimento não seja redutível a um único significado, é possível identificar traços comuns entre os românticos, que, em sua diversidade, compartilham um profundo desejo de transformação e de liberdade expressiva. Essa visão de um Romantismo marcado pela transição entre o passado conservador e o anseio por um futuro renovado também pode ser ampliada ao se considerar o Romantismo brasileiro do século XIX. No Brasil, o movimento romântico não apenas absorveu os elementos universais dessa estética, mas também os adaptou à realidade nacional.

Nesse sentido, como destaca Alfredo Bosi (2006, p. 115) em *História concisa da literatura brasileira*, “Romantismo quer dizer, antes de mais nada, um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de almas individuais”. O Romantismo brasileiro, então, se caracteriza por uma busca constante de uma identidade cultural própria, pela exaltação da natureza tropical e pela tentativa de construção de um ideal nacional, tudo isso imerso em uma crítica à realidade social e política do momento, especialmente ao se analisar a terceira geração romântica, a ser definida no tópico seguinte do texto. Essa

combinação confere ao movimento brasileiro uma peculiaridade distinta, marcada pela tensão entre o desejo de renovação e os desafios impostos pela realidade colonial e pós-colonial.

Além disso, o movimento romântico no Brasil externalizava o desejo de formação de uma nação distante do modelo português. Para Rezende (2007, p. 224), os românticos trazem à tona “os desencantamentos com os rumos da nação, os desejos de mudança, a denúncia contra o aviltamento da política e da vida social, a crítica aos dirigentes pós-independência”. Em resumo, tem-se a necessidade de construir uma identidade nacional capaz de resistir aos desmandos políticos da antiga colônia. Em defesa da autonomia romântica brasileira, Rezende ainda destaca a motivação da criação literária da época, afirmando que “é no campo da literatura que o Romantismo, no Brasil, ganha sua melhor performance com o que se convencionou chamar de primeira, segunda e terceira geração de escritores românticos” (Rezende, 2007, p. 224). Assim, a reflexão acerca desse momento histórico exige, em primeiro lugar, atribuir um papel essencial às ideias e ao pensamento criativo, uma vez que os românticos não deixam de mostrar que há um movimento de validação constante das particularidades do país em relação à Europa. Em síntese,

Pode-se dizer que o Romantismo oitocentista, no Brasil, alimenta-se tanto de elementos políticos, sociais e culturais desencadeados pela Independência de 1822, quanto da emergência de uma sensibilidade crítica à arte clássica. Os temas ufanistas, o destaque de uma visão edênica do país, de sua natureza exuberante e de seu povo nativo expressavam a emergência de uma dada consciência nacional, mas fazia emergir também um movimento estético e artístico que representou avanços na vida cultural brasileira. [...] O equilíbrio entre o local e a reafirmação de padrões românticos europeus possibilitou que esse movimento fosse uma experiência ímpar na história brasileira. (Rezende, 2007, p. 225).

Com isso, esta seção procurou descrever e observar o movimento romântico em suas diversas possibilidades e características. O Romantismo, longe de constituir uma entidade única e homogênea, deve ser entendido como um conjunto de ideias distintas, por vezes até mesmo conflitantes, que marcaram as literaturas de formas variadas. Reconhecer os muitos e diferentes romantismos permite compreender as razões pelas quais, na produção literária do século XIX brasileiro, configuraram-se três escolas com temáticas diferentes: a indianista, a ultrarromântica e a condoreira, no período de 1836 a 1881. Pode-se dizer, em um primeiro momento, que o movimento no Brasil foi, ao mesmo tempo, nacionalista, subjetivo, exaltado, íntimo e coletivo. Buscou símbolos fundadores da identidade coletiva; apresentou uma valorização da natureza e das paisagens edênicas; exaltou a sensibilidade individual, conferindo intensidade ao lirismo amoroso; e, finalmente, apresentou uma dimensão de coletividade, que se afirma sobretudo na

poesia social e engajada. O Romantismo brasileiro, assim, imerso em um contexto de formação de uma consciência nacional e elaboração estética das contradições sociais do país, constitui-se de uma profunda e vasta produção literária e um florescimento de uma série de projetos culturais.

2.3 O ROMANTISMO NO BRASIL

Simultâneo ao processo de independência política, o início do movimento romântico no Brasil coincidia com uma série de eventos importantes para a história do país, especialmente naquilo que se relacionava com a autonomia da nova nação. Além do influxo estrangeiro das revoluções francesa e industrial, o país passava por um processo de autodefinição não só no plano político, mas também no plano sociológico e cultural, principalmente na preocupação em se construir uma legítima identidade nacional após a recente independência, em 1822. Pode-se dizer que, durante o período do predomínio das ideias românticas, insistiu-se na necessidade de afirmar a particularidade brasileira na vida intelectual, especialmente considerando os anos de 1820 e 1830. Havia uma ideia de complementaridade entre a independência política e a autonomia intelectual, na qual ambas deveriam existir e serem desenvolvidas de maneira concomitante para que se atingisse a plena manifestação das identidades e inteligências brasileiras. Em suma, de acordo com Ricupero (2004, p. 86), “a elite intelectual do Segundo Reinado, impregnada das ideias românticas, considera que para existir nação, é preciso que haja literatura e historiografia brasileira”.

Realizada a independência, então, urgia a necessidade de adequar a cultura brasileira nessa nova condição. Desejava-se, portanto, romper com os ideais da antiga metrópole, superando seus temas e a produção literária anterior através da originalidade, do nacionalismo e da exaltação da natureza. Assim, pode-se recuperar a ideia de Ricupero (2004, p. 85): “não por acaso, o romantismo brasileiro teve como cenário histórico os anos posteriores à independência. Assim, a tarefa que se impunha aos homens da época era praticamente a de completar a obra da emancipação política”. Ou seja, ao dotar a nação de maior autonomia cultural, o processo de independência política atingiria, também, uma independência intelectual.

Esse desejo de autonomia literária, fortificado através do Romantismo, foi marcado por Antonio Candido como um “caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada” (Candido, 2002, p. 20) e teve seu início em 1836 através do surgimento do periódico *Niterói-Revista Brasiliense* e a publicação do livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, ambos sob autoria de

Gonçalves de Magalhães (1811-1882)³. Os textos são considerados pontos de partida da transformação literária e iniciadores da literatura propriamente romântica e se dispunham a mostrar os traços originais dos nossos escritos a partir do tema indianista. Com isso, Magalhães “estabelece, assim, os fundamentos do Romantismo brasileiro: o meio, representado por uma natureza exuberante, habitado pelo índio, portador da singularidade brasileira, devendo seus significados serem apreendidos pela especial sensibilidade do artista” (Ricupero, 2004, p. 96).

O início do Romantismo no Brasil se inseriu, portanto, no desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Nas décadas de 1840 e 1850 as dinâmicas políticas e econômicas do país foram atravessadas por uma série de acontecimentos fundamentais para se compreender os caminhos da nova nação, entre eles: a consolidação de dois partidos políticos, o Liberal e o Conservador, ambos representantes dos proprietários rurais; as leis graduais para a proibição do tráfico negreiro e os conflitos militares abolicionistas; e o direcionamento do capital para outras áreas, como a agricultura e a modernização urbana, com o Rio de Janeiro como eixo central dessa nova economia. Embora as mudanças na cidade viessem desde 1808 com a chegada da família real portuguesa, foi principalmente a inversão de capitais de 1850 que resultou em uma vida intelectual pulsante e em manifestações literárias mais vigorosas.

No plano internacional, a relação anglo-brasileira se viu enfraquecida pela promulgação da Lei *Bill Aberdeen* (1845), que autorizava a repressão britânica ao tráfico atlântico: “sujeitava os navios brasileiros, traficantes de escravo, ao alto tribunal do Almirantado e a qualquer tribunal do Vice-almirantado dentro dos domínios britânicos” (Prado Júnior, 1963, p. 84). Almejando o cumprimento dos tratados e pressionado pelos britânicos, o Império brasileiro adotou suas próprias leis repressivas ao tráfico de escravos: a Lei Eusébio de Queirós (1850) para supressão do tráfico através da proibição da entrada de africanos escravizados⁴; e, no mesmo ano, a Lei de Terras (1850) reorganizou juridicamente o acesso à propriedade fundiária, reforçando a centralidade da grande lavoura no modelo econômico.

³ “Dois fatos simultâneos e protagonizados pela mesma personagem - Domingos José Gonçalves de Magalhães - tiveram o condão de introduzir a moda romântica entre nós: *Niterói-Revista Brasiliense* e *Suspiros Poéticos e Saudades*. Datados de Paris, 1836” (Moisés, 2004b, p. 328).

⁴ “A lei promulgada em 5 de setembro de 1850, seguida de outras providências e da enérgica atitude do Ministro Eusébio de Queirós, estancou por completo, em menos de dois anos, o tráfico africano. Efetuaram-se depois de 1852 apenas dois desembarques, sendo, contudo, apreendidos os negros contrabandeados. Estavam plenamente satisfeitas as exigências da Inglaterra” (Prado Júnior, 1963, p.85).

A respeito da vida comercial do país, Caio Prado Júnior traz como relato: “este fato (a suspensão do tráfico), como é sabido, teve um imenso alcance, mudando completamente a face das coisas na agricultura, no comércio, na indústria” (Prado Júnior, 1963, p. 85). A prosperidade comercial, então, passa para a esfera cultural, na medida em que o crescimento das cidades, a circulação de novas ideias e o fortalecimento de uma elite letrada criam condições favoráveis para a consolidação de um sistema literário nacional. Diante das mudanças estruturais de sua economia e de seu comércio, a expressão nacional buscava também afirmar uma identidade própria no campo das letras. Nesse contexto, a consolidação das elites agrárias e urbanas, o fortalecimento das instituições do Estado imperial e a maior inserção do país nos circuitos comerciais internacionais criaram as condições para que se buscasse, também no campo simbólico, uma expressão própria da nacionalidade. O desenvolvimento material e econômico, assim como o desejo de autonomia cultural, situa-se em um momento de transformação histórica e artística do país.

Nesse sentido, a autoafirmação nacionalista impulsionada pelo Romantismo significou, sobretudo, a independência literária e mesmo cultural para os brasileiros. Para Santos (2018, p. 90), “se na Europa ocidental - especialmente na tríade central Alemanha, França e Inglaterra - a questão era buscar a essência genética da nação, na América a questão era também genética, mas incluía a busca por se desligar das antigas colônias” e, ainda, completa essa ideia ao afirmar que os românticos operavam um processo de criação que resgatava uma história anterior a de seu momento para, com isso, dotá-la de uma nova significação:

Um país do Novo Mundo, como o Brasil buscava recriar toda a sua história, inserindo, assim como muitos europeus, em seu passado um país unificado onde antes só havia províncias distantes; em suma, para unificar a nação recém-libertada e desenvolver uma futura pátria orgulhosa, era necessário recriar a história justamente daquele período que os intelectuais e artistas buscavam superar: o Brasil colonial (Santos, 2018, p. 90).

No que diz respeito à produção romântica no Brasil, tem-se uma divisão em três gerações, entendidas como correntes que agrupam autores em torno de ideias e estéticas semelhantes, cada uma marcada por uma tônica literária que lhe confere unidade. Cronologicamente, não há um espaço de tempo de grande variação entre elas, e tanto a poesia quanto a prosa atravessaram as três fases, com temas e autores que dialogam entre si. Ainda assim, a crítica literária reconhece que “todas são permeadas por um *continuum* estético que é a própria razão de serem englobados sob o título de Romantismo” (Moisés, 2004b, p. 331). Nesse sentido, embora apresentem especificidades quanto às suas temáticas, as três gerações podem ser vistas como manifestações de um mesmo processo histórico-literário. Nesse

contexto, a vida intelectual nacional passava por um fervor de novas ideias, ligadas tanto ao estímulo do romantismo europeu, principalmente às novidades vindas deste aflorar romântico, como a busca calorosa de afirmação política, social e cultural no cenário de independência.

A primeira geração, de caráter nacionalista e indianista, assumiu o papel de projetar uma identidade cultural para o país recém-independente, elegendo o indígena como herói simbólico e a natureza como espaço privilegiado de expressão literária. Apesar da representação indígena na literatura brasileira não ser uma novidade do Romantismo, Santos (2018, p. 92) apresenta um panorama fundamental para se compreender a questão indianista da primeira geração:

O indianismo não foi uma invenção romântica, já podia ser visto em poemas de Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Além disso, era comum a utilização do índio como representação nacional em festas e eventos patrióticos, pois nada era mais natural do que alçar a figura do autóctone, aquele que sofreu sob a cobiça do colonizador, a representante da nação. É com Gonçalves Dias e José de Alencar, porém, que o índio torna-se o grande depositário da mitologia nacional. Os dois autores elevam seus personagens indígenas a extremos de heroísmo e retidão moral dignas da mesma idealização que se dava na Europa com os cavaleiros medievais. Não se tratava claramente de etnologia, ainda que os românticos estudassem muito a vida dos povos indígenas, mas de usar o índio como figura central do mito de fundação do Brasil, garantindo não apenas um passado glorioso para a identidade nacional, mas uma história para seu povo.

Com isso, a figura exaltada do indígena, assim como os mitos acerca da terra prometida e a imagem da ilha paradisíaca perdida em meio a vastas e ameaçadoras águas, foram incorporados pela primeira geração romântica como recursos simbólicos para legitimar um projeto de nação. A natureza tropical, convertida em cenário idílico, revestia-se de uma fertilidade mítica que parecia garantir a singularidade do “Novo Mundo”. O nativo, alçado à condição de herói nacional e emblema de autenticidade, era menos uma representação realista de sujeitos históricos e mais uma construção idealizada, voltada a preencher a lacuna simbólica de um passado mítico que pudesse servir de fundamento à identidade literária. Ao tornar os nativos como emblemas de pureza originária, José de Alencar (1829-1877), por exemplo, criou uma conciliação entre colonizador e colonizado, através de um Romantismo sem rebeldia. Seus heróis indígenas de *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) encontram-se em “íntima comunhão com o colonizador” (Bosi, 1992, p. 177). O projeto literário indianista, assim, recria a aura da nação colonial e projeta o sacrifício como mito nacional fundador. Alfredo Bosi argumenta que a figura do “sacrifício” é central na literatura e reforça, em seu argumento, que “nas histórias de Peri e de Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem” (Bosi, 1992, p. 179). Os

personagens muitas vezes enfrentam dificuldades extremas e, em muitos casos, se sacrificam em nome de valores como a verdade, a justiça ou a beleza.

Ainda no que diz respeito aos autores da primeira geração, tem-se Gonçalves Dias (1823-1864) como o “primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo” (Bosi, 2006, p. 109), “nome-chave do movimento romântico brasileiro” (Coelho, 2009, p. 142) e compositor das mais importantes ideias desse grupo. Seus poemas são marcados pela exaltação da cor local e das paisagens naturais do Brasil, cantando, além do próprio indígena, os pássaros, flores, céus e estrelas, que dão à sua poesia um sentimento de valorização da pátria. Os quadros visuais compostos pelo poeta fazem com que a natureza seja um dos pilares da ideia de nação levantada pelos românticos, especialmente ao se considerar que “a natureza brasileira que será tematizada pela sensibilidade romântica será a natureza que guarda o diferente, o exótico e o misterioso” (Coelho, 2009, p. 140). Revelava-se mais claramente o papel fundamental da poesia e da literatura na representação simbólica da nação brasileira nos poemas “Canção do Exílio” (1846), “I-Juca Pirama” (1851) e “Os Timbiras” (1857).

Quanto à segunda geração romântica, também conhecida como ultrarromântica, a tendência predominante dessa produção literária concentrava-se sobretudo no byronismo, ou seja, na influência do ideal de vida e obra do poeta inglês Lord Byron (1788-1824), especialmente sua poética e o “herói byroniano”. Trata-se de uma literatura marcada pela introversão e subjetividade, que encarna os dilemas humanos e os transforma em “exageros da escola romântica” (Candido, 2002, p. 51). Para Moisés (2004b, p. 431), esses autores “transformam a melancolia em visão da morte, ao mesmo tempo desejada e temida; procuram evadir-se do ‘mal do século’ pela deserção da vida, mas agem epicuristamente, movidos pela gulosa paixão da existência”. Além disso, a reputação dos poetas, em geral jovens ainda afastados das imposições da vida prática, é de “cínicos e pessimistas, melancólicos e desesperados” (Picchio, 2024, p. 177).

Com efeito, o decênio de 1850 consolidou o que, à maneira portuguesa, se chamou ultrarromantismo: uma “literatura da mocidade” marcada pelo desespero e por poetas que “levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar frequentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir” (Candido, 2002 p. 51). O tédio, elemento crucial na literatura dos ultrarromânticos, era tão comum no Brasil quanto na Europa, o que permite classificá-lo, nesse momento de produção, como um adequado sentimento burguês. O

deslocamento da natureza para o interior do homem tem sua manifestação plena e exemplar em Álvares de Azevedo (1831-1852), poeta que só tem olhos para si: seu eu interior, mas também seu quarto, seus livros, em uma espécie de evasionismo da realidade externa. É ele “o personagem-chave, o meteoro mais brilhante desse universo de cometas intensos e de curta duração” (Picchio, 2024, p. 179) e, ainda, “o mais alto representante entre nós” (Moisés, 2004b, p. 441) do byronismo dos românticos. Todavia, é no momento subsequente, da terceira geração romântica, que a literatura brasileira alcança sua expressão mais social, deslocando-se da interioridade exacerbada para uma postura pública e socialmente combativa, objeto central do desenvolvimento desta pesquisa.

A produção que compreende a chamada geração condoreira considera um país em autodefinição não só no plano político, mas também no plano sociológico e racial. Os intelectuais, inseridos no movimento republicano, criticavam a centralização do poder nas mãos da monarquia brasileira, argumentando que o sistema vigente no Brasil era responsável pelos problemas do país e que o Império não representava a soberania popular. O contato com as literaturas e políticas europeias, ainda, inspirava a sociedade letrada do país na busca pela implantação de um regime republicano e pelo fim do sistema servil. Com isso, defendiam um programa liberal, favorável ao livre-comércio e ao fim da escravidão:

Como país novo, o Brasil precisaria realizar progressos nos mais diferentes campos, da economia às artes, passando pelas ciências, que nos aproximassem da “civilização”. A nova escola romântica ensinava, contudo, que a civilização não seria sempre a mesma, apresentando características variadas em diferentes países. Portanto, deveríamos ser civilizados, mas à nossa maneira, desenvolvendo uma cultura própria (Ricupero, 2004, p. 92).

Do ponto de vista histórico, entre 1860 e 1870, o Brasil atravessou um período de intensa agitação político-social em decorrência do enfraquecimento do regime monárquico e da crescente popularização das ideias liberais e republicanas difundidas entre a população letrada. Formaram-se grupos defensores de ideais abolicionistas, realizaram-se constantes assembleias e comícios públicos e se pode dizer, pois, “que o fator determinante da nova orientação poética se encontra no próprio decênio de 1860, com sua densa atmosfera política, gerando explosões cívicas facilmente explicáveis” (Candido, 1997, p. 223). Em um primeiro momento, pode-se apontar a questão escravocrata e a Guerra do Paraguai (1864-1870) como os motivos históricos imediatos para o desenrolar de uma nova tendência romântica. A esse respeito, aponta Candido (2002, p. 69):

A partir da Guerra do Paraguai surgem no horizonte político e social dois problemas que se avolumaram até mudar a fisionomia econômica e

institucional do país: a chamada ‘questão servil’, isto é, o debate sobre a abolição do regime escravista, e a propaganda republicana, que desfecharia em 1889 no destronamento do imperador e no fim da Monarquia.

O contexto da guerra, bem como o fortalecimento do abolicionismo e o fervor da recente ascensão republicana, fará com que o debate político viva momentos áureos durante as duas décadas. O conflito que envolveu Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai gerou um sentido coletivo de pátria que começou a se desenvolver entre a população. Além disso, o prolongamento dos eventos fez com que o sistema monárquico se visse enfraquecido. Portanto, é possível dizer que neste momento da história brasileira há um questionamento dos elementos identitários que haviam motivado o confronto, ao mesmo tempo em que se consolida um sentimento de unidade coletiva. Como consequência, essas situações ambíguas contribuíram com o fortalecimento da identidade nacional brasileira e da consciência social, ambas manifestadas nas obras de escritores de terceira geração, momento no qual “desenrola-se a derradeira mutação romântica, a refletir os novos tempos” (Moisés, 2004b, p. 505).

O terceiro momento do Romantismo então, trata-se de um projeto literário que representava, nas letras brasileiras, uma produção a serviço das causas sociais e políticas de um país que caminhava para a proclamação de sua república. Inserida em um contexto de tomada de consciência e aspirações coletivas, a escrita condoreira, então, deslocou a centralidade do indivíduo para o coletivo, investindo a poesia de uma função social e política. Ao se voltar para a denúncia das desigualdades e para a defesa de ideais abolicionistas e humanitários, ocorre uma mudança de foco da segunda para a terceira geração românticas: enquanto a ideia ultrarromântica esteve centrada na introspecção e no sentimentalismo acentuado, a produção condoreira desloca-se para o compartilhado, adotando uma dimensão épica e grandiosa. Assim, a poesia passa a assumir um caráter público, retórico e de denúncia. Em resumo, os condoreiros realizam um processo de “colocar a pulsão épica onde vicejava o lirismo sentimentalista” (Moisés, 2004b, p. 506).

Nesse sentido, o condor, ave que dá nome à terceira geração romântica, foi tomado como símbolo de voos altaneiros, da defesa da liberdade e das transformações sociopolíticas. O pássaro foi escolhido, sobretudo, “para representar os elevados sonhos e aspirações dos poetas percucientes, que viam longe, revolucionários, defensores da liberdade e dos direitos humanos” (Matos, 2001, p. 44). A metáfora do condor também se explica pela preocupação dos poetas em transformar seus versos em instrumentos de atuação política pelo profundo interesse, em termos metafóricos, em “alçar um voo mais alto e mais livre, voo sacralizador e próprio do

gênio, que marcaria a diferença e a distância do homem comum em relação ao homem superior” (Matos, 2001, p. 44). Esta concepção do condoreirismo, então, estaria ligada a temas elevados e pensamentos nobres que deveriam ser expressos passionadamente, capazes de mobilizar a sociedade.

Sendo assim, é possível concluir que a escola condoreira amplia o projeto nacionalista ao produzir uma literatura marcada pela preocupação social e pela defesa de ideais universais de liberdade, justiça e abolicionismo. A indignação, móvel profundo de toda arte revolucionária, tende, na poesia de terceira geração, a concretizar-se em imagens grandiosas que tomam à natureza e à história dos escravizados africanos o material para metáforas e comparações. A intensificação do debate político na segunda metade do século XIX foi importante para impulsionar um tipo de poesia política e humanitária e ampliar esse horizonte social, inscrevendo na literatura a denúncia da escravidão. Nesse contexto, a visão de Candido torna-se, novamente, elucidativa:

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa de uma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia (Candido, 1997, p. 225).

Pode-se dizer que os poetas condoreiros deslocam o foco da exaltação mítica do indígena e da superabundância de sentimentos dos ultrarromânticos para a denúncia das desigualdades sociais e o fortalecimento da campanha abolicionista, através do tratamento do negro escravizado em poesia. Essa fase tem seu ápice em Castro Alves (1847-1871), cujo epíteto de “Poeta dos Escravos”⁵ permanece em tempos atuais e cuja poesia de cunho social lhe projetou o nome. No mesmo ano em que Alves dava a público seu livro *Espumas Flutuantes* (1870), ocorreram dois fatos de grande importância que influenciaram o quadro cultural emergente: o fim da Guerra do Paraguai e a publicação do Manifesto Republicano⁶. O Partido Republicano, ao lançar uma declaração cautelosamente liberal, na qual contestava a monarquia

⁵ Considerando o epíteto em questão, é válido adicionar que este se refere mais precisamente à posição do poeta frente à miséria e a violência com os negros escravizados do que com a própria questão da representação. Embora a literatura contemporânea questione a falta de literatura negra do período, a linguagem dos poemas de Castro Alves revela suas ideias e sua defesa pelo fim da escravidão e a ascensão da república. Alves, apesar de não poder ser considerado como um autor de literatura negra, ainda traz questões sociais e raciais do período pré-abolicionista na sua poesia.

⁶ O documento encontra-se de maneira integral em: <https://periodicos.fgv.br/rcp/article/download/59774/58105>.

e pregava o ideal federativo, deu matéria e estímulo para a poesia ao mesmo tempo em que marcou a derrocada do Império e a ascensão cada vez mais eficiente da República.

Sua obra, assim, não pode ser dissociada dos acontecimentos políticos e sociais que inspiraram, de 1860 em diante, uma poesia participante e grandiloquente. Nesse período, as condições internas forneceram novas características ao discurso político e às temáticas da poesia brasileira. Além disso, a poesia passa a assumir um tom oratório que vem não apenas da grandeza de seus temas, mas também da amplificação retórica dentro do discurso. Para Candido (1997, p. 224), “poesia e oratória se aproximam, pois, e os poetas são também tribunos que se apoiam na coluna do jornal”. Da presença histórica, então, decorre um compromisso com a eloquência: a poesia, além de documento, passava a assumir uma função discursiva, esclarecedora, capaz de causar comoção e adesão popular. Quando comparado aos demais, os versos eloquentes de Castro Alves dão à poesia “um poder excepcional de comunicabilidade” (Candido, 1997, p. 243).

Outros poetas do momento foram essenciais para a formação da temática da terceira geração romântica, como Fagundes Varela (1841-1875) e Sousândrade (1833-1902). Ambos parecem transitar entre as duas gerações, ultrarromântica e condoreira, no entanto, é a temática social e nacionalista que parece surgir como mais eficiente e interessante em ambos. Sousândrade, ainda, insere a temática indígena dos primeiros românticos em uma configuração diferente em seu *O Guesa* (1888), importante poema épico romântico, distribuído em 13 cantos em que se relata a viagem transamericana do personagem Guesa, entremeado por memórias.

Porém, para os críticos, o que se destaca na produção literária de Alves em relação aos demais é a carga emocional e a qualidade de seus poemas que parecem incorporar, assim, as principais tendências do Romantismo brasileiro de seu tempo. Para Candido (1997 p. 241), Alves “encarna as tendências messiânicas do Romantismo, transformando-se no maior episódio da literatura participante que o seu tempo conheceu” e, além disso, explicita elementos que, de forma direta ou indireta, procuram demonstrar, via literatura, uma identidade nacional baseada na verdadeira realidade do país, de maneira crítica e denunciatória.

A fase final do Romantismo se desenrolou, então, a partir da criatividade dos versos com a ênfase dos discursos. O que se pode concluir, desde uma reunião de elementos e temáticas que percorreram todo o imaginário romântico brasileiro, é a urgência em manifestar, através da literatura, os desejos nacionais. A produção literária surge como uma verdadeira e autônoma expressão da nova consciência brasileira, principalmente naquilo que diz respeito aos seus

desejos para a recente nação que se desvinculava da antiga metrópole. Os intelectuais encontraram, sobretudo na literatura, uma maneira de manifestar a tendência nacionalista que tomava a consciência coletiva. A concepção de nacional é, nesse sentido, associada ao realismo local, tanto no retorno ao passado indígena da primeira geração como, também, na necessidade de expor o quadro da escravidão pelos condoreiros.

Assim, desejava-se desenhar imagens harmônicas do Brasil, descrito como uma terra fértil, de pássaros e cantos distintos, sem, contudo, deixar de dialogar com a realidade servil que ainda percorria o sistema econômico do país. O sistema escravocrata, empecilho para o crescimento econômico e o ideal republicano defendido pelos intelectuais brasileiros, investe a poesia de uma função social e política. O que se pode reconhecer, sem dúvidas, é a prevalência do sentimento nacional: apesar dos momentos mais individualistas e egocêntricos, como no ultrarromantismo, a fase intimista é tomada pelas novas construções da oratória da geração seguinte. O momento histórico, então, volta-se para a realidade social e busca afirmar a nacionalidade brasileira em consonância com os acontecimentos históricos. Os eventos que fizeram parte do declínio da monarquia e da futura Proclamação da República, além do fim da escravidão, tornaram-se fontes de inspiração e, mais que isso, acontecimentos fundamentais para o desenvolvimento dos escritos desse período. Os românticos assumem, para si, a função de explicar e documentar a sua própria identidade nacional. Em conclusão, “o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E o nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais” (Candido, 2002, p. 40).

3 CASTRO ALVES: FORTUNA CRÍTICA E RECEPÇÃO LITERÁRIA

Antônio Frederico de Castro Alves nasceu em 1847 na fazenda Cabeceiras, então freguesia de Muritiba, a poucas léguas da vila de Curralinho, hoje a cidade Castro Alves, na Bahia⁷. Recebeu uma refinada educação e cresceu tendo contato com as literaturas clássicas de Horácio, Virgílio e Camões, bem como as românticas em ascensão, de Musset, Lamartine e Victor Hugo na França, traduzindo, inclusive, poemas hugoanos do francês para o português. Também leu seus contemporâneos, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, por exemplo, utilizando-se dos versos românticos como epígrafes para seus próprios poemas. Além disso, suas idas e vindas entre Salvador e Recife permitiram-lhe conhecer o alvoreço das

⁷ A maioria das informações biográficas do poeta foram retiradas de *Castro Alves: um poeta sempre jovem*, de Alberto da Costa e Silva. A informação específica pode ser encontrada em: Silva, 2006, p. 9.

vendas de produções de açúcar, o tráfico negreiro e o desejo da libertação dos escravos. O que despertou, assim, a preocupação do autor a respeito da abolição da escravatura e seu interesse político pela república, bem como sua paixão pelas artes — em especial, a Literatura.

Castro Alves é estudado também por sua dramaturgia e sua poesia de temática lírico-amorosa, como os poemas “O Adeus de Teresa” e “Adormecida”, no qual vislumbres de uma lírica erótica podem ser reconhecidos. No entanto, foi através de seus poemas de caráter social e sua defesa pela causa abolicionista que alcançou plena maturidade poética e renome: sua produção poética conta com um livro publicado em vida, *Espumas Flutuantes* (1870) e uma publicação póstuma, *Os Escravos* (1883), com temática centrada no drama da exploração escravocrata. Ainda, a coletânea *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876) consiste em um excerto de *Os Escravos* e narra a trágica história de um casal de escravizados, Lucas e Maria, composta por 33 poemas.

Seu poema mais popular, “Navio Negreiro”, é considerado um documento de referência quanto ao assunto do sofrimento dos escravizados africanos. O eu lírico dos versos se personifica na figura de um albatroz que, ao sobrevoar o oceano, visualiza um navio negreiro onde episódios medonhos de violência acontecem no convés. A ave marinha, através de sua visão panorâmica, descreve os horrores que testemunha: danças sádicas promovidas pelos escravagistas, corpos tomados pela peste sendo lançados para o mar, crianças passando fome e homens sendo machucados, ameaçados pelas chibatadas:

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.

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

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

[...]
 E o albatroz gigantesco
 Passa, voando, a rir-se da desgraça.
 (Alves, 2023, p. 370-371)

O poema traça um quadro “dantesco”, isto é, de grande horror e caráter medonho, acerca do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas da África para a América. Existe como instrumento de denúncia e reverbera tanto na sociedade colonial quanto em tempos mais modernos. Como documento, funcionou como uma advertência à consciência do país; como poesia, solidarizou-se e mostrou imageticamente o sofrimento do povo escravizado. O eu lírico, ave da natureza, resgata o ser humano das águas letais e concede-lhe um tratamento mais do que humano, concede-lhe um tratamento poético:

São os filhos do deserto,
 Onde a terra esposa a luz.
 Onde vive em campo aberto
 A tribo dos homens nus...
 São os guerreiros ousados,
 Que com os tigres mosqueados
 Combatem na solidão.
 Ontem simples, fortes, bravos...
 Hoje míseros escravos
 Sem luz, sem ar, sem razão...
 (Alves, 2023, p. 374)

Em Castro Alves há “uma quebra do que, até então, apresentava-se como poesia no Romantismo Brasileiro” (Gomes, 2012, p. 73), uma vez que sua poesia procura inspirar, por meio da emoção e da criação imagética, uma força transformadora da realidade social. Ainda seguindo o ponto de vista de Gomes, seu texto “Da imaginação em Castro Alves: quando a poesia abraça a história e realiza a crítica do real” preocupa-se com a interpretação do poema e explica como sua leitura pode ser realizada à luz de um verdadeiro documento histórico e o poeta, consequentemente, analisado como agente de mudança social:

É patente que não se está diante de um historiador, mas de um poeta. Entretanto, mesmo que se refira à ideia de que Castro Alves faz apenas um discurso apologético da liberdade dos negros no citado poema, perceber-se-á como a poesia (*poiesis*) transcende a história e se insere no âmbito da percepção criadora, pois, em que pese a existência do discurso histórico, a criação poética presentifica-se, essencializa-se, e é ela que dá, então, a dimensão da historicidade dos homens, do próprio poeta e do poema (Gomes, 2012, p. 73).

Para a autora, Alves não está simplesmente relembrando e descrevendo o tráfico, mas, na verdade, produzindo registros poéticos-históricos, capazes de despertar indignações. Ao confrontar criticamente a realidade colonial, o poeta se coloca como uma das grandes vozes épicas e líricas de seu tempo, articulando em sua obra uma concepção ampliada de solidariedade e preocupação social. Suas imagens, construídas com forte apelo emocional, atuam no sentido de sensibilizar o leitor, como afirma Gomes (2012, p. 83): “a literatura colocando a imagem diante do leitor, sensibilizando-o, ante a incapacidade da realidade de fazê-lo”. Constrói, em torno de sua imaginação criativa, uma aura de coragem, genialidade e sensibilidade.

Assim, a popularidade da tragédia no mar reside tanto na cuidadosa carga imagética dos seus versos como na sua potência como documento e monumento fundamental do Romantismo brasileiro. Em toda a produção do poeta, temas como mudança, crescimento, diversidade, imaginação criadora e abolicionismo são recorrentes, além de elementos do cosmos e da natureza que visam projetar um herói ou ecoar a amplitude do universo. O campo da análise é amplo e são várias as manifestações ao poeta na literatura e crítica nacionais. Poeta brasileiro, Castro Alves, condor, albatroz, escritor social — a impressão dos críticos e os diversos caminhos da interpretação fizeram com que, neste trabalho, fosse necessário examinar o tratamento recebido por sua obra no vasto conjunto de produção crítica que lhe é consagrado. A fortuna crítica escolhida debruça-se nos principais tópicos: sua poesia política e humanitária, a quebra da lógica escravista através da reumanização do cativo, a representação das naturezas e grandiloquência, a presença hugoana na lírica e na épica e a noção do poeta-gênio.

3.1 FORTUNA CRÍTICA

A apresentação das diferentes abordagens críticas sobre a poética de Castro Alves constitui o eixo central deste capítulo. Serão examinadas interpretações que, embora partilhem certos pontos em comum, também revelam divergências importantes quanto à leitura de sua obra. Ainda que existam tensões entre as análises, é possível identificar um consenso em torno de um aspecto fundamental: a originalidade da produção castroalvina. Concentra-se especificamente em sua poesia de caráter social, deixando de lado, portanto, a vertente amorosa de sua produção, que, embora relevante, não constitui o foco desta análise. A atenção se volta para o modo como o poeta constrói, por meio de sua linguagem, uma intervenção ética e política no cenário oitocentista, demonstrando uma adesão explícita às causas libertárias e um compromisso com as lutas sociais do período.

A revisão crítica de sua obra permite reconhecer que é sobretudo a poesia combativa e social que consolida Castro Alves como figura singular na tradição literária brasileira. Nessa vertente, suas composições revelam um compromisso com ideias libertárias, aproximando sua poética das grandes causas humanitárias que marcaram seu século. A crítica tem reconhecido que, ainda que sua obra dialogue com ideais republicanos e socialistas, é na denúncia da escravidão e na defesa da liberdade que se inscreve o cerne de sua atuação poética. Como observa Alberto da Costa e Silva (2006, p. 45), “republicano, socialista, libertário, mas acima de tudo um inimigo da escravidão [...], ao seu combate Castro Alves dedicaria boa parte de seu curto tempo de vida”. Acompanhando uma linearidade crítica acerca da originalidade do poeta, verifica-se que diversos outros críticos partilham de opiniões comuns, principalmente em relação à representação inconformada dos escravizados e a sua escolha em atribuir aos sujeitos oprimidos uma centralidade discursiva. Para os críticos, esse gesto foi capaz de produzir moventes indagações, e, com isso, o desejo de liberdade registrado em sua poesia serviu de modelo a gerações futuras e principalmente a observações de autores que muito se envolveram com seu estilo.

Como já visto, a idade romântica valorizou diversos temas, entre os seguintes que serão investigados quanto à sua gênese e sentido no caso de Castro Alves: a missão do poeta, a liberdade, a escravidão, o progresso, o gênio incompreendido e as lutas sociais. Para Bosi, a imagem da liberdade escravocrata, especificamente, “assume em Castro Alves e nos seus imitadores um espaço amplo de sentido e dignidade de tema” (1992, p. 246). A representação de figuras marginalizadas, em especial os escravizados, escapa da visão passiva e resignada. Ao contrário, os escravizados em sua poesia são marcados por traços de dignidade, força e resistência: “o escravo será sempre, em Castro Alves, devotado aos seus, nobre, ativo, valente e reto. Na maioria dos casos, um resistente, um inconformado, um vingador, um rebelde” (Silva, 2006, p. 31). O exame crítico dos autores assinala a inspiração e brilho do poeta, bem como sua qualidade de gênio e a sua adesão às causas populares.

No ponto de vista de Oswaldino Marques, a competência de Castro Alves deve ser assinalada pela crítica através do reconhecimento da generosidade dentro dos seus poemas. Ao se julgar a poesia alvesiana, para ele, os críticos devem tomar consciência da atividade poética como uma maneira eficaz de promover uma noção mais ampla de solidariedade e sensibilidade: “é impossível deixar de concluir que o traço distintivo de sua obra é a generosidade, acolhido o termo com tudo que implique dádiva humana e confraternização entre as criaturas” (Marques, 1989, p. 288 *Apud* Gomes, 2012, p. 80). Além da denúncia e da indignação, sua poesia atua

como advertência à consciência nacional, evocando tanto o espírito republicano quanto a dignidade humana corrompida pelo sistema escravista. A confraternização proposta por Alves, em sua defesa abolicionista, manifesta-se na dignidade conferida ao homem escravizado por meio da poesia, que o ressignifica.

Tal afirmação permite compreender a maneira como a voz poética assume para si o gesto de amplificar o outro, não apenas ao conferir-lhe presença nos versos, mas ao atribuir-lhe um papel digno no discurso. No julgamento de Marques, o que singulariza sua poética é precisamente a noção de generosidade, não no sentido vago de compaixão, mas como princípio estruturante da sua imaginação literária. O cativo é investido de traços de altivez e coragem, opondo-se à condição imposta pela ordem escravista. Seus poemas, além de textos valiosos à poesia brasileira, tornam-se monumentos históricos, deles ressaltam imediatamente a imagem do bardo que fulmina a escravidão e a injustiça e a conclusão de que, quanto ao caráter de poesia engajada do seu tempo, “a obra de Castro Alves permanece o documento mais alto e duradouro” (Candido, 1997 p. 224). Não poderia faltar um público crítico que julgasse o estilo da produção alvesiana, fornecendo ao poeta seu mérito devido.

3.1.1 Críticas de Antonio Candido e Alfredo Bosi

As leituras de Antonio Candido (1918-2017) e Alfredo Bosi (1936-2021) fornecem uma perspectiva interessante para fins de análise: o primeiro considera como o contexto externo se torna forma literária; o segundo, como a obra expressa tensões interiores e históricas. Tanto Candido quanto Bosi entendem a literatura como uma forma de expressão da experiência humana, buscando interpretar como se revelam conflitos, contradições e formas de consciência social. Assim, os autores traçam um panorama da literatura brasileira considerando aspectos histórico-sociais relevantes para a proliferação de ideias e construção das escolas literárias, ao mesmo tempo que fornecem particularidades de autores diferentes por período estudado. A profundidade analítica de ambos reside, neste sentido, em estabelecer uma relação entre literatura e sociedade e entender a atividade literária como expressão da cultura brasileira.

Em entrevista concedida à Joana Tavares para o jornal *Brasil de Fato* em 2011⁸, Candido esclarece que os elementos externos, ao serem “triturados e modificados na fatura da

⁸ Entrevista completa concedida por Antonio Candido ao Jornal *Brasil de Fato*, publicada em 2011: <https://www.brasildefato.com.br/2017/05/12/morre-o-critico-e-sociologo-antonio-candido-leia-uma-de-suas-ultimas->

arte verbal” (Candido, 2011, n.p.), tornam-se outra coisa: “aquilo que está na sociedade se torna uma coisa totalmente diferente, que é o texto literário” (Candido, 2011, n.p.). Sua investigação crítica, portanto, concentra-se nesse processo de transfiguração: como os acontecimentos sociais são assimilados e reelaborados na arte criativa. Ainda na entrevista, procura resumir e enfatizar seu método de maneira precisa: “A minha fórmula é a seguinte: estou interessado em saber como o externo se transformou em interno” (Candido, 2011, n.p.). Reafirma sua posição crítica, lembrando que sua investigação não dissocia literatura e processo histórico, mas opta por conhecer “a história e a estrutura” conjuntamente.

É por isso que em suas considerações sobre Castro Alves, Candido constantemente faz comparações com outros autores do mesmo período e, ao mesmo tempo, enfatiza repetidamente o contexto escravocrata em que os poetas românticos se inserem. Tomando o seu manual literário *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos* (1997), Candido destaca: “Castro Alves se distingue pelo vigor da paixão que supera os elementos predominantes em outros românticos” (Candido, 1997, p. 250). Ainda, revela que não foi Alves o primeiro a retratar o negro escravizado, mas, com efeito, foi o que produziu maior comoção e despertou maior interesse: “Talvez tenha sido Varela o primeiro a dar ao negro consistência mais nobre traçando o perfil heroico de ‘Mauro, o Escravo’ (1864); mas só Castro Alves estenderia sobre ele o manto redentor da poesia, tratando-o como herói, amante, ser integralmente humano.” (Candido, 1997, p. 247). Mais de uma vez, o poeta baiano é discutido com prestígio e se repete o tom comparativo com demais poetas do mesmo período.

Para o autor, portanto, um dos traços mais importantes da atividade poética de Castro Alves reside na humanização do homem escravizado. Sua crítica aponta para uma dimensão ética da poesia que vai além da denúncia para afirmar, poeticamente, a humanidade daquele que era sistematicamente negado pela ordem social vigente. Mesmo dentro do contexto literário do século XIX, Alves volta-se para o negro e produz poemas com intenso ânimo libertário e humanitário, fazendo de sua obra uma força nos movimentos republicanos e abolicionistas.

Em outro livro, *O Romantismo no Brasil* (2002), o crítico destaca que com Alves, “o escravo se tornou assunto nobre da literatura e o seu generoso ânimo poético soube criar para cantá-lo situações e versos de grande eficácia” (Candido, 2002, p. 74). Ainda que outros autores

tenham denunciado as mazelas da escravidão, é em Castro Alves que se observa um movimento de afirmar, por meio da poesia, aqueles que eram sistematicamente desumanizados pela ordem escravocrata. Nas palavras do crítico, o poeta “permitiu impor o escravo à sensibilidade burguesa, não como espoliado ou mártir; mas, o que é mais difícil, como ser igual aos demais no amor, no pranto, na maternidade, na cólera, na ternura” (Candido, 1997, p. 249).

Candido intitula Alves como o “cantor do negro escravo e, por extensão, dos oprimidos” (Candido, 1997, p. 241) e afirma que o poeta era dotado de uma “inspiração generosa” (Candido, 2002, p. 73) ao escrever sobre os infortúnios dos escravizados. Isso porque, com Castro Alves, rompe-se a tendência ao sentimentalismo melancólico da geração anterior. Em seus versos, os sentimentos assumem um tom de afirmação vital e energética por meio de metáforas expressivas, imagens dinâmicas e o uso recorrente de contrastes e antíteses. Além disso, a declamação de seus textos em teatros e praças atribui uma relevância diferente em relação aos outros poetas da época, uma vez que consagra seus poemas como brados de revolta, verdadeiras manifestações públicas e populares dentro da luta abolicionista.

Assim, é possível afirmar que a visão integradora entre obra e sociedade de Candido reconhece como os elementos da realidade social estruturam o projeto estético castroalvino. Por um lado, destaca-se a visibilidade do sujeito negro trazido do outro lado do Atlântico pela força bruta da máquina escravocrata; por outro, a adesão do poeta a um movimento coletivo que transforma a experiência literária numa espécie de compromisso com a história da própria nação, atribuindo à prática poética uma dimensão sócio-histórica. Essa articulação, segundo o crítico, é um dos aspectos que definem a configuração da literatura brasileira no período.

De maneira semelhante, Alfredo Bosi vincula o Romantismo público e oratório de Castro Alves com a política do período. Considera o poeta baiano marcado pelo progresso e as ideias de liberdade e, entre as características de sua poesia, destaca seu tom revolucionário, sua grandiosidade épica e o uso contínuo de metáforas e comparações. São levados em consideração o livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006) e sua pesquisa histórico-cultural *Dialética da colonização* (1992).

A dimensão abolicionista da poesia romântica de Castro Alves é, certamente, sua recepção mais significativa e popular. Em *História Concisa*, Bosi reconhece e menciona outras, como seus versos de substância amorosa, os desejos e encantos da mulher amada. No entanto, é no seu “*epos libertário*” que se concentra: assim como Candido, afirma a postura que o poeta

assume em face da escravidão vivida no Brasil oitocentista, o fervor das ideias humanitárias e “o despontar de uma repulsa pela moral do senhor-e-servo, que poluía as fontes da vida familiar e social no Brasil-Império” (Bosi, 2006, p. 126). A indignação do poeta se manifesta pela sua palavra de tom acusatório e de denúncia, aberta à “realidade maciça de uma nação que sobrevive à custa de sangue escravizado” (Bosi, 2006, p. 126). Para demonstrar o desgosto do poeta com a política imperial, retoma os versos de “O Navio Negreiro”:

Existe um povo que a bandeira empresta
 Pra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
 [...]
 Auriverde pendão de minha terra,
 Que a brisa do Brasil beija e balança,
 Estandarte que a luz do sol encerra
 E as promessas divinas da esperança...
 Tu que, da liberdade após a guerra,
 Foste hasteado dos heróis na lança
 Antes te houvessem roto na batalha,
 Que servires a um povo de mortalha!...
 (Alves, 2023, p. 377)

Utiliza-se do poema para estender sua crítica aos termos estéticos, destacando a grandiloquência das imagens castroalvinas, que “são quase sempre tomados aos aspectos da natureza que sugerem a impressão de imensidade, de infinitude” (Bosi, 2006, p. 130). Essa observação de Bosi revela-se especialmente pertinente para este trabalho, uma vez que a análise aqui proposta se concentra justamente na matéria épica de seus poemas. A constante evocação de elementos da natureza em sua forma mais expansiva — “os espaços, os astros, o oceano, o ‘vasto sertão’, o ‘vasto universo’, os tufões, as procelas, os alcantis, os Andes, o Himalaia, a águia, o condor” (Bosi, 2006, p. 130) — não apenas reforça o tom elevado de sua poesia, mas também contribui para a construção de um imaginário heroico e épico. Trata-se de uma retórica que aproxima seus poemas de uma tradição épica que recorre à grandiloquência e à força dos elementos naturais para tratar temas importantes e representar a realidade. Assim, os poemas de Castro Alves utilizam essa mesma estratégia para ampliar a dimensão de suas narrativas.

Além disso, a crítica considera o tratamento que a sua poesia dá às descrições do ambiente natural: “perde a condição de morada idílica do selvagem para tornar-se pano de fundo de cenas que a mancham” (Bosi, 1992, p. 247). Isso porque em *Dialética*, argumenta-se que o tratamento poético da natureza está intrinsecamente vinculado a projetos ideológicos, seja pela ambientação ou pelo uso da beleza, do sublime e do heroísmo. Para o autor, há uma ruptura com o uso tradicional da natureza como espaço idílico, harmonioso e celebratório: ao contrário da primeira geração romântica, que inscrevia a paisagem tropical dentro de sua visão

nacionalista, os poemas de Castro Alves passam a inserir no cenário natural elementos de violência e injustiça social. O leitor se vê diante de “uma poesia em que o hino à paisagem tropical serve de prelúdio à execração de uma sociedade indigna da moldura que a cerca” (Bosi, 1992, p. 247). O espaço de beleza, então, passa a evidenciar o contraste entre a exuberância da terra e a brutalidade da sociedade escravocrata.

Essa contraposição, portanto, leva Bosi a reconhecer em Alves uma decisão estética e política significativa dentro de seu projeto poético e também a construção de uma poesia “épica social”, destacando: “eis um índice forte de que o olhar cambiou de rumo e perspectiva” (Bosi, 1992, p. 247). Ao tensionar o tema da terra paradisíaca com a realidade da escravidão, Bosi aponta para um deslocamento consciente das estratégias poéticas. Na literatura romântica social de Castro Alves há um conflito de valores e um novo olhar sobre o Brasil: “é como se a tópica do paraíso americano se houvesse mantido com toda a exuberância de sons e cores com que a trataram Gonçalves Dias, Alencar e Varela, mas tão somente para produzir no leitor ainda romântico a estridência do contraste” (Bosi, 1992, p. 247). A paisagem não é mais harmonizada com o espírito nacionalista; ao contrário, passa a servir como moldura dissonante, onde a beleza natural destaca, por oposição, a violência humana. Para exemplificar, aponta a antinomia “paraíso tropical” / “inferno social” dos poemas “Ao romper d’alva”⁹, “América”¹⁰ e na abertura de “A cachoeira de Paulo Afonso”¹¹: “são poemas trabalhados no registro da contradição, pois dissocia francamente o mundo natural, visto como edênico, e o inferno social que a cupidez dos escravistas nele instaurou” (Bosi, 1992, p. 247).

Nesse sentido, então, a análise de Bosi apresenta duas observações acerca da natureza nos poemas de Castro Alves: a primeira, no sentido da grandiloquência e da imensidão poética; a segunda, como pano de fundo de uma pátria ainda não regida pela república, lugar que ambienta as injustiças raciais e econômicas. A primeira, essa natureza infinita e magnânima, está relacionada à retórica da poética castroalvina, suas hipérboles grandiosas e o tom épico de seus poemas abolicionistas. Para ele, “a indignação, móvel profundo de toda arte revolucionária, tende, na poesia de Castro Alves, a concretizar-se em imagens grandiosas que tomam à natureza, à divindade” (Bosi, 2006, p. 127). A poesia marcada pelo tom oratório, então,

⁹ Cf: Alves, 2023, p. 286-289.

¹⁰ Cf: Alves, 2023, p. 326-328.

¹¹ Cf: Alves, 2023, p. 199.

faz bom uso da grandeza do universo e demais recursos retóricos que se voltam ao épico a serviço da amplificação de seus temas sociais.

A segunda, o paraíso invadido pelo sangue da opressão, denuncia a escravidão por meio da ruptura temática de Alves, sua mudança de função da natureza. Esta perspectiva merece ser comentada a partir de Alan Pereira (2024), em “‘Eu Sou como a Garça Triste’: Romantismo, Escravidão e Natureza na Poética de Castro Alves”:

Alves colocou todos os seres humanos como parte da natureza, sendo os escravistas - e suas ações e instituições - o lado perigoso e peçonhento dessa humanidade, o lado da natureza que nega a si mesmo, que consome a si mesmo, como a serpente que devora o próprio corpo (Pereira, 2024, p. 352).

Em ambas as situações, o poeta baiano utilizou-se da paisagem como recurso retórico para atacar a escravidão e seus agentes. A relação de Castro Alves com a natureza é, por isso, interessante, até mesmo pela quantidade de registros em seus poemas. Nesse sentido, não se trata apenas de descrever a natureza, mas de fundi-la à condição humana: os elementos naturais — o rio, os astros, os pássaros — são investidos de sentido moral e sentimental. Para tal, toma-se um exemplo em que a escravizada é posta como parte da natureza, no trecho do poema “Tragédia no lar”:

Eu sou como a garça triste
Que mora à beira do rio,
As orvalhadas da noite
Me fazem tremer de frio.
(Alves, 2023, p. 305)

A identificação entre o sujeito oprimido e a ave solitária carrega, no poema, um tom de melancolia e o retrato da mulher solitária. Compreende-se que o indivíduo e a natureza estão, aqui, em união plena: “se a cativa de ‘Tragédia no lar’ é uma garça triste que clama pela liberdade negada, é porque ela é parte da natureza como todos os seres humanos” (Pereira, 2024, p. 351). A imagem do pássaro isolado, exposto às “orvalhadas da noite” e tremendo de frio, opera como metáfora da própria condição do eu lírico. Ao mesmo tempo em que se pode supor a transposição dos sentimentos da mulher para outro ser vivo, é possível identificar no animal a representação de uma condição que lhe é negada — a de liberdade. Pois, se a humanidade é o agente que a despersonaliza, violenta e coisifica, a natureza é agente mobilizador de sensibilidade, projeção da sua própria tristeza. Sobre esse eixo crítico, comenta de maneira semelhante Edilene Matos (2001, p. 178):

Em Castro Alves não há mediação entre o homem e a natureza, mas uma completa identificação, pois aparece ela em sua obra como personagem e não

apenas como pano de fundo ou simples ornamento. A natureza age, sente, personifica-se, tem grande importância e participação na construção e no desenvolvimento do poema, ao contrário do modo como a concebem os neoclássicos e mesmo alguns românticos, como simples elemento decorativo ou mera extensão da alma.

Ainda em *Dialética*, Bosi debruça-se por longas páginas em uma profunda análise do poema “Vozes d’África”. O ensaio “Sob o signo de Cam” incide sobre o modo de pensar a escravidão que molda a poesia de Castro Alves e se aprofunda, neste momento da crítica, na função histórica que o poema desempenhou, sua fortuna política e o tratamento épico-trágico dado aos negros escravizados. Sua reflexão acerca da formação colonial do Brasil consiste em compreender as circunstâncias para as quais o poema foi escrito e declamado e, conseqüentemente, seu compromisso dentro da campanha abolicionista. A crítica será retomada e explorada em momento oportuno do trabalho, junto à análise do poema em questão.

Finalmente, retoma “Vozes” e “Navio Negreiro” em mais dois momentos: afirma serem “os poemas mais belos da sua pena abolicionista” (Bosi, 1992, p. 248) e, também, os responsáveis pelo “arranque à primeira campanha abolicionista em uma semicolônia de senhores e escravos chamada Brasil” (Bosi, 1992, p. 265). Sua abordagem, portanto, aponta os aspectos estilísticos da produção poética romântica ao mesmo tempo em que considera a pesquisa histórica e o empenho moral-político de compreender a vida econômica do Brasil. Para o crítico, os projetos literários podem ser melhor entendidos quando inseridos na condição colonial do país e na lógica estrutural do sistema escravista, onde a formação econômica, política e simbólica da nação é atravessada pela violência da ordem senhorial.

3.1.2 Breve comparação entre Castro Alves e Victor Hugo: criatividade e poeta-gênio

Considerando os contextos românticos que reverberaram tanto na França quanto no Brasil, em especial a partir de um olhar atento aos escritos de Victor Hugo, busca-se estabelecer um estudo comparativo e analítico de como as poesias alvesianas dialogavam com as sugestões hugoanas. Além disso, compreende-se a importância de se traçar um panorama cultural e histórico que justifique as escolhas efetuadas pelo poeta brasileiro no intuito de promover uma reflexão crítica sobre a influência estrangeira na Literatura nacional. Como ponto de partida, adota-se o conflito armado que toma grande parte do enredo de *Os Miseráveis* (1862), os levantes republicanos de 5 e 6 de junho de 1832. A respeito da obra, tem-se:

Um romance chamado *Os Miseráveis* poderia ser, por assim dizer, sobre diferentes coisas: pessoas pobres, é claro, mas também pessoas dignas de pena, pecadores e patifes desprezíveis [...]. Torna-se uma maneira de nomear

uma característica que todos esses grupos têm em comum: uma identidade moral e social que não havia sido nomeada antes (Bellos, 2017, p. 103)¹²

O romance narra um momento da história da ressurreição francesa que, se não fosse por Victor Hugo e sua qualidade literária, talvez não passaria de notas de rodapé ou pequenos excertos em livros de história. Isso porque os eventos de junho de 1832 são escassos de fontes primárias de informação e ainda há certa dificuldade historiográfica a seu respeito. Como apresenta Paiva (2017, p. 112):

Nos relatos sobre o século XIX na França, as barricadas de 1832 não passam de uma nota de rodapé, nem ao menos existe um consenso quanto ao seu nome. Termos genéricos como “émeutes” e “événement”, mais explicativos como “insurrection républicaine à Paris en juin 1832”, ou simples datas como “5 et 6 juin 1832” ou, em inglês, “June Rebellion” são algumas das formas encontradas para se referir à revolta que ocorreu nos dias 5 e 6 de junho de 1832 e que foi rapidamente abafada pelo exército, conjuntamente com a Guarda Nacional.

Hugo debruça-se, então, em volta do levante dos operários franceses em prol da causa republicana e produz uma obra cujos personagens estão à margem da sociedade nobre e da política francesa. O século XIX apresenta um país agitado por transformações, passando por diversos períodos de instabilidade financeira e mudanças político-sociais. Vendo-se em face de descontentamentos populares e inseguranças políticas, bem como a fraqueza dos sucessivos governos, a França é conduzida de revolucionária a imperial e, diante de diversos golpes, à restauração da monarquia. Como se vê, brevemente, o desenrolar dos fatos propicia caminhos para revoltas e movimentos sociais. Os episódios históricos foram marcados pela forte resistência popular e encontraram, nas barricadas de Hugo, um manifesto. Funcionando como um romance histórico e publicado em 1862, Victor Hugo faz uso do contexto histórico do ano de 1832 como comentário sobre o momento em que vivia, 30 anos depois, durante o II Império francês.

A escrita de *Os Miseráveis*, entusiasmada pela assertividade crítica de Victor Hugo com relação à precariedade da situação do povo da França e o descaso do poder do Estado em pensar soluções para essa condição, exemplifica o caráter político que permeia grande parte dos textos hugoanos. Em sua carreira, tanto política quanto literária, a defesa das causas sociais e apaixonadas suscitou uma produção animada, consciente e denunciadora: Victor Hugo

¹² Tradução nossa. Em inglês: “A novel called *Les Misérables* could therefore be about many different things: poor people, of course, but also people deserving of our pity, people who have sinned, and contemptible wretches. [...] It becomes a way of naming what these groups have in common: a moral and social identity that had no name before” (Bellos, 2017, p. 103).

“advogava pelo direito da mulher, pela abolição da escravidão, pelo fim da pena de morte, pela reforma do sistema carcerário, mas dentre suas causas, a da criança e a da miséria eram-lhe, particularmente, caras” (Paiva, 2017, p. 160). Por isso, a convicção que o autor francês revelava nas suas causas encontrou prazer e satisfação em território brasileiro, uma vez que deu ao público abertura para ali identificar seus próprios desejos e denúncias, especialmente pelos poetas que “apaixonaram-se pela retórica do poeta francês, por suas imagens, por suas antíteses, pela figura messiânica do gênio - guia do povo em busca da justiça, da igualdade e da liberdade” (Sousa, 2020, p.104). Sobretudo no período condoreiro do movimento romântico, um autor que não se escusou em expor suas causas sociais proporciona não apenas uma admiração pelos seus escritos, mas também uma visão crítica e, até uma “reescritura” por parte dos interessados.

Ao relacionar as circunstâncias históricas do Brasil e da França no mesmo período, a ocorrência dos fatos descortina um caminho florescente para a discussão de temas que seriam valiosos aos ideais do movimento romântico. Uma das principais noções que percorre todos os romantismos é, evidentemente, a liberdade. Apesar das especificidades de cada país — considerando, principalmente, que o Brasil era recém-saído da condição de colônia portuguesa, “a crítica hugoana à condição de oprimido do povo projetou-se na essência do condoreirismo como revolta a ser expressa” (Sousa, 2020, p. 98). Em outros termos, os poetas condoreiros viram-se na condição de assimilar as ideias vindas da Europa e, principalmente, manifestar, por meio da Literatura, a ideia de liberdade. Buscando escapar do campo de atuação da metrópole lusitana, a literatura brasileira encontra afinidade nas ideias nacionais francesas e nos escritos de Victor Hugo. Para Sousa (2020, p. 104),

Se somarmos a consciência social dos românticos, fruto também das ideias apregoadas por Hugo, ao leque de injunções históricas do momento descrito, veremos que o solo brasileiro foi, por razões óbvias, polo aglutinador da evolução literária vivenciada na França.

Estabelecer uma comparação entre os dois escritos não é algo novo, sendo alvo de longos estudos nos últimos anos. Partindo das considerações da historiografia literária, tem-se, inicialmente, a apresentação dos poetas condoreiros por Alfredo Bosi (2006, p. 126), que defende ser “a voz de Victor Hugo, satirizador de tiranos e profeta de um mundo novo, que se faz ouvir com fascínio crescente”. A natureza da influência hugoana configura-se, nesse sentido, como um meio de formar e afirmar a cultura nacional, além de fornecer um estilo de escrita que poderia satisfazer os anseios políticos da nova república e exaltar o progresso ansiado pelos poetas. A presença de Hugo foi, então, permeada de um olhar crítico,

transformado e integrado ao contexto brasileiro por meio do diálogo intertextual. Castro Alves, em particular, foi quem melhor expressou a aspiração por uma reforma social.

Parte de sua poesia, sobretudo a inicial, foi assunto de interesse entre os literatos da época. No Rio de Janeiro, a imprensa local rasgou elogios a Castro Alves, tornando-se assunto nas cartas trocadas entre José de Alencar e Machado de Assis, que foram publicadas pelo *Jornal Correio Mercantil*. Nelas, o poeta foi colocado em evidência e os referentes hugoanos foram prontamente mencionados. Aqui, o texto de Alencar (1868, n.p.) para Assis:

Sr. Castro Alves é um discípulo de Vítor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da ideia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes — Imitar Vítor Hugo só é dado às inteligências de primor.¹³

A resposta de Machado de Assis (1868, n.p.) continuou a distribuir elogios ao novo poeta:

Se se adivinha que a sua escola é a de Vítor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das Orientais ao poeta das Meditações. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços.¹⁴

No decorrer da longa troca epistolar, Machado ainda afirma que a musa de Castro Alves tinha "feição própria", revelando uma "índole irmã" ao invés de mera imitação de Hugo. Alencar elogia os “toques brilhantes” do poeta romântico, bem como sua riqueza metafórica. Jorge Amado, posteriormente, também sai em defesa de Alves: “é necessário não atribuir exclusivamente a Victor Hugo o sentido libertário e heroico da poesia de Castro Alves” (Amado, 2010, p. 61). Além do viés social e ideológico comumente atribuído, sua obra possui um cuidado de elaboração através da seleção e transformação crítica dos assuntos hugoanos.

Para esclarecer o caráter criativo e original do poeta baiano, tomou-se dois autores: Jamil Almansur Haddad e seu verdadeiro almanaque castroalvino, *Revisão de Castro Alves* (1953c); e os trabalhos de Cleonice Ferreira de Sousa, seu livro, *Nacional por criatividade: aspectos da presença francesa na obra de Castro Alves* (2022), e seu trabalho acadêmico, “Projeções do Romantismo pelas asas de um condor: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves” (2011). A dissertação de Sousa explora a natureza da presença hugoana

¹³ Publicado no *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1868. Pode ser encontrado na íntegra em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/calves23.html>. Acesso em: 15 out. 2025.

¹⁴ Publicado no *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 1 de março de 1868. Pode ser encontrado na íntegra em: <https://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/cl/cl07/cl070415.php>. Acesso em: 15 out. 2025.

através da teoria da intertextualidade, enfatizando que os empréstimos realizados não são passivos, mas sim reelaborações, recontextualizações e adaptações em função do discurso condoreiro. Isso se manifesta em citações, epígrafes e traduções que singularizam a produção alvesiana.

A leitura de Haddad parte da premissa de que a figura do poeta romântico, especialmente nos moldes do condoreirismo, é inseparável da ideia de missão: “O poeta romântico acreditava tivesse uma missão. Supunha-se entidade sobrenatural, guia e profeta” (Haddad, 1953c, p. 60). Essa concepção, segundo o crítico, não é apenas um traço individual de certos autores, mas uma característica estruturante de toda uma estética romântica em que a poesia assume uma dimensão quase sagrada, portadora de um dever perante o mundo. A idade romântica valorizou a missão do poeta como aquele “à frente das massas e queria ser o líder iluminado, onisciente, onividente, onipotente, profeta, construtor da cidade do futuro” (Haddad, 1953c, p. 61). Essa ideia, que remonta em grande medida à figura de Victor Hugo e o símbolo do poeta engajado, profeta das massas e defensor dos oprimidos, estrutura uma estética comprometida com a justiça social. Nesse contexto, reforça-se: Hugo atua no campo do exemplo, não da invenção. Os valores do Romantismo social não são inventados pelo escritor francês, mas são expressos de maneira eficiente e intensidade suficiente para torná-lo um poeta-missionário exemplar. Tendo em vista a comparação dos poetas brasileiros com Hugo, Haddad retoma Euclides da Cunha e justifica: “Nesse sentido afirma categoricamente Euclides: ‘não foi o velho genial (Hugo) quem nos ensinou a metáfora, o estiramento das hipérboles, o vulcanismo das imagens e todos os exageros da palavra’” (Haddad, 1953c, p. 8).

Castro Alves, para Haddad, é aquele que melhor encarna essa perspectiva dentro do Romantismo brasileiro. Não se trata apenas de um poeta dotado de imaginação exuberante, mas de um sujeito tomado pelo impulso ético e compromisso político: sua palavra poética é atravessada por um sentimento de urgência diante do sofrimento humano e das desigualdades sociais. “Castro Alves é o poeta do Romantismo brasileiro mais possuído dessa ideia de missão. A poesia não pode manter-se impassível, de coração duro ao drama dos homens” (Haddad, 1953c, p. 62). Sua poesia, marcada pela oratória, pela grandiloquência e pela força imagética, não apenas denuncia a realidade opressora, mas também mobiliza afetos, convoca à ação e projeta uma visão humanista. A assimilação da influência francesa na obra de Castro Alves, portanto, encontra sua profunda justificativa na concepção romântica da missão do poeta:

Ele em Victor Hugo se reencontra. Chega a Hugo como quem descobre um caminho pessoal. Estão no francês virtualidades latentes do brasileiro, que o

descobre como quem defronta um irmão gêmeo de há muito perdido de vista. Vê-se bem que influência aqui é fenômeno de ‘escolha’ ativa e não de ‘recepção’ passiva. Daí o poeta repelir todos os elementos do modelo com os quais não afinam nem a sua sensibilidade, nem a sua imaginação, nem tampouco o seu feitiço estético ou moral (Haddad, 1953c, p. 66).

Nesse sentido, o gesto de Castro Alves é marcado pela consciência de quem reconhece no autor francês um percurso possível para a sua própria missão poética, uma missão assumida deliberadamente e não herdada de maneira acrítica. Ao se deparar com as possibilidades de leitura de Hugo, Alves norteia seus poemas de cunho social na figura do “Gênio”, em um movimento que “tende a realçar a representação do bardo como portador de uma missão na terra” (Sousa, 2011, p. 30). Ao mesmo tempo, descarta os aspectos que não se coadunam com sua visão de poesia e de sociedade. Essa escolha ativa é, portanto, uma forma de apropriação criativa, que revela tanto a autonomia intelectual do poeta brasileiro quanto sua capacidade de reinterpretar modelos estrangeiros à luz das demandas políticas e culturais em âmbito nacional.

A leitura contemporânea de Cleonice Ferreira de Sousa comprova e aprofunda essa perspectiva de escolha ativa e criativa defendida por Haddad. Para a autora, a produção poética de Castro Alves não pode ser dissociada de seu interesse político e suas aspirações pessoais. Revelava uma disposição contínua por temas sociais, se afirmava fortemente abolicionista e construía sua voz poética em cima da necessidade máxima do homem da sua época: a liberdade. Combinou a grandiosidade dos temas com uma expressão contextualizada, valendo-se de figuras pomposas, vocabulário sonoro e uma forma cuidadosamente trabalhada. Para Sousa (2020, p. 20), “os mencionados versos davam voz ao escravo, aos fatos históricos, à mulher oprimida, ao herói traído, ao líder exilado, eram um grito em uníssono de todas as vozes caladas”. Castro Alves se tornou o poeta social de seu tempo por superar o drama da segunda geração romântica e, também, pela força da novidade. No episódio de literatura que participa, o poeta fornece uma dignidade lírica aos desajustamentos da história e enfatiza, precisamente e eloquentemente, a imagem do sujeito livre em todas as condições humanas. Talvez seja pela sua postura libertária e abolicionista, combinada com uma paixão indignada pela retórica e pelo fazer poético, que Alves foi descrito como um grande poeta, “quicá o maior do Romantismo” (Candido, 1997, p. 246).

A sua glória foi prontamente associada ao seu conceito de originalidade, como se pode reconhecer ao retomar a opinião machadiana nas cartas de 1868: “Não podiam ser melhores as impressões. Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original”. O juízo de

Machado confirma que, mesmo sob forte influência do romantismo europeu, em especial da lírica hugoana, a poesia de Castro Alves não se reduz à imitação. Ainda que as referências ao poeta francês sejam abundantes, como destaca Sousa, o vínculo com Victor Hugo não compromete a autonomia criadora do poeta brasileiro; ao contrário, “o exercício de apropriar-se do outro – Victor Hugo – supunha, pelo que concluímos, um trabalho criativo de recriar e recriar-se em busca da formação do próprio projeto artístico e identitário” (Sousa, 2022, p. 15). O forte vínculo existente entre a sua poética e dos poetas europeus não diminuía a força considerável de sua poesia e sua consequente recepção, não por acaso Castro Alves caiu no gosto popular e o fazer poético tornou-se, inevitavelmente, fazer política também e os ideais vindos da nação francesa se casavam com as questões em voga no Brasil.

Essa operação de recriação torna-se evidente na leitura de alguns poemas em que Castro Alves explicita a relação com o modelo estrangeiro, ora por epígrafes, ora por imagens e estruturas retóricas compartilhadas. A título de exemplo, toma-se o poema “Poeta”, cuja epígrafe retirada de *Os Miseráveis* revela, já de início, o diálogo com Victor Hugo:

POETA

Meditar é trabalhar. Pensar é obrar.

O olhar fito no céu é uma obra.

V. HUGO

L'univers est le temple, et la terre l'autel.

Les cieux sont le dôme; et les astres sans nombre

Sont les sacrés flambeaux pour ce temps allumés.

LAMARTINE

POETA, às horas mortas que o cálice azulado

— Da etérea flor — a noite — debruça-se p'ra o mar,

E a pálida sonâmbula, cumprindo o eterno fado,

As gazas transparentes espalha do luar,

Eu vi-te ao clarão, trêmulo dos astros lá n'altura

Pela janela aberta às virações azuis,

— A amante sobre o peito sedento de ternura,

A mente no infinito sedenta só de luz.

Perto do candelabro teu Lamartine terno

À tua espera abria as folhas de cetim;

Mas tu lias no livro, onde escrevera o Eterno

Letras — que são estrelas — no céu — folha sem fim

[...]

Canta, poeta, os hinos, com que o silêncio acordas,

A natureza — é uma harpa presa nas mãos de Deus.

O mundo passa... e mira o brilho dessas cordas...

E o hino?... O hino apenas chega aos ouvidos teus.

Todo o universo é um templo — o céu a cúpula imensa,
 Os astros — lampas de ouro no espaço a cintilar,
 A ventania — é o órgão que enche a nave extensa,
 Tu és o sacerdote da terra — imenso altar.

(Alves, 1966, p. 389)

No texto original francês, a passagem completa é "*Contempler, c'est labourer; penser c'est agir. Les bras croisés travaillent, les mains jointes font. Le regard au ciel est une oeuvre*" (Hugo, 1957, p. 623 *Apud* Sousa, 2011, p. 110)¹⁵. Na nossa edição, o trecho encontra-se especificamente na segunda parte (segundo tomo), "Cosette"; livro VII (título), "Parêntese"; capítulo VIII (subtítulo), "Fé, lei"¹⁶. Nesse contexto, Hugo se referia à contemplação e ao trabalho das mulheres religiosas no interior de um convento, definindo a função da oração e da fé. O poeta brasileiro, entretanto, traduz "*contempler*" como "meditar" e retira a frase que aludia ao trabalho físico, desvinculando a epígrafe de sua conotação religiosa original. Para Sousa, a "meditação" e a "obra" passam a se referir diretamente ao "ofício do bardo, única criatura capaz de decifrar as relações divinas, assumindo, por essa razão, o papel de guia da humanidade" (Sousa, 2011, p. 37). A meditação referida pelo escritor francês não é a do poeta, mas a contemplação da mulher religiosa no claustro do convento. Já em "Poeta", ela diz respeito à missão social do escritor. A figura do poeta como gênio, nos parâmetros esboçados anteriormente, é desenhada ao longo de todo o poema.

Quanto à função da epígrafe no poema, acredita-se que "a epígrafe como citação, da qual se diferencia por estar em destaque e não no corpo do texto, invoca uma autoridade. O poeta parece pedir amparo do escritor consagrado." (Moraes Pinto, 2003, p. 10 *Apud* Sousa, 2011, p. 14). Nesse caso, a epígrafe de *Os Miseráveis*, originalmente ligada à contemplação religiosa das freiras, é ressignificada para evocar a elevada missão do poeta como decifrador das revelações divinas. A segunda epígrafe, de Lamartine, dialoga diretamente com a terceira estrofe do poema, momento no qual Alves identifica a imagem do poeta/profeta: "apenas ele seria capaz, por apresentar uma missão peculiar na terra, de reconhecer e escutar a voz divina" (Sousa, 2011, p. 34). Tanto o trecho hugoano quanto o lamartiniano trazem não apenas uma

¹⁵ Considerando o contexto religioso e as mãos unidas em oração, nossa tradução para o português consideraria o trabalho como atividade divina: "Contemplar é lavar; pensar é agir. Os braços cruzados trabalham, as mãos unidas estão. Olhar para o céu é uma obra" (Tradução nossa).

¹⁶ A edição consultada para conferir a informação da epígrafe contém tradução de Regina Célia de Oliveira e o trecho em questão foi traduzido como: "Contemplar é labutar; pensar é agir. Os braços cruzados trabalham, as mãos postas fazem. Olhar para o céu é uma obra" (Hugo, 2014, p. 564).

admiração pelos escritores franceses, mas também uma escolha crítica e, no caso de Hugo, uma possibilidade de reescrita deles. Além disso, pode-se inferir que os dois autores funcionam como aqueles que executam o trabalho do poeta de esclarecer a humanidade e, de maneira geral, iluminar o mundo.

A evidência explícita de leitura e assimilação de “Poeta” condiz com a proposta desta seção do trabalho, cujo objetivo se concentrou na elaboração de uma análise capaz de privilegiar o entendimento da obra alvesiana tanto como fruto das experiências e expectativas do seu tempo quanto como mecanismo capaz de construir e difundir uma determinada leitura dos fatos. Especialmente naquilo que sua poesia coincide com os escritos de Victor Hugo, o propósito das adaptações de Castro Alves manifesta-se como decisões conscientes e preocupadas com uma reformulação simbólica dos textos do francês. Como nota Jamil Almansur Haddad, “os processos da imaginação em Castro Alves recordam os de Victor Hugo” (1953c, p. 79), e essa semelhança se apresenta menos como imitação e mais como convergência estética e ideológica diante do contexto histórico existente no século XIX em ambos os países.

A hipótese de Haddad, realizada em 1953, encontra consonância com os levantamentos de Sousa, dados contemporâneos. Para ambos, a maneira pela qual Castro Alves manifesta o poeta-gênio em sua poesia demonstra uma preocupação com a criatividade individual, “destacando-se por reescrever e recontextualizar as apropriações, adaptando-as à realidade brasileira” (Sousa, 2022, p. 14). Também, as referências à liberdade, seja por imagens ou metáforas, fazem prever ou pensar em Hugo. Mesmo em “Poeta”, o escritor de *Os Miseráveis* é invocado para transmitir a mensagem desejada por Alves e funciona como sujeito exemplar para a sua missão de vate, atividade tão cara ao poeta baiano. Foi, portanto, a missão crucial do bardo um dos componentes dos escritos alvesianos.

A crítica recusa a ideia de que o sentido do texto esteja dado de forma autônoma e imanente. Ao invés disso, defende que “se a intertextualidade permite uma releitura e uma reinvenção, o sentido não se encontra na imanência do texto, mas no produto de uma interação” (Sousa, 2022, p. 34). De maneira semelhante, Haddad finaliza seu capítulo dedicado à influência francesa com a mesma preocupação de Sousa a respeito da relação perene dos românticos: “Na hora socialista ou libertária, as duas poesias coincidem. Aqui não se pode dizer que o pensamento político de um derive do outro. Ambos simplesmente se põem dentro da grande corrente liberal do século” (Haddad, 1953c, p. 66). Partindo de uma noção de que, na intertextualidade, a referência pode se vestir do realismo local, seja pelo uso de técnicas

privilegiadas, imagens aclimatadas ou pela exposição de aspectos singulares da cultura brasileira, a incorporação dos modelos europeus se dá por meio de deslocamentos e ressignificações que respondem às urgências e especificidades do Brasil oitocentista. Desse modo, a correspondência dos poetas demonstra uma afinidade de horizontes e um esforço sistemático de reinterpretação.

3.2 RECEPÇÃO POR OUTROS AUTORES

Em 1868, Castro Alves vai ao Rio de Janeiro e encontra José de Alencar, para quem apresenta alguns de seus textos. Alencar publicou uma carta aberta em um jornal e, em seguida, Machado de Assis também elogiou publicamente o poeta. A correspondência mostra como Alves se movimentou para conseguir divulgação: o poeta, como tantos autores, soube como fazer política literária. As correspondências de escritores fornecem uma compreensão de temas que aparecem no período em que as cartas foram trocadas e os poemas produzidos. A esse respeito, toma-se Silva (2006, p. 84):

Nas cartas de Alencar e Machado expressa-se o espanto dos dois mais importantes homens de letras do país frente ao enorme talento do poeta recém-chegado, e uma admiração verdadeira, e o desejo de fazer conhecida por todos a sua poesia.

Nesse caso, além de considerar sua popularidade entre a sociedade literária da época, os textos revelam as opiniões dos próprios autores sobre Alves. A maneira como os escritores interagiram com a sua obra literária forneceu uma interessante perspectiva de recepção: a relação escritor-texto, ao invés da usual leitor-texto. O reconhecimento da popularidade de Castro Alves fez com que se pensasse, durante a realização deste trabalho, em mostrar a recepção do poeta baiano por outros escritores, valorizando a opinião dos literatos assim como se considerou a dos teóricos da literatura. Para tal, foi preciso verificar o tratamento recebido por Castro Alves entre eles e selecionar aqueles mais pertinentes com os objetivos da dissertação.

Em síntese, após o percurso crítico e analítico, considera-se importante conhecer e discorrer sobre a avaliação de autores de Literatura sobre Castro Alves. Os escritores brasileiros são, também, autores-críticos e suas considerações fornecem um acréscimo valioso à recepção do poeta romântico. Sendo assim, o diálogo entre autores é de extrema importância e apreço nessa pesquisa, uma vez que ao visualizar os processos de cada um, foi possível interpretar fatos e contextos históricos, diferentes avaliações e valores e, principalmente, as afinidades e

discordâncias entre os poetas. Desse modo, pode-se dizer que a literatura brasileira faz bom aproveitamento da poesia de Castro Alves: a tríade modernista Andrade, Amado e Bandeira insere-o em seus respectivos projetos literários críticos e a evocação musicalizada de Jorge de Lima coloca Alves dentro de uma biografia em estilo de cordel.

3.2.1 Três visões modernistas: Andrade, Amado e Bandeira

Ao se considerar a trajetória da literatura brasileira, percebe-se que a consolidação de uma prosa de ficção com características propriamente nacionais é um processo relativamente recente. Como destaca Passos (2009, p. 987), ela “havia iniciado há pouco mais de oitenta anos e assumido sua tendência propriamente nacionalista a partir do indianismo romântico de José de Alencar”. Com efeito, o Romantismo pode ser considerado uma pura tentativa de afirmação da identidade literária brasileira, uma vez que inaugura no romance o tratamento da matéria nacional, mesmo que ainda influenciada por moldes europeus. Da mesma maneira, retomando Passos (2009, p. 987), “o Modernismo no Brasil [...] resgataria da velha geração romântica um padrão semelhante de intencionalidade estética”. Assim, há nos projetos literários tensões semelhantes à busca por uma expressão literária autenticamente brasileira. Não à toa, para Alfredo Bosi (2006, p. 491), “O Modernismo, como uma lufada de ar entrando vigorosamente num quarto há muito fechado, arejou tudo”, pois, como se vê, a corrente parece operar em torno de duas questões essenciais: a inovação que encobria o horizonte do fazer artístico e a intensa revisão crítica e estética do cenário literário brasileiro. Ao tensionar a herança romântica, os autores modernistas encontram semelhança com seus anteriores, uma vez que ambos veem na literatura uma possibilidade de obter a identidade nacional perdida. Além disso, a razão do resgate que o Modernismo faz — tanto para criticar quanto para reinventar — está enraizada no desejo de superar o colonialismo cultural e propor um novo pacto entre forma estética e consciência histórica.

Em capítulo dedicado a descrever o movimento modernista do livro *Aspectos da Literatura Brasileira* (2002), Mário de Andrade defende que os modernistas “impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional” (Andrade, 2002, p. 253). Ou seja, tratava-se de uma atividade que não apenas propunha novos critérios estéticos, mas também reivindicava uma revisão profunda da tradição cultural brasileira. É, em um primeiro momento, nesse contexto que se justifica a observação da figura de Castro Alves a partir do recorte modernista, já que tal movimento demonstrou intenso interesse por revisitar o cânone literário nacional, sobretudo com vistas à identificação

de elementos que pudessem sustentar um projeto de identidade brasileira. Além disso, a visível afinidade política e social entre Romantismo e Modernismo — semelhança destacada tanto por Antonio Candido quanto por Mário de Andrade — parece instigar essa confrontação e incentivar uma chave de leitura modernista. Em *Literatura e Sociedade* (2006), Candido debruça-se nessa comparação ao afirmar que “na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945)” (Candido, 2006b, p. 119). Ambos os períodos, observa o crítico, representam fases culminantes de afirmação do nacional, mesmo quando ainda atravessadas pela influência de modelos estrangeiros. Em comum, compartilham o esforço de fundar uma expressão literária própria, situada entre o particularismo cultural e o cosmopolitismo formal.

Em perspectiva semelhante, Mário de Andrade observa que o espírito modernista retoma, sob outras condições, certos impulsos do Romantismo, sobretudo em relação à linguagem e à afirmação cultural: “o espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte” (Andrade, 2002, p. 274). Ainda segundo o autor, a afinidade entre os dois movimentos se expressa também na oposição comum ao colonialismo cultural e na tentativa de fundar uma literatura genuinamente brasileira. Ao descrever o Modernismo, é categórico: “ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário” (Andrade, 2002, p. 275). Em síntese, a mentalidade modernista propõe uma nova forma de representar o Brasil, valorizando a linguagem nacional, a cultura popular e o hibridismo.

Essa ação de reconhecimento da linguagem, do imaginário nacional e da identidade popular promovida pelo Modernismo não se dá de forma isolada: inscreve-se em uma longa tradição brasileira que atribui à literatura um papel central na vida intelectual e afetiva da nação. Conforme aponta Antonio Candido, “as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, a forma literária” (Candido, 2006b, p. 137), o que sugere que, diferentemente de outras tradições em que a filosofia ou as ciências sociais desempenham papel central na produção de ideias, no Brasil é por meio da literatura que se constroem e circulam as reflexões mais significativas sobre o país. Em outro ensaio, intitulado “O geral e o particular nas formas de expressão”, o próprio crítico retoma e reforça sua visão acerca da valorização da Literatura como forma de expressão cultural e intelectual:

Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la (Candido, 2006a, p. 180).

Vê-se, mais uma vez, que o pensamento de Candido dialoga com o projeto crítico marioandradiano, uma vez que Mário reforça o papel central da literatura brasileira como forma privilegiada de expressão intelectual e sensível: para ele, a linguagem literária é fundamental para a construção da consciência nacional. Reforça o vínculo político-cultural entre as escolas romântica e modernista novamente ao compará-las às demais, destacando que a atividade artística em ambas atende a “uma necessidade espiritual, que ultrapassa a literatura estética” (Andrade, 2002, p. 274) — distinção que, segundo ele, diferencia fundamentalmente Romantismo e Modernismo das outras escolas de arte no Brasil.

Essa dimensão crítica interna se expressa, ainda, por meio de uma constante auto referencialidade, em que a literatura brasileira recorre a seus próprios repertórios, estilos e figuras como forma de reinvenção. Enquanto o Romantismo brasileiro inaugura no romance o tratamento da matéria nacional, o Modernismo resgataria, à sua maneira, um padrão estético semelhante: atualiza a identidade nacional através da incorporação de temas do folclore e da cultura popular. Neste sentido, a produção modernista no Brasil, “ao menos em sua fase inicial e mais profundamente transgressora, parece apontar para uma mudança na organização regional e política do sistema literário nacional” (Passos, 2009, p. 988-989) através de uma renovação crítica de um repertório já existente. Essa afinidade se revela tanto no reaproveitamento temático quanto na intencionalidade estética de ambos os movimentos.

Com isso, a recepção modernista de Castro Alves revela não apenas a permanência de sua poesia no imaginário literário brasileiro, mas também os modos diversos como sua figura e a própria estética romântica foram reinterpretados à luz dos projetos culturais do século XX. Este tópico propõe analisar três leituras realizadas por autores modernistas brasileiros que, em distintos momentos, retomaram a figura e a obra de Castro Alves como objeto de reflexão crítica, resignificação simbólica ou inspiração estética. São eles: Mário de Andrade (1893-1945), Jorge Amado (1912-2001) e Manuel Bandeira (1886-1968). A escolha desses autores se justifica tanto pela relevância de seus nomes no cenário literário brasileiro quanto pela diversidade de abordagens que adotam ao revisitar Castro Alves. A análise será organizada em três momentos: primeiro, a leitura de Mário de Andrade, que considera a oratória o “maior defeito artístico” (Andrade, 2002, p. 142) do poeta romântico; em seguida, embora inserido no

contexto do regionalismo das décadas de 1930 e 1940, Jorge Amado dialoga fortemente com ideais modernistas, sobretudo na valorização dos heróis populares e na defesa de uma literatura engajada, construindo uma biografia em tom político e exaltado, profundamente marcada pelo viés popular; ainda empenhado em fazer a revisão e em destacar vícios e virtudes dos poetas brasileiros, Bandeira apresenta um guia de apresentação da literatura brasileira, dedicando uma fração ao poeta dos escravos.

De antemão, vale mencionar que os três autores destacam os mesmos dois poemas: “Navio Negreiro” e “Vozes d’África”. Para Bandeira, estes são “os dois poemas em que o Poeta atingiu a maior altura do seu estro” (Bandeira, 1957, p. 83), o que evidencia e reforça que os momentos de maior popularidade e recepção positiva de Alves vêm, muitas vezes, de sua poesia engajada de tom épico. Além disso, demonstram um tipo de abordagem específica em que há uma prevalência de descrições subjetivas, nas quais os críticos analisam as obras a partir de suas impressões pessoais, experiências sensoriais e afetivas, ao invés de recorrer a métodos sistemáticos ou fundamentos teóricos mais rígidos. Influenciados por tendências ensaísticas e pela liberdade formal que o Modernismo defendia, pode-se dizer que os autores optaram por um tipo de leitura marcado por juízos impressionistas e estilisticamente literários. Nesse modelo de crítica, o valor da obra está menos no rigor estrutural ou histórico de sua composição e mais na força expressiva que ela exerce sobre o leitor. Por muitas vezes o juízo crítico se apresenta como a opinião de um leitor sensível, que procura compartilhar seus gostos e desgostos das obras analisadas, valorizando sua dimensão estética e afetiva em diálogo com sua experiência individual.

3.2.1.1 Mário de Andrade

Em seu artigo “Mário de Andrade: As enfiaturas do Modernismo”, Benedito Nunes analisa a vasta atuação literária de Mário de Andrade, em especial a estrutura *Paulicéia Desvairada* (1922), e apresenta o autor paulista como uma figura multifacetada, importantíssima para o movimento modernista: “Difícil é classificar a personalidade artística desse poeta, narrador, crítico e ensaísta, que criou, com a argúcia paciente de um pesquisador, e que pesquisou a realidade brasileira com o ímpeto luminoso de um criador” (Nunes, 1984, p. 64). Nesse sentido, apesar da difícil tarefa de se resumir a personalidade e ofícios de Mário de Andrade, o mais próximo que se poderia chegar de um entendimento seria o da literatura como eixo motivador em todas as suas atividades. O pensamento marioandradiano estrutura-se de forma indissociável entre a prática artística e a reflexão crítica, movido pela compreensão de

que a literatura não se esgota como mero exercício estético, mas como forma de pensamento, instrumento de intervenção social e manifestação de uma identidade cultural em construção. Sua atuação como crítico revela um intelecto que se empenha na preservação cultural do país, ao mesmo tempo em que produz uma ampla obra literária, movido por um profundo desejo de interpretar e transformar o sistema de seu tempo. Mário parece, nesse sentido, assumir um pacto de responsabilidade e admiração pela literatura brasileira: ao mesmo tempo em que se preocupa em revisitar o passado artístico do país, também procura readaptar os sentidos da arte literária para a perspectiva brasileira moderna, com necessidades reais e soluções possíveis para tal. Na modernidade, então, Mário aparece como um agente cultural dinâmico, disposto a tratar o fazer literário como atividade política. É nesse sentido, portanto, que vale retomar Antonio Candido e sua discussão sobre a centralidade da literatura no Brasil, afirmando que “diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito” (Candido, 2006b, p. 137). Nesse ponto, Mário participa de uma intelectualidade cujo esforço reside na construção e aperfeiçoamento de discussões acerca da nação e da cultura brasileiras.

Quanto ao seu projeto de crítica literária, é levado em consideração o seu momento de elaboração, situação em que “Mário de Andrade se empenha na preservação do acervo cultural do país no momento político que a literatura passava. Nessa época, Mário está dividido entre a atividade intelectual e a função pública” (Klamt, 2003, p. 19). Assim, pode-se dizer que seu olhar crítico possui uma dimensão estética que se ocupa do processo criativo da obra de arte e uma espécie de ‘dimensão político-sociológica’ que põe o foco no artista como intelectual agindo na sociedade. Além disso, “o autor considerava que era função do artista e intelectual reavaliar sistematicamente suas posições” (Klamt, 2003, p. 20). Isso quer dizer que, para Mário de Andrade, o artista pode constantemente alterar seu pensamento e aprimorar seus conceitos. Sua atuação cultural, portanto, deveria constituir também uma função pública e, com a passagem do tempo e com uma possível necessidade, receber uma releitura crítica.

Em seu livro de ensaios *Aspectos da Literatura Brasileira* (2002), Mário de Andrade dedica um capítulo ao poeta dos escravos, intitulado simplesmente “Castro Alves”. Abre seu texto com “É bem desagradável a tarefa que me impuseram de estudar Castro Alves em face do nosso tempo” (Andrade, 2002, p. 129). A partir desse enunciado inaugural, o autor modernista sinaliza que sua abordagem não seguirá pelos caminhos da exaltação ou do culto ao mito, comuns na recepção do poeta baiano, especialmente na virada do século XIX para o XX. Pelo contrário, o ensaio se estrutura a partir de uma perspectiva profundamente crítica, empenhada

em fazer uma revisão da literatura brasileira e, com isso, destacar e reavaliar conceitos como “atemporalidade” e “universalidade” dentro do cânone. No que diz respeito à obra castroalvina, examina tanto os seus limites estéticos quanto o próprio projeto poético do baiano, sobretudo no que diz respeito ao uso da linguagem e à construção da oratória. Esse incômodo declarado dialoga diretamente com a própria postura modernista de Andrade, comprometida com a renovação e, também, a sua busca pela redefinição de modelos na literatura brasileira.

No ensaio “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária” (2002), Alfredo Bosi vê em Mário de Andrade um crítico tomado pela “obsessão de definir o caráter nacional, o modo de ser brasileiro, a nossa psicologia coletiva, o nosso inconsciente” (Bosi, 2002, p. 22). Ou seja, possui um olhar pautado por um compromisso estético e ético: retratar o Brasil, seu povo e, conseqüentemente, os traumas que se encontram em sua sociedade. Para atingir tal objetivo, não hesita em apontar o que considerava desvios da literatura brasileira, bem como condenar o verbalismo excessivo e retórica desmedida. Um dos pontos centrais da crítica de Mário de Andrade sobre Castro Alves consiste na construção hiperbólica de sua poesia e ao modo como sua linguagem poética foi adaptada pela função social e oratória. Sobre isso, tem-se:

Castro Alves, dominado pelo pantagruelismo carnívoro da oratória (que é preciso não confundir com o delírio verbal, tão de uso em Cruz e Souza), Castro Alves, poeta social, preocupado menos de intuir a vida em poemas que em, por eles, fazer-se compreender das coletividades burguesas. Castro Alves veio sistematizar o emprego da palavra no seu sentido exato, iluminando-a de uma luz nova e muito perniciosa (Andrade, 2002, p.139).

Andrade retoma o romance *Gargântua e Pantagruel* (2021), de François Rabelais (c. 1494-1553), para descrever Castro Alves: Pantagruel é um dos protagonistas, descrito como um gigante de força descomunal e apetite voraz. Ao nascer, “ele era tão maravilhosamente grande e pesado que não podia vir à luz sem assim sufocar sua mãe” (Rabelais, 2021, p. 51), sobre sua alimentação, por exemplo, era dito que “a cada refeição ele sorvia o leite de quatro mil e seiscentas vacas” (Rabelais, 2021, p. 57). As descrições rabelaisianas são carregadas de exageros, constantemente ressaltando a gula do personagem e, também, seu comportamento asqueroso, além das circunstâncias extraordinárias do nascimento de Pantagruel e as primeiras manifestações de sua natureza gigantesca, reforçando, constantemente, a desmedida (tanto física quanto simbólica: comer, beber, rir, falar, em excesso).

A partir disso, o autor modernista procura criar uma metáfora que invoca essa ideia de excesso e voracidade, só que aplicada não à fome literal, mas à fome da palavra, do discurso,

da oratória. Ou seja, sugere que Castro Alves tem um apetite gigantesco pela eloquência e pela comunicação intensa, quase devoradoras com o público. O adjetivo “carnívoro”, ainda, intensifica a ideia: não se trata de uma fome leve ou etérea, mas concreta e urgente. Com isso, procura enfatizar que a poesia castroalvina é uma palavra que se lança de maneira faminta sobre a realidade e sente fome por engajamento social. É voltada para o coletivo, para a ação social, muito mais do que para a contemplação estética individual. Assim, demonstra que o poeta priorizou a retórica em detrimento da musicalidade e dos modismos poéticos.

Além disso, a crítica de Andrade não se preocupa em suavizar os juízos ao contrapor a poesia de Castro Alves com a de Cruz e Souza — esta última sendo da ordem da contemplação, uma vez que se encontra nos moldes da escola literária simbolista. Enquanto o simbolismo defendia a presença da emoção e da subjetividade da arte, entregando-se a sinestesia e a exploração sensorial da linguagem¹⁷, a palavra de Alves é funcional, preocupada em produzir impacto social. Não questiona a qualidade das produções poéticas de ambos os autores, apenas levanta um contraponto quanto a funcionalidade da palavra.

Ao mesmo tempo em que reconhece Castro Alves como um poeta social, Mário de Andrade enfatiza que se trata de uma poesia construída dentro de uma lógica burguesa. Nessa preocupação em usar o poema como um meio de comunicação direta, deixando em segundo plano a musicalidade da linguagem, Alves pode provocar certa insatisfação no leitor, o que, para Andrade, compromete sua crítica e desvaloriza a qualidade do seu texto. Além disso, parece considerar o poeta baiano como um dos valores literários mais contraditórios do Brasil, uma vez que apesar de tratar da condição escravocrata, sua maneira de escrever parece ser, no ponto de vista do modernista, “uma extensão artística da classe dominante” (Andrade, 2002, p. 131). Conclui, nesse tópico, nas palavras de Maria do Carmo Figueiredo (1998), que “a desvalorização da qualidade musical e sugestiva da palavra, pelo abandono do assunto geral, em proveito do tema particular, são características que desabonam a poesia do baiano” (Figueiredo, 1998, p. 218).

Finalizando o rigoroso e longo parágrafo, ainda, Mário de Andrade reforça a sua crítica de caráter social ao considerar que a oratória do poeta baiano pode ser interpretada, muitas

¹⁷ Sobre Cruz e Souza, Bosi observa que o poeta simbolista “se vê dilacerado entre matéria e espírito” e, por isso, “dará à palavra a tarefa de reproduzir a sua própria tensão” (Bosi, 2006, p. 272). Nesse processo, “o artista vale-se de todos os recursos linguísticos veiculados pela nova poética para sugerir o seu desejo transcendente” (Bosi, 2006, p. 273), destacando-se, entre eles, o uso recorrente de processos sinestésicos, como “acres acromas, brilhos errantes, cavo clangor, sonoras ondulações (...)” (Bosi, 2006, p. 273).

vezes, de maneira perniciosa. Isto é, ao sacrificar alguns aspectos poéticos em prol da oratória, o uso da linguagem pode se encaminhar para algo manipulador e enganoso. De maneira resumida, “cobra do poeta maior cuidado e trabalho com a musicalidade da linguagem” (Figueiredo, 1998, p. 218), ao mesmo tempo que se atenta à influência da linguagem das classes dominantes em sua escrita.

Nesse sentido, vale retomar o texto de Bosi que ressalta o que vinha sendo valorizado pelos modernistas da época: “perspectiva, proporção, tom, ritmo, imagens: que extraordinária revolução se operava nos dois primeiros decênios do século XX!” (Bosi, 2002, p. 22). Pensando nisso, então, faz-se entender este ponto fundamental da crítica de Andrade sobre Castro Alves. No entanto, apesar da crítica à musicalidade de sua poesia, Andrade poupa os aspectos sonoros: “Tirou-lhe por completo a musicalidade, o que, repito, não se deverá confundir com sonoridade” (Andrade, 2002, p. 139).

Em um breve momento de elogio, Andrade afirma que a sonoridade foi empregada com excelência: “Castro Alves é infinitamente mais local, mais saboroso, mais exato. A gente vê a paisagem e sente o momento, o gosto da fruta, a umidade do rio” (Andrade, 2002, p.139). A súbita apreciação, contudo, não se sustenta por muitas páginas e desemboca em uma conclusão irônica que se impõe como um veredicto seco e definitivo: “Mas, neste sentido, sempre é certo que ele permanece até agora a imagem mais possível da mentalidade nacional. O que é uma pena para a mentalidade nacional” (Andrade, 2002, p. 144). Ao encerrar, Mário de Andrade reafirma o desconforto que iniciou a sua crítica, mantendo o tom sarcástico. O certo é que, ao criar este efeito de circularidade irônica, torna-se possível compreender como o autor se posiciona enquanto crítico.

Quanto ao aspecto social da poesia, não entra em detalhes, resume-se em pontuar: “como preocupação social, Castro Alves é por certo um dos nossos poetas de que mais nos podemos orgulhar” (Andrade, 2002, p. 136). Embora severo no plano estilístico, Mário de Andrade não ignora aquilo que constitui o cerne do projeto romântico de Castro Alves: o ímpeto e a devoção à causa abolicionista. Reafirma, “que Castro Alves tenha dado a sua lira por essa causa me satisfaz, me orgulha e o exalta” (Andrade, 2002, p. 134). Compreende que há na obra castroalvina um valor que escapa a qualquer análise puramente estética — especialmente quando se trata de uma poética moldada pela sensibilidade romântica. Afinal, o Romantismo, em sua essência, é movido por uma afirmação da subjetividade e resiste às tentativas de

enquadramento rígido ou adesão plena a modelos formais. Porque, no fim, se a oratória lhe pesa e a retórica lhe soa excessiva, há algo que lhe convence: a paixão.

3.2.1.2 Jorge Amado

O contexto em que o livro de Jorge Amado se insere é do advento da Segunda Grande Guerra (1939-1945) e a manutenção das relações diplomáticas e econômicas do Brasil com a Alemanha e a Itália, momento em que o Partido Comunista do Brasil (PCB) se lança na defesa do país com uma bandeira antifascista e anti-imperialista em meio a guerra. Dentre as táticas escolhidas pelo PCB para a construção de uma frente ampla afastada do campo fascista, a publicação de biografias com traços de guias pedagógicos foi uma decisão pensada em apontar, através do exemplo de figuras exaltadas, boas atitudes e, com isso, controlar hábitos nocivos que poderiam corromper os campos sociais. Ou seja, trata-se de um projeto político, cultural e pedagógico que busca atualizar figuras políticas e transformá-las em símbolos da luta popular, da resistência e da construção de uma consciência social. Nesse sentido, “com sua produção literária perseguida pela ditadura, Jorge Amado aceitou ser agente da difusão política dos comunistas no apelo pela reconstrução de uma frente antifascista” (Pontes, 2017, p. 3). Neste momento, Amado produz duas biografias: do poeta Castro Alves e do líder comunista Luiz Carlos Prestes.

O intuito do escritor, com isso, reside menos na pretensão histórica e mais na demonstração de modelos políticos exemplares e na afeição pelo biografado. Em seu *ABC de Castro Alves* (1941), Jorge Amado constrói uma leitura mítica, heroica e militante do poeta dos escravos, mais do que propriamente uma leitura crítica nos moldes tradicionais, uma vez que seu texto tinha “o intuito de mobilizar dois campos sociais estratégicos na governança do Estado Novo para o polo antifascista: os intelectuais e os militares” (Pontes, 2017, p. 3). Então, pode-se afirmar que Amado mobiliza a biografia como instrumento de afirmação política e demonstra uma nova faceta em sua produção, evoluindo sua prática literária como ferramenta de retórica antifascista e dialogável com os setores populares.

Como observa Pontes (2017, p. 11), “naqueles anos de incerteza para o campo intelectual, a representação de Castro Alves é apontada como uma postura exemplar, a serviço das questões populares”. Ao construir a figura do poeta baiano como herói nacional e exemplo de mentalidade republicana, Amado reafirma sua própria crença em uma literatura engajada que atua como instrumento de conscientização política. Para tanto, recorre a uma estrutura

narrativa linear que privilegia o vínculo entre a biografia individual e o contexto histórico. A partir da leitura dos 26 capítulos que compõem o *ABC*, optou-se por destacar dois aspectos centrais na biografia escrita por Jorge Amado: a apresentação entusiasmada do poeta como gênio e o mapeamento de três cidades fundamentais para a constituição de seu projeto literário.

O posfácio escrito por Domício Proença Filho destaca o caráter de homenagem do texto de Amado e a profunda afinidade do romancista com o poeta, afirmando que “seu texto objetiva ser e é, efetivamente, um canto de exaltação.” (Proença Filho, 2010, p. 286). Além disso, reforça: “ao propor-se a biografia do Poeta dos Escravos, Jorge Amado assume, desde a introdução, o caráter laudatório próprio do gênero: *louvação*.” (Proença Filho, 2010, p. 284). Ao mesmo tempo em que há uma preocupação com a fidelidade dos fatos dentro da biografia, também há espaço para a idealização da figura apresentada. Quanto a isso, Jorge Amado é intencional e não nega que há uma profunda admiração e valorização de Castro Alves ao deixar evidente, constantemente, suas impressões pessoais e sua simpatia pelo poeta. A título de exemplo, toma-se o trecho: “Quero é escrever sobre Castro Alves com amor, como um homem do povo, escrever com esse amor que dá a verdadeira compreensão” (Amado, 2010, p. 16). Para ele, portanto, escrever a biografia de Alves é um exercício que não se dissocia da apreciação apaixonada de sua poesia. O gesto de narrar sua vida exigiria, antes de tudo, um encantamento genuíno por sua trajetória, seus sonhos e suas aspirações.

Neste elogio, portanto, a narrativa se torna uma celebração de grandes feitos. Castro Alves surge como inspiração, motivo de orgulho e exemplo de adesão às causas populares. Ao mesmo tempo, Jorge Amado é um romancista preocupado com temas sociais, o que pode ter sido sua principal afinidade com Castro Alves. Por trás da ideia do *ABC*, há louvor, afeto e, considerando a narração exaltada, uma intenção de glorificar o poeta. De acordo com Proença Filho (2010, p. 186), a escrita “contribui, com esse procedimento, para a mitificação do poeta”. Nessa louvação, talvez, a genialidade de Castro Alves encontra seu momento de maior destaque quando diz:

Tudo na vida de Castro Alves aconteceu antes que na vida dos demais homens porque para o gênio não existe a medida do tempo, ele não vive uma experiência sua e sim a experiência de um povo. Tudo se sucede muito rápido porque muito o gênio tem que deixar, na sua passagem (Amado, 2010, p. 74).

Pode-se dizer que, para Amado, a preocupação social da poesia castroalvina é o principal traço que assinala sua qualidade. Assim, destaca algumas declamações feitas pelo poeta, sempre assinalando a qualidade de sua oratória e a aclamação do público. Sobre “O Livro

e a América”, diz: “Esse poema dá-lhe de súbito uma categoria de gênio para toda a gente da cidade. Os estudantes aclamam-no como nunca aclamaram ninguém.” (Amado, 2010, p. 153); sobre “Navio Negreiro” e “Vozes d’África”, chama-os de quadros monumentais e ocupa-se de longas páginas e descrições: inicialmente, reforça o tom épico dos poemas: “para acompanhar a sorte da batalha, que era a sorte de um povo, o poeta foi, negra, buscar a noite e os astros” (Amado, 2010, p. 174); também o titanismo dos versos da tragédia no mar, “com a força de um tufão, com a força do mar-oceano” (Amado, 2010, p. 178); destaca a importância dos poemas como documentos e monumentos fundamentais do país: “a língua portuguesa se enriquece com ele e a humanidade também” (Amado, 2010, p. 178); e, ainda, as representações hiperbólicas da natureza: “clama para o amor, para os astros, as noites, as tempestades, [...]. O seu gênio se alia às forças da natureza, porque o crime é grande demais” (Amado, 2010, p. 180).

Apesar dos longos elogios aos poemas “O Livro e a América”, ao “Navio Negreiro” e a “Vozes d’África”, é sobretudo a postura de Castro Alves frente aos infortúnios da escravidão e da condição colonial que se torna o principal motivo de admiração por sua obra e trajetória. Ao longo do *ABC*, retoma-se constantemente os traços de sua poesia social e engajada, alternando entre narrativa biográfica e exaltação poética. Entre as atitudes louvadas estão: a adesão à militância abolicionista, o jornalismo, a declamação em praças públicas, a imagem política e, principalmente, a escolha de colocar sua poesia a serviço das causas populares, voltando-se para o povo. Esse aspecto é ressaltado também na análise de Piaulino, Lobato, Lima e Martins (2023, p. 83), ao afirmarem que “essa exaltação se baseia não diretamente no teor estético de seus poemas, mas sim na sua postura enquanto escritor, sendo retratado como o grande pioneiro dessa preocupação com o povo”. Para Jorge Amado, portanto, “Castro Alves era um gênio” (Amado, 2010, p. 47).

Amado fez uso do tom lírico e confessional para demonstrar seu pleno alinhamento com o biografado e, nesse contexto, demonstra que a excepcionalidade artística de Alves estaria intrinsicamente ligada ao seu anseio por liberdade e à dimensão política de sua obra. Ainda, a aptidão do poeta romântico seria tamanha que foi capaz de honrar o país de norte a sul, “é seu destino, aqui, ali, mais além, no Norte ou no Sul, ontem, hoje e amanhã.” (Amado, 2010, p. 162). Para Amado, a projeção de sua genialidade estendeu-se por todas as cidades em que viveu, transformando Salvador, Recife e São Paulo em marcos simbólicos de sua trajetória literária e política.

O estado da Bahia, de maneira geral, marca o nascimento, o crescimento e as primeiras afeições do poeta com as ideias libertárias. A partir de dados verídicos e notas informativas do passado, Amado apontou os primeiros contatos de Castro Alves com o amor livre e com as causas populares. Em seguida, a mudança para a capital baiana e o avanço de seus estudos, em especial de língua francesa e os escritos de Victor Hugo e Charles Baudelaire, permitiram despertar à escrita compromissada, os sonhos e o espírito libertador do futuro poeta. Ao falar da Bahia, percebe-se mais uma vez a afinidade de Jorge Amado com seu biografado, especialmente em relação à trajetória de vida e ao início da vida literária e do contato com o povo baiano. Contudo, para o escritor, “o amadurecimento literário, a descoberta do verdadeiro amor e a potencialização enquanto poeta das causas populares, só ocorrerão nas libertárias terras de Pernambuco” (Pontes, 2017, p. 7). O Recife politizado agitava-se em torno das questões abolicionistas e republicanas, como por exemplo a Revolução Praieira que tomou o estado pernambucano durante o Segundo Reinado (1840-1889). Sua importância histórica reside na articulação de reivindicações que dialogavam tanto com questões locais quanto com os desafios estruturais do Brasil da época, especialmente para o alvorecer da República. Em Recife, Castro Alves tornou-se popular ao executar um dos seus principais traços poéticos: a declamação de seus versos em ambientes públicos. Mobiliza estudantes, intelectuais e abolicionistas em prol de uma nova sociedade, alinhada aos pensamentos políticos republicanos.

Foi também na capital de Pernambuco que Alves preparou grande parte de *Os Escravos* (1883), seu livro com maior enfoque em poemas abolicionistas. O perfil social do poeta, aqui traçado por Jorge Amado, ganha tons de tributo: “ele honra no Brasil a palavra política não só por ter sido conscientemente um intelectual político, a serviço das causas populares, como por ter sido o mais puro dos políticos” (Amado, 2010, p. 128). As temporadas entre as cidades são descritas ao longo do *ABC* com extrema significância, sendo as cidades da Bahia os conhecimentos iniciais, o Recife onde burila o seu gênio e a partida para São Paulo consolidam sua consagração literária e social, “através de seus versos como fogo, parte do Recife para incendiar cabeças” (Amado, 2010, p. 126). Em São Paulo, “Castro Alves escreverá o melhor da sua obra abolicionista e republicana” (Amado, 2010, p. 166).

Entre o Nordeste politizado e fervoroso em sentimentos abolicionistas e ideias republicanas, São Paulo detém poetas e estudantes interessados, mas, para Amado, pouca força transformadora. Descreve a cidade como “a bela adormecida no bosque à voz romântica dos seus poetas” (Amado, 2010, p. 167), afirmando que os intelectuais do Sul estavam desejosos por uma voz potente que abandonasse o mundo de sonho e vibrasse por novas ideias — “São

Paulo lhe reserva os seus maiores triunfos públicos” (Amado, 2010, p. 167). Para o biógrafo, é em Castro Alves que São Paulo vai encontrar a política, lutar por causas mais próximas e “se afastar dos devaneios que conduziam ao reino da imaginação delirante” (Amado, 2010, p. 166). Nesse sentido, a poesia castroalvina, especialmente aquela integrada na luta, seria capaz de transformar a juventude paulista e sua luta política.

A construção de uma polarização entre o Nordeste e o Sul do país, especialmente a região paulista, pode ser interpretada como parte do projeto literário e político alinhado às diretrizes do campo comunista e ao contexto histórico de Jorge Amado. Ao contrastar o engajamento dos nordestinos com a postura considerada ilusória dos paulistas, o escritor ativa uma crítica dirigida ao campo literário de sua época, convocando-os a assumir um posicionamento político mais claro em face do avanço do fascismo. A valorização do Nordeste, assim, aparece como uma estratégia ideológica de Jorge Amado e um elogio à literatura comprometida, enquanto a capital paulista é retratada como um polo estético afastado do povo e das lutas de classes.

Considerando a política de interesses de Amado, essa representação é interpretada como um gesto tático que utiliza a geografia intelectual brasileira como maneira de provocar o círculo literário paulista e, em especial, “os antigos integrantes do movimento modernista que promoveram a Semana de 1922, convocando-os para o compromisso político contra a guerra imperialista, o avanço fascista e a ditadura vivida no Brasil” (Pontes, 2017, p. 9). É nesse sentido que se torna possível reconhecer uma das principais intenções de Amado na construção da biografia: apresentar e construir um símbolo político e um modelo quase heroico, capaz de despertar um comportamento engajado tanto em seus leitores como na própria intelectualidade do tempo presente. Essa associação entre o perfil social e a imagem do gênio resultam, em melhor efeito, numa figura louvável e afetuosa — nas palavras de Amado, Castro Alves “aparece como a melhor imagem do povo dentre quantas possuímos: nobre, corajoso, ardente” (Amado, 2010, p. 128).

Assim, Alves se torna uma alegoria de resistência e engajamento, solicitando aos escritores contemporâneos de Amado (sobretudo os seus pares do Modernismo) a assumirem posição clara diante da censura, da repressão e do avanço do fascismo. Publicado em 1941, sob o regime do Estado Novo, a biografia confirmou o alinhamento de Jorge Amado com o PCB e tornou-se uma ferramenta literária de oposição às tendências antidemocráticas do período. Nesse processo, Jorge Amado afirma-se como uma espécie de porta-voz de sua geração,

promovido a “novo líder para a nova geração de escritores” (Pontes, 2017, p. 14). A comparação com a abordagem de Mário de Andrade — cuja biografia crítica do poeta foi publicada apenas dois anos antes — torna explícita essa divergência de posicionamentos. Como observa Piaulino *et al.* (2023, p. 218-219), “apenas dois anos de diferença não seriam suficientes para explicar que o poeta canse a um leitor e sirva de modelo e de inspiração para outro”; a explicação reside na consciência de que “os dois leitores correspondem a dois diferentes horizontes de expectativa”.

Em conclusão, a valorização absoluta de Castro Alves por Jorge Amado se refere a uma tomada de posição dentro de um projeto literário e político coerente com os interesses do campo comunista e com a sua concepção de literatura como forma de luta popular, enquanto a de Mário de Andrade reside muito mais na revisão estética e crítica do pensamento modernista, uma vez que possui uma função mais criteriosa e ponderada. Andrade reconhece e valoriza o aspecto social castroalvino, em especial em torno da questão escravocrata. No entanto, seu tipo de apresentação em nada se assemelha a de Amado que constantemente carrega inúmeras demonstrações de estima pelo poeta das causas populares. Entre os dois, explica-se melhor a divergente valorização da poesia não apenas a seus propósitos distintos, mas também a diversas interpretações e condições de recepção.

3.2.1.3 Manuel Bandeira

No poema “Gesso”, publicado em *O ritmo dissoluto* (1924), Manuel Bandeira expressa, em breves versos, algumas das tensões mais representativas de sua produção poética e, essencialmente, a sua entrega absoluta ao fazer artístico. Sob essa perspectiva, o poema faz da infelicidade do azar um momento de sabedoria e reflexão:

Gesso

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
— O gesso muito branco, as linhas muito puras —
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse).

Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.

Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a
figurinha que chorava.

E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...

Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu
(Bandeira, 1994, p. 162)

A poética de Bandeira revela-se profundamente ligada à experiência subjetiva e à vida ordinária. Sua poesia nasce da atenção aos objetos triviais e simplórios, da expressão das ideias e dos sentimentos: neste caso, a convivência do poeta com o objeto preservado ao longo dos anos, sua “estatuazinha”. Reforça a intimidade e a passagem do tempo através das marcas temporais e do amarelamento da brancura do gesso. A pureza do gesso, marcada pelo uso dos diminutivos nos substantivos, projeta-se na experiência do próprio sujeito, sobretudo no seu envelhecimento. O tempo passou para ambos - estátua e sujeito - e, por este motivo, o ato de derrubar é descrito e sentido com profunda tristeza pelo eu lírico. Sua “mão estúpida”, culpada pelo acidente, carrega, aqui, não apenas o gesto impensado, mas a consciência do dano — de um sujeito frágil e humano diante do desgaste da existência. A imagem do gesso, que, em uma chave mais metafórica, pode ser interpretada como o envelhecimento do próprio eu lírico, torna-se matéria sensível de reflexão: a estátua, antes idealizada em sua forma pura e fria, adquire humanidade justamente após ser ferida e remendada. O fato é que a duração prolongada do ato de destruição se transforma em uma atitude de capacidade reparadora nos últimos versos, assim como a constatação de que a juventude (assim como a estátua, quando “nova”) perde o seu caráter alvo e dá lugar à vida que passa. Nesse sentido, o poema condensa uma visão de mundo marcada pela aceitação da dor como condição da existência autêntica.

Por isso, pode-se dizer que, na visão poética bandeiriana, a matéria ordinária, trivial e danificada adquire valor expressivo na medida em que é atravessada pela vivência subjetiva do sujeito. Como observa Rosenbaum (2013, p. 72), trata-se da “ideia de que a subjetividade se derrama sobre o entorno, dando a ele um caráter humano”. Os seus versos preocupam-se em criar um vínculo com o leitor, descrevendo gestos do cotidiano e informações pessoais. Aproxima-se, nesse sentido, e atribui um caráter acolhedor por meio da lírica. Ainda, Rosenbaum complementa que a leitura do verso final de “Gesso” só pode ser plenamente compreendida a partir da observação de que “o poeta faz vibrar o mundo de acordo com as suas vivências mais fundas” (Rosenbaum, 2013, p. 72). Assim, faz entender que a poesia do cotidiano assume a visão de uma sublime experiência pelo gesso estilhaçado.

No entanto, apesar da amável reputação e prestígio do autor, é importante ressaltar que há uma distância considerável entre sua poesia, marcada por temáticas do cotidiano, e o tom de juiz com que ele estrutura sua antologia crítica. Esse contraste — entre o poeta que sublima o cotidiano e o crítico severo e normativo — revela a complexidade da figura de Bandeira no Modernismo: sensível à experiência vivida em sua poesia, mas rígido na avaliação do cânone. No papel de crítico, Chauvin (2018, p. 211) destaca que Bandeira tem um “tom ranzinza, o juízo cáustico e a crítica de matriz impressionista”. A criação de *Apresentação da poesia brasileira* (1946) pelo poeta modernista pretendia oferecer um panorama de cinco séculos de literatura no Brasil. Segundo Chauvin (2018, p. 211), a obra funcionava também como um “atestado de autoridade e competência”, consolidando o prestígio do poeta entre os estudiosos e nos cursos de Letras do país. A proposta do livro seria, portanto, percorrer os diversos temas e produções dos poetas do cânone até então: barrocos e árcades, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas.

Além disso, as duas correntes mais comentadas pelo poeta são o Romantismo (52 páginas) e o Modernismo (67 páginas), o que evidencia o valor estético e histórico de ambos os movimentos no panorama da literatura brasileira. Com isso, mais uma vez destaca-se a motivação do presente recorte crítico: compreender o vínculo político-cultural que aproxima Romantismo e Modernismo, não apenas como momentos isolados da produção artística do país, mas como expressões literárias comprometidas com a construção de uma identidade nacional.

Passa-se, então, à análise da maneira como Manuel Bandeira apresenta a seção dedicada ao Romantismo em sua antologia, com atenção especial às páginas sobre Castro Alves, a quem se refere como “a última grande voz da poesia romântica” (Bandeira, 1957, p. 85). O poeta baiano recebe, nesse contexto, uma leitura marcada tanto por admiração quanto por ponderações críticas, revelando o juízo rigoroso de Bandeira diante da grandiloquência e da retórica da poética castroalvina. Sua percepção acerca dos poetas de terceira geração romântica destaca três aspectos fundamentais: uso das antíteses, arrojo das imagens e tom empolado. Não discorre por muito tempo acerca das aspirações francesas que caracterizaram tais poemas, apenas contenta-se em citar Victor Hugo e fazer uma breve apresentação de Fagundes Varela, a quem não poupa críticas duras. Para Bandeira, Varela é um “retardatário da geração anterior” (Bandeira, 1957, p. 74) cuja melhor inspiração é derivada da “vida andarilha de boêmio, munido da inseparável garrafa de cachaça” (Bandeira, 1957, p. 75). As curtas e severas páginas que Bandeira dedica a Fagundes Varela parecem cumprir sobretudo a função de estabelecer um contraponto à poesia de Castro Alves. A construção comparativa culmina com a afirmação

categórica de que “o único autêntico condor nesses Andes bombásticos da poesia brasileira foi Castro Alves” (Bandeira, 1957, p. 85), o que evidencia a intenção de destacá-lo em relação aos seus pares românticos. Nesse sentido, Alves politiza e dá um sentido social àquilo que, em outros autores, não passaria de conflitos pessoais introspectivos.

Inicialmente, a apreciação de Manuel Bandeira sobre Castro Alves, embora crítica em certos aspectos, revela uma tentativa de captar a essência emocional e política de sua poesia. Reforça o caráter de gênio que também foi caro a Jorge Amado, ao apresentar Alves como uma “criança verdadeiramente sublime, cuja glória se revigora nos dias de hoje pela intenção social que pôs na sua obra” (Bandeira, 1957, p. 81). Persiste na introdução deste espírito prodigioso ao afirmar que “a sua ardente simpatia pela causa abolicionista lhe criou desde logo uma auréola de genialidade” (Bandeira, 1957, p. 81). Em um primeiro momento, Bandeira reforça o perfil de um gênio literário precoce, como também projeta sobre ele o ideal do poeta social. No entanto, ao afirmar que o poeta era “vulgarmente melodramático na desgraça, simples e gracioso na ventura” (Bandeira, 1957, p. 82), aponta para uma oscilação estilística entre o excesso sentimental e a leveza lírica: ao tratar de temas trágicos ou dolorosos, Castro Alves às vezes exagerava, caindo num tom melodramático e até um pouco vulgar, ou seja, sem muita sutileza e sofisticação formal (muitas vezes, um excesso de recursos da oratória que desgastam a leitura de seus versos); porém, seus poemas românticos (ou venturosos, para retomar a citação de Bandeira), revelam uma poesia mais equilibrada, com um uso da linguagem mais refinado e bem aproveitado.

Bandeira continua a refletir sobre as diferenças da poesia amorosa com a épica voltada aos aspectos sociais da poesia de Alves: para ele, é necessário distinguir “o lírico amoroso que se exprimia quase sempre sem ênfase e às vezes com exemplar simplicidade, [...], do épico social desmedindo-se em violentas antíteses, em retumbantes onomatopeias” (Bandeira, 1957, p. 85). A observação sugere que, enquanto os poemas voltados ao amor revelam um domínio mais contido e emocional da linguagem, com traços de sobriedade e delicadeza, a poesia social de Castro Alves assume uma forma grandiloquente, marcada por recursos retóricos intensos, contrastes exagerados e efeitos sonoros que amplificam sua dimensão oratória. Neste ponto, pode-se dizer que Bandeira está em concordância com Mário de Andrade, uma vez que ambos apontam que a valorização do clamor público e da retórica, em detrimento da linguagem poética e da introspecção lírica, é um ponto de crítica e desconforto. No que diz respeito à coexistência de dois registros distintos na obra de Castro Alves — o amoroso e o social —, parece evidente que, para os críticos, há uma assimetria qualitativa entre ambos. De modo geral, a recepção

crítica e o gosto do próprio Castro Alves conferem maior ênfase e reconhecimento à dimensão épica, ainda que também seja alvo de ressalvas formais. Entretanto, tanto para Bandeira quanto para Andrade, é justamente na dimensão lírica que se observa um trato mais refinado com a linguagem poética, marcado pela sobriedade, contenção e sensibilidade formal.

O que Manuel Bandeira parece concluir neste ponto da sua análise é, na verdade, o reconhecimento de que a poesia de Castro Alves possuía uma função pública clara e, no intuito de ser declamada, consegue atingir as massas e provocar um ardor idealista. A autenticidade da poesia e a boa recepção crítica do poeta romântico viriam, então, da combinação da juventude, paixão e preocupação política: “o que constituía o genuíno clima poético de Castro Alves era o entusiasmo da mocidade apaixonada pelas grandes causas da liberdade e da justiça” (Bandeira, 1957, p. 82). Essa eficácia expressiva está diretamente ligada, segundo o crítico, ao caráter pragmático de seus poemas, concebidos como discursos públicos, de natureza oratória, voltados à ação coletiva. Nas palavras de Bandeira, “seus cantos [foram] feitos para serem declamados na praça pública, em teatros ou grandes salas, verdadeiros discursos de poeta-tribuno” (Bandeira, 1957, p. 85).

É nesse contexto que, mesmo reconhecendo os excessos estilísticos e eventuais desequilíbrios formais, Bandeira sustenta a relevância e a força singular do poeta romântico: “há que reconhecer nele, mau grado os excessos e o mau gosto, a maior força verbal e a inspiração mais generosa de toda a poesia brasileira” (Bandeira, 1957, p. 85). Ao valorizar esse efeito imediato da palavra falada e escrita, o crítico parece admitir que o poeta foi bem-sucedido em estabelecer uma comunicação direta com sua causa-mor, a campanha contra a escravidão. Conclui-se, portanto, que as asas que se colocaram tão firmemente em Castro Alves residem menos na contenção estética e mais na sua capacidade de comoção e sensibilização. Dessa maneira, sua poesia se aproxima do tribuno e do orador — não apenas pelo gesto performático, mas pelo impulso ético e transformador que lhe sustenta.

3.2.2 Jorge de Lima: *Castro Alves - Vidinha*

Jorge de Lima (1893-1953) destaca-se no panorama literário brasileiro por sua trajetória nada óbvia: parnasiano e simbolista em sua juventude e primeiros escritos; a partir de 1925, torna-se poeta moderno com cadências regionalistas nordestinas, em especial de Alagoas, seu estado natal. Nos anos seguintes, converte-se ao catolicismo e produz uma poesia fortemente influenciada pelos elementos cristãos e bíblicos, e, a partir dos anos 1950, traços do barroco, do

surrealismo e da literatura social em sua composição. Para Bosi (2016), a versatilidade da obra artística de Lima, cuja multiplicidade de temas e formas literárias aparece como um traço fundamental, “chama a atenção pelo que significava de reconhecimento de uma identidade física e social marginalizada: o Nordeste em face da crescente hegemonia do capitalismo industrial paulista” (Bosi, 2016, p. 184).

Assim, é possível dizer que sua composição varia entre o saudosismo da infância e das primeiras memórias e a denúncia que pesava sobre o trabalhador nordestino, tornando sua poesia “um afloramento de figuras reais ou imaginárias” (Bosi, 2016, p. 184). A exposição da pobreza de sua região, marcada por uma situação econômica com condições semelhantes às de uma semiescravidão, impulsionou o poeta alagoano a escrever sobre o homem e tudo aquilo que lhe inquietava: lutas, sofrimentos e sua presença no mundo. Por isso, é possível dizer que apesar das questões políticas não serem o tema central dentro da sua produção poética, os aspectos sociais passaram a percorrer inúmeros de seus poemas e de seus romances. O conjunto das obras, apesar das diferenças estéticas, revela uma atenção constante à identidade do homem moderno e à sua realidade — em especial o homem nordestino em face da desigualdade social que assolava o país.

Seus livros de maior reconhecimento crítico são *Poemas* (1927), *Poemas Negros* (1947) e, principalmente, *Invenção de Orfeu* (1952), longo poema épico no qual o poeta resgata a imagem de Orfeu para refletir sobre o papel do artista e do fazer poético no tempo moderno, repleto de sofrimento, desordem e justiça:

Em uma nova escritura, Jorge de Lima traz para a modernidade suas reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno, que no momento da criação do poema apresenta uma série de conflitos provenientes dessa “modernização”: o apagamento do eu, o rompimento com a estética tradicional, a guerra, etc. (Cavalcanti, 2012, p. 118)

A união entre a poesia negra e a poesia bíblico-cristã é um dos pontos-chave da produção do autor. Sua épica órfica revela, segundo Bosi (2006, p. 488), um verdadeiro “mestre da linguagem”, que convive com uma produção marcada pelo espírito regionalista. Nesse contexto, e no mesmo ano da *Invenção*, o autor escreve *Castro Alves – Vidinha*, retomando a figura do poeta dos escravos. Interessante observar que a afinidade entre Lima e Alves pode ter se originado a partir da indignação com o sistema econômico sufocante escravista no território brasileiro, ainda que em contextos históricos distintos. Alves vivenciou a escravidão como instituição legalizada, integrada à estrutura econômica do país. Lima, embora escrevesse em

um período pós-abolição, reconheceu que o estilo tradicional de vida no engenho ainda vigorava no nordeste do Brasil — a exposição da pobreza e a sobrevivência de uma semiescravidão. Encontram-se na afinidade por uma posição de esquerda face à miséria e violência sobre o negro.

Nesse contexto, portanto, surge *Vidinha*: composto por esquema rimático predominantemente XAXAXA e por sextilhas populares (com exceção de uma septilha ao longo das 54 estrofes), aproximando-se da tradição da literatura de cordel ao contar, em ritmo cadenciado, a figura de Castro Alves. Em nota preliminar ao longo poema, o próprio Jorge de Lima afirmou:

Depois que a Poesia me concedeu *Invenção de Orfeu*, eis que me permitiu *Vidinha* de Castro Alves, creio que para me convencer de muitas possessões suas. Com efeito, ela se manifesta com uma face para cada ser. É por isso que há tantas formas de poesia. (Lima, 1974, p. 14).

Para Jorge de Lima, a poesia é uma espécie de força incontrolável: pode ser plural, múltipla em sentidos e apresentações. Dentro dessas variações, é possível mencionar elementos que uniram o poeta alagoano ao baiano: região, aspecto social, descontentamento com a realidade ou até a própria admiração de Lima pela figura de Castro Alves. Apesar das inúmeras possibilidades, são dois perfis que percorrem a longa homenagem de caráter narrativo do autor: a paixão avassaladora de Castro Alves por Eugênia Câmara e o seu espírito refratário.

O perfil amoroso

Talvez o momento de maiores elementos biográficos de *Vidinha* esteja justamente nas estrofes sobre os amores da vida de Castro Alves. Cita diversas outras mulheres que passaram pela vida do autor, mas nenhuma parece ter alguma relevância considerável quando comparadas à Eugênia Câmara, com quem o poeta selou um “pacto de amor” (Lima, 1974, p. 17):

Mas o amor que lhe doeu,
paraíso de agonia,
anjo da noite e bacante,
treva ardente em que vivia
foi Eugênia, sim Eugênia
que o beijava e que o traía.
(Lima, 1974, p. 16)

Para falar desse aspecto da vida de Castro Alves, Jorge de Lima se vale do popular apelido do poeta: Cecéu. Quando decide contar seus envolvimento amorosos, o poema adquire um tom mais divertido e recheado de diálogos, destacando o perfil sedutor e envolvente de

Cecéu, além das diversas juras de amor entre ele e a atriz lusitana. Como se separasse um perfil para as aventuras amorosas, realizadas pelo jovem moço e outro para o grande poeta romântico, Castro Alves.

Em grande parte dos momentos em que se fala sobre Eugênia Câmara, sua descrição é a de uma mulher que seduz, envolve e enfraquece o poeta. Para fortalecer essa imagem, Jorge de Lima usa a alusão bíblica de Sansão e Dalila, sugerindo que o poder sedutor de Eugênia é semelhante ao de Dalila:

Dito isso ela beijava
 Sansão, engano — Cecéu.
 Oferecia Dalila
 esse mundo mais o céu
 envolvia com os cabelos
 o moço como num véu.
 (Lima, 1974, p. 18)

Na narrativa bíblica, Dalila traiu Sansão após cortar seus cabelos enquanto ele dormia, o que causou seu enfraquecimento e, conseqüentemente, sua ruína. A complexidade da história reside na falha trágica de Sansão: é forte fisicamente, mas fraco diante de Dalila. Ao trair a confiança do amado, portanto, a esposa transforma a figura forte e heroica de Sansão em um homem vulnerável. Da mesma maneira, a analogia com Eugênia carrega um julgamento da relação entre poeta e atriz: ela, em alguma medida, foi responsável pelo sofrimento de Castro Alves; ele, por sua vez, ao ser comparado a Sansão, passa a ser inserido no rol de figuras míticas e heroicas. Fortalece, assim, o tom épico do poema, uma vez que coloca o poeta romântico próximo às figuras notáveis.

No entanto, o longo poema não se cansa de enfatizar que sua preocupação maior é a de cantar o amor à liberdade. Apesar do divertimento que as mulheres traziam para o poeta, o lado conquistador de Cecéu e seu amor avassalador, o perfil social do poeta ainda é o seu traço mais fundamental. Mesmo cantando o amor de Eugênia, Jorge de Lima sempre relembra o leitor da questão libertária:

Era ela lusa e linda
 ele Castro era baiano,
 mas o amor que o dominava
 ia além do amor humano,
 amor pela liberdade,
 forte amor, amor tirano.
 (Lima, 1974, p. 16)

O poeta *refractarius*

Embora Jorge de Lima dedique diversas estrofes aos descompassos amorosos de Castro Alves, é o perfil social do poeta que parece ganhar maior ênfase por todo o poema. Apesar de ter amado várias mulheres, sua poesia é contemplada pela sua questão libertária. Apresente o poeta romântico como um herói nacional e também um prodígio pela sua preocupação social, seu modo de lutar e seu envolvimento com o negro escravizado. Já na abertura de *Vidinha*, tem-se:

Senhores, peço licença
para agora recordar
um poeta e sua vida
e seu modo de lutar,
e seu amor infeliz
e sua glória sem par.

Esse herói que eu lembro agora
foi menino prodigioso
que depressa aprendeu tudo,
e sendo rico e formoso
e sendo branco, jamais
se demonstrou orgulhoso.
(Lima, 1974, p. 15)

Inicia-se com uma saudação ao público e, em seguida, reconstrói a narrativa de vida de uma figura notável, assim como um folheto tradicional de cordel. Nessa introdução, recupera o tom do romanceiro popular, mas, ao mesmo tempo, distancia-se do cordel tradicional por não seguir rigorosamente a métrica popular oral e por assumir um tom lírico em seu poema.

Em seguida, o poema parece buscar instigar o leitor moderno a adotar uma postura desafiadora, ao estabelecer uma relação entre as práticas de exploração da terra e o regime escravocrata do Brasil Colônia, com as condições socioeconômicas e a expropriação vivenciadas no sertão brasileiro na década de 1950. Para isso, destaca-se, inicialmente, o contexto histórico vivido por Castro Alves no período pré-abolicionista, conforme registrado na quarta estrofe:

Era o tempo em que os senhores
de escravos compravam gente
e vendiam como se
compra e se vende aguardente.
Era um tempo muito mau
tal como o tempo presente.
(Lima, 1974, p. 15)

Após diversos versos, a temática é retomada agora com o objetivo de conscientizar o homem da terra sobre suas próprias condições de vida, tanto no que diz respeito à exploração do solo quanto à sua força de trabalho. Como uma espécie de conselho, Lima parece sugerir que o trabalhador rural leia um poema de Castro Alves, reconheça a indignação do poeta diante da dominação colonial portuguesa e, da mesma forma, volte seu olhar crítico ao domínio latifundiário no sertão:

Caboclo, não chore não,
 não chore quando o poema
 apertar-lhe o coração;
 se não puder impe ou gema
 ou grite de indignação.
 Caboclo, este o dilema.

Depois leias as *Vozes d'Africa*
 com a mesma indignação
 contra os senhores de escravos,
 ó caboclo do sertão,
 o cativo de hoje
 é o mesmo: cana e algodão.
 (Lima, 1974, p. 19)

Dessa forma, a poesia castroalvina é invocada como instrumento de transformação social, convocando os marginalizados da década de 1950 a reconhecerem as formas modernas de exploração — "cana e algodão". Estabelece, com isso, uma relação entre séculos XIX e XX, reforçando a permanência das estruturas opressoras. Conclui este tema com a metáfora que desloca a “nau maldita do mar” — símbolo do tráfico atlântico — para o sertão brasileiro, revelando o deslocamento da violência colonial para o interior do país:

Mas leia, caboclo, leia
 que eu leio no seu olhar
 o poema que Castro Alves
 desejaria acabar:
 a nau maldita do mar
 viaja pelo sertão.
 (Lima, 1974, p. 19)

Entre as diversas intenções de Jorge de Lima com *Vidinha*, destaca-se a exaltação do amor à liberdade e o reconhecimento da atuação do poeta com a causa abolicionista. Ao celebrar o seu espírito refratário, as construções poéticas parecem mais carregadas de significados — expressando um sentimento mais profundo e intenso, de admiração e respeito. A título de exemplo, tem-se:

Mas o amor da liberdade

dá-se todo sem pedir.
 Castro Alves deu-se todo,
 todo o seu curto existir,
 vinte e quatro anos de vida
 para livre sucumbir.
 (Lima, 1974, p. 17)

Ao afirmar que o poeta “deu-se todo”, Jorge de Lima destaca a importância da produção poética de Castro Alves, uma vez que sua poesia emerge em um contexto ditado pela colonização. A visibilidade dada ao africano trazido pelo sistema brutal e violento escravocrata fez com que o poeta se destacasse como elemento fundamental na formação da identidade nacional e, principalmente, na luta em prol da abolição. Dessa forma, pode-se dizer que a existência e a obra de Castro Alves são celebradas nas imagens que permeiam seus poemas, as quais desafiavam a consciência coletiva de sua época, criada pelo colonialismo e pela estrutura escravista. Ainda, a dedicação de Alves à liberdade revela-se não só no trabalho poético, mas é também concretizado na prática política durante toda sua vida, pois o poeta

Integrou e fortaleceu o contra-imaginário abolicionista e, no afã de propagá-lo, criou um jornal, participou de atividades em grêmios estudantis, declamava suas poesias em saraus, em festas na faculdade de Direito, além de divulgá-las na Imprensa (Costa, 2006, p. 191).

Em sua criação poética, Alves procurou espalhar com intensidade o imaginário abolicionista. Também atuou efetivamente nas manifestações políticas e na propagação dos valores republicanos e de uma nova ordem social. Nos versos de Lima, há uma exaltação da figura pública de Alves como poeta, como político, e, também, como uma espécie de herói nacional. De modo que, ao final do poema, reforça a ideia do herói-gênio, especialmente ao compará-lo aos modelos gregos, resgatando o ideal heroico da tradição épica por meio da menção a Aquiles:

Um dia não sabe como
 um tiro da própria carga
 fere-lhe o pé como a Aquiles,
 a tísica o passo lhe embarga,
 febre, tosse e hemoptise
 tinge em sangue a boca amarga.
 (Lima, 1974, p. 22)

A morte prematura de Castro Alves se deu pelo agravamento de seu estado de saúde e de sua tuberculose pulmonar. Em carta, o próprio poeta relata ter atirado, por engano, em seu

próprio pé, o que piorou sua condição física e desencadeou outras complicações¹⁸. Jorge de Lima estabelece, assim, uma analogia entre o golpe que atingiu Aquiles (símbolo máximo da vulnerabilidade heroica) e a lesão do poeta. Além disso, descreve também sua hemoptise, seguindo uma sequência de sintomas: tísica, febre, tosse e sangue. A comparação com o herói grego reforça a imagem do poeta como uma figura heroica e transforma sua morte em um ato nobre. Assim, ao retomar as referências à tradição épica, o autor produz um tipo de texto que funde elementos da lírica e do épico para elaborar um texto que mitifica a figura do poeta, assim como na *Invenção*. Nesse sentido, *Vidinha* pode ser lido como uma espécie de trajetória épico-lírica do poeta engajado.

Além da referência direta ao tráfico de escravizados e, consequentemente do poema “Navio Negreiro”, há outros poemas mencionados: “Gondoleiro do Amor”, “Ode ao Dois de Julho” e “Vozes d’África”. Deles, apenas “Gondoleiro do Amor” não pertence ao leque da poesia de cunho social do poeta. Também menciona a obra *Os Escravos* (1883), sempre em tom elogioso.

4 ANÁLISE DE POESIA

Parte do livro *Espumas Flutuantes* (1870), o longuíssimo poema “Pedro Ivo” conta com 39 estrofes distribuídas ao longo de cinco cantos. Para a sua compreensão, procurou-se, inicialmente, fornecer o contexto histórico, social e político que ambienta e caracteriza o poema. Com isso, foi possível inferir também que é exatamente esse fator que confere um tom épico para o texto. Referindo-se diretamente à Revolução Praieira que tomou Pernambuco durante o século XIX, no caráter urgente do movimento

apela-se para a liberdade individual, para o direito de propriedade e do trabalho, para o voto livre e universal, para a abolição da pena de morte, para a igualdade civil e assistência na doença, para a cessação do privilégio e títulos nobiliárquicos e para o sistema federativo das províncias (Ribeiro, 1989, p. 371).

Para tal, contou-se com estudos históricos, sociológicos e literários acerca da Praieira e sua manifestação no intelectual brasileiro oitocentista: “Castro Alves e a Revolução Praieira” (1953a), mais um texto de Jamil Almansur Haddad; “A memória da Revolução Francesa nos movimentos revolucionários de 1848 em Portugal e no Brasil” (1989), de Maria Manuela Ribeiro; “Rebelião Praieira: um estudo de caso em Areia/PB” (2002), de Alexandre Felipe

¹⁸ “Em fins de 68 teve a infelicidade de ferir o pé com um tiro casual, do que resultou uma longa enfermidade em que teve de se submeter a várias intervenções cirúrgicas e finalmente à amputação. O depauperamento das forças conduziu-o à tuberculose pulmonar.” (Bandeira, 1957, p. 81)

Fiuza; e “Os nomes da revolução: lideranças populares na Insurreição Praieira” (2003), de Marcus Carvalho. O ponto central que permeia as análises pode ser considerado como a participação e as movimentações das camadas subalternas no movimento e nas manifestações populares. São reconhecidas relações de clientelismo, os limites da obediência colonial, a dinâmica da participação popular e a formação de lideranças populares. Além disso, exploram-se as motivações sociais para a adesão do povo, a influência das revoluções europeias nos ideais do conflito, a visualização da Insurreição como um ato político e a dinâmica de proliferação de novas práticas políticas, especialmente naquilo que conecta a Praieira às ideias republicanas e ao crescente abolicionismo. Em síntese, os textos oferecem uma visão histórica e política da Revolta, utilizando-se de ferramentas e perspectivas sociológicas para desvendar as complexas interações entre as elites, os poderes liberal e conservador, as camadas populares e os importantes intelectuais da época, em um momento de profunda efervescência política e social no Brasil imperial.

Em seguida, a análise dos cantos foi dividida de acordo com os principais temas que percorrem cada um deles: o Canto I, a partir da cena da tempestade avassaladora; o Canto II, um campo de múltiplas referências intertextuais e de sentido que reforçam a atmosfera épica e maldita; o Canto III, o ideal da república e suas aspirações; o Canto IV, a fusão de espaços com os elementos celestes; e, finalmente, o Canto V, a morte do herói mitificado. Ao longo de todo o poema, buscou-se explicar e contextualizar as principais referências à mitologia greco-romana, os eventos históricos e os resgates bíblicos; além das constantes exaltações à natureza e a força incontável do destino para os homens, bem como o reforço e a exaltação de um modelo heroico que retoma, constantemente, a ideia homérica e virgiliana do herói. Assim, a organização temática dos cantos e a recorrência de tais imagens revelam a presença da tradição épica clássica dentro do ideal social do poema, bem como a aparente intenção de edificar o herói histórico à dimensão mítica pela linguagem grandiloquente e pela monumentalidade dos eventos naturais.

A justificativa para esse tipo de análise e organização do texto se encontra na própria tradição epopeica. Para Moraes (1984, p. 43), “na narrativa épica podemos salientar ainda a autonomia das partes. Embora haja um fio condutor por todo o poema, os episódios em si constituem núcleos narrativos que podem ser compreendidos isoladamente”. De maneira semelhante, busca-se compreender cada canto de “Pedro Ivo” não apenas como fragmento dependente de uma narrativa maior, mas como núcleos poéticos independentes que, ao mesmo tempo em que se articulam ao conjunto, expressam de forma autônoma valores, símbolos,

referências, imagens e, principalmente, temas próprios. Essa autonomia, contudo, não rompe a unidade do poema, mas a reforça, pois é na articulação de episódios isolados, cada qual reunido de diversas referências, metáforas arrojadas, invocações à liberdade e composições dedicadas, que se construiu o poema épico.

No tópico seguinte, parte-se para a leitura do poema “Vozes d’África”, do livro de publicação póstuma *Os Escravos* (1883). Para tal, se considerou, principalmente, os apontamentos de dois autores: Alberto Costa e Silva em seu *Castro Alves: um poeta sempre jovem* (2006) e Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização* (1992). Levando em conta aspectos formais e temáticos, como a personificação da África, o tom épico, os recursos estilísticos e a dimensão histórica do poema, foi possível demonstrar os elementos que representam, figuradamente, o abandono e o desespero advindos da escravidão. Além disso, a análise se concentra, inicialmente, no imaginário desértico que perpassa por quase todas as estrofes do poema, reforçando o ambiente subsaariano narrado, mas, também, funcionando como metáfora da própria sensibilidade do eu lírico, que vê, na solidão da paisagem, o seu próprio abandono. Nesse sentido, chama a atenção a diversidade de imagens e metáforas que o poeta consegue conferir a um símbolo convencionalmente associado à esterilidade, fazendo com que o vazio árido reflita outros pontos importantes do texto poético.

Além disso, em “Vozes”, “mito e poesia entram como formas de ler a história do cativo negro” (Bosi, 1992, p. 261) através da analogia do sofrimento materno com o mito de Prometeu, capaz de expressar a grande dor africana causada pelos abutres da sociedade escravocrata. Também é possível destacar a presença do sublime e do religioso no poema: abandonando à tradição clássica de evocação às musas, o eu lírico concentra-se em clamar pelo Deus cristão que parece não lhe fornecer apoio, surdo diante dos gritos de socorro. Outro elemento bíblico cristão possível de ser reconhecido é o mito de Cam, narrado no Velho Testamento, que por muito tempo foi argumento para a validação da exploração racial e do racismo religioso. Foi utilizado, no ponto de vista da manutenção da sociedade escravocrata, como uma espécie de maldição que seria justificativa para a escravização do povo da África¹⁹. Esse aspecto pode ser melhor compreendido a partir da reflexão de Bosi, que assinala a tragicidade inerente ao mito de Cam: “aqui triunfa o absurdo de um castigo por uma culpa

¹⁹ É importante ressaltar que a narrativa sobre o destino dos três filhos de Noé e de seu neto Canaã foi utilizada por europeus e por ramos do cristianismo como justificativa para escravizar outros povos, principalmente indígenas e africanos. Criou-se, então, uma mentalidade marcada pela intolerância religiosa, pelo racismo e pela falácia, na qual acreditava-se que o continente africano seria demoníaco, amaldiçoado por Deus e formado por pessoas mergulhadas no pecado. Utilizou-se, por muitos anos, esse tipo de narrativa para fins racistas e escravagistas.

remota: daí a tragicidade da situação de um continente inteiro à mercê de uma cólera onipotente” (Bosi, 1992, p. 259).

A dimensão grandiloquente de Castro Alves ainda pode ser reconhecida pelos versos em que os demais continentes são representados por sua cultura, arquitetura e geografia, que, narrados pelo continente africano, demonstram a grande disparidade entre a região explorada pela economia escravocrata e as demais, como as da Ásia. Além disso, considera-se o arrebatamento épico das descrições do eu lírico que, na ansiedade de seu apelo, recorre a imagens exaltadas e supervalorizadas da Europa e, também, à denúncia do continente americano como arrebatador e destruidor de seus filhos. A eloquência do poema aparece, assim, como força poética comprometida com a missão do poeta: a denúncia da escravidão. Nesse sentido, para Montenegro (1971, p. 10), as duas grandes qualidades poéticas de Alves foram “uma robusta imaginação, capaz de produzir eloquência, e uma vasta sensibilidade, geradora de doçura pouco igualável”.

Assim, a leitura de “Vozes d’África” compreende a tragédia do homem escravizado e demonstra uma poesia de sentido universal pelas ideias, pelos sentimentos e pela beleza poética. Reforça-se uma tonalidade épica pelo recurso frequente a uma linguagem e processos figurativos conferidos de grandiosidade, sobretudo com a intenção de expressar um descontentamento com a situação política, social e cultural do país. Considera-se que “o poema inteiro representa a ‘voz da África’, ou seja, o poeta transforma o Continente Africano em ser pensante, dando-lhe vida, ação, movimento e voz” (Barbosa, 2021, p. 117). Como se utilizasse da tristeza íntima da mãe desunida de seus filhos para promover, assim, uma espécie de comoção para o assunto da abolição da escravatura e do ideal republicano. Em seu poema, ainda, Alves relacionou intimamente o escravizado com a natureza, reconhecendo-o como integrante do mundo, através de uma noção de “reumanização” deste homem, tratamento que a instituição escravista lhe negava. Assim, a poesia alvesiana constrói-se pela postura indignada de seu eu lírico e, também, pelas hipérboles em relação à natureza e à própria linguagem poética.

4.1 “Pedro Ivo”

O contexto responsável pelo surgimento do poema “Pedro Ivo” toma lugar nos anos de 1848 e 1849, mais especificamente no que se refere ao movimento anti oligárquico denominado Revolução Praieira. Ambientado durante o Segundo Reinado, período da história brasileira que compreende os anos de 1840 a 1889, é considerado como “uma das maiores batalhas travadas

na chamada região do brejo paraibano” (Fiuza, 2002, p. 33). Iniciada em Olinda e estendida até à Paraíba, trata-se de uma insurreição acirrada de liberais contra conservadores, respectivamente conhecidos como “praieiros” e “guabirus”, fortemente influenciada pela “Primavera dos Povos” que ocorria na Europa e inflamada pela crise da regência imperial no Brasil. Destaca-se como “uma rebelião de cunho caracteristicamente social. Movimento da plebe oprimida contra opressores mais bem aquinhoados” (Haddad, 1953a, p. 211) e apresenta reivindicações nacionalistas, políticas e sociais.

No início da década de 1840, o cenário político, econômico e social de Pernambuco vivia tensões de diferentes naturezas. Dentre as causas para a eclosão da rebelião, destaca-se a decadência da economia açucareira e a retenção do comércio varejista nas mãos de proprietários estrangeiros, devido às baixíssimas taxas de importação de manufaturas (o que resultava na desvalorização da produção nacional), e, conseqüentemente, a redefinição das áreas centralizadoras dos produtos na exportação. Para Fiuza (2002, p. 33), “tal fato explica-se pela decadência da agricultura tradicional que enfrentava problemas com a concorrência e oscilação dos preços no mercado internacional”. Além disso, o comércio vinha sendo amplamente dominado por estrangeiros (sobretudo os portugueses), que detinham controle sobre as atividades mercantis²⁰. Quanto ao monopólio dos portugueses diante do comércio, sabe-se que “das 77 casas comerciais em grosso, apenas 23 eram de brasileiros” (Fiuza, 2002, p. 36). O domínio estrangeiro sobre o setor comercial agravava, portanto, a economia açucareira pernambucana e a concentração latifundiária, uma vez que os produtores brasileiros se viam incapazes “de reestruturar-se através da aplicação de capitais, renovação das técnicas e suprimento da mão-de-obra” (Fiuza, 2002, p. 33). Ou seja, lhes faltava não apenas capital, mas também condições estruturais para modernização.

Além do controle abusivo do comércio estrangeiro e dos grandes latifundiários, outro motivo de agitação para o movimento foi a criação da Lei *Bill Aberdeen*, “restrições impostas pela Inglaterra no tocante ao tráfico de escravos internacionais” (Fiuza, 2002, p. 36), que gerou uma corrida dos senhores de engenho brasileiros para contrabandear seus escravos, acirrando os ânimos mesmo entre as elites agrárias que necessitavam de sua mão de obra. Na disputa pelo poder local, o Partido Conservador e o Partido Liberal, que pouco diferiam com relação a programas de governo, canalizavam como podiam a insatisfação que grassava em todas as

²⁰ Quando falamos da economia da época, estamos diante do fato que “o comércio, a pequena indústria e o artesanato encontravam-se nas mãos dos portugueses” (Fiuza, 2002, p. 36).

classes, populares e aristocráticas. Nesse contexto de crise, o Partido Liberal, assumindo uma facção mais radical, canalizou os anseios populares e passou a se identificar como Partido da Praia, mais tarde responsável pela articulação do movimento.

Tem-se, portanto, uma situação propícia à eclosão de conflitos e um terreno fértil à propagação de ideias libertárias. Em linhas gerais, “é esta a face revolta-rebelião da Praieira: um atrito armado resultante da radicalização de uma disputa intra-elite pelo poder político local e cargos correspondentes” (Carvalho, 2003, p. 214). A insurgência evidenciou as tensões entre diferentes estratos da sociedade nordestina, marcando a oposição entre uma elite economicamente privilegiada e grupos subalternos, que sofriam com a exclusão política e a exploração econômica.

Com isso, os praieiros foram capazes de articular demandas que refletiam, simultaneamente, os conflitos locais e os impasses estruturais da época (entre eles, a concentração de renda, o domínio estrangeiro sobre segmentos do comércio e a crescente dependência em relação ao mercado internacional). No centro das reivindicações, destacava-se a defesa da nacionalização do comércio, que buscava, entre outras medidas, limitar a influência portuguesa no varejo urbano. Para Ribeiro (1989, p. 369-370), “havia uma tendência revolucionária permanente dos praieiros contra dois inimigos: o estrangeiro — os portugueses que monopolizavam o comércio, e o territorial — os senhores de engenho que detinham a terra no interior”. Fraudes, subornos, utilização da máquina policial e fiscal, o latifúndio e, principalmente, as questões do comércio: todos esses protestos sob o peso de uma situação econômica desesperada e incapacidade política caracterizaram a Praieira como um levante contrário às lideranças locais.

O mentor ideológico da Revolta foi o tribuno Borges da Fonseca (1808-1872) e, por sua influência, os aderentes lançaram a síntese de seu programa revolucionário: o chamado “Manifesto ao Mundo”, de 1849. Inicia-se com a assinatura dos chefes militares praieiros e, entre as reivindicações do movimento, defende-se: voto livre e universal do povo brasileiro; a plena e absoluta liberdade de comunicar os pensamentos por meio da imprensa; o trabalho como garantia de vida para o trabalhador brasileiro; o comércio a retalho só para cidadãos brasileiros; a inteira e efetiva independência dos poderes constituídos; a extinção do poder moderador e do

direito de agraciar; o elemento federal na nova organização; completa reforma do poder judicial, em ordem a assegurar as garantias dos direitos individuais dos cidadãos²¹.

Em síntese, é possível dizer que “a principal reivindicação dessa gente toda era a nacionalização do comércio a retalho. Propor a expulsão de portugueses, ou ao menos excluí-los do comércio miúdo” (Carvalho, 2003, p. 229). Dentro desse contexto de instabilidade político-administrativa regional, destacou-se a liderança militar de Pedro Ivo, conhecido por seu “espírito refratário” (Haddad, 1953a, p. 219), capaz de inspirar a adesão de diversos grupos sociais e a movimentação dos comerciantes em prol desses movimentos de caráter popular e democrático que acompanharam o processo de independência do Brasil, como também movimentar os engenhos de cana e as matas da região pernambucana. Haddad ainda eleva o capitão de artilharia à uma figura mítica de herói republicano, afirmando:

A condição de ‘espírito refratário’ nunca impediu a criação do mito do herói. [...] Admira-se Pedro Ivo, por todos os motivos que lastreiam o impulso da Revolta Praieira, mas admira-se-o pelas mesmas razões porque se admira e se louva Antônio Jesuíno ou Lampião. O sertanejo cultua a valentia e o brio e procura sempre ver na gênese do fenômeno social do bandoleirismo um sentimento generoso (Haddad, 1953a, p. 219).

A ele é atribuída a organização das milícias armadas no interior de Pernambuco, bem como a condução da resistência após o colapso do levante em Recife. Sua atuação, marcada pela obstinação e pela recusa em se render mesmo diante da repressão violenta do governo imperial, obteve vitórias significativas, apesar da posterior agonia do movimento. A liderança de Pedro Ivo conseguiu a adesão da população urbana pobre, de pequenos arrendatários, boiadeiros, mascates e negros libertos. Sua autoridade foi sustentada não apenas por uma estratégia militar, mas por uma relação de identificação com os grupos populares que o acompanhavam. Os liderados se veem representados e compartilham valores com o capitão da Praia, seguindo-o não pela força da imposição, mas pela afinidade e admiração. Nesse contexto, os grupos que o seguiam compartilhavam valores e ideais que reforçaram a sua adesão na revolta. Como aponta Carvalho (2003, p. 233), “acreditam que a implementação de suas ideias irá beneficiá-los, seja apenas por causa dos laços afetivos com ele. Quanto mais carismático é

²¹ As reivindicações do documento podem ser encontradas em sites de domínio público, como também repositórios de matérias jornalísticas do século XIX. Para esse trabalho, além das informações *online*, também se consultou o jornal virtual *MultiRio*: <https://multi.rio/index.php/historia-do-brasil/brasil-monarquico/92-governo-pessoal-de-d-pedro-ii/8964-revolta-praieira-a-disputa-pol%C3%ADtica-e-o-problema-social-em-pernambuco>, acesso em: 22 jul. 2025; e o texto de Alexandre Felipe Fiuza, “Rebelião Praieira: Um estudo de caso em Areia, PB”, 2002.

o líder, mais ele se beneficia desses sentimentos do grupo”. Sua figura foi absorvida não apenas pelo discurso político, mas também pela memória popular e pela poesia.

A historiografia mais recente reconhece o papel central de Pedro Ivo dentro de um movimento que, embora derrotado militarmente, apresentou caráter nitidamente popular. Para Carvalho (2003, p. 217-218), “os praieiros eram retratados como revolucionários legítimos, representantes do novo” e, mais adiante, afirma que “nunca a população subalterna do Recife foi tão presente na política como entre 1844 e 1848”. A amplitude das pautas praieiras e a composição social do levante indicam uma mobilização que articulava insatisfação popular, demandas econômicas locais e reivindicações de natureza política. Nesse sentido, não surpreende que também se identifique a Praieira como “o último dentre os movimentos de caráter eminentemente popular e democrático que acompanharam o processo de Independência” (Carvalho, 2003, p. 217). A centralidade de Pedro Ivo nessa dinâmica justifica o lugar que sua figura ocupa tanto na memória histórica quanto na imaginação literária, como exemplo de resistência e de compromisso com a transformação social. Como aponta Jamil Almansur Haddad (1953a, p. 219), “a legenda de Pedro Ivo emerge da voz do povo, vai aos jornais da oposição e é posteriormente nutrida pelos poetas”.

Nesse contexto, Castro Alves retoma a figura de Pedro Ivo como símbolo de luta e fidelidade aos ideais republicanos e populares, compondo um retrato épico que reforça a memória do levante praieiro enquanto marco de resistência. O título do poema alude diretamente ao capitão de artilharia do conflito e os versos, estremecidos de pensamento republicano, promovem o resgate de uma história que enalteceu a participação popular e atribuiu papel histórico aos seus líderes. A composição demonstra, ainda, que os ventos das revoluções de 1848 no hemisfério norte também chegaram ao sul global.

“Pedro Ivo”, Canto I: um precipício de águas e apresentação do herói épico

PEDRO IVO

**Sonhava nesta geração bastarda
Glórias e liberdade!...**

.....

**Era um leão sangrento, que rugia,
Da glória nos clarins se embriagava,
E vossa gente pálida recuava,
Quando ele aparecia.**

ÁLVARES DE AZEVEDO

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.

É noite de horrores... nas grunas celestes,
 Nas naves etéreas o vento gemeu...
 E os astros fugiram, qual bando de garças
 Das águas revoltas do lago do céu.

E a terra é medonha... As árvores nuas
 Espectros semelham fincados de pé,
 Com os braços de múmias, que os ventos retorcem,
 Tremendo a esse grito, que estranho lhes é.

Desperta o infinito... Co'a boca entreaberta
 Respira a borrasca do largo pulmão.
 Ao longe o oceano sacode as espáduas
 — Encélado novo calcado no chão.

É noite de horrores... Por ínvio caminho
 Um vulto sombrio sozinho passou,
 Co'a noite no peito, co'a noite no busto
 Subiu pelo monte, — nas cimas parou.

(...)

(Alves, 2023, p. 66-67)

Afim de se fornecer uma breve análise dos elementos formais do poema, pode-se dizer que o canto I de Pedro Ivo é composto por sete estrofes de quatro versos cada, seguindo todos a mesma métrica de hendecassílabos. Além disso, apresenta rimas nos versos pares (como, por exemplo: “carcel”, “revel” – 2º e 4º versos; “gemeu”, “céu” – 6º e 8º; “pé”, “é” – 10º e 12º) e acentos fixo nas 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílaba, como no terceiro verso: “Relincha –troveja... galgando no espaço”. No que diz respeito ao ritmo, é possível observar que o autor trabalha com sinais de pontuação para dividir longos períodos em partes menores. Há uma simetria perfeita nos versos, no qual a cesura é sempre marcada após algum sinal de pontuação no meio do verso, seja através das reticências, como em “Rebramam os ventos... Da negra tormenta”, ou então das vírgulas, como em “E os astros fugiram, qual bando de garças”. Ainda, quando não há acentuação nos versos, a pausa é precedida de uma palavra paroxítona, isto é, aquela cujo acento tônico localiza-se na penúltima sílaba.

Quanto ao conteúdo e interpretação, parte-se da epígrafe: para compô-la, o poeta retoma um trecho do poema de Álvares de Azevedo também dedicado ao líder militar. De acordo com Haddad (1953a, p. 219), Azevedo coloca Pedro Ivo como um “herói do povo”. O escritor da segunda geração romântica estabelece uma comparação da imagem do jovem revolucionário com o ideal do herói grego, ao compará-lo a um “leão sangrento que rugia”, tal como o Leão

da floresta de Nemeia, figura mitológica que desafiou o herói grego Hércules no primeiro de seus doze trabalhos²². Com isso, eleva “a imagem do líder praieiro à esfera do sublime” (Camilo, 2011, p. 88) e já indica o tom épico-lendário que deve ser ligado à figura do capitão da praia.

No primeiro canto de “Pedro Ivo”, a voz lírica descreve um ambiente externo e apresenta o herói ao final dos versos. O foco desse momento da análise, portanto, concentra-se na descrição externa e na postura épica que o poema assume. A partir dessa ideia, torna-se possível notar, por meio da intertextualidade, a retomada do Canto I da *Eneida*, de Virgílio. Na epopeia clássica, a narrativa inicia-se *in media res*: os troianos, logo após terem sido derrotados na Guerra de Troia, estão navegando rumo a um novo destino, quando são acometidos por uma tempestade capaz de destruir todas as suas embarcações e matar toda a tripulação. Os obstáculos impostos são causados pela intervenção dos deuses no plano terrestre e a descrição grandiosa da tempestade é repleta de imagens de caos e violência, como pode ser visto no trecho traduzido:

os ventos, feito exército que avança,
pela abertura irrompem com fragor
e as terras vão varrendo em turbilhão.
Ao mar se lançam juntos o Euro, o Noto,
e o Áfrico abundante em tempestades
e desde as profundezas o revolvem
erguendo vastas vagas contra as praias:
os homens clamam, rangem as amarras.
As nuvens arrebatam de repente o céu e a luz do dia aos olhos teucros:
a noite escura deita sobre o mar.
Os polos troam, fulge o espaço em chamas,
em tudo a morte aos homens se apresenta.
(Virgílio, *I*, dec. 111-123, tradução de Márcio Thamos²³)

No que se refere aos aspectos que caracterizam a tradição da épica clássica, selecionam-se, para fins de comparação com o poema romântico, algumas construções imagéticas, especialmente naquilo que se refere à grandiloquência das imagens e à paisagem de desordem cósmica.

De início, narra-se a viagem troiana e os ventos Euro, Noto e Áfrico que atuam como forças personificadas, dotadas de urgência e violência, avançando “feito exército” e devastando o caminho. Os elementos naturais participam do drama humano e ampliam sua dimensão

²² “Numa floresta próxima de Nemeia, cidade da Argólida, havia um leão de tamanho descomunal que devastava o país. Hércules, aos dezesseis anos de idade, atacou esse monstro, esgotou sua aljava contra sua pele impenetrável às flechas e quebrou nele a sua maça de ferro” (Commelin, 2011, p. 218).

²³ (Thamos, 2011, p. 335-337).

simbólica ao mesmo tempo em que são descritos em tom elevado e grandiloquentes. As expressões "pela abertura irrompem com fragor", "vão varrendo em turbilhão" e "o espaço em chamas" carregam força imagética e sonora, características de uma dicção grandiosa. O mar em revolta, o céu coberto por nuvens espessas e a súbita escuridão que substitui a luz do dia compõem um quadro de catástrofe que transcende o plano físico e assume um valor simbólico: trata-se da ruptura da ordem natural, provocada pelo confronto entre vontades divinas e humanas. Neste caso, a natureza em fúria reflete os grandes conflitos da cena, a perseguição dos deuses aos sobreviventes de Troia e o destino incerto de Eneias. Além disso, o fragmento da *Eneida* é permeado por uma atmosfera trágica e fatalista, especialmente quando afirma que “em tudo a morte aos homens se apresenta”. A consciência da morte iminente, coletiva e inevitável, recai sobre os homens, reforçando a condição frágil da existência humana diante das forças que regem o mundo.

Ao mesmo tempo, em “Pedro Ivo”, “É noite de horrores”, “a terra é medonha” e, ainda, é tamanha adversidade que os astros fugiram, sendo comparados a um “bando de garças / Das águas revoltas do lago do céu”. Trata-se de uma visão épica da condição humana em ambos os textos, marcada pela luta contra a adversidade e pela constante ameaça dos astros. O sofrimento, aqui figurado na forma de tempestade, transcende a particularidade do fato e o insere no campo da experiência humana compartilhada. Reconhece-se o intertexto entre os versos pelas descrições do espaço que existem em ambos como uma extensão da luta entre o homem e seu destino.

Além das forças da natureza como agentes épicos, as duas cenas contam com a descrição de um conflito cósmico de desordem. O caos meteorológico que toma conta do mar e do céu é descrito como cataclísmico, sugerindo não apenas uma tempestade, mas um abalo na ordem habitual. O cosmos ou a natureza, em ambos os casos, são potencializados para realçar a grandiosidade das forças naturais para, com isso, atingirem o estatuto do maravilhoso. Ou seja, a presença de elementos que transcendem a realidade material – mar, céu, estrelas, astros, raios e celeste, por exemplo – conferem, tanto ao poema quanto à epopeia, um tom elevado do ponto de vista transcendente. Os textos beneficiam-se desse espaço maravilhoso como elemento dominante da cena e, assim, constroem uma narrativa preocupada com a ambientação destrutiva.

Nesse sentido, a dimensão espacial apresenta múltiplas possibilidades de contribuir para a narrativa e produzir efeitos variados, em maior ou menor intensidade, dependendo do

contexto. Os espaços analisados, por sua vez, parecem confrontar o homem, funcionando como um símbolo da grandiosidade épica e assumindo o papel de elemento central da narrativa. Para demonstrar essa hipótese, tomam-se os estudos de Osman Lins quanto à descrição do ambiente nos romances, mas, neste caso, adaptando sua interpretação à análise poética. Em seu texto, o autor reconhece o espaço como elemento estruturante da narração; no caso do poema, o espaço é inserido como principal componente da cena, assumindo um papel central. Toda a composição poética se dedica a descrever uma tempestade de proporções avassaladoras, dominando a narrativa e moldando a atmosfera épica do poema. É o espaço que carrega a tensão e a grandiosidade dos versos, estabelecendo o tom e o ritmo da ação. A tempestade, então, é detalhada em uma sequência de imagens: ventos que “rebramam”, gemem e “retorcem”; “noite de horrores”, repetidamente; a escuridão do céu e das “grunas celestes”; as “árvores nuas” que parecem “espectros”; e, como um gigante mitológico, “o oceano sacode as espáduas”. Em síntese,

eles [os espaços] constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (Lins, 1976, p. 67).

No caso de “Pedro Ivo”, há uma especificidade quanto à projeção da personagem sobre o ambiente: a violência da natureza que antecede a apresentação do personagem transforma o ambiente em uma extensão simbólica da figura heroica, intensificando o tom épico da narrativa. O caos natural – com raios, ventos e a escuridão que domina o céu – espelha a luta interna e externa enfrentada pelo protagonista, destacando-o como uma figura que emerge ilesa e triunfante desse cenário de destruição. Em uma espécie de desafio aos deuses, Pedro Ivo é uma figura humana em contraste com as forças da natureza. No que diz respeito à análise das referências do poema, o verso “rugia a procela – nem ele escutava!”, apresenta uma tempestade marítima de grande agitação e barulho, que pode ser atribuída ao deus Poseidon, da mitologia grega. Ele é considerado responsável pelo mar, as ilhas e seus rochedos, bem como capaz de estabelecer a paz e controlar a desordem que seu império pode causar. Da mesma maneira, o verso “Mil raios choviam – nem ele os fitou!” relaciona-se com o poder do grande deus Zeus: rei dos deuses e dos homens. Usualmente, é representado sob a aparência de um homem majestoso e “com a mão direita segura o raio”²⁴.

²⁴ Na mitologia romana, Zeus recebe o nome de Júpiter. Em Commelin (2011, p. 19), é dito que “os Ciclopes deram a Júpiter o trovão, o relâmpago e o raio” para que ele vencesse o seu pai, Saturno, e banisse os titãs da Terra.

O poema, por meio da descrição detalhada do espaço, transcende a materialidade para construir uma atmosfera que molda e intensifica a experiência narrativa. Retomando Lins (1976, p. 76), entende-se que “a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens”. No caso de “Pedro Ivo”, a atmosfera de violência e destruição não apenas circunda o protagonista, mas também se entrelaça profundamente com o poema, tornando o espaço físico e a atmosfera abstrata elementos inseparáveis. No entanto, diferentemente do que Lins aponta, essa ambientação não se limita a envolver o protagonista de maneira sutil, pelo contrário, ela o cerca de forma avassaladora.

“Pedro Ivo”, Canto II: cidade maldita e campo multirreferencial

II
 Dorme, cidade maldita,
 Teu sono de escravidão!...
 Dorme, vestal da pureza,
 Sobre os coxins do Sultão!...
 Dorme, filha da Georgia.
 Prostituta em negra orgia,
 Sê hoje Lucrecia Borgia
 Da desonra no balcão!...
 [...]
 (Alves, 2023, p. 68)

O canto II se inicia mencionando a “cidade maldita”, que dorme no “sono da escravidão”. O sono que toma a cidade parece demonstrar a sua cumplicidade com a ordem escravocrata e há um tom de condenação moral: a cidade é “maldita” porque se mantém passiva e adormecida diante dos horrores da escravidão. Além disso, o poeta condena a hipocrisia da sociedade da época através de uma sucessão de antíteses, palavras e imagens. Para criar a imagem da cidade tomada pelos abusos, constrói um campo vasto e multirreferencial, fazendo alusões a figuras históricas, bíblicas, literárias e mitológicas.

Na primeira estrofe acima transcrita, a sequência de imagens constrói o tema da cidade corrompida, iniciada pela contraposição entre a pureza ocidental e a degradação dos haréns. A referência à “vestal da pureza” convoca o imaginário romano das sacerdotisas e sugere, por contraste, a corrupção da cidade, que não mais guarda o fogo sagrado da virtude, mas deita-se nos “coxins do sultão”, imagem que faz referência ao harém oriental. O verso “dorme, filha da Georgia” pode ser interpretado como parte do mesmo conjunto de imagens que compõem uma

referência orientalizante²⁵, uma vez que, na época, se popularizaram informações degradantes sobre a região georgina, a fim de estimular o comércio de mulheres escravizadas para as Américas²⁶. Ou seja, a visão ocidental e oriental sobre mulheres do Cáucaso no século XIX consistia em um imaginário moldado pelas noções de repressão, sexualidade, mão de obra e classe. As informações acerca dessas mulheres eram tomadas pelo referente escravocrata. Por isso, pode-se considerar que o poema traz, em seu discurso, mais uma crítica à luxúria e abuso que tomava o pensamento escravista da época, utilizando a região circassiana como referência.

Por fim, traz uma figura feminina controversa do Renascimento italiano, Lucrecia Borgia (1480-1519). Usada como manobra diplomática, era fruto de um dos casos ilícitos do cardeal Rodrigo Borgia, que posteriormente se tornaria o papa Alexandre VI, com Vannozza dei Cattanei. Frequentemente evocada como símbolo da depravação e do poder corrupto, foi também assunto da peça *Lucrecia Borgia* (1833), de Victor Hugo:

A peça fala da violência, das doenças, da orgia, no que diz respeito à falta de moral e ética, e do “direito divino” de vida e morte sobre os outros. Os Borgia representavam não só o 181 papado, mas o assassinato, a violência, a crueldade. Uma só família é a fonte de vários mitos (Cecchini, 2009, p. 180-181).

Os escritores do século XIX a pintaram como mulher geniosa, libertina, assassina, inescrupulosa e envenenadora. Lendas, literatura, más línguas e o teatro da época contribuíram com sua fama de cortesã mundana, alimentando o mito de mulher perversa e devassa. Lucrecia Borgia participa da mesma lógica de referências simbólicas que “coxins do Sultão” e “filha da Georgia”, contribuindo para o tom épico (pela construção imagética) e condenatório (pela reputação dos exemplos escolhidos) do trecho.

Essas referências, já conhecidas pelo leitor culto da época, evocam figuras marcadas pela luxúria, pela opressão e pela decadência moral, construindo uma atmosfera de condenação grandiloquente. A cidade, que deveria ser virtuosa e livre, assume o papel da mulher bela, porém

²⁵ A respeito da Georgia, localizada na região do Cáucaso, há uma série de eventos que seriam conhecidos como a Guerra russo-circassiana e que posteriormente seriam muito debatidos nas Américas. Os primeiros anos da década de 1860, sendo os anos finais da guerra, envolveram o massacre da população circassiana e fizeram com que se tornassem o foco de muitos mitos e literatura. Emily Dickinson, Lorde Byron e Lucretia Davidson são alguns dos poetas que escreveram sobre a venda e captura das mulheres circassianas como escravas sexuais. Sobre o assunto, tomou-se o texto “A beleza circassiana no século XIX e a apropriação cultural de Pt Barnum”, de Maria Helena Alves da Silva, publicado em 2018.

²⁶ Voltaire (1694-1778) introduziu o povo da Circássia como: “Os circassianos são pobres, e as suas filhas são lindas, e, na verdade, é nelas que reside principalmente o comércio. Elas fornecem com suas belezas os serranhos do sultão turco, da Persian Sophy, e de todos aqueles que são ricos o suficiente para comprar e manter tal mercadoria preciosa”. Isso reverberou globalmente e fez com que as mulheres brancas caucasianas fossem de particular interesse na América, em especial para o comércio escravista. Mais uma vez, as informações foram extraídas de Silva (2018).

aprisionada e pervertida, corrompida pela escravidão e pela hipocrisia moral. Essa justaposição de mitologias e figuras históricas (Roma, o Oriente, a Geórgia, Lucrecia Bórgia) é própria de uma estética grandiloquente, em que a crítica se apoia na analogia com grandes civilizações e personagens históricos para elevar o tom da denúncia. O uso intensivo da intertextualidade e da erudição simbólica amplia o alcance da crítica e insere o poema em um campo cultural vasto e multirreferencial.

Em seguida, toma-se a atenção para a cidade em mais três estrofes:

Dormir?!... Não! Que a infame grita
 Lá se alevanta fatal...
 Corre o champagne e a desonra
 Na orgia descomunal...
 Na frente já tens um laço...
 Cadeias de ouro no braço,
 De perolas um barão,
 — Adornos da satura!

Louca!... Nem sabe que as luzes,
 Que acendeu p'ra as saturnais,
 São do enterro de seus brios
 Tristes círios funerais...
 Que o seu grito de alegria
 É o estertor da agonia,
 A que responde a ironia.
 Do riso de Satanás!...

Morreste... E ao teu saimento
 Dobra a procela no céu,
 E os astros — olhar dos mortos —
 A mão da noite escondeu.
 Vê!... Do raio mostra a lampa
 Mão de espectro, que destampa
 Com dedos de ossos a campã,
 Onde a glória adormeceu.
 [...]
 (Alves, 2023, p. 68-69)

A partir de uma maior quantidade de estrofes, torna-se possível analisar a forma do Canto II. Tratando-se de um poema polimétrico, este canto apresenta uma sequência de elementos formais diferente daquela do canto anterior. Neste, a estrutura se forma por estrofes com oito versos cada, que seguem uma métrica predominante de sete sílabas poéticas (redondilhas maiores). Além disso, há alternância entre rimas consoantes (“lampa”/“destampa”/“campã”) e rimas ricas em “-ia” (“alegria”/“agonia”/“ironia”), criando um efeito musical. As rimas alternadas e emparelhadas, com predominância de consoantes e repetição de padrões sonoros, formam um esquema ABCBDDDB.

Partindo para a interpretação, essas estrofes, embora menores em símbolos imagéticos do que a anterior, mantêm o tom épico e condenatório por meio de uma linguagem intensamente dramática e alegórica, que reforça a crítica social presente no poema. Abandonando as intertextualidades, aqui, a cidade-mulher é flagrada não mais em imagens eruditas e orientais, mas em uma cena de decadência moral e alienação: a orgia “descomunal”, o “laço”, as “cadeias de ouro no braço”, o “champagne” e os “adornos da satural” configuram uma atmosfera carnavalesca, de festa sem consciência, em que os signos do luxo e da celebração escondem o seu colapso ético.

O contraste entre aparência e degradação é o eixo central da denúncia: enquanto a cidade se enfeita e se alegra, ignora que, em breve, estará diante de sua queda. Os versos “Louca!... Nem sabe que as luzes, / Que acendeu p’ra as saturnais, / São do enterro de seus brios” empregam a ironia trágica como forma de crítica, voltada à denúncia de uma corrupção estrutural. O riso de Satanás, ao final, sintetiza esse movimento de inversão: o que deveria ser alegria revela-se agonia; o esplendor é apenas o véu da ruína. Condena a luxúria e os excessos, sugerindo que as festividades são uma mera preparação para o funeral da cidade.

Ao noticiar que a urbe “Morreste...”, o poema retoma as imagens celestes, assim como os sinos dobram, “dobra a procela no céu”, como um som fúnebre. O cosmos reage à sua morte, e os astros são encobertos pela noite “A mão da noite escondeu”, demonstrando que com a morte da cidade se foi a claridade do dia e as possibilidades de esperança e mudança. Além disso, uma mão fantasmagórica (“mão de espectro”), iluminada por um relâmpago, abre o túmulo da cidade, onde “a glória adormeceu”. Ou seja, a cidade já foi grandiosa, mas jaz enterrada e esquecida. Reforça a ideia de que a cidade já possuiu um passado digno e heroico, mas indica que tal grandeza encontra-se agora desdenhada sob o peso de sua própria decadência. A glória, agora morta, é sepultada junto com a cidade corrompida. A queda da civilização causa um abalo de ordem cósmica e moral, assim como no início do Canto I do poema.

Na sequência, o tom épico pode ser reconhecido por meio das imagens que conjugam o sobrenatural e a crítica ao sistema vigente. Por meio das lápides erguidas, tem-se a ressurreição dos heróis, evocando o passado glorioso daquela cidade. O poeta convoca as vozes da eternidade para criar um diálogo com o “espectro”, tornando os vultos participantes ativos da crítica à realidade presente. A resposta que recebem acusa e denuncia o sistema monárquico da época (“realeza”), dizendo que às glórias do passado heroico foram sujas com “sangue” e “lodo”:

E erguem-se as lápidas frias,
 Saltam bradando os heróis:
 «Quem ousa da eternidade
 Roubar-nos o sono a nós?»
 Responde o espectro; — A desgraça!
 Que a realeza que passa,
 Com o sangue de vossa raça,
 Cospe lodo sobre vós!...”

Fugi, fantasmas augustos!
 Caveiras que coram mais
 Do que essas faces vermelhas
 Dos infames pariás!...
 Fugi do solo maldito!...
 Embuçai-vos no infinito!...
 E eu por detrás do granito
 Dos montes ocidentais.

Eu também fujo... Eu... fugindo!...
 Mentira desses vilões!
 [...]
 (Alves, 2023, p. 69)

A invocação às “caveiras que coram mais / Do que essas faces vermelhas / Dos infames pariás” reforça a indignação do eu lírico, que vê nos espectros uma dignidade ausente nos vivos. Os mortos, mesmo reduzidos a ossos e sombra, ainda mantêm uma honra que os vivos degeneram, especialmente os “pariás”, aqui identificados como os vivos que são indignos do passado heroico dos cidadãos já mortos.

“Fugi do solo maldito!... / Embuçai-vos no infinito!”, diz o poeta aos heróis do passado, orientando que a fuga da cidade decadente indica o abandono simbólico da pátria, consequência desse desencanto com o presente, e o infinito aparece como refúgio. Interessante observar como este “eu épico” sempre retoma o cosmos e as figuras celestes como única direção a se seguir, único ambiente capaz de dignificar o homem perdido e corrompido pela situação colonial e pelo regime escravocrata. Nesse sentido, manifesta-se o fascínio pelas palavras e pela imagem que o poeta, por meio das descrições físicas do ambiente e comportamentais do homem, demonstra. Isso foi pontuado por Bosi (1992, p. 260) também: “a sua imaginação trabalha com materiais míticos, históricos e literários, que, apesar de sua aparência dispersiva, acabam incidindo, todos, no escândalo milenar da escravidão africana” (Bosi, 1992, p. 260). Ou seja, o poeta estrutura um poema crítico em que o passado mítico e os horrores contemporâneos se discrepam, articulando uma visão trágica da história nacional.

As estrofes finais do Canto II consolidam a construção épica da figura do herói, que se afirma como uma força insubmissa diante da opressão colonial.

Não foge a nuvem trevosa
Quando em asas de tufões
Sobe dos céus à esplanada,
Para tomar emprestada
De raios uma outra espada,
A luz das constelações...

Como o tigre na caverna
Afia as garras no chão,
Como em Elba amola a espada
Nas pedras — Napoleão,
Tal eu — vaga encapelada,
Reco de uma passada,
P'ra levar de derribada
Rochedos, reis, multidão...!
(Alves, 2023, p. 69)

A voz poética, tradicionalmente identificada como “eu lírico”, em Castro Alves adquire feições que ultrapassam a subjetividade individual, aproximando-se do que poderia se chamar de um “eu épico”, na medida em que fala em nome de uma coletividade e assume uma estrutura própria do gênero. Nesse sentido, podemos dizer que o “eu épico” do poema utiliza a natureza como símbolo de força e de coragem, ao se comparar com uma nuvem tempestuosa que não recua, mas ascende aos céus para buscar nos raios uma nova arma. Além disso, atribui ao herói uma dimensão cósmica e simbólica: sua luta se inscreve no campo do sublime, como se a natureza lhe desse força no embate e condições para não fugir. A luz das constelações, associada à espada, conecta o herói ao cosmos, elevando sua missão a um plano quase celeste e mítico e funcionando, assim, como um brado heroico que canta a sua coragem.

As citações literárias, míticas e bíblicas apresentadas até este momento revelam o desejo do poeta em fornecer, no entrelaçamento de textos, um novo sentido pelo processo da inserção ou atualização contextual. Ao reunir as referências, Castro Alves recolheu e redistribuiu os signos da natureza e da história pessoal e coletiva para construir um poema autêntico, revolucionário e de grande riqueza retórica. Como observa Hoisel (2020, p. 101),

As inscrições textuais também se inserem no corpo de cada poema, onde nomes de personagens, imagens mitológicas e poéticas, ritmos de diversas procedências são recuperados e insemnam novos significantes. Através da apropriação de figuras míticas, literárias e históricas, Castro Alves delineia o perfil do poeta, do sujeito criador, como um dos fios da tessitura de sua poesia, onde o eu lírico assume diversas faces: é um personagem errante e forasteiro, que corporifica a constituição do sujeito poético como um ser nômade,

desfiliado e desterritorializado, percorrendo constantemente novos espaços, para, em seguida, abandoná-los em busca de outros territórios.

Por fim, dado o herói construído aos moldes hercúleos, a última estrofe parece preparar toda a cena para uma batalha. São apresentadas duas comparações: o tigre que afia as suas garras e Napoleão em Elba²⁷, preparando sua espada. As imagens parecem projetar um ideal de estratégia e de coragem, aproximando a figura de Pedro Ivo de um ícone militar e político de grande projeção histórica. Articulador e inteligente, afinal, ao comparar-se a uma “vaga encapelada” que recua “uma passada” para, em seguida, abater “rochedos, reis, multidão”, o poeta constrói a imagem de Pedro Ivo como um líder que calcula quando recuar e quando atacar.

Além disso, o trecho se constrói na estrutura de um símile, típico das epopeias clássicas. Nesse tipo de figura de linguagem, estabelece-se comparações e assimilações através das conjunções “como”, “assim como”, “tal” *etc.* Nesse sentido, o símile une dois elementos distintos para mostrar um ponto em comum, como a braveza em batalha, no caso de “Pedro Ivo”.

“Pedro Ivo”, Canto III: a República como ideal épico e sublime

III

Pernambuco! Um dia eu vi-te
Dormido imenso ao luar,
Com os olhos quase cerrados,
Com os lábios — quase a falar...
Do braço o clarim suspenso,
— O punho no sabre extenso
De pedra — recife imenso,
Que rasga o peito do mar...

E eu disse: — Silêncio, ventos!
Cala a boca, furacão!
No sonho daquele sono
Perpassa a Revolução!
Este olhar que não se move
‘Stá fito em — Oitenta e Nove
Lê Homero — escuta Jove...
Robespierre — Dantão.

Naquele crânio entra em ondas
O verbo de Mirabeau...
Pernambuco sonha a escada,
Que também sonhou Jacob;
Cisma a República alçada,
E pega os copos da espada,

²⁷ Elba é uma ilha italiana onde Napoleão Bonaparte foi exilado após sua abdicação em 1814.

Enquanto em su'alma brada:
 "Somos irmãos, Vergniaud!"
 [...]
 (Alves, 2023, p. 70-71)

Sendo o mais longo entre os cinco cantos e distribuído em quinze estrofes, o Canto III possui uma composição semelhante à do canto II. Em cada estrofe, são oito versos distribuídos em uma métrica de sete sílabas poéticas (heptassílabos/redondilhas maiores), como por exemplo: "Da/ pe/ dra/ re/ ci/ **fe i/men/ sœ**". O esquema de rimas se mantém: ABCBDDDB ("ventos", "furacão", "sono", "Revolução", "move", "noye", "Joye", "Dantão"). Por se tratar de um longo canto, não se convém detalhar todas as estrofes. No entanto, é possível reconhecer a preocupação formal do poeta em preservar a musicalidade e o ritmo regular do poema ao longo de todos os seus versos.

Aqui, o canto se inicia com o mesmo propósito dos anteriores: retratar uma natureza indomada em constante conflito com os homens e a cidade. Contudo, o "eu épico" descreve Pernambuco como uma figura adormecida, porém armada: os olhos estão "quase cerrados", os lábios "quase a falar". O "punho no sabre extenso" e o "clarim suspenso" evocam uma ameaça contida, uma calma que precede a ação, uma expectativa pela revolta. Associada à imagem do "recife imenso que rasga o peito do mar", a tonalidade dos versos descreve o momento narrado de forma grandiosa, dura e vigorosa. Isso porque o recife, estrutura rochosa que se ergue contra as ondas, torna-se uma metáfora para a força do punho de Pedro Ivo. Interessante observar como, neste momento do texto, as forças da natureza se misturam tanto com a descrição do ambiente como com as qualidades heroicas e exaltadas do líder praieiro. Esse tom grandioso remete às descrições virgilianas da *Eneida*, como no célebre episódio da tempestade no Canto I, retomado anteriormente, em que os ventos, como exércitos furiosos, se lançam sobre o mar e as forças da natureza tornam-se protagonistas de um embate épico. Tanto Eneias quanto Pedro Ivo se veem cercados por uma natureza hostil, mas prosseguem com a sua *munus*. Trata-se, portanto, de uma representação do enfrentamento do furor dos mares, isto é, a resistência heroica diante da adversidade marítima e histórica.

Para a interpretação dos versos seguintes, vale retomar Jorge Amado, para quem a cidade de Recife "se encharcava de Revolução Francesa" (Amado, 2010, p. 68) devido à liderança assumida por Pedro Ivo na Revolução Praieira. Nos versos, visualizam-se diversas invocações ao evento francês que marcou o início da Idade Contemporânea: a referência explícita à Revolução e ao ano de 1789 e as menções a Robespierre, Danton e Mirabeau. Neste

momento do texto, o “eu épico” inscreve o sonho de Pernambuco no horizonte da grande revolução ocidental, articulando o imaginário pernambucano ao legado político da Revolução Francesa.

O trio intelectual político Robespierre (1758-1794), Danton (1759-1794) e Mirabeau (1749-1791), ainda que suas atuações tenham ocorrido em momentos e com posturas diferentes, convoca figuras que participaram ativamente dos processos que culminaram na queda da monarquia e na reconfiguração do poder político na França. A tríade representa exemplos de habilidade retórica e de apoio ao exército revolucionário em fases diferentes da Revolução, em especial o primeiro, figura central do período conhecido como “Reinado de Terror”. Os movimentos revolucionários de 1848 do Brasil, em especial a Praieira, basearam-se em um “credo social” com uma filosofia humanista romântica, vivificada pela memória da Grande Revolução Francesa. Nesse sentido, vale retomar o texto de Ribeiro (1989, p. 369): “a Revolução Francesa não estava feita, fazia-se... E as revoluções de 1848 continuam a sua mensagem. Se em 1789 a Revolução tinha sido do povo francês, o seu cariz universalista culminaria com os movimentos emancipalistas e nacionalistas de 48”. Particularmente na poesia política, percebe-se essa retomada do período revolucionário como exemplo.

Além das referências históricas à França, o poema invoca, de forma intercalada, elementos da tradição épica greco-romana, como Homero e Júpiter (Jove), o deus supremo do panteão romano. Aqui, “a palavra adquire tonalidades majestáticas e se insere num mundo luminoso e excessivo” (Matos, 2001, p. 36), uma vez que alinha as referências clássicas com aquelas de seu tempo e constrói, assim, a imagem do herói praieiro. Essa sobreposição de camadas temporais (a Antiguidade Clássica, a modernidade revolucionária e o presente poético) bem como a exaltação de heróis, a narrativa grandiosa e o enfrentamento de desafios marcantes, permite o reconhecimento de elementos épicos dentro do texto. Nesse sentido, graças às referências históricas, às alusões mitológicas e ao cuidado sistemático de referências intertextuais, Pedro Ivo se torna uma figura “irremediavelmente entrelaçada aos deuses e ao próprio universo” (Moraes, 1984, p. 42).

Em seguida, associa-se a imagem do sono e do sonho ao despertar político. Faz referência ao episódio da Bíblia de *Gênesis* 28:10-22, que relata a visão que Jacó (ou Jacob, a

depender da tradução) teve enquanto pernoitava em sua jornada de Berseba para Harã²⁸. Em seu sonho, Jacó viu um *sullam* (palavra hebraica geralmente traduzida como “escada”) em que mensageiros divinos subiam e desciam pelos degraus. Além disso, “ele também viu *Yahwen* (o Senhor), de pé ao seu lado, falando com ele”²⁹ (Houtman, 1977, p. 337). Nesse caso, supõe-se que a escada se estenda do lugar onde Jacó estava dormindo até o céu, relevando-lhe que repousava em um lugar santo, onde o céu e a terra se fundiram em um só. Assim, o sonho demonstrou a Jacó que o local onde ele parara para passar a noite não era um lugar comum, mas um lugar sagrado em Betel. Para Houtman (1977, p. 338), “o *sullam* no sonho de Jacó tinha a forma de uma torre-templo, cuja extremidade alcançava o céu, e ao redor da qual se enrolava um caminho para as hostes angelicais”³⁰.

No poema, o símbolo da escada é transferido para o povo de Pernambuco, sugerindo que o estado sonha com um caminho de ascensão, tal como Jacó. No entanto, ao invés de visualizar o céu religioso, a escada conecta Pernambuco com o ideal da República. A aspiração por transformação política rumo a um novo regime encontra inspiração na passagem bíblica por meio da intertextualidade. Nesse sentido, Samoyault (2008, p.68) defende que “as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas”. Entre o poema e a passagem, portanto, revelam-se as funções do intertexto: estabelecer um diálogo contínuo entre as obras, constituir a memória literária e moldar o imaginário da literatura, fundamentar a

²⁸ Gênesis 28:10-22 na íntegra: “¹⁰ Partiu, pois, Jacó de Berseba, e foi a Harã; / ¹¹ E chegou a um lugar onde passou a noite, porque já o sol era posto; e tomou uma das pedras daquele lugar, e a pôs por seu travesseiro, e deitou-se naquele lugar. / ¹² E sonhou: e eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela; / ¹³ E eis que o Senhor estava em cima dela, e disse: Eu sou o Senhor Deus de Abraão teu pai, e o Deus de Isaque; esta terra, em que estás deitado, darei a ti e à tua descendência; / ¹⁴ E a tua descendência será como o pó da terra, e estender-se-á ao ocidente, e ao oriente, e ao norte, e ao sul, e em ti e na tua descendência serão benditas todas as famílias da terra; / ¹⁵ E eis que estou contigo, e te guardarei por onde quer que fores, e te farei tornar a esta terra; porque não te deixarei, até que haja cumprido o que te tenho falado. / ¹⁶ Acordando, pois, Jacó do seu sono, disse: Na verdade o Senhor está neste lugar; e eu não o sabia. / ¹⁷ E temeu, e disse: Quão terrível é este lugar! Este não é outro lugar senão a casa de Deus; e esta é a porta dos céus. / ¹⁸ Então levantou-se Jacó pela manhã de madrugada, e tomou a pedra que tinha posto por seu travesseiro, e a pôs por coluna, e derramou azeite em cima dela. / ¹⁹ E chamou o nome daquele lugar Betel; o nome porém daquela cidade antes era Luz. / ²⁰ E Jacó fez um voto, dizendo: Se Deus for comigo, e me guardar nesta viagem que faço, e me der pão para comer, e vestes para vestir; / ²¹ E eu em paz tornar à casa de meu pai, o Senhor me será por Deus; / ²² E esta pedra que tenho posto por coluna será casa de Deus; e de tudo quanto me deres, certamente te darei o dízimo. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/28/10-22>. Acesso em: 31 jul. 2025.

²⁹ Tradução nossa. Em inglês: “*He also saw Yahweh, standing beside him and speaking to him.*” (Houtman, 1977, p. 337).

³⁰ Tradução nossa. Em inglês: “*The sullam in Jacob's dream had the shape of a temple-tower, whose head reached to heaven, and about which wound a pathway for the angel hosts*” (Houtman, 1977, p. 338).

originalidade do texto e direcionar a leitura, oferecendo novas perspectivas e desdobramentos interpretativos.

Em seguida, ao se ler o verso “Cisma a República alçada,” é possível supor que Pedro Ivo e todo o estado de Pernambuco concebem a República como um ideal elevado (uma “alçada”), que se eleva acima do mundo corrompido dos versos anteriores. Além de evocar elevação e nobreza, carrega também o peso épico de um alcance sublime, desejoso e grandioso que nasce no interior do espírito coletivo revolucionário. Todo o percurso interpretativo de alusões e referências até aqui permite que se interprete que o estado pernambucano, mesmo adormecido, sonha com a ascensão republicana, com uma nova ordem política. Ele e Pedro Ivo são as principais imagens que perpassam os versos, uma vez que evocam figuras históricas e bíblicas e, como nos moldes épicos, antecipam a ação heroica.

Pode-se considerar, portanto, que o tema que percorre o Canto III de “Pedro Ivo” é a aspiração à República, inscrita no imaginário coletivo e elevada a um ideal épico. Articula-se com diversas intertextualidades e referências, e, apesar da menção a Robespierre, líder dos jacobinos e grande figura política, é Pierre Vergniaud (1753-1793), um dos líderes dos Girondinos na Revolução Francesa, que é mencionado ao final da estrofe. No poema, Pedro Ivo identifica-se com Vergniaud, “representante das tendências mais moderadas” (Silva, 2019, p. 146), afirmando serem “irmãos”, já que eram contra o centralismo autoritário e ambos foram defensores de um espaço republicano. O ideal fraterno estabelecido entre os dois atinge Pedro Ivo em sua alma, fazendo-a “bradar”, ou seja, colocar-se no meio dos ventos e do furacão para dizer aos gritos; transmitir aos brados; divulgar; espalhar. É, principalmente, durante a proclamação do ideal republicano que a sua alma encontra o seu propósito terreno.

O monólogo do “eu épico”, ao demonstrar seu desejo de fundar uma nação republicana, colocando-se enquanto o mártir capaz de falar em nome do seu povo, ganha sequência em mais três estrofes e procura despertar Pernambuco de seu transe:

Então repeti ao povo:
— Desperta do sono teu!
Sansão! derroca as colunas!
Quebra os ferros, Prometeu!
Vesúvio curvo — não pares,
Ígnea coma solta aos ares,
Em lavas inunda os mares,
Mergulha o gládio no céu.

República!... Voo ousado

Do homem feito condor!

Raio de aurora inda oculta.
Que beija a fronte ao Tabor
Deus! Porqu'enquanto que o monte
Bebe a luz desse horizonte,
Deixas vagar tanta fronte,
No vale envolto em negror?!...

[...]

(Alves, 2023, p. 71-72)

Os versos parecem convocar a nova nação republicana ao ideal almejado para a sua pátria. Invoca duas figuras, uma bíblica e outra mitológica, como alegorias para quebrar e destruir o sistema opressivo: Sansão e Prometeu. Isso porque “é da mitologia, sonho coletivo de todos os povos e de todos os homens, que o poeta retira as imagens do seu canto libertário” (Silva, 2019, p. 147). Sendo assim, o eu lírico convoca o povo à ação com imagens grandiloquentes, extraídas da Antiguidade Clássica, da Bíblia e da natureza e esculpe em palavras e pedras o seu rancor contra a autoridade real investida de poder.

No texto, o juiz bíblico, cego e humilhado, destrói as colunas do templo dos filisteus em um último gesto de força, matando seus opressores³¹. Símbolo da força, da revolta e da justiça, se une à figura de Prometeu, personagem que paga um terrível castigo executado por Zeus: “acorrenta-o a um rochedo inacessível onde uma águia roía-lhe o fígado durante o dia. Para desespero do titã, o órgão se recompunha à noite, recomeçando o suplício assim que o sol surgia no horizonte” (Silva, 2019, p. 141). Através da considerável ampliação dos mitos, a fusão entre Sansão (força e sacrifício) e Prometeu (desobediência criadora) convida o povo a se unir às figuras épicas e define uma nova concepção da figura humana que, tomada pelo ideal libertário, tem a necessidade de não se submeter a nenhuma tirania.

Sobre “Pedro Ivo”, Enaura Silva (2019, p. 145) define que “da bruma do tempo, emerge a figura de um cavaleiro solitário que estabelece com a cidade um diálogo que se estende no II e III cantos”. O texto poético, então, critica diretamente a aristocracia oligárquica que domina

³¹ A passagem que conta a revolta de Sansão pode ser encontrada em Juízes 16:26-30: “²⁶ Então disse Sansão ao moço que o tinha pela mão: Guia-me para que apalpe as colunas em que se sustém a casa, para que me encoste a elas. / ²⁷ Ora estava a casa cheia de homens e mulheres; e também ali estavam todos os príncipes dos filisteus; e sobre o telhado havia uns três mil homens e mulheres, que estavam vendo Sansão brincar. / ²⁸ Então Sansão clamou ao Senhor, e disse: Senhor Deus, peço-te que te lembres de mim, e fortalece-me agora só esta vez, ó Deus, para que de uma vez me vingue dos filisteus, pelos meus dois olhos. / ²⁹ Abraçou-se, pois, Sansão com as duas colunas do meio, em que se sustinha a casa, e arrimou-se sobre elas, com a sua mão direita numa, e com a sua esquerda na outra. / ³⁰ E disse Sansão: Morra eu com os filisteus. E inclinou-se com força, e a casa caiu sobre os príncipes e sobre todo o povo que nela havia; e foram mais os mortos que matou na sua morte do que os que matara em sua vida.”. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jz/16>. Data da consulta: 01 ago. 2025.

o período e acorrenta o homem a serviço do enriquecimento dessa classe privilegiada. O poeta vai ao passado mitológico e traz Prometeu, mas também recorre ao conhecimento cristão e recupera Sansão. Além disso, o trecho delineia uma natureza aterradora da tirania, associando-a a uma força opressora tão violenta que provoca a reação das próprias forças naturais. Nessa construção simbólica, elementos como os pássaros e as rochas surgem como aliados na luta contra o sistema opressor, transformando-se em agentes de revolta: o “Vesúvio curvo”, com sua “ígneia coma solta aos ares”; bem como as lavas, os mares e o céu; e, também, “o homem feito condor”. A paisagem, tomando espaço na narração, também foi apontada por Matos (2001, p. 36) como elemento fundamental para a compreensão da poética de Castro Alves: “como orientação verbal, são as obsessões aéreas e ígneas que mais aparecem nos seus textos”. De maneira semelhante, Silva (2006, p. 160-161) elogia os elementos naturais da poesia, afirmando ser Alves “um paisagista como poucos, capaz de dar vida às coisas inanimadas e reproduzir o movimento do que via. Suas paisagens quase nunca são estáticas. E era mestre em emprestar formas animais a rochas, matas e águas”. Assim, reconhece-se que o caos da natureza personifica a revolta contra a ordem e a preocupação com alçar um voo mais alto e mais livre, ligado a temas elevados, pensamentos nobres e consciência política.

A imagem que se segue, do “Raio da aurora inda oculta”, sugere o amanhecer da República, ainda por vir, mas já iluminando os montes. A metáfora, “Que beija a fronte”, da mesma maneira, reforça a ideia de que a possibilidade de luz e progresso está cada vez mais próxima, ou seja, trata-se da esperança da República que começa a nascer, prestes a se manifestar como revelação gloriosa, à semelhança da transfiguração no monte bíblico citado em seguida. O monte Tabor, lugar bíblico cristão, posiciona a causa republicana com um destino redentor, iluminado. Ainda no que diz respeito à aurora de róseos dedos, torna-se possível criar um intertexto entre o “eu épico” do poema com a imagem grega de Heitor, presente no Canto IX da *Ilíada*, de Homero. Em “Pedro Ivo”, o verso projeta uma metáfora em que a luz nascente está prestes a chegar e consagrar os eleitos (os heróis republicanos), à semelhança da revelação bíblica no Monte Tabor. Em uma diferente tradição épica, na *Ilíada*, Heitor, tomado por um furor divinizado e confiante na proteção de Zeus, reclama a chegada da aurora para dar continuidade ao avanço troiano contra os aqueus: “Ele reza para que rapidamente surja a Aurora divina” (Homero, IX, v. 240³²). No caso grego, a espera pela aurora divina antecipa o combate e o ímpeto guerreiro; no poema castroalvino, ela é o limiar de uma

³² (Homero, 2020, p. 297, Tradução de Frederico Lourenço).

transformação histórica. Desse modo, o surgimento da aurora marca o instante de virada entre a ameaça do caos e a promessa de ordem, entre a expectativa e a ação do herói.

A esse respeito, Adriano Bitarães Netto (1998, p. 241) afirma que a poesia de Castro Alves “irá resgatar a aurora da vida nacional”, em uma espécie de metáfora para o caráter social e político de seus textos. Essa utilização do amanhecer como imagem de elucidação e conquista ganha ainda mais força pelo contraste da “luz do horizonte” com o “vale envolto em negro” nos versos seguintes do poema: nessa comparação, a escuridão é causada pelo regime monárquico e sua tirania. O vale, base da sociedade, se envolve de ignorância e escravidão, expulsando o homem do processo civilizatório social e escapando da consciência luminosa. Além disso, o eu lírico lamenta a Deus acerca da permanência da obscuridade quando a luz já se mostra possível na consciência coletiva. A perceptível afeição pelo alvorecer como esclarecimento e, conseqüentemente, do desconhecimento como a escuridão do destino, reforça a necessidade constante do poema alvesiano em ressaltar a importância da república e o êxtase pela liberdade ao longo de todos os versos: “a Monarquia, o grande abutre do século XIX, ensanguentava, comia, destroçava e assassinava não só os escravos trazidos da África, mas também todo o ideal republicano vindo da Europa” (Bitarães Netto, 1998, p. 246). Ao poeta, portanto, caberia o trabalho de denunciar, de maneira urgente, o manto da opressão sobre a sociedade da sua época.

O restante do Canto III se direciona para um passado não definido, um momento em que Pernambuco batalhou pelo ideal republicano, mas enfrentou o horror do malogro e o resultado sangüinário do conflito. A partir da sexta estrofe, passa a descrever uma luta inglória, em que a derrota parece ter vindo pelo acaso contra Pedro Ivo:

Inda me lembro... Era há pouco
A luta!... horror!... confusão!...
A morte voa rugindo
Da garganta do canhão!...
O bravo a fileira cerra!...
Em sangue ensopa-se a terra!...
E o fumo — o corvo da guerra —
Com as asas cobre a amplidão...

Cheguei!... Como nuvens tontas,
Ao bater no monte... além,
Topam, rasgam-se, recuam...
Taes a meus pés vi também
Hostes mil na luta inglória...
Da pirâmide da glória
São degraus... Marcha a vitória,

Porque este braço a sustém.

Foi uma luta de bravos,
 Como a luta do jaguar,
 De sangue enrubesce a terra,
 De fogo enrubesce o ar!...
 Oh!... mas quem faz que eu não vença?
 — O acaso... — avalanche imensa.
 Da mão do Eterno suspensa,
 Que a ideia esmaga ao tombar!...

Não importa! A liberdade
 É como a hidra, o Anteu.
 Se no chão rola sem forças,
 Mais forte do chão se ergueu...
 São os seus ossos sangrentos
 Gládios terríveis, sedentos...
 E da cinza solta aos ventos
 Mais um Graccho apareceu!...

Dorme, cidade maldita,
 Teu sono de escravidão!
 Porém no vasto sacrário
 Do templo do coração,
 Ateia o lume das lampas,
 Talvez que um dia dos pampas
 Eu, surgindo, quebre as campas,
 Onde te colam no chão.
 [...]
 (Alves, 2023, p. 72-73).

A evocação do confronto no poema de Castro Alves não visa apenas uma reconstituição dramática do campo de batalha, mas busca elevar os acontecimentos políticos à dignidade de fatos históricos. Ao rememorar o conflito, o eu lírico menciona uma sequência de imagens de guerra (luta, horror, confusão) e, também, produz uma ambientação sinestésica, através da menção ao canhão (som estridente) e ao fumo (visão conturbada e olfato da fumaça). Além disso, a metáfora do fumo associa a dispersão do nevoeiro como um “corvo de guerra”, ou seja, a percepção da fumaça é associada à morte e ao presságio de algo ruim acontecendo ou prestes a acontecer. Ainda, retoma a imagem alada do corvo, cujas asas cobrem a amplidão da destruição e os corpos feridos, em uma espécie de longa faixa de luto.

O fumo da guerra que encobre os céus, combinado com o barulho ensurdecedor dos canhões e o terror causado pela artilharia, compõem o pano de fundo para a cena na qual “A morte voa rugindo”. Seu rugido se espalha pelo campo de batalha como a própria fumaça — denso, difuso. Além disso, seu urro remete a um som selvagem, monstruoso e brutal, fazendo com que os gritos e clamores dos homens fossem abafados pelo som das asas e do voo da morte-

ave. Além disso, o chão se torna testemunha do sacrifício dos guerreiros, cujo sangue irriga a terra através da descrição poética: “Em sangue ensopa-se a terra!”.

A chegada do herói de maneira grandiosa e avassaladora na batalha parece testemunhar uma promessa de vitória. Irrupendo como uma força natural, Pedro Ivo compara-se com nuvens que colidem aos montes; a seus pés vê “hostes mil”; e a “pirâmide da glória” é construída sobre os corpos dos derrotados, de maneira épica e grandiosa. Além das imagens grandiloquentes de poder, a vitória sobre os inimigos é sustentada por seu “braço”, uma metonímia em que o braço do herói representa o ideal de todo o povo republicano. Nesse momento, a ascensão do capitão se desenha como certa e a glória o espera, erguida sobre os corpos tombados. No entanto, esse sinal de triunfo é abruptamente desfeito na estrofe seguinte, em que a luta, apesar de heroica, se revela inglória.

Mais uma vez se voltando à natureza e aos animais, descreve-se a luta como “a luta do jaguar”. Na poesia de Castro Alves, ao metaforizar a natureza, esta jamais se torna inautêntica, porque o poeta mantém, ao longo de todo o poema, um contato direto, atento e sensível com seus possíveis tratamentos e perspectivas interpretativas. Ele transforma a paisagem, mas nela é possível sentir a umidade das águas, o correr dos animais e o calor do sol ou das chamas. Ainda assim, a derrota se dá através de um elemento imprevisível e incontrolável: “o acaso”, comparado a uma avalanche suspensa pela mão do Eterno. Apesar da bravura até então demonstrada, o poema indica um momento de desilusão de Pedro Ivo, que vê o ideal republicano e libertário ser esmagado pelas forças superiores. Aliás, o poema sugere que as forças que impedem a vitória não são apenas humanas ou políticas, mas algo maior, quase que um destino incontrolável ou uma intervenção divina que se manifesta de forma avassaladora.

Essa tensão entre o heroísmo individual e as forças sobre-humanas que determinam o desfecho da luta remete, mais uma vez, à tradição das epopeias, especialmente da *Ilíada*, de Homero. Mesmo os maiores guerreiros, como Heitor e Aquiles, estão sujeitos à vontade dos deuses e ao destino. O ideal grego de heroísmo considera a valentia como a maior força de todas, mas reconhece seus limites frente à arbitrariedade da sorte e à inevitabilidade da morte. Parte do Canto IX da obra homérica consiste no discurso de Aquiles direcionado a Ulisses e Agamemnon. Ao tentarem persuadir Aquiles com presentes, o herói de pés velozes responde:

Igual porção cabe a quem fica para trás e a quem guerreia;
na mesma honra são tidos o covarde e o valente:
a morte chega a quem nada faz e a quem muito alcança.
Nunca tive vantagem alguma por sofrer dores no coração

ao pôr constantemente em risco a minha vida na guerra.
 Tal como a ave que leva no bico a seus pintos implumes
 aquilo que encontra, enquanto ela própria passa mal,
 de igual modo eu mantive vigília durante muitas noites
 e suportei dias sangrentos em atos de guerra
 (Homero, *IX*, v. 318-326³³)

Aquiles, portanto, reflete sobre a morte em batalha e o compromisso com seus valores e ideais. Seu espírito é tomado por uma honra interior que não depende de glória externa ou recompensas materiais, mas de uma fidelidade ética a si mesmo e ao povo grego. Ao afirmar que tanto o covarde quanto o valente estão destinados à morte, o herói não foge de sua responsabilidade com a guerra, reforçando que o sangue perdido na batalha não atinge seu ideal de liberdade e vigília sobre os aqueus, mesmo diante da destruição material e física. Permanece, de maneira simbólica, a excelência do herói, a busca pela honra e pela glória e, principalmente, a realização de feitos extraordinários.

Reconfigurada a virtude grega nos versos alvesianos, o poema utiliza da retomada da tradição e valores clássicos para afirmar que a derrota física não destrói o ideal, mas sim o fortalece. A liberdade, ferida, renasce com mais vigor e sua força regeneradora é ilustrada pela preservação de Pedro Ivo no imaginário de guerra e pelas figuras mitológicas da Hidra de Lerna³⁴ e do gigante Anteu. Como aquilo que renasce a partir da destruição, “a hidra, dragão com corpo de réptil, possuía nove cabeças. A cada cabeça cortada, onde houvera uma, renasciam duas” (Silva, 2019, p. 149); nesse mesmo sentido, “Anteu, filho de Poseidon e Déia, tinha o privilégio de retomar as forças perdidas sempre que seus pés tocavam a mãe Terra” (Silva, 2019, p. 149).

A exaltação da liberdade permanece na utilização dos clássicos: das cinzas, aparece mais um líder; Graccho. A referência aos irmãos Tibério e Caio (162 e 154 a.E.C.) é interessante, pois

ambos lutaram pela pequena propriedade, na Roma Antiga, limitando os avanços dos grandes proprietários sobre as terras do *ager publicus*. Suas propostas de lei agrária encontram a hostilidade da nobreza, o que os levou ao caminho da ilegalidade e à morte durante sublevações (Silva, 2019, p. 149).

Quanto aos irmãos, sabe-se que Caio “atacou os privilégios do Senado e adotou várias medidas: lei frumentária garantindo trigo a baixo preço, uma lei agrária, [...] trabalhos públicos

³³ (Homero, 2020, p. 300, Tradução de Frederico Lourenço).

³⁴ Além disso, a hidra fez parte da tradição clássica por ter sido um dos trabalhos de Hércules. Segundo Commelin (2011, p. 218), “Nessa espécie de cloaca pantanosa vivia uma hidra terrível - monstro de várias cabeças. Uns atribuem-lhe sete, outros nove ou outros cinquenta, segundo os autores. Quando se cortava uma, viam-se renascer tantas quantas restavam após esta”. Foi o segundo desafio imposto ao herói.

para garantir o desemprego” (Grimal, 1984, p. 300); e Tibério “pretendia distribuir terras pelos cidadãos pobres e apresenta à votação uma lei agrária” (Grimal, 1984, p. 300). Ou seja, são exemplos que dialogam diretamente com os ideais republicanos de bem comum, da soberania popular e da rejeição ao poder absoluto. Os políticos romanos conhecidos pelas reformas populistas e pela defesa dos mais pobres emergem no texto como exemplos de um ideal ainda vivo no pensamento do povo.

Por fim, no Canto III, Pedro Ivo amaldiçoa a cidade, mandando-a “dormir em seu sono de escravidão”. Retoma a ideia da paixão pelo “templo do coração” e da luz esclarecedora no “lume das lampas”, mas, desiludido, se prepara para a retirada do conflito e da focalização do poema. Na última estrofe, “a voz do herói relembra o exílio em um prelúdio de morte. Ele não verá o dia em que o ‘povo acordado’ irá concretizar suas ideias” (Silva, 2019, p. 149):

Adeus! Vou por ti, maldito,
Vagar nos ermos paúes.
Tu ficas morta, na sombra,
Sem vida, sem fé, sem luz!...
Mas quando o povo acordado
Te erguer do tredo valado,
Virá livre, grande, ousado,
De pranto banhar-me a cruz!...
(Alves, 2023, p. 74)

“Pedro Ivo”, Canto IV: astros, vultos e o sertão

No canto IV, silencia-se a voz de Pedro Ivo e, então, a voz do poeta passa a assumir como “eu épico”. No que diz respeito aos aspectos formais, tem-se seis estrofes com quatro versos cada e rimas cruzadas nos versos pares. Sendo assim, o esquema deste canto se apresenta como XAXA (ausência de rimas nos versos ímpares e rimas combinadas nos pares). Além disso, a questão da liberdade romântica quanto ao som tem seu exemplo na terceira estrofe, através da presença de tanto rimas consoantes quanto toantes. demonstra a liberdade romântica que permite a presença de rimas consoantes e toantes misturadas. Muitas das rimas são feitas através da acentuação das vogais, como em: “revés” e “pés” (2º e 3º versos); “irmã” e “cortesã” (10º e 12º versos) e “libré” e “é” (22º e 24º versos). Além disso, acontecem rimas internas em “tufão” e “cão” (3º e 4º versos) e nas toantes “raios” e “astros” (8º verso), por exemplo.

Ainda no que concerne ao ritmo do poema, tem-se uma grande quantidade de aliterações e assonâncias. Na primeira estrofe, observa-se o uso dos sons consonantais /r/, /s/ e /k/ e

vocálicos /a/, /o/ e /u/ em demasia, como pode ser observado: “**A**ssim falara o vulto errante e negro” e “**C**omo um cão do senhor ulula aos pés”.

Quando à interpretação, são dois principais temas que percorrem o poema: o vulto do herói e o sertão como espaço da liberdade.

IV

Assim falara o vulto errante e negro,
Como a estátua sombria do revés.
Uiva o tufão nas dobras de seu manto,
Como um cão do senhor ulula aos pés...

Inda um momento esteve solitário
Da tempestade semelhante ao deus,
Trocando frases com os trovões no espaço,
Raios com os astros nos sombrios céus...

Depois sumiu-se dentre as brumas densas
Da negra noite — de su'alma irmã...
E longe... longe... no horizonte imenso
Ressonava a cidade cortesã!...

Vai!... Do sertão esperam-te as Termópilas;
A liberdade inda pulula ali...
Lá não vão vermes perseguir as águias,
Não vão escravos perseguir a ti!

Vai!... Que o teu manto de mil balas roto
É uma bandeira que não tem rival.
— Desse suor é que Deus faz os astros.
Tens uma espada, que não foi punhal.

Vai, tu que vestes do bandido as roupas
Mas não te cobres de uma vil libré.
Se te renega teu país ingrato,
O mundo, a gloria tua pátria é!...
(Alves, 2023, p. 74-75)

Sendo tratado como um “vulto errante e negro”, a figura de Pedro Ivo mostra-se em profunda harmonia com o espaço e os astros. No caso dos versos “Uiva o tufão nas dobras de seu manto/ Como um cão do senhor ulula aos pés”, tem-se simultaneamente o som (uivar, ulular), o movimento (dobras do manto) e as imagens (o cão e o senhor), compondo um quadro que se percebe tanto com os ouvidos quanto com os olhos. Assim, o efeito não é só descritivo: o vulto “troca frases com os trovões” e “raios com os astros”, como se a própria tempestade fosse interlocutora, misturando espaços e tempos (mar, céu, noite). Além disso, as expressões dirigidas à tempestade, à noite, à lua, ao mar, aos trovões e ao espaço estão em consonância

com o que foi afirmado por Gomes (2012, p. 75), no poema “não se está evidenciando simplesmente o fato de que elementos da natureza - astros - adquiram ação humana [...], mas, sim, a carga imagética que o verso exala por meio da linguagem poetizada”. Ou seja, revela-se uma correspondência entre a figura heroica e o ambiente, em que “no horizonte imenso” torna-se possível reconhecer a ação humana atribuída aos astros - e vice-versa, através das representações gigantescas da natureza.

Nesse sentido, o efeito visual-auditivo do poema evidencia “a bela fusão de espaços mar e céu, por meio de, muito mais que uma prosopopeia, de uma mescla de cores” (Gomes, 2012, p. 76). Isso porque essa natureza infinita e grandiosa está relacionada ao tom retórico da poética castroalvina, pautada na oratória. São constantemente retomados os aspectos que sugerem a impressão de imensidade e infinitude, representações que dialogam diretamente com o imaginário épico. Assim, as lutas enfrentadas em nome da Revolução Praieira são revestidas pela grandiosidade dos elementos celestes.

Nessa chave interpretativa, Pessanha (1992, p. 33) fornece o elemento essencial para a compreensão da grandeza descritiva da poesia ao afirmar que “o fato histórico só se torna matéria épica à medida que, por sua grandiosidade, transcende a realidade e só pode ser compreendido a partir da interpretação mítica”. Ou seja, a transformação do elemento histórico em matéria épica implica sua elevação a um plano simbólico no qual o real e o mítico se entrelaçam. A luta política é inserida num universo simbólico em que elementos naturais tornam-se interlocutores e testemunhas do embate. Assim, a épica castroalvina não apenas relata a revolta, mas a inscreve numa narrativa grandiosa.

Em seguida, a segunda metade do poema passa a indicar o espaço do sertão como espaço da liberdade: “Lá não vão vermes perseguir as águias, / Não vão escravos perseguir a ti!”. A invocação à batalha das Termópilas, em que um pequeno grupo enfrentou forças superiores em defesa da liberdade, inscreve o sertão como um lugar à espera de grandes guerreiros. Além disso, a expressão “a liberdade inda pulula ali” sugere que esse território remoto é um refúgio onde os valores republicanos podem florescer longe das garras oligárquicas e monárquicas do Brasil imperial. Ainda, a oposição entre “vermes” e “águias” coloca os opressores ali, em uma representação miserável, e os republicanos como aves de grande porte e livres, ainda com seus valores e forças invioláveis.

Sua roupa destruída pela quantidade de balas disparadas virou uma bandeira, símbolo de orgulho, união e nação: “Que o teu manto de mil balas roto/ É uma bandeira que não tem rival”. Além da figura do herói como símbolo nacional, essa estrofe do poema estabelece um caráter poético-religioso e outro de dimensão moral-política. Inicialmente, em “Desse suor é que Deus faz os astros”, o “suor” pode ser entendido como o esforço humano nobre, o trabalho árduo, o sacrifício, a luta pela liberdade e por ideais elevados. A imagem sugere que esse esforço não é em vão: ele é transfigurado por Deus em algo grandioso e eterno, como os astros, que iluminam e guiam. A metáfora retira o labor humano do plano meramente terreno, vinculando-o a um processo divino de iluminação e eternidade, retomando a metáfora de luz e esclarecimento previamente já mencionada. Há, portanto, uma ideia de sublimação, em que o sofrimento e a luta humana, quando justos, tornam-se matéria para obras imortais e luminosas, inscritas no cosmos.

O verso seguinte, “Tens uma espada, que não foi punhal” traz a perspectiva moralista, uma vez que a contraposição entre “espada” e “punhal” implica uma distinção ética em que a espada é símbolo de luta aberta, justa e honrada, usada em defesa de um ideal ou de uma causa legítima; enquanto o punhal remete à traição, à violência sorrateira e desonrosa. Ao afirmar que Pedro Ivo possui uma espada, o poema reconhece nele um combatente legítimo, alguém cuja arma é usada à luz do dia, em confronto direto, e não em emboscadas ou ações covardes. Em conjunto, esses versos reforçam a dimensão heroica que percorre todos os versos e cantos: aqui, o suor é produtivo e elevado, transformado em luz pelo próprio Deus, e as armas são legítimas. É uma exaltação ética e moral que reforça a figura do guerreiro ou libertador, líder de uma luta nobre.

A justaposição desses dois versos articula uma ética da luta: o esforço transformado em luz (astros) e a arma como símbolo de justiça (espada) constroem a imagem de um herói cujo labor e combate se inscrevem tanto na ordem moral quanto na ordem cósmica. Dessa forma, o poeta não apenas exalta o indivíduo, mas o insere em um horizonte maior, onde o humano e o divino se encontram na construção de um ideal libertário.

Sendo assim, a trajetória de Pedro Ivo é narrada de maneira a fornecer um episódio essencial para a construção da memória nacional do Brasil, exaltando um grande líder para o crescimento do pensamento republicano no Brasil. Seu caráter heroico e sua jornada épica não são manchados com sangue e muito menos se encerram com o ambiente de horror e maldição, mas caminham rumo a um lugar no qual a batalha encontra um destino nobre. Nesse momento

final, a exaltação heroica, alinhada à tradição épica e romântica, afirma a dignidade moral de Pedro Ivo em oposição à ordem social injusta. O país que tanto negou líderes revolucionários, incapaz de reconhecer seus atos heroicos, perde a sua qualidade exaltada (“teu país ingrato”). Por fim, “O mundo, a glória tua pátria é!” desloca o sentimento de identidade nacional para um espaço simbólico mais amplo — o mundo todo. Apesar de rejeitado por sua pátria, este novo mundo, onde a glória passa a ser reconhecida, passaria a ser o espaço onde Pedro Ivo encontraria pertencimento, honra e aprovação por seus feitos.

“Pedro Ivo”, Canto V: entre as ervas altas, transparentes e secas e as palavras grandes e brilhantes

V

E foi-se... E inda hoje nas horas errantes,
Que os cedros farfalham, que ruge o tufão,
E os lábios da noite murmuram nas selvas
E a onça vagueia no vasto sertão.

Se passa o tropeiro nas ermas devesas,
Caminha medroso, figura-lhe ouvir
O infrene galope d'Espectro soberbo.
Com um grito de glória na boca a rugir.

Que importa se o tum'lo ninguém lhe conhece?
Nem tem epitáfio, nem leito, nem cruz!...
Seu túmulo é o peito do vasto universo,
Do espaço — por cúpula — as conchas azuis!...

Mas contam que um dia rolara o oceano
Seu corpo na praia, que a vida lhe deu...
Enquanto que a glória rolava sua alma
Nas margens da história, na areia do céu!...
(Alves, 2023, p. 75-76)

Enfim, o poema se encerra com uma sequência de imagens que evocam a presença duradoura e o legado imortal de Pedro Ivo, mesmo na ausência de um túmulo físico. De início, toma sua atenção para os elementos da paisagem: o farfalhar dos cedros, o rugir do tufão, o murmúrio da noite, a onça no sertão. Com um forte componente sensorial pelo encadeamento sonoro de fricativas, vibrantes e graves (como, por exemplo, a sequência de consoantes fricativas em “errantes”, “farfalham”, “ruge” “yagueia”) e pela descrição do ambiente por meio de seus elementos tropicais (“selvas”, “onça”, sertão”), o texto compõe uma paisagem acústico-visual que mantém a memória do herói viva e sua presença insinuada. Desse modo, é perceptível que os elementos da natureza que aparecem no poema constituem um conjunto de eventos que interconectam a humanidade e o universo.

No Canto V, tem-se um esquema métrico de quatro estrofes com quatro versos cada, todos hendecassílabos. O esquema de rimas segue o anterior, sendo XAXA, indicando a preferência pela rima dos versos pares, novamente, e consiste em rimas pobres de substantivos e verbos em sua maioria, com exceção dos quatorze e dezesseis, que rimam um verbo com um substantivo. Além disso, por se tratar do último canto do poema, é possível reconhecer uma grande presença de advérbios, conjunções coordenativas e construções sintáticas que preparam o leitor para a conclusão do longo poema.

Ao longo de todo o percurso poético de “Pedro Ivo”, os fenômenos da natureza frequentemente funcionam como extensões do estado de espírito do herói ou da importância dos eventos narrados. No canto V, especificamente, a glória também se inscreve nas instâncias naturais, não apenas na memória coletiva ou mesmo escrita. O “tufão” e a “noite”, por exemplo, inserem a memória do herói em um quadro de grandeza universal, reafirmando a dimensão épica que estrutura todo o poema. Ao mesmo tempo, mescla-se às representações naturais as altas referências e construções grandiloquentes do texto, em uma espécie de representação tanto dos valores da natureza que o poeta tanto aprecia quanto, também, o processo de desenvolvimento do poema através do campo multirreferencial. Nesse sentido, vale retomar Haddad (1953b, p. 14): “constituem vivências de Castro Alves tanto as águas verdes do berço como as aulas ouvidas na Academia; tanto o olhar doce da mana Adelaide ou o sorriso moreno de Leodínia Fraga, como as reverberações de Hugo”. Ou seja, os fenômenos de expressão do texto existem tanto em um campo mais pessoal e introspectivo como, também, no encontro de referências e metáforas.

À medida em que o “eu épico” mira as “ermas devesas”, nas quais um tropeiro medroso caminha, faz-se ouvir os galopes e os gritos do líder praieiro, como um espírito rondando o sertão. Esse primeiro homem, guia dos animais, mirando a mata solitária, pode voltar para si mesmo e questionar o seu estar no mundo; seja pela contemplação da natureza, da percepção insatisfeita com a nação, seja pela passagem do tempo. De toda maneira, é o espírito refratário do segundo homem que despertará o tropeiro de seus anseios e devaneios devido à admiração pela grandeza dos atos e à expansão imensurável dos valores de Pedro Ivo - ligando, assim, presente e passado. O universo inteiro, no seu caráter ameaçador ou acolhedor, confronta o homem, mas também demonstra que o espírito honroso do grande herói permanece como fonte de inspiração.

A glória, assim, espelho do homem, permite a reflexão e a análise dessa imagem lunar, estrelada, cósmica. Aos poderes, opôs-se Pedro Ivo, convidando os demais homens à tomada de consciência e ao rugido da vitória, som tão caro e estimado para os republicanos. No plano celeste, seu túmulo é descrito como o “peito do vasto universo”, tendo o céu como cúpula e os búzios como superfície. Nessa monumentalização cósmica que o integra ao infinito, tanto no macro (“universo”), quanto no micro (“conchas azuis”), parece abolida a barreira que separa o homem da natureza. O cheiro da maresia, perfume limpo do mar e das águas que carregam as conchas pelas marés altas, tomam a definição fúnebre da sepultura, transformando-a em instância marítima; e todo o comprimento da praia, de norte a sul, com suas ondas constantemente refeitas, reergue suas palavras, seu espírito e memória.

O caminho para a última estrofe revela um contraste final das conchas azuis que servem de túmulo do herói com o dia que o oceano rolou “seu corpo na praia”, revelando, justamente, a permanência de Pedro Ivo na memória e na história. Apesar do registro terreno, cena terrível em que o líder praieiro perdeu a vida e foi destinado à decomposição e ao esquecimento, o herói vive em outro registro - o simbólico. Neste, destinado à eternidade, sua imagem, mesmo para aqueles que não a viram, porque o vento rápido e a injustiça social lhes arrancaram a visão, será lembrada nas margens da história. Suas palavras, moduladas como um canto épico, ocupam os espaços do ar com a sua forma, sua densidade e o seu peso. A épica narra, assim, a instável relação do homem com as circunstâncias, fazendo com que ele lute para emergir no mundo gigantesco e poderoso e se mantenha de pé.

4.2 “Vozes d’África”

Entre os textos que compõem a atividade poética castroalvina, é possível encontrar a porção mais humanizada e sensível de sua indignação com o tratamento dado aos escravizados de sua época através do processo de personificação do continente africano em “Vozes d’África”. Escrito em 1868, o poema apresenta uma estrutura de dezenove estrofes, alinhadas com seis versos (uma sextilha) e rima predominante AABCCB. Dentro dessa composição, percebe-se que a sextilha pode ser dividida em três partes, sendo o primeiro e o segundo versos rimas entre si, assim como o quarto e o quinto versos; já o terceiro verso rima com o sexto. Essa estrutura forma todas as dezenove sextilhas da poesia. Além disso, os versos maiores são decassílabos (dez sílabas poéticas) e os menores hexassílabos (seis sílabas poéticas), em plena regularidade métrica.

Quanto a sua contextualização, tem-se o tema por excelência de Castro Alves: a denúncia da escravidão e o comprometimento com a questão abolicionista e republicana no Brasil. Em “Vozes d’África”, o poeta constrói uma narrativa na qual o continente africano é o eu lírico, sujeito que se queixa pela desventura de ver seus filhos extraditados de seu solo em direção à escravidão. A África personificada narra suas desgraças, suplica a presença e a bondade divina e tenta entender por que motivos toda a sua raça se encontra em tamanho sofrimento e desgaste. Para Souza (2011, p. 9 *apud* Silva, 2017b, p. 30),

Em “Vozes D’África”, Castro Alves impingiu os acentos da poesia épica ao exprimir a dor de todo um continente. O poema é uma alegoria do pungente destino da raça africana, vista não simplesmente através de um navio carregado de negros, mas através da própria África, enquanto continente. Os versos são doces prosopopeias em que a África mesma narra suas desgraças, lamenta o seu destino e implora a misericórdia divina, pelas vozes do eu lírico, que coloca, metonimicamente, todos os africanos, pela sua singularização em Nação, a se queixarem a Deus pela sua desventura, pela tristeza de ver seus conterrâneos arrebatados do solo pátrio para serem escravizados e lançados ao desamparo.

O poema, assim, constrói a África como espaço de sofrimento, através de uma visão de cunho cristão-ocidental, em que a força do pensamento e da mentalidade do europeu católico dita a maneira pela qual a região e sua população serão representados. Apesar da manifestação do padrão cultural e da mentalidade da época, o escravizado é entendido em sua humanidade, uma vez que seus versos são retratos explícitos da força avassaladora e destruidora da escravidão para uma nação e da defesa da humanidade como única redenção. Trata-se, sem dúvidas, de uma apologia à liberdade, um texto com função de denúncia e intenção de comover o público ouvinte e leitor. No entanto, não se pode deixar de pontuar que mesmo indignado, a base eurocêntrica e a doutrina católica são predominantes nessa ótica da Mãe-África. Em suma, o apelo por socorro encontra-se inteiramente estruturado no referencial religioso europeu, por discursos e bases filosóficas rígidas do cristianismo e da igreja católica, ao mesmo tempo em que usa da emoção forte e da natureza metaforizada para pintar os painéis épicos da injustiça social do Brasil oitocentista. Transcreve-se, assim, o texto de maneira integral:

VOZES D’ÁFRICA

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

Qual Prometeu tu me amarraste um dia

Do deserto na rubra penedia
 — Infinito: galé! ...
 Por abutre — me deste o sol candente,
 E a terra de Suez — foi a corrente
 Que me ligaste ao pé...

O cavalo estafado do Beduíno
 Sob a vergasta tomba ressupino
 E morre no areal.
 Minha garupa sangra, a dor poreja,
 Quando o chicote do simoun dardeja
 O teu braço eternal.

Minhas irmãs são belas, são ditosas...
 Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
 Dos haréns do Sultão.
 Ou no dorso dos brancos elefantes
 Embala-se coberta de brilhantes
 Nas plagas do Hindustão.

Por tenda tem os cimos do Himalaia...
 Ganges amoroso beija a praia
 Coberta de corais...
 A brisa de Misora o céu inflama;
 E ela dorme nos templos do Deus Brama,
 — Pagodes colossais...

A Europa é sempre Europa, a gloriosa! ...
 A mulher deslumbrante e caprichosa,
 Rainha e cortesã.
 Artista — corta o mármore de Carrara;
 Poetisa — tange os hinos de Ferrara,
 No glorioso afã!...

Sempre a láurea lhe cabe no litígio...
 Ora uma c'roa, ora o barrete frígio
 Enflora-lhe a cerviz.
 Universo após ela — doudo amante
 Segue cativo o passo delirante
 Da grande meretriz.

.....

Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada
 Em meio das areias esgarrada,
 Perdida marchando em vão!
 Se choro... bebe o pranto a areia ardente;
 talvez... p'ra que meu pranto, ó Deus clemente!
 Não descubras no chão...

E nem tenho uma sombra de floresta...
 Para cobrir-me nem um templo resta
 No solo abrasador...
 Quando subo às Pirâmides do Egito
 Embalado aos quatro céus chorando grito:
 “Abrija-me, Senhor!...”

Como o profeta em cinza a fronte envolve,
 Velo a cabeça no areal que volve
 O siroco feroz...
 Quando eu passo no Saara amortalhada...
 Ai! dizem: “Lá vai África embuçada
 No seu branco albornoz...”

Nem veem que o deserto é meu sudário,
 Que o silêncio campeia solitário
 Por sobre o peito meu.
 Lá no solo onde o cardo apenas medra
 Boceja a Esfinge colossal de pedra
 Fitando o morno céu.

De Tebas nas colunas derrocadas
 As cegonhas espiam debruçadas
 O horizonte sem fim ...
 Onde branqueia a caravana errante,
 E o camelo monótono, arquejante
 Que desce de Efraim

.....

Não basta inda de dor, ó Deus terrível?!
 É, pois, teu peito eterno, inexaurível
 De vingança e rancor?...
 E que é que fiz, Senhor? que torvo crime
 Eu cometi jamais que assim me oprime
 Teu gládio vingador?!

.....

Foi depois do dilúvio... um viandante,
 Negro, sombrio, pálido, arquejante,
 Descia do Arará...
 E eu disse ao peregrino fulminado:
 “Cam! ... serás meu esposo bem-amado...
 — Serei tua Eloá.... “

Desde este dia o vento da desgraça
 Por meus cabelos ululando passa
 O anátema cruel.
 As tribos erram do areal nas vagas,
 E o Nômada faminto corta as plagas
 No rápido corcel.

Vi a ciência desertar do Egito...
 Vi meu povo seguir — Judeu maldito —
 Trilho de perdição.
 Depois vi minha prole desgraçada
 Pelas garras d’Europa — arrebatada —
 Amestrado falcão!...

Cristo! embalde morreste sobre um monte
 Teu sangue não lavou de minha fronte
 A mancha original.

Ainda hoje são, por fado adverso,
 Meus filhos — alimária do universo,
 Eu — pasto universal...

Hoje em meu sangue a América se nutre
 Condor que transformara-se em abutre,
 Ave da escravidão,
 Ela juntou-se às mais... irmã traidora
 Qual de José os vis irmãos outrora
 Venderam seu irmão.

Basta, Senhor! De teu potente braço
 Role através dos astros e do espaço
 Perdão p'ra os crimes meus!
 Há dois mil anos eu soluço um grito...
 escuta o brado meu lá no infinito,
 Meu Deus! Senhor, meu Deus!!...

São Paulo, 11 de junho de 1868.
 (Alves, 2023, p. 386-390).

A leitura do poema permite identificar e se atentar em três núcleos centrais de significação: o primeiro, à recorrência da imagem e da temática do deserto, que atravessa os versos como metáfora do sofrimento, da esterilidade e do abandono da África; o segundo concentra-se na evocação do signo bíblico de Cam, frequentemente utilizado como justificativa teológica da escravidão, mas aqui ressignificado pelo poeta para dar voz à vítima do cativo; e, finalmente, nas referências geográficas e culturais do Oriente e da Europa, que ampliam o horizonte simbólico do texto e personificam os outros continentes. Esses eixos convergem para a elaboração de um texto que, apesar de carregado de forte lirismo e sentimentalismo, contém em si um discurso de caráter épico, no qual a tragédia africana é narrada em escala grandiloquente e universal. Desse modo, apesar da voz poética estar no campo do lamento, o que resulta em uma construção intensamente lírica, marcada pelo subjetivismo e pelo tom emocional do eu lírico, aquele que suplica existe também em um campo semântico de matéria épica. De um ponto de vista composicional, a palavra representa a experiência africana em um emblema de sofrimento coletivo, ao mesmo tempo em que evidencia as restrições trágicas impostas à Mãe África pela ação divina e influência de outros povos.

Entre os críticos, vale inicialmente retomar Alberto Costa e Silva e seu livro *Castro Alves: um poeta sempre jovem* (2006). O autor considera os versos abolicionistas de Castro Alves como peças históricas, testemunhos da realidade do Brasil na sua época do império. Reforça o sentimentalismo do poeta, suas construções magnânimas e, principalmente, o valor da sua obra como verdadeiros documentos e monumentos fundamentais do romantismo

brasileiro, e, também, fornece características particulares que reforçam uma tonalidade épica à sua poesia pela grandiosidade da linguagem. A respeito de “Vozes d’África”, afirma:

A África de Castro Alves era uma ampliação, para todo o continente, da África do Norte. Do Egito. Da Líbia. Da Argélia, ocupada pelos franceses desde 1830. Da África de Delacroix e Victor Hugo. Da África do orientalismo, da literatura romântica e do imperialismo francês. Talvez por isso mesmo, porque no continente via sobretudo o deserto saariano (Silva, 2006, p. 120).

A partir disso, torna-se prudente que a análise se concentre, neste momento, em compreender a maneira pela qual o continente africano e suas particularidades geográficas e naturais foram concebidas no poema. Tomando *Dialética da Colonização* (1992) e seu texto “Sob o signo de Cam”, Alfredo Bosi se debruça em uma análise de “Vozes d’África” que, detalhadamente, analisa a visão de África do poeta baiano. Além disso, considera a conotação épica e o titanismo dos versos, bem como os materiais míticos, históricos e literários, que, apesar da sua aparência dispersiva, “acabam incidindo, todos, no escândalo milenar da escravidão africana” (Bosi, 1992, p. 260). De maneira semelhante a Silva, pontua diversas considerações a respeito do cenário desértico, enfatizando que

O leitor de “Vozes d’África” depara-se em mais de uma estrofe com uma imagem obsessiva, a do deserto, que é coerente com a representação do cenário onde se desenrola a tragédia de Cam e da sua estirpe. O repetir-se monótono dessa figura responde a uma necessidade estrutural do poema, centrado na experiência de um tempo mítico no qual as origens não cessam de repropor-se (Bosi, 1992, p. 264).

A imagem desértica parece envolver todos os principais cenários e grandes imagens do poema, funcionando como um espaço que estrutura a representação da África e também figurativiza os seus sentimentos. Logo de início, no primeiro verso, a invocação “Deus! ó Deus! onde estás que não respondes” já instaura um espaço de vazio e silêncio. Para Bosi (1992, p. 264), “os céus também estão desertos”, pois se transformaram em um cosmos ermo, incapaz de oferecer acolhida e resposta às súplicas. Os céus áridos e desertos reforçam a sensação de abandono, projetando sobre a Mãe África a imagem de um continente relegado ao isolamento, onde os gritos se perdem no vasto espaço celeste.

Ainda, retoma o deserto e seu “sol candente”, tratando-o como um abutre que corrói o continente africano. O sol abrasador, como uma ave de rapina, consome e vigia o eu lírico. Nesse contexto, o sol age como castigo divino - fazendo uma evocação ao castigo mítico de Prometeu, “Qual Prometeu tu me amarraste um dia / Do deserto na rubra penedia”. Ao comparar-se a Prometeu, eleva sua dor e seu castigo à uma densidade épica e trágica, uma vez

que inscreve a experiência da África no registro dos mitos universais de sofrimento, colocando-a lado a lado com o herói castigado pela ira divina. Assim como o titã é acorrentado e condenado a sofrer a eterna dilaceração de suas entranhas por uma ave de rapina, a Mãe-África se vê acorrentada ao mesmo destino cósmico de castigo, sob a figura do sol transformado em abutre. Nesse sentido, “a vítima compartilha com Prometeu somente a sorte infeliz, não o orgulho do semideus consciente da sua bela aventura junto aos homens” (Bosi, 1992, p. 258). Trata-se, portanto, de um desabafo sobre sua dor incessante, em que o suplício não encontra termo, mas se repete ciclicamente, como o curso eterno da pena prometeica.³⁵

A menção à “terra de Suez”, istmo do Egito, liga a ideia do deserto geográfico, terra da severidade, com o deserto sentimental, espaço da condenação e do sofrimento, onde a punição divina é constantemente revestida em volta dessa paisagem desértica. O deserto, portanto, constitui-se como signo e símbolo: signo, por figurar concretamente a região árida do Norte da África; símbolo, por condensar em sua esterilidade a ideia de castigo divino, desamparo histórico e sofrimento sem termo. Ainda, na terceira estrofe são trazidas mais imagens que retomam o imaginário árido: o cavalo “estafado”, cansado pela peregrinação, calor e secura; os Beduínos, povos nômades de língua árabe que tradicionalmente habitam as regiões desérticas do Oriente Médio e do norte da África; o “areal”, novamente; a garupa que “sangra” e a consequente dor que vem de um dia em uma terra de sol, desértica e árida; e, ainda, o simoun, vento quente da África. Mais uma vez, retoma-se a visão de Bosi (1992, p. 265) acerca da prevalência do signo: “o deserto das ‘Vozes’ é o Saara bíblico, e a percepção hebraica da paisagem africana domina toda a representação espacial do poema”.

Esse deserto, portanto, não é apenas uma paisagem física, mas também uma metáfora dos sentimentos da Mãe-África. Ao decorrer do poema, tem-se a marcha solitária, o choro torrencial, a ausência de floresta, de sombra e de vida, correspondendo à experiência íntima de uma mãe privada de seus filhos, vendo-os arrancados de seu seio e lançados à escravidão:

Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada
Em meio das areias esgarrada,
Perdida marchando em vão!
Se choro... bebo o pranto a areia ardente;
talvez... p’ra que meu pranto, ó Deus clemente!

³⁵ Alves se refere ao mito de Prometeu tanto em “Pedro Ivo” quanto em “Vozes d’África”. Ainda, o mito clássico parece ser predominante na obra do poeta, pois o poema que antecede “Vozes d’África” se intitula justamente “Prometeu”. Em “Prometeu”, tem-se uma descrição da agonia do titã em seu castigo e uma crítica ao progresso e suas instituições, além de uma valorização do pensamento romântico em relação às noções iluministas do século XVIII. O poema completo encontra-se em “Anexos”.

Não descubras no chão...

E nem tenho uma sombra de floresta...
 Para cobrir-me nem um templo resta
 No solo abrasador...
 Quando subo às Pirâmides do Egito
 Embalado aos quatro céus chorando grito:
 “Abriga-me, Senhor!...”
 (Alves, 2023, p. 388)

O vazio árido da terra reflete o vazio afetivo, transformando a natureza em tradução de suas emoções: solidão, luto e desamparo. Assim, o deserto torna-se alegoria da dor materna e do abandono existencial, na medida em que o continente personificado sofre tanto em sua geografia devastada quanto em sua interioridade ferida. Além disso, imagens como o “morno céu” e o “camelo arquejante” retomam a presença recorrente do deserto, vendo esse espaço como a amplidão de sentimentos do eu lírico, solidão espelhada na imensidade do território e grandiloquência, características que inserem o poema, assim, a uma totalidade épica. Desse modo, a paisagem árida que atravessa o poema não apenas intensifica o *pathos* da denúncia, mas também contribui para a construção de um tom elevado, no qual a dor africana é narrada como tragédia épica.

As últimas imagens do deserto como lugar de pranto e lamento existem através da metáfora “Nem veem que o deserto é meu sudário”; da apresentação da imagem da Esfinge “colossal de pedra”; e, por fim, na retomada da cidade histórica, “Tebas nas colunas derrocadas”. Como espaço fúnebre, o eu lírico associa o ambiente com o sudário, relíquia cristã sagrada que envolve os mortos, convertendo a paisagem em mortalha da África. Em seguida, surge a Esfinge, figura ligada aos templos e às pirâmides. No poema, ela é estática e sem grandes atribuições, funcionando apenas como uma testemunha silenciosa. Sua aparição reforça o silêncio divino já destacado nas primeiras estrofes, em que os clamores maternos não encontraram respostas, uma vez que, como observa Bosi (1992, p. 260), “mais eloquente do que as palavras fala a mudez da Esfinge colossal de pedra que fita o morno céu na entrada do deserto”. Por fim, a referência à Tebas projeta a decadência e a ruína de uma antiga civilização do Egito que já foi esplendorosa. A cidade, antigo símbolo da grandiosidade egípcia, aparece agora como destroços, testemunho material de que a glória e a grandeza de um povo foram transformadas em fragmentos.

Para Silva (2006, p. 190), “A África que nos fala, nesse poema, é uma África dramática, desolada, desesperada, mas que pouco tem a ver com as terras de onde foram arrancados os

escravos que penavam no Brasil”. Isso porque, como já mencionado, apesar da imensidade territorial e da diversidade paisagística e étnica da região africana, a poética castroalvina apresenta uma linha influenciada pela Europa e demonstra, consequentemente, “repetir as imagens tiradas do orientalismo romântico francês e a estender para o sul do Saara as paisagens do deserto” (Silva, 2006, p. 118). Nesta lógica, a África subsaariana acaba se distanciando da representação poética, enquanto as paisagens do norte africano, marcadas pelo deserto, são, para Alves, metáfora abrangente de toda a África. No entanto, em “Vozes”, é a humanização e o lirismo da África que carregam a sua altíssima qualidade poética. Dotada de subjetividade e dor, a África é humanizada poeticamente porque a atividade lírica se ancora no ideal romântico, que valoriza as imagens da natureza, o sofrimento coletivo e a fusão entre o povo e o poeta. Trata-se, portanto, de

uma criação de fôlego incomum, em que a imaginação fez de paisagens reais paisagens míticas, um poema que é toda visão e movimento, com um poder dramático que não se abate do primeiro ao último verso. A sua verdade não é a da geografia nem a da memória. É a do poema como ente completo e fechado em seu enredo, no qual se denuncia apaixonadamente o horror do escravismo. O impacto que teve em sua época foi com justiça, enorme. Era aquela África, seca e desesperada, sem florestas, sem savanas e campinas onde postassem bois, zebras e gazelas, sem montanhas e vales verdes, sem rios, sem lagos povoados de hipopótamos e flamingos, sem saltos e cataratas, sem flores e sem beleza, e não a África que tinha tudo isso e muito mais, a que comovia as plateias de brancos e de caboclos e mulatos culturalmente embranquecidos e europeizados (Silva, 2006, p. 128).

O deserto, assim, passa a simbolizar a esterilidade e o abandono e configura o espaço trágico como atitude poética de comoção e sensibilidade. Ao mesmo tempo, estrutura o caminho para que se componha uma justificativa da opressão a partir de uma perspectiva bíblica e histórica:

Foi depois do dilúvio... um viandante,
Negro, sombrio, pálido, arquejante,
Descia do Arará...
E eu disse ao peregrino fulminado:
“Cam! ... serás meu esposo bem-amado...
— Serei tua Eloá.... “
(Alves, 2023, p. 389)

Retoma o mito original dos descendentes de Cam, concepção bíblica cristã sobre a causa da escravidão e a origem desse cativo, apoiado no Livro de Gênesis (9:18,20,24):

¹⁸Os nomes dos três filhos de Noé eram pois Sem, Cam e Jafete. (Cam é aquele de quem descendem todos os cananeus). Destes três vieram todos os povos da terra.

²⁰Noé tornou-se agricultor, plantou vinhas e foi vinicultor. Um dia embriagou-se e despiu-se completamente dentro da sua tenda. Cam, o pai de Canaã, viu o pai despido, saiu e foi chamar os outros dois irmãos. Então Sem e Jafete pegaram numa capa, chegaram-se de costas com a capa suspensa nos ombros, aproximaram-se do pai no meio da tenda, e assim o cobriram, sem terem visto o seu pai nu.

²⁴Quando Noé se refez dessa embriaguês [sic] e soube o que tinha acontecido e a forma como o seu filho mais novo, Cam, tinha agido, amaldiçoou os descendentes de Cam: Maldito sejam os cananeus. Que se tornem escravos dos descendentes de Sem e de Jafete. E acrescentou: Que Deus abençoe Sem. Que os cananeus o sirvam. Que Deus abençoe Jafete e que partilhe da prosperidade de Sem, e que os cananeus o sirvam igualmente (BÍBLIA, Gênesis, 9, 18-24)³⁶

O episódio em questão descreve Cam, filho de Noé, presenciando a nudez do pai embriagado e comunicando o fato aos irmãos. Como punição, o pai amaldiçoa Canaã, filho de Cam (neto de Noé, portanto), condenando sua descendência à servidão perpétua aos descendentes de Sem e Jafé (Jafete). Ao longo do tempo, essa narrativa foi reinterpretada a fim de satisfazer as inquietações e dúvidas cristãs, fornecendo um alicerce religioso à hierarquização racial, ao sistema escravista e à manutenção da ordem social. O poema, então, incorpora a versão mítico-religiosa da escravidão que é relatada no livro do Gênesis como punição original. Conforme apresenta Bosi (1992, p. 258),

O fato é que se consumou em plena cultura moderna a *explicação* do escravismo como resultado de uma cultura moderna punida pelo patriarca salvo do dilúvio para perpetuar a espécie humana. A referência à sina de Cam circulou reiteradamente nos séculos XVI, XVII e XVIII, quando a teologia católica ou protestante se viu confrontada com a generalização do trabalho forçado nas economias coloniais. O velho mito serviu então ao novo pensamento mercantil, que o alegava para justificar o tráfico negreiro, e ao discurso salvacionista, que via na escravidão um meio de catequizar populações antes entregues ao fetichismo ou ao domínio do Islão.

Assim, a popularidade do mito de Cam inscreve a denúncia no horizonte bíblico e histórico e coloca a África como vítima do castigo inicial. Desse modo, o processo de vitimização da África, presente na construção poética, funciona como um recurso retórico de grande apelo emotivo, sobretudo por dialogar com uma cultura cristã que é, em essência, marcada pelo sofrimento e pelo temor. A associação entre dor, expiação e punição divina reforça o impacto do discurso, aproximando a tragédia africana de uma narrativa teológica que legitima o padecimento como destino histórico e espiritual. Ancora-se na ideia de que o destino africano estava irrevogavelmente selado por um ato ancestral – a maldição é definitiva, “o povo africano será negro e será escravo: eis tudo” (Bosi, 1992, p. 256).

³⁶ BÍBLIA. Bíblia online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/ol/gn/9>. Acesso em 21 ago. 2025.

Além disso, o aspecto religioso do poema pode ser analisado a partir de um segundo ponto de vista: a mentalidade cristã e a popularização da religião pelos católicos lusófonos no Brasil tomam o lugar das religiões de matrizes africanas em um poema cujo eu lírico é, justamente, o próprio continente africano. Desconsidera as religiões politeístas e é totalmente contido no referencial europeu monoteísta. A África representada por Castro Alves invoca incessantemente o Deus cristão e rememora episódios bíblicos, configurando uma narrativa que internaliza os valores da tradição ocidental. A título de exemplo, a figura divina (Deus/Senhor) é mencionada onze vezes ao longo do poema, sempre em forma de súplicas, construídas para serem recitadas com desespero (como: “Mas eu, Senhor”... Eu triste abandonada”, “Não basta ainda de dor, ó Deus terrível?!”) e “Meu Deus! Senhor, meu Deus!!...”). Tais interpelações, longe de expressarem um exercício de fé ou oração devocional, configuram antes um discurso de revolta e incompreensão diante do sofrimento, convertendo a presença divina em alvo de questionamento e não de confiança. Assim, ainda que a simbologia cristã permeie todo o poema, ela não se manifesta como adesão religiosa, mas como recurso crítico, evidenciando a contradição de um Deus universal que assiste em silêncio à dor do continente africano.

O poema, então, coloca a África como vítima do infortúnio e a condição do continente maldito como insuperável, sendo necessária a força divina para intervir em tal contexto. Contudo, na ausência de consolo e ajuda efetiva, os negros escravizados permaneceriam na desgraça, amaldiçoados pelos deuses e pelos homens. O efeito da maldição que se reproduz de geração em geração, então, faz com que a Mãe África se compare com as demais áreas do globo, vendo-se, conseqüentemente, inferiorizada em beleza e glória, sendo a mais infeliz dos continentes, desesperada por Deus. Através de uma sucessão de imagens do Oriente e da Europa, continua a clamar para o céu que não a ouve:

Minhas irmãs são belas, são ditosas...
 Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
 Dos haréns do Sultão.
 Ou no dorso dos brancos elefantes
 Embala-se coberta de brilhantes
 Nas plagas do Hindustão.

Por tenda tem os cimos do Himalaia...
 Ganges amoroso beija a praia
 Coberta de corais...
 A brisa de Misora o céu inflama;
 E ela dorme nos templos do Deus Brama,
 — Pagodes colossais...

A Europa é sempre Europa, a gloriosa! ...

A mulher deslumbrante e caprichosa,
 Rainha e cortesã.
 Artista — corta o mármore de Carrara;
 Poetisa — tange os hinos de Ferrara,
 No glorioso afã!...
 (Alves, 2023, p. 387)

Para Amado (2010, p. 181), “é o espanto de uma terra e de uma raça que veem a desgraça se abater sobre o seu peito e não compreendem que crime cometeram. [...] é a voz imensa de um continente”. Esse trecho de “Vozes” revela um fôlego enciclopédico, não apenas pela extensão de seus versos, mas sobretudo pela quantidade de referências que o compõem. Convoca cidades, mares, acidentes geográficos e marcos da cultura ocidental e oriental. Entre os elogios feitos ao continente asiático, a lista é extensa: exalta suas “sombras voluptuosas”; menciona diretamente o título imperial turco, “nos haréns do Sultão”; retoma a região indiana através de seus “brancos elefantes” e a riqueza dos “brilhantes”; refere-se às vastas e exóticas terras do Hindustão, parte norte da Índia; metaforiza e hiperboliza as montanhas imensas e grandiosas da Ásia, “Por tenda tem os cimos do Himalaia...”; cita Ganges, mar indiano, e o Deus Brahma, o senhor da criação dos indianos; e, finalmente, elogia os imensos templos da região da Índia, símbolos de riqueza cultural e monumental, “pagodes colossais”. Especialmente neste último, ao evocar a imponência desses templos, o eu lírico parece demonstrar um contraste entre a suntuosidade espiritual e cultural atribuída à Ásia e a realidade de opressão e sofrimento da África no poema. Esse contraste reforça a ideia de que, enquanto outros continentes têm símbolos de poder e prosperidade, a África, personificada, é marcada pela dor, abandono e exploração.

A grandiosidade e o exotismo das imagens geográficas e arquitetônicas também reforçam o caráter épico do poema, uma vez que a conjunção de cenários grandiosos se encontra inteiramente em conflito com o sofrimento extremo da voz poética. Além disso, o recurso à hipérbole, bem como a retórica amplificada e as imagens exaltadas da natureza e do universo, inserem o poema no horizonte das variações épicas, aproximando-o da tradição que busca o sublime e a grandiloquência. Vale mencionar, ainda, que diferentemente das tradições épicas de invocação às musas inspiradoras, como na epopeia greco-latina, a invocação de “Vozes” se concentra apenas a um deus inacessível e distante que, interpelado, se embuça e se cala.

O poema mantém o caráter épico e retórico através da idealização do continente europeu na estrofe seguinte: a Europa é apresentada como “gloriosa”, “deslumbrante”, “caprichosa”, “rainha” e “cortesã”. Tem-se, assim, uma figura feminina repleta de dotes, sedutora e poderosa,

reforçando a centralidade europeia no imaginário ocidental como símbolo do apogeu cultural, artístico e político. Seguindo a temática que percorre todo o poema, em especial naquilo que dialoga com o retrato bíblico cristão, faz sentido que os continentes tenham qualidades e virtudes que foram renegados para o continente africano, uma vez que “obedecem a lógica interna do mito originário que concedia privilégios aos irmãos de Cam” (Bosi, 1992, p. 260). Ou seja, assim como Jafé e Sem foram poupados da vingança paterna, a Ásia e a Europa também o foram. Consequentemente, Cam e África vivem como malditos.

Então, é possível dizer que o esquema construtivo do poema conta com a prosopopeia que sustenta as estrofes todas e as mantém imersas no mesmo clima tonal do começo ao fim do texto. São diversas metáforas, metonímias, hipérboles e referências enciclopédicas a espaços e culturas que ampliam o campo do poema, chegando até a denúncia do continente americano como centro da rejeição universal da gente negra, sanguessuga que lhe debilita:

Hoje em meu sangue a América se nutre
Condor que transformara-se em abutre,
Ave da escravidão,
Ela juntou-se às mais... irmã traidora
Qual de José os vis irmãos outrora
Venderam seu irmão.
(Alves, 2023, p. 390)

Enfim, cita-se o continente americano como aquele que arrancou a beleza da África, como uma espécie de parasita que, com o sangue do povo africano, tira seu sustento e lhe causa danos. A capacidade destrutiva da América é tanta que mesmo o condor, ave símbolo da terceira geração romântica e do ideal de liberdade, transformou-se em um abutre — uma “acusação à América que, de pátria da Liberdade que era, se converteu em *irmã traidora, ave da escravidão*” (Bosi, 1992, p. 260). Pervertido em um animal fúnebre, à morte e à degradação, a imagem do continente americano revela a sua contradição que, ao mesmo tempo que proclamava independências e novos ideais políticos, ainda sustentava sua economia sobre o regime escravocrata.

Sendo assim, “Vozes” ganha tonalidades majestosas e se insere em uma percepção de transbordante piedade e horror pelo destino infeliz de seus nativos. A divindade hebraica se comporta como um castigador e o deserto, espaço amplo de sentido, acolhe os rogos e expõe os sofrimentos físicos e sentimentais da Mãe África. A situação de continente maldito que reivindica por liberdade e humanidade reveste o tema da escravidão e a necessidade constante, nos versos de Castro Alves, de sensibilizar e comover o imaginário social pela palavra

grandiloquente e pela paixão indignada. A nação brasileira, enquanto terra de escravos, deixa uma esteira de espumas e sangue sobre suas paisagens, “uma nódoa no cenário feito de ondas de luz, verdes matas, céu de anil. E o retinir dos ferros do cativo destoa da imensa orquestra, é um som discorde e vil” (Bosi, 1992, p. 247). Isto é, apesar das belezas naturais do território brasileiro, a situação do homem ainda é reduzida à escravidão, etnicamente discriminado e expulso do processo de justiça social. Utilizando a poesia como denúncia, é possível observar nos poemas alvesianos que a abolição da escravatura se impõe como urgente. Para Matos (2011, p. 170),

Na poética de Castro Alves, uma lâmina de prata muito fina, um punhal afiado, executa essa tarefa de redução ou ampliação da realidade, num movimento de vai-e-vem. E a lâmina cortante e sutil do verbo, manejada pelas hábeis mãos do poeta, faz sua obra escapar da história e projetar-se no futuro.

Portanto, pode-se dizer que a África, pela voz que lhe é conferida, projeta um canto que ecoa a amplitude do universo. Quando se trata do mergulho necessário para a leitura do texto poético, tem-se um poema cuja carga emocional é concentrada no pranto do eu lírico, através de elementos como a constante evocação a um ser divino, como um pedido de socorro; a comparação da voz do poema com figuras da mitologia greco-romana, como Prometeu, reelaborando o elemento clássico; a retomada da narrativa bíblica amaldiçoada, utilizada pelo pensamento europeu e cristão como justificativa ao tráfico de escravos e a exploração da África; e a comparação e inferiorização do continente africano em relação aos demais, produzindo, assim, imagens elevadas e um tom grandioso, o que aproxima o lamento de uma tonalidade épica. Além disso, a exploração do corpo negro, bem como a perda da sua dignidade pela escravidão, transforma a Mãe África em um eu lírico que amplia sua denúncia para além da Europa colonizadora, incluindo as nações do Novo Mundo e, também, os mitos interpretados de forma distorcida que foram responsáveis por reforçar a ideia da punição divina aos africanos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o primeiro momento, a proposta do trabalho consistiu em demonstrar elementos do épico que podem ser reconhecidos nos poemas de Castro Alves. O que era interessante, nesse sentido, se encontrava justamente em considerar a maneira pela qual o poeta conferiu à causa abolicionista uma dimensão de heroicidade e de preocupação universal, dignificando-a como matéria épica. Sua literatura, assim, se torna capaz de promover uma noção mais ampla de solidariedade, especialmente ao se considerar sua preocupação em aspirar a tão sonhada república e retratar a dignidade humana ofendida pela opressão colonialista.

No entanto, além da retomada do gênero clássico na sua poesia, no decorrer da pesquisa também se considerou a fortuna crítica e a recepção do autor na literatura brasileira como elementos fundamentais para a compreensão das suas criações poéticas. Notamos que, em vida, o poeta ganhou fama por conta do teatro, em especial sua peça *Gonzaga* (1867), de suas declamações públicas e por conta da influência de intelectuais do período, como José de Alencar e Machado de Assis, que conheceram o poeta e trocaram elogiosas cartas sobre Alves, publicadas no *Correio Mercantil*. A trajetória analítica deste trabalho buscou acompanhar críticas de teóricos da literatura, bem como de escritores modernistas que demonstraram a grande repercussão que os escritos alvesianos tiveram e o seu papel fundamental no cânone literário brasileiro. Ainda, vale ressaltar que cada autor, à sua maneira, evidenciou características épicas que compõem a sua atividade poética, seja pela sua temática ou, ainda, pelos recursos poéticos utilizados.

Sendo assim, em lugar de apenas apontar para a mudança ou permanência de elementos de origem clássica na poesia, buscamos examinar as possibilidades de escolha e construção imagética que se apresentaram em cada um dos poemas. Seja pelo uso constante de hipérboles, pela emoção do orador, da criação pautada na imaginação, no sentimento e na reflexão: todos esses tópicos demonstraram que o caráter político e a crítica social de Castro Alves se revelavam na sua maneira de compor seus poemas, tendo em vista sua própria posição política, defendendo diversas causas, sempre visando a liberdade e a igualdade entre homens e cidadãos.

Além disso, por estar situado no contexto do Romantismo, sobressai a sua preocupação social e a sua novidade poética, pois, em boa parte, ambas características se referem a uma superação do drama da segunda geração romântica. Além disso, encarna as tendências messiânicas do Romantismo, isto é, se coloca a serviço de uma temática e de uma causa social e política, distinguindo-se da visão subjetivista e egocêntrica de seus pares e se colocando frente a um Romantismo social e engajado.

O Romantismo brasileiro, pode-se dizer, surge ligado ao Estado do recém-nascido império, e esteve intimamente relacionado à noção de um sentimento nacionalista e na formação de uma identidade nacional que tentava se opor à antiga metrópole. Nesse sentido, a terceira geração romântica assume “uma onda de poesia participante” (Candido, 1997, p. 222) e Alves, nome mais popular do referido período, constrói uma poesia política e humanitária em prol de sua defesa abolicionista, expressando em seus poemas o humanitarismo, a rebeldia e a causa sentimental que entusiasmaram suas declamações públicas.

Os manuais de literatura ensinam que o Romantismo, centrado no eu romântico em seus conflitos e anseios, rompe com a tradição greco-romana, com os modelos clássicos e também com os códigos da poética do Arcadismo. A título de exemplo, toma-se, mais uma vez, Alfredo Bosi e seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*: nele, o autor é categórico em afirmar que “caiu primeiro a mitologia grega” (Bosi, 2006, p. 105). Contudo, saltam aos olhos os pontos comuns entre as tradições épicas clássicas e os poemas de caráter social de Castro Alves. A partir da leitura e análise dos poemas, se procurou descrever as relações intertextuais que o autor mantém com as epopeias homéricas e virginianas, especialmente no que se refere a um conjunto de temas, dentre os quais se destacam a excelência guerreira e o herói como modelo. O presente trabalho se valeu, então, de explorar a relação entre o romantismo brasileiro e as matrizes clássicas, argumentando que a suposta ruptura não é tão absoluta quanto muitos manuais afirmam.

Também, o que chama a atenção no texto de Alves é a maneira pela qual o autor reelabora um conjunto de elementos clássicos, ajustados ao seu projeto de construção de uma literatura abolicionista e social. Essa afinidade com os valores gregos se confirma em “Pedro Ivo” e “Vozes d’África” por meio de construções poéticas e lexicais cuidadosamente escolhidas, que fornecem aos poemas um evidente valor metaliterário, alusivo. Pedro Ivo se torna um herói moldado pelas formas clássicas: cultiva a excelência guerreira, assim como Aquiles, desejando realizar um feito grandioso que possa mobilizar as camadas sociais e permanecer na memória dos seus companheiros de guerra. Além disso, o poema parece concordar com o código heroico homérico, no qual a morte em batalha traz honra e glória ao homem. No outro poema, a África personificada adquire contornos épicos ao ecoar a tragédia do continente abandonado e explorado e assume, assim, um tom grandioso de apelo e de denúncia.

Pode-se dizer que, intencionalmente, o poeta procurou glorificar os feitos do herói praieiro através do registro poético. Isso se deve ao fato de que Alves faz parte de uma geração de escritores brasileiros que adquiriu sólida formação clássica, demonstrando afinidade com os estudos de poetas da Antiguidade, as formas poéticas e os gêneros literários. Compôs poemas épicos e lírico-amorosos, como também textos dramáticos, e obteve sucesso e elogios em todos os três. Apesar disso, o que se destacou para nós e desencadeou toda a análise aqui apresentada consiste na transformação de uma causa inicialmente sentimental em uma causa formal, isto é, a passagem de um sentimento de indignação para uma elaboração estética consciente, capaz de conferir à luta abolicionista a grandiosidade e a solenidade próprias da forma épica. Essa

conversão da emoção em forma revela um desejo romântico de transformar o mundo através da palavra poética. Para nós, uma das maiores realizações do poeta se encontra nessa consciência social de sua época que, ao mesmo tempo em que se insere no projeto romântico nacional, reatualiza a tradição épica sob uma perspectiva humanitária e política.

Além dos poemas aqui analisados, é possível encontrar outros poemas épicos na obra do condor, como: “Navio Negreiro”, “As Duas Ilhas”, “O Livro e a América”, “Quem dá aos pobres, empresta a Deus”, entre outros. Comprova-se, mais uma vez, que os elementos do gênero épico são variáveis, e os registros épicos de Alves são variados. Assim, a poesia de Castro Alves parece resgatar o épico clássico e ter como tema o louvor das proezas guerreiras praticadas por grandes heróis, como Pedro Ivo.

Com isso, os exercícios de análise permitiram ao sujeito-leitor se apropriar da multirreferencialidade discursiva dos poemas, compreendendo não apenas seus elementos culturais, mas também o caráter político e a crítica social presentes na obra de Castro Alves, conforme evidenciam as próprias asserções do autor. Os poemas épicos se mostraram, portanto, manifestações fluidas, utilizadas com grande engenhosidade prática pelo poeta, através de seu olhar apurado para a natureza, das forças cósmicas descritas em ação (resultando, conseqüentemente, na descrição caos-e-cosmos), do espaço imenso e das hipérboles. Fiel às maneiras intencionais, novas e inesperadas do Romantismo, o canto à natureza como espaço de caos e destruição, fornecendo um verdadeiro quadro de amarguras, concede ao poeta um lugar à parte, um lugar especial dentro da literatura romântica. Em resumo, “é o sentimento ante o drama social e a natureza em sua capacidade redentora que trazem luzes eficazes para a obra conjunta do poeta baiano” (Montenegro, 1971, p. 11).

Em nossa busca por referências clássicas na composição dos poemas, foi a intertextualidade o principal processo de criação de uma relação entre a produção castroalvina e o gênero épico. Destacando a presença efetiva de um texto em outro, foi possível considerar que o poeta pôs em evidência discursos de caráter social e humanista através de suas próprias referências clássicas, evocando não apenas o modelo da epopeia antiga, mas também o caráter oral e maravilhoso dos escritos épicos. A reelaboração dos temas heroicos foi interpretada, então, a partir da urgência de denunciar as contradições de seu século. Assim, a tradição épica é retomada à luz do engajamento político e da sensibilidade romântica do poeta.

Nesse sentido, os críticos consideram Alves como um poeta enfático e apaixonado e não poderíamos deixar de enfatizar a paixão do poeta como um aspecto essencial de sua produção. Uma visão de seu ofício como poeta, recuperando as diversas significações já apresentadas, de certa forma romântica. A convicção que Castro Alves revelava nas causas por ele defendidas não as deixariam se perder completamente na passagem do tempo.

Desta feita, não se trata, portanto, apenas de esclarecer ou aprofundar pesquisas já existentes sobre sua biografia e poesia, mas de compreender como esses poemas podem ter sido exaltados em seus próprios ideais, de certa forma, mas esperançosos e tocantes também, revelando um profundo senso de esperança e humanidade. Talvez esses tenham sido, de fato, os anos mais idealistas e esperançosos de sua criação, quando a poesia revelava um espírito que acreditava no poder redentor da poesia. Mas, ao abordar a trajetória de formação intelectual do poeta e o modo como as ideias de revolução e transformação social, decorrentes da visão romântica, influenciaram sua forma de ver o Brasil e de lidar com problemas sociais e políticos do tempo, foi possível entender melhor o tempo e o espaço histórico e literário em que sua poesia se insere.

Por fim, consideramos que Castro Alves foi um autor tomado por seu amor pelo ofício poético e pela emoção de trabalhar com ideias e passá-las para o seu texto, polindo aquilo que não lhe emocionava e preocupado em expressar sua dimensão mais humana. Suas escolhas criativas, feitas em reação às adversidades e insatisfações de seu tempo, lhe renderam multidões fervorosas, adesão política e ajudaram a construir a imagem de um poeta cujo apoio e participação foram como uma palma aberta que se estendeu às causas sociais. Ainda que o poeta seja comumente considerado como idealista e entusiasmado, o teor insubmisso de sua poesia permanece indelével, carregado das vozes que sua subjetividade ativou no processo poético.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Castro. **Espumas flutuantes; Os escravos**. São Paulo: A+M Artes e Música, 2023.
- ALVES, Castro. **Poesias Completas de Castro Alves**. Prefácio de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- AMADO, Jorge. **ABC de Castro Alves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BANDEIRA, Manuel. **A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia de versos**. 3 ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- BARBOSA, Edna Sousa. A relação sons e temas no poema Vozes da África de Castro Alves: uma abordagem estilística. In: VOLPATO, Arceloni Neusa (org.). *Linguagens, Literatura e Língua Estrangeira: Didática e suas percepções*. Maringá: Eniedusul, 2021. Cap. 9. p. 110-126. Disponível em: <https://www.uniedusul.com.br/wp-content/uploads/2021/12/E-BOOK-LINGUAGENS-LITERATURA-E-LINGUA-ESTRANGEIRA-DIDATICA-E-SUAS-PERCEPCOES.pdf>. Acesso em 15 set. 2025.
- BELLOS, David. **The novel of the century: The extraordinary adventure of *Les Misérables***. UK: Penguin Random House, 2017.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BITARÃES NETTO, Adriano. Castro Alves e a construção do "Quinto império" brasileiro: república imaginária/nação literária. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 238–252, 1998. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/10202>. Acesso em: 4 ago. 2025.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. Jorge de Lima poeta em movimento (Do “menino impossível” ao *Livro de sonetos*). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 30, n. 86, p. 183–207, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142016.00100012>. Acesso em: 7 maio 2025.
- BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Brasil, n. 1, p. 9–47, 2000. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/121070>. Acesso em: 29 maio. 2025.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Primórdios do épico: ILÍADA. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M. B. (Orgs.). **As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: SBEC/Movimento, 1992, p. 40-55.

CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p. 61-108, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4862/4089>. Acesso em: 29 set. 2025.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 5 ed., 2006a.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada. 2v. 8 ed. 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 9 ed., 2006b.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARVALHO, Marcus. J. M. de. Os nomes da revolução: lideranças populares na Insurreição Praieira, Recife, 1848-1849. **Revista Brasileira De História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 209-238, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/vbP5XZWJM4Lynrwj8xBTgGn/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 34, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25775>. Acesso em: 6 maio 2025.

CECCHINI, Giselle Molon. **Lucrecia Borgia: drama no oceano de Victor Hugo**. 2009. 290 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/4135>. Acesso em: 14 jul. 2025.

CHAUVIN, Jean Pierre. O crítico Manuel Bandeira. **Opiniões**, São Paulo, Brasil, n. 12, p. 210–222, 2018. DOI: [10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2018.144617](https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2018.144617). Disponível em: <https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/144617>. Acesso em: 1 jul. 2025.

COELHO, Geraldo Mártires. Liberalismo e romantismo: Império e nação no Brasil (1820-1850). **IV Congresso Histórico de Guimarães: Do Absolutismo ao Liberalismo**, v. 2, n. 2, Braga: Barbosa & Xavier, Ltda, 2009. Disponível em: <https://chi.guimaraes.pt/actas/4CH/2sec/4ch-2sec-006.pdf>. Acesso em: 26 set. 2025.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. Tradução: Eduardo Brandão. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COSTA, Cléria Botelho da. Justiça e abolicionismo na poesia de Castro Alves. **Projeto História**, São Paulo, n. 33, p. 179–194, dez. 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2290>. Acesso em: 14 maio 2025.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Rondó de Castro Alves em autores modernistas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 217–221, 1998. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/10200>. Acesso em: 22 maio. 2025.

FIUZA, Alexandre Felipe. Rebelião Praieira: um estudo de caso em Areia/PB. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 7, n. 2, p. 33-49, 2002. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2153>. Acesso em: 21 jul. 2025.

FROST, Robert. **Poemas escolhidos de Robert Frost**. Tradução: Marisa Murray. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1969.

GOMES, Maria das Graças. Da imaginação em Castro Alves: quando a poesia abraça a história. **Revista de Letras**, Centro Universitário de Brasília (UCB), Brasília, v. 5, n. 2, p. 72-86, ano V. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rl/article/view/4704>. Acesso em: 09 jul. 2025.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Lisboa: Edições 70. 1984.

GUERRA, Milla Bioni. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 10, n. 21, p. 171–198, 2018. DOI: [10.5965/2175234610212018171](https://doi.org/10.5965/2175234610212018171). Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10457>. Acesso em: 4 set. 2025.

HADDAD, Jamil Almansur. Castro Alves e a Revolução Praieira. **Revista de História**, São Paulo, v. 6, n. 13, p. 211–221, 1953a. DOI: [10.11606/issn.2316-9141.v6i13p211-221](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v6i13p211-221). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35231>. Acesso em: 20 jul. 2025.

HADDAD, Jamil Almansur. **Revisão de Castro Alves**. v. 1. São Paulo: Edição Saraiva. 1953b.

HADDAD, Jamil Almansur. **Revisão de Castro Alves**. v. 3. São Paulo: Edição Saraiva. 1953c.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org). **Épicos - Coleção Multiclássicos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 17-91.

HOISEL, Evelina. Entrelaçando cenas de amor: leituras de Castro Alves. In: FONSECA, Aleilton (Org.). **As asas do condor: ensaios sobre Castro Alves**. Itabuna, BA: Mondrongo, 2020, p. 95-109.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HONORATO, Suene. **As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima**. 2013. 176p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/917445>. Acesso em: 7 maio 2025.

HOUTMAN, C. “What Did Jacob See in His Dream at Bethel?: Some Remarks on Genesis XXVIII 10-22.” **Vetus Testamentum**, vol. 27, n. 3, 1977, p. 337–351. DOI:

<https://doi.org/10.2307/1517497>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1517497?origin=crossref&seq=1>. Acesso em: 31 jul. 2025.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime; tradução do prefácio de Cromwell**. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis: texto integral**. Tradução de Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2014.

KLAMT, Valdemir. **O intelectual Mário de Andrade e suas políticas culturais**. 2003. 148 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/85069/220746.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 maio 2025

LIMA, Jorge de. **Poesias completas**. v. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MATOS, Edilene. **Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito**. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12 ed., São Paulo: Cultrix, 2004a.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Volume 1 - Das origens ao romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2004b.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. Para uma leitura de Castro Alves no centenário de sua morte. **Revista da Academia Cearense de Letras**, n. 3, p. 9-15, 1971. Disponível em: https://academiacearensedelettras.org.br/revista/revistas/1971/ACL_1971_03_Para_Uma_Leitura_de_Castro_Alves_P_Paulo_Montenegro.pdf. Acesso em 15 set. 2025.

MORAES, Silvia. A epopeia clássica e a renascentista. In: VASSALLO, Ligia (org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 37-46.

NUNES, Benedito. Mário de Andrade: as enfiaturas do Modernismo. **Revista Iberoamericana**, v. 50, n. 125, 1984, p. 63-75. Disponível em: <https://scispace.com/pdf/mario-de-andrade-as-enfiaturas-do-modernismo-1u7r7i4gcf.pdf>. Acesso em: 28 maio 2025.

PAIVA, Verônica Maria Valadares de. **O pequeno que gritava: a (des)politização no musical *Les Misérables***. 2017. 201 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31663>. Acesso em: 16 jul. 2025.

PASSOS, José Luiz. “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter” In: **A Cultura do Romance**. Org. Franco Moretti. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 987-996.

PEREIRA, A. R. S. “Eu Sou como a Garça Triste”: Romantismo, Escravidão e Natureza na Poética de Castro Alves. **Historia Ambiental Latinoamericana y Caribeña (HALAC) Revista de la Solcha**, [S. l.], v. 14, n. 3, p. 317–356, 2024. DOI: 10.32991/2237-2717.2024v14i3.p317-356. Disponível em:

<https://www.halacsolcha.org/index.php/halac/article/view/794>. Acesso em: 14 maio 2025.

PESSANHA, Nely Maria. Características básicas da epopeia clássica. In: APPEL, M. B.; GOETTEM, M. B. (Orgs.). **As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: SBEC/Movimento, 1992, p. 30-39.

PIAULINO, Ingrid; LOBATO, Andrea; LIMA, Welistony Câmara; MARTINS, Ana Patrícia Sá. Abc de Castro Alves, de Jorge Amado: canto de liberdade, sertão e projeto literário. **Revista Crioula**, [S. l.], n. 32, p. 71–88, 2023. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2023.217024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/crioula/article/view/217024>. Acesso em: 20 maio. 2025.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-33.

PONTES, Matheus de Mesquita e. ABC de Castro Alves de Jorge Amado: a intensificação das mediações com o campo comunista. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 29., 2017, Brasília. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia**. Brasília: Universidade Nacional de Brasília, 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502685328_ARQUIVO_ANPUH-2017-ARTIGO.pdf. Acesso em: 2 jul. 2025.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil e outros estudos**. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

PROENÇA FILHO, Domício. Uma biografia romanceada. Posfácio. In: AMADO, Jorge. **ABC de Castro Alves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RABELAIS, François. **Pantagruel e Gargântua**. Organização, tradução, apresentação e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

REZENDE, M. J. A análise de Antônio Cândido: O papel das idéias e do pensamento no processo de geração da mudança social no Brasil. Cinta de Moebio. **Revista de Epistemología de Ciencias Sociales**, [S.l.] n. 29, 2007. Disponível em: <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/25929>. Acesso em: 5 set. 2025.

RIBEIRO, Maria Manuela. A memória da revolução francesa nos movimentos revolucionários de 1848 em Portugal e no Brasil. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 11, p. 357-372, v. 11, 1989. Disponível em: https://ap1.sib.uc.pt/bitstream/10316.2/42918/1/a_memoria_da_revolucao_francesa.pdf. Acesso em 21 jul. 2025.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. Manuel Bandeira: o poeta da reconstrução. **Soletras – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ**, n. 25, p. 70-80, 2013. DOI: 10.12957/soletras.2013.7315. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/7315/5312>. Acesso em: 2 jul. 2025.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Ricardo Russano dos. A criação do Brasil através do Romantismo. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**. Iporá, v. 7, n. 1, p. 88-98, 2018: Número Especial: I Congresso Nacional de Estudos da Linguagem (CONELI). Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/7651>. Acesso em 24 set. 2025.

SILVA, Alberto da Costa e. **Castro Alves: um poeta sempre jovem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A semiotização épica do discurso. In: RAMALHO, Christina; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **História da Epopeia Brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 1. ed., 2007, v. 1.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí: Paco, 2. ed., 2017a.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. O mito de Prometeu e o canto libertário de Castro Alves. **Revista Leitura, [S. l.]**, v. 2, n. 24, p. 141–153, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.199924.141-153. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7589>. Acesso em: 6 ago. 2025.

SILVA, Maria Helena Alves da. A beleza circassiana no século XIX e a apropriação cultural de Pt Barnum. **Oficina do Historiador, [S. l.]**, v. 11, n. 1, p. 158–173, 2018. DOI: 10.15448/2178-3748.2018.1.25099. Disponível em: <https://pucrs.emnuvens.com.br/oficinadohistoriador/article/view/25099>. Acesso em: 23 jul. 2025.

SILVA, Rodrigo Ferreira da. **África, travessia e liberdade: Uma viagem historiográfica pela a poesia de Castro Alves (1863-1870)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2017b. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11977>. Acesso em: 24 ago. 2025.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUSA, Cleonice Ferreira de. Espumas flutuantes de além mar: Castro Alves e Victor Hugo o porquê da análise comparativa. **Revista da Anpoll**, v. 51, n. 3, p. 96-106. Florianópolis, Out./Dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1431>. Disponível em:

<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1431/1138>. Acesso em 14 jul. 2025.

SOUSA, Cleonice Ferreira de. **Nacional por criatividade: aspectos da presença francesa na obra de Castro Alves**. São Paulo: Alameda, 2022.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: Difel, 2 ed., 2003.

THAMOS, Márcio. **As Armas e o Varão: Leitura e Tradução do Canto I da *Eneida***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

VASSALLO, Lígia. A canção de Gesta e o épico medieval. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M. B. (Orgs.). **As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: SBEC/Movimento, 1992, p. 83-86.

VASSALO, Lígia. Introdução: O gênero épico. In: VASSALLO, Ligia (org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 9-22.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALENCAR, José de. **Como e porque sou Romancista**. Salvador: Progresso, 1955.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Panda Books, 2015.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ALVES, Castro. **Obra completa**. Organização de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BARBOSA, Vanderlei; MAIA, Jossuí Basílio Mendonça. O poder humanizador da poesia de Adélia Prado: a arte da contemplação das coisas mínimas. **Devir Educação**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. e-809, 2023. DOI: 10.30905/rde.v7i1.809. Disponível em: <https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/809>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e Romantismo brasileiro**. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo/Brasília: Polis/INL (MEC), 1979. p. 236-270.
- COSTA, Adriane Vidal. *Canto General*: narrativa poética e mítica de Pablo Neruda sobre a América. **Oralidade**, São Paulo, n. 6, p. 123–132, 2012. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/sites/diversitas.fflch.usp.br/files/2019-09/Oralidade%206.pdf#page=123>. Acesso em: 01 maio 2025.
- COUTINHO, Afrânio. O movimento romântico. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil: Volume 3: Parte II: Era Romântica**. São Paulo: Global Editora, 2023, p. 4-36.
- DIAS, Gonçalves. **Cantos**. Introdução, organização e fixação de texto: Ciliane Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MULTIRIO. Revolta Praieira: deflagração da insurreição. **MultiRio**. Disponível em: <https://multi.rio/index.php/historia-do-brasil/brasil-monarquico/92-governo-pessoal-de-d-pedro-ii/8965-revolta-praieira-a-deflagra%C3%A7%C3%A3o-da-insurrei%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 19 jul. 2025.
- NERUDA, Pablo. **Canto General**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SUPPIA, Alfredo. A vulgata da tríade poética (lírico, épico e dramático) no ensino de roteiro para cinema e audiovisual. **Graphos**, João Pessoa, v. 23, n. 1, 2021. Seção Ensaios. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2021v23n1.57011>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/57011/33535>. Acesso em: 7 out. 2025.

ANEXOS

ANEXO A – “Prometeu”

PROMETEU

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

ÉSQUILO

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

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

.....

Mas não! Quando arquejante em hórrido granito
Se entorce Prometeu, gigantesco precito,
Vós, Nereidas gentis, meigas filhas do mar!
O oceano lhe trazeis... p'ra em prantos derramar...

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

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

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

(Alves, 2023, p. 385).