



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 02 2018

Literatura e a emergência do político

**Diante dos olhos: a representação enargética da matéria sociopolítica da escravidão
n'A Cachoeira de Paulo Afonso, de Castro Alves**

**Before the eyes: the enargetic representation of the sociopolitical matter of slavery in
The Paulo Afonso Falls by Castro Alves**

Giovanna Gobbi Alves Araújo

Resumo: Na obra *A Cachoeira de Paulo Afonso*, Castro Alves emprega dispositivos dramáticos de modo a conferir concretude e vividez (*enargeia*) à representação lírica da escravidão. Advindos tanto da poética clássica quanto das matrizes românticas europeias, tais procedimentos retóricos objetivam a persuasão do público leitor/ouvinte, convidando-o, empaticamente, a se posicionar contra a instituição escravista. No presente artigo, analisaremos alguns recursos dramáticos empregados em monólogos e diálogos das personagens escravas n'A *Cachoeira de Paulo Afonso*, considerando suas implicações na produção da *enargeia*, em observação às ideias castroalvinas quanto à finalidade edificante da arte e à missão do gênio romântico.

Palavras-chave: *enargeia*; persuasão; dramaticidade; poesia abolicionista; Castro Alves

Abstract: In the poem *The Paulo Afonso Falls*, Castro Alves employs dramatic devices in order to convey concreteness and vividness (*enargeia*) to the lyrical representation of slavery. Stemming from classical Antiquity and European Romantic poetics, such rhetorical procedures aim at persuading the reader/listener, in an empathic call to stand against the slave institution. In the present article, we will analyze some of the dramatic features employed in monologues and dialogues performed by slave characters in *The Paulo Afonso Falls*, as to consider their implications in the production of *enargeia*, in observance of Castro Alves' ideas regarding the edifying purpose of art and the mission of the Romantic genius.

Keywords: *enargeia*; persuasion; drama; abolitionist poetry; Castro Alves

1 A finalidade edificante da arte em Castro Alves¹

Na prosa crítica “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”, o poeta Castro Alves (1847-1871) estabelece as balizas da poesia de seu tempo, no que concerne sua finalidade, forma e conceitos. No ensaio, afirma a superioridade do gênero poético em relação à escrita filosófica devido a sua habilidade de comoção, por meio da qual a verdade pode ser não apenas compreendida, mas também preservada na memória.

A verdade, lançada a esmo sobre um código, sobre um tratado, poucas vezes penetra o espírito popular, ao passo que a verdade, que se vasa pelo cadinho do coração até o entendimento, aí persiste, como a gota que se escoando por entre as rochas, se cristaliza na estalactite. A poesia moral, filtrando no coração, aí entorna o perfume da virtude, e mesmo quando a memória tem-na esquecido, o coração guarda dela uma reminiscência suave, como essas ânforas antigas, quando mesmo esgotadas, recendem os aromas, que se lhes conglutinaram. (ALVES, 1997, p. 681)

Preconizando o ensinamento por meio do canto, aos moldes de Homero e do poeta árabe Antar, Castro Alves legitima a poesia como meio condutor do homem ao conhecimento da verdade, numa visão ética da finalidade das artes que corresponde à concepção poética do *dulce et utile* de Horácio em *Epistula ad Pisones*: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada.” (2005, p. 65)². A noção reaparece no poema “Ao Ator Joaquim Augusto” de 1868, em que o autor propõe uma adaptação do motivo clássico do poeta-artífice que esculpe sua musa/criação marmórea, a exemplo do Pigmalião da mitologia grega, na fusão romântica entre o lampejo divino da criação e a função edificante da arte:

Então começa a luta, a luta enorme.
Desta matéria tosca, áspera, informe,
Que na praça apanhou.
Teu gênio vai forjar novo tesouro...

¹ Este ensaio desenvolve pontos acerca dos recursos de dramatização empregados na poesia abolicionista de Castro Alves articulados de forma expandida no segundo capítulo de minha dissertação de mestrado intitulada *A pintura das águas: um estudo da visualidade poética* n’A Cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves, defendida em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² As menções a Horácio e os preceitos de sua arte poética na prosa castroalvina revelam o conhecimento dos tratadistas antigos, parte de sua formação clássica. Em correspondência a Augusto Guimarães, o poeta demonstra tal conhecimento ao citar o verso horaciano que inicia sua reflexão sobre a verossimilhança na unidade da obra de arte: “*cervicem esquinom in humano capite*” (sic). (ALVES, 1997, p. 778).

O cobre escuro vai mudar-se em ouro,
Como Fausto o sonhou!
(ALVES, 1997, p. 168, grifos do autor)

O relevo atribuído por Castro Alves à missão do poeta, visto como demiurgo em contato com os valores ideais da criação divina³, evidencia sua condição de mediador entre a verdade e o público. A seu ver, a poesia, ao mesmo tempo moralizadora e filosófica, legitima a união da fantasia com a razão, oficializada a partir da arte do gênio. Expressa, dessa forma, uma concepção difundida no romantismo sobre as faculdades que constituem o gênio, que August Schlegel sintetiza na seguinte explicação:

o gênio compreende todo o homem interior e não pode consistir em nada mais senão na energia e na mais íntima união daquilo que é tanto na sensibilidade quanto na espiritualidade do homem a faculdade autônoma e irrestrita, portanto, na fantasia (que nesse sentido ainda podemos distinguir da imaginação) e na razão. (SCHLEGEL, 2014, p. 84)

Desse modo, a poética castroalvina une preceitos clássicos a respeito do acesso à verdade pela poesia aos ideais românticos sobre o gênio e sua capacidade de imprimir sublimidade na alma dos leitores/espectadores (ALVES, 1997, p. 668).

Se, por um lado, a atribuição de um estatuto elevado ao gênio se fundamenta por princípios artísticos ensejados nas poéticas românticas; por outro, ela também é corroborada pela existência de um público-leitor exíguo no século XIX brasileiro que somava entraves ao manejo do “pedregulho sáfaro da literatura” (ALVES, 1997, p. 769). Cumpre adicionarmos a essa equação, ainda, o caráter declamatório da poesia castroalvina, que integrava, por meio de récitas, a programação teatral de Salvador, Recife e São Paulo, assim como o aspecto de contestação política de parte de seus textos, posto que determinavam o emprego de procedimentos técnicos de comoção e engajamento do público (leitor ou ouvinte) no exercício da enunciação poética. Logo, a expressão dramática, cedida dos mecanismos teatrais, surge como veículo ajustado à execução do intuito persuasivo da proposta poética de Castro Alves.

2 A Cachoeira de Paulo Afonso e a visualidade poética

O conjunto dos 33 poemas dramático-narrativos que compõem *A Cachoeira de Paulo Afonso*, publicado em 1876, cinco anos após a morte de Castro Alves, dedica-se à estória de

³ O conceito do poeta como demiurgo é, dentre outras fontes, explicado da seguinte maneira por Victor Hugo: “Deus se nos manifesta em primeiro grau através da vida do universo, e em segundo grau através do pensamento do homem. A segunda manifestação não é menos sagrada do que a primeira. A primeira se chama Natureza, a segunda se chama Arte. Daí esta realidade: o poeta é padre.” (HUGO, 2000, p. 35).

opressão e de violência vivida por um casal de escravos, Lucas e Maria, em meio à sublime natureza sertaneja. A obra explora liricamente o tema romântico da impossibilidade da vivência do amor, o cerceio dos direitos primários – representado pela violência sexual sofrida por Maria – e, por fim, a restauração moral dos indivíduos escravizados, que efetivam metafisicamente sua união por meio do suicídio, ao lançarem-se a bordo de uma canoa do topo da cachoeira. A preservação da honra na morte, simbolizada por um encontro transcendente com o cosmos, representa a libertação da tragédia social pela recuperação de seu próprio destino, de sua autonomia moral. Seguindo a matriz poético-dramática de Shakespeare, Victor Hugo e Alexandre Dumas Filho⁴, Castro Alves focaliza, em sua obra, a desarmonia do indivíduo derivada de enfrentamentos externos, por meio da qual se manifesta o drama do destino humano subjugado aos condicionamentos da história (CANDIDO, 2000, p. 241). Desse modo, a tônica d'*A Cachoeira de Paulo Afonso* incide no conflito trágico entre o homem e o “cárcere do mundo” (ROSENFELD, 1991, p. 9) que o oprime e o obriga a trair a sua própria natureza, conforme Castro Alves já havia desenvolvido no drama histórico *Gonzaga ou a Revolução de Minas* em 1868.

No contexto do Segundo Reinado, política e economicamente alicerçado no tráfico e na exploração da mão de obra escrava, o intento persuasivo de uma expressão artística que alia a poesia lírica ao drama romântico surge responsivo a uma realidade social de naturalização da opressão e da exclusão do indivíduo escravizado. De modo a impor o escravo à sensibilidade burguesa (CANDIDO, 2000, p. 249), Castro Alves forja uma linguagem centrada em suas funções emotiva e apelativa a fim de estimular o *pathos* em seu leitor-ouvinte, colocando ao centro de sua lírica a mobilização de sentimentos universais convocados pela dramatização particular dos terrores da instituição escravista. Considerando a centralidade dessa temática na narrativa d'*A Cachoeira de Paulo Afonso*, o recurso da disposição de um objeto trágico diante dos olhos do público se torna indispensável.

Assim sendo, o poeta logra, n'*A Cachoeira de Paulo Afonso*, a intensificação da qualidade persuasiva do discurso mediante a importação de técnicas do gênero deliberativo da oratória para a poesia, na qual o emprego de processos amplificativos garante a nítida exposição dos horrores da escravidão. A figura da *enargeia* (no seu termo grego, ou ainda “enargia” no português) se insere nesse contexto para contribuir com a precisão sensorial necessária ao detalhamento do aspecto físico do objeto em associação ao tratamento poético de sua dimensão subjetiva. Também denominada “pintura viva” por Quintiliano, a *enargeia*

⁴ Encontram-se referências a esses e outros dramaturgos nos textos “O Eco” e “Impressões de teatro”, entre outros fragmentos em prosa do autor.

pode ser compreendida como o efeito visualizante do discurso obtido pelo emprego de técnicas retóricas específicas pelas quais o orador é capaz de criar cenas imaginárias que conferem a sensação de vividez, imediatismo e concretude a um dado evento; por conseguinte, fazendo visualizar para fazer sentir. Não dependendo exclusivamente da descrição, o efeito de presença da expressão enargética pode ser alcançado por dispositivos de teatralidade, isto é, o monólogo e o diálogo, igualmente capazes de transformar o ouvinte/leitor em espectador, em observância à noção elaborada por Aristóteles (384-322 a.C.), Dionísio de Halicarnasso (60-67 a.C.)⁵ e Nicolau de Mira (IV d.C.).

N'A *Cachoeira de Paulo Afonso*, tais procedimentos dramáticos, que examinaremos mais detidamente neste artigo, irão prevalecer na catástase da obra, ou seja, no momento em que importantes revelações complicam o enredo antes do desenlace do drama. Essencialmente, a narrativa se ordena em torno do crime de estupro perpetrado pelo filho do senhor de escravos contra a escrava Maria. O impacto da violência provoca um câmbio imagético no poema, fazendo a paisagem idílica exibir paulatinamente sinais de maldade e brutalidade. Apesar do desejo de vingança que possui e defende em sua argumentação, o escravo Lucas, amante de Maria, desiste de levar a reparação a cabo, diante da descoberta de que o criminoso é seu meio-irmão. À vista da impossibilidade da concretização da vingança, o casal se projeta de cima da cachoeira de Paulo Afonso, assegurando sua união cósmica. O segmento catastático, que sucede a ocorrência da violação, compreende os poemas “Sangue de Africano”, “Amante”, “Anjo”, “Desespero”, “História de um Crime”, “Último Abraço”, “Mãe Penitente” e “O Segredo” e é marcado por monólogos veementes e embates argumentativos entre Lucas e Maria a respeito da possibilidade da vingança, culminando na revelação última da autoria do delito. Nele, os dispositivos teatrais auxiliam a promoção do efeito da *enargeia*, de modo a presentificar as cenas retratadas, de forma vívida e verossímil, na mente do público e, assim, tornar visível a tirania da ordem escravocrata.

3 Os dispositivos de dramaticidade

A fim de explorar os recursos dramáticos do monólogo e do diálogo no excerto mencionado d'A *Cachoeira de Paulo Afonso*, analisaremos suas implicações e efeitos na

⁵ Ao projetar a impressão de realidade pela utilização de detalhes concretos, a *enargeia* cumpre o propósito de transformar o ouvinte em testemunha dos eventos narrados, atingindo o resultado de vividez que Dionísio de Halicarnasso elogiara no estilo do orador Lísias.

produção da *enargeia* em um dos monólogos de Maria e, em seguida, no debate entre o casal de escravos no poema “O Segredo”.

No primeiro monólogo que Maria interpreta na obra, composto pelos poemas “Na Fonte”, “Nos Campos” e “No Monte”, a escrava relata, em primeira pessoa, a experiência da violência sexual por ela sofrida⁶. Já o segundo monólogo de Maria se desenvolve ao longo dos poemas “História de um Crime”, “Último Abraço”, “Mãe Penitente” e um segmento de “O Segredo” e se apresenta após o insistente e argumentativo pedido de Lucas pela revelação da identidade do agressor para que ele efetuasse sua desforra. Nesse último, a escrava incita Lucas ao perdão, lembrando-o do drama familiar em torno da morte de sua mãe, igualmente escrava e vítima da brutalidade de seu senhor. O contexto para a narração de Maria é introduzido no poema anterior, “Desespero”, destinado a responder a indagação retórica de Lucas: comete um crime aquele que fere em resposta à violência ocasionada dentro do contexto exploratório da escravidão?

Crime! Pois será crime se a jiboia
Morde silvando a planta, que a esmagara?
Pois será crime se o jaguar nos dentes
Quebra do índio a pérfida taquara?

[...]

E vens falar de crimes ao cativo?
Então não sabes o que é ser escravo!...
(ALVES, 1997, p. 346)

O poema citado representa o ponto máximo da argumentação de Lucas a favor da vingança contra os seus senhores, que se iniciara em “Amante”, tendo por réplica de Maria o poema “Anjo”. Tal exercício retórico de exortação e de dissuasão sobre a punição ao agressor de Maria constitui uma prática do gênero deliberativo, no qual se discute a vantagem ou a desvantagem de uma determinada ação com vistas à obtenção de resultados convenientes em tempos futuros. Logo, sendo um gênero essencialmente político, só se delibera sobre coisas que podem ou não acontecer, sobre o que naturalmente se relaciona conosco e cujo princípio de produção está em nosso poder (ARISTÓTELES, 2012, p. 24). A transposição de procedimentos técnicos do gênero deliberativo para a poesia a serviço das funções oratórias do convencimento (HANSEN, 1997) consistia em uma prática na poesia castroalvina,

⁶ Lembramos que na poética castroalvina de temática negra, o ato do estupro da mulher amada pelo senhor de escravos corresponde ao degrau último na descida moral do escravo à indignidade irrestrita, conforme é articulado no poema “A mãe do cativo”: “Marido – que a esposa conduza sorrindo/ Ao leito devasso do próprio senhor!...” (ALVES, 1997, p. 265).

identificada por João Adolfo Hansen como produto da condição sociocultural em que essa poesia era produzida (1993) – do ambiente teatral e dos exercícios judiciais de sua formação acadêmica.

Em “História de um crime”, Maria descreve o cenário do episódio da morte da mãe de Lucas: “estreita e lodosa sala” na qual arquejava a mulher em “triste agonia” numa noite sombria de vendaval. O “Ainda me lembro” da quarta estrofe do poema reitera o aspecto testemunhal do relato⁷, trazendo-o para o presente da enunciação, fazendo o orador reviver o episódio narrado que o público igualmente vivencia. Os diversos detalhes ecfrásticos acrescentam à atmosfera dramática do poema, compondo um “painel fixo”, de acordo com a maneira abrangente de pintar enargeticamente elaborada por Quintiliano. Pertencem a tais *circumstantiae*: a parca iluminação do ambiente que clareia apenas a face amarelada do Cristo na parede (“por sentinela/ Do Cristo a face amarela/ No meio da escuridão”); os ladros do cão de guarda – pano de fundo sonoro (“somente o cão de guarda/ Ladrava aos ermos sem fim”); e a particularidade do abatimento físico da escrava em seus derradeiros instantes de vida (“o derradeiro suor”, “acordava a mártir”, “ouvia em torno com medo”, “Do peito cansado, exangue,/ Às vezes rompia o sangue”) (ALVES, 1997, p. 349-350). Juntos, os pormenores constituem um panorama de deserção absoluta, “sem rezas, sem oração”, presentificando a cena imaginária ausente nos olhos da mente dos ouvintes. De modo a intensificar a emoção da cena conforme a recomendação de Pseudo-Longino (2005, p. 94), o eu lírico emprega poliptotos, ou repetições de uma mesma ideia, destacando a expressão ocular da moribunda dirigida a Lucas e Maria, ainda crianças, à beira de seu leito de morte: “Ela olhava... e ria após”, “Que olhar! que olhar tão extenso!/ Que olhar tão triste e profundo!/ Vinha já de um outro mundo”, “Com susto olhava em redor”.

Os poemas seguintes dessa série digressiva, “Último Abraço” e “Mãe penitente”, iniciam-se pela voz elocutória da mãe de Lucas, narrada por Maria, em primeira pessoa. Neles, o tempo verbal do presente predomina, assim como a colocação dos advérbios de lugar e tempo do presente (“cá”, “agora”, “neste deserto”). A mudança da voz narrativa cumpre a função de trazer à memória de Lucas e para diante dos olhos do público a presença da escrava falecida, intensificando o efeito de concretude promovido pela figura da *enargeia*.

Filho, adeus! Já sinto a morte,
Que me esfria o coração.

⁷ Apresentando-se como testemunha da ação a ser narrada, Maria se torna intérprete (*exégetes*) da imagem fictícia. Segundo Hansen, esse “como se” é fundamental na ficcionalização da *enargeia*. (HANSEN, 2006, p. 86).

Vem cá... Dá-me tua mão...
Bem vês que nem mesmo tu
Podes dar-lhe novo alento!...
Filho, é o último momento...
A morte – a separação!
Ao desamparo, sem ninho,
Ficas, pobre passarinho,
Neste deserto profundo,
Pequeno, cativo e nu!...
(ALVES, 1997, p. 351)

Com a introdução de uma técnica de rememoração na encenação de eventos passados, o poeta não apenas sobrepõe duas dimensões temporais, mas ao presentificar o passado, torna manifesto o paralelismo entre os traumas vivenciados pela mãe de Lucas e por Maria, evidenciando a perpetuação da violência senhorial por entre as gerações de escravos. Nesse contexto, entendemos, com João Adolfo Hansen, que o emprego do recurso do *mise-en-abîme* responde pela regulação do jogo temporal constituído: ao figurar o enunciador como personagem-agente na recuperação da experiência pregressa, estabelece-se o mecanismo como técnica da memória individual e coletiva (HANSEN, 1993).

O discurso patético da mãe agonizante é marcado por locuções vocativas (“Filho, adeus!”) e apóstrofes (“Que sina, meu Deus!”, “Pois que seja feita, Senhor!”), que convertem a exposição em sublime e soberba emoção (LONGINO, 2005, p. 89). A aparência de vivacidade é uma ilusão criativa geradora de *enargeia*, de acordo com o estudioso Heinrich Plett, que a nomeia “falácia empática”. Segundo seu estudo, esse efeito pode ser atingido por apóstrofes que incitem a atenção do leitor/ouvinte, convidando-os a “ver ficcionalmente”⁸. Nos poemas castroalvinos selecionados, a falácia empática pode ser observada nos exemplos: “Vem cá... Dá-me tua mão...”, “bem vê”, que aparecem reiteradamente. Uma das passagens de “Último Abraço” evidencia o emprego de tal recurso de visualização:

Chega-te perto... mais perto;
Nas trevas procura ver-te
Meu olhar, que treme incerto,
Perturbado, vacilante...
(ALVES, 1997, p. 351)

O apelo insistente da mãe pelo filho (“mais perto”, “procura ver-te”), devido à carga emocional que encerra, intima também o leitor a aproximar a atenção da cena retratada e do conteúdo que a mulher está a revelar. Tais convocatórias ao olhar ficcional, além de

⁸ Aplicando a “empathetic fallacy” em episódios extraídos de obras de Shakespeare (*The Winter’s Tale*, *The Rape of Lucrece* e *Hamlet*), Heinrich Plett fornece os seguintes exemplos: “Apostrophes of the narrator to the reader – “There you might see”, “that one might see”, “you might behold”, “might one behold” – enhance this effect.” (PLETT, 2012, p. 128).

promoverem a identificação emocional do público com a cena pintada, contribuem para a formação da presença imaginada do que está ausente (PLETT, 2012, p. 128). Outro aspecto presente no monólogo é a gradação de ideias relacionadas aos abusos cometidos contra a escrava (“De espedaçarem-me as carnes/ O tronco, o açoite, a tortura,/ De tudo quanto sofri.”), cuja progressão ascendente contribui para a amplificação, que aumenta a credibilidade do discurso e cativa os ânimos, de acordo com Cícero em *De Oratore* (SCATOLIN, 2009, p. 282).

Ao final de “Mãe Penitente”, a escrava mãe pede perdão ao filho por predispor-lo, na condição de propriedade alheia, ao sofrimento infundável (“fiz o maior dos crimes:/ – Criei um ente para a dor e a fome!”). O monólogo se expande até o poema “O Segredo”, que é dividido em quatro segmentos. Os dois primeiros fazem parte da fala da mãe de Lucas, na qual ela lhe revela, de uma só vez, que seu pai é o senhor de escravos, de quem primeiro foi vítima e que quem a havia ferido mortalmente tinha sido a esposa, em um ímpeto de raiva e ciúme. Em seguida, a mãe incita o filho à piedade, fazendo-o lhe prometer nunca empreender vingança em nome dos laços de sangue que os unem: “Mas hás de jurar primeiro,/ Que jamais tuas mãos inocentes/ Ferirão meu algoz derradeiro...” e “Deixo-te, pois.../ (...) Um crime a perdoar...”. No terceiro segmento do poema, composto por uma estrofe de profunda delicadeza, o eu lírico narra o desalento do menino Lucas atrelado ao corpo da mãe já morta. Nas doze estrofes seguintes, o fio narrativo retorna ao presente da ação, no qual Maria e Lucas dialogam sobre a promessa de remissão feita à mãe na infância, ao fim do qual Maria confessa o nome de seu violentador – meio-irmão de Lucas, filho do senhor-de-escravos.

Na triste confissão da mãe às crianças, em “O Segredo”, os componentes dramáticos introduzidos nos poemas anteriores são exacerbados. A interpelação patética conta com maior ocorrência de vocativos (“Meu filho”, “Ó mãe”, “pobre criança”), apóstrofes (“bem vês”, “pois”, “silêncio”), interjeições (“ó mágoa e dor!”), além de versos mais curtos e deslocados que atribuem agilidade e emoção à leitura.

Matou-me como um tigre carniceiro,
Bem vês,
Uma branca mulher, que em si resume
Do tigre – a malvadez,
Do cascavel – o rancor!...
[...]
É tua e minha senhora!...
(ALVES, 1997, p. 354)

Por sua vez, a figura de interrogação, recorrente na poesia castroalvina, é empregada no poema (“– Um grito de vingança?”, “Juras não me vingar?”) a fim de avigorar o discurso de forma enérgica e impetuosa, seguindo o preceito de Pseudo-Longino (2005, p. 91). Ademais, Heinrich Plett (2012, p. 41) associa a figura à visualidade poética, no sentido de que a interrogação atua na ativação da “imaginação visual” da pessoa a qual a pergunta foi direcionada. A interrogação também será figura de proeminência no diálogo entre Maria e Lucas como forma de elaborar a revolta do escravo, ressoar as próprias indagações do leitor/ouvinte quanto à narrativa e compor a argumentação a favor e contra a reparação da desonra, respectivamente:

Com riso convulso murmura: “Que importa
Se o filho da escrava na campa jurou?!...

“Que tem o passado com o crime de agora?
Que tem a vingança, que tem com o perdão?”
[...]

“No frio da cova que jaz na esplanada,
– Vingança – murmuram os ossos dos meus!”

– Não ouves um canto, que passa nos ares?
– Perdoa! – respondem as almas nos céus!”

Ainda que o narrador interfira em ocasiões isoladas, a predominância do discurso direto ao longo do poema permite outros sujeitos de enunciação que não apenas o eu lírico, por meio dos quais se valida o ponto de vista de cada personagem. Na última estrofe do poema que finaliza o discurso de Lucas, o escravo sustenta não apenas o desejo de defender a honra dos seus, mas também a recusa do rebaixamento moral (“Ninguém! que a nada humilho-me”). Para, em seguida, ser golpeado com a revelação do segredo de Maria: “Mata-me!... É teu irmão!...”. Trata-se de uma confissão de parentesco que altera drasticamente o futuro dos protagonistas. A passagem do ignorar ao conhecer (ARISTÓTELES, 2005, p. 30), definida por Aristóteles como *anagnorisis*, é um procedimento próprio da tragédia clássica e também do drama, no qual a revelação de laços familiares inesperados altera o desdobrar dos eventos narrativos, a exemplo do que acontece n’*A Cachoeira de Paulo Afonso*. Em razão desse reconhecimento, o casal, num atordoamento sem saída, acabará por dar termo às suas vidas. A filiação à herança trágica concilia, igualmente, com o propósito de exhibir indivíduos em conflito com as forças sociais que os coagem e desmoralizam.

4 Persuasão e *pathos*

Sendo o monólogo também uma convenção própria das tragédias clássicas e dos dramas neolatinos (PLETT, 2012, p. 55), vemos que as soluções formais empregadas nesse segmento do poema aproximam-no da representação teatral⁹, cumprindo, efetivamente, a presentificação do objeto ausente e o fim patético da figura da *enargeia*. Ao causar a interrupção da sequência temporal para a interpolação de um evento do passado, a retrospecção realizada pelo monólogo da mãe de Lucas insere um antecedente de violência e o agravante do parentesco entre Lucas e o agressor de Maria no interior da narrativa. Tal expediente, assim como os recursos patéticos de que tratamos, opera na elevação da dramaticidade, que nesse ponto específico da narrativa se faz necessária por anteceder o clímax da obra.

Já a apresentação dialógica de ideias constitui uma forma mais complexa de teatralidade enargética, de acordo com Heinrich Plett (2012, p. 55), por intermédio da qual se promove um potente efeito de presença e de realidade. Discutindo os resultados visuais obtidos por personagens dispostos em ação, Roberto Brandão afirma:

A representação através de personagens em ação cria o efeito de “presentificação”, pois o caráter “visual” dos fatos confere maior verossimilhança porque os situa mais próximos da realidade, exigindo assim do espectador uma participação mais efetiva; em resumo, a vista compromete mais com o presente do que o ouvido (BRANDÃO, 2005, p. 10)

Para além do efeito de realidade, a apresentação dialógica de ideias constitui parte de um elaborado sistema poético, que se apoia no embaralhamento entre o tempo imaginário da enunciação e da leitura/audição do poema enquanto técnica comunicativa patética, para transportar o leitor/ouvinte ao lugar do “eu” da enunciação. Propondo uma homologia na lírica castroalvina entre as técnicas narrativas (tanto miméticas quanto diegéticas) e a perspectiva social do poeta enquanto “desenvolvimento progressista”, o crítico João Adolfo Hansen conclui que a sucessividade entre narração e dramatização na conformação conativa do poema resulta em didatismo, primeiramente por intermédio da difusão de proposições moralizantes; mas, sobretudo, por promover a inserção compulsória do público no encadeamento argumentativo, que cativa e empenha sua atenção a cada desdobramento lógico e o impele a aglutinar a sequência de modo a atingir a compreensão de sua totalidade (HANSEN, 1993).

⁹ Aristóteles afirma que a expressão escrita dos debates no gênero deliberativo é mais semelhante a uma representação teatral. Cf. ARISTÓTELES, 2012, Livro III, p. 91.

Influindo nas posições enunciativas e impactando empaticamente o leitor/ouvinte, o poeta intensifica a qualidade persuasiva do discurso na importação de técnicas do gênero deliberativo da oratória para a poesia. De modo que tais procedimentos, em associação ao efeito visualizante da *enargeia* obtido pelos recursos dramáticos aqui apresentados, mostram-se geradores de *pathos* no leitor/ouvinte, tornando “a causa debatida como que presente para os ouvintes, por isso persuasivamente eficaz.” (HANSEN, 2006, p. 93), pois que demanda destes certo engajamento patético no desenrolar dos eventos. Destarte, vimos que dar voz a indivíduos injustiçados pela escravidão não representa, patética e persuasivamente, o mesmo que relatar suas agruras¹⁰. Tendo sido um homem de teatro e conhecedor dos tratados antigos aqui mencionados, Castro Alves demonstra compreender tal diferença ao empregar os mecanismos enargéticos a fim de trazer vividez ao discurso e suscitar a comoção. Assim, o poeta une a persuasão própria da oratória ao maravilhamento da poesia.

Em síntese, lembramos que o caráter de vividez atribuído ao discurso pelo recurso da *enargeia* se fundamenta no apelo aos sentidos, em especial, à visão. Atinge-se tal efeito por meio da descrição ecfrástica de detalhes significativos e pelo uso dos mecanismos dramáticos do monólogo e do diálogo, que, uma vez apreendidos pelos olhos da mente, presentificam objetos ausentes, constituindo cenas imaginárias, que mobilizam o *pathos* nos leitores/ouvintes. Desse modo, na esteira da relação de proximidade e reciprocidade que Ruth Webb e Paul Weller constataam entre as imagens mentais e o arrebatamento das emoções (2012, p. 409), concluímos que a sedução da mente pela imagética se vincula ao estímulo das emoções nos efeitos enargéticos atingidos por Castro Alves n’*A Cachoeira de Paulo Afonso*.

Todavia, importa salientar que a maneira pela qual Castro Alves configura a imagem do escravo negro na obra não diverge de seu lugar social de fala, ou seja, do indivíduo branco pertencente a uma elite senhorial baiana. A estilização do negro por Castro Alves, em grande medida reforçada pelo tratamento retórico de sua ação enunciativa, demonstra que o foco de interesse do poeta se centra antes na mazela social que suscita o sofrimento no homem, isto é, na escravidão humana, do que propriamente no caso particular do africano. Assim, ainda que destine longos segmentos poéticos para a expressão dos escravos em primeira pessoa – fato incomum e notável para a época – *A Cachoeira de Paulo Afonso* versa sobre o negro e não da perspectiva do negro, resultando em uma caracterização de personagens que se esquia da incorporação de indícios culturais de herança africana. Ao não buscar a especificidade cultural e psicológica do negro – conforme já apontaram os estudos de Roger Bastide, Domício

¹⁰ Vale ressaltar que mais da metade dos poemas d’*A Cachoeira de Paulo Afonso* é narrada inteiramente, em primeira pessoa, pelos protagonistas escravos ou é composta por falas, em primeira pessoa, de Lucas e Maria.

Proença Filho e Luiz Henrique Silva de Oliveira – Castro Alves o relega à idealização, sem fugir à “tônica de seu tempo” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 163), à semelhança dos heróis brancos dos dramas heroico-românticos, incorporando-o, ao fim e ao cabo, à representação pictórica da natureza sertaneja (BASTIDE, 1997, p. 30). De todo modo, o evidente intento persuasivo dessa obra, que focaliza a matéria sociopolítica da escravidão por meio da poetização da experiência afetiva do escravo, filia-a a um esforço político e também estético de atribuir dignidade lírica ao indivíduo escravizado.

Por fim, o emprego das técnicas enargéticas permite ao eu lírico operar a elevação da dramaticidade na presentificação de eventos passados e atingir certo efeito de realidade na representação da escravidão n’*A Cachoeira de Paulo Afonso*, que intenciona mobilizar, empaticamente, seu público – seja ele advindo da elite rural, seja das classes populares –, unindo o maravilhamento da poesia à persuasão da oratória. Dessa forma, os dispositivos visualizantes da *enargeia* atuam de modo a potencializar a capacidade persuasiva do texto poético, iluminando a argumentação abolicionista na condenação da instituição escravista.

Referências

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1997.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da retórica antiga. In: *A poética clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do latim e do grego Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 71, pp. 85-105, set./nov. 2006.

_____. Castro Alves e o borbulhar do gênio. *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, 8 mar. 1997.

_____. *Castro Alves e a Retórica*. Palestra. PUC-SP, 1993. Não publicado.

HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Tradução Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. Londrina: Campanário, 2000.

PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. The aesthetics of evidence. Leiden; Boston: Brill, 2012.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, pp. 161-193, 2004.

ROSENFELD, Anatol. Da Ilustração ao Romantismo. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991. p. 7-24.

SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero*: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23. 2009. 308 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Cursos sobre Literatura Bela e Arte. Introdução, tradução e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

WEBB, Ruth H; WELLER, Paul. Enargeia. In: GREENE, Roland at alli. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th edition. New Jersey; Woodstock: Princeton University Press, 2012. p. 409.