

O SONHO DANTESCO E O PESADELO DE CASTRO ALVES: A VIAGEM DO NAVIO NEGREIRO AO PORTO DA *CITTÀ DOLENTE*. OU: CASTRO ALVES E AS LEITURAS DA *DIVINA COMÉDIA* NO ROMANTISMO BRASILEIRO

[CASTRO ALVES' DANTESQUE DREAM AND NIGHTMARE:
THE SLAVE SHIP'S JOURNEY TO THE PORT OF THE *CITTÀ DOLENTE*. OR: CASTRO ALVES AND THE
READINGS OF *THE DIVINE COMEDY* IN BRAZILIAN ROMANTICISM]

MATHEUS SILVA VIEIRAⁱ

ORCID 0000-0002-3404-0540

Scuola Superiore Meridionale/Università degli Studi di Napoli Federico II – Nápoles, NA, Itália

Resumo: Esta pesquisa analisa a influência de Dante Alighieri no Romantismo brasileiro e em suas preocupações sociais a partir do poema “O Navio Negreiro”, de Castro Alves. Neste artigo, abordamos questões sociais como a escravidão e de que maneira esse tema foi tratado no campo poético do Romantismo. Castro Alves, como poeta romântico, era socialmente comprometido como o porta-voz das classes populares, pois o Romantismo brasileiro não só definiu o papel da poesia em meio à sociedade, como também definiu as responsabilidades do poeta no meio social.

Palavras-chave: Dante Alighieri; Castro Alves; Escravidão; Influência

Abstract: This research analyzes Dante Alighieri's influence on Brazilian Romanticism and on its social concerns, based on the poem “O Navio Negreiro”, by Castro Alves. In this article, we address social issues such as slavery and how this matter was approached in the poetic field of Romanticism. Castro Alves, as a romantic poet, was socially committed as a spokesman for the popular classes, since Brazilian Romanticism not only defined the role of poetry in society, but also defined the poet's responsibilities in the social environment.

Keywords: Dante Alighieri; Castro Alves; Slavery; Influence

Introdução

No canto I do *Inferno*, Dante Alighieri pontua uma dificuldade em seu ofício poético: “Ah! que a tarefa de narrar é dura”¹ (ALIGHIERI, 2019. *Inf.* I, v. 4). Afinal, descrever aquela “selva selvagem, rude e forte/ que volve o medo à mente que a figura”² (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* I, v. 5-6) não seria empresa simples. *Mutatis mutandis*, também não é encargo ligeiro e descomplicado a redação de um ensaio crítico sobre o poema dantesco, ao menos sem que o ensaísta incorra em demasiadas repetições que o levem por uma “via smarrita” nos sendeiros da interpretação da *Comédia*.

Eugenio Montale, em uma carta datada de 3 de setembro de 1954, endereçada a Manara Valgimigli, recusou um convite como esse para realizar uma *Lectura Dantis*. Como escusa, o poeta genovês expôs: “não possuo nem mesmo uma *Divina Comédia*”³ (MONTALE, 1954, tradução nossa). Por não ter acesso à obra e por não poder consultá-la, Montale, a seu ver, não poderia produzir um texto à altura do convite, pois, ainda segundo o poeta, seus comentários não passariam de notas marginais ou repetitivas, sem vetores hermenêuticos substanciais para guiar os leitores pela *selva oscura* da exegese dantesca: “Não tenho em mente tantas impressões, observações, opiniões pessoais que me permitam – a qualquer canto de Dante – fazer algo diferente de outros leitores e comentadores”⁴ (MONTALE, 1954, tradução nossa). Em linhas gerais, o que Eugenio Montale resume nessa carta, de pouco mais de uma dezena de linhas, é a angústia de um leitor quando precisa escrever alguma nota crítica sobre Dante Alighieri. Por onde começar? Quais temas abordar? Como se aproveitar da extensa fortuna bibliográfica disponível, sobretudo depois de quase sete séculos, quando os comentários dantescos já se tornaram quase que uma espécie de gênero textual?

Qualquer via de leitura tomada pelo crítico será parcial, pois só abarcará uma fração ínfima da tessitura textual. Dessa forma, no seu afã interpretativo, o crítico deve ser ciente

¹ No original: “Ahi quanto a dir qual era è cosa dura”.

² “selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura!”

³ “non possego nemmeno una *Divina Commedia*”.

⁴ “Non ho in testa quel tanto d'impressioni, osservazioni, opinioni personali che mi permettano – in qualche singolo canto di Dante – di far qualcosa di diverso da altri lettori e commentatori”.

de suas limitações. Isso o ajudará, por exemplo, no recorte metodológico do seu objeto de análise, favorecendo um exame mais preciso de uma parcela da obra, uma vez que investigar a obra literária em sua completude e complexidade pode ser atividade arriscada, visto que o crítico pode cair em armadilhas interpretativas de searas que não são do seu campo de atuação acadêmica.

Giorgio Agamben (2012), no ensaio “A defesa de Kafka contra seus intérpretes”, entende o texto literário como um artefato linguístico do domínio do inexplicável, tendo em vista que as obras literárias não apresentam estruturas interpretativas rígidas, fechadas em si mesmas ou delimitadas pela crítica: “de fato, as explicações não são mais que um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, deixando-o inexplicável. Inexplicáveis eram, na verdade, apenas as explicações” (AGAMBEN, 2012, p. 135). O nível de inexplicabilidade de um poema como a *Divina Comédia* pode ser mensurado pela sua capacidade de se avizinhar aos leitores pelas suas singularidades. A construção dos cenários, a utilização da linguagem, a rima, a métrica, enfim, a arquitetura geral do poema e todos os elementos que o fizeram soar como único dentro do seu contexto de formação ainda hoje assombam, emocionam e consolam leitores, fazendo com que essa obra perdure e sobreviva às intempéries da história. Mudam-se os tempos, as formas de se viver e de se relacionar, mas os dramas, os amores, os medos, as frustrações e os arrependimentos permanecem, respeitando alguns ajustes históricos, quase inalteráveis. Por isso, na *Comédia*, o leitor não está temporalmente distante do autor. A distância temporal se evapora, porque o tempo da poesia não é o tempo cronológico que a tudo devora e distancia.

A poesia cria sua própria noção tempo (PAZ, 2012, p. 193). As barreiras cronológicas com as quais fraturamos a existência sucumbem, então surge um eterno presente, um tempo psicológico que, fechado em si, só está aberto para a fluidez estética. Octavio Paz (2012) entendia que o presente é o tempo arquetipo da poesia, pois é formado de puro instante: “o poema dá de beber a água de um presente perpétuo que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato” (PAZ, 2012, p. 193). O tempo da literatura é diverso do tempo cronológico-cotidiano, e, como tal, deve ser analisado levando em consideração suas particularidades, que implicam a relação autor-texto-leitor, mediados pelo contexto histórico, quando este influencia na dinâmica da escrita e da leitura.

Jorge Luis Borges, a sua vez, entendia que a história da literatura deveria ser a história da leitura, abarcando a relação entre textos e leitores ao longo dos séculos, pois, como afirmava, “se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura no ano 2000” (BORGES, 1999, p. 139). Não vamos tão perto, como aos anos 2000, mas voltemos um pouco mais, ao século XIX, para examinarmos como a obra de Dante Alighieri fora lida por Castro Alves, e como o contexto sociocultural pode ter influenciado a leitura do poema dantesco, contribuindo para algumas apropriações temáticas da parte do poeta brasileiro.

Romantismo à brasileira e leituras da *Divina Commedia*

Partimos de 1822. Com o Brasil elevado à categoria de nação soberana, a partir de sete de setembro, era necessário reivindicar também a emancipação cultural. Dado que o Brasil era agora um país livre, era então de se imaginar que sua arte deveria ser autônoma depois dos séculos de tutela estrangeira. Em um primeiro momento, fugiu-se dos cânones portugueses, porque, após a independência, Portugal deixou de ser o farol cultural brasileiro. No entanto, apesar do afastamento da tradição da antiga metrópole, a autonomia cultural brasileira se dava ainda a partir de suas relações com modelos de referência europeus, sobretudo com os franceses e os ingleses. O diferencial nesse período – estamos aqui no Romantismo – foi que os artistas começaram a perceber, aos poucos, que a literatura brasileira não deveria ser apenas um receptáculo de temas e formas; estava na hora de o autor brasileiro cantar com voz própria.

Aqui cabe uma breve explicação. Falar que a literatura brasileira pleiteava sua autonomia cultural no século XIX ao mesmo tempo em que se nutria de temas estrangeiros parece um contrassenso, mas não o é. Toda literatura se constrói mediante um jogo de influências recíprocas; um absorver, um subtrair, um decantar de temas e formas. Por exemplo, o que seria da obra de Dante sem os influxos estrangeiros? Basta lembrar do canto XXVI do *Inferno*, em que Dante Alighieri, poeta italiano (atenção ao gentílico), é quem finda a história de Ulisses (e, ao que consta, Dante só havia tido contato com a história desse mito grego por fragmentos traduzidos para o latim); ou no XXVI Canto do *Purgatório*, quando Dante usa oito versos em provençal para render homenagem ao poeta Arnaut Daniel. Condenaríamos Dante por macular a literatura em

língua italiana pelo uso excessivo de temas estrangeiros? Claro que não. A literatura não nasce no vazio, antes, é enriquecida por empréstimos temáticos, dos quais se nutre e depois passa a alimentar a literatura universal. A literatura floresce com intercâmbios culturais. No fim das contas, o que pretendia o autor brasileiro no Romantismo, por seu turno, era pleitear a construção de uma arte nacional, mediante a absorção de padrões estéticos externos adaptados à realidade local. Porém, a busca pela autonomia cultural não é simples, já que envolve uma tomada de consciência nacional em concomitância com um trabalho estético que consiga cruzar paralelas culturais díspares (a local e a universal) sem que necessariamente uma se sobreponha à outra.

No entanto, as trocas temáticas são assimétricas e variam conforme a posição canônica que determinadas culturas ocupam no cenário universal. A posição central no cânone, às vezes oriunda de fatores externos, como a hegemonia econômica, favorece uma determinada literatura, que ditará modas a serem seguidas como padrões de referências. Assim, o sistema de rotação da cultura, suscetível às veleidades dos ditames econômicos, é capaz de transformar antigos centros de referência em periferias culturais; velhos faróis-guia vão sendo ofuscados pelo esplendor de novos baluartes culturais que ascendem à riba literária. A Itália, por exemplo, antiga metrópole cultural renascentista, possuía em fins do século XVIII e início do XIX uma literatura que vivia mais à sombra do seu passado do que do vigor do seu presente. A literatura italiana era então uma literatura secundária dentro do quadro europeu.

É bom frisar que esse processo de marginalização cultural imputado à literatura italiana não pode ser totalmente comparado ao que foi submetido à jovem literatura brasileira no mesmo período, pois é necessário levar em consideração uma série de vicissitudes histórico-culturais. Por exemplo, a literatura brasileira não fora legatária de uma longa herança literária para se apoiar ou buscar referências internas, como no caso italiano. As primeiras manifestações literárias brasileiras foram provenientes de aportes externos. Haroldo de Campos (1992, p. 238) interpreta que a literatura brasileira fora um infante sem infância, já nascida adulta, decantando e absorvendo tradições estrangeiras. Nesse sentido, para Campos (1992, p. 234), a literatura brasileira já nascera predisposta à antropofagia. Contudo, a crítica literatura europeia pré-romântica, e nos referimos aqui, sobretudo, à crítica de matriz portuguesa, tendia a ver os autores brasileiros como meros repetidores de padrões estéticos alheios, dos quais os literatos coloniais só poderiam ser

usufrutuários tutelados. Posto isso, quando falamos que a literatura brasileira buscou, pós-independência, um estatuto de autonomia, isso nada mais foi do que a liberdade de se apropriar livremente dos temas da literatura universal e glosá-los segundo a realidade local, sem autorização da metrópole.

A literatura italiana, ao contrário, era já autônoma, porém, buscava sair do ostracismo cultural ao qual havia sido lançada. São problemas semelhantes e, todavia, distintos. Enquanto no Brasil surge o que Haroldo de Campos (1992, p. 237) chamou de “diálogo da diferença”, uma busca pela autonomia cultural baseada na confluência de elementos culturais exógenos amalgamados com influxos endógenos, na Itália a problemática tem mais a ver com o dissabor da vida literária em uma periferia literária. Contudo, a literatura italiana no período novecentista, como a brasileira, será influenciada por movimentos sociais que contribuirão para a sua revalorização cultural.

O século XIX na Itália será marcado por ondas revolucionárias que levarão à unificação do território. Finalmente, a península será alçada à categoria de nação unida. O *Risorgimento* italiano, na interpretação de Carlo Dionisotti (1999, p. 267), buscou uma literatura de visão nacionalista para representar o apogeu cultural da jovem nação unida. O poeta patriótico escolhido para representar os feitos italianos foi Dante Alighieri, tal qual destaca Dionisotti:

Apenas uma tradição que remonta às suas origens nacionais e centrada na estrutura e substância histórica, realista, controversa e profética do poema de Dante ainda pode servir como uma alavanca para o ressurgimento daquela província humilde e selvagem da Europa que agora se tornou a Itália⁵. (DIONISOTTI, 1999, p. 274, tradução nossa)

Dá-se aqui o *risorgimento* dantesco, uma vez que esse poeta, por alguns séculos, tivera sua obra preterida em favor das de Petrarca, Tasso e Ariosto (DIONISOTTI, 1999, p. 256). Os movimentos históricos do século XIX abriram espaço para que Dante se transformasse no poeta italiano por antonomásia, como também para que a sua *Divina Comédia* se consolidasse como centro do cânone italiano, além de um indiscutível e importante pilar do cânone universal.

⁵ “Solo una tradizione ricondotta alle sue origini nazionali e imperniata sulla struttura e sostanza storica, realistica, polemica e profetica del poema di Dante, poteva ancora servir di leva al risorgimento di quella umile e selvatica provincia dell’Europa che ormai era diventata Italia”.

Tornando ao Brasil, é no Romantismo que a literatura começa a desvendar e evidenciar seus elementos nacionais. No entendimento de Antonio Candido (2002, p. 20): “o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole”. A aspiração por uma literatura autônoma solicitava aos autores que estes abrissem os olhos para a realidade na qual estavam inseridos. Desta forma, o Romantismo à brasileira também se preocupou com temas sociais, como a escravidão, e será na poesia que esse tema será tratado com mais relevo. O poeta romântico passará a assumir um compromisso social ativo, tornando-se porta-voz das classes subjugadas, uma vez que o Romantismo não só definiu a função da poesia na sociedade, mas também os encargos do poeta nessa sociedade (CANDIDO, 2000, p. 352). Quem despontou como arauto das lutas abolicionistas no campo da literatura foi um jovem poeta baiano: Castro Alves (1847-1871).

Castro Alves nasceu no interior do estado da Bahia. Mudou-se para a capital, Salvador, com propósitos de seguir estudos. Em Salvador, o jovem do interior teve contato com as iniquidades aplicadas aos negros: o cativeiro e a opressão. Aos negros, eram aplicadas as mais duras punições, que, segundo as descrições de Darcy Ribeiro (1995, p. 120), iam das “mutilações de dedos, furo de seios, queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver”. O mais aterrador de tudo isso é que essa barbárie era feita com total apoio das mais diversas camadas da elite social brasileira, como bem lembra Silvio Almeida (2019, p. 25): “as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados ‘homens de bem’”.

Observador da crueldade aplicada aos escravizados, Castro Alves não conseguiu ser um poeta alheio a tal situação. Não podia aceitar que o desenvolvimento urbano do Brasil estivesse em correlação com as perversidades aplicadas aos negros. O sangue dos escravizados não poderia ser o motor de desenvolvimento do país, por isso ferve na pena desse poeta a denúncia social. Surge o autor porta-voz das lutas abolicionistas ou o que Antonio Candido (2000, p. 241) chamou de “poeta humanitário”, verdadeiro “bardo que fulmina a escravidão e a injustiça”.

A longa viagem do Navio Nегreiro ao porto da *città dolente*

Em 1868, aos 21 anos, Castro Alves escreveu “O Navio Nегreiro”, poema dividido em seis partes e que narra a dolorosa e longa viagem de indivíduos sequestrados de várias áreas do continente Africano, aprisionados em um calabouço marinho com destino aos grilhões eternos. O poema é aberto com a descrição do horizonte marinho:

‘Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar – dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta
(...)
‘Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? Qual o oceano?... (ALVES, 1960, p. 277)

Na interpretação de Gibson Rocha (2007, p. 58) “o poema se processa numa escala progressiva que vai da contemplação ao desespero”, por isso a paisagem doce e suave, com o azul do céu que se confunde com a cor das águas, é quebrada pela visão de uma nave de marinheiros rudes, violados pelo sol abrasador. É o navio negreiro, nau errante, abjeto veículo que assombra o poeta: “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!” (ALVES, 1960, p. 277). O exagero das imagens dissonantes passa a construir uma paisagem tétrica. Depois de douradas borboletas, instala-se agora um quadro de sofrimentos. Ao descrever o navio, as palavras do poema passam a ser ásperas, de modo a atingir o sombrio. Chega-se a um espaço de angústia e sofrimento. Os ecos dantescos aqui são visíveis, tornando-se mais nítidos quando Castro Alves recorre ao nome do poeta florentino para descrever tal cenário:

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... (ALVES, 1960, p. 280)

Ao destacar “sonho dantesco”, o poeta baiano tentará aproximar suas visões às do florentino, mas a palavra “sonho”, dentro do léxico dantesco, possui nuances

interpretativas complexas. Luigi Canetti (2019), ao estudar as múltiplas interpretações dadas ao sonho em época medieval, constatou que o onirismo dantesco é um dos pontos centrais da obra. Canetti pontua que, para Dante, bem como para seus contemporâneos, os sonhos eram tidos como “recursos da psique e faculdades divinatórias”⁶ (CANETTI, 2019, p. 46, tradução nossa), de tal forma que uma das vertentes interpretativas da *Commedia* no Medievo entendia que a inspiração, a viagem e a escrita do poema partiam de visões oníricas do poeta, ou seja, a *Comédia* seria produto de um sonho de Dante (CANETTI, 2019, p. 49). Vida e sonho, como também realidade e irrealidade, são faces opostas de uma mesma moeda, de maneira que o poeta já não saberia distinguir uma face da outra. Dante já não sabe mais se é produtor ou produto do seu sonho, mas em um mundo transfigurado subjetivamente, impera a liberdade imaginativa.

Em outras palavras, as fronteiras entre sonho e realidades são tênues, pois, como György Lukács (2009) já dissera, a arte nasce de uma “inadequação” entre alma e realidade, uma vez que a “alma é mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2009, p. 177). O Inferno é zona de sonhos turvos, de pesadelo, de transfiguração tétrica da realidade: “Como lá fui parar não sei;/ tão tolhido de sono me encontrava,/ que a verdadeira via abandonei”⁷ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* I, v. 10-12). As experiências oníricas de Dante, ou o *visio in somniis*, é o que permite ao poeta, segundo Luigi Canetti (2019, p. 56), ser espectador de suas ações dentro de uma realidade fugidia. Castro Alves, dessa forma, baseia sua poesia nas experiências oníricas de Dante, visto que também suas visões refletem as turbações de um sonho inquieto, um pesadelo incompreensível, como no *Inferno* de Dante.

Os versos de “O Navio Negreiro” fazem ressoar os gritos de misericórdia dos negros escravizados, o zunir dos chicotes, o estalar dos açoites no corpo, obrigando os condenados a girarem em uma dança de dor e agonia. A aspereza das palavras envolve, paralisa e imobiliza o leitor. Tais imagens só poderiam ter sido buscadas na obra de um autor que explorou os recônditos da vida ínfera:

Gritos, suspiros, prantos lá encontrei
que ecoavam no espaço sem estrelas,
pelo que no começo até chorei.
Diversas línguas, hórridas querelas,

⁶ “risorsi della psiche e facoltà divinatorie”.

⁷ “Io non so ben ridir com’ i’ v’ intrai,/ tant’ era pien di sonno a quel punto/ che la verace via abbandonai”.

brados de mágoa, irrupções de ira
com estalar de mãos em suas sequelas,
formavam um tumulto que regira
no intemporal negrume, sem parada,
qual turbilhão que areia em torno atira⁸. (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* III, v. 22-27)

Estamos na entrada do Inferno, às margens do Aqueronte. Caronte é o barqueiro que transporta Dante, Virgílio e as almas perdidas. Dante, não suportando os flagelos imputados aos condenados, cai desmaiado e, ao fim do canto, já não tem mais voz para narrar a sucessão de penas do reino infernal, por isso precisa fazer uma pausa. A tarefa não é fácil; o Inferno é o lugar do indescritível. Resta ao poeta lutar para desbravar o manancial linguístico em busca de vocábulos que deem suporte à sua descrição. Não obstante a falta de termos para descrever as paisagens infernais, o poeta ainda tem que combater as imprecisões da memória – como arquivar eventos que carecem de palavras para descrevê-los? –, afinal, a topografia infernal favorece a incompreensão, seja ela auditiva e/ou visual, tudo contribuindo para a difícil transposição em versos das sensações vividas pelo poeta. À vista disso, quando Dante, depois da sua peregrinação pelos três *luoghi dell’aldilà*, começa a escrever seu poema, entrando em conflito com o tortuoso labirinto da memória e com a problemática de descrever uma realidade fugidia, assim afirma: “Ah! que a tarefa de narrar é dura” (ALIGHIERI, 2019. *Inf.* I, v. 4). Desse modo, dá início ao que Giuseppe Ledda (2002) entende por “retórica do indizível”, visto que Dante está tensionado em um “xadrez (*scacco*) cognitivo/comunicado”, ou seja, entre a observação das ações e a tortuosa pressão para a sua transposição em versos (LEDDA, 2002, p. 179). O que faz Dante em seu poema é um processo de artesanato poético, reagrupando os vocábulos para criar sinestésias que possam transmitir aos leitores sensações semelhantes àquelas vividas por si, além de edificação de metáforas que aproximem as experiências no além à realidade tangível dos intérpretes do poema. Enfim, o poeta florentino realiza inúmeros exercícios retóricos para contornar a sua pesada tarefa de escrita.

Castro Alves também entra em *agon* com as palavras. Nessa luta, o poeta brasileiro pede apoio às musas: “Perante a noite confusa.../ Dize-o tu, severa Musa,/ Musa

⁸ “Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l’aere sanza stelle./ per ch’io al cominciar ne lagrimai./ Diverse lingue, orribili favelle./ parole di dolore, accenti d’ira,/ voci alte e fioche, e suon di man con elle./ facevamo un tumulto, il qual s’aggira/ sempre in quell’aura samza tempo tinta,/ come la rena quando turbo spira”.

libérrima, audaz!.../” (ALVES, 1960, p. 281). Recordemos que Dante, em seu turno, também recorreu ao auxílio similar das suas musas: “Musas, grão Gênio, vossa potestade/ me ajude; mente que o que eu via inscrevias/ aqui se atestará tua dignidade”⁹ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* II, v. 7-9). Escrever não é tarefa simples. Em seu poema, Castro Alves tenta descrever as sensações de sofrimentos dos escravizados. Lágrimas, dores e gritos, além de punições sobre mães e filhos, embalados pelo zunir dos açoites, constroem uma horrenda sinfonia de flagelos:

Negras mulheres, suspendendo às tetas
 Magras crianças, cujas bocas pretas
 Rega o sangue das mães:
 Outras moças, mas nuas e espantadas,
 No turbilhão de espectros arrastadas,
 Em ânsia e mágoa vãs!
 E ri-se a orquestra irônica, estridente...
 E da ronda fantástica a serpente
 Faz doudas espirais ...
 Se o velho arqueja, se no chão resvala,
 Ouvem-se gritos... o chicote estala.
 E voam mais e mais... (ALVES, 1960, p. 280)

Em Castro Alves, o navio negreiro é o início do fim da liberdade para homens, mulheres e crianças sequestrados de suas terras. Depois da longa travessia do oceano, virá a condenação diária à labuta forçada, o sangue a irrigar o campo de trabalho, a humilhação a marcar as horas do dia, a fome a ser sempre companheira. Os versos usados por Dante nos portais do inferno bem que poderiam ser usados como inscrições nos porões do navio negreiro: “VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE/ VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR;/ VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE”¹⁰ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* III, v. 1-3), além do laudatório: “DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS”¹¹ (ALIGHIERI, 2019, *Inf.* III, v. 9). Em Castro Alves, a cidade dolente é um país, um Brasil omissivo, promotor e cúmplice do genocídio negro.

As imagens poéticas dos dois autores coincidem; as penas se assemelham, mas não os condenados. Em Dante, as almas são punidas pelo esquema da lei do contrapasso: paga-se no inferno a punição justa e equivalente às faltas praticadas em vida, e se estão

⁹ “O muse, o alto ingegno, or m’ aiutate;/ o mente che scrivesti ciò ch’io vidi,/ qui si parrà la tua nobilitate”.

¹⁰ “PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,/ PER ME SI VA NE L’ETTERNO DOLORE,/ PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE”.

¹¹ “LASCIASTE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE”.

no inferno, ali chegaram por mérito próprio. Mas quais são os erros cometidos pelos habitantes do porão da nau errante? Sujeitos que até bem pouco eram “Fortes, bravos/ Hoje míseros escravos,/ Sem luz, sem ar, sem razão” (ALVES, 1960, p. 282).

Castro Alves faz do seu poema um manifesto contra a miséria social brasileira, e, como Dante, o poeta baiano também enxerga a poesia como elemento de transformação social e, em certo sentido, de redenção moral aos humilhados pela escravidão: “Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!/ Andrada! Arranca esse pendão dos ares!” (ALVES, 1960, p. 284). Dante, por sua vez, introduz na cena, segundo Andrea Battistini (2016, p. 19), uma “retórica da salvação”, dado que o elemento poético se cruza com o teológico, marcando, por vezes, um discurso de tom profético, com vias a converter os leitores. Para Dante, a poesia era a arma de defesa contra as injustiças cotidianas, mas também guia de retidão para os leitores. Em resumo: a poesia era elemento de denúncia social e transformação espiritual, por isso, conforme Battistini, Dante considerava que partia das mãos do poeta, por licença divina, o encargo de denunciar a corrupção humana, de tal forma que: “A *Comédia* é, portanto, uma obra literária que tem um propósito prático, extraliterário, edificante, também evidenciado por aqueles que destacaram suas extraordinárias qualidades poéticas”¹² (BATTISTINI, 2016, p. 17, tradução nossa).

A poesia de Castro Alves, à sua maneira, descortina os problemas sociais, trazendo à luz verdades incômodas, soterradas pelo discurso político do período. A lírica do poeta baiano é inconveniente à retórica atrasada da elite escravocrata brasileira, que, por quase quatro séculos, regou os seus jardins de delícias com o sangue dos escravizados. Por quase quatro séculos, a humilhação, a fome, a tortura e o genocídio negro foram usados como escusas para funcionamento das engrenagens do sistema econômico nacional. Uma herança funesta, em razão de o racismo ser até hoje produzido e reproduzido pelas estruturas sociais dominantes, responsável por genocídios, encarceramento em massa, minguardas políticas sociais e escassa representatividade política da população negra.

É isso que leva Silvio Almeida (2019) a entender o racismo no Brasil como algo estrutural, uma vez que penetra nas camadas internas da sociedade, corroendo as estruturas sociais e obstaculizando a mobilidade social da população negra, que sofre com o processo de marginalização sociocultural, de maneira a dificultar a ascensão social

¹² “la *Commedia* dunque è un’opera letteraria che si prefigge un scopo pratico, extraletterario, edificante, posto in luce anche da chi ne ha messo in rilievo le straordinarie qualità poetiche”.

dessa parcela da população (ALMEIDA, 2019, p. 15). Para o pesquisador, o racismo no Brasil é estrutural também porque “fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea” (ALMEIDA, 2019, p. 15). A sociedade brasileira é o que Silvio Almeida (2019, p. 34) chama de “máquina produtora de desigualdades sociais”, uma vez que “comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção” (ALMEIDA, 2019, p. 33).

Voltando ao plano da lírica, Theodor Adorno (2003) entendia que o poeta não deve estar a favor apenas de suas emoções individuais, já que a lírica é construída na dialética do eu individual/empírico com o meio social no qual está inserido e onde deve atuar como partícipe ativo das dinâmicas sociais, tal que “o teor de um poema não é mera expressão de emoções ou experiências individuais, pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética conquistam o universal” (ADORNO, 2003, p. 66). É evidente que, na ótica de Adorno, apesar das primeiras experiências poéticas serem individuais, o poeta deve sempre aspirar a uma realidade coletiva.

Gianfranco Contini (2001), falando de Dante Alighieri, sustentava que o poeta e o sujeito histórico caminham sempre juntos, como juntos estão personagem e autor, duas faces indivisíveis. Dante seria personagem-poeta do seu texto porque “No ‘eu’ de Dante, convergem o homem geral, o sujeito do viver e do agir, e o indivíduo histórico, dono de uma experiência *hic et nunc*, em determinado tempo; o Eu transcendental (com maiúscula) e o ‘eu’ (com minúsculas) existencial”¹³ (CONTINI, 2001, p. 35, tradução nossa). Em Castro Alves, também, aonde vai o cidadão, vai o poeta. O tom oratório dos seus textos, o conteúdo político, a crítica ao regime político daquele então Brasil Império ditam a tônica poética de seus versos. Seu poema-denúncia registrou nos anais da história literária brasileira um período horrendo do passado brasileiro.

Existe um povo que a bandeira empresta
 P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
 E deixa-a transformar-se nessa festa
 Em manto impuro de bacante fria!...
 Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,

¹³ “nel ‘io’ di Dante convengono l’uomo in generale, soggetto del vivere e dell’agire, e l’individuo storico, titolare d’un’esperienza *hic et nunc*, in un certo tempo; Io transcendente (con la maiuscola) e ‘io’ (con la minuscola) esistenziale”.

Que impudente na gávea tripudia?
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 serves a um povo de mortalha!... (ALVES, 1960, p. 283)

Se voltarmos a Adorno, veremos que pendor lírico do poema nasce quando forças sociais compungem o eu individual a adentrar nos labirintos da existência social. Ao fim dessa jornada, o agora eu empírico/social terá cabedal para produzir uma obra capaz de abarcar os limites da condição humana, ou, como diz Adorno (2003, p. 67), “só entende[rá] o que o poema diz quem escuta da sua solidão a voz da humanidade; mas ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista”. Castro Alves denunciou com seus versos a maior vergonha brasileira: a escravidão, cicatriz incurável a manchar de sangue o pendão nacional, tal qual Dante que, com paixão política e ímpeto de justiça moral, denunciou a usurpação da Itália pelas mãos de tiranias:

Ah! Serva Itália, albergue de pesar,
nau sem piloto em borrasca funesta,
não dona de nações, mas lupanar!
Aquele alma galante foi tão presta,
só pelo doce nome de sua terra,
ao seu concidadão fazer tal festa;
e agora em ti não ficam mais sem guerra
teus viventes, e um e outro tortura
dos que um só fosso e uma muralha encerra¹⁴. (ALIGHIERI, 2019. *Pur.* VI, v. 76-84)

Segundo Gianfranco Contini (2001, p. 39), o poeta medieval é sábio e profeta e, como tal, é capaz de revelar o destino da humanidade. Dante denunciou a ruína da Itália, que estava àquele tempo entregue aos desígnios destrutivos de tiranos, da mesma forma como Castro Alves fora voz firme na defesa das causas abolicionistas. Ezra Pound (2006, p. 79), à sua peculiar maneira, via os artistas como “antenas da raça”, porque captam a

¹⁴ “Ahi serva Italia, di dolore ostello,/ nave senza nocchiero in gran tempesta,/ non donna di provincie, ma bordello!/ Quell’anima gentil fu così presta,/ sol per lo dolce suon della sua terra,/ di fare al cittadin suo quivi festa;/ e ora in te non stanno senza guerra/ li vivi tuoi, e l’un l’altro si rode/ di quei che un muro e una fossa serra”.

frequência de transmissão das angústias e dos anseios inauditos pelo discurso cotidiano¹⁵. A literatura seria um barômetro das tensões sociais no campo artístico, porque está sempre em estrita correspondência com o contexto histórico-político que a circunda.

Conclusão

Fernando Pessoa (1965, p. 164) já dissera que o poeta é um *fingidor* e que é a partir desse *fingimento* que esse indivíduo penetra nos recônditos mais profundos da condição humana. A *mimese* poética permite a Castro Alves a (re)construção de uma realidade capaz de analisar a vileza humana em seus aspectos mais horrendos – “fatalidade atroz que a mente esmaga” (ALVES, 1960, p. 284) –, porque a recriação fugida da realidade, o *fingimento*, permite ao poeta trabalhar com múltiplas variáveis da condição humana, explorando-as sob múltiplos prismas interpretativos. Castro Alves escolhe o lado dos silenciados pela história, dos humilhados e torturados – “Quem são esses desgraçados/ Que não encontram em vós/ Mais do que o rir calmo da turba/ Que exercita a fúria do algoz?” (ALVES, 1960, p. 281). Pound (2006, p. 76) considerava que “uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio”, já que seria incapaz de adentrar nos meandros de sua própria existência, pois fecha os olhos para si, desconhece seus valores e suas dinâmicas internas. Ou seja, é bárbara, porque não domina linguagem que a põe em (cor)relação com todos os extratos sociais que a compõe.

Literatura é resistência, seja contra o imediatismo cotidiano, seja contra os transtornos sociais. No entanto, para que a literatura funcione como resistência, é necessário que o autor arquitete uma obra que abra as portas de novas realidades aos leitores, de modo que os faça observar, interpretar e compreender realidades circunvizinhas por novos ângulos que a superficialidade trivial do cotidiano é incapaz de abarcar. O poeta é capaz de penetrar nas brumas da ignorância para romper com o discurso pretensiosamente vazio da retórica dominante que busca suavizar ou negar opróbios imputados a determinados grupos sociais silenciados por uma retórica facionara. Se voltarmos a Eugenio Montale (2018), agora em seus versos, encontraremos uma chama de desassossego: “certamente há quem saiba mais do que nós / mas não fala; se

¹⁵ Infelizmente, nem sempre essas “antenas” artísticas conseguem captar as frequências sociais em sua completude. O próprio Pound é um exemplo disso, de que o pensamento artístico pode se sujeitar à adoção de ideologias facionaras.

abrisse a boca saberíamos / que todas as lutas são iguais / para quem tem olhos fechados e tampões nos ouvidos”¹⁶ (MONTALE, 2018, p. 681). É o *fingimento* poético que nos faz enxergar além da cegueira da ignorância diária, fazendo-nos questionar as idiosincrasias das relações humanas.

Dante Alighieri e Castro Alves não viveram para ver melhoras nos quadros sociais após suas denúncias. Dante morreu no exílio, em 1321; Alves, de tuberculose, em 1871, aos 24 anos, 17 anos antes da abolição da escravidão. Infelizmente, nem sempre os poetas conseguem resolver as convulsões ou os dramas sociais de seus tempos, mas perde, afinal, quem ignora a poesia e a sua voz de resistência. Enfim, vão-se os poetas sem necessariamente resolver dramas sociais, mas para nós, seus leitores, ficam-nos os textos, e isso já é muito.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. A defesa de Kafka contra seus intérpretes. In: AGAMBEM, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia: Inferno/ Purgatório/ Paraíso*. Edição bilíngue com tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

BATTISTINI, Andrea. *La retorica della salvezza*. Studi danteschi. Bologna: Il Mulino, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, v. 2. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁶ “esiste certo chi ne sa più di noi/ ma non parla; se aprisse bocca sapremmo/ che tutte le battaglie sono eguali/ per chi ha occhi chiusi e ovatta negli orecchi”.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9ª edição. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

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

CANETTI, Luigi. Onirismo dantesco e oniromantica medievale. In: HUSS, Bernhard; TAVONI, Mirko (a cura di). *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*. Ravenna: Longo Editore, 2019.

CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 2001.

DIONISOTTI, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1999.

LEDDA, Giuseppe. *La guerra della lingua: ineffabilità, retórica e narrativa nella «Commedia» di Dante*. Ravenna: Longo Editore, 2002.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. 2ª ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009.

MONTALE, Eugenio. Non possesso nemmeno una Divina Commedia. 03 set. 1954. *Il sole 24 ore*, Milano, 27 nov. 2016. Disponível em: <<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-11-27/non-posseggo-nemmeno-divina-commedia-134929.shtml?uuid=ADWo5z2B>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 2. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes São Paulo: Cultrix, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Gibson Monteiro da. *Dante: um percurso pela literatura brasileira*. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

Recebido em 07/08/2021

Aceito em 17/11/2021

ⁱ **Matheus Silva Vieira** é Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Letras desta mesma Universidade. Atualmente, é doutorando em “Testi, tradizioni e culture del libro. Studi italiani e romanzi”, na Scuola Superiore Meridionale – Università degli Studi di Napoli Federico II.
E-mail: matheus.vieirasilva@unina.it