UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

GIOVANNA GOBBI ALVES ARAÚJO

A PINTURA DAS ÁGUAS:
Um estudo da visualidade poética em
A Cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves

Exemplar corrigido

São Paulo
2016

GIOVANNA GOBBI ALVES ARAÚJO

Exemplar corrigido

De acordo, _____

Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho.

A PINTURA DAS ÁGUAS:
Um estudo da visualidade poética em
A Cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A663p Araújo, Giovanna Gobbi Alves
A pintura das águas: um estudo da visualidade poética em A Cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves / Giovanna Gobbi Alves Araújo ; orientador Ricardo Souza de Carvalho. - São Paulo, 2015.
195 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Castro Alves. 2. natureza. 3. enargeia. 4. sublime. 5. visualidade poética. I. Carvalho, Ricardo Souza de, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Giovanna Gobbi Alves Araújo

Título: A pintura das águas: um estudo da visualidade poética n'A *Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data de aprovação: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

*Para Jony
comigo, vida
e mundo afora*

AGRADECIMENTOS

Deixo registrada minha gratidão ao Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho, pela orientação precisa e competente, pelo respeito aos caminhos que precisei travar durante a pesquisa, pela disponibilidade e incentivo constante;

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Cilaine Alves Cunha, pelo estímulo, pelo acompanhamento e pelas valiosas contribuições à minha pesquisa desde o início;

Aos professores doutores João Adolfo Hansen, pela generosidade intelectual e pela disponibilização de seus textos; Marcos Flamínio Peres, pelas contribuições na ocasião da qualificação; Wilton José Marques, pelos comentários e sugestões na banca de defesa; Vagner Camilo, pela supervisão no estágio de aperfeiçoamento de ensino e pelas importantes recomendações de leitura; Eduardo Vieira Martins, pelas ricas sugestões e acompanhamento da pesquisa; Paulo Martins, pelos esclarecimentos sobre a *ekphrasis*; Eduardo Seincman, pelas estimulantes conversas sobre as artes;

A Vera Faillace da Biblioteca Nacional (RJ), pela acolhida e disponibilidade na minha visita à instituição; ao Conselho Municipal de Política e Cultura de Recife (PE) e à Seção de Obras Raras da Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife (UFPE).

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do DLCV, da Biblioteca Florestan Fernandes, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pelo apoio à pesquisa;

A Marta de Senna, Pablo Simpson, Adriano Bitarães Netto e Edilene Mattos, pela gentileza e pela interlocução sobre Castro Alves;

A todos os meus colegas da pós-graduação, pela convivência enriquecedora;

A Manuella Miki Souza Araújo e Rosana de Oliveira, pela parceria, pelo apoio e pelas conversas sobre poesia e filosofia.

A Mariana Bolfarine e Joana Souto Guimarães, imprescindíveis na minha trajetória pessoal e acadêmica;

A Jony Favaro, pelo amparo, interlocução e paciência; à minha família, pelo carinho e compreensão;

A Fundação CAPES, meus agradecimentos pelo apoio financeiro a essa pesquisa.

Kein Mensch muss müssen.

Lessing, *Nathan der Weise*.

*O poeta é — o moderno estatuário
Que na vigília cria solitário
Visões de seio nu!
O mármore da Grécia — é o novo drama!
Mas o raio vital quem lá derrama?...
É Júpiter!... És tu!...*

Castro Alves

ARAÚJO, Giovanna Gobbi Alves. **A pintura das águas**: um estudo da visualidade poética n'A *Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves. 2015. 195f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

RESUMO

A presente dissertação propõe um estudo da visualidade poética n'A *Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves (1847-1871), abrangendo definições, aplicações e desdobramentos estéticos da figura da *enargeia* (*evidentia*), ou ainda “pintura viva”, nas descrições da natureza encontradas na obra, particularmente na configuração poética do elemento aquático. N'A *Cachoeira de Paulo Afonso*, a representação poética do meio natural ganha relevo através da vivificação enargética de ênfase sensorial e plástica que, em associação ao estilo sublime, encena liricamente o drama trágico da escravidão. Entendemos que o poema se insere em meio a uma tradição narrativa e iconográfica de representação de ideias nacionais associadas às águas do Rio São Francisco e aos esforços institucionais pela legitimação do poder imperial no Segundo Reinado. Partindo da compreensão da figura da *enargeia* nos antigos e nos modernos, examinamos três expressões da descrição enargética n'A *Cachoeira de Paulo Afonso*: a *ekphrasis*, o monólogo e o diálogo. Por meio da teorização do sublime em Kant e Schiller, analisamos as figurações enargéticas dos elementos naturais n'A *Cachoeira de Paulo Afonso*, que cumprem a função de potencializar a capacidade persuasiva do texto poético, além de materializar um posicionamento estético do eu poético acerca do sublime na obra de arte como veículo privilegiado vinculado à liberdade moral do homem. Ao encenar a expressão enargética da violência, a “pintura” das águas atua de modo a colocar diante dos olhos internos do público oitocentista o drama humano da escravidão.

Palavras-chave: Castro Alves; natureza; *enargeia*; *evidentia*; sublime; visualidade poética.

ARAÚJO, Giovanna Gobbi Alves. **The painting of the waters:** a study on poetic visuals in *A Cachoeira de Paulo Afonso* by Castro Alves. 2015. 195f. Dissertation (Master's Degree in Brazilian Literature. School of Philosophy, Languages and Human Sciences. University of São Paulo. São Paulo. 2015.

ABSTRACT

This dissertation is a study on poetic visuals in *A Cachoeira de Paulo Afonso* by Castro Alves (1847-1871), through which we approach definitions, applications and aesthetic developments of the visualizing rhetorical techniques of *enargeia* (*evidentia*) in the descriptions of nature, mainly in the metaphoric configuration of the water element. In *A Cachoeira de Paulo Afonso*, the poetic representation of the natural setting stages the tragic drama of slavery with graphic vividness in addition to the sublime. It is our understanding that the poem dialogues with a narrative and iconographic tradition of the representation of national ideas associated with the São Francisco River and with the institutional efforts into asserting the validity of the imperial power. Taking into account the meaning of *enargeia* in Antiquity and in Romanticism, we examine three forms of enargetic expression: *ekphrasis*, monologue and dialogue. Through the theories on the sublime by Kant and Schiller, our analysis of the enargetic configurations of the natural setting in the poem *A Cachoeira de Paulo Afonso* showed that they aim at enhancing the persuasiveness of the poetic text and materialize an aesthetic positioning of the author on the sublime as a means for conveying the moral liberty of men. By staging the enargetic expression of violence, the “painting” of the waters puts before the inner eyes of the nineteenth-century audience the human drama of slavery.

Keywords: Castro Alves; nature; *enargeia*; *evidentia*; sublime; poetic visuals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Imagem 1** - Página do manuscrito de *A Cascata de Paulo Afonso*. 1870. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional 24
- Imagem 2** - D. Pedro II. Desenho da Cachoeira de Paulo Afonso. Outubro de 1859. Fonte: Acervo Museu Imperial 29
- Imagem 3** - Auguste T. C. Stahl. Desembarque da família imperial. Recife (PE). 1859. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles 39
- Imagem 4** - Auguste T. C. Stahl. Stahl & Cia., Fotógrafos de S. M. o Imperador do Brasil. “Cachoeira de Paulo Afonso”. c. 1860. Coleção D. Thereza Christina Maria. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional 38
- Imagem 5** - Auguste T. C. Stahl. Stahl & Cia., Fotógrafos de S. M. o Imperador do Brasil. Detalhe de “Cachoeira de Paulo Afonso”. c. 1860. Coleção D. Thereza Christina Maria. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional 39
- Imagem 6** - Hermann (Germano) Wahnschaffe. Cachoeira de Paulo Afonso. c. 1861. Coleção Brasileira. Fonte: Acervo Banco Itaú 43
- Imagem 7** - Hermann (Germano) Wahnschaffe. Detalhe de “Cachoeira de Paulo Afonso”. c.1861. Coleção Brasileira. Fonte: Acervo Banco Itaú 44
- Imagem 8** - E. F. Schute. “Cachoeira de Paulo Afonso”. 1850. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand 45
- Imagem 9** - E. F. Schute. Detalhe de “Cachoeira de Paulo Afonso”. 1850. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand 46
- Imagem 10** - P. Skelton; R. Knight. Calcogravura da cachoeira de Paulo Afonso, “The Paulo Affonso, King of the Rapids, The Niagara of Brazil”, *Explorations of the highlands of the Brazil*, 1869. Church Collection. Courtesy of the Brown University Library 49
- Imagem 11** - P. Skelton; R. Knight. Detalhe da calcogravura da cachoeira de Paulo Afonso., “The Paulo Affonso, King of the Rapids, The Niagara of Brazil”, *Explorations of the highlands of the Brazil*, 1869. Church Collection. Courtesy of the Brown University Library 50
- Imagem 12** - George Barker. “Horseshoe Falls. n. 3. c. 1885. Prints and Photographs Division. Courtesy of the Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-79694 51

SUMÁRIO

Introdução	12
 Capítulo 1. Imaginação social e o construto visual e simbólico da Cachoeira de Paulo Afonso	28
1. D. Pedro II e a iconografia oitocentista da Cachoeira de Paulo Afonso.....	28
1.1. Auguste Stahl e o registro fotográfico da escravidão	37
1.2. As telas de Hermann Wahnschaffe e de E. F. Schute.....	45
1.3. A obra de Richard Burton e a calcogravura de P. Skelton e R. Knight.....	50
2. O construto visual e simbólico da Cachoeira de Paulo Afonso.....	59
 Capítulo 2. Figurações enargéticas n’A <i>Cachoeira de Paulo Afonso</i>.....	64
2. 1. O crítico Castro Alves e a figura da <i>enargueia</i>	64
2.2. Acepções da <i>enargeia</i> na Antiguidade clássica.....	72
2.3. Acepções da <i>enargeia</i> nos manuais de retórica oitocentistas	81
2.4. Três expressões da descrição enargética n’A <i>Cachoeira de Paulo Afonso</i>	94
 Capítulo 3. O sublime e a liberdade humana n’A <i>Cachoeira de Paulo Afonso</i>	112
3.1. O debate estético sobre o belo e o sublime em “A Tarde”	112
3.2. A <i>ekphrasis</i> e a estética do sublime em “A Cachoeira”	119
3.3. A Celeste Africana: o êxtase da morte	143
 Considerações finais	155
 Referências bibliográficas.....	163
 Anexos.....	171

A. Excertos dos relatos dos viajantes	172
1. A descrição da cachoeira de Paulo Afonso por von Spix e von Martius	172
2. A descrição de Daniel Kidder	173
3. A visita à Cachoeira de Paulo Afonso nos diários da viagem às províncias do Norte relatada por d. Pedro II	174
4. O relato do engenheiro Ferdinand Halfeld.....	176
5. “Le San Francisco au Brésil”, o artigo científico de Emmanuel Liais	179
6. O capítulo de Richard Burton	180
7. A carta de José Vieira Carvalho e Silva.....	192
8. Notícia do <i>Diário da Bahia</i>	195

INTRODUÇÃO

Um exame, ainda que breve, da fortuna crítica do poeta Castro Alves (1847-1871) constataria que, de forma geral, seu foco esteve por muito tempo voltado à poesia de maior consagração e prestígio social, a poesia dita abolicionista, que lhe reservou a alcunha de “poeta dos escravos”. Grosso modo, a crítica se dividiu em dois grupos majoritários. Para uns, a função humanitária atribuída à poesia “social” de Castro Alves lhe conferiu a condição de uma espécie de herói nacional, de modo que os defeitos lhe eram amenizados em nome do propósito messiânico de sua poesia e dos valores que ela enaltecia. Para outros, as hipérboles condoreiras e outros exageros de linguagem do poeta serviram para empobrecer o valor estético de sua produção; portanto, desviando sua obra do raio de escrutínio de tais críticos, que lhe dedicaram poucas páginas de análise¹. De certa maneira, ambas as abordagens acabaram por prejudicar o julgamento crítico íntegro da produção literária de Castro Alves, como coloca o crítico Jon M. Tolman

Uma das desvantagens da consagração literária é o peso do julgamento crítico que interfere muitas vezes com a justa apreciação do texto escrito. Dentre muitos outros autores brasileiros convenientemente encaixotados pela crítica podemos destacar Castro Alves.²

e assim como aponta Fausto Cunha afirmando que o poeta

paga preço excessivo pela tradição que, exibindo o homem como figura representativa, deforma e atraiçoa a personalidade do criador. Se a crítica estética não consegue diminuí-lo exceto do gigantesco assoprado pelos idólatras, o abandono da crítica histórica invalida grande parte de sua obra, a que vive do circunstancialismo.³

São quase 150 anos de história que nos separam do tempo em que viveu Castro Alves. Nesse período, forjou-se um mito em torno da figura do poeta e a tradição da crítica que se seguiu à sua morte foi fortemente influenciada por sua imagem de bardo abolicionista, profeta inspirado, defensor dos escravos. Acreditamos ser essa a razão pela qual grande parte da crítica da obra de Castro Alves debruçou-se sobre sua “missão” abolicionista em lugar da exegese dos expedientes discursivos de sua poesia, atribuindo a esta maior relevância literária

¹ Representam tal posicionamento crítico Sílvia Romero e Wilson Martins.

² TOLMAN, Jon M. “Castro Alves, poeta amoroso”, p. 49.

³ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*, p. 74.

tão maior fosse seu propósito humanitário. Entretanto, a crítica dos últimos 50 anos tem revisado sua atuação e indicado a necessidade de se esquivar de estudos biografizantes e laudatórios sobre a poesia de Castro Alves, em detrimento da análise de novos temas e sentidos, conforme a avaliação que Cunha faz da fortuna crítica do poeta:

Castro Alves tem oscilado, entre os críticos, da exaltação à negação. Sobretudo atraída pelo aspecto biográfico, pela sua ideologia, pelo papel que desempenhou como poeta, máxime na propaganda abolicionista, a crítica brasileira dividiu-se muito tempo em uma polêmica sobre a superioridade poética de Castro Alves ou Gonçalves Dias. (...) Eram essas posições evidentemente acríicas, e a tendência mais recente mostra-as superadas, em proveito da análise e interpretação. Alguns estudos dedicados à sua obra ultimamente revelam preocupação mais crítica, indicando os rumos que deverão seguir-se em relação a uma poesia rica de sentido, e sobretudo extraordinariamente brasileira, pela sensibilidade, pela linguagem, pelo colorido, pela pujança, pelos ideais, pela correspondência com a Natureza.”⁴

Dito isso, entendemos que a revisitação à obra de Castro Alves se faz necessária, no sentido de se aprofundar o entendimento a respeito de sua linguagem poética, deslocando-a da caracterização de subjetividade e espontaneidade a que foi, limitantemente, atribuída. Tamanha lacuna não apenas obscurece o julgamento crítico e estético da totalidade de seus escritos, como também acaba por fortalecer o mito do poeta-vate, consolidando um valor monocromático a sua poesia e legando o desconhecimento a outras facetas também relevantes de sua obra.

Segundo o levantamento dos textos críticos recentes acerca da obra de Castro Alves, observamos que a constante parece recair sobre os estudos literários comparativos entre a obra castroalvina e a de autores europeus que o influenciaram, além da persistência dos estudos de ênfase biográfica⁵.

Apesar do interesse recente que as pesquisas acadêmicas brasileiras têm demonstrado em relação à obra de Castro Alves – tendo em vista um ligeiro acréscimo no número de defesas⁶ que contemplem a poesia de Castro Alves nos últimos anos –, observa-se uma

⁴ CUNHA, Fausto. *A Literatura no Brasil*, p. 208.

⁵ A esse respeito, podemos citar as publicações de Edilene Matos, *Castro Alves: Imagens Fragmentadas de um Mito* (2001); de Leyla Perrone-Moisés, *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário* (2007), e de Mário Maestri, *A segunda morte de Castro Alves: genealogia crítica de um revisionismo* (2011).

⁶ Até o presente momento da pesquisa, constam oito dissertações de mestrado e três doutoramentos, que tiveram a obra castroalvina como objeto total ou parcial de estudo, defendidos entre o ano 2000 até 2014 no Brasil, além de uma dissertação defendida na Universidade de Coimbra em 2012. Dentre eles, destacamos a dissertação de Teresa Mauro, *Entre a descrença e a sedução: Releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves* (USP) e a de Valter Gomes Dias Junior, *Poesia e identidade em Castro Alves* (UFPB), que dedica páginas de análise a alguns poemas d’*A Cachoeira de Paulo Afonso*.

predominância de estudos que focalizam a poesia castroalvina de temática negra (sobretudo a representação poética do sagrado, do negro ou do feminino), e que se dedicam à demonstração de uma filiação literária de Castro Alves a poetas do romantismo europeu, através da análise de referências e apropriações estéticas e de traduções feitas pelo poeta. Dentre essas, destaca-se a dissertação de Pablo Simpson *Os sentidos da depuração em Castro Alves* (2001), na qual o autor analisa a recepção da obra de Castro Alves mediante os ensaios críticos de Sílvio Romero, Roger Bastide, Mário de Andrade e Fausto Cunha, por meio da investigação da especificidade histórica na estruturação argumentativa de cada um dos ensaístas, oferecendo uma perspectiva contemporânea às tentativas de ajuizamento histórico da obra do poeta baiano. Verifica-se, portanto, uma lacuna acadêmica significativa em relação a estudos que se ocupem da representação da natureza ou mesmo da obra *A cachoeira de Paulo Afonso*, ainda pouco estudada⁷.

Na presente dissertação, propomos um estudo da visualidade poética n'A *Cachoeira de Paulo Afonso*⁸, abrangendo as definições, aplicações e desdobramentos estéticos da figura da *enargeia* nas abundantes descrições da natureza encontradas na obra, em particular no elemento aquático. A pesquisa proposta pretende enriquecer os estudos castroalvins ao fornecer uma visão contemporânea de sua lírica, investigando o caráter plástico e pictórico de sua linguagem poética, além de contribuir com os estudos sobre a permanência da retórica antiga no contexto romântico, visto que nos concentraremos em acepções da *pintura viva* e de seus efeitos na Antiguidade clássica e no contexto oitocentista. Ademais, o estudo da visualidade poética nesse contexto cumprirá o papel de compreender alguns dos recursos poéticos e inspirações das vertentes em voga durante o período romântico no Brasil.

Nosso enfoque em *ACPA*, continuação do livro d'*Os Escravos*, baseou-se primordialmente nas leituras de textos fundamentais de críticos que abordaram as particularidades do tratamento da natureza na citada obra, sobretudo os recursos metafóricos dessa fase derradeira de composição do poeta, que finaliza *ACPA* em meados de 1870. Dentre os estudiosos que se destacaram das vertentes críticas predominantes por realizarem uma crítica geradora de novas perspectivas acerca da produção castroalvina, apontamos Eugênio Gomes, Fausto Cunha, Jon M. Tolman e João Adolfo Hansen como figuras de relevo.

⁷ Todavia, ressaltamos as importantes contribuições sobre o tema da natureza em Castro Alves dos ensaios de Afrânio Peixoto ("Castro Alves, o lírico do Amor e da Natureza" in *Castro Alves, o poeta e o poema*, 1922) e Eugênio Gomes ("Castro Alves e o sertão" in *Prata de casa*, 1953).

⁸ Por uma questão de concisão, a obra de Castro Alves *A Cachoeira de Paulo Afonso* será doravante referida por meio da abreviatura "*ACPA*". No sentido de evitar confusões, a localidade geográfica homônima será referida como a "Cachoeira de Paulo Afonso". Ademais, alertamos que a grafia dos textos antigos em português foi atualizada para o português moderno.

Não obstante sua breve duração, ocorre na obra poética de Castro Alves uma mudança estética identificada por Eugênio Gomes, que deu maior destaque à produção pós-1868 do poeta⁹. Na mesma linha, Fausto Cunha declara que do ano de 1868 em diante, a “personalidade poética [de Castro Alves] se afirma com autonomia”¹⁰. No ensaio “Castro Alves, poeta amoroso”, Jon M. Tolman propõe uma segmentação, a princípio, análoga ao que fizera Sílvio Romero em 1888¹¹, em três fases da poesia castroalvina: “primeira fase amorosa”; “fase de transição: 1869” e “fase definitiva: 1870-1871”, sobre a qual comenta:

encontra-se no fim das *Obras Completas* que poucos leitores chegam a ler, especialmente em vista dos poemas na maioria medíocres que o poeta, por razões óbvias, não incluiu em *Espumas Flutuantes*, e que nada acrescentam a fama do poeta. Mas a experiência de juntar cronologicamente os poemas escritos nos últimos anos dá impressão poética bem diferente do estereótipo de fraqueza e aniquilamento que ainda predomina no julgamento crítico.¹²

Contrariamente a Romero, que aponta o “cantar brilhante do socialista” como o maior legado de Castro Alves e o que o destaca na história da literatura brasileira, Tolman concentra-se na lírica amorosa de Castro Alves e considera a fase derradeira seu ápice, pois logra uma evolução estética responsável por uma poesia extremamente imagética e sensorial, como no exemplo dos versos de “Aves de Arribação”:

Às vezes, quando o sol nas matas virgens
A fogueira das tardes acendia,
E como a ave ferida ensanguentava
Os píncaros da longa serra,¹³

Quanto à consideração da representação da natureza pela fortuna crítica de Castro Alves, podemos afirmar que, de uma maneira geral, a temática natural fora interpretada, de forma entusiasmada, por grande parte da crítica que nela viu a afirmação de um caráter nacional e, com base nessa poesia, advogou em defesa da nação brasileira. Participam dessa crítica, em maior ou menor grau, Afrânio Peixoto, Agripino Grieco, Sílvio Romero e, ainda,

⁹ GOMES, Eugênio. “Castro Alves e o romantismo brasileiro”. *Obra completa*, p. 39.

¹⁰ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*, p. 29.

¹¹ Os ensaios de Sílvio Romero representaram um ponto de partida, na medida em que ofereceram uma estruturação da trajetória poética de Castro Alves. Em sua *História da Literatura Brasileira*, Sílvio Romero, ainda que seja sucinto e pouco profundo na apreciação da poesia de Castro Alves, realiza uma das primeiras tentativas de sistematização de sua obra, ao concluir que “a maior porção da obra do poeta e o que há de mais seletivo” se encontra nos “tempos áureos do Norte” (1864-67) ou dos “melancólicos dias da Bahia” (1870-71). ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, p. 1287.

¹² TOLMAN, Jon M. “Castro Alves, poeta amoroso”, p. 32.

¹³ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 183.

Jamil A. Haddad¹⁴. Foi somente a crítica do final do século XX que realizou uma depuração parcial da representação paisagística na poesia de Castro Alves. Reforçamos o adjetivo ‘parcial’, pois não houve ainda publicação que se aprofundasse, com exclusividade, na representação da natureza na poética castroalvina. Eugenio Gomes, Antonio Candido, Fausto Cunha e João Adolfo Hansen, em contribuições de extensão e distanciamento variáveis, representam até os dias de hoje as contribuições mais significativas para os estudos do tema, conforme explanaremos ao longo da dissertação.

Muito embora a crítica especializada aponte para uma natureza de traços marcadamente brasileiros configurada nos versos de Castro Alves¹⁵, entendemos que a representação poética da paisagem natural em sua poesia se relaciona menos com a concretude do espaço físico da natureza no contexto sertanejo do que com uma reconfiguração dos elementos naturais mediada pela subjetividade do eu poético em convergência com as convenções poético-retóricas em vigor, que considera uma percepção artística do mundo sensível permeada pelo debate com as tradições literárias atuantes em seu tempo e com os diálogos engendrados no interior de sua obra poética, na esteira do entendimento da concepção castroalvina da natureza por Luiz Dantas e Pablo Simpson:

Sem maior relutância, e até de boa vontade, reconhece-se a especificidade local e de inspiração, como se a deliciosa aquarela dos primeiros versos de “O Vidente” falasse mais perto a nossa expectativa crítica, sensível às marcas convincentes da nacionalidade, ou como se o pormenor localista e saboroso fosse índice de autenticidade ou vivência intensa. Esquece-se, outrossim, aquele veio de poesia sertaneja, influente sobre Castro Alves e tão notavelmente pormenorizado por Sílvio Romero. A verdade própria à poesia não procede, no entanto, de uma concordância ou ajuste entre as palavras de que se serve e o mundo. A sua probidade pertence a uma outra esfera, mais alta. Procede e emana da palavra poética, de suas conformações internas, agindo por dentro, criando, em seu sentido etimológico.¹⁶

Assim sendo, convém acrescentar que nossa perspectiva do tratamento da natureza em Castro Alves é pautada por uma noção de natureza romântica que considera, primordialmente, o papel da imaginação e do desejo do sujeito lírico de busca pelo infinito na relação com o

¹⁴ Embora excessivamente elogioso da poética castroalvina, seu estudo exaustivo tem o mérito de ter apontado facetas interessantes da natureza em Castro Alves, como as relações entre o elemento aquático e a morte. Ver HADDAD, *Revisão de Castro Alves*, vol. II, p. 105.

¹⁵ Nos textos de Eugênio Gomes “Castro Alves e o sertão” (in *Prata de casa*, p. 33), de Jon M. Tolman, “Castro Alves, poeta amoroso” (p. 30), de Leyla Perrone-Moisés, “Castro Alves e o aplicativo Victor Hugo” (in *Vira e Mexe, nacionalismo*, p. 102 e 105).

¹⁶ DANTAS, Luiz; SIMPSON, Pablo. “Introdução”, *Castro Alves, Espumas Flutuantes e Os Escravos*, p. XXIX.

objeto estético como preceito romântico. De acordo com Helmut J. Schneider sobre a perspectiva romântica da natureza:

Nature is then not a mere projection or construct of the mind, nor is it an incomprehensible and foreign ‘beyond’; (...) she is a loving and responding partner to whom we are bound in an unthinkable depth of affinity and who still keeps her essential independence from us as limited, empirical beings. Thus, imaginative nature remains an intermediary between subject and object, the interior and the exterior, activity and passivity; a realm where this difference is itself kept in abeyance.¹⁷

Conforme referimos anteriormente, poucos foram os estudiosos que se dedicaram à temática da natureza na poesia de Castro Alves e, menos ainda, os que publicaram ensaios de crítica a respeito de *ACPA*, sobre a qual consta apenas um estudo publicado, até o presente momento de nossa pesquisa, de Affonso Romano de Sant’Anna¹⁸, de 1984, sobre o qual discutiremos em momento oportuno. É possível localizar, contudo, algumas menções à obra em questão, ainda que de passagem, em textos críticos sobre a obra de Castro Alves, como é o caso de Rui Barbosa, Antonio Candido, Manuel Bandeira, Alfredo Bosi, Eugênio Gomes, Fausto Cunha, Jon M. Tolman e João Adolfo Hansen. Para além das ponderações genéricas sobre a obra, os críticos acima indicados apontaram uma qualidade imagética, especialmente plástica e musical advinda de uma sensibilidade poética “aberta à paisagem”¹⁹, que nos incita à investigação, como observa Manuel Bandeira:

Serve de fundo ao drama a paisagem sertaneja evocada em várias partes do poema (“A tarde”, “A queimada”, “Crepúsculo sertanejo”, “O rio São Francisco”) com raro vigor de sugestão poética, em que não faltam as notas de vivo realismo pitoresco²⁰.

E, ainda, no parecer de Candido:

¹⁷ “A natureza não é então uma mera projeção ou construto da mente, nem um ‘além’ incompreensível e estranho; (...) ela é uma companheira amorosa e responsiva a quem estamos ligados numa afinidade de profundidade inimaginável e que, no entanto, mantém sua independência essencial de nós enquanto seres empíricos, limitados. Deste modo, a natureza imaginativa permanece um mediador entre o sujeito e o objeto, o interior e o exterior, atividade e passividade; um domínio em que essa diferença mesma é posta em suspensão.” (tradução nossa). SCHNEIDER, Helmut J. “Nature”. *The Cambridge history of literary criticism*, p. 100.

¹⁸ Trata-se do subcapítulo chamado “Castro Alves e a denúncia do social através do sexual”, pertencente ao capítulo “A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata” (in *O canibalismo amoroso*, pp. 44-60).

¹⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. p. 124.

²⁰ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. p. 88.

Quem possui este discernimento poético das coisas é capaz, quando livre do delírio verbal, de obter as imagens mais belas e ousadas, os mais ricos e sugestivos movimentos da composição. Na Cachoeira há um desses momentos (...) onde, (...) o poeta consegue uma demonstração de impecável maestria (...) e, num jato de imagens que se sucedem, descreve a natureza circundante com senso plástico admirável²¹.

A propósito, o ensaio do crítico Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* sobre Castro Alves é, ainda hoje, central ao estudioso do poeta, porque aponta, com destreza, pontos fortes e fracos das composições castroalvinas e contribui com passagens analíticas breves, porém primorosas, sobretudo acerca de *ACPA*. Candido toma-a como “ponto central, o eixo de sua obra, enroupando o tema social do escravo no mais belo tratamento lírico, apesar de defeitos e irregularidades”²². Aos objetivos do nosso estudo interessa especialmente sua argumentação sobre a dignidade conferida ao indivíduo negro por meio da poetização de sua vida afetiva, que o faz ascender ao estatuto de herói, além da observação a respeito da dialética da poesia castroalvina, que, concentrando-se menos na visão real do escravo propriamente dita, considera seus martírios sob a ótica do drama geral da existência humana, sujeita aos acontecimentos da história²³. Sob esse prisma, vale lembrar que a perspectiva romântica em relação ao gênio, que também é a de Castro Alves, concebia a poesia enquanto “instrumento de uma radical transformação no mundo. (...) A ideia do poeta que, como criador de mitos, é educador, político, herói exercerá durante longo tempo o seu fascínio nas literaturas europeias”²⁴. Tal ideia é expressa na epígrafe de *ACPA*, extraída dos *Quadros de viagem (Reisebilder)* de Heinrich Heine, em que o poeta afirma, pelo *topos* da falsa modéstia, ser a poesia uma forma de atingir um objetivo santo: o da luta pela liberdade dos homens, de modo a convencer o leitor de que seus versos estão a serviço de uma causa digna e superior a eles próprios:

Je ne sais vraiment si j'aurai mérité qu'on dépose un jour un laurier sur mon cercueil. La poésie, quelque soit mon amour pour elle, n'a toujours été pour moi qu'un moyen consacré pour un but saint. Je n'ai jamais attaché un trop grand prix à la gloire de mes poèmes, et peu n'importe qu'on les loue, ou qu'on les blâme. Mais ce sera un glaive, que vous devez placer sur ma tombe, car j'ai été un brave soldat dans la guerre de délivrance de l'humanité.²⁵

²¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. p. 253.

²² Ibidem. p. 247-249.

²³ Ibidem. p. 241.

²⁴ D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. p. 117-118.

²⁵ “Realmente não sei se mereço que uma coroa de louros seja depositada sobre o meu caixão. Poesia, por mais cara que me seja, sempre foi um meio sagrado de atingir um fim celestial. Nunca atribuí muito valor à uma reputação poética, e pouco me importa se minhas canções forem elogiadas ou denegridas. No entanto, vocês

Entretanto, é útil pensar, com Antonio Candido, que “a eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora, é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes.”²⁶ Portanto, sem a adequação da forma à matéria poética, sem o emprego do rigor poético, cairia por terra qualquer objetivo humanista fosse deles o mais nobre. A fruição estética facultada pela *ACPA* evidencia a eficiente adequação do “*epos* libertário” aos meios artísticos necessários (“linguagem forte e justa”²⁷) realizada por Castro Alves; de modo que uma análise que se concentrasse em quaisquer dos elementos constitutivos dessa poesia isoladamente – seja na mensagem ou nos meios em si – seria, por certo, ociosa, de acordo com que, muito apropriadamente, demonstrou Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*.

Como se sabe, a dramaturgia romântica, a partir do movimento “Tempestade e ímpeto” (*Sturm und Drang*), centrou-se, fundamentalmente, nos conflitos trágicos do indivíduo cerceado por tiranias. Tamanha inconformidade se transfigura em luta por liberdade nos mais variados segmentos da esfera humana: política, amorosa, religiosa e social²⁸, cuja resolução culmina, em última instância, na morte. Leitor contumaz de teatro, principalmente de Shakespeare, Victor Hugo e Alexandre Dumas Filho, conforme comprovam seus textos em prosa²⁹, Castro Alves focaliza, em sua obra, essa mesma desarmonia do indivíduo “resultante de lutas externas”, por meio da qual se manifesta o drama do destino humano subjugado aos condicionamentos da história³⁰. Diante desse contexto, a matriz da tragédia de Shakespeare – considerado o gênio por excelência pelos românticos, dos irmãos Schlegel a Victor Hugo³¹ – forneceu o modelo do poema dramático, da matéria trágica e do referencial de visualidade poética³². Não pertencendo ao escopo deste trabalho a investigação de tais relações, basta-nos constatar que, para os românticos, o paradigma para a criação artística era a proposta de fusão entre os gêneros, conforme enfatizavam as proposições de Victor Hugo no “Prefácio” de *Cromwell*: “a poesia dará um grande passo, (...) 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

devem colocar uma espada sobre minha tumba, pois fui um bravo soldado na luta pela liberdade da humanidade.” (tradução nossa). Apud ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 311.

²⁶ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. *Vários escritos*. p. 250.

²⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. p. 122.

²⁸ ROSENFELD, Anatol. “Da Ilustração ao Romantismo”. *Autores pré-românticos alemães*. p. 11.

²⁹ Encontram-se referências a esses e outros dramaturgos nos textos “O Eco” e “Impressões de teatro”, entre outros fragmentos em prosa.

³⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. II. p. 241.

³¹ Em *William Shakespeare*, Victor Hugo elenca as qualidades que fazem de Shakespeare o gênio maior: “Shakespeare tem a emoção, o instinto, o grito verdadeiro, o acento justo, toda a multidão humana com seu rumor. Sua poesia é ele, e ao mesmo tempo, é você.” HUGO, Victor. *Shakespeare*. p. 68.

³² Para um estudo da *enargeia* em Shakespeare, cf. PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*, 2012.

criações.”³³ Para o poeta francês, o drama era a “poesia completa”, visto que a época moderna, sendo “dramática antes de tudo, é por isso mesmo eminentemente lírica.”³⁴ De forma análoga em *ACPA*, a tônica incide no conflito trágico entre o homem e o “cárcere do mundo”³⁵ 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.

Assim, entendemos *ACPA* como um poema dramático, no qual predomina a fusão entre gêneros, ou seja, de atributos cênicos do drama e dos aspectos formais e visualizantes da poesia; elaborado para ser, a um só tempo, lido e imaginado pelos olhos internos da mente do leitor. Segundo Massaud Moisés, o poema dramático “destinando-se mais à leitura do que à representação, os traços, ou indícios, de ação presentes no texto são “lidos”, ao passo que os ingredientes poéticos se oferecem à contemplação.”³⁶

Da tragédia clássica, Castro Alves se ateve aos princípios recomendados por Aristóteles da narração *in media res*, da duração da totalidade da ação dentro do decorrer de um dia, a introdução do reconhecimento (*anagnorisis*), além da catástrofe, trecho da obra no qual um acontecimento irreversível propulsiona a narrativa para seu desfecho trágico. Ao beber da fonte shakespeariana, sobretudo em *Hamlet* e n’*A violação de Lucrecia*, Castro Alves conciliou a nota solene e trágica à preocupação enargética e ecfrástica. Segundo Heinrich Plett, estudioso da figura da *enargeia* na Antiguidade e na era Moderna:

Because this consists in creating a fictive presence of the described subject, the result is in a deep sense realism in the great literary works of the age: from Lodovico Ariosto’s *Orlando Furioso*, the poetry of the Pléiade, William Shakespeare’s *Hamlet* and John Milton’s *Paradise Lost* to the odes of John Dryden and Friedrich Gottlieb Klopstock.³⁷

Para Castro Alves, que era “congenitamente um visual”³⁸, assim como para os autores acima nomeados por Heinrich Plett, o drama pinta a vida³⁹, portanto a visualidade poética é dos recursos mais centrais à adequação da tragicidade do destino humano à forma lírica.

³³ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. p. 26-27.

³⁴ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. p. 41.

³⁵ ROSENFELD, Anatol. “Da Ilustração ao Romantismo”. *Autores pré-românticos alemães*. p. 9.

³⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. p. 355.

³⁷ “Porque ela consiste na criação da presença ficcional do sujeito descrito, o resultado é, num sentido profundo, realismo nas grandes obras literárias da época: de *Orlando Furioso* de Lodovico Ariosto, a poesia da Pléiade, *Hamlet* de William Shakespeare e *Paraíso Perdido* de John Milton até as odes de John Dryden e Friedrich Gottlieb Klopstock.” (tradução nossa). PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern age*. p. 2.

³⁸ GOMES, Eugênio. *Obra completa*. p. 9.

³⁹ HUGO, Victor. *Shakespeare*. p. 40.

A *Cachoeira de Paulo Afonso*, publicada cinco anos após a morte de Castro Alves no ano de 1876, compreende uma série de 33 poemas que encenam o drama trágico de Maria e Lucas em meio à sublime natureza sertaneja. Apesar dos poemas constituintes de *ACPA* apresentarem variedade em métrica, rima, extensão e estilo e serem individualmente intitutados, une-os uma sequência narrativa permeada de quadros naturais de riqueza plástica e vigor imaginativo. O enredo de *ACPA* é constituído por duas linhas narrativas que transcorrem em duas gerações de escravos, e cuja ligação interseccional converge na figura do escravo Lucas, presente em ambas. A narrativa do presente da ação se inicia no terceiro poema e se desenvolve gradualmente, ocupando a maior parte da obra, cerca de vinte e quatro poemas. Diferentemente, a narrativa do passado ocorre em retrospectão (*flashback*), em um dos diálogos entre os escravos Lucas e Maria, utilizando-se da extensão de quatro poemas e representando o clímax do enredo geral.

A narrativa do presente da ação, conforme veremos em detalhes, ocorre em primeiro plano e conta a história de amor entre os escravos Lucas e Maria, ambos epítomes de beleza e virtude. Exibindo um padrão de repetição entre um plano temporal e outro, Maria, a noiva de Lucas, é violada e desvirginada pelo filho do fazendeiro da trama anterior, portanto, meio-irmão de Lucas. Em ação espelhada, Maria suplica a Lucas que não empreenda vingança à família do escravocrata. Impossibilitado de suportar a desonra sofrida, o par amoroso se precipita, a bordo de uma canoa, da Cachoeira de Paulo Afonso, dando termo às suas vidas. No desfecho trágico da obra, o suicídio do casal negro é representado pela imagem de um casamento transcendente, em que os elementos do cenário natural celebram, a um só tempo, seu enlace matrimonial, seu fenecimento e sua comunhão final com a natureza.

A narrativa do passado focaliza a revelação da mãe escrava de Lucas sobre a origem de seu filho que, ainda menino, assiste-a em seu leito de morte. Ela conta que fora violentada pelo fazendeiro dono de escravos, gerando Lucas, seu filho escravo e bastardo, e que o ferimento que a levaria à morte tinha sido desferido pela esposa do fazendeiro, consumida pelo ciúme e pelo ódio. Em seus últimos momentos, pede perdão ao filho e lhe roga que não busque vingança pelos crimes perpetrados contra ela, uma vez que, agora, ela ganharia sua libertação pela morte.

Integra a estrutura da obra uma nota final, incorporada pelo próprio poeta, intitulada “Notas à Cascata de Paulo-Afonso, 1870”, conforme revela a consulta ao manuscrito

original⁴⁰ no acervo da Biblioteca Nacional (RJ). Trata-se da transcrição de um excerto de uma notícia do jornal *Diário da Bahia*, que traz uma descrição da cachoeira de Paulo Afonso seguida de um parágrafo final com a informação da passagem do imperador D. Pedro II à região em outubro de 1859. Nossa pesquisa revelou que a notícia lhe houvera sido enviada por seu editor e amigo Augusto Álvares Guimarães, em carta de junho de 1870, a fim de lhe servir de inspiração no processo de escrita da obra⁴². Poucos anos antes, o poeta havia relatado em carta ao mesmo amigo que iria visitar a “queda gigantesca do S. Francisco”, como Chateaubriand o fizera às cataratas do Niágara⁴³, para finalizar a descrição da cachoeira e rematar a obra. A origem do texto é uma carta do Dr. José Vieira de Carvalho e Silva⁴⁴, de 1854, ao Barão de Capanema, na qual relata, em minúcia de detalhes, uma viagem feita à região da Cachoeira de Paulo Afonso. A correspondência foi editada e publicada por Araújo Porto-Alegre na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1859, que justifica a finalidade da reprodução do relato da seguinte maneira:

Imprimindo esta carta do Dr. José Vieira de Carvalho e Silva, dirigida ao Sr. Dr. Capanema, temos em vista tornar pública essa quantidade de notícias históricas, geográficas, e estatísticas que encerra (...) Este itinerário do majestoso rio de S. Francisco desde a sua foz até às cachoeiras de Paulo Afonso terá grande valia no futuro, mormente quando mais civilizadas aquelas regiões compararem o seu presente com o passado aqui descrito.”⁴⁵

Em 1869, José de Alencar e seu irmão Leonel criam o jornal de oposição ao governo imperial *Dezesseis de Julho*, no qual publicam parte do relato do Dr. Vieira de Carvalho, ao qual teriam sido acrescentados dois novos períodos, o primeiro e o último – a respeito da passagem do Imperador à região da cachoeira⁴⁶. O liberal *Diário da Bahia* teria, então, apenas

⁴⁰ O manuscrito do poeta mostra que obra fora originalmente intitulada *A Cascata de Paulo Afonso*, seguido pela inscrição “Poema Original Brasileiro por Castro Alves. Continuação do “Poema dos Escravos” sob o título de – Manuscritos de Stenio – 1870.” O conteúdo do que parece ter sido uma caderneta de Castro Alves data de 12 de julho de 1870 e corresponde à transcrição completa do poema, pelo próprio punho do poeta, acompanhada de uma nota final à obra, e o poema “Saudação” da obra inconclusa, *A República de Palmares*. Dentre as descobertas feitas a partir da análise do manuscrito, importa relatar aqui o fato de apenas dez poemas – dos 33 que compõem a obra – aparecerem intitulados – de “A Tarde” até “No Barco”, constando os demais, quando ocorre, separados por travessões. O dado pode levantar duas hipóteses: ou Castro Alves intitulou-os ele mesmo após a transcrição do poema – afinal é Afrânio Peixoto que relata a existência de uma lista de próprio punho do poeta, onde os poemas de ACPA apareceriam ordenados para a publicação – ou teria sido seu editor e amigo, Augusto A. Guimarães, a fazê-lo.

⁴² Em correspondência, Augusto A. Guimarães anuncia o envio da notícia: “Num n. do Diário que não posso procurar agora vem uma pequena descrição da Cachoeira de Paulo Afonso que talvez te possa aproveitar para o teu poemeto.” In ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 782.

⁴³ Carta de setembro de 1867. *Obra completa*. p. 746.

⁴⁴ Transcrevemos o excerto da carta que foi publicada no *Revista do IHGB* nos Anexos da dissertação.

⁴⁵ *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. XXII, Rio de Janeiro, 1859. pp. 201-301.

⁴⁶ Segundo informação em nota de Afrânio Peixoto. In ALVES, Castro.

reproduzido a notícia do jornal carioca em uma de suas edições de 1869-1870, de onde Augusto A. Guimarães extraiu a nota para enviar ao amigo poeta.

A análise comparativa entre o excerto descritivo da cachoeira da notícia de jornal e a representação poética da mesma no poema castroalvino revelou aproximações terminológicas e conceituais (clareza, sonoridade, brilho) que nos indicaram a relevância dos procedimentos textuais descritivos na composição metafórica da cachoeira no interior da obra. A nosso ver, a descrição da cachoeira apresenta, ao menos, dois dados fundamentais à constituição do poema de Castro Alves. O primeiro diz respeito à metáfora do gigante que sustenta a massa d'água do Rio São Francisco nas costas:

Para vos descrever bem o modo porque se observa a Cachoeira, imaginai uma colossal figura de homem, sentado com os joelhos e braços levantados, e o Rio de S. Francisco caindo-lhe com toda sua força sobre as costas, porém ao qual não podeis ver sem estar trepado em um dos braços ou em outra qualquer parte que lhe fique ao nível, ou a cavalheiro sobre a cabeça. Parece arrebentar de debaixo dos pés, como a formosa cascata de Tívoli junto a Roma. É um espetáculo assombroso!!⁴⁷

Em alusão ao Atlas da mitologia grega, gigante condenado por Zeus a carregar os céus às costas⁴⁸, o viajante descreve o álveo pedregoso do rio sob a forma de um gigante colossal sentado a suportar o peso da caudal por sobre os ombros, personificando-o no epíteto “gigante com o nome de Paulo Afonso”. De forma semelhante, o cientista e viajante Emmanuel Liais relatara a considerável “força viva” de Paulo Afonso, onde “*les eaux furieuses se relèvent avec plus de violence et forment une série d’immenses vagues chargées d’écume*”⁴⁹; e Richard Burton, por sua vez, interpreta a visão da cachoeira ao paradoxo de uma desordem “bem dirigida”, na qual “o curso e a oscilação, a luta e a contorção, tudo se dirige a libertar o prisioneiro das muralhas da prisão”⁵⁰. Pelos termos apresentados, é certo que aos olhares dos viajantes a cachoeira transmitia a noção de embate entre potências titânicas, de aspecto antropomórfico. Outro dado relevante do relato de Carvalho e Silva se encontra no depoimento: “é um espetáculo assombroso e admirável”, cujo sentimento misto de prazer e desprazer nos remete ao “prazer negativo” da teoria do sublime de Immanuel Kant e pertenceria à descrição da cachoeira nos relatos da maior parte dos viajantes. Interessa-nos

⁴⁷ SILVA, José Vieira de Carvalho e. “Viagem às cachoeiras de Paulo Afonso”. p. 272.

⁴⁸ HACQUARD, Georges. *Dicionário da mitologia grega e romana*. p. 61.

⁴⁹ “as águas furiosas se alçam com mais violência e formam uma série de ondas imensas carregadas de espumas.” (tradução nossa). LIAIS, Emmanuel. “Le San Francisco au Brésil”. p. 391. Excerto do texto nos anexos.

⁵⁰ BURTON, Richard. *Viagem aos planaltos do Brasil*. v. III. p. 262.

aqui destacar tais aspectos por dois motivos: enquanto critérios de escolha de Augusto Guimarães ao recolher o texto de jornal para enviá-lo a Castro Alves; e também enquanto atributos descritivos estimulantes à criação poética de Castro Alves a ponto de serem incorporados à obra, já que o texto ao qual pertencem passou a integrá-la como nota final transcrita pelo poeta [Imagem 1].

Imagem 1 – Página do manuscrito de *A Cascata* de Paulo Afonso. 1870. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

De modo que a descrição poética do elemento aquático n'*A cachoeira de Paulo Afonso* se afirma como um instrumento vital na constituição do poema. Por conta de tais proximidades descritivas, decidimos averiguar outras descrições da Cachoeira de Paulo Afonso, como por exemplo, o relato de Richard Burton⁵¹. A investigação se mostrou profícua, visto que algumas das descrições da Cachoeira de Paulo Afonso apresentam uma vigorosa dimensão poética, que intentamos ressaltar no primeiro capítulo.

Aos relatos mencionados se soma o de d. Pedro II que, em viagem às províncias do Norte em finais de 1859, faz questão de visitar a Cachoeira de Paulo Afonso e reportar suas impressões em diário de viagem, que, igualmente, discutiremos no primeiro capítulo. Segundo comentário do monarca, a cachoeira de Paulo Afonso se mostraria mais sublime em relação às cataratas do Niágara – aliás, comparação frequente principalmente nos viajantes estrangeiros – pois cairia de maior altura. A defesa do fenômeno brasileiro pelo ícone supremo do poder constituído pode querer atribuir um sentimento de nacionalidade às águas nativas, que passariam a portar não apenas uma carga sentimental restrita à esfera do indivíduo – como mostram as experiências de arrebatamento dos viajantes – como também poderiam servir de veículo a ideias nacionais. Ainda que não seja central, essa é uma questão que tangencia nosso estudo e devido ao seu caráter sociopolítico certamente deve ser considerada como fator de relevância nesse debate. Diante desse contexto, que se adensa com a consideração da passagem monárquica pela cachoeira, optamos por incluir igualmente os fundamentos históricos da viagem imperial, pois que indicam tensões políticas subjacentes que impactariam decisões institucionais no âmbito da cultura. Como se sabe, após a estada de quatro meses no Norte do país, o imperador comissionaria expedições exploratórias à região, das quais se gerou um vasto material geográfico, histórico, literário e iconográfico. Desse acervo, propomos a discussão sobre o panorama fotográfico de Auguste Stahl e seus equivalente pictóricos, Herman Wahnschaffe e E. F. Schute, visto que transferem à linguagem visual das artes plásticas conceitos sobre a cachoeira também presentes nos relatos dos viajantes e no poema castroalvino. Com a reunião desses componentes históricos, políticos e artísticos de relevo, submeteremos a proposição da constituição da Cachoeira de Paulo Afonso como um construto visual e simbólico, a favor do qual iremos argumentar. Desta forma, com *ACPA*, Castro Alves se inseriria em uma tradição tanto narrativa quanto pictórica de representação da localidade baiana e de ideias nacionais.

⁵¹ Outros relatos da Cachoeira de Paulo Afonso por nós coletados são os dos exploradores Spix e Martius, do teólogo Daniel Kidder, do engenheiro Ferdinand Halfeld e do botânico Emmanuel Liais, cujos excertos se encontram para consulta nos anexos.

Assim sendo, nosso primeiro capítulo versará sobre a constituição do construto visual e simbólico da Cachoeira de Paulo Afonso. Iniciamos pela viagem de d. Pedro II às províncias do Norte, seguida da análise do material iconográfico selecionado de Auguste Stahl, Herman Wahnschaffe e E. F. Schute e do relato de viagem do cônsul Richard Burton.

Com base nos estudos de João Adolfo Hansen, Heinrich Plett, Ruth Webb e Melina Rodolpho, nos dedicaremos ao estudo da figura da *enargeia*. Compreendemos a *enargeia*, também denominada “pintura viva”⁵², 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 ao evento narrado. Neste capítulo, justificaremos a relação entre os mecanismos de visualidade poética e *ACPA*, por meio da elaboração crítica de Fausto Cunha em *O romantismo no Brasil*, no qual afirma que a enargia era técnica frequentemente discutida pelos poetas românticos em seus textos crítico-estéticos, sendo “a pedra de base nos estudos da poesia do tempo”⁵³. Além disso, afirma que Castro Alves, dentre outros coetâneos, firmou sua reputação declamatória na manipulação da *illustratio*. Confirmaremos tal asserção na explicação sobre o texto “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”, verdadeira carta de princípios poéticos do autor, em que Castro Alves elogia o tratamento que a natureza recebe nos versos de Mendonça, utilizando exemplos enargéticos. A seguir, trataremos das acepções da *enargeia* tanto na Antiguidade clássica, em Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Pseudo-Longino, quanto nos manuais de retórica oitocentistas de Francisco Freire de Carvalho, Antonio Marciano da Silva Pontes e Junqueira Freire. Finalizaremos o capítulo com a aplicação da teorização sobre o discurso vívido em poemas selecionados de *ACPA*, analisando ocorrências das três formas de expressão enargética: a *ekphrasis*, o monólogo e o diálogo.

No terceiro capítulo, nos debruçaremos sobre as relações entre o sublime e a libertação humana nas figurações do elemento aquático em *ACPA*. Fulcral ao transcorrer da narrativa, o elemento aquático engrena-se à caracterização dos protagonistas e à exposição dos episódios que determinam sua destinação. Longe de ser mero ornamento da paisagem, ele atua como matéria figurativa na simbolização das forças humanas postas em conflito. A articulação metafórica do debate estético acerca do belo e do sublime no poema de abertura “A Tarde” será o objeto da primeira subseção deste capítulo. A antítese promovida pelos dois momentos distintos do poema em questão é de extrema importância, porquanto configurará uma espécie

⁵² Expressão que se origina com Quintiliano em *Intitutio Oratoria* é retomada por Fausto Cunha em ensaio sobre Castro Alves, “Castro Alves e o realismo romântico” em *O Romantismo no Brasil* (1971).

⁵³ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. p. 65.

de modelo com o qual outros antagonismos da obra dialogarão. Em seguida, investigaremos os recursos poéticos empregados na promoção do sublime, no caso específico do poema “A Cachoeira”. Neles, detecta-se o exercício do zoomorfismo e do antropomorfismo na representação enargética da natureza, em especial na transmutação da cachoeira em serpente e, em seguida, na estátua grega do grupo de Laocoonte, constituindo um conjunto alegórico potente da dignificação do espírito humano diante da inevitabilidade da morte. A análise da representação zoomórfica dos personagens participantes da dinâmica erótico-social da caça demonstrará que os elementos da fauna agem de modo a promover uma vivificação imagética do jogo de dominação e poder estabelecido na instituição escravagista. No último item do terceiro capítulo, dissertaremos sobre o desfecho trágico da obra, que integra a estética libertadora do sublime e a constituição de painéis da natureza na expressão enargética da morte.

CAPÍTULO 1. IMAGINAÇÃO SOCIAL E O CONSTRUTO VISUAL E SIMBÓLICO DA CACHOEIRA DE PAULO AFONSO

1. D. PEDRO II E A ICONOGRAFIA OITOCENTISTA DA CACHOEIRA DE PAULO AFONSO

E tão suave, tão brilhante é a luz que reveste todo o lugar, que a imaginação involuntariamente empresta sua magia a tal conjunto irresistível de encantos da terra e do céu.⁵⁴

A fim de fornecer subsídios históricos que enriqueçam a análise de ACPA, compreendemos ser relevante a realização de uma breve contextualização dos dados políticos que subjazem a visita de d. Pedro II às províncias do Norte em finais de 1859, por meio da qual conheceu a Cachoeira de Paulo Afonso (BA).

D. Pedro II partiu do porto do Rio de Janeiro a bordo do vapor *Apa*, a 1º de outubro de 1859, juntamente com D. Teresa Cristina e uma pequena comitiva. Seu itinerário incluiu a passagem por Salvador, povoações do Baixo São Francisco⁵⁵, a Cachoeira de Paulo Afonso, Maceió e o norte de Alagoas; e no regresso à corte, ocorrido em 11 de fevereiro de 1860, visitaram Recife, João Pessoa, Sergipe e Espírito Santo.

A visita de d. Pedro II às províncias do Norte foi documentada pelo próprio imperador, no manuscrito, em formato de diário, intitulado *Diário da viagem do Rio de Janeiro à Bahia, rio São Francisco e trecho entre Sergipe e Alagoas, Cachoeira de Paulo Afonso e Recôncavo da Bahia*. O caderno de 84 páginas, escrito a lápis, integra os 43 volumes de manuscritos de viagem de d. Pedro II, pertencentes, hoje, ao acervo do Museu Imperial, em Petrópolis (RJ). Os diários foram publicados na íntegra somente em 1959, na comemoração do centenário da viagem imperial às províncias do Norte. Todavia, o trecho do diário que se referia à visita à Cachoeira de Paulo Afonso já havia sido publicado no *Anuário do Museu Imperial* em 1949⁵⁶.

Em linguagem concisa e, por vezes, truncada, d. Pedro II demonstra um senso de obrigação quanto à anotação de cada atividade do percurso, ainda que seja trivial, com finalidade meramente documental. O autor apresenta um olhar curioso especialmente em relação à diversidade de espécies animais e vegetais, mas suas anotações compreendem,

⁵⁴ TAUNAY, Alfredo d'Escragno. *A retirada da Laguna*. p. 49.

⁵⁵ No caminho de Salvador até a Cachoeira de Paulo Afonso, D. Pedro II e sua comitiva passaram por Penedo, Propriá, Colégio, Traipu, Pão de Açúcar e Piranhas, de barco; e seguindo por terra, a cavalo, percorreram Olhos d'Água, Talhado e Salgado até a referida Cachoeira, num trajeto de oito dias.

⁵⁶ O texto saiu no volume X do *Anuário do Museu Imperial*. A informação é de Lourenço Lacombe. In "Prefácio". *Viagens pelo Brasil*. p. 16.

também, dados sobre os trajetos, condições de transporte, clima, alimentação e acomodação, incidentes eventuais, costumes e interlocuções com os locais, além de descrições de paisagem. Os diários contam também com esboços, feitos de próprio punho, em que delineava espécies animais, acidentes geográficos e vistas [Imagem 2].

Imagem 2 - D. Pedro II. Desenho da Cachoeira de Paulo Afonso. Outubro de 1859. Fonte: Acervo Museu Imperial.

Depois de passar por Salvador (BA), Piabuçu (AL), Penedo (AL), Propriá (SE), Pão de Açúcar (AL) e Piranhas (AL), d. Pedro II e sua comitiva chegam, a 20 de outubro de 1859, à região da Cachoeira de Paulo Afonso. O segmento, transcrito nos Anexos [A-3], contém o texto íntegro da entrada dessa data. Nele, o imperador descreve a chegada à cachoeira, os pontos que percorreu e suas impressões. Para a cachoeira reserva a forma superlativa, rara em um narrador usualmente comedido:

É belíssimo o ponto de que se descobrem sete cachoeiras que se reúnem na grande, que não se pode descobrir daí, e algumas grandes fervendo a água em caixão de encontro à montanha que parece querer subir por ela acima; o arco-íris produzido pela poeira de água completava esta cena majestosa. Dizem que a névoa de água vê-se na distância de léguas, do lado da Água

Branca; mas não o creio, apesar do Jequiá⁵⁷ asseverá-lo, e só perto da cachoeira é que borrifá, quando constava que a 1/2 légua da cachoeira já se sentia o chuvisco. *Tentar descrever a cachoeira em poucas páginas, e cabalmente, seria impossível, e sinto que o tempo só me permitisse tirar esboços muito imperfeitos.* O terreno é todo pedregoso e se muito se tem exagerado a respeito desta cachoeira, não sou eu exagerado dizendo que há verdadeiro perigo em percorrer todos os pontos de vista da cachoeira, e principalmente descer à furna dos morcegos, como eu fiz, dando contudo três quedas nesta última exploração, felizmente sem me machucar. (...) Parece-me que o Halfeld⁵⁸ aproveitou quase que exclusivamente para os seus desenhos, o ponto aonde esta tarde fui a cavalo, esboço nº 3; é belo mas não admira como a vista que se aprecia do centro das sete cachoeiras, cujas águas redemoinhando com estrondo se despenham-se [*sic*] à esquerda para formar a queda de maior massa.⁵⁹ (grifos nossos)

O volume da “belíssima” cachoeira é formado pelo encontro das águas de outras sete, fervendo e batendo contra a montanha, que, por sua vez, parece revidar. A descrição da cachoeira repousa na ideia do confronto entre a montanha e a grande massa das águas, concretizado pelas expressões “ferver”, “de encontro” e “subir por sobre”. O quadro é finalizado por um arco-íris feito da “poeira da água”. Entretanto, o observador não se demora na descrição da “belíssima” cachoeira, como se a execução competente da tarefa não fosse viável. A “cena majestosa” causa uma sensação de incapacidade descritiva em seu espectador, que a resume nas seguintes palavras: “Tentar descrever a cachoeira em poucas páginas, e cabalmente, seria impossível, e sinto que o tempo só me permitisse tirar esboços muito imperfeitos.” A descrição do atordoamento provocado pela cachoeira sobre o ânimo do imperador nos reporta à origem do arrebatamento do sublime de Edmund Burke, no qual “o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção.”⁶⁰ O sentimento é constatado pelo próprio imperador, no diário da viagem aos EUA de 1876. Após a visita às Cataratas do Niágara, d. Pedro II constata: “Fomos ver a cascata. É belíssima — porém a de Paulo Afonso mais sublime, caindo de muito maior altura”⁶¹

Os principais atributos das águas elencados pelo autor são o forte ruído (que se ouve “menos de meia légua”), a névoa (que, contrariamente à opinião popular, só se sente borrifar

⁵⁷ Capitão Manuel Duarte Ferreira Ferro, condecorado Barão de Jequiá no ano posterior à viagem imperial às províncias do Norte. Informação contida no “Prefácio” de Lourenço Luiz Lacombe. In PEDRO II. *Viagens pelo Brasil*. p. 133.

⁵⁸ Heinrich Wilhelm Ferdinand Halfeld (1797-1873), o engenheiro Halfeld, que chefiou uma expedição de balizamento do rio São Francisco, por ordem de d. Pedro II, em 1852, cuja publicação *Atlas e relatório concernente à exploração do rio São Francisco*, é importante fonte de pesquisa sobre a região até hoje.

⁵⁹ PEDRO II. Imperador do Brasil. *Viagens pelo Brasil*. pp. 135-137.

⁶⁰ “Sobre a paixão causada pelo sublime” in BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica...* p. 83.

⁶¹ Do diário de viagem de d. Pedro II aos Estados Unidos, em 1876. Publicação online de 04 de junho de 2015. Disponível em: <<http://www.museuimperial.gov.br/diario-d-pedro-ii/5447-04-06-1876.html>>

estando-lhe próximo) e o terreno pedregoso. Sobre esse último estende o comentário, pois considera perigoso o entorno da cachoeira, principalmente, a descida até a Furna dos Morcegos, onde relata ter caído três vezes e ter presenciado o acidente de uma mulher, que precisou ser atendida pelo médico da comitiva. Ressalta, ainda, o formato curioso das pedras “trabalhadas pelas águas”, as plantas secas que colheu e a temperatura amena. O imperador relata ter encontrado a vista que serviu de modelo para um dos desenhos do engenheiro Ferdinand Halfeld, cujo relatório sobre o rio São Francisco só seria publicado no ano seguinte, e acrescenta que o melhor ângulo de observação é o central, de onde se vê a confluência das sete cachoeiras, “redemoinhando com estrondo”.

O intuito da viagem de 134 dias, segundo discurso oficial⁶², assentava-se na necessidade de obter maior conhecimento sobre as províncias do Norte, com vistas a empregar melhorias na região. O discurso historiográfico chegou a atribuir razões de ordem psíquica para o afastamento do casal imperial do ambiente da Corte⁶³; contudo, pesquisas mais recentes sugerem que os esforços empreendidos durante sua estada no norte do país se vinculavam ao propósito de atender às reivindicações dos proprietários rurais e de fortalecer a imagem do trono monárquico como representação do poder político unificado e uniformemente representativo de todas as províncias⁶⁴.

Reivindicações por legitimação partiam não somente das autoridades provinciais, mas também pelos grandes proprietários de terra⁶⁵, que compunham, na década de 1850, parcela insatisfeita da população das províncias do Norte. Seus descontentamentos estiveram associados a decisões políticas efetuadas pelo Estado monárquico, dentre as quais, a abolição do tráfico interatlântico de escravos (trazida à tona pela promulgação da Lei “Eusébio de Queiróz” de 1850) e, por conseguinte, a questão da colonização, i.e., a da substituição da mão-de-obra escrava pela imigração europeia, conduzida através da Lei de Terras, que objetivou regularizar a posse de terras no Brasil, ao mesmo tempo que ambicionava atrair a mão-de-obra livre por meio da facilitação da aquisição de terras. Essas eram questões prementes que abalaram a soberania nacional, inquietando o segmento dos proprietários rurais

⁶² Na *Fala do Trono* de 1859 lê-se: “Para melhor conhecer as Províncias do meu Império, cujos melhoramentos morais e materiais são alvo de meus constantes desejos e dos esforços do meu governo, decidi visitar as que ficam ao norte da do Rio de Janeiro, sentindo que a estreiteza do tempo que medeia entre as sessões legislativas me obriguem a percorrer somente as províncias do Espírito Santo, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba, reservando a visita das outras para mais tarde.” BRASIL. Imperador. *Falas do Trono*. p. 327.

⁶³ DUARTE, Abelardo. *Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina nas Alagoas*. p. 21.

⁶⁴ Cf. SCHWARCZ, 1998, cap. 14; BEGONHA, 2013.

⁶⁵ Cf. COSTA, 2010, p. 463. “A estrutura econômica e social do país conferia às oligarquias um imenso poder e o imperador, que se caracterizou por uma certa teimosia em relação a pequenas questões, procurou sempre, diante dos problemas nacionais, auscultar as oligarquias.”

– sobretudo os das províncias do Norte – que já enfrentava um declínio da produção agrícola devido à abolição do morgadio nos engenhos do Norte décadas antes e agora exigia a descentralização das políticas imperiais usualmente direcionadas ao polo produtor fluminense, além de apoio financeiro às fazendas produtoras do Norte do país.

Diante das tensões que ebuliam nesse contexto político, d. Pedro II fora aconselhado por Justiniano José da Rocha, diretor do jornal ministerial⁶⁶ conservador *O Brasil*, a mobilizar esforços para estreitar os liames entre a monarquia e os proprietários rurais – “base de sua sustentação política e econômica”⁶⁷ –, mediante a distribuição de títulos nobiliárquicos à elite rural como forma de pacificar os ânimos e fazê-los aderir à medida impopular da reestruturação agrária⁶⁸. Com efeito, observou-se um acréscimo de títulos honoríficos dispensados a fazendeiros em momentos cruciais de aprovação de medidas abolicionistas⁶⁹, o que pode ser interpretado como uma reação compensatória por parte do governo imperial. Deste modo, a Coroa “tentava devolver em símbolo de status o que retirava em interesse material”⁷⁰. Podemos ler, ainda, sob a mesma chave, os demais atos políticos promovidos durante a viagem de d. Pedro II às províncias do Norte, nomeadamente, iniciativas político-administrativas com o intuito de alavancar o progresso na região e apaziguar as demandas da oligarquia agrária regional⁷¹. Se por um lado, a historiografia dos últimos decênios nos revela as ambiguidades do posicionamento do governo de d. Pedro II diante da reestruturação agrária e da escravidão⁷², sobretudo durante a decadência da era monárquica; por outro, a presença do poder monárquico durante os mais de quatro meses passados no Norte conferiu, ao menos, reconhecimento a uma elite senhorial descontente com a centralização das políticas imperiais, ao mesmo tempo que desejava de favorecimento político.

⁶⁶ Conforme a definição proposta pelo jornal *O Panorama*, o jornal ministerial é “o instrumento servil de um gabinete, é o pilar aonde se afixa o pensamento do ministério, é o prego aonde a administração pendura o seu sistema. O jornal ministerial não tem opinião própria, não pertence a si mesmo, anda à vontade de um ou de muitos homens” in *O Panorama*, v. XIV, p. 139.

⁶⁷ BEDIAGA, Begonha. “Revista Agrícola (1869-1891): sensibilizar o lavrador e plantar ciências agrícolas”. p. 170.

⁶⁸ CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras: a política imperial*. p. 257-258.

⁶⁹ Após o retorno à Corte, no dia 14 de março de 1860, d. Pedro II agraciou vários cidadãos, além de elevar inúmeros titulares na escala nobiliárquica. De acordo com a contagem de Lourenço Lacombe, somente da província da Bahia, ao todo foram concedidas graças a “um marquês, um conde, quatro barões, com grandeza e sete barões – um conselheiro do imperador – dois grandes dignitários; 48 comendadores; 77 oficiais; e 115 cavaleiros; quatro veadores e duas damas da Casa Imperial. Nenhuma outra província foi homenageada, nessa oportunidade, com a mesma profusão.” in PEDRO II. *Viagens pelo Brasil*. p. 34-35.

⁷⁰ CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras: a política imperial*. p. 258.

⁷¹ De que são exemplos a criação do Imperial Instituto Baiano de Agricultura em Salvador; do Imperial Instituto Pernambucano de Agricultura no Recife, do Imperial Instituto de Agricultura Sergipano em Estância, a inauguração da Ponte do Desembarque em Aracaju e, por fim, a criação do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura na corte – todos, com a exceção do último, promulgados durante o curso de sua viagem.

⁷² Cf. MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. parte III. p. 262.

No entanto, não foram somente de cunho político as consequências da passagem monárquica pelo Norte; foram também de caráter simbólico. Pelas cadernetas de viagem de d. Pedro II⁷³, sabe-se que o roteiro de viagem do monarca incluiu a visita a escolas, presídios, hospitais e igrejas, o pronunciamento de discursos, a entrega de donativos aos pobres em sinal de comiseração, a realização de missas, desfiles, fogos, cerimônias do beija-mão, o te-déum e a entrega das chaves dos municípios⁷⁴; afora os preparativos faustuosos que antecederam em meses a passagem da expedição real⁷⁵. Toda essa programação de eventos, além de mobilizar uma grande quantidade de pessoas – influentes ou não – em torno de um objetivo único, calcou impressões no imaginário oitocentista em relação à monarquia e sua influência no âmbito das expressões culturais.

Iniciamos nossa tentativa de compreender o impacto simbólico da presença do poder imperial, a partir de uma fala do comendador baiano Francisco Ezequiel Meira, que resume, assim, a significância do percurso de d. Pedro II pela província da Bahia:

Antevejo, Senhor, que uma nova era vai despontar no horizonte baiano pelo influxo benéfico da imperial presença de V. M.: *a lavoura, o comércio, a indústria*, a educação da mocidade e todos os elementos da felicidade social tomarão mais amplo desenvolvimento; a união de todos os brasileiros no *pensamento de uma só família* se consolidará ainda mais; e a fiel execução da constituição do império, sem o que os brasileiros não poderão ser felizes, não deixará de ser uma realidade. (grifos nossos)⁷⁶

No enunciado laudativo de Meira, colocam-se preocupações ligadas aos melhoramentos materiais assegurados pela passagem imperial na região que fomentariam progresso e desenvolvimento, enquanto evidencia-se, por outro lado, o efeito de congregação social proveniente da impressão forjada pela persona política do imperador. Neste segundo

⁷³ As 43 cadernetas manuscritas referentes às viagens realizadas pelo Brasil por D. Pedro II fazem parte do Arquivo da Casa Imperial do Museu Imperial de Petrópolis (RJ). A edição mais recente dos *Diários de Viagem* – reimpressão da edição de 1959, organizada pelo Diretor do Museu Imperial à época, Lourenço Luiz Lacombe (PEDRO II, *op. cit.*) – inclui os desenhos do imperador [Imagem 2] e a reprodução de segmentos do texto “Viagem Imperial ou Narração dos preparativos, festejos e felicitações que tiveram lugar na província da Bahia por ocasião da visita que à mesma fizeram SS. MM. II em outubro e novembro do corrente ano”, uma compilação circunstanciada das notícias da imprensa baiana de 1859, a respeito da visita imperial, coligida por Epifânio Pedrosa.

⁷⁴ SCHWARCZ, Lília. *As barbas do imperador*. p. 358.

⁷⁵ A confirmação da visita do monarca mobilizava fortemente as cidades e vilarejos do itinerário real, que se empenhavam nos preparativos. Desde a limpeza e decoração das ruas e fachadas até reformas de maior monta, como as ocorridas nas vilas do Baixo São Francisco, como em Mata d’Água Branca (atual Água Branca), em que foi preciso realizar obras de melhoramento da estrada que levava até a Cachoeira de Paulo Afonso, para se assegurar o acesso do imperador à região, além da construção de uma acomodação improvisada ao lado da cachoeira para o descanso do monarca. In DUARTE, Abelardo. *op. cit.* pp. 34-49.

⁷⁶ SOUZA, Bernardo Xavier Pinto de. *Memórias da viagem de Suas Majestades Imperiais à província da Bahia*. p. xi.

universo de valores, convergem-se o desejo de permanência da monarquia (“não deixará de ser realidade”) e a formação simbólica de uma unidade política (“uma só família”; “execução da constituição do império”), à qual o bem-estar dos cidadãos estaria subordinado. No interior do termo “influxo”⁷⁷, empregado pelo comendador, estariam etimologicamente contidas as noções tanto do entusiasmo que penetra o ânimo, quanto da influência social que se exerce; ou seja, do valor simbólico que se propaga.

No seu estudo da dimensão simbólica da representação da realeza, Lilia Schwarcz afirma que “todo regime político estabelece em sua base um imaginário social constituído por utopias e ideologias mas também por mitos, símbolos e alegorias, elementos poderosos na conformação do poder político, especialmente quando adquirem aceitação popular.”⁷⁸ De acordo com o filósofo Bronislaw Baczko, pensador evocado nessa análise pela historiadora, o conceito de “imaginário social” implica

a produção de representações da “ordem social”, dos actores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, etc), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, as imagens do “chefe”, etc. Por outro lado, (...) designa a participação da actividade imaginativa individual num fenómeno colectivo.⁷⁹

Por essa perspectiva, a confluência de imaginários sociais é responsável pela representação identitária de uma coletividade. Schwarcz afirma que, no contexto brasileiro de afirmação de uma nacionalidade distinta da portuguesa, a realeza aparecia “como o único sistema capaz de assegurar a unidade do vasto território e impedir o fantasma do desmembramento vivido pelas ex-colônias espanholas.”⁸⁰

Posto isso, a historiadora defende que as viagens do imperador pelo território nacional teriam tido um fundamento estratégico, visto que cumpriam um papel de demarcar simbolicamente as fronteiras do vasto país, unificando a representação da monarquia como regime e sedimentando a imagem do próprio imperador enquanto autoridade. Em suas palavras:

⁷⁷ Conforme a definição proposta por Houaiss, são acepções do termo “influxo”/“influir” os conceitos de inspiração e influência.

⁷⁸ SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. p. 20.

⁷⁹ BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. p. 309.

⁸⁰ SCHWARCZ, Lilia. op. cit. p. 18.

a cidade-corte não era o Brasil, e era preciso que o imperador fosse visto por todo canto, prestigiando assim as localidades mais distantes. A presença de D. Pedro II em outras cidades e províncias era mesmo necessária até para que a monarquia se fortalecesse e preservasse a unidade nacional.⁸¹

A reflexão de Schwarcz evidencia uma urgência de projeção simbólica por parte do poder imperial para que se assegurasse a manutenção da instituição monárquica⁸². Se, por um lado, a expedição ao Norte serviu para apaziguar os ânimos das elites locais insatisfeitas quanto à aprovação das leis supracitadas e à centralização do poder no Sul do país, por outro, operou em favor da sedimentação de um discurso de unificação nacional, na tentativa de amenizar as diferenças entre as províncias e fortalecer o estado monárquico.

Assim, ao se projetar intencionalmente nos recônditos de seu império, a presença de d. Pedro II em conjunção com seus atos políticos – dentre eles, o comissionamento do registro fotográfico da Cachoeira de Paulo Afonso, como veremos em seguida –, objetivaram adentrar o âmbito da cultura, imprimindo-se na imaginação social. Exemplo desses esforços foi o financiamento imperial, no Segundo Reinado, das iniciativas de registro fotográfico e mapeamento geo-hidrográfico das províncias do Norte (com especial interesse em Pernambuco, Bahia e em toda a extensão do rio São Francisco), das quais se destacam as expedições do engenheiro Heinrich Wilhelm Ferdinand Halfeld (1852-54), do jornalista francês Charles Ribeyrolles e do fotógrafo Victor Frond (1858-62), do botânico e astrônomo francês Emmanuel Liais (1864) e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1875-77), liderada pelo geógrafo canadense Charles Frederick Hartt, contando com a participação do fotógrafo Marc Ferrez. Todas as viagens acima mencionadas se converteram em publicações oficiais⁸³, custeadas pelo governo imperial, e a alguns especialistas estrangeiros foram

⁸¹ SCHWARCZ, Lília. *As barbas do imperador*. p. 357.

⁸² Contudo, importa destacar que a colocação de Schwarcz de certo modo naturaliza a intencionalidade dos atos políticos de d. Pedro II (“era preciso”/“era mesmo necessária”), uma vez que tal conservação de poder significou, historicamente, um duro e violento refrear de insurgências republicanas em nome da unidade nacional, a exemplo do que foram os combates à Revolução Farroupilha na província de São Pedro do Rio Grande do Sul (1835-1845) e à Revolução Praieira de Pernambuco (1848-1850).

⁸³ A viagem de Charles Ribeyrolles produziu o relato *Brasil pitoresco*, publicado em 1859 pela Tipografia Nacional, acompanhado de um álbum com 65 vistas, paisagens e litografias de escravos realizados por Victor Frond; a expedição de Ferdinand Halfeld originou o *Relatório concernente à exploração do Rio de S. Francisco desde a cachoeira da Pirapora até o oceano Atlântico*, publicado em 1860, que forneceu, além de um registro detalhado, um atlas abrangente com 46 mapas do rio São Francisco e povoações ribeirinhas, além de dois desenhos; o geógrafo canadense Frederick Hartt liderou a Comissão Geológica do Império do Brasil (1875-77) que coletou um grande número de espécimes botânicos e amostras geológicas e contou com os registros fotográficos realizados por Marc Ferrez. Os resultados da curta expedição foram exibidos na “Exposição do Centenário da Independência dos Estados Unidos” e também em algumas poucas publicações pelo Museu Nacional (In BIBLIOTECA NACIONAL. *Iconografia baiana...*, p. 150); e Emmanuel Liais publicou *Hydrographie du haut San-Francisco et du Rio das Velhas: ou résultats au point de vue hydrographique d'un voyage effectué dans la province de Minas-Geraes*, em 1865.

concedidos cargos à frente de recém-estabelecidas instituições científicas⁸⁴. A princípio, a contratação das expedições visava obter conhecimento mais aprofundado a respeito das condições de solos para plantação e de rios para navegação, a fim de impulsionar a produção e o comércio cafeeiros, assim como estimar uma possível exploração de depósitos minerais⁸⁵. Entretanto, ao dar origem a um vasto acervo iconográfico, histórico e geográfico, tais pesquisas de campo – veiculadas nacional e internacionalmente⁸⁶ –, contribuíram para a renovação dos imaginários sociais relacionados à unidade e à legitimidade do Império, pluralizando a oficialidade de sua expressão em vozes estrangeiras, amparadas pela autoridade da ciência e das novas tecnologias, a despontar em meados do século XIX. Com esse agrupamento de representações textuais e imagéticas, propaga-se uma ideia de coletividade, constituída a partir da presença física e simbólica do poder científico, político e cultural no interior do território nacional.

Após recuperar em minúcias a passagem de d. Pedro II à Cachoeira de Paulo Afonso e seu retorno à Bahia, Abelardo Duarte sinaliza que a presença imperial na região da cascata a teria transformado, no âmbito da cultura, em uma espécie de “nova Castália”⁸⁷, ou seja, em fonte de inspiração para as artes. De acordo com a fábula da mitologia grega⁸⁸, Castália era uma jovem mortal de Delfos que teria recusado a paixão do deus Apolo, precipitando-se, para se esquivar de seus avanços, numa fonte que ganhou seu nome, Castália, e passou a ser um local de adoração ao deus Apolo. Em virtude de Apolo ser o deus da poesia e da música e liderar o cortejo das Musas, a fonte Castália de Delfos conferia entusiasmo criador àqueles que a procuravam. Com efeito, veremos abundar, na segunda metade dos Oitocentos, representações visuais da localidade baiana, das quais são exemplos o panorama fotográfico de Auguste Stahl, as pinturas de Hermann Wahnschaffe e de E. F. Schute, a gravura de P. Skelton e R. Knight, que serão apresentadas a seguir, e, ainda, as fotografias de Augusto Riedel, Marc Ferrez e Ignácio Fernandes Mendo⁸⁹. O presente trabalho recorta dessa

⁸⁴ A título de exemplo, Emmanuel Liais se tornou Diretor do Imperial Observatório em 1871 e Orville A. Derby, geólogo assistente que integrou a expedição de Hartt, assumiu a direção do Museu Nacional em 1879.

⁸⁵ BRICE, W.; FIGUEROA, S. “Charles Frederick Hartt. A Pioneer of Brazilian Geology”, p. 19.

⁸⁶ Os trabalhos dos especialistas contratados eram publicados, primeiramente, em língua estrangeira (as traduções para o português, quando levadas a cabo, apareceriam já no século XX), com a exceção do texto de Charles Reynolles, publicado em versão bilíngue desde sua primeira edição.

⁸⁷ DUARTE, Abelardo. *Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina nas Alagoas*. p. 58. “A propósito de poesia, devo dizer que a [Cachoeira de] Paulo Afonso se transformou numa nova Castália, felizmente sem nenhum afogamento então.”

⁸⁸ HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. pp. 32 e 214.

⁸⁹ O panorama de Auguste Stahl é do ano de 1860; as telas de Schute e de Wahnschaffe não são datadas, porém os especialistas as julgam pertencentes à década de 1860; a gravura de Skelton e Knight foi publicada na obra *Explorations of the highlands of the Brazil* de Richard Burton em 1869; as fotografias de Augusto Riedel, Marc Ferrez e Ignácio Fernandes Mendo datam, respectivamente, de 1869, 1875 e 1878.

iconosfera oitocentista as representações visuais da Cachoeira de Paulo Afonso na pintura, gravura, fotografia e poesia. Nesse sentido, a análise da constituição de uma iconografia em torno da cachoeira citada pode ser reveladora dos processos simbólicos em jogo na formação dos imaginários sociais.

1.1. AUGUSTE STAHL E O REGISTRO FOTOGRÁFICO DA ESCRAVIDÃO

Dentro desse contexto, assume vital importância o trabalho fotográfico singular de Auguste Stahl, que atuou em Pernambuco e na região da Cachoeira de Paulo Afonso. Comissionado por ingleses para registrar as obras da estrada de ferro Recife-São Francisco, Auguste Théophile C. Stahl⁹⁰ aporta no Recife em 1853. Quando da visita de d. Pedro II à capital pernambucana, Stahl já havia estabelecido um estúdio fotográfico na cidade e gozava de certa reputação, sendo um retratista muito procurado por suas *cartes de visites*⁹¹. Stahl aproveitou a oportunidade da visita de d. Pedro II e d. Teresa Cristina e, a 22 de novembro de 1859, registrou⁹² a chegada do casal imperial, pela primeira vez, em solo pernambucano [Imagem 3].

Em virtude de sua reportagem fotográfica, Stahl obteria permissão, dias depois, para fotografar os monarcas e, nesta ocasião, presentear-los com um refinado álbum de sua autoria, contendo 34 fotografias do desembarque de Suas Majestades à capital pernambucana, das obras da estrada de ferro Recife-São Francisco, do Estabelecimento do Gás na cidade, além de algumas vistas do Recife. O álbum em veludo verde, denominado *Memorandum pitoresco de Pernambuco*, que hoje integra a Coleção D. Thereza Christina Maria da Biblioteca Nacional, tanto impressionou o imperador – afeito que era a inovações tecnológicas⁹³ – que resolveu

⁹⁰ Segundo informações recentes de George Ermakoff, Théophile Auguste C. Stahl (23/05/1828-30/10/1877) nasceu em Bergamo, Itália, filho de um pastor luterano. Sua família era originária da região da Alsácia, para onde se mudou em 1870, após sua estada de 17 anos no Brasil, lá permanecendo até sua morte. In ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. p. 230.

⁹¹ A *carte de visites* era um retrato de resultado mais nítido e preço acessível, consistindo numa “pequena cópia de papel albuminado com cerca de 9,5 por 6 cm, montada sobre cartão rígido e obtida a partir do negativo de colódio úmido”. O valor reduzido de sua reprodução e a possibilidade de reproduzir inúmeras cópias permitiram que o retrato virasse uma verdadeira febre em meados da década de 1850 no Brasil. In LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. p. 18.

⁹² Utilizando uma técnica inovadora, Auguste Stahl fotografou o Cais do Colégio, da margem oposta, em quatro etapas distintas: cinco minutos antes da chegada, capturando a imagem das 50.000 pessoas que aguardavam os monarcas no cais da Alfândega e do Colégio, outra no momento exato do desembarque, cinco e dez minutos depois. In LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. p. 20.

⁹³ D. Pedro II, enquanto monarca, incentivou novas artes e tecnologias. Por Bia Lago, temos a informação de que o imperador brasileiro foi “o primeiro sul-americano a ter em mãos um equipamento de daguerreotipia, menos de seis meses depois de a invenção ter sido oficialmente apresentada ao mundo.” D. Pedro II ainda patrocinou

condecorá-lo com o título de “Fotógrafo de Sua Majestade o Imperador do Brasil”, honraria previamente agraciada a apenas outras duas casas fotográficas⁹⁴.

Imagem 3 - Auguste T. C. Stahl. Desembarque da família imperial. Recife (PE), 1859. Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales

A partir de então, Stahl possuiria o direito exclusivo de reprodução dos retratos do casal imperial em Pernambuco. O prestígio gozado por Auguste Stahl perante a monarquia rendeu-lhe o pedido⁹⁵, por parte de d. Pedro II, do primeiro registro fotográfico da Cachoeira de Paulo Afonso [Imagem 4], onde o imperador estivera em 20 de outubro do mesmo ano.

diversas excursões fotográficas para documentação das diferentes regiões do Brasil e condecorou uma vintena de fotógrafos, tendo adicionado a seu acervo grande soma de documentos fotográficos. In LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. p. 21-22.

⁹⁴ Anteriormente a Stahl & Cia., d. Pedro II havia condecorado as casas fotográficas Buvelot & Prat (1851) e Joaquim Insley Pacheco (1855), tendo sido “o primeiro monarca do mundo a conceder essa distinção a um fotógrafo”. In LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. p. 21.

⁹⁵ Segundo informações fornecidas nas publicações de Bia C. do Lago e Ana Cecília Martins, Marcela Miller e Monique Sochaczewski. O reconhecimento do imperador se manifestou novamente em 1864, quando elegeu Auguste Stahl para documentar o casamento de suas duas filhas, as princesas Isabel e Leopoldina.

Stahl empreenderia viagem somente em outubro de 1860⁹⁶, um ano após a visita imperial à referida cachoeira. A série de vistas da Cachoeira de Paulo Afonso foi enviada por Auguste Stahl a d. Pedro II em janeiro de 1861, por intermédio do mordomo Ferreira Jacobina. No mês seguinte, o governo da província de Pernambuco envia um volume das vistas da Cachoeira de Paulo Afonso ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e outro, em remessa oficial, ao imperador.

O panorama, considerado por especialistas sua obra mais notável e ambiciosa, além de “um marco sem par na história da fotografia brasileira”⁹⁷, supera técnica e artisticamente as realizações da época e impressiona diante das condições árduas de trabalho e de acesso à localidade, associadas às limitações técnicas da atividade fotográfica em meados do século XIX. Bia Corrêa do Lago evidencia o feito de perícia técnica que representa a vista dupla da Cachoeira de Paulo Afonso feita por Stahl e aponta, ainda, o fato do fotógrafo ítalo-francês ter sido o precursor de uma abordagem “atlética” na fotografia de paisagem, devido ao esforço aplicado no transporte de um “laboratório móvel”, em meio à natureza inóspita, a fim de que se encontrasse o melhor ângulo para a captura da imagem desejada⁹⁸. Constituída por duas fotografias em albúmen de 25,8 x 27,8 cm cada, coladas juntas sem disfarce na emenda, a vista composta por Stahl apresenta, de uma perspectiva elevada, o encontro dos sete afluentes do rio São Francisco, no ponto em que ocorre o desnível natural de 80 metros, que origina a queda d’água. No momento da captura da imagem, o volume de águas se encontrava reduzido, evidenciando as formações rochosas, que conferem maior dramaticidade à composição, em conjunção à vegetação ressequida e escassa.

⁹⁶ A. Stahl embarca em Maceió, a 13 de outubro de 1860, no vapor “Paraná” rumo à Cachoeira de Paulo Afonso, da qual retornaria em 01 de dezembro do mesmo ano. In LAGO, Bia Corrêa de. op. cit. p. 236.

⁹⁷ BURGI, Sérgio. *Augusto Stahl*. p. 8.

⁹⁸ Bia C. do Lago explica os detalhes do procedimento técnico do qual Stahl teria se valido para a execução do panorama (em duas partes) da cachoeira, que “só poderia ser executado “artesanamente”, ou seja, movendo-se a câmera sobre o seu tripé a cada tomada, de modo que a segunda parte fotografada fosse a continuação perfeita da anterior para que, no final, fosse obtida a mais ampla vista possível da paisagem retratada.” Tal empreendimento só poderia ser realizado por fotógrafo experiente, que “manejasse com rapidez e perícia os negativos úmidos, antes e depois de cada tomada”. A técnica da fotografia de paisagem *in loco* seria utilizada com proficiência, anos mais tarde, por Marc Ferrez, que fez dessa a sua especialidade, a partir do conhecimento do trabalho de Stahl. In LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. p. 122.

Imagem 4 - Auguste T. C. Stahl, Stahl & Cia., Fotógrafos de S. M. o Imperador do Brasil. "Cachoeira de Paulo Afonso". c. 1860. Coleção D. Thereza Christina Maria. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Note-se que, ao centro do painel fotográfico, Auguste Stahl dispõe um jovem escravo, que porta nada além de um calção branco, à beira da cachoeira, no cume de uma elevada rocha [Imagem 5]. Não se sabe ao certo o motivo da inserção do jovem escravo no panorama fotográfico, visto que não há provas documentais do ocorrido. Stahl poderia ter sido orientado a fazê-lo a partir de instruções do governo imperial ou mesmo ter tido a iniciativa por motivações pessoais, de modo a exibir um contraste, de cunho ideológico, entre um símbolo de grandeza nacional e a força de trabalho escrava que a sustenta, aviltando a importância desta, ou ainda, de forma mais preconceituosa, aventando sua destruição. Por ótica diversa, Stahl poderia ter adotado uma postura irônica diante da tentativa de mitificação da cachoeira como um símbolo nacional por parte do poder imperial, adicionando o elemento escravo a fim de desordenar tal processo, expondo a problemática social mais grave do Império. Na ausência de testemunhos e/ou textos de Stahl que revelassem seu posicionamento político em relação à escravidão, delimitamo-nos, nesse trabalho, à investigação da experiência do sublime acessível ao observador contemporâneo do panorama mediante a teorização do sublime realizada por Kant e às implicações socioculturais do comissionamento do panorama de Stahl no campo das artes.

O cálculo inicial a ser realizado pelo observador da fotografia de Stahl se relaciona ao contraste violento das proporções entre a cachoeira e a figura humana centralizada¹⁰². A ausência de vestimenta do rapaz intensifica a sensação de vulnerabilidade advinda da figura humana, desprovida de proteção e recursos diante de uma força natural de tamanha potência. Ao observador do panorama ocorre, quase que imediatamente à primeira percepção, o receio da queda do escravo na torrente violenta, antevendo a possibilidade de seu fim. Deste modo, somos reportados ao efeito de terror e maravilhamento provocado pelas enormes potências da natureza da teoria kantiana do sublime, que investigaremos, agora, mais detidamente.

¹⁰² LAGO, Bia Corrêa do. op. cit. p. 22.

Imagem 5 - Auguste T. C. Stahl. Stahl & Cia., Fotógrafos de S. M. o Imperador do Brasil. Detalhe de “Cachoeira de Paulo Afonso”. c. 1860. Coleção D. Thereza Christina Maria. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Identificamos no sentimento do sublime provocado pelo ajuizamento estético do panorama fotográfico de Stahl duas etapas, que serão descritas a seguir. Na primeira, o observador é confrontado por uma grandeza acima de qualquer comparação, que lhe causa um desprazer imediato, seguido de um aprazimento produzido por sua determinação racional, que o torna cômico de sua destinação superior. Na segunda etapa, uma potência da natureza impõe-se violentamente à imaginação do observador, que divisa, na resistência de sua autoconservação racional, a elevação de sua alma e sua superioridade diante da incomensurabilidade da natureza.

Kant atribui um sentido relacional ao juízo sobre o sublime, que pressupõe, primeiramente, um conceito de comparação entre grandezas; de modo que a medida da grandeza interessa mais nesse ajuizamento do que a sua própria quantidade ou uma ideia absoluta de grandeza. Atentando ao fato de que o sublime não se encontra nas coisas da natureza e sim nas ideias humanas sobre aquelas, Kant assevera que é mediante a representação da natureza bruta que a faculdade da imaginação, desafiada a seu máximo, experimenta o sentimento do sublime, uma vez que aquela não possui configurações previamente determinadas por um fim humano, porém apresenta uma grandeza que excede todo padrão de medida da sensibilidade. O filósofo entende que tanto a faculdade da

imaginação quanto a da razão encerram uma aspiração intrínseca à totalidade absoluta de qualquer grandeza representada. Dessa forma, na tentativa de apreensão e compreensão estética de um objeto que exija do ânimo sua ampliação para além de seus limites, a faculdade da imaginação se depara com sua inadequação, da qual surge uma sensação de desprazer. Por sua vez, a incapacidade da faculdade da imaginação ativa no ser humano a percepção da superioridade das ideias da razão, que dão conta do objeto representado. Disso decorre que a intuição sobre a condição ilimitada das faculdades de conhecimento humanas desperta no homem a consciência prazerosa de sua “destinação suprassensível”¹⁰³. O conflito subjetivo entre imaginação e razão é responsável pelo sentimento do sublime que satisfaz a disposição da mente do observador nesse primeiro momento. Esse é o efeito de sublimidade matemática que se tem do movimento da mente diante da representação das águas de Paulo Afonso na vista de Stahl. Na estimativa da ideia de seu todo, quando a imaginação – desafiada a abarcar a totalidade de sua força e tamanho – busca ajuizar a potência irresistível da natureza, a mente descobre em si uma faculdade de avaliação, que eleva o observador racionalmente por sobre a grandeza – que, a princípio, era inapreensível.

É a inclusão do elemento humano na composição fotográfica que nos remete, agora, ao segundo instante da experiência do sublime em seu ajuizamento estético. Ao avistarmos o jovem à beira das águas revoltosas, defrontamo-nos com a ameaça que a onipotência da natureza impõe diretamente à sensibilidade do homem. O desafio à capacidade de resistência humana posto pela força desmesurada da natureza é responsável pelo magnetismo do fascínio do observador à cena retratada. Segundo Kant, ao homem inculto essa força nada mais representa do que um perigo à sua existência, por meio da qual apenas pressentirá sua destruição; ao contrário, no homem preparado pela cultura e com uma disposição às ideias elevadas, a violência à faculdade da imaginação se converte em “sensações que transportam a alma”, isto é, a elevação do sensível ao suprassensível. O caráter irresistível dessa potência natural nos dá a conhecer uma faculdade de resistência que nos convoca a medir forças com a natureza, encontrando, nesse movimento de equiparação de juízo, uma “complacência entusiasmante”¹⁰⁴. A partir dela, o homem ajuíza o poder sem medo, compreende-se independente dele e se torna capaz de imputar sublimidade à sua destinação. Contudo, Kant identifica nessa espécie de sublime a necessidade de um sentimento moral, sem o qual esse ajuizamento se limitaria, empiricamente, aos sentimentos de dor e deleite. A natureza

¹⁰³ Explicação desenvolvida nos §§25-27 da terceira Crítica kantiana. In KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. pp. 93-106.

¹⁰⁴ A teorização e a exemplificação acerca do sublime dinâmico são desenvolvidas por Immanuel Kant no parágrafo 28 de sua *Crítica à faculdade do juízo*.

dinamicamente sublime revela no homem uma superioridade que eleva seu ânimo, abrindo-lhe uma perspectiva em direção ao infinito; de modo que sua humanidade não se aviltará, ainda que sua impotência sensível se vergue a esse poder.

Em virtude desse aspecto moral da teorização kantiana do sublime é que sua leitura convém particularmente à análise do panorama de Stahl. Tendo em vista o contexto social escravista em que a obra se insere, a incorporação do elemento negro na composição artística, para além da sensação de escala que a figura humana proporciona, evoca a condição de rebaixamento moral advinda da privação de sua autonomia e, por conseguinte, as diversas formas de violência às quais o indivíduo escravizado é submetido. Porque o fundamento do sublime é encontrado dentro do homem, o sentimento surgido da relação de contradição entre as faculdades humanas e o poder da natureza faz romper, mesmo que momentaneamente, seu aprisionamento do mundo sensível, devolvendo ao espírito sua supremacia moral e sua dignidade. Assim, o ajuizamento estético do panorama de Stahl pode suscitar uma reflexão acerca da escravidão no contexto oitocentista a partir do jogo entre o sentimento do sublime e a condição para sua ocorrência, ou seja, a consciência da liberdade moral.

Ao acrescentar ao seu registro fotográfico o elemento escravizado, Auguste Stahl – de modo intencional ou não – permite-nos vincular à configuração simbólica da cachoeira um conceito de libertação proporcionado pelo contraste entre a caudal e o elemento humano. Considerando que a referida fotografia antecede em 15 anos o recrudescimento dos debates abolicionistas no país, que, àquela época, convivia com a coação inglesa direcionada à abolição da escravatura, o panorama acaba por fazer convergir em si outros significados que partem do contexto social e adicionam à metáfora articulada um olhar tangencial sobre a questão da escravidão no contexto oitocentista¹⁰⁵.

Advêm da eficácia do efeito sublime, cujas etapas detalhamos acima, o contentamento do espectador diante da vista de Stahl e, possivelmente, a grandiosa repercussão de sua obra. Tanto sua captação paisagística quanto a determinação de focalizar as relações de tensão entre o homem e a natureza seriam retomadas pelas reproduções pictóricas da Cachoeira de Paulo Afonso subsequentes a ele.

A despeito de ter sido formado acadêmica e artisticamente segundo uma tradição de retratação paisagística de base europeia¹⁰⁶ – conforme apontam as análises de seus retratos e

¹⁰⁵ WOOD, Marcus. *Black milk*. p. 254.

¹⁰⁶ Segundo Sérgio Burgi, as paisagens rurais de Stahl remetem tanto a uma “tradição pitoresca da fotografia britânica”, quanto à produção seiscentista do holandês Franz Post. Ademais, a opção por cantos arredondados em suas vistas panorâmicas denota a adoção do padrão inglês de composição fotográfica. In LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. p. 8-9.

vistas por especialistas, e além do que sugere sua filiação com o pintor Hermann Wahnschaffe – a inovação do tratamento estético que Stahl conferiu às águas da cachoeira baiana, se não sugere uma sobrelevação de tais modelos, ao menos, reflete um deslocamento desses padrões, em favor de uma linguagem marcadamente fotográfica, que transformou seu panorama em um paradigma visual perante representações pictóricas posteriores. De todo modo, é inegável a imbricação simbólica da reprodução fotográfica de Stahl da Cachoeira de Paulo Afonso com as demais representações do encontro dessas águas na iconografia brasileira, inclusive – conforme defenderemos aqui nas análises subsequentes – com o poema *A Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves.

1.2. AS TELAS DE HERMANN WAHNSCHAFFE E DE E. F. SCHUTE

O alemão Hermann Wahnschaffe foi sócio e pintor do estúdio de Stahl de 1858 até o fim de sua carreira profissional no Brasil. Àquela época, mantinha-se um ateliê de pintores trabalhando para a casa fotográfica, visto que era prática comum a coloração manual dos retratos feitos em estúdio. Tanto a pintura de Wahnschaffe [Imagem 6] quanto a de Schute [Imagem 8] são recriações coloridas em tela do panorama de Stahl, fazendo-lhe alusão na escolha do ângulo de perspectiva e na inserção de figuras humanas diminutas no mesmo local em que Stahl posicionou o jovem negro em sua composição. Por essas semelhanças, supõe-se que E. F. Schute, de quem pouco se sabe e cuja obra não foi datada, tenha sido um dos pintores do ateliê de Stahl¹⁰⁷.

O quadro de Wahnschaffe reproduz, com fidelidade, a estrutura do panorama de Stahl, mantendo, além da perspectiva, o posicionamento e as proporções das formações rochosas, da caudal e do elemento humano. As inclusões realizadas por Wahnschaffe parecem se restringir à palmeira frondosa à direita da tela, às nuvens alaranjadas à frente de um céu azulado e à figura de um jovem branco sentado ao lado do rapaz negro.

¹⁰⁷ Hipótese defendida por Bia C. do Lago. In *Augusto Stahl*. p. 127.

Imagem 6 - Hermann (Germano) Wahnschaffe. Cachoeira de Paulo Afonso. c. 1861. Coleção Brasileira. Fonte: Acervo Banco Itaú

Ambos, assentados lado a lado sobre a rocha, admiram o fenômeno natural. Embora os dois aparentem estar trajados, as vestimentas do rapaz branco indicam a notoriedade de sua posição social privilegiada; contudo, a proximidade e a disposição corporal consoante entre os elementos humanos parecem contradizer a diferenciação social que ocorre em nível mais aparente [Imagem 7]. A leitura de Wahnschaffe da cena de Stahl favorece o apelo às emoções. Feita para ser lida de baixo para cima, a tela enfatiza o branco das brumas em ascensão, que dão ampla dimensão à torrente disposta em contraste à vida humana fragilizada. A palmeira lateral guia o olhar do espectador, conduzindo-o desde o tronco até a copa, quando o lança às alturas. O céu ameno – aqui mais vasto do que no díptico de Stahl – dispõe nuvens esparsas e enrubescidas que caracterizam o momento crepuscular. O movimento de apreensão do quadro que oscila das brumas das águas às névoas coradas do espaço celeste, analogamente ao efeito produzido pelo panorama fotográfico original, porém em uma tonalidade mais emotiva do que arrebatadora, acompanha o movimento do ânimo do observador que, ao ajuizar o objeto, atinge uma disposição de espírito sublime.

Imagem 7 - Hermann (Germano) Wahnschaffe. Detalhe de “Cachoeira de Paulo Afonso”. c. 1861. Coleção Brasileira. Fonte: Acervo Banco Itaú

A tela de E. F. Schute [Imagem 8] mantém uma relação de estreita identidade com a de Wahnschaffe, da qual representa uma releitura em maior escala. A estrutura composicional reflete evidente paralelismo, preservando os mesmos elementos naturais em posicionamento e configuração quase idênticos e exibindo um conjunto reduzido de traços divergentes. A paisagem de Schute se configura em luminosidade mais branda, apresentando um céu límpido e ameno, enquanto confere maior dramaticidade às detalhadas formações rochosas. Sua leitura privilegia os elementos humanos e as suas relações, colocando-os em destaque contra o brancor da cachoeira, próximos ao centro visual do quadro. Em circunstâncias similares às do quadro de Wahnschaffe, o espectador da obra de Schute, na consideração estética da cena natural de discrepância entre a imensidão aquática e a correspondente impotência das forças humanas, é despertado pelo sentimento do sublime.

Imagem 8 - E. F. Schute. “Cachoeira de Paulo Afonso”. 1850. Óleo sobre tela. Fonte: Coleção MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Nas duas composições, o espírito do observador se depara com a inibição das forças vitais do homem perante a grandeza natural, pela qual é simultaneamente atraído e repellido. O “prazer negativo” resulta, pois, do fortalecimento da determinação racional das nossas faculdades perante a limitação das condições do mundo sensível. A efusão da cachoeira evoca o respeito por nossa própria destinação descrito por Kant na conceituação desse sentimento¹⁰⁸. Todavia, a configuração dos personagens da obra de Schute pode suscitar questões de outra ordem. Schute compõe a figura humana de modo a expor espacialmente a diferenciação social e hierárquica entre as classes: a figura negra seminua é posicionada sentada sobre a rocha, afastada à esquerda e de frente ao observador, em alusão à caracterização de Stahl; à direita e na parte mais alta do penedo, encontram-se dois senhores brancos, em posição vertical e de costas para o observador, portando vestimenta indicativa de elevada condição social, que parecem engajados em observação e diálogo diante da vista da cachoeira [Imagem 9]. O

¹⁰⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. p. 90 (§§ 75 e 76).

rebaixamento geográfico da figura negra é patente e evidencia sua dimensão social ínfima perante os membros das classes dominantes.

Imagem 9 - E. F. Schute. Detalhe de “Cachoeira de Paulo Afonso”. s.d. Fonte: Acervo MASP

1.3. A OBRA DE RICHARD BURTON E A CALCOGRAVURA DE P. SKELTON E R. KNIGHT

Richard Burton (1821-1890), oficial inglês da Companhia das Índias Ocidentais, tradutor, geógrafo, etnólogo e cônsul na África Ocidental. Transferindo-se, em 1865, para o Brasil, onde passou três anos¹⁰⁹ (1865-1868), viajou extensivamente pelo interior do Rio de Janeiro, Minas Gerais e pelos rios das Velhas e São Francisco. Numa audiência com d. Pedro II, Burton propôs-lhe a realização de uma viagem exploratória para auxiliar o governo a abrir novas vias de comunicação, com o objetivo de atrair investidores ingleses¹¹⁰. Partiu em viagem ao Norte do país em agosto de 1867, chegando à região da Cachoeira de Paulo Afonso no final desse mesmo ano. Os estudos realizados na expedição foram compilados na obra *Explorations of the Highlands of Brazil. With a full account of the gold and diamond mines; also, canoeing down 1500 miles of the great river San Francisco, from Sabará to the sea*¹¹¹, de 1869. O relato é de caráter variado, fornecendo observações a respeito das formações rochosas, do curso do rio, da vegetação, além de aspectos culturais dos habitantes locais.

O frontispício do volume traz uma calcogravura da cachoeira citada, assinada por P. Skelton e R. Knight¹¹² [Imagem 10], retratada pela perspectiva do lado direito superior de sua encosta, focalizando ao centro o volume da massa d'água no momento em que se arroja do desnível natural. Ao contrário das representações pictóricas anteriores centradas na visão panorâmica da queda d'água, o objeto da gravura não incorpora o véu da cascata, mas se centra em sua robustez no instante em que reúne suas águas e acumula forças para se lançar do topo do penhasco. Assim, a força pictural da gravura fica por conta da sugestão da queda promovida pela centralização visual no ímpeto natural arrebatador que tudo arrasta em seu caminho. Contribui, ainda, ao impacto causado no observador, a contraposição entre a fluidez do turbilhão e a condição estática dos elementos em primeiro plano. À frente, é disposto, sobre um rochedo vultoso, um sertanejo de esteio em uma das mãos, tendo a outra escorada numa enorme pedra [Imagem 11]. A leve oscilação do homem à esquerda em direção ao

¹⁰⁹ Consta que Richard Burton mantinha boas relações com a elite brasileira, inclusive com o imperador d. Pedro II, devido ao exercício de seu cargo diplomático. In GERBARA, Alexsander. “As representações populacionais de Richard Francis Burton. Uma análise do processo de constituição do discurso sobre populações não europeias no século XIX”. *Revista de História*, p. 206.

¹¹⁰ Informação de Georgiana Stisted, sobrinha de Burton, que escreveu uma biografia sobre o explorador. In STISTED, Georgiana M. *The true life of Richard Burton*. p. 311

¹¹¹ Sua primeira tradução para o português, *Viagens aos planaltos do Brasil*, em três volumes, data de 1941 e foi realizada pelo historiador Américo Jacobina Lacombe. In RODRIGUES, Cristina. “Tradução e viagem: o Brasil de Richard Burton”. p. 71.

¹¹² O desenho dessa gravura é de autoria de P. Skelton, enquanto R. Knight realizou a litografia, conforme indica a abreviatura ao lado de seu nome.

precipício e a busca por apoio na solidez da rocha expõe a debilidade da condição humana. Na cena que se projeta a partir da base inferior da composição, os objetos situados em primeiro plano transmitem as noções de escala e profundidade. A ideia de escala é promovida pelo contraste de proporção entre o homem, a rocha e o volume d'água, enquanto a de profundidade advém do alinhamento vertical de grupos de rochas que se alongam desde a plataforma de pedra inferior até os pássaros posicionados no topo da gravura. O deslocamento à direita do eixo vertical que orienta a visão desde a base da gravura até a linha do horizonte gera uma sensação de tensão e instabilidade ao observador da gravura. Ambos os efeitos visuais de desestabilização e tensão desencadeados pela caracterização dos elementos humano e natural se confluem numa sensação de perigo¹¹³ apontada por Burke, que desperta uma paixão intensa no observador da cena, suscitando, dessa forma, o efeito sublime.

¹¹³ Na teorização filosófica de Burke, as ideias de dor e perigo promovem as paixões mais intensas de que o espírito humano é capaz e constituem uma das fontes do sublime. Quando nos atingem diretamente, são repulsivos; mas quando são apenas representados, nos deleitam. In BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica...*, p. 59.

THE PAULO AFFONSO, KING OF THE RAPIDS, THE NIAGARA OF BRAZIL.

Imagem 10 - P. Skelton; R. Knight. Calcogravura da Cachoeira de Paulo Afonso, "The Paulo Affonso, King of the Rapids, The Niagara of Brazil", Explorations of the highlands of the Brazil, 1869. Church Collection. Courtesy of the Brown University Library

Imagem 11 - detalhe da calcogravura da cachoeira de Paulo Afonso. P. Skelton; R. Knight, “The Paulo Affonso, King of the Rapids, The Niagara of Brazil”, *Explorations of the highlands of the Brazil*, 1869. Church Collection. Courtesy of the Brown University Library

Ademais, interessa-nos salientar a legenda da gravura, muito provavelmente atribuída por Richard Burton à Cachoeira de Paulo Afonso, na qual se lê “The Paulo Afonso, King of the rapids, the Niagara of Brazil”. O epíteto, “rei das corredeiras”, que também comparece no capítulo exclusivo à cachoeira, atribui-lhe uma caracterização superlativa mediante a metáfora monárquica, que tanto alude ao regime governamental do Império brasileiro, quanto reivindica um status de soberania nacional a Paulo Afonso perante outras cascatas brasileiras. Ao todo, a expressão qualificativa enfatiza o movimento do turbilhão, a energia da correnteza a fluir contra o estático rochedo.

O adjunto atributivo, “the Niagara of Brazil”, evidencia mais do que uma afamada referência geográfica como medida de comparação ao público estrangeiro, possível leitor da obra de Burton, pois remete, antes, ao paradigma visual de captação imagética das cataratas do Niágara. Aliás, o padrão de comparação estabelecido se reproduz, igualmente, no ponto de vista escolhido para retratar pictoricamente a cachoeira brasileira na gravura do frontispício da obra. As reproduções daguerreotípicas das cataratas norte-americanas de meados do século XIX¹¹⁴ revelam uma preferência dos artistas visuais pelo ângulo superior de composição

¹¹⁴ Disponíveis virtualmente no acervo da *Library of Congress (Prints & Photographs Division)* e no catálogo do Arquivo Nacional norte-americano (*National Archives*).

fotográfica, provavelmente, devido à configuração topográfica daquelas cascatas. A título de exemplificação, vemos no daguerreótipo das Cataratas do Niágara realizado pelo fotógrafo norte-americano George Baker [Imagem 12], uma escolha de perspectiva de captura paisagística bastante semelhante à do desenho de P. Skelton, o que pode sugerir que este último tivesse em mente o modelo visual da cascata norte-americana, quando da reprodução artística da Cachoeira de Paulo Afonso. Não por acaso, o paralelo entre as duas quedas d'água seria realizado pelo poeta Castro Alves no mesmo ano da viagem de Burton ao interior do Brasil. Em carta de 1867 a Augusto A. Guimarães, o poeta baiano menciona a viagem que faria à Cachoeira de Paulo Afonso, denominada por ele de “outro Niágara”¹¹⁵. O fenômeno natural norte-americano houvera obtido repercussão, entre os escritores românticos, desde a publicação de *Atala* de François-René de Chateaubriand, em 1801, que traz uma descrição da queda do rio Niágara.

Imagem 12 - George Barker. “Horseshoe Falls. n. 3. c. 1885. Prints and Photographs Division. Courtesy of the Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-79694

¹¹⁵ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 746. Outras aproximações entre as culturas visuais que retrataram as cachoeiras norte-americana e brasileira são levantadas por Marcus Wood em *Black Milk. Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. Oxford: OUP, 2013.

O capítulo XXIX, “Paulo Afonso, rainha das cachoeiras”¹¹⁶, inteiramente dedicado à Cachoeira de Paulo Afonso e região e reproduzido na íntegra nos Anexos [A-6], pode ser dividido em dois momentos: o primeiro, de uma qualidade subjetiva, que dá conta das sensações do indivíduo na tentativa de ajuizamento da cachoeira, marcado por uma riqueza descritiva, referenciais culturais variados e linguagem poética; o segundo, compete à prosa das grandes corredeiras ou a exposição de dados mais objetivos sobre: as variedades de fauna e flora do local, a aproximação com as cataratas do Niágara e com o Mosiwatunya no Zambeze, o percurso feito pela região, o direcionamento dos ventos e correntes d’água, dos pontos de melhor observação, das especificidades dos rochedos, e das diferentes lendas sobre a origem do nome da povoação.

Abrem a primeira parte os versos do *Fausto* de Goethe, anunciando a potência natural da cachoeira já na sua epígrafe: “De rochedo a rochedo em feroz cataclismo lançado furioso em direção do abismo.”¹¹⁷ A citação à primeira parte de *Fausto* evidencia uma orientação estética cunhada no referencial romântico do *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto]¹¹⁸, expressão do primeiro movimento do romantismo alemão, que se afirmou como reação veemente ao racionalismo classicista e em defesa da experiência irrestrita dos sentidos e do extravasamento dos sentimentos. A noção de combate veiculada pelo “cataclismo furioso” é central e recorrente no longo comentário de Burton sobre a cachoeira de Paulo Afonso. Ele a caracteriza enquanto embate entre forças naturais: de um lado, a monstruosa muralha de granito; do outro, o furor das águas que, arrebatadamente, se entrelaçam, se atropelam rio abaixo, para se dissiparem, gentilmente, em “nuvens arredondadas”, alongando-se como um dossel por sobre o cenário deslumbrante.

E a maravilhosa desordem é uma anarquia bem dirigida: o curso e a oscilação, a luta e a contorção, tudo se dirige a libertar o prisioneiro das muralhas da prisão. *Ces eaux! mais ce sont des âmes*: é o espetáculo de um exército descendo na “ampliação líquida” para a vitória, o triunfo do movimento, do móvel sobre o imutável.¹¹⁹

¹¹⁶ Na versão original em inglês, o capítulo XXIX é intitulado “Paulo Afonso, King of Rapids”, cuja tradução literal seria “Paulo Afonso, rei das corredeiras”. No entanto, ao longo do texto, a maior das cachoeiras de Paulo Afonso também recebe o epíteto de “Mother of the rapids” (“Mãe das cachoeiras”).

¹¹⁷ Na tradução de Américo J. Lacombe de 1983. A tradução dos mesmos versos feita por Jenny Klabin Segall, em 1967, difere daquela, apresentando um símile pungente para o jorramento da paixão de Fausto: “Que, em ávido furor, se arroja como lava,/ De pedra em pedra, para o precipício?” In GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. p. 369.

¹¹⁸ Embora *Fausto* não tenha sido uma obra propriamente romântica, já que pode ser lida como um “drama de reconciliação” que aponta para a possibilidade de resolução harmoniosa dos conflitos, a “onda de desvario” na qual se encontra o personagem principal ao longo da narrativa (e nos versos selecionados) o faz passar por toda espécie de transformação romântica. In BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. p. 170.

¹¹⁹ BURTON, Richard. *Viagem aos planaltos do Brasil*. v. III. p. 262.

A “desordem” mencionada por Burton suscita a noção de libertação inspirada pelo movimento incessante das águas que, personificadas, pelejam para se livrarem das fortalezas que as cercam. E, assim, pela força vital das águas, o movimento se sobrepuja à estagnação; a vida se sobrepuja à ordem; de tal sorte que o quadro composto pela natureza expõe a sublimidade da “realização do poder efetivo, um poder tremendo, inexorável e irresistível.”

A citação em francês se refere a uma fala de M^{me}. Guyon, mística francesa, na obra *Les Torrents*, sobre o caminho da oração passiva e o amor silencioso de Deus. A afirmação também aparece em *La Montagne* do historiador Jules Michelet, em um capítulo sobre os Alpes europeus. A citação remete à liberdade do espírito evocada pelas águas, na experiência de Guyon, e evidencia uma relação de estreita proximidade do homem com o mundo natural, que está no centro da reflexão de Michelet:

Un joli mot a été dit qui vaut toutes les descriptions. Il est de la tendre et aimante, la bonne madame Guyon. Dans son exil d’Annecy, dans ses marais, ses canaux, les bords parfois fiévreux du lac, elle avait peu le spectacle du grand mouvement des eaux des Alpes, ruisseaux, torrents, cascades ou fleuves. Mais son coeur a tout deviné. Elle a senti le beau secret qui est au fond de la vie. Dans son livre des Torrents, elle dit tout naïvement : « Ces eaux! mais ce sont des âmes!»¹²⁰

A descrição de Burton encerra, ainda, o encantamento provocado no espectador pela cena de contraste entre o movimento impetuoso de fuga e a estabilidade frágil das partículas que compõem o arco-íris, pairando por sobre a espuma leitosa da cachoeira; entre o sólido leito de pedra que resiste ao peso das águas e a placidez das eternas planícies e colinas. O quadro estimula a fantasia¹²¹ no homem, que, eletrizado, admira o aspecto controverso de suas formas, o composto denominado por Burton de “mal que faz o bem”; a “vida na morte”; “criação e construção mediante destruição” ou, ainda, a Durga da natureza¹²². A dualidade, aparentemente contraditória, do sentimento do observador corresponde, ainda uma vez, ao terror e maravilhamento provocados pelo sentimento do sublime, ou a percepção da

¹²⁰ “Já foi dita uma bela palavra que vale por todas as descrições. Ela é da terna e amorosa, a boa madame Guyon. No seu exílio em Annecy, nos seus pântanos, seus canais, nas bordas agitadas do lago, ela tinha pouco do espetáculo do grande movimento das águas dos Alpes, riachos, torrentes, cascatas ou rios. Mas seu coração havia adivinhado tudo. Ela sentiu o belo segredo que está na profundidade da vida. No seu livro das Torrentes, ela diz muito ingenuamente: “Essas águas! Mas são as almas!” (tradução nossa). MICHELET, Jules. *La Montagne*. p. 50.

¹²¹ “Fancy” no texto de Burton.

¹²² Durga corresponde à entidade feroz da deusa hindu Devi, que incorpora uma dualidade: ao mesmo tempo bela e suave; feroz e ameaçadora. In DOWSON, John. *A classical dictionary of Hindu mythology and religion, geography, history, and literature*. p. 86.

inadequação de nossas faculdades de compreensão na intuição de um todo. À beira da cachoeira, Burton só pôde se comover da sensação discrepante de confusão e emoção, durante a tarefa do ajuizamento do espetáculo grandioso da natureza, da qual ansiava a possibilidade de se tornar uno com as águas:

Sentei-me sobre a “quebrada” até ficar certo de que não poderia tornar-me “incorporado às águas”. O que a princípio me pareceu grandioso e sublime, acabou por criar uma sensação de temor intenso demais para ser, de qualquer modo, agradável. Abandonei o posto até que a confusão e a emoção pudessem passar.¹²³

Atribuindo à atmosfera de magia de Paulo Afonso, Burton faz referência à particularidade da cachoeira de deter, abruptamente, com a força de seu deslocamento de ar, o movimento de uma pedra arremessada em sua direção – que o guia local de Burton atribuiu ao “encanto” das águas; enquanto o autor inglês caracteriza como “expressão natural de glória e majestade”.

Transitando para a esfera da cultura, Burton discorre a respeito das origens controversas do nome da localidade, elencando explicações possíveis que coletou a partir de indagações pelas comunidades ribeirinhas. Paulo Afonso, segundo as informações levantadas, poderia ter sido tanto um pastor missionário lançado ao abismo por índios inconversos, quanto um frade que salvara índios de serem tragados pela catadupa; ou ainda dois irmãos, Paulo e Afonso, os primeiros colonos da região. Por fim, observando a existência de uma vila de pescadores e lavradores chamada “Tapera de Paulo Afonso”, que aparenta ter substituído as ruínas de um assentamento, Burton lança a hipótese de que Paulo Afonso tivera sido um colonizador que nomeou a cachoeira próxima ao terreno onde se estabeleceu.

A comparação com a catarata norte-americana, quase que inevitável aos estrangeiros, também se faz presente em Burton. Primeiramente, elas se diferenciam pelo abastecimento de água, que é constante em todas as estações em Niágara, devido ao suprimento de lagos internos; enquanto, em Paulo Afonso, ele varia no correr do ano. No entanto, uma das distinções mais significativas, para Burton, diz respeito à sonoridade de ambas as cascatas. Para Burton, o som emitido pelas cataratas do Niágara se assemelharia ao baque de uma orquestra poderosa que reproduz oratórios e óperas, próximo do qual não seria possível dormir. Já o de Paulo Afonso apresentaria uma complexidade sonora diversa: no registro mais grave, uma base trovejante de espaçadas vibrações longas e melodiosas; no registro mais alto,

¹²³ BURTON, Richard. “Paulo Afonso, Rainha das Cachoeiras”. *Viagens aos planaltos do Brasil*. v. III. p. 264.

a ocorrência de um soprano *staccato* dos sons breves das ondas; ocasionalmente, surgiam tons menores que poderiam ser transpostos para partituras. O resultado da união das diversas vozes de Paulo Afonso equivaleria, para o explorador, ao de uma canção de ninar.

A configuração visual foi outro ponto de comparação entre as cachoeiras. Enquanto a do Niágara exibe tonalidades de safira e esmeralda, cuja beleza natural, gloriosa e sublime, encantam o olhar; a originalidade de Paulo Afonso reside nas suas rochas selvagens, no entalhamento que operou no leito do vale e na multiplicidade de quedas d'água, desde cachoeiras e caldeirões diversos até a maior delas, a “Mãe da Cachoeira”¹²⁴. No cotejo de Burton, Niágara recebe o título de “monarca das cataratas”, ao passo que a “singular e pitoresca” Paulo Afonso pode ser nomeada “rainha das cataratas”.

Além disso, a caracterização da cachoeira brasileira feita por Burton evidencia um aspecto de luminosidade que contribui para a sua configuração visual. São referências aos reflexos solares, a pedras que reluzem como cobre, bronze ou ferro, ao polimento de rochas que refletem como espelhos, a coloração luzidia do arco-íris, a gotículas que fulguram como brilhantes, pérolas e outras preciosidades, que conferem uma qualidade poética à descrição da cachoeira, ao mesmo tempo que tornam fluidas e vivas as metáforas relativas ao movimento ondular das águas sobre os rochedos. Numa passagem exemplar, o autor emprega uma lista de termos relacionados ao fulgor característico das águas (a brancura da neve, raios do sol, reflexos brilhantes, a pedra polida), que possuem um efeito aclarador sobre toda a descrição.

A corrente de água, espumante e branca como neve, disposta em elevações e losangos remoinhosos, com seus jatos lançando ao sol miríades de brilhantes, investe sobre o flanco de pedra polida¹²⁵

Por fim, o capítulo de Burton demonstra um esforço descritivo surpreendente, que mescla dados empíricos (geográficos, biológicos e sociológicos), em consonância com os padrões científicos estabelecidos pelo gênero do relato de viagem, com comentários subjetivos sobre o impacto da cachoeira sobre sua sensibilidade; mistura que tem por efeito o posicionamento de seu texto no limiar entre gêneros: o relato e a prosa poética.

¹²⁴ De acordo com uma nota de Burton, este é o ponto mais fotografado da cachoeira, embora o registro fotográfico ofereça uma ideia pobre do original.

¹²⁵ BURTON, Richard. “Paulo Afonso, Rainha das Cachoeiras”. *Viagens aos planaltos do Brasil*. v. III. p. 271.

2. O CONSTRUTO VISUAL E SIMBÓLICO DA CACHOEIRA DE PAULO AFONSO

O rio São Francisco havia sido objeto de interesse e preocupação por parte do poder imperial desde a década de 1860, quando expedições aos principais rios brasileiros, e seus afluentes, foram comissionadas para a realização de um mapeamento hidrográfico com vistas a precisar as condições de navegabilidade e auxiliar na confecção de futuros projetos de incentivo às transações comerciais pelo país. Nesse contexto, a Cachoeira de Paulo Afonso atraiu a atenção dos cientistas naturalistas, primeiramente por ser fonte de um prazer estético, devido à grandiosidade e à beleza de seu conjunto; e em segundo lugar, pelo fato de representar um obstáculo a navegabilidade de embarcações no curso do Rio São Francisco, o que constituiria informação de relevância nos relatórios dos viajantes, especialmente dos que estavam a cargo das explorações hidrográficas imperiais¹²⁶.

Vimos que, dentre os artistas que produziram ou se engajaram de certa maneira na produção iconográfica acerca da Cachoeira de Paulo Afonso, acima elencados, a totalidade manteve filiações com instituições monárquicas, diretamente ou indiretamente, como no exemplo de Richard Burton, que gozava de livre circulação entre a elite política tanto do Norte quanto da corte fluminense. Diante dos dados aqui apresentados, pode-se concluir que a iconografia brasileira da segunda metade do século XIX em torno da figura da Cachoeira de Paulo Afonso se constituiu em meio a uma classe influente que dispunha de poder e interesses políticos relacionados à manutenção da instituição monárquica.

Ao se promover a associação entre a documentação visual dessa força estupenda da natureza com os acontecimentos de integração coletiva vinculados à passagem imperial pelo sertão baiano, pernambucano e alagoense (i. e., mutirões de trabalho, festejos e rituais), efetuou-se a complementação do valor simbólico daquela localidade, agora associada oficialmente ao estado monárquico. Nos termos de Baczko,

O social produz-se através de uma rede de sentidos, de *marcos de referência simbólicos* por meio dos quais os homens comunicam, se dotam de uma identidade colectiva e designam as suas relações com as instituições políticas. (...) Porém, designar a identidade colectiva corresponde, do mesmo

¹²⁶ No relatório da participação do Império brasileiro na Exposição Universal de 1876 nos EUA, encontram-se compilados os resultados de todas as expedições fluviais comissionadas pelo poder imperial, no final da década de 1860. As informações prestadas serviriam para assegurar condições de negócio aos investidores internacionais: “Convencido o governo da grande vantagem, que deve resultar da exploração dos rios mais importantes do Brasil, a fim de conhecer sua navegabilidade; os embaraços que impedem o trânsito, e os meios de removê-los, continua a aplicar séria atenção a este assunto. (...) Todos estes trabalhos são de grande alcance, tanto para o interesse especial do Brasil, como para a navegação, e comércio do mundo.” In BRASIL. *O Império do Brasil na exposição universal de 1876 em Filadélfia*. p. 15-17.

passo, a delimitar o seu “território” e as suas relações com o meio ambiente e, designadamente, com os “outros”¹²⁷ (grifo nosso).

Na análise que Baczko faz do processo de configuração dos símbolos e ritos revolucionários, cujo exemplo maior é o do sentido totalizante atribuído ao acontecimento da tomada da Bastille na França, reconfigurado em mito, o estudioso polonês argumenta que os “marcos de referência simbólicos” se transformam em “ideias-força” quando se fundamentam enquanto apoio para a organização da imaginação coletiva. Logo, o estado monárquico, vinculando-se ao marco de referência simbólico da Cachoeira de Paulo Afonso, outorgaria a si o estatuto de “ideia-força”, na medida em que permitiria que sua presença se infiltrasse no sistema coletivo da imaginação social. Do ponto de vista dos interesses imperiais concernentes ao fortalecimento da monarquia e à manutenção da escravidão que sustentava uma economia primordialmente agrária no país, o panorama de Auguste Stahl pode ter representado um veículo artístico, fortemente persuasivo, encomendado com a finalidade de se cunhar um símbolo nacional representativo da grandiosidade e da majestade do território e do estado brasileiros. A partir da associação do poder monárquico a um ícone nacional por ele forjado, a Cachoeira de Paulo Afonso pôde ser habilitada enquanto objeto artístico e intencionalmente afirmada como uma alegoria do próprio Império brasileiro.

Contudo, da institucionalidade da expedição comissionada por d. Pedro II para o registro da Cachoeira de Paulo Afonso, a inserção da figura escrava por Auguste Stahl abriu caminho para que a representação simbólica das águas se alargasse e se transpusesse do âmbito da representatividade monárquica, oficial, para o âmbito da representação artística (posteriormente, também poética, com Castro Alves) e, por conseguinte, das discussões a respeito da escravidão e da liberdade humana; atingindo uma problemática social de extensão nacional.

Na apresentação da obra fotográfica de Auguste Stahl, vimos expostas as técnicas empregadas na composição do que se tornou um paradigma visual para as representações subsequentes da Cachoeira de Paulo Afonso. As reproduções posteriores contêm alusões francas à concepção artística de Stahl, seja pela inclusão dos personagens em contraposição à torrente, seja pela escolha semelhante de ponto de vista para a captação fotográfica, como ocorre nos quadros de H. Wahnschaffe e E. F. Schute. Todavia, apresentam especificidades: por vezes, em criações ligeiramente divergentes da de Stahl, a exemplo da inclusão de

¹²⁷ BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. p. 307-309.

personagens de classes sociais distintas na tela de E. F. Schute; outras vezes, em criações que mesclam referências exteriores, como na perspectiva elevada na retratação da Cachoeira de Paulo Afonso na calcogravura de Skelton e Knight, remetendo às reproduções das Cataratas do Niágara.

Acerca do ajuizamento estético do panorama de Stahl, vimos que o observador experimenta o sentimento do sublime, advindo tanto do confronto com uma grandeza acima de qualquer comparação quanto da violência de uma potência que se impõe à sua imaginação, através dos quais afirma sua superioridade racional e vislumbra sua destinação elevada. De acordo com Alain Roger, a partir do século XVIII, o sublime foi a paisagem por excelência, ou seja, “la catégorie dominante de l’esthétique nouvelle, au point d’y supplanter parfois le beau”¹²⁸. O princípio estético da promoção do sublime na captação da natureza perdurará até o século XIX, como evidenciam as composições artísticas da Cachoeira de Paulo Afonso apresentadas. Analisando as produções artísticas icônicas acerca dos Alpes europeus de meados do século XIX, Alain Roger discute a contribuição da fotografia para a constituição de uma paisagem histórica:

Comment expliquer la séduction de ces photographies? Paradoxe: c’est parce qu’ils se donnaient des objectifs scientifiques et se détournaient des modèles picturaux que les photographes de haute montagne sont devenus d’authentiques artistes, des inventeurs de paysages même s’ils ont souvent – à commencer par Civiale – prétendu le contraire.¹²⁹

Segundo Roger, a mudança que se configurou na composição de paisagem com a inovação da fotografia permitiu que a paisagem viesse ao encontro do observador e que, ao mesmo tempo, as lentes o levassem até o objeto, de modo que o ato de “perceber” adquirisse um significado mais ativo. Assim, transpomos a reflexão de Roger sobre a inserção da fotografia no centro da cultura de representação do meio natural europeu ao contexto das águas do S. Francisco. De forma análoga, justificamos a consolidação do paradigma visual de Stahl a partir da *invenção* da paisagem da cachoeira de Paulo Afonso. Permeada de valores sociais, pois que em direta relação com o contexto social da escravidão, a representação fotográfica da cachoeira atrai o observador pelo arrebatamento sublime, convidando o

¹²⁸ “a categoria dominante da nova estética, ao ponto de suplantar, por vezes, o belo” (tradução nossa). ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. p. 101.

¹²⁹ “Como explicar a sedução dessas fotografias? Paradoxo: é porque eles se impunham objetivos científicos e se distanciavam dos modelos picturais que os fotógrafos das altas montanhas se tornaram artistas autênticos, inventores de paisagem, ainda que eles – a começar por Civiale – tenham frequentemente pretendido o contrário.” (tradução nossa). Ibidem. p. 97.

espectador à curta proximidade ao mesmo tempo que faz avançar sob os olhos de quem o contempla o cenário fascinante e inatingível da Cachoeira de Paulo Afonso. A forma diferenciada de apreciação estética ensejada pelo registro fotográfico foi objeto de estudo também de Roland Barthes. Em sua reflexão a respeito da particularidade da fotografia e da experiência estética que ela permite ao observador, o crítico francês assevera:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.¹³⁰

Então, a visualidade detalhada e pungente da fotografia invade a arena da comoção, dando a ver ao observador a humanidade que equipara os homens. Desta forma, atribuímos a propagação do referencial de representação da caudal baiana à composição por meio da qual o artista fotográfico cunhou sua invenção, o construto visual da Cachoeira de Paulo Afonso.

A partir de tais reflexões sobre o construto visual e simbólico da Cachoeira de Paulo Afonso, propomos pensar a representação simbólica da obra *A Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves mediante sua inserção no âmbito cultural, imbuída de valores da sociedade escravista oitocentista; não somente permeada por uma simbologia relacionada à unificação social, mas também reconfigurada como um ícone nacional, a partir de nossa interpretação, intensamente vinculado ao problema social da escravidão e ao questionamento sobre o direito humano à liberdade¹³¹.

Num estudo sobre as representações da escravidão na iconografia estadunidense em confronto com a iconografia brasileira dos Oitocentos, o estudioso Marcus Wood atribui tanto às Cataratas do Niágara quanto à Cachoeira de Paulo Afonso uma relevância política, entendendo-as como referenciais imagéticos de uma estética nacional¹³². O drama poético *A Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves se utiliza dessa rede de significações simbólicas evocada pela figura da cachoeira para tematizar a violência brutal infligida ao casal de escravos, Lucas e Maria, e denunciar a corrupção moral do indivíduo escravizado por meio de metáforas naturais de vigorosa visualidade.

¹³⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. p. 121.

¹³¹ WOOD, Marcus. *Black Milk*. p. 255-256.

¹³² WOOD, Marcus. op. cit., p. 254.

Os versos “explosivos” de Castro Alves iriam modular a leitura posterior das composições fotográficas evocativas do poder destrutivo da Cachoeira. Wood identifica um mutualismo de impressão entre a obra poética e as peças iconográficas que tanto o precederam quanto o sucederam, alterando, por meio da influência retroativa do poema castroalvino, a forma como a iconografia relativa à Cachoeira seria lida:

Because of the power and influence of Alves’s masterpiece, the Falls were thenceforth saturated in an ecstatic yet tragic relation to slavery. The Falls became symbolically complicated, fraught, darker, more ambiguous, and finally more inspirational, because of the manner in which Alves had imaginatively commandeered the natural phenomenon.¹³³

Assim sendo, a retomada da figura da Cachoeira de Paulo Afonso no poema homônimo de Castro Alves (1876) pode ser lida em meio a uma tradição narrativa e pictórica de representação de ideias nacionais. Narrativa, pois acompanha uma linhagem de relatos de viagem e descrições de paisagem que ganha força com as missões artísticas europeias de 1816 e 1817¹³⁴ e atravessa os Oitocentos; pictórica, pois observadora de um deslocamento representativo da Cachoeira de Paulo Afonso do plano linguístico para o das artes visuais, presenciando, na segunda metade do século XIX, com os exemplos posteriores a Auguste Stahl, uma profusão iconográfica, em boa parte, derivada do contato com as inovações tecnológicas no terreno da fotografia. Portanto, quando Castro Alves hospeda o drama trágico de Lucas e Maria em meio à Cachoeira de Paulo Afonso e arredores, faz-se necessário considerá-lo na relação com as redes de significações mobilizadas pelo imaginário social, de cuja interpretação depende a compreensão de um contexto social e político mais amplo, anterior e simultâneo a ele.

¹³³ “Devido ao poder e à influência da obra-prima de Alves, a Cachoeira, daquele ponto em diante, saturou-se de uma relação extática, porém trágica, com a escravidão. Suas quedas se tornaram simbolicamente complicadas, conturbadas, carregadas, mais ambíguas e, finalmente, mais inspiradoras, em virtude da maneira pela qual Alves havia imaginativamente se apropriado do fenômeno natural.” (tradução nossa). WOOD, Marcus. *Black Milk*. p. 255.

¹³⁴ Respectivamente, anos das missões francesa e austro-alemã ao Brasil, que produziram relatos de viagem e estudos científicos sobre o país como os de Johan Baptist Von Spix & Karl Friedrich Philip Von Martius, cuja obra, *Reise in Brasilien*, traz descrição da Cachoeira de Paulo Afonso.

CAPÍTULO 2. FIGURAÇÕES ENARGÉTICAS N'A CACHOEIRA DE PAULO AFONSO

2. 1. O CRÍTICO CASTRO ALVES E A FIGURA DA ENARGUEIA

No ensaio “O artista romântico”, Raymond Williams problematiza a concepção de artista romântico concebido em seu tempo, noção que pressupunha uma dissociação entre a atividade artística vinculada à beleza e a subjetividade e o interesse em relação à política e à sociedade. Williams propõe a quebra dessa oposição ao afirmar que não seria possível manter-se indiferente ao “período de agitação e controversa política” em que viveram os autores românticos, pois que ele gerou transformações nos níveis geral e pessoal que modificaram a maneira de se conceber o lugar e o papel da arte e do artista na sociedade¹³⁵. Tratando da especialização do artista dentro do contexto de mercantilização da produção intelectual, Williams explica que a teorização sobre a arte passou a considerar a essência da atividade artística como um meio de se alcançar uma “verdade imaginativa”. A implicação dessa reflexão sobre a natureza da arte seria a atribuição de um estatuto elevado ao artista como pessoa dotada de visão privilegiada, “luz orientadora da vida comum”, não mais vinculado ao artesão, mas ao gênio. Após o impacto de *Conjecturas sobre a composição original* de Edward Young nas discussões sobre o gênio e a produção artística na Europa setecentista, a criação de uma obra original passou a envolver

algo mais do que a mera alforria do artista em relação ao jugo de regras: capaz de desentranhar um todo perfeitamente ordenado do fundo de sua natureza, o gênio *vegetal* (...) estabelece novos parâmetros para a analogia entre a produção divina e a atividade criadora do homem.¹³⁶

Assim, o conceito de artista no período romântico – inicialmente, a partir do primeiro romantismo alemão e, em seguida, dos ingleses Wordsworth e Coleridge – forjou-se alternativamente ao artífice da tradição clássica, cuja obra de arte aderiu a normas miméticas universais na adequação de tópicos conhecidas à matéria tratada por meio de elocução engenhosa. Abria-se um novo referencial acerca da criação artística, que passou a considerá-la enquanto expressão da subjetividade; ideia essa que está no cerne da célebre enunciação

¹³⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. p. 55.

¹³⁶ SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. p. 60.

wordsworthiana: “For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings”¹³⁷. O artista romântico renunciava preceitos reguladores extrínsecos: investido de autonomia, estabelecia regras próprias ao trabalho artístico, que pretendia seguir uma organicidade própria da natureza. Nas palavras de Rosenfeld e Guinsburg, “trata-se de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica, inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta o ‘livro da natureza’”¹³⁸. Nesse contexto, os versos de “Sub Tegmine Fagi” de Castro Alves renovam a ideia do artista demiurgo, assim como da atividade poética, que se afirma como natureza:

Também deixa o poeta a selva escura
E traz alguma estrofe, que fulgura,
P’ra legar ao porvir!...
(...)
Não vês?... Do céu a cúpula azulada,
Como uma taça sobre nós voltada,
Lança a poesia a flux!...¹³⁹

Contudo, essa revolução paradigmática em relação à criação artística por mais que tenha significado certa ruptura com as preceptivas retóricas do passado, não implicou o desaparecimento total de uma tradição clássica de raízes profundas, como afirma M. H. Abrams: “a estética romântica foi muito mais um exemplo de continuidade do que de revolução na história intelectual. No decorrer do século XVIII, alguns elementos da poética tradicional foram atenuados ou descartados, enquanto outros foram expandidos e sofreram acréscimos variados”¹⁴⁰. Nesse sentido é que o filósofo Paolo D’Angelo afirma a impossibilidade de se sintetizar o movimento romântico (ou ainda, as múltiplas vertentes estéticas que o sintagma nominal implica) no entusiasmo da subjetividade em detrimento da atuação das funções do intelecto e da presença da consciência no fazer poético, uma vez que nesses últimos se assentaram as formulações teóricas das poéticas românticas. Segundo D’Angelo, torna-se patente, nessas teorias, a existência “quer de uma avaliação positiva do controlo consciente e crítico exercido pelo artista relativamente à sua produção, quer uma exaltação do carácter imediato que pode chegar à apologia da criação inconsciente e

¹³⁷ A citação “Pois toda a boa poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos potentes” (tradução nossa) se encontra no prefácio à segunda edição de *Lyrical Ballads*. In WORDSWORTH, William. *Poems by William Wordsworth*. p. 367.

¹³⁸ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. *O Romantismo*. p. 267.

¹³⁹ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 102.

¹⁴⁰ ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. p. 105.

irrefletida”¹⁴¹. Sobre o contexto brasileiro, lembramos, ainda, o comentário de Antonio Candido em sua *Formação* sobre a “estranha contradição” que fazia dos escritores oitocentistas um misto de românticos e clássicos, resultante da combinação de um ensino de tendência conservadora com as “formas moderadas e transacionais”¹⁴² do Romantismo.

Perante tais considerações que problematizam uma visão unilateral acerca da natureza do artista romântico e de sua relação com o fazer poético, lemos a confluência de mais uma concepção de artista na poética castroalvina, na qual se unem o conceito de gênio e de artífice clássico, que ilustraremos a seguir.

À inauguração do periódico estudantil recifense *A Luz* (1866), Castro Alves lança um texto programático em que expõe os fundamentos norteadores da atuação jornalística de seu grupo e o caminho que se propuseram seguir. A despeito da idealização desmesurada da figura do artista que faz Castro Alves comparar a si e a seus pares aos druidas celtas da Armórica¹⁴³ e aos três reis magos da lenda bíblica – por serem igualmente eleitos por Deus e incumbidos de uma missão sagrada –, a definição de artista que estabelece a partir de relações de similitude com outras artes é indicativa de sua conceituação mista. Denominada “ofício”, a atuação do poeta é equiparada às profissões, aos instrumentos e aos meios de trabalho de um ferreiro, de um entalhador e de um escultor. Reunidas na asserção “nós somos artistas”, todas se alinham pela fé cristã no trabalho que é santo, engrandece o homem acima da obscuridade e o enobrece. As comparações evidenciam um enfoque no conhecimento técnico e na habilidade manual advinda tanto da experiência quanto do talento pessoal: “A mão calosa do operário aperta a mão do jornalista, o buril e a pena se conhecem; o papel e a tela são irmãos.”¹⁴⁴ No símile que associa o labor de Antonio Canova com o mármore, o de Georgius Agricola com o ferro e de Victor Hugo com *Os Miseráveis*, a escultura, a ciência e a poesia se equiparam no amoldar da matéria artística por meio da inteligência. Conquanto seus elementos sejam entusiasmados pela poeira divina da criação, o denominador da comparação evidencia a mestria do inventor. Pouco mais tarde, no poema “Ao Ator Joaquim Augusto”¹⁴⁵ (1868), Castro Alves reforça a concepção do poeta enquanto artesão, ao equipará-lo ao escultor Pigmalião da mitologia grega, a um ator e a um ourives, apresentando o artista como

¹⁴¹ D’ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. p. 126.

¹⁴² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. p. 306.

¹⁴³ Os druidas eram sacerdotes de origem celta e gaulesa que exerciam funções pedagógicas e judiciais.

¹⁴⁴ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 692.

¹⁴⁵ Segundo Décio de Almeida Prado, Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa (1825-1873) foi o maior ator dramático brasileiro após a morte de João Caetano, tendo encenado a montagem paulistana da peça “Gonzaga ou A Revolução de Minas” de Castro Alves no papel de Gonzaga em outubro de 1868. In *O drama romântico brasileiro*, p. 175.

ser elevado em conexão com instâncias divinas, dotado de perícia técnica e capaz de forjar tesouros. Semelhante ao estatuário que busca inspiração em Júpiter para esculpir sua Vênus marmórea, o poeta se entusiasma das paixões do homem para confeccionar o seu tesouro: o drama. Da perspectiva da Antiguidade greco-romana em relação às artes miméticas Castro Alves assume o lampejo divino da criação, a caracterização do poeta como artífice e a função edificante da arte. Em sua adaptação romântica do tema clássico, a figura do poeta é mesclada com a do gênio, que não vislumbra a reprodução do real, mas sua intensificação e melhoramento por meio da fantasia.

Glória ao Mestre! Passando por seus dedos
Doe mais a dor... os risos são mais ledos...
O amor é mais do céu...
Rebenta o *ouro* d'esta fronte acesa!
O artista corrigiu a natureza!
O alquimista venceu!¹⁴⁶

Se por um lado, Castro Alves representa o poeta como “ser incondicionado da natureza”¹⁴⁷ em “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio”, de “Mocidade e Morte”, e aponta, em sua crítica, o Classicismo como um dos grandes defeitos da poesia de sua época; por outro, o princípio regulador que aparentara negar aparece revalorizado em diferentes momentos de sua lírica e prosa, como se vê nos exemplos citados. A esse respeito, João Adolfo Hansen salienta o efeito de invisibilidade do artifício que gera a sensação de espontaneidade e organicidade na recepção da obra poética castroalvina. Segundo o crítico, as técnicas empregadas no processo elocutório engendram um mascaramento que se vincula à eficácia persuasiva. Em suas palavras:

hoje a leitura da retórica da sua poesia evidencia que, nela, a técnica produtora de efeitos de ausência de técnica aparece deslocada para a subjetividade, produzindo no consumo sua automotivação como naturalidade ingênua e sentimental. Por outras palavras, é poesia que aparece como ficção retórica da inexistência de retórica.¹⁴⁸

Desta forma, considerando a convivência de distintas visões acerca do artista e da criação em Castro Alves, seja possível justificar sua presença poética de “dupla significação histórica”¹⁴⁹ na segunda metade do século XIX brasileiro. Seguindo uma vertente representada por Álvares

¹⁴⁶ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 168. (grifo do autor)

¹⁴⁷ HANSEN, João Adolfo. “Castro Alves e o borbulhar do gênio”.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. p. 25.

de Azevedo de afirmação da estética romântica ao mesmo tempo em que firmando resistência à presença do lirismo ultrarromântico, Castro Alves se colocaria enquanto artífice do que Fausto Cunha denomina de uma “nova concepção de realidade na poesia brasileira”, na qual o emprego de artifícios da retórica relacionados à vividez metafórica adquire uma dimensão primordial.

Vale ressaltar que os estudos recentes de João Adolfo Hansen, Roberto Acízelo de Souza e Eduardo Vieira Martins assinalam a permanência da retórica no século XIX e seu legado no pensamento crítico de autores românticos brasileiros¹⁵⁰. Eles reforçam que o manejo das técnicas retóricas constituía uma necessidade formal vinculada às práticas sociais e comunicativas das classes dirigentes da sociedade imperial brasileira. Afinal, à época de Castro Alves, a poesia era concebida para ser declamada nos balcões dos teatros, em saraus e congregações de estudantes e literatos; por conseguinte, o ouvinte desse texto poético tinha a expectativa do convencimento pela comoção patética e do reconhecimento de assuntos e formas de enunciação que eram compartilhadas nesses círculos sociais. Ademais, o estudo da retórica institucionalizada como disciplina fazia parte da formação dos escritores do século XIX brasileiro nos bancos escolares, além de ser requisito para admissão nos cursos jurídicos nas faculdades de Direito de Recife e São Paulo – núcleos de formação da elite literária oitocentista, para as quais se compunham manuais de eloquência, como os dos rétores Francisco Freire de Carvalho, Antonio Marciano da Silva Pontes e Junqueira Freire, que serão discutidos adiante.

Segundo Fausto Cunha em *O romantismo no Brasil*, o recurso retórico da enargia, ou ainda “pintura viva”¹⁵¹ na denominação do crítico (*enargeia*, no grego), era técnica frequentemente discutida pelos poetas românticos em seus textos crítico-estéticos, sendo “a pedra de base nos estudos da poesia do tempo”¹⁵². Além disso, afirma que Castro Alves, dentre outros coetâneos, firmou sua reputação declamatória na manipulação da *illustratio*. O fato se confirma na leitura do ensaio crítico de Castro Alves, “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”, uma pequena doutrina poética em dez partes, na qual o poeta assenta as bases que deveriam caracterizar a poesia de seu tempo, quanto a seu fim, à sua forma e às ideias do século. Nela, Castro Alves elogia o tratamento que a natureza recebe nos versos de Antônio Augusto de Mendonça Júnior (1830-1879) e cita como exemplo de

¹⁵⁰ Cf. Roberto Acízelo de Souza. *O império da eloquência* (1999) e Eduardo Vieira Martins. *A fonte subterrânea* (2005).

¹⁵¹ A expressão é de Quintiliano e surge nas *Institutio Oratoria*, conforme explicaremos posteriormente.

¹⁵² CUNHA, Fausto. *op. cit.* p. 65.

“magnífica *enargueia*”¹⁵³ uma descrição da formação de uma tormenta em meio a ventos e mares revoltos:

Fechado o céu, ao vento desabrido,
Grávidas nuvens vão cortando os ares:
Ouve-se ao longo, dos revoltos mares
O prolongado, horríssonos bramido.
.....
Ruge fora a tormenta. . . d’hora em hora
Mais negra avulta: e lá na imensidade
Ronca o trovão com fúria aterradora.¹⁵⁴

Note-se que, no excerto, o relevo dado à intensidade do som (“ruge”, “ronca”, “bramido”, “trovão”), às dimensões grandiosas (“imensidade”, “grávidas”, “avultar”) e aos vocábulos associados à violência (“desabrido”, “horríssonos”, “revoltos”, “fúria aterradora”) apresenta o ambiente natural de forma enérgica e soberba. Para Castro Alves, a descrição enérgica da tempestade realizada por Mendonça transmite o caráter local da natureza brasileira, cuja grandiosidade foi “talhada pelo poeta em traços de Rafael”, em detrimento da configuração natural das paisagens europeias retratadas na literatura estrangeira¹⁵⁵. Enquanto crítico de poesia, assevera que o poeta cumpriria sua função de “retratista da natureza” ao empregar descrições condignas com a natureza de sua localidade, do mesmo modo que Petrarca, Hoffmann e Macpherson haviam feito de suas terras natais; afinal, a poesia “assimila a si todas as nuances das ideias das épocas, enroupa-se do manto da natureza, que a cerca.” Portanto, Castro Alves julga fundamental que a natureza brasileira seja descrita poeticamente em sua exuberância nativa, ou seja, “majestosa”, “arrojada” e “livre”, repercutindo as características peculiares das matas virgens, dos enormes rios, dos ventos gementes nas várzeas e dos costados pedregosos dos rochedos de granito.

Um dos conceitos centrais à concepção poética de Castro Alves e, por conseguinte, à representação poética do ambiente natural é o de liberdade. No terceiro segmento desse mesmo ensaio, o poeta declara que a poesia deve ser livre como os ventos, “na terra dos

¹⁵³ A enargia era grafada à época de Castro Alves *enargueia*, de acordo com o que indicam os manuais de eloquência do século XIX, como os de Miguel do Sacramento Lopes Gama e Francisco Freire de Carvalho.

¹⁵⁴ Excerto do poema de A. A. de Mendonça. *Apud* ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 675.

¹⁵⁵ Nesse ensaio, a analogia com os pintores da alta Renascença italiana Rafael e Michelangelo remonta tanto a um ideário artístico de base humanista, que concebe o homem como medida para todas as coisas, quanto a certo realismo na expressão artística fundado no avivamento das emoções por meio de “uma consciência mais intensa do espaço” (cf. Kenneth Clark em “Man – the measure of all things”. *Civilization*. New York: Harper & Row, 1969). Tais características da arte renascentista atendem, especialmente, a certos princípios filosóficos da arte romântica concernentes à relação entre o sujeito poético e o meio natural, i.e., a evocação e a sensação da presença do divino na natureza elementar e a expressão do “isolamento humano confrontado com o universo ilimitado” (in WOLF, Norbert. *Romantismo*. p. 12.), que se tornou uma das fontes do sentimento do sublime.

Andradas” e deve defender e proclamar a liberdade da humanidade, sendo dela o seu arauto. Desse ideal de poesia, Byron, Barthélemy, Lamartine, Hugo, cujas produções tematizaram a liberdade, mostram-se seus maiores exemplos. Um dos corolários de tal poética é sua vinculação estreita à defesa dos direitos do povo e, conseqüentemente, o brado contra o despotismo dos soberanos que lhe subtraem os direitos. Outro reside na “vaga religiosidade”¹⁵⁶, de inclinação propriamente estética ou moral – nos termos de Eugênio Gomes –, que faz Castro Alves censurar o ascetismo “misantrópico” de Mendonça e a conferir à poesia a atribuição filosófica de conduzir o homem à verdade, numa visão “nitidamente ética das finalidades da poesia”¹⁵⁷. Ainda que os posicionamentos estéticos anticlássicos e moralizantes de Castro Alves dispostos nesse ensaio se atenuem após 1864 (ano de sua publicação no jornal *O Futuro*) em favor de uma poesia de maior “delicadeza intimista e erótica”¹⁵⁸, o estudo crítico nos interessa, particularmente, em razão da ilustração, na sua concepção poética, de alguns dos componentes constitutivos da descrição enargética da natureza, que é vista pelo poeta como um convite à liberdade. Em resumo, para dar a ver o elemento natural e mobilizar o *pathos* no público, a descrição da natureza deve incluir o detalhamento do aspecto físico do objeto (em termos de dimensão, volume, cor e, principalmente, sonoridade), em associação ao tratamento de sua dimensão subjetiva, i.e., o seu desdobramento patético no ânimo do sujeito poético.

Em conjunção ao exemplo de enargia apresentado por Castro Alves, expomos um comentário de Tobias Barreto, cujo emprego do termo contribui, em parte, à sua caracterização. No posfácio à obra *Flores pálidas* (1865) do poeta Manoel de Carvalho Paes de Andrade, Tobias Barreto explana sua defesa de uma poesia religiosa e filosófica, que trate dos “sentimentos nobres” relacionados às lutas e ao destino da alma humana, ao mesmo tempo que repreende a poesia-cortesã venal realizada por seus coetâneos, cuja libertinagem dos “apetites vergonhosos” se mostraria prejudicial à sociedade¹⁵⁹. Em seus termos:

No teu livro, meu amigo, há sentir e pensar – sentir sem afetação, pensar sem loucura – tudo expresso com dignidade e respeito. Uma virgem pode lê-lo sem perigo. Não acham-se nele essas *enargueias* vivamente licenciosas, semelhantes a quadros ópticos de cenas lupanárias, com as quais se entretém à noite muito rapazinho de colégio – estrofe libertinas, que são como mulheres nuas, bonitas, mas indecentes¹⁶⁰ (grifo nosso)

¹⁵⁶ GOMES, Eugênio. “Castro Alves e o romantismo brasileiro”. *Obras completas*. p. 36.

¹⁵⁷ CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil*. p. 66.

¹⁵⁸ HANSEN, João Adolfo. “Castro Alves e o borbulhar do gênio”.

¹⁵⁹ A poesia venal retratada enquanto cortesã é um dos grandes temas do romantismo. Cf. Mário Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Editora da UNICAMP, 1996.

¹⁶⁰ MENEZES, Tobias Barreto de. “A Paes de Andrade”. In *Flores pálidas*, p. 180.

Na sagaz comparação entre os comentários críticos de Castro Alves e Tobias Barreto nos quais se discute a figura da enargia, Fausto Cunha evidencia a distância entre as suas concepções poéticas, a despeito da qual a história literária segue a enquadrá-los sob a mesma classificação ‘condoreira’. A voluptuosidade (das “grávidas nuvens”) da figuração enargética da natureza que Castro Alves valoriza em Mendonça é justamente objeto de repúdio no ensaio de Tobias Barreto, que condena, em seu pudor extremado, todo produto da “imaginação febril”, ou seja, “a linguagem da devassidão, linguagem do lenocínio, poesia sensual, ditirâmbica, imoralíssima, pagã”¹⁶¹. Não seria o caso de afirmar que Tobias Barreto tivesse restrições ao uso da enargia enquanto figura de pensamento, mas sua crítica se direcionava ao fato de seu emprego ressaltar, enquanto mecanismo de vivacidade, a licenciosidade das cenas concebidas pelos poetas de seu tempo – de que é vivo exemplo este excerto crítico de Castro Alves, que, de um lirismo panteísta, poderia ser tido por poesia em prosa:

Nunca ao verdes uma destas noites brasileiras, em que a lua parece um olhar de amante a desmaiar de volúpia e de gozo, e as selvas soletram cantos vagos e sublimes, e a solidão nos fala ao espírito, na melancolia simpática desta contemplação, crestes que só o luar americano tem essa magia?¹⁶²

Versos que, certamente, fariam corar o poeta Tobias Barreto, que rechaçava, com veemência, a voluptuosidade com que seus coetâneos brasileiros retratavam todos os aspectos do mundo sensível na poesia. Em suas palavras: “a natureza flutua em mar de volúpias – a brisa é voluptuosa, a tarde é voluptuosa, a flor é voluptuosa, a estrela é voluptuosa, tudo é voluptuoso. Deus mesmo não escapa, tem os seus momentos de voluptuosidade!!”¹⁶³ Com efeito, a Barreto provavelmente incomodava a precisão sensorial com que Castro Alves formatava cenas imaginárias, cujo apelourgia os olhos internos do ouvinte a compor quadros enargéticos com considerável vigor, como se observa no exemplo transcrito acima. Por essa razão, seria-nos útil precisar os aspectos relativos aos efeitos da enargia que suscitaram a inquietação do poeta sergipano. Dos dados extraídos do comentário do poeta, apontamos: a vividez da composição metafórica (“vividamente licenciosa”), a importância do olhar na caracterização da figura ou a sua visualidade (“com as quais se entretém à noite muito rapazinho de colégio”), o realce da beleza do objeto descrito e, por fim, a expressão “quadro

¹⁶¹ MENEZES, Tobias Barreto de. “A Paes de Andrade”. In *Flores pálidas*. pp. 174-175.

¹⁶² ALVES, Castro. “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”. In *Obra completa*. p. 675.

¹⁶³ *Ibidem*. p. 175.

óptico”, cuja noção pressupõe a molduragem de uma cena específica. Seu comentário reforça, ainda, o poder do estímulo visual da figura, que atrai e seduz; a vividez que alimenta a imaginação.

Vê-se que, tanto na concepção poética de Castro Alves, quanto na de Tobias Barreto, é ressaltado o componente altamente visual dos efeitos da figura da enargia. Contudo, em Castro Alves, a descrição enargética da natureza se atrela a uma precisão descritiva que, além de abarcar dois ou mais aspectos físicos do objeto descrito, deve se associar a seus resultados subjetivos. Assim, para Castro Alves, a figura da “pintura viva” deve fazer visualizar para sentir; ou ainda, sentir para visualizar¹⁶⁴.

2.2. ACEPTÕES DA *ENARGEIA* NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Analizando a figura da *enargeia* conforme sua acepção e uso pela Antiguidade clássica, Heinrich F. Plett a define como o resultado visualizante de “vividez” obtido pelo emprego de técnicas retóricas pelas quais o orador é capaz de criar “cenas imaginárias” (*phantasíai* ou *visiones*), conferindo imediatismo e impressão de concretude ao evento narrado¹⁶⁵. A *enargeia* aparece nos textos antigos sob a forma adjetival *enargês*, que significa “vívido” ou, ainda, sob a forma adverbial *enargôs*, “vividamente”. O efeito atingido é o de a cena estar se passando diante dos “olhos internos do público”, i.e., os olhos da imaginação. Em termos gerais, a eficácia da *enargeia* depende da concretude dos detalhes descritivos (*circumstantiae*), cujo efeito de clareza ou vividez é alcançado por meio de ornatos do discurso que, ao serem aplicados, tornam a expressão metafórica mais nítida.

Constituindo um tópico de debate recorrente entre os antigos, a *enargeia* e seus efeitos são encontrados nos escritos retóricos e filosóficos (sobretudo nos campos da ontologia e da epistemologia) de Aristóteles, Epicuro, Hermógenes, Cícero, Quintiliano, Filóstrato, Pseudo-Longino e Luciano de Samósata, leituras conhecidas pelos poetas românticos. Por tais textos, entendemos que o imediatismo vívido criado pela *enargeia* é ficcional, constituindo, portanto, a razão pela qual ela pode ser vista como pressuposto básico para a constituição das artes – da poesia, das artes visuais e da música¹⁶⁶. Pretendemos, neste capítulo, nos concentrar na

¹⁶⁴ A esse respeito, Melina Rodolpho explica que a visualização do objeto descrito não ocorreria no público caso a enargia não fosse capaz de ocasionar a comoção, pois a enargia “depende de certa atividade anímica operada no indivíduo”. In RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 191.

¹⁶⁵ PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early modern age*. p. 8.

¹⁶⁶ Ibidem. p. 20.

exposição das diferentes concepções da figura da *enargeia* tais quais foram apresentadas pelos filósofos gregos e romanos de maior proeminência nos estudos sobre a retórica antiga – em especial pelos de maior familiaridade dos poetas românticos brasileiros¹⁶⁷, bem como as acepções exibidas em alguns dos manuais de eloquência oitocentistas.

A dificuldade que o estudioso do século XXI encontra na pesquisa da *enargeia* diz respeito, em parte, à sua conceituação difusa nos textos antigos, na qual numerosos sinônimos a denominavam; entre eles, evidência, *illustratio*, *demonstratio*, écfrase, ou ainda hipotipose. Outra questão complicadora reside no fato da *enargeia* ter também assimilado inflexões semânticas estabelecidas por estudos posteriores, que, se sobrepondo às definições da Antiguidade, modificaram a leitura que se faz atualmente dessa figura de pensamento. A justaposição semântica explica, por exemplo, o fato da acepção atual do termo (“enargia” em português) manifestar mais fortemente um legado interpretativo do século XX do que os sentidos que tivera na Antiguidade clássica: “representação ou descrição extremamente realística em um discurso”¹⁶⁸; significado que dá conta, oblíqua e parcialmente, de um dos potenciais efeitos do uso da figura. Não sendo nosso objetivo a precisão conceitual e a discussão filosófica a respeito do que caracterizaria os efeitos da *enargeia* nos antigos ou sobre cada um dos termos que lhe faziam referência¹⁶⁹, nos circunscreveremos sumariamente à apresentação das ideias concernentes ao efeito de vivacidade conforme propostas nos textos antigos de Aristóteles (384-322 a.C.), Cícero (106-43 a.C.), Quintiliano (35-100 d.C.) e Pseudo-Longino (I d.C.).

Diversas são as passagens em que Aristóteles menciona aspectos relacionados à figura da *enargeia*, tanto na *Arte poética* quanto na *Retórica*. Nessa seleção, apresentaremos duas passagens que mais se adequam aos nossos propósitos: a primeira pertence ao Livro III da *Retórica*, enquanto a segunda compõe o capítulo XVII da *Poética*. No terceiro livro da *Retórica*, destinado a *elocutio* e a *dispositio*, Aristóteles trata da seleção e da exposição conveniente das figuras e da ordem das partes de um discurso. No capítulo X sobre a metáfora, Aristóteles explora as origens das expressões elegantes e de maior aceitação. Ele estabelece que as expressões e os entimemas mais eficazes ao aprendizado são os de maior

¹⁶⁷ A seleção dos filósofos aqui abordados se pautou nas ocorrências nas epígrafes de poemas e na prosa do poeta Castro Alves, assim como nos principais manuais de eloquência utilizados no século XIX.

¹⁶⁸ Verbetes “enargia” extraído do *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Nas edições dos dicionários oitocentistas de Antonio de Moraes Silva e Luiz Maria da Silva Pinto, respectivamente, não consta o termo *enargia/enargeia*. Sob a definição de ‘hipotipose’ se encontra: no Moraes (1813), “descrição animada, pintura viva, que faz grande impressão” e, no Silva Pinto (1832), “Na Retórica, é uma Figura, pela qual se representa, ou descreve uma coisa de um modo, que parece estar-se vendo”.

¹⁶⁹ Sobre a historicização e a discussão filosófica dos termos relacionados à *enargia* e à *écfrase*, recomendamos a leitura de *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis* de Melina Rodolpho (2012).

elaboração, ou seja, os que possuem “elegância urbana”, sendo reputadas como mais agradáveis as palavras que propiciam conhecimento. A aceitação das palavras pelo público se dá mediante a adequação da forma e das palavras, sendo os meios mais convincentes as metáforas, as antíteses e a representação de uma ação¹⁷⁰. O autor determina três condições para a compreensão das metáforas: que não sejam superficiais, nem estranhas e que façam o objeto saltar para “diante dos olhos”. No capítulo XI sobre meios de se exprimir com graça e decoro e atingir a “elegância retórica”, Aristóteles explica que “trazer diante dos olhos” (*prò ommatón poieîn*) significa representar uma ação. Entre os exemplos oferecidos, destacamos a metáfora de analogia do orador Esíon que, ao descrever a investida ateniense contra os sicilianos na Guerra do Peloponeso de 415 a.C., dispõe o objeto diante dos olhos dos ouvintes: “a cidade se tinha derramado sobre a Sicília”. Outros exemplos extraídos de Homero demonstram a metaforização do inanimado como animado: da *Odisseia*, “de novo para a planície rolava, despudorada, pedra”; e da *Ilíada*, “a ponta da arma penetrou, ansiosa, no peito”. Desta forma, nas palavras do filósofo, “o poeta atribui-lhes vida e confere-lhes também movimento; ora, movimento é ação”.

Nesse ponto, o tópico da ação nos remete à passagem proveniente do capítulo XVII da *Poética*, de certa forma, complementar à primeira. No capítulo dedicado à construção das fábulas dentro do contexto da tragédia, Aristóteles recomenda ao poeta que conforme a cena “o mais possível diante dos olhos”, de modo que se tenha impressão de estar assistindo-a, “com a máxima vividez”, como se fosse o espectador da ação, a fim de evitar contradições e tornar sua obra mais convincente ao público. Em seus termos:

Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível *diante dos olhos*; vendo, assim, as ações *com a máxima clareza*, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convêm, passando despercebido o menor número possível de contradições (grifos nossos)¹⁷¹.

Ao tratar da necessidade da disposição “diante dos olhos” das cenas trágicas em associação ao caráter de vividez do que é narrado (representado no texto pela expressão

¹⁷⁰ No entendimento dos tradutores da edição adotada, Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento, o termo grego *enérgeia* corresponde à “representação de uma ação”, ou “o recurso capaz de representar coisas animadas e inanimadas”. No entanto, advertem que o termo fora compreendido como *enargeia* ou “nitidez” por outros tradutores dessa mesma passagem, como é o caso do filólogo Quintín Racionero. In ARISTÓTELES. *Retórica*, p. 65 (nota de rodapé).

¹⁷¹ ARISTÓTELES. “Arte poética”. In *A poética clássica*. p. 37.

*enargestata*¹⁷²), o estagirita enfatiza a importância da presentificação para a composição poética. Com base nas passagens apresentadas, entendemos que, em Aristóteles, a visualização promovida pela *enargeia*, além de ser uma necessidade ao aprendizado pela via metafórica, aproxima o ouvinte da cena descrita, transformando-o em espectador.

Dos escritos de Cícero que abordam conceitos relacionados à *enargeia*¹⁷³ – ou *evidentia*, conforme a figura é também tratada nas letras latinas – interessa-nos dispor alguns de seus comentários sobre a centralidade da visão na formação de imagens mentais elaboradas nos processos metafóricos. No terceiro livro de *De oratore*, Cícero trata dos temas pertinentes à atribuição de brilho e ornato ao discurso (§§152-208), cujos principais instrumentos são três: a palavra desusada, a palavra criada e a palavra metaforizada. Mantendo sempre em vista a virtude maior da elocução, i.e., a luz atribuída ao discurso, Cícero discorre sobre o caráter visual da metáfora, que, ao afetar vividamente a visão, tornam o discurso brilhante e abundante: “Quando se exprime por uma metáfora aquilo que mal se consegue enunciar por uma palavra própria, a semelhança com a coisa que colocamos numa palavra alheia dá brilho àquilo que pretendemos que seja entendido” (§155). Cícero atribui o deleite da excelência oratória à aplicação de metáforas que impressionem os sentidos, particularmente, a visão:

é uma prova de inteligência negligenciar o que se encontra de nossos pés e pegar outras coisas provenientes de longe; seja porque o ouvinte é levado para outro lugar pelo pensamento mas não se perde, o que é um enorme deleite; seja porque toda metáfora (pelo menos as tomadas com método) é dirigida aos próprios sentidos, sobretudo o dos olhos, que é o sentido mais aguçado¹⁷⁴. (*De Oratore*, III, §160)

Cícero concede ao olhar certo privilégio perante os outros sentidos humanos, pois que o reconhece como o mais apurado deles. Em *De Oratore* (§85), Cícero afirma que “não é possível compreender a essência e a magnitude do poder e da natureza de alguma coisa se ela não for colocada em sua forma perfeita diante de nossos olhos.”¹⁷⁵ Assim sendo, o fim da compreensão e, portanto, do convencimento de outrem se encontra atrelado ao ato da visualização. Por essa razão é que as metáforas que invocam a atuação da visão são as

¹⁷² Enquanto a tradução para o português do termo grego *enargestata* realizada por Jaime Bruna (1981) utiliza a expressão “máxima clareza”, as traduções para o inglês realizadas por Stephen Halliwell (1987) e S. H. Butcher (1895) utilizam as expressões “most vividly” e “with utmost vividness”, respectivamente, aproximando-as ainda mais da noção de “vividez” promovida pela *enargeia*.

¹⁷³ Cícero não denomina, propriamente, a *enargeia* ou *evidentia* em seus discursos, apesar de tratar de aspectos concernentes à visualização na oratória.

¹⁷⁴ As traduções para o português de *De Oratore* de Cícero aqui utilizadas são da autoria de Adriano Scatolin in *A invenção no Do orador de Cícero* (2009).

¹⁷⁵ CICERO. *De Oratore*. III, §85. In SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero*, p. 279.

preferidas por Cícero; afinal, causa maior impacto no público a remissão de algo que já se tenha visto do que aquilo que foi apenas ouvido (§163). Entretanto, importa advertir que, embora a visualidade gerada pela *evidentia* enfatize figurativamente o olhar, ela é de ordem mental e não literal. Para Cícero, são os “olhos da mente” (*oculi mentis*) que podem ver aquilo que o indivíduo não pode discernir. Por mais que tal conceito não tenha sido originado em Cícero, ele é de vital importância para a composição de metáforas e para o entendimento da recepção do processo metafórico nos tratados poéticos antigos, tendo adquirido repercussão com sua obra e sido, posteriormente, retomado por Quintiliano.

Em suma, o discurso brilhante (*lumina*), atingido mediante o tom intenso e elegante da seleção e da disposição das palavras, é o que possui a habilidade de expor o assunto diante dos olhos do público, que parece vê-lo verdadeiramente:

De fato, tanto o demorar-se num único assunto, quanto uma exposição clara e a colocação dos fatos praticamente *diante dos olhos, como se estivessem acontecendo*, impressionam muitíssimo. Esses fatores têm enorme serventia, na exposição do caso, tanto para tornar claro o que se expõe quanto para amplificá-lo, de modo que, aos ouvintes, aquilo que aumentamos pareça ser tão grande quanto o discurso for capaz de torná-lo. (*De Oratore*, III, §202. Grifos nossos)

Considerando a exposição dos ornatos do discurso em *De Oratore*, Melina Rodolpho afirma que a evidência em Cícero desempenha uma função amplificadora, vinculando-se aos fins de enaltecimento e visibilidade do objeto do discurso¹⁷⁶. Assim, o caráter visual de realce promovido pela evidência atende, primordialmente, à tríade clássica dos efeitos da poesia: *delectare, docere e movere*.

Por seu turno, em *Institutio Oratoria*, Quintiliano reproduz muitas das ideias de Cícero sobre a beleza da metáfora e seu efeito luminoso no discurso, porém oferece uma sistematização quanto aos tipos de *enargeia*¹⁷⁷ (divergente dos retóricos que o antecederam¹⁷⁸), definindo-a como uma “espécie de pintura”¹⁷⁹ que acrescenta alguma virtude à clareza de uma oração. A subdivisão que estabelece não considera a natureza do objeto, mas as distintas formas de pintar: uma total e outra particular. Na primeira forma de evidência o

¹⁷⁶ RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 55.

¹⁷⁷ Quintiliano equivale os termos *enargeia*, *illustratio*, *repraesentatio*, *hypotyposis* e *diatyposis*, segundo Melina Rodolpho, na explicação da evidência, tida como resultado da descrição vívida. In RODOLPHO, Melina. *op. cit.* p. 193.

¹⁷⁸ O tradutor Jerônimo Soares Barbosa declara em nota que, os retóricos da época de Quintiliano distinguem seis tipos de enargia: cronografia (tempo), topografia (lugar), prosopografia (figura de um homem), etopeia (caráter moral), antropografia ou retrato (exterior e interior do homem) e hipotipose (ação ou objeto). In QUINTILIANO. *Instituições oratórias*. p. 82.

¹⁷⁹ Quintiliano classifica seis espécies de pintura: *Enargeias*, Semelhanças, Parábolas, Imagens, Bosquejos, e Ênfases.

poeta pinta com as palavras a imagem do objeto em um mesmo quadro. Nesse “painel fixo”¹⁸⁰, vê-se tudo ao mesmo tempo, de modo geral e sumário: a ação que se representa, o local escolhido e seus atores. Como exemplo, Quintiliano cita um episódio da *Eneida* (v. 426-450) em que Virgílio “pinta” o combate entre Entelo e Dares, sobre o qual comenta que a cena não seria mais clara para quem os realmente visse: “Nos bicos dos pés logo levantados/ Para o combate um, e outro se puseram.” Na segunda espécie, chamada “descrição”, a pintura é composta por quadros diferentes, abarcando lugares e atores distintos. Importa que os quadros e suas partes se encaminhem para um mesmo fim e que se escolham características dos acontecimentos que expressem vivamente o que se deseja pintar. A respeito de tal compartimentalização de um quadro em segmentos, Aristóteles já havia orientado que “as mesmas coisas parecem maiores quando divididas em partes” (*Retórica* I, VII). Assim, dizer que uma cidade foi “tomada de assalto”, conforme o exemplo dado por Quintiliano, não possui o mesmo efeito da descrição minuciosa dos eventos terríveis que lá se deram. De modo a avivar ambas as formas de evidência e compor “pinturas vivas”¹⁸¹, Quintiliano afirma que os quadros devem ser configurados com naturalidade, advinda da observação da natureza¹⁸², e do emprego de acessórios, ou seja, das circunstâncias que os acompanham. O autor aconselha: “Olhemos para a Natureza, e imitemo-la”. Sobre essa passagem, o tradutor J. S. Barbosa adverte que Quintiliano não se restringe à natureza existente enquanto modelo para as pinturas, mas concebe igualmente a abstração da natureza ideal: “O Pintor, o Poeta, e o Orador, formando-se um modelo ideal o mais belo de tudo o que há na Natureza de melhor, acrescenta de ideia à pintura muitas coisas, que não há no original particular da natureza.” Da necessidade da vividez descritiva, Quintiliano explica:

Com efeito é um grande ornato o pintar os objetos, de que falamos, com tal viveza, que parecem estar-se vendo. Pois um discurso, que não passa do ouvido, e que narra simplesmente as coisas, de que o Juiz toma conhecimento; não faz tanta impressão, nem se apodera plenamente dos corações, como o que pinta os objetos, e os põe presentes aos olhos do espírito. (IV, Art. V, §1)

Deste modo, a finalidade do avivamento das expressões enérgicas estaria atrelada à possibilidade de deleitar e persuadir o público por meio do discurso. Ao tratar do realce no discurso gerado pelas figuras na narração, dentre as quais se encontra presente a evidência, Quintiliano reflete sobre o efeito que elas exercem sobre o público: “não sei que encanto tem

¹⁸⁰ Expressão do tradutor Jerônimo Soares Barbosa. In QUINTILIANO. *Instituições oratórias*. p. 82.

¹⁸¹ O tradutor esclarece que o termo utilizado por Quintiliano na caracterização da “pintura viva” é *enargês*, descrevendo algo manifesto, evidente. In QUINTILIANO. op. cit. p. 87 (nota de rodapé).

¹⁸² Comentário de Jerônimo Soares Barbosa. In QUINTILIANO. op. cit. p. 87 (nota de rodapé).

consigo as coisas que agradam, que também se insinuem, e acreditam mais; e o prazer é de ordinário o condutor da persuasão” (II, V, §2). Enquanto atributo da narração, a evidência para Quintiliano não atua somente como ornato, mas também como fator esclarecedor dos argumentos apresentados, potencializando sua capacidade de convencimento.

Tanto em Cícero como em Quintiliano, a consideração sobre o comocionar do público motivado pelo ornato da *evidentia* se encontra fortemente atrelado ao fenômeno patético da *visio* (*phantasia*, no grego). Os autores concebem as *visiones* (*phantasíai*) como cenas imaginárias verbalmente descritas, nas quais se dá o efeito de “presença no aspecto”¹⁸³ da *enargeia*. No processo de restituição mental da presença de objetos ausentes, a *imaginatio* confecciona uma imagem de um *topos* retórico por meio dos olhos incorpóreos da mente, ou ainda, dos olhos internos da imaginação, retomando a noção aristoteliana do “tornar visível” algo que é invisível, comunicado pelo termo *enargês*. Tal processamento é propriamente explicado por João Adolfo Hansen, que associa o efeito de visualidade da *enargeia* à apreensão intelectual de um saber:

Sabe-se que, em grego, o termo *theoria* relaciona-se à contemplação ou visão em que se apresenta o *eidos* da coisa vista intelectualmente. Um verbo cognato de *eidos*, *eidēnai*, significa justamente ver o *eidos*, ou seja, o saber. (...) O efeito da *enargeia* ou *evidentia* é o da imagem que põe sob os olhos incorporais da mente um *topos* retórico sobre o *eidos*. Descrito verbalmente, o *topos* também pode ser pintado ou esculpido, pois o fundamental nessa visão não é a reprodução das coisas empíricas, mas a imagem intelectualmente construída como (des)proporção do *logos* – razão e discurso – referido ao *eidos*.¹⁸⁴

O efeito produzido na alma pela imagem pictórica da *visio* latina é, portanto, o da aparência de realidade. Conforme observa Heinrich Plett, essa característica permite ao orador não só a produção de imagens eficazes, mas o despertar dos ânimos – sob a forma moderada do *ethos* ou sob a forma intensamente entusiasmada do *pathos*.¹⁸⁵ 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 (60-7 a.C.) elogiara no estilo do orador Lísias¹⁸⁶. Tal imediatez promovida pela *enargeia* ocorre por intermédio de detalhes concretos (*circumstantiae*), sendo

¹⁸³ Conforme observa João Adolfo Hansen, “Em todas as definições de *ekphrasis*, o efeito de *enargeia* ou *evidentia* se entende como *presença no aspecto*.” In “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 93.

¹⁸⁴ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 93.

¹⁸⁵ PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. pp. 9-10.

¹⁸⁶ Ibidem. pp. 19-20.

acompanhada, muita vez, de um deslocamento temporal, no qual algo do passado ou do futuro se presentifica e é tornado visível como se estivesse sucedendo no momento da fala¹⁸⁷.

Justifica-se, pela conformação mental de imagens pictóricas na evidência, a asserção de que “*enargeia é imaginação*” do anônimo de *Schemata Dianoemas Quae ad Rhetores Pertinent*, reiterando-se a relevância da imaginação¹⁸⁸ na composição dos quadros enargéticos conforme a proposição de Cícero e Quintiliano.

O tratado de Pseudo-Longino, *Peri Hypsous* (“Do sublime”), é peça fundamental dessa exposição, consoando-se, mais proximamente, com variados elementos da estética romântica; não apenas porque ao reunir as cinco fontes da sublimidade mostra que da escolha e combinação dos acessórios do discurso vívido nasce o estilo sublime, mas porque versa sobre a poesia elevada (“Acerca das alturas”, na tradução literal do grego) com “arreatado e clarividente amor”¹⁸⁹, enfatizando “o inato e o instintivo”¹⁹⁰ na arte, atributos essenciais para a constituição do gênio romântico.

Na consideração da *enargeia*, conceito vital à sistematização do sublime em *Peri Hypsous*, Pseudo-Longino dá ênfase à fantasia (*phantasia*), efeito da grandeza intelectual associado à presentificação visual de coisas ausentes, de forma a lhes conferir “majestade, grandiloquência e vigor”¹⁹¹. Previamente apresentada em Aristóteles como um “movimento (*kínesis*) originado pela percepção em atividade” e como “impressão mental” na acepção dos estoicos¹⁹², a *phantasia* em Longino se vincula à paixão e ao entusiasmo:

Com efeito, chamamos fantasia indiferentemente todo pensamento que, de qualquer maneira, ocorra capaz de gerar uma palavra; mas hoje em dia o termo prevalece nos casos em que, inspirado e emocionado, parece-te estares vendo o de que falas e o pões sob os olhos dos ouvintes.¹⁹³ (XV, I)

¹⁸⁷ PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 8.

¹⁸⁸ Cumpre salientar que o conceito de imaginação relacionado à *phantasia* difere em relação à significância que a noção adquiriu a partir de Kant e dos românticos. Enfatizando tal diferença, Ernst Curtius afirma que a imaginação, conforme concebida pelos gregos, não possuía a “força criadora” e produtiva que caracterizaria a imaginação no período romântico (In CURTIUS, E. *Literatura europeia...* p. 485). Exemplo dessa perspectiva é a concepção de imaginação do romântico Novalis (1772-1801) como uma “faculdade absolutamente produtiva”, criadora e formadora, que permitiria ao homem acessar a verdade (In D’ANGELO, Paolo. *A estética romântica*. p. 71.).

¹⁸⁹ CURTIUS, Ernst. *Literatura europeia e Idade Média latina*. p. 486.

¹⁹⁰ M. H. Abrams elenca, entre temas e métodos do tratado de Pseudo-Longino que entusiasmaram os românticos, a dependência do êxtase como critério de excelência, a atribuição da qualidade de uma obra à “qualidade refletida de seu autor”, o fragmento enquanto “quintessência da poesia”, além de sugerir uma nova forma de crítica dirigida ao impressionismo crítico. ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. p. 108-109.

¹⁹¹ LONGINO. “Do Sublime”. In *A poética clássica*. p. 86.

¹⁹² As diferentes conceituações acerca da *phantasia* são discutidas no estudo de M. Rodolpho. In RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 94.

¹⁹³ Na tradução de Hamilton Fyfe, revisada por Donald Russell, a *phantasia* aparece como “uma ideia de qualquer fonte que penetra a mente e engendra discurso”. Nela, o indivíduo parece visualizar o que diz e o

Subdividida em duas categorias, uma relacionada à “imaginação poética mais adequada ao impacto emotivo” (*ekplexis*) e outra relacionada à “imaginação oratória mais adequada à evidência descritiva”¹⁹⁴ (*enargeia*), a *phantasia* produz um efeito de maravilhamento e vividez, respectivamente. Na poesia, a ativação da *phantasia* é responsável pela comoção e convencimento do público. Na oratória, a visualização promove as impressões de possibilidade e verossimilhança. Assim, o excitação e a emoção engendrados pelas técnicas visualizantes, em conjunção à argumentação verdadeira, não apenas fortalecem o elemento persuasivo da argumentação, mas arrebatam o público. Porque inesperado em meio à argumentação, o brilho enargético da *phantasia* desvia a atenção do público da demonstração, ofuscando a técnica empregada. Assim, em Longino, a *phantasia* se apresenta tanto como um dos instrumentos que conferem sublimidade às ideias¹⁹⁵ quanto um elemento intensificador da capacidade persuasiva do discurso. De acordo com o estudioso Giovanni Lombardo:

Consideradas em si mesmas, as figuras são os esquemas opacos do discurso: à semelhança das zonas de sombra de uma pintura, elas não chamariam a nossa atenção se não fossem iluminadas pelo sublime ou por um ímpeto emotivo que nos dê a impressão de iludir o mecanismo reflexo da linguagem enquanto mediação lógica e ao mesmo tempo estilística.¹⁹⁶

Colocar na sombra as técnicas empregadas no discurso é um procedimento fundamental para a estética romântica, em especial no primeiro romantismo alemão, visto que almejavam uma arte que aparentasse se afastar do princípio clássico de imitação. Conforme explica Paolo D’Angelo, não eram precisamente os tratados antigos que os românticos pretendiam negar, mas a estética classicista, que se apoiava na aplicação direta das normas apresentadas nas teorias de poética antigas a fim de compor obras ideais – especialmente o classicismo francês do século XVII e XVIII que, sob tal perspectiva romântica, apresentava uma visão superficial e distorcida da Antiguidade¹⁹⁷. Nesse contexto, o texto de Pseudo-Longino – que passou a ser conhecido pelos românticos a partir da tradução de Nicolas

coloca vividamente (*enargeia*, no grego) diante dos olhos do público. In LONGINUS. *On the sublime*. p. 216-217.

¹⁹⁴ LOMBARDO, Giovanni. “Longino”. In *A estética da Antiguidade*. p. 191.

¹⁹⁵ São três os instrumentos para a atribuição de sublimidade às ideias: sentimentos elevados, a imitação dos grandes autores e a *phantasia*.

¹⁹⁶ Ibidem. p. 192.

¹⁹⁷ D’Angelo se refere, nesse segmento, mais especificamente, ao posicionamento anticlassicista do primeiro romantismo alemão e seu repúdio aos expoentes do classicismo francês de D’Aubignac, Boileau e suas artes poéticas, assim como a tragédia de Corneille e Racine. In *A estética romântica*. p. 142.

Boileau-Despréaux de 1674 – os atrairia particularmente, já que apontava para uma concepção da arte num sentido “afetivo-expressivo”. Na avaliação de Cilaine Alves Cunha:

aos românticos o tratado lega, sobretudo, a possibilidade de transformar a emoção em próprio sinônimo de poesia, favorecendo uma interpretação que eleva a intensidade veemente da paixão à condição de valor estético maior, (...) [fornecendo-lhes] procedimentos que lhes permitem criar o efeito da linguagem como natureza¹⁹⁸.

Tendo concluído esse segmento de nossa exposição, reuniremos as principais características da figura da *enargeia*, conforme sua acepção na Antiguidade clássica, a título de recapitulação. Sendo uma figura de pensamento da elocução comumente utilizada no discurso epidítico, no qual se louva ou censura aspectos de um indivíduo, grupo ou assunto, o fim primeiro da *enargeia* reside na vivificação de cenas imaginárias (*visiones* ou *phantasíai*) com vistas à promoção do deleite e do convencimento dos ouvintes. Vimos que, em Aristóteles, a *enargeia* transmite a impressão de imediatez, mediante a utilização de expressões de ação e/ou movimento, que faz do ouvinte um espectador a presenciar cenas diante de seus olhos. As exposições de Cícero e Quintiliano sobre a figura da *evidentia* se concentram nas noções de brilho e clareza que deleitam o público, convidado à composição de cenas com os olhos internos da imaginação. Quintiliano acrescenta que se intensificam as “pinturas vivas” com naturalidade – a partir da observação da natureza – e com detalhes descritivos (*circumstantiae*) que lhes conferem concretude. Pseudo-Longino ressalta que a atuação da *phantasia*, que permite a representação de coisas ausentes como estivessem presentes, atribui vigor e altivez à expressão enargética, sendo um dos meios de se atingir o sublime.

2.3. ACEPÇÕES DA *ENARGEIA* NOS MANUAIS DE RETÓRICA OITOCENTISTAS

Passemos à discussão sobre as acepções da *enargeia* nos manuais de elocução do século XIX, porquanto compunham uma fonte de conhecimento acerca da retórica e da poética antigas. Muito embora de forma diluída em relação aos originais da Antiguidade, tais compêndios alicerçaram a formação secundária dos jovens escritores do período romântico brasileiro. Prova da intensa demanda por tratados de retórica-poética, em língua portuguesa,

¹⁹⁸ CUNHA, Cilaine Alves. “Tempestades do coração em ‘Leito de Folhas Verdes’”. p. 157.

destinados à instrução da elite jovem oitocentista são os 34 diferentes títulos do gênero impressos no Brasil ao longo do século XIX, conforme demonstra o levantamento realizado por Roberto Acízelo de Souza. Cientes dessa relevância, nosso esforço representa, pois, uma tentativa de “compreender o século XIX em seus próprios termos”¹⁹⁹, como tão bem sugere o crítico citado.

Tendo percorrido as ocorrências da figura da *enargeia* nos principais tratados de retórica-poética dos Oitocentos, julgamos relevante incluir nesse estudo as obras de Francisco Freire de Carvalho, Antonio Marciano da Silva Pontes e de Luís José Junqueira Freire; a primeira, por constituir um modelo português para as sinopses brasileiras; a segunda, por sua adoção pelo Colégio Pedro II e, por conta disso, sua possível difusão nacional; e a terceira, pela ótica romântica que permeia a obra e coaduna com diversos aspectos da poética castroalvina.

A obra *Lições elementares de eloquência nacional* (1834)²⁰⁰ do cônego português Francisco Freire de Carvalho²⁰¹ foi, certamente, uma das grandes referências de preceituário retórico no Brasil dos Oitocentos, estabelecendo um parâmetro para a constituição dos manuais brasileiros posteriores a ele. O trabalho escrito “em português para portugueses” compunha um plano mais amplo de ensino, nomeado pelo autor de “Curso completo de literatura nacional”, adequado ao uso em aulas de oratória, poética e literatura clássica. Nesse projeto figurariam, além da obra supracitada, o livro *Lições elementares de poética nacional* e o *Breve ensaio sobre a crítica literária*, publicados posteriormente ao primeiro. O livro selecionado objetivava instruir a mocidade sobre os princípios gerais da eloquência, de modo que pudessem aplicar as normas aprendidas “a todo e qualquer discurso, feito de viva voz, ou por escrito, ainda às próprias conversações particulares, e cartas familiares”²⁰². Foi adotado como material de ensino pelo Colégio Pedro II a partir de 1865, como fora o *Lições elementares de poética nacional*, do mesmo autor, a partir de 1858.

Dentro do sistema retórico-poético oitocentista que estruturava a composição dos compêndios, a figura da *enargeia* comparecia em dois momentos distintos. Primeiramente, ocorria como espécie de palavras próprias da elocução, sob a categoria de “propriedade oratória”, ao lado das “ênfases”. Em segundo lugar, a *enargeia* era disposta no segmento

¹⁹⁹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. p. 91.

²⁰⁰ Utilizaremos, nesse breve estudo, a quinta edição da obra, publicada em 1856, para poder contar com os acréscimos feitos ao manual nas segunda e terceira edições, de 1840 e 1844, respectivamente.

²⁰¹ Teólogo português, professor de História e de Antiguidades na Universidade de Coimbra radicado no Brasil, em São João del Rei, Minas Gerais. Foi membro da Academia Real das Ciências de Lisboa e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

²⁰² CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*. p. 14.

dedicado aos graus do ornato derivados dos pensamentos, compondo a categoria de “pinturas”, junto a “semelhanças”, “parábolas”, “imagens”, “bosquejos” e “ênfases”²⁰³. É o que se reproduz, com maior ou menor fidelidade, nos três manuais estudados.

Em *Lições elementares de eloquência nacional*, a figura da *enargeia* aparece, primeiramente, sob a classe dos ornatos de primeiro grau, i.e., as pinturas, que é o assunto do capítulo XVIII. Segundo Freire de Carvalho, o ornato da elocução oratória se origina nos pensamentos “belos e enérgicos”. Seguindo a classificação proposta por Quintiliano, o cônego subdivide a categoria das pinturas nas seis espécies previamente referidas. Freire de Carvalho define a *enargeia* (“enargueia”, como é grafada pelo autor) como “a pintura dos objetos, feita com tal viveza, que parece estarem-se vendo. Delas há duas espécies: 1ª aquela, com que se pinta a imagem do objeto toda junta em um só quadro, por ter sido feita a ação no mesmo lugar, em um só momento, e pelos mesmos agentes” (I, §1). Como exemplo do primeiro tipo de *enargeia*, o autor cita a descrição detalhada e viva do deus da guerra feita por Luís Vaz de Camões, no Canto I d’*Os Lusíadas*.

Merencório no gesto parecia;
O forte escudo ao colo pendurado,
Deitando para trás, medonho e irado:

A viseira do elmo de diamante
Alevantando um pouco, mui seguro,
Por dar seu parecer, se pôs diante
De Júpiter, armado, forte, e duro;²⁰⁴

A descrição do personagem exhibe um grau elevado de minúcia, cujos detalhes salientam o brilho da armadura que porta e a altivez de sua postura corporal. A segunda espécie de *enargeia* se constitui da exposição de quadros sucessivos, representando diferentes indivíduos, momentos e lugares das ações. Exemplo desse tipo é a pintura da passagem do exército português no Canto III d’*Os Lusíadas*.

Mas já co’os esquadrões da gente armada
Os eborenses campos vão coalhados:
Lustra co’o sol o arnês, a lança, a espada;
Vão rinchando os cavalos jaezados;
A canora trombeta embandeirada,
Os corações, à paz acostumados,
Vai às fulgentes armas incitando,
Pelas concavidades retumbando.

²⁰³ Cf. a sistematização fornecida por Roberto Acízelo de Souza. In *O império da eloquência*. pp. 120-139.

²⁰⁴ Segmento extraído das estrofes 36 e 37, do Canto I. In CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. p.13.

Entre todos no meio se sublima,
Das insígnias reais acompanhado,
O valeroso Afonso, que por cima
De todos leva o colo alevantado,
E somente co'o gesto esforça, e anima
A qualquer coração amedrontado:
Assi entra nas terras de Castela
Com a filha gentil, rainha dela.²⁰⁵

No excerto extraído das estrofes 107 e 108, o rei Afonso IV conduz o exército em socorro de seu genro, o rei de Castela. A sobreposição das várias cenas bélicas – a tomada dos campos pelos esquadrões, as armas a reluzirem ao sol, a cavalaria acompanhada da trombeta – conferem concretude ao episódio épico narrado, tornado vivo diante do ouvinte/leitor. Além disso, as pinturas dos efeitos dos acontecimentos nos indivíduos que os protagonizam (incitando os corações; “anima/ A qualquer coração amedrontado”) instigam o *pathos* no público, ao fazê-los presentes.

Freire de Carvalho condiciona a perfeição das pinturas a quatro fatores, aos quais deve estar atento o orador. Em primeiro lugar, é preciso que todos os eventos se encaminhem a um só fim; que se escolha um ponto de vista favorável ao objeto; que se opte pelos caracteres mais vivos; e, por fim, realçar os contrastes. O autor adiciona que os quadros devem ser naturais e somados da maior quantidade de circunstâncias. Tanto a classificação das pinturas quanto as recomendações em relação ao modo de avivá-las reproduzem, servilmente, ao segmento da *Intitutio Oratoria* de Quintiliano destinado ao primeiro grau dos ornatos, previamente apresentado nesse capítulo²⁰⁶. No entanto, vale observar que os manuais oitocentistas foram tanto tributários dos textos de teóricos antigos, como Aristóteles, Cícero, Horácio, Longino e Quintiliano, como dos de Bernard Lamy, Balthasar Gilbert e Hugh Blair, além dos tratados portugueses da época²⁰⁷. Isso porque nem sempre iam às fontes primárias e absorviam noções de textos setecentistas sobre o assunto, o que teria ocasionado certo enrijecimento da observação criadora dos antigos, enfraquecida “na ideologia paralisante dos valores eternos”, segundo o estudo de Roberto de Oliveira Brandão.

No artigo II da Seção I sobre as “figuras de pensamento”, Freire de Carvalho inclui mais uma definição de *enargeia*. Empregadas com vistas a comover o coração – um dos fins

²⁰⁵ CAMÕES, Luiz de. *Os Lusíadas*. pp. 110-111.

²⁰⁶ Aliás, a presença do orador romano perpassa a obra de Freire de Carvalho, que, no prefácio à primeira edição da obra, admite tal predileção: “Segui, mais do que de nenhum outro, as pisadas de Quintiliano, porque na opinião geral dos eruditos, que é também a minha, é ele o grande mestre desta disciplina”. CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições de eloquência nacional*. p. 12.

²⁰⁷ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da retórica antiga”. In *A poética clássica*. p. 5.

da eloquência, juntamente com “provar” e “recrear” –, as figuras de pensamento para mover são de sete tipos, a ver: “exclamação”, “parrésia”, “prosopopeia”, “apóstrofe”, “hipotipose”, “aposiopese” e “etopeia”. Sob essa classe, o autor denomina a *enargeia* também de hipotipose ou, ainda, de “representação ocular” referindo-se ao conceito de Cícero acima exposto. Sua definição engloba a figura com a qual se “pinta qualquer objeto tão vivamente, que mais parece ver-se, do que ouvir-se ou ler-se, e isto porque (...) se mostra, para assim dizer, aos olhos o como foi, há de, ou pode ser feita, não em grosso, mas por partes.” (II, §6). Freire de Carvalho esclarece que não há distinção entre essa espécie de pintura²⁰⁸ e o segundo tipo de *enargeias*, as que justapõem quadros sucessivos, conforme demonstrou com o exemplo do exército português²⁰⁹.

O manual de Antonio Marciano da Silva Pontes²¹⁰, *Nova retórica brasileira* (1860), dedicado ao “primeiro protetor das letras no Brasil”, o imperador d. Pedro II, foi o trabalho de eleição para orientar as lições do sexto ano do Colégio Pedro II no período de 1860 a 1863, concomitantemente a outros, de acordo com o programa de ensino da instituição publicado por Roberto Acízelo de Souza. Como se sabe, o Colégio Pedro II era reconhecido, então, como padrão de excelência para a educação secundária e cujo currículo servia de base para as demais instituições de formação escolar do país, dentre as quais, o Ginásio Baiano²¹¹, frequentado pelo poeta Castro Alves no período entre 1858 e 1861. Apesar de se orientar pela obra *Nouvelle rhétorique* de Joseph-Victor Le Clerc de 1839, o tratado de Silva Pontes não se limita a ser daquela uma mera tradução, ampliando-a com reflexões sobre as especificidades da língua portuguesa e oferecendo exemplos distantes dos arrolados por Le Clerc que iam desde Virgílio a Montesquieu, mantendo-se, pois, dentro das fronteiras da literatura nacional, na maioria dos casos, exibindo preferência por excertos da obra de Gonçalves de Magalhães.

No compêndio de Silva Pontes, a figura da *enargeia* comparece sob a classe dos “Três graus do ornato”, que são as pinturas, os conceitos e os adornos, não podendo o orador chegar ao terceiro grau sem antes passar pelos dois primeiros. A definição de Silva Pontes do ornato da pintura a restringe em comparação aos demais tratados, limitando-se em precisá-la como

²⁰⁸ Após essa definição, Freire de Carvalho indica duas passagens d’*Os Lusíadas* que correspondem a tal noção: Canto II, Estrofe 27 e Canto V, estrofe 19 e 20.

²⁰⁹ Quanto a pouca variedade de autores dos exemplos fornecidos, o autor justifica, no prefácio à obra, que, estando fora de seu país de origem, o acesso que teve a livros foi limitado, restringindo-se, essencialmente, àqueles que ele havia trazido consigo.

²¹⁰ Consta na edição analisada que o autor era secretário do governo de Minas Gerais na ocasião de sua publicação em 1860, além de ter sido membro do conselho diretor da instrução primária e secundária no município da corte e professor de eloquência, poética e literatura nacional nos colégios Marinho e Tautphoeus.

²¹¹ Cf. o rol de estabelecimentos de ensino levantados por Roberto Acízelo de Souza. In *O império da eloquência*, p. 31.

uma “noção individual de qualquer objeto, a qual lhe seja conforme. É uma cópia.” Sua subdivisão da classe das pinturas em seis espécies se mostra idêntica à classificação quintiliana. Por *enargeia* (“enargueia”) ou evidência, Silva Pontes entende “as pinturas dos objetos tão vivas, que pareça se estar vendo-os. Elas apresentam em poucas palavras a imagem de qualquer objeto toda junta de tal sorte que se veja toda ao mesmo tempo.”²¹² O autor considera a divisão das *enargeias* em duas categorias de acordo com o modo de pintar, conforme Quintiliano havia proposto e os demais manuais observado. Na sua breve exposição, o tratadista recomenda a imitação da natureza a fim de compor pinturas “mais vivas e tocantes”. Nosso interesse primordial nesse compêndio, para além das definições apresentadas, reside nos exemplos de poesia romântica nacional com que Silva Pontes ilustra a tese de Quintiliano. O primeiro exemplo de uma “bela enargueia” é reproduzida d’A *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, onde se lê:

Já tudo dorme, enfim, é alta noite.
O fogo despertou as jararacas,
Inimigas do fogo, que dormiam.
Ei-las silvando vem, o fogo investem,
Debatem-se com ele; ora recuam,
Erguem-se inchadas, caem sobre as fogueiras;
Esta já salta, e a cauda o chão açouta;
Aquela gira no ar como um corisco;
Ora em torno se arrastam, té que o extinguem.
Só esparsos carvões e cinzas restam.
Quais, lutando co’as brasas, se queimaram
Quais feridas, co’a dor no chão se enroscam,
Mordendo a terra, e orbes descrevendo;
Quais vão aos seus covis vitoriosas.²¹³

O trecho selecionado pertence ao Canto IV, dedicado à marcha dos guerreiros tamoios pela floresta e ao discurso de dissuasão da empreitada indígena pelo Pajé. A descrição enargética representa uma luta renhida entre jararacas e as fogueiras criadas pelos índios para proteção das feras. Notem-se as circunstâncias justapostas, que enfatizam as metáforas de luz e movimento pormenorizadas. Possivelmente, numa antecipação das batalhas a serem enfrentadas pelos indígenas, os elementos naturais espelham tais esforços de guerra e violência e concluem pela vitória final das serpentes contra o fogo extinto.

Silva Pontes se circunscreve à apresentação dos tipos mais conhecidos de *enargeia*, a saber: a *cronografia* ou a descrição do tempo; a *topografia*, ou a descrição de um lugar; a

²¹² PONTES, Antonio Marciano da Silva. *Nova retórica brasileira*. pp. 140-141.

²¹³ MAGALHÃES, José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. pp. 112-113.

prosopografia, ou a descrição da figura e exterior de uma pessoa ou coisa; a *hidrografia*, ou a descrição das águas (cujo exemplo é a descrição do rio Amazonas n’*A Confederação dos Tamoios*); a *etopeia*, ou a descrição do caráter moral dos homens, suas paixões e sentimentos em geral; a *antropografia* ou a descrição da figura exterior e do caráter interior do homem; e, finalmente, a *hipotipose*, ou a descrição de qualquer ação ou objeto, “feita com tal viveza, que pareça se estar vendo o que ela pinta, por isso se lhe chama representação ocular.”²¹⁴ Atentamos ao fato de a hipotipose constituir, no arranjo das pinturas de Silva Pontes, uma subclasse da *enargeia*, ao contrário dos outros tratados, que as apresentavam como sinônimos. Dos exemplos literários de espécies de *enargeia* fornecidos pelo autor, reproduziremos dois a seguir. Da primeira espécie, a cronografia, o autor lança um exemplo de *O gênio do cristianismo* de Chateaubriand sobre a mudança gradual de posicionamento do sol ao cair da tarde e a variação cromática que ela proporciona nos céus. Vale observar a ênfase nas tonalidades luzidias, próprias da *enargeia*, que o escritor francês magistralmente emprega no contraste entre o dia e noite:

O globo do sol, prestes a submergir-se nas ondas, entreaparecia pelo cordame do navio, no meio de espaços ilimitados. Dir-se-ia, ao balancear da popa, que o astro radioso mudava a cada instante de horizonte. No oriente, onde a lua se erguia vagarosa, levantavam-se algumas nuvens desordenadas; o restante do céu era puro. Ao norte, uma tromba abrilhantada com as cores do prisma, formava um radioso triângulo com o astro do dia e da noite, e levantava-se do mar como um pilar de cristal, sustentáculo da abóbada celeste. (Livro V, Cap. XII)²¹⁵

O outro exemplo digno de nota é a pintura da personagem Peregrina de *A Nebulosa* (1857), poema de Joaquim Manuel de Macedo, a caracterizar uma antropografia:

Sua estatura é alta e majestosa,
Sem que lhe abafe a majestade a graça.
Quieta face de um lago manso e puro,
Serenos céus de bonançosa aurora,
Eis sua fronta sossegada e lisa.
Os seus cabelos longos e brilhantes,
Como da tempestade a nuvem negros,
Em bastos caracóis brincando soltos,
Quando assentada, o colo lhe anuviam:

²¹⁴ Classificação análoga apresenta João Adolfo Hansen em “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, a saber: *pragmatografia* (descrição de coisas), *prosopografia* (descrição de pessoas), *etopeia* (descrição de paixões e caracteres), *topografia* (descrição de lugares reais), *topotesia* (descrição de lugares imaginários) e *cronografia* (descrição do tempo). p. 89.

²¹⁵ Excerto selecionado da tradução de Camilo Castelo Branco. CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*. p. 138.

Tão grande negridão, seio tão níveo,
 Em desordem furtando a mil desejos,
 É como um caos que um mistério esconde:
 Olhos negros também, de amor são raios;
 Tem uma luz que aos corações é dia,
 Tem um fitar que à indiferença é morte.
 Ao ver-lhe a breve e graciosa boca,
 Suas madonas retocara Urbino;
 O bico da trocaz rubor mais puro
 Não tem, que os lábios seus, nem mais alvura
 Que os finos dentes neve cristalina.
 Ao cisne do Uruguai não cede em graça
 Seu colo e altivo e belo, e nem as fadas
 A cintura no mimo e delgadeza,
 Torneara-lhe os braços gênio amigo,
 Tão formosos se mostram! mão de um anjo,
 Branca e leve qual pena de uma garça,
 Jasmins colhendo por jasmim se houvera;
 Níveos dedos coroam rubras unhas,
 Quais hastes de cristal pétalas de rosas;
 E o lindo pé, que às vezes se adivinha,
 Quando mergulha na rasteira grama,
 Invejariam silfos, que só voam.
 Oh! tão formosa, custa a crê-la humana!
 Parece um anjo que baixara à terra,
 Anjo exilado da mansão dos justos,
 Peregrinando na mansão dos erros.²¹⁶

Nesse caso específico, o retrato composto da Peregrina parece não apenas obedecer aos critérios de naturalidade e riqueza descritiva das *circumstantiae* indicados pela herança de Cícero e Quintiliano, mas parece aludir à técnica descritiva dos exercícios de retórica gregos (*progymnasmata*) que recomendavam a representação do indivíduo da cabeça aos pés, seguindo o movimento do olhar de alto a baixo, de acordo com o apontamento de João Adolfo Hansen²¹⁷. Assim, retratando a personagem do topo de sua estatura graciosa até o tocar dos pés na grama, Macedo conduz os olhos da imaginação do leitor, atingindo o resultado de vividez recomendado por Dionísio de Halicarnasso. Observamos que em ambos os casos, o ouvinte/leitor é impulsionado a traçar, junto com os poetas, os minuciosos quadros que realçam os aspectos mais propícios à vivacidade dos objetos retratados, seguindo a observação quintiliana.

²¹⁶ MACEDO, Joaquim. *A Nebulosa*. pp. 93-95.

²¹⁷ Em seu artigo, Hansen reporta o comentário de Luísa López Grigera sobre a origem nos *progymnasmata* gregos da técnica de compor retratos e descrições de pessoas de cima a baixo a fim de “amplificar a narração”. In “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, p. 96. Exemplo disso são os *Progymnasmata* de Aftônio (IV d.C.), que recomendam descrições sequenciais de ações e personagens, que os mostrem do princípio ao fim e da cabeça aos pés. In RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 167.

O compêndio *Elementos de retórica nacional*, escrito em 1852²¹⁸ pelo poeta baiano Junqueira Freire (1832-1855) e publicado em 1869, o “mais bem escrito e pessoal”²¹⁹ dos manuais de eloquência oitocentistas segundo Antonio Candido, reúne noções elementares acerca da eloquência, apresentando suas principais regras. Apesar de sua publicação única e tardia²²⁰, incluímos seu exemplo em nossa exposição devido à proximidade de perspectiva com Castro Alves em relação às atribuições do poeta-demiurgo e ao fornecimento de exemplos compilados da poesia nacional. Na avaliação de Acízelo de Souza, o projeto singular de Junqueira Freire se destaca dos demais tratados oitocentistas pelos seguintes motivos: “a retórica se impregna de romantismo, pela dicção em primeira pessoa, redução do empenho preceptístico, apologia do gênio, entusiasmo nacionalista, sem falar nas diversas referências diretas ao movimento romântico”²²¹, como veremos a seguir. Figurando tais qualidades, o poeta de *Inspirações do claustro* objetivaria em seu tratado a “atualização da doutrina antiga segundo parâmetros modernos”²²², segundo a exposição de Eduardo Vieira Martins. O modelo para a organização da obra se fundamentou no manual de Freire de Carvalho, acima apresentado. Elencando os tratadistas em cujas reflexões sobre a eloquência o autor teria se inspirado para a composição de sua obra, Junqueira Freire cita Cícero, Jean Le Rond D’Alembert e Miguel do Sacramento Lopes Gama, entre outros. Do penúltimo, o poeta baiano se identifica com a noção de eloquência, baseada na aptidão de incutir “o sentimento profundo, de que se está compenetrado” no espírito alheio de forma ágil e enérgica. No entanto, Junqueira Freire não entende a eloquência como *ars bene dicendi*, pois, em sua concepção, não basta ao poeta e/ou orador o domínio das técnicas e funções persuasivas e ornamentais da linguagem. A seu ver, a eloquência é puramente a objetivação da força da palavra de Deus incarnada no gênio, “excluindo todo o recurso do artifício humano”. Nesse sistema ímpar, a retórica comporia a mecânica por meio do qual o poeta aperfeiçoa o seu talento. Sendo uma faculdade complexa, a oratória compreenderia tanto a eloquência e a retórica, i.e., o gênio e a arte. Portanto, caberia ao gênio legítimo o posto de criação superior divina, ou seja, a manifestação da vontade de Deus; a “tradução do natural, do belo, do sublime”²²³. Deste modo, na formulação do conceito do gênio animado pelo poder enérgico e

²¹⁸ Segundo informações da introdução à obra escrita por seu coetâneo Franklin Dória (1836-1906).

²¹⁹ CANDIDO, Antonio. “Crítica retórica”. *Formação da literatura brasileira*. p. 308-309.

²²⁰ Eduardo Vieira Martins ressalta a raridade bibliográfica que hoje representa *Elementos de retórica nacional*, pois que não tendo sido reeditada, as considerações teóricas de Junqueira Freire foram relegadas ao esquecimento. In “A educação retórica”. *A fonte subterrânea*. p. 53.

²²¹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. p.72.

²²² MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. p. 55.

²²³ FREIRE, Junqueira. *Elementos de retórica nacional*. p. 2.

patético de Deus, Freire exhibe o motivo do poeta demiurgo que, enquanto “expressão máxima da natureza”, manifesta toda a sua potencialidade; sendo ela o sopro divino que inspira seu canto ou, ainda, o “infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima”²²⁴. Tal formulação sobre o gênio, que ressoa ao longo do período romântico, marca presença também na crítica castroalvina, que define o poeta romântico na intermediação com as instâncias divinas, manifestando, misticamente, o infinito na criação poética:

A forma, esse segredo roubado pela inspiração às harmonias edêneas, é uma revelação fadada somente aos bardos. Parece que Deus, criando-os acima da turba, lançando-lhes o infinito n'alma, insculpindo-lhes na fronte o selo talvez dos anjos, segredou-lhes ao ouvido o ritmo-primícia, perdido na terra, dos cantos celestes.²²⁵

Em *Elementos de retórica nacional*, a definição de *enargeia* é a que se segue:

A *enarguéa* é uma espécie de pintura tão natural e viva, que pareça reproduzir o mesmo original. A *enarguéa* é sempre o resultado de expressões próprias e enérgicas: é sempre a descrição de um fato com suas cores tão lúcidas, que se julgue mais presenciar, do que dizer-se. Há uma que apresenta toda a ação em um só grupo, e outra que a apresenta em vários grupos.²²⁶

Nesse excerto, observamos uma similaridade estreita com a conceituação da figura segundo Quintiliano, que se identifica pela denominação que aproxima a poesia da pintura – “pintura natural e viva” – e pela tipologia da enargia, subdividida em um ou vários grupos de cenas. Por exemplos da figura, o poeta baiano oferece dois excertos de Gonçalves Dias; o primeiro de “O Orgulhoso”, poema de *Primeiros Cantos*:

Eu o vi! – tremendo era no gesto,
Terrível seu olhar;
E o cenho carregado pretendia
O globo dominar.²²⁷

e o segundo de “Rosa no Mar”, poema de *Segundos Cantos*:

Bóia a flor: a virgem bela
Vai trás ela

²²⁴ BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. In GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. p. 82.

²²⁵ Cf. o ensaio crítico “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”. In ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 677.

²²⁶ FREIRE, Junqueira. *Elementos de retórica nacional*. p. 55.

²²⁷ Versão do poema conforme fixação de texto realizada por Cilaine Alves Cunha, para a edição de *Cantos*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Rente, rente – à beira-mar.

Vem a onda bonançosa,
Vem a rosa:
Foge a onda, a flor também.
Se a onda foge, a donzela
Vai sobre ela,
Mas foge, se a onda vem.

Os exemplos selecionados de descrições enargéticas se enquadram nas categorias da antropografia (descrição de pessoas) e da hipotipose (descrição de uma ação ou objeto), respectivamente, conforme a categorização dos retóricos da época de Quintiliano²²⁸. No primeiro, identifica-se a *enargeia* na intensidade patética da descrição, que focalizam os sentimentos evocados pela tensa fisionomia e pelo violento gestual do nobre orgulhoso, que provocava pavor por onde passava. No segundo excerto, o realce enargético fica por conta do movimento de vai-e-vem que determina o jogo de sedução entre a donzela agastada e a flor que dela escapa nas ondas do mar. Ambas as configurações incitam a imaginação a compor as cenas como se estivessem ocorrendo diante dos olhos do leitor, transmitindo o efeito de imediatez.

Compartimentando seu manual em 53 itens relativos a temas da eloquência, Junqueira Freire dispõe a *enargeia* sob a categoria de “Graus do ornato”, na classe das “pinturas”, que o autor, assim, conceitua:

A pintura é o retrato da natureza. Este retrato-retórico é formado pela acomodação das palavras. Assim – o que é pincel em mãos do pintor é frase nas mãos do orador. (...) A pintura, pois é isto é – o retrato da natureza; – e a expressão de um fato por meio de palavras que mais frisantes lhe sejam: e a tradução de uma ideia sensível pelos modos os mais aproximados à natureza, ou à essência desta ideia.²²⁹

Postas em paralelo, as artes verbais e visuais se equiparam na capacidade artística de representação, reforçando o conteúdo da citação do pintor e escritor Manuel de Araújo Porto-Alegre de que “o poeta-artista – é a aplicação exata das vozes da natureza”, reportada por Junqueira Freire na abertura de sua obra. É relevante salientar que, nessa visada metafísica da arte, a natureza referenciada pelos dois artistas é entendida enquanto a expressão sensível de uma entidade divina que habita todos os seres: a luz que ilumina a inteligência e o fogo que

²²⁸ Segundo informação de Jerônimo Soares Barbosa (v. nota 36).

²²⁹ FREIRE, Junqueira. *Elementos de retórica nacional*. p. 54.

acende o coração. Contudo, tal manifestação não isenta o artista da execução de seu ofício, pois implica uma interpretação de sua parte e uma busca pelo meio justo (“frisante”) que torna patente e convincente a essência do fato determinado ao público ao qual a obra se dirige. O excerto acima transcrito remete-nos diretamente à exposição de Castro Alves sobre a figura da *enargeia* no contexto da representação da natureza brasileira, pois que apresentam elementos conceituais indiscerníveis acerca da representação da arte. No sexto segmento de sua crítica à obra de A. A. de Mendonça, Castro Alves afirma que somente o poeta pode ser o “retratista da natureza”, utilizando os termos exatos empregados por Junqueira Freire, pois que bebe inspiração nas páginas da natureza, “literatura animada e que só o Criador escreve”. Ainda que Castro Alves considere os atributos descritivos do poeta mais hábeis a fazer jus à exuberância da natureza, o poeta é, aos seus olhos, o “Miguel Ângelo do Brasil físico”. Portanto, a ênfase à visualidade expressiva que une as artes verbais e visuais é a tônica em ambos os discursos.

A esse respeito, cumpre lembrar que a comparação entre a poesia e a pintura havia sido tematizada nos tratados da Antiguidade clássica, de cujas investigações filosóficas resultou a máxima de Simônides de Ceos (556-468 a.C.): “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”, registrada por Plutarco. A reflexão sobre a proximidade entre as artes verbais e visuais repercutiria também em Aristóteles, Dionísio de Halicarnasso e Horácio, entre outros, que explicitaram tais afinidades e seus efeitos patéticos no ouvinte/observador. O exame mais célebre sobre esse assunto talvez seja o de Horácio em *Epistula ad Pisones* (14-13 a.C.), no qual o verso *ut pictura poesis* afirma o fundamento visual que une as artes:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre.²³⁰

Aludindo à etimologia do vocábulo grego *graphein*, utilizado na denominação do método descritivo da *enargeia*, a *ekphrasis*²³¹, que iremos discutir a seguir, João Adolfo Hansen, declara que *graphein* se refere tanto ao ato de escrever quanto ao ato de pintar. Assim, a aproximação entre as duas artes nos procedimentos ecfrásticos com vistas à vividez

²³⁰ Tradução de Jaime Bruna (1981). São Paulo: Cultrix, 2005.

²³¹ Segundo João Adolfo Hansen, a expressão relacionada à *ekphrasis* no grego, *antigraphai tem graphein*, pode ser definida como “contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*”. In “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 86.

não é gratuita. No entanto, lembra Hansen que a equivalência existente no grego entre a escrita e a pintura não significa que constituam o mesmo dispositivo – com efeito, a *ekphrasis* rivaliza com a pintura –, pois a descrição reproduz figurativamente um efeito de presença mediante critérios técnicos próprios da invenção e da elocução. O que tal equiparação torna evidente é a homologia dos procedimentos miméticos entre as artes. Em outras palavras, é como se a descrição ecfástica fizesse uso dos meios técnicos do “ver” da pintura, i.e., atuando em respeito aos princípios de verossimilhança e decoro, que orientam a adequação da linguagem às feições do objeto descrito. Conforme atesta Ruth Webb, a despeito das proposições diferenciais entre a *ekphrasis* e a pintura, existe um componente visual que se destaca da justaposição entre as duas espécies de construções imagéticas:

Mere words are credited with the ability to make absent things seem present to the spellbound listeners, to control the contents of the most intimate of faculties, the imagination. So, while the visual arts may be literally absent from this definition of ekphrasis, and from most of the discussions by ancient rhetoricians, the *idea* of the visual underpins this mode of speech which rivals the effects of painting or sculpture, creating virtual images in the listener’s mind.²³²

Muito embora o *paragone* entre as artes verbais e visuais iniciado no humanismo renascentista²³³ tenha se alastrado até o idealismo alemão, incitando as manifestações de Winckelmann e Lessing sobre tal querela, o fato é que os comentários dos poetas românticos brasileiros expostos acima são mais indicativos de uma concepção artística que faz confluir as artes do que de outra que as faça disputar ou hierarquizar entre si. A eles, parece influir mais decisivamente o predicado visual que é denominador comum entre as artes, afirmado na ênfase à *phantasia* conferida pela máxima de Simônides de Ceos²³⁴. Talvez essa constatação incipiente possa, senão corroborar o princípio de permanência retórica defendido por Roberto Acízelo de Souza, ao menos sinalizar a relevância que a educação retórica teve em relação à produção literária oitocentista.

²³² “Credita-se a meras palavras a habilidade de fazer coisas ausentes parecerem presentes aos ouvintes seduzidos, de controlar o conteúdo da mais íntima das faculdades, a imaginação. Assim, enquanto as artes visuais podem estar literalmente ausentes dessa definição de ekphrasis e de boa parte das discussões dos retores antigos, a *ideia* do visual serve de base a essa modalidade de discurso que compete com os efeitos da pintura ou da escultura, criando imagens virtuais na mente do ouvinte.” (tradução nossa). WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion*. pp. 8-9.

²³³ Cf. Márcio Seligmann-Silva. “Mimesis, tradução, *enargeia* e a tradição da *ut pictura poesis*”. In *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. pp. 11-13.

²³⁴ MARTINS, Paulo. “Ut Pictura Rhetorica”. p. 105.

Posto isso, gostaríamos de compartilhar um comentário de Heinrich Plett que, identificando um fundamento mimético de base aristotélica comum entre as artes, amplia a função vivificante da *enargeia* para além do literário:

The only thing relevant for the reception is that *enargeia* is closely connected with *mimesis*, which means that the rhetorical category of evidence is not restricted to just one literary genre, namely drama, but ideally extends to the epic as well, and even to non-verbal art genres, like mimetic painting and non-mimetic music.²³⁵

Assim, os textos selecionados para esse capítulo, antigos e modernos, além de seminais para o debate sobre os procedimentos retóricos de visualidade na poesia, evidenciam que tal discussão se dá no cerne das formulações teóricas a respeito da *mimesis* (desde Aristóteles), aludindo às relações intersemióticas das representações artísticas²³⁶ já explicitadas no primeiro capítulo.

Adiante, trataremos das diferentes expressões enargéticas no caso do poema dramático *A Cachoeira de Paulo Afonso* de Castro Alves, cuja análise pretende esclarecer, em contexto, as perspectivas poéticas do autor apresentadas nesse segmento.

2.4. TRÊS EXPRESSÕES DA DESCRIÇÃO ENARGÉTICA N'A *CACHOEIRA DE PAULO AFONSO*

Não obstante o fato de a descrição (*ekphrasis*) ser um dos instrumentos primeiros da expressão enargética por meio do qual se exibem as *circumstantiae*, conforme vimos nos itens anteriores da dissertação, o efeito da *enargeia* não depende exclusivamente da descrição, podendo ser alcançado por outros procedimentos. O resultado visualizante do discurso advém tanto do emprego de processos amplificativos²³⁷ que auxiliam na “exposição perspicua do assunto” – entre eles, a *ekphrasis* – quanto de dispositivos de teatralidade, como o monólogo

²³⁵ “A única coisa relevante para a recepção é que a *enargeia* está fortemente associada a *mimesis*, o que significa que a categoria retórica da evidência não se restringe a um gênero literário apenas, a saber, o drama, mas se estende, idealmente, ao épico e até mesmo a gêneros artísticos não-verbais, como a pintura mimética e a música não-mimética.” (tradução nossa). PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 101.

²³⁶ A respeito das relações entre as expressões da evidência nos antigos e a atividade representativa da fotografia a partir do século XIX, cf. o ensaio de Joana Matos Frias, “*Peeping tongue: ut photographia poesis* ou o verso da evidência”. In *Cadernos de literatura comparada* (n. 17, 2007).

²³⁷ Melina Rodolpho afirma que a enargia é variada e “não implica necessariamente na descrição”. A autora apresenta, ainda, como “mecanismos amplificadores” tropos e figuras, e.g. a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria, a écfrase, entre outros. In RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. pp. 174 e 191.

e o diálogo. A partir do estudo da representação enargética de pessoas em Nicolas Caussin e Desiderius Erasmus, Heinrich Plett propõe a classificação tripartite das formas da expressão enargética, que o autor justifica da seguinte maneira:

The three examples mentioned here illustrate three forms of an enargetic presentation: *ekphrasis* – monologue – dialogue. In each successive type the recipient is drawn, in his imagination, more intensively into the role of spectator of a drama unfolding in the present. To the extent that an ekphrastic presentation or impersonation succeeds, the presence of the words is transformed for the recipient into a presence of mental images, which in turn stimulate a sensory presence.²³⁸

O forjar mental da “presença sensorial” de que trata Plett remete diretamente à experiência do ouvinte/leitor que é transformado em espectador formulado por Quintiliano. Sobre o estatuto enargético das palavras nesse processo, Alexandra Wettlaufer afirma que as palavras dotadas de tal carga de atualidade transcendem sua natureza narrativa para se transformarem em experiência compartilhada pelo orador/poeta e pelo público, todos convertidos em espectadores das cenas imaginárias²³⁹. É por intermédio dessa “atividade anímica operada no indivíduo”²⁴⁰ que os efeitos da figura da *enargeia* se associam não apenas à comoção, como também à persuasão.

De modo geral, todos os teóricos antigos previamente comentados – Aristóteles, Longino, Cícero e Quintiliano – indicam o vínculo patético entre o emprego de procedimentos enargéticos e seus efeitos persuasivos nos ouvintes. Em sua análise da *enargeia* em Cícero e Quintiliano, João Adolfo Hansen confirma a potência produtora de *pathos* da figura e exemplifica os mecanismos técnicos de cunho dramático empregados na realização desse efeito, que constituem uma pragmática: “uso de discurso direto e interpelação patética de personagens”, “de apelo constante ao destinatário; de advérbios de lugar e de tempo referidos ao ato da enunciação; do presente pelo passado”²⁴¹.

Nesse item da dissertação, nos concentraremos na exposição de tais recursos, a *ekphrasis*, o monólogo e o diálogo, em consonância com a classificação da expressão

²³⁸ “Os três exemplos aqui mencionados ilustram três formas da apresentação enargética: *ekphrasis* – monólogo – diálogo. Em cada tipo sucessivo, o recipiente é conduzido, em sua imaginação, mais intensivamente para o papel de espectador de um drama que se desenrola no presente. À medida que uma apresentação ecfrástica ou personificação suceda, a presença das palavras é transformada, para o recipiente, na presença de imagens mentais que, por sua vez, estimulam uma presença sensorial.” (tradução nossa). PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 55.

²³⁹ WETTLAUFER, Alexandra K. *In the mind's eye*. p. 58.

²⁴⁰ RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 191.

²⁴¹ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 93.

enargética apresentada por Heinrich Plett e com os mecanismos técnicos elencados por Hansen em momentos selecionados de *A Cachoeira de Paulo Afonso*.

Mecanismo descritivo da *enargeia*, a *ekphrasis*²⁴² (*descriptio* no latim) possui raízes etimológicas nos termos *ek*, “até o fim”, e *phrazô*, “fazer entender”. Segundo João Adolfo Hansen, a *ekphrasis* consiste numa exposição ou descrição que pode se dar de variadas formas relacionadas a “técnicas de amplificação de tópicas narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas”²⁴³.

O entendimento generalista da *ekphrasis* como efeito visual de natureza vária na atualidade, juntamente ao sentido que lhe atribuiu a história da arte no século XX – vinculando-a estritamente às artes visuais – resulta no obscurecimento, para o leitor dos dias de hoje, de seus significados entre os antigos. Hansen explica que, enquanto gênero do discurso epidítico utilizado na preparação de oradores na Antiguidade, a *ekphrasis* almejava a emulação verbal vívida de caracteres, paixões, quadros e esculturas inexistentes, pautando-se por um princípio de verossimilhança entre a imagem fictícia e os modelos dos costumes antigos existentes na memória partilhada. Como recurso de eloquência, servia a poetas e historiadores ao narrar²⁴⁴ imagens pictóricas, intensificando o poder de convencimento de seus argumentos. Assim, quanto mais crível e provável a descrição realizada, superior é a habilidade do orador. O conceito foi retomado tanto por pintores e teóricos renascentistas que recomendavam o estudo do gênero na formação dos artistas, quanto por historiadores da arte, já no século XX, dentro do contexto exclusivo à descrição de obras de arte – usos que obliteraram, pouco a pouco, os significados mais abrangentes de exposição e descrição correntes na Antiguidade clássica²⁴⁵. Contudo, estudos recentes sobre a conceituação da *ekphrasis* nos *progymnasmata* gregos e em textos de autores da Segunda Sofística (I d.C.) põem em questão a aplicabilidade da leitura da *ekphrasis* restrita unicamente à descrição de obras de arte, ao explorar a diversidade da tipologia ecfrástica²⁴⁶.

²⁴² Convém informar que as relações de especificidade e dependência entre a *enargeia* e a *ekphrasis* constituem uma questão controversa entre os teóricos da atualidade. Não constando entre os objetivos desse estudo a inserção em tal debate ou no aprofundamento dessas investigações, seguimos as definições conforme apresentadas nos trabalhos de João Adolfo Hansen, Heinrich Plett e Ruth Webb. Cf. os respectivos títulos nas referências bibliográficas.

²⁴³ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 85.

²⁴⁴ Rodolpho lembra que os antigos não distinguiam o narrar do descrever, igualdade essa que implicava em maior vivacidade descritiva. In *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 182.

²⁴⁵ HANSEN, João Adolfo. op. cit. p. 86-87.

²⁴⁶ Argumento defendido por Melina Rodolpho, a partir de seu levantamento sobre a *ekphrasis* nos *progymnasmata* de Aélion Theon, Aftônio e Hermógenes, além dos textos da Segunda Sofística de Filóstrato, Luciano, Calístrato e Filóstrato, o Jovem. In *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 179.

Considerando as diversas reinterpretações do termo ao longo dos séculos, julgamos ser necessário precisar, mesmo que brevemente, a acepção da *ekphrasis* na Antiguidade, seguindo os esforços, nesse sentido, de João Adolfo Hansen e Ruth Webb²⁴⁷, entre outros.

A definição encontrada nos *Progymnasmata* de Aélío Theon, contemporâneo de Quintiliano, explicita que a *ekphrasis* consiste em “discurso descritivo que traz vividamente o assunto mostrado perante os olhos”²⁴⁸ (§118.7). Sobre tal passagem, Paulo Martins comenta a implicação do aspecto vívido (*enargôs*) no discurso que confere especificidade à descrição ecfrástica:

É a expressão que me parece diferenciar a *ekphrasis* das descrições comuns, dado que propõe uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*, simultaneamente. Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às *ekphraseis*.²⁴⁹

Da mesma forma, o historiador Nicolau de Mira (IV d.C.) afirma que a *enargeia* pode ser distinguida como “uma característica especial da *ekphrasis*”, cuja diferença em relação à mera apresentação factual de um objeto, i.e. um relato comum, consta no intento de transformar os ouvintes (ou leitores) em espectadores²⁵⁰. Assim, evidencia-se tanto a imbricação entre a figura da *enargeia* e a *ekphrasis* e a especificidade da descrição ecfrástica como um dos meios técnicos de atingir o resultado visualizante, conforme explicita a definição apresentada por Heinrich Lausberg que reforça que o objetivo da descrição detalhada de uma pessoa ou de um objeto é a *enargeia*²⁵¹ (§1133). Sendo assim, as virtudes da *descriptio* são duas, a clareza (*sapheneia*)²⁵² e a vividez (*enargeia*), conforme constam nos requisitos à *ekphrasis* nos escritos de Theon e Hermógenes. A matéria passível de descrição é variada e abarca pessoas, objetos, caracteres, paixões, tempo, modo, lugares e obras de arte, entre outros. Os tipos de *ekphrasis* propostos por A. Theon são os seguintes: personagens (*prosopa*), que incluem humanos ou animais, ações (*pragmata*), lugares (*topoi*), épocas/tempo

²⁴⁷ Referindo-se expressamente aos trabalhos de Leo Spitzer, J. A. W. Heffernan e Jás Elsner, Ruth Webb esclarece: “Over the last few decades, ekphrasis has been defined as ‘the poetic description of a pictorial or sculptural work of art’, ‘the verbal representation of visual representation’ or ‘words about an image’. For all their variety, these definitions place a central importance on a certain type of referent: the visual arts (...). But this was not its ancient sense.” In *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, p. 1.

²⁴⁸ Tradução do grego por Paulo Martins. In *Pictura loquens, poesis tacens* (Tese de livre-docência), 2013.

²⁴⁹ MARTINS, Paulo. *Pictura loquens, poesis tacens*, pp. 39-40.

²⁵⁰ Apud PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 27.

²⁵¹ LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. p. 427.

²⁵² De acordo com Joao Adolfo Hansen, os mecanismos que contribuem para que se atinja a virtude da clareza elocutiva na descrição são as palavras próprias, não bárbaras, escolhidas, metáforas, hipérboles e sinônimos. In “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 92.

(*chronoi*), modos (*tropoi*)²⁵³. Já Hermógenes (II d.C.) e Aftônio de Antioquia (IV/V d.C.) a categorizam em prosopopeia (animação de objeto inanimado), idoloopia (atribuição de um discurso aos mortos) e etopeia (imitação do caráter de um personagem real), esta última sendo subdividida em personagens determinados e indeterminados, simples ou dupla (com diálogo), moral, emotiva e mista²⁵⁴. Eles se assemelham, em grande medida, à categorização apresentada em nossa explicação a respeito da *enargeia*²⁵⁵. Isso porque a descrição constitui uma das formas de se atingir o efeito de visualização da *enargeia*, sendo apresentado, por vezes, sob a classificação das “figuras feitas para mover” pelos rétores à época de Quintiliano, ou ainda, sob as nomenclaturas da *enargeia* ou hipotipose, como vimos no caso do manual de Silva Pontes. A *ekphrasis* pode ser categorizada, ainda, em “simples” e “mista” ou “composta”, sendo que, na segunda espécie, a descrição de uma ação se associaria a uma circunstância, ou seja, o tempo de sua ocorrência ou duração.

Outra propriedade da *ekphrasis* é seu caráter periegético (*periegetikos*), ou seja, a disposição descritiva que permite a condução do olhar em torno do objeto e, assim, conhecê-lo²⁵⁶. A referência descritiva ao movimento periegético dos olhos aparece nos *Progymnasmata* de Aftônio, qualificando o discurso ecfrástico. O autor recomenda, ainda, que a descrição seja sequencial – guiando o ouvinte/espectador de seu início ao fim, no caso de ações; da cabeça aos pés, no caso de pessoas; e dos elementos circundantes e constituintes, no caso de locais e eventos²⁵⁷. Ademais, a *ekphrasis*, na modalidade da etopeia, relaciona-se com o *ethos* de duas formas: tanto deve estar inserida em um discurso adequado ao *ethos* do orador e do público, conforme a recomendação de A. Theon, quanto participa da própria composição do *ethos*, tendo papel fundamental na composição de elogios e vitupérios de personalidades no gênero epidítico²⁵⁸. Entretanto, Nicolau de Mira recomendará a utilização da *ekphrasis* nos três gêneros da oratória aristoteliana – deliberativo, epidítico e judiciário –, uma vez que é capaz de ampliar o potencial patético do discurso.

Na avaliação de Melina Rodolpho, a tradição dos rétores latinos, de um modo geral, concentrou-se na função amplificadora da *descriptio*, cuja atuação detalhadora objetiva

²⁵³ Cf. a tipologia da *ekphrasis* em Aélion Theon elaborada por Melina Rodolpho. In *Écfrase e evidência nas letras latinas*. pp. 164-170.

²⁵⁴ RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 170.

²⁵⁵ Cf. item 2 do segundo capítulo. Para a classificação das *ekphraseis* apresentada por Hansen, cf. nota 216.

²⁵⁶ Literalmente, a expressão significa “conduzir ao entorno” (“leading around”), de acordo com Ruth Webb. In *op. cit.* p. 51. Melina Rodolpho traduz a expressão por “condução ao redor e explicação; descrição geográfica”. In *op. cit.* p. 183.

²⁵⁷ RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas*. p. 167.

²⁵⁸ Cf. PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 10; e RODOLPHO, Melina. *op. cit.* p. 171.

colocar algo diante dos olhos, ao passo que a tradição helenística concebia a *ekphrasis* de modo mais abrangente, cabendo à descrição de qualquer objeto, animado ou não, de forma suficientemente clara a viabilizar sua visualização. A autora acrescenta que a função última da *ekphrasis* é operar no espectador um maravilhamento, que se desenvolverá, diversamente, em concordância com o gênero dentro do qual se apresenta; por exemplo, no discurso epidítico, sua atuação suscita o deleite, enquanto, no discurso judiciário, almeja a comoção²⁵⁹. A produção do efeito de maravilhamento do público, advindo do julgamento das técnicas empregadas é explanado da seguinte forma por Hansen:

Ao julgar o efeito, o público observa se a imagem é análoga e proporcionada à opinião, maravilhando-se com a probabilidade eficaz da beleza resultante da engenhosidade da invenção e da perícia elocutiva da arte que, com coisas e palavras já conhecidas, produzem afetos inesperados.²⁶⁰

Concluimos essa breve apresentação ressaltando que tanto a descrição ecfrástica quanto seu efeito de vividez, a *enargeia* – enquanto procedimentos relacionados ao *pathos* – representam considerável contribuição aos princípios básicos da arte retórica de comover, ensinar e persuadir. Nesse sentido, compete citar o comentário de Ruth Webb sobre a característica patética da *ekphrasis*: “One of the most striking features of this definition (...) is the role of the audience. (...) ekphrasis is defined primarily in terms of its effect on the listener”²⁶¹.

A título de ilustração, trataremos do emprego da *ekphrasis* na caracterização do personagem Lucas d’A *Cachoeira de Paulo Afonso*. Nela, a *ekphrasis* é empregada na antropografia de modo a “fazer ver” o personagem, seus atos e o espaço que ocupa. O poema “Lucas”, cuja primeira estrofe foi transcrita abaixo, encontra-se no proêmio do poema, que se incumbem da apresentação dos protagonistas e da ilustração do ambiente no qual a narrativa se desenvolve.

Quem fosse naquela hora,
Sobre algum tronco lascado
Sentar-se no descampado
Da solitária ladeira,
Veria descer da serra,
Onde o incêndio vai sangrento,

²⁵⁹ RODOLPHO, Melina. op. cit. pp. 180 e 187.

²⁶⁰ HANSEN, João Adolfo. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. In SECCHIN, Antonio Carlos et al (org.). *Veredas no sertão rosiano*. p. 41.

²⁶¹ WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion*. p. 51.

A passo tardio e lento,
Um belo escravo da terra
Cheio de viço e valor...
Era o filho das florestas!
Era o escravo lenhador!
Que bela testa espaçosa,
Que olhar franco e triunfante!
E sob o chapéu de couro
Que cabeleira abundante!
De marchetada jiboia
Pende-lhe a rasto o facão...
E assim... erguendo o machado
Na larga e robusta mão...
Aquele vulto soberbo,
— Vivamente alumiado, —
Atravessa o descampado
Como uma estátua de bronze
Do incêndio ao fulvo clarão.²⁶²

O retrato de Lucas se fundamenta no princípio descritivo sequencial defendido por Aftônio; assim, o leitor, posicionado em meio à campina, acompanha desde o vulto do personagem que surge no horizonte, seu caminhar através do descampado, seu aparecimento por completo a primeiro plano até seu desaparecimento de cena. O movimento do olhar necessário ao andamento do poema caracteriza o aspecto periegético da *ekphrasis*. A aparição primeira da silhueta do escravo ocorre em contraste ao espetáculo das chamas da coivara²⁶³ descrita no poema anterior, “A Queimada”. Ainda que o conflito interior dos protagonistas não tivesse sido deflagrado nesse ponto, a queimada previamente apresentada já anunciara o aspecto trágico da obra, numa das prosopopeias mais pungentes e vívidas do poema: “Travou-se o pugilato... e o cedro tomba.../ Queimado..., retorcendo na hecatombe/ Os braços para Deus.”²⁶⁴ A presença de Lucas, em andar calmo e demorado, diante desse cenário luminoso evoca as noções de destemidez e resiliência. Como uma fortaleza tanto moral quanto física, Lucas é descrito pelo eu lírico, num dístico que condensa as qualidades essenciais do personagem: “Um belo escravo da terra/ Cheio de viço e valor...”. Seguindo o preceito da descrição sequencial, o eu lírico compõe a pintura viva de Lucas, da cabeça aos pés, a exemplo da antropografia da personagem feminina de *A Nebulosa* de Joaquim Manuel de Macedo, exemplificada anteriormente no compêndio de Silva Pontes. Da “testa espaçosa” e mirada “triumfante”, passando pelo chapéu de couro, a vasta cabeleira até o adereço de pele de

²⁶² ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 321.

²⁶³ Na cultura rural, diz-se da queimada das ramagens nas roçadas para desembaraçar o terreno e adubá-lo com as cinzas. Definição adaptada do *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009).

²⁶⁴ ALVES, Castro. op. cit. p. 320.

jiboia que lhe prende o facão²⁶⁵, o olhar do leitor é guiado ao longo de todos os detalhes descritivos significativos (*circumstantiae*) selecionados pelo eu lírico. Não interessa ao poeta que a descrição seja breve e passageira, visto que o objeto da *ekphrasis* deve ser verbalmente presentificado, i.e., posto diante dos olhos dos ouvintes/espectadores. Assim, nos procedimentos efrásticos, o recurso da amplificação é fundamental, em especial no gênero epidítico, pois dilata e orna as *res factae* e seus *exempla*, possibilitando que o discurso “produza a visão por meio da audição”²⁶⁶. Em paulatino processo de presentificação promovido pela descrição efrástica, Lucas é corporificado nos olhos da mente do leitor (*oculi mentis*), uma vez iluminado pela figura da *enargeia*, literalmente expressa no poema pela adjetivação reluzente: “Vivamente alumiado”. A aura ígnea constituída ao entorno da figura de Lucas lhe confere altivez e nobreza, corroborada pelo símile efrástico da “estátua de bronze”, que eleva o escravo à condição de figura ilustre, objeto das artes plásticas. A menção à estatuária não deve ser vista como fortuita, dado que constitui peça central de uma discussão estética encerrada no ápice do poema, cuja relevância será explorada nesse trabalho em momento oportuno.

O apelo aos sentidos característico da figura da *enargeia* incorpora, ainda, em “Lucas”, também o sentido da audição. A escolha do poeta pelos redondilhos maiores com rimas intercaladas (*abba*) – “metro típico da poesia popular”²⁶⁷ – acompanha o passo de Lucas e reverbera no canto de amor “selvagem, belo, *vivace*”²⁶⁸ que ele improvisa ao final do poema. A toada popular²⁶⁹, que parece ressoar na memória sentimental do eu lírico (“Eu gosto dessas cantigas,/ Que me vem lembrar a infância/ (...) Por elas morro de amor...”), reflete as qualidades mesmas do escravo que passa de lenhador – de machado na “robusta mão” – a trovador langoroso. Ao fim da descrição, o leitor é deixado apenas com os rastros sonoros da cantiga, tão local quanto a cana doce e bruta que “nasce/ Sob os raios do Equador”²⁷⁰.

Assim, a descrição efrástica no poema “Lucas” opera quase como uma lamparina nas mãos do leitor em meio ao desconhecido da obra, porquanto ao trazer o personagem descrito,

²⁶⁵ O detalhe nítido do facão adornado com a jiboia morta, derrotada, alude não apenas à bravura do escravo, mas também à sua capacidade de combate contra o mal que nela é personificado, conforme veremos na simbologia da serpe mais adiante na análise.

²⁶⁶ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. pp. 90-91.

²⁶⁷ Segismundo Spina considera o redondilho maior, de origem galego-portuguesa, o metro mais largamente utilizado pela poesia de feição popular. In SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. p. 37.

²⁶⁸ O termo pode tanto caracterizar, musicalmente, a expressão do andamento ágil da trova quanto a sua função enérgica de vividez.

²⁶⁹ Talvez tenha sido a musicalidade da trova popular que conquistara a simpatia de Mário de Andrade em relação ao poema “Lucas”, “Tirana” e ainda outros de *ACPA*, a seu ver, “páginas do mais caricioso lirismo”. In ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 114.

²⁷⁰ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 321.

em seu trajeto descendente do topo da serra ao vale, para diante dos olhos do leitor, revelá-lo, pouco a pouco, seus caracteres físicos, morais e culturais com riqueza de detalhes. Desta forma, coaduna-se com um dos princípios da etopeia, a “composição feita com particularidades abstraídas de pessoa por meio dos argumentos dos *topoi*”²⁷¹, na definição de Hansen, que a entende como um “retrato” – particípio passado de “retirar” – composto a partir dos traços distintivos da personagem. Como se, de antemão, o eu lírico ensejasse uma argumentação favorável ao personagem nesse louvor epidítico de “Lucas”, ele torna visível a integridade física e moral desse escravo que passará por provações morais violentas que testarão seu caráter.

Prosseguindo ao tratamento do monólogo e do diálogo, apresentaremos algumas ideias preliminares a respeito das relações entre a finalidade da poesia enquanto arte e seus recursos dramáticos no interior da poética castroalvina. Em “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”, Castro Alves afirma a superioridade da poesia, enquanto gênero, perante os tratados filosóficos devido a sua habilidade de comoção, por meio da qual a verdade pode ser não apenas compreendida, mas 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.²⁷³

Desta forma, o poeta preconiza o ensinamento por meio do canto, aos moldes de Homero e do poeta árabe Antár²⁷⁴. A seu ver, a poesia conduz o homem ao conhecimento da verdade, 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

²⁷¹ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 95.

²⁷³ ALVES, Castro. “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”. *Obra completa*. p. 681.

²⁷⁴ A menção do poeta revela a influência do orientalismo em sua poética. Segundo Haddad, Castro Alves interessara-se pelo tema, que foi preocupação geral na época, “seja pela imagem, seja pelo pensamento”, possivelmente por meio da leitura de “Les Orientales” de Victor Hugo. In HADDAD, Jamil. *Revisão de Castro Alves*. v. III. pp. 68-73. Sobre o orientalismo, cf. Edward Said, que entende o entusiasmo do orientalismo no período romântico – “sinônimo de exótico, misterioso, profundo e seminal” – como uma transposição ao oriente similar ao que houvera ocorrido na Europa em relação aos gregos e latinos durante a alta Renascença. In SAID, Edward. *Orientalism*. p. 51.

mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada.”²⁷⁵ O relevo atribuído por Castro Alves à missão do poeta, pois que demiurgo em contato com os valores ideais da criação divina²⁷⁶, atua enquanto mediador entre a verdade e o público. Para ele, a poesia, ao mesmo tempo moralizadora e filosófica, legitima a união da fantasia com a razão, oficializada a partir da arte do gênio. Expressa, desta 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 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.²⁷⁷

Assim, 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/espectadores²⁷⁸. Se, por um lado a atribuição de um estatuto elevado ao gênio se fundamenta por princípios artísticos ensejados nas poéticas românticas, por outro, ela é também corroborada pela existência de um público-leitor exíguo no século XIX brasileiro. Em um fragmento de carta de 1871, Castro Alves demonstra, em francos termos, sua frustração diante da recepção acanhada de seus escritos, circunscrita a alguns de seus pares:

É também o que eu sinto quando atiro a este mar os esboços incompletos de meu pensamento, à espera que eles voltem-me um dia (para meu estudo) torcidos ou moldados pelas vagas da opinião... - Mas aqui, bem o sabe, o público não é mar, é poço, não se mata por tempestade, é por estagnação, e o escritor parece menos com o rei que atirava a joia ao pélagos... do que ao criado dos mosqueteiros que divertia-se em cuspir no Sena. (...) A minha vida isolada pede mais a poesia, que às vezes é um monólogo...²⁷⁹

²⁷⁵ HORÁCIO. “Epistula ad Pisones”. *A poética clássica*. p. 65. Tradução de Jaime Bruna. 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 esquinam in humano capite” (*sic*). In *Obra completa*. p. 778.

²⁷⁶ Victor Hugo explica o poeta como demiurgo: “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.” In HUGO, Victor. *Shakespeare*. p. 35.

²⁷⁷ SCHLEGEL, August W. *Doutrina da arte*, 2014. Tradução Marco Aurélio Werle.

²⁷⁸ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 668.

²⁷⁹ Carta escrita na Bahia, em 1871, endereçada a Eunápio Deiró. ALVES, Castro. *Obra completa*. pp. 770-771.

No contexto oitocentista do “pedregulho sáfaro da literatura”²⁸⁰, fez-se mister a busca por procedimentos técnicos que movessem e engajassem o público (leitor ou ouvinte). Assim, a expressão dramática, cedida dos mecanismos teatrais, torna-se o veículo mais ajustado à execução de sua proposta poética.

Para tratar do monólogo e do diálogo em *A Cachoeira de Paulo Afonso*, selecionamos um dos dois monólogos que a escrava Maria interpreta na obra: no primeiro, ela relata, em primeira pessoa, a experiência da violência sexual por ela sofrida²⁸¹; no segundo monólogo, que ocorre após o insistente e argumentativo pedido de Lucas pela revelação da identidade do agressor para que ele levasse a cabo sua vingança, Maria incita Lucas ao perdão, relembrando-o do drama familiar em torno da morte de sua mãe, igualmente escrava e vítima da brutalidade de seu senhor. O segundo monólogo, que exploraremos aqui, é composto pelos poemas “História de um Crime”, “Último Abraço”, “Mãe Penitente” e um segmento de “O Segredo”. Nesse último poema, encontraremos um diálogo entre Lucas e Maria a respeito da possibilidade da vingança. Deles, extrairemos algumas passagens demonstrativas das técnicas empregadas.

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!...²⁸²

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 dissuasão sobre a punição ao agressor de

²⁸⁰ ALVES, Castro. op. cit. p. 769.

²⁸¹ 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!...” In ALVES, Castro. op. cit. p. 265.

²⁸² ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 346.

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 poder²⁸³. A transposição de procedimentos técnicos do gênero deliberativo para a poesia a serviço das funções oratórias do convencimento²⁸⁴ consistia em uma prática na poesia castroalvina, identificada por João Adolfo Hansen como produto da condição sociocultural em que essa poesia era produzida²⁸⁵ – 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”, em meio a uma noite sombria de vendaval. O “Ainda me lembro” da quarta estrofe do poema reitera o aspecto testemunhal do relato²⁸⁶, trazendo-o para o presente da enunciação e 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 Quintiliano²⁸⁷. 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”); 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”²⁸⁸). 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-Longino²⁸⁹, 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!

²⁸³ ARISTÓTELES. *Retórica*. p. 24.

²⁸⁴ HANSEN, João Adolfo Hansen. “Castro Alves e o borbulhar do gênio”.

²⁸⁵ Idem. “Castro Alves e a retórica”. p. 13.

²⁸⁶ 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*.” In HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 86.

²⁸⁷ Cf. tipologia apresentada no item 2.1. da dissertação.

²⁸⁸ ALVES, Castro. *Obra completa*. pp. 349-350.

²⁸⁹ LONGINO. “Do sublime”. *A poética clássica*. p. 94. Cap. XXIII.

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”), em consonância com a enumeração dos mecanismos técnicos de cunho dramático da *enargeia* introduzidos no início desse item. 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.
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!...²⁹⁰

Com a introdução de uma técnica de rememoração na encenação de eventos passados, segundo Hansen, o poeta

mantém a encenação num regime razoável de economia do desdobramento: sua *mise en abyme* tem a função de figurar o “eu” da enunciação como personagem-agente do enunciado, geralmente agente de uma experiência passada que está sendo recordada, por isso funciona como técnica da memória individual, na sua poesia erótica, e coletiva, na sua poesia social.²⁹¹

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 emoção²⁹². A aparência de vivacidade é uma ilusão criativa geradora de *enargeia*, de acordo com Heinrich Plett, que a nomeia “falácia empática”. Segundo seu estudo, esse efeito pode ser atingido por apóstrofes que incitem a atenção do

²⁹⁰ Estrofe do poema “Último Abraço”. ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 351.

²⁹¹ HANSEN, João Adolfo. “Castro Alves e a retórica”. p. 7.

²⁹² LONGINO. “Do sublime”. *A poética clássica*. p. 89.

leitor/ouvinte, convidando-os a “ver ficcionalmente”²⁹³. Nos poemas castroalvinos selecionados, a falácia empática pode ser observada nos exemplos: “Vem cá... Dá-me tua mão...”, “bem vês”, 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...

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 promoverem a identificação emocional do público com a cena pintada, contribuem para a formação da presença imaginada do que está ausente²⁹⁴. 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.”²⁹⁵), cuja progressão ascendente, contribuindo para a amplificação, que aumenta a credibilidade do discurso e cativa os ânimos²⁹⁶.

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, era dele a esposa, em um ímpeto de raiva e ciúme. Em seguida, a mãe incita a piedade ao filho, 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...”²⁹⁷. 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

²⁹³ 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.” In PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 128.

²⁹⁴ PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 128.

²⁹⁵ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 351.

²⁹⁶ CICERO. *De Oratore*. III, §104. In SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero*, p. 282.

²⁹⁷ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 354.

Lucas dialogam sobre a promessa de remissão feita à mãe na infância, ao fim do qual Maria confessa o nome de seu violentador – seu meio-irmão, 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!...²⁹⁸

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-Longino²⁹⁹. Ademais, Heinrich Plett 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 direcionada³⁰⁰. 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!”

²⁹⁸ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 354.

²⁹⁹ LONGINO. “Do sublime”. *A poética clássica*. p. 91.

³⁰⁰ PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 41.

Ainda que o narrador interfira em ocasiões isoladas, a predominância do discurso direto ao longo do poema permite sujeitos de enunciação outros 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 conhecer³⁰¹, definida por Aristóteles como *anagnorisis*, é um procedimento próprio da tragédia clássica e também do drama³⁰², no qual a revelação de laços familiares inesperados altera o desdobrar dos eventos narrativos, a exemplo do que acontece em *ACPA*. 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.

Sendo o monólogo também uma convenção própria das tragédias clássicas e dos dramas neolatinos³⁰³, vemos que as soluções formais empregadas nesse segmento do poema aproximam-no da representação teatral³⁰⁴, 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 retrospecção³⁰⁵ 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 Plett³⁰⁶, por intermédio da qual se promove um efeito enargético de presença e de realidade. Discutindo os resultados visuais obtidos por personagens dispostos em ação, Roberto Brandão afirma:

³⁰¹ ARISTÓTELES. “Poética”. *A poética clássica*. p. 30.

³⁰² MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. p. 23.

³⁰³ PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 55.

³⁰⁴ Aristóteles afirma que a expressão escrita dos debates no gênero deliberativo é mais semelhante a uma representação teatral. In ARISTÓTELES. *Retórica*. Livro III. p. 91.

³⁰⁵ Sobre o recurso da retrospecção (ou *flashback*), Massaud Moisés explica que foi comumente utilizado nos temas históricos, no relato de costumes e de aventuras na ficção romântica.

³⁰⁶ PLETT, Heinrich. op. cit. p. 55.

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 ouvido³⁰⁷

Para além do efeito de realidade, a apresentação dialógica de ideias constitui parte de um sistema poético complexo, 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 Hansen conclui que a sucessividade entre narração e dramatização na conformação conativa do poema

implica o didatismo, não apenas no sentido de veiculação de significações “instrutivas”, “formadoras” ou “moralizantes”, mas principalmente no sentido de obrigar a recepção a incluir-se numa forma cujo encadeamento sucessivo focaliza e absorve sua atenção em cada ponto, exigindo a sequência para que tenha o entendimento total do que é dito.³⁰⁸

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, se mostram geradores de *pathos* no leitor/ouvinte, tornando “a causa debatida como que presente para os ouvintes, por isso persuasivamente eficaz.”³⁰⁹, 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 agruras³¹⁰. Tendo sido um homem de teatro e conhecedor dos tratados antigos aqui explorados, 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.

³⁰⁷ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da retórica antiga”. In *A poética clássica*. p. 10.

³⁰⁸ HANSEN, João Adolfo. “Castro Alves e a retórica”. p. 11.

³⁰⁹ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 93.

³¹⁰ Mediante levantamento realizado, notamos que mais da metade da totalidade dos poemas de *ACPA* (17 poemas) é narrada inteiramente, em primeira pessoa, pelos protagonistas escravos ou é composta por falas, em primeira pessoa, de Lucas e Maria.

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. Vimos nesse item que se atinge tal efeito por meio da descrição eufrástica 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. Deste modo, na esteira da relação de proximidade e reciprocidade que Webb e Weller constatarem entre as imagens mentais e o arrebatamento das emoções³¹¹, terminamos por afirmar que a sedução da mente pela imagética se vincula ao estímulo das emoções nos efeitos enargéticos atingidos por Castro Alves em *ACPA*.

³¹¹ WEBB, Ruth H; WELLER, P. “Enargeia”. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. p. 409.

CAPÍTULO 3. O SUBLIME E A LIBERDADE HUMANA N'A *CACHOEIRA DE PAULO AFONSO*

3.1. O DEBATE ESTÉTICO SOBRE O BELO E O SUBLIME EM “A TARDE”

Nesse item, relacionaremos a composição enargética dos elementos naturais às suas respectivas imbricações narrativas e estéticas no interior de *ACPA*. Firmamos nossa análise do poema “A Tarde”, lido enquanto uma declaração de princípios estéticos do autor, na investigação do contraste entre as representações naturais do belo e do sublime, como viés interpretativo de um debate entre as duas visões estéticas engajadas pelo eu lírico.

A TARDE

Era a hora em que a tarde se debruça
Lá da crista das serras mais remotas...
E d'araponga o canto, que soluça,
Acorda os ecos nas sombrias grotas;
Quando sobre a lagoa, que s'embuça, 5
Passa o bando selvagem das gaivotas...
E a onça sobre as lapas salta urrando,
Da cordilheira os visos abalando.

Era a hora em que os cardos rumorejam
Como um abrir de bocas inspiradas, 10
E os angicos as comas espanejam
Pelos dedos das auras perfumadas...
A hora em que as gardêneas, que se beijam,
São tímidas, medrosas desposadas;
E a pedra... a flor... as selvas... os condores 15
Gaguejam... falam... cantam seus amores!

Hora meiga da Tarde! Como és bela
Quando surges do azul da zona ardente!
... Tu és do céu a pálida donzela,
Que se banha nas termas do oriente... 20
Quando é gota do banho cada estrela,
Que te rola da espádua refulgente...
E, — prendendo-te a trança a meia lua,
Te enrolas em neblinas seminua!...

Eu amo-te, ó mimosa do infinito! 25
Tu me lembras o tempo em que era infante.
Inda adora-te o peito do precito

No meio do martírio excruciante;
 E, se não te dá mais da infância o grito
 Que menino elevava-te arrogante, 30
 É que agora os martírios foram tantos,
 Que mesmo para o riso só tem prantos!...

Mas não m'esqueço nunca dos fragedos
 Onde infante selvagem me guiavas,
 E os ninhos do sofrer que entre os silvedos 35
 Da embaíba nos ramos me apontavas;
 Nem, mais tarde, dos lânguidos segredos
 De amor do nenufar que enamoravas...
 E as tranças mulheris da granadilha!...
 E os abraços fogosos da baunilha!... 40

E te amei tanto — cheia de harmonias
 A murmurar os cantos da serrana, —
 A lustrar o broquel das serranias,
 A doirar dos reideiros a cabana...
 E te amei tanto — à flor das águas frias — 45
 Da lagoa agitando a verde cana,
 Que sonhava morrer entre os palmares,
 Fitando o céu ao tom dos teus cantares!...

Mas hoje, da procela aos estridores,
 Sublime, desgrenhada sobre o monte, 50
 Eu quisera fitar-te entre os condores
 Das nuvens arruivadas do horizonte...
 ... Para então, — do relâmpago aos livores,
 Que descobrem do espaço a larga fronte, —
 Contemplando o infinito..., na floresta 55
 Rolar ao som da funeral orquestra!!!

“A Tarde”, poema composto por sete oitavas de decassílabos heroicos, abre *ACPA* com uma sequência de quadros de inigualável “captação plástico-musical”³¹² do ambiente natural. Apresentando fenômenos e agentes da natureza em interação, o eu lírico configura uma paisagem crepuscular em que se opera a transição entre um passado de prazer e um presente de martírio. A composição poética pode, assim, ser dividida em dois agrupamentos – o primeiro, constituído pelas três primeiras estrofes e o segundo, pelas quatro estrofes finais – nos quais se contrastam duas formas de representação da natureza.

A primeira seção do poema (estrofes I, II e III) monta um cenário harmônico de extrema beleza plástica, no qual prepondera a apresentação sinestésica dos elementos naturais. Na sua estrofe de abertura, predominam os sons produzidos pela araponga, as gaivotas e a

³¹² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. p. 124.

onça que lançando suas vozes, atingem os elementos mais sólidos e imóveis da paisagem, respectivamente, as grotas, a lagoa e as cordilheiras. Os acessórios descritivos dispostos ao pano de fundo (“serras mais remotas”) e em primeiro plano (“sombrias grotas” sobre a lagoa por onde passam selvagens gaivotas) compõem um quadro com naturalidade, produzindo uma aparência de realidade, de acordo com as recomendações com vistas ao avivamento das pinturas de Quintiliano em *Institutio Oratoria*, exemplificadas no capítulo anterior.

À representação pictórica dessa paisagem, segue-se um retrato sensual da flora. Nesses versos, a natureza antropomorfizada expressa seu amor (“que se beijam”, “desposadas”) por meio de gestos suaves e sensuais: a brisa (“auras perfumadas”) percorre a vegetação e faz os cardos sussurrarem, os angicos tremerem e as gardêneas se abraçarem e se beijarem. Observa-se que a dimensão física do amor é materializada através do apelo aos sentidos táteis; são elementos sensuais corpóreos que fazem alusão a ações humanas de cunho amoroso: as bocas das flores que se abrem e sussurram; os dedos da brisa que acariciam a cabeleira das árvores; as gardêneas que se beijam tímidas e medrosas, como se fossem donzelas.

Tal processo de antropomorfização prefigura a estrofe seguinte, em que o eu lírico faz uma evocação da Tarde, convertendo-a em pálida donzela do céu (v. 19-24). Na prosopopeia sensual da musa – seguindo a conceituação de Hermógenes e Aftônio³¹³ –, a Tarde banha-se em águas orientais, compondo um personagem irreal mediante a atribuição de caracteres humanos, expressos pelos termos “bela”, “ardente”, “se banha”, “gota”, “te rola”, “espádua”, “trança”, “te enrolas”, “seminua”. Os elementos da natureza agem de forma a compor, no firmamento e diante dos olhos do leitor/ouvinte, a imagem idealizada da musa. As estrelas do céu se tornam gotas de água, deslizando por sobre a espádua nua da Tarde, formada pelas nuvens do céu. As neblinas lhe conferem corpo, contornando sua silhueta, enquanto lhe prendem os cabelos em trança. A corporificação da Tarde metamorfoseada em musa que se banha numa metáfora de potente sensualidade e beleza demonstra o que Fausto Cunha denomina “panteísmo ginomórfico”³¹⁴, i. e., a caracterização erótica de uma natureza feminina transmutada metaforicamente.

A sucessão de quadros naturais até esse ponto do poema delimita o deslocamento temporal para o passado – previsto como recurso da *enargeia* por Cícero em *Rhetorica ad Herennium*³¹⁵ –, que se encerra na presença visual da Tarde. Ademais, o procedimento

³¹³ Cf. explicação oferecida no capítulo 2.

³¹⁴ CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*, p. 76.

³¹⁵ Cf. a definição de *enargeia* de Cícero: “It is Ocular Demonstratio when an event is so described in words that the business seems to be enacted and the subject to pass vividly before our eyes.” In PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 8.

enargético-ecfrástico (i.e., de descrição vívida) pelo qual é configurada a prosopopeia da musa exemplifica o atributo do *images agentes (energeia)* desenvolvido por Aristóteles, em que objetos são retratados em movimento, conferindo certa teatralidade à *phantasia (visio)* formada na mente do público.

No segundo bloco do poema, formado pelas estrofes IV, V, VI e VII, o eu poético reconstrói cenas das tardes de outrora que desfrutava em meio à natureza. A princípio, instaura-se uma mudança de tom e o contraste entre dois cenários opostos: o do passado e o do presente. Na apresentação do passado, o grito de alegria que o menino lançava é contrastado com o pranto do presente (“martírio excruciante”), em que resta nostalgia e um sentimento de perda; e não mais a euforia do passado. No verso 25, a Tarde é descrita como “mimosa do infinito”, que guiava (“Onde infante me guiavas”) e educava o poeta menino pelos rochedos (“E os ninhos do sofrer (...) me apontavas”).

A partir da estruturação do contraste temporal, podemos observar que na primeira seção do poema predomina uma nota de delicadeza e simplicidade revelada por descrições harmônicas e objetivas dos elementos, em linguagem poética precisa e distanciada de expressão de sentimentalidade do eu poético, recuperando, a nosso ver, o conceito *ingênuo* de poesia, conforme elaborado por Friedrich Schiller em *Poesia ingênua e sentimental*³¹⁶. O filósofo conceitua os poetas ingênuos como aqueles que *são* natureza, os que possuem uma maneira natural ou instintiva de criar artisticamente³¹⁷ e da qual o modelo são os gregos da Antiguidade clássica. Para compor a dicotomia entre poesia ingênua e sentimental, Schiller se baseou nos conceitos sobre o belo e o sublime da terceira crítica de Kant, a *Crítica da faculdade do juízo*. Nela, Kant define o belo como “o aprazimento livre, desinteressado e puramente contemplativo”. No belo kantiano, a beleza é ajuizada sem conceitos, constituindo-se a partir de um “jogo livre” entre o sensível e o entendimento³¹⁸, ou seja, na operação harmônica e prazerosa em que a forma dos objetos se adequam às condições impostas pelo entendimento pela imaginação. Schiller ainda acrescenta a essa ideia que o belo é a expressão do homem em consonância com a natureza³¹⁹. Esse parece ser o sujeito lírico da primeira metade de “A Tarde”, o sujeito que fala de dentro da natureza, que vem de uma relação harmônica com ela e a retrata de forma clara, suave e simples, sem conflitos. Uma natureza do

³¹⁶ A associação é de João Adolfo Hansen, que indica uma relação entre o lirismo das metáforas de fusão com a natureza de alguns poemas castroalvinos com a “ingenuidade que Schiller atribuía à poesia grega”, entre os quais comparece “A Tarde”. In “Castro Alves e o borbulhar do gênio”. p.

³¹⁷ SUZUKI, Márcio. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 31.

³¹⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 62.

³¹⁹ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime” [Über das Erhabene]. *Do sublime ao trágico*, p. 59.

equilíbrio e da coesão, pela qual o indivíduo romântico, no contexto da modernidade, vive a ansiar. Nos termos de Helmut Schneider, há no pensamento romântico “an equally infinite longing for a lost unity and harmony resonantly evoked as ‘nature’.”³²⁰

Desta forma, a evocação da infância (“o tempo em que era infante”; “Que menino elevava-te”) se coaduna a uma construção imaginativa do passado que pressupõe perda e ausência³²¹, relacionada ao desaparecimento da natureza na época moderna lamentada pelos poetas sentimentais. Nas palavras de Schiller:

o sentimento com que nos apegamos à natureza é tão aparentado àquele com que lastimamos a época passada da infância e da inocência infantil. Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada.³²²

O retorno ao princípio rudimentar da natureza humana havia sido despertado pelas ideias de J. J. Rousseau, cujo apelo à sensibilidade e à integridade essencial³²³, concentrado no desenvolvimento do mito do “bom selvagem”, estimulou nos escritores das primeiras gerações românticas a “predileção pela paisagem rude e bravia, a descrença nos benefícios da civilização, assim como a exaltação da inocência infantil, do ambiente rural, do camponês e das camadas populares, enquanto ingênuas e ligadas a estruturas sociais arcaicas.”³²⁴ O postulado dessa tendência se apoiava na ideia de que a pureza e a inocência originárias do homem se corromperiam em contato com os males da civilização e da sociedade.

As duas estrofes finais de “A Tarde” ilustram exemplarmente o antagonismo entre as épocas do passado e do presente, ou dito de outra forma, entre o modo de composição poética dos antigos (“poesia ingênua”) e o modo de composição poética dos modernos (“poesia sentimental”). Na penúltima, o poeta apresenta um passado de familiaridade e reprodução das belas melodias (“cheia de harmonias”, “a murmurar cantos da serrana”) e as cores do crepúsculo “a lustrar”, “a doirar” tanto o ambiente natural exterior (“serrania”) quanto o humano interior (“cabana”). É útil apontar que as tonalidades harmônicas das alusões musicais (“tom dos teus cantares”, além das acima mencionadas) remetem à origem popular e

³²⁰ “um ansiar igualmente infinito por uma unidade perdida e por uma harmonia ressonantemente evocada como ‘natureza’. (tradução nossa). SCHNEIDER, Helmut J. “Nature”. *The Cambridge history of literary criticism*. p. 92.

³²¹ Ibidem. p. 94.

³²² SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime” [Über das Erhabene]. *Do sublime ao trágico*, p. 55.

³²³ Desenvolvido, entre outros, no *Discours sur l’origine des inégalités parmi les hommes* (1755) e em *Émile, ou De l’éducation* (1762).

³²⁴ ROSENFELD, Anatol. “Da Ilustração ao Romantismo”. *Autores pré-românticos alemães*. p. 11.

ao gosto romântico pelas *Volkslieder*³²⁵, pois que representavam fontes primeiras e espontâneas da criação e a expressão autêntica da alma popular. Em *ACPA*, nota-se uma valorização das melodias populares – cujo exemplo maior é a “Tirana” cantada por Lucas – que surgem no contexto de candura e simplicidade em que se insere o casal de escravos anteriormente ao processo de desmoralização a que são submetidos. Quanto à ênfase à coloração crepuscular nas metáforas empregadas, as referências ao brilho das imagens evocadas pela lembrança (“lustrar”, “doirar”, “à flor das águas”) cobrem toda a paisagem de uma tonalidade áurea, estimulando o deleite dos olhos da mente do leitor, que é atributo reconhecido por Cícero como a maior virtude da elocução. A estrofe finaliza com o eu poético tomado por uma sensação de êxtase advindo da união perfeita com essa forma de conhecimento natural (“sonhava morrer entre os palmares”).

Na estrofe de encerramento, o sujeito poético se concentra na descrição do presente, marcado pela formação gradativa de uma tempestade, que tomba por sobre o poeta em meio a estrondos e relâmpagos. A Tarde é retratada acima dos montes, sublime, grandiosa. Queremos destacar a importância do uso do *sublime* pelo poeta, não apenas literalmente, no segundo verso da última estrofe (“hoje eu quisera fitar-te sublime”), como qualitativo da Tarde, mas como recurso poético. Quando a tempestade começa a se formar no início da estança, sabemos que o eu poético é atraído por ela, pois mira em direção à agitação das nuvens avermelhadas do céu. Retomando aqui o conceito de sublime elaborado por Kant, sabemos que o fenômeno da tormenta corresponde ao que o filósofo denomina “sublime matemático”, cujo sentimento decorre da incapacidade do homem de mensurar uma potência gigantesca, por via do entendimento. Diante de tamanho obstáculo à sensibilidade, a faculdade da razão é convocada na apreensão de tal objeto, confirmando a superioridade das ideias da razão sobre as limitações da faculdade de representação. O efeito do sublime no homem está na sensação de prazer advinda da realização de que ele próprio é “mais do que um ser meramente sensível”³²⁶, pois por meio dele podemos “pensar o que os sentidos não apreendem e o que o entendimento não concebe”³²⁷. O sublime da última estrofe de “A Tarde” é produto da junção do estado de desprazer diante das limitações sensíveis com um estado de encantamento por reconhecermos a natureza extraordinária dentro de nós, em tensão permanente. Segundo

³²⁵ Termo alemão para “canção folclórica”.

³²⁶ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime” [Über das Erhabene]. *Do sublime ao trágico*, p. 65.

³²⁷ Ibidem. p. 61.

Schiller, é nessa tensão que “reside a magia com que ele toma nosso ânimo”, pois o sublime espelha o absolutamente grande do interior de seu ser.³²⁸

A partir desse ponto, podemos estabelecer um contraste entre o sublime kantiano da estrofe final e o sentimento do belo originado da leitura da primeira parte do poema. A diferença primordial emerge do fato de que no belo há harmonia da sensibilidade com a razão³²⁹. É a sensação que temos diante da cena de grande beleza plástica que abre o poema. No entanto, o belo, apesar de atrair o homem pela harmonia que promove, não é capaz por si só de libertá-lo das limitações encontradas no mundo sensível; portanto, não pode explicar a cisão do homem moderno, incapaz de se ajustar às restrições das estruturas sociais opressoras³³⁰. Já o sublime, revela ao homem sua destinação e “devolve ao nosso espírito sua elasticidade”, como havia apontado Schiller. Por esse motivo é que o poeta deseja a contemplação do infinito (verso 55), pois ela representa a busca pelo absoluto, alcançável esteticamente somente pela via da experiência do sublime. Tal estímulo às faculdades racionais do homem atua em favor da afirmação do sujeito romântico, como uma resposta ao desencantamento ubiquitário do mundo moderno³³¹. Diante desse contexto, Helmut Schneider comenta sobre o efeito do enlevo poético:

the severed bond between man and nature [was] to be restored by aesthetic means. The basis was the newly established autonomy of art, conceived not as a modest self-restriction of the aesthetic but as an absolute claim to a ‘higher’ truth in all spheres of culture and society. (...) The poetic reenchantment, or, as the German writers said, the ‘Romanticization’ of the world was not to lead into the land of illusory fairy tales, but to uncover the buried ground of the divine creation.³³²

Por sua característica artificial e fragmentária é que o poeta sentimental de Schiller incorre em uma busca por unicidade com a natureza, um estado em que cultura e natureza se encontrassem em sintonia, a exemplo do que foram os gregos no passado³³³, a partir de recursos estéticos que permitam esse debate. Assim, a natureza se apresenta ao poeta

³²⁸ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime” [Ürbe das Erhabene]. *Do sublime ao trágico*, p. 65.

³²⁹ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime” [Ürbe das Erhabene]. *Do sublime ao trágico*, p. 59.

³³⁰ ROSENFELD, Anatol. “Romantismo e Classicismo”. *O Romantismo*, p. 272.

³³¹ SCHNEIDER, Helmut J. *The Cambridge history of literary criticism*, p. 97.

³³² “O laço rompido entre o homem e a natureza deveria ser restaurado por meios estéticos. A base era a recém-estabelecida autonomia da arte, concebida não como uma autorrestrrição modesta da estética mas como reivindicação de uma verdade “maior” em todas as esferas da cultura e da sociedade. O reencantamento poético, ou como os escritores alemães denominaram, a “Romantização” do mundo não levaria à terra dos contos de fadas ilusórios, mas ao descobrir a sepultura da criação divina.” (tradução nossa). SCHNEIDER, Helmut J. *The Cambridge history of literary criticism*, p. 97.

³³³ SÜSSEKIND, Pedro. “Schiller e os gregos”, in KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 246.

romântico como um meio de afirmação ontológica. Inserindo a reflexão sobre a arte no interior de sua própria obra, como o poeta sentimental de Schiller, Castro Alves efetua esteticamente o deslocamento romântico do conceito do belo para o conceito do sublime – conflito que pode ser simbolizado pela formação da tempestade sublime (estrofe VII) alternativamente à bela *baigneuse* das termas orientais (estrofe III) –, elegendo este último (sublime) como veículo essencialmente romântico do extravasamento da imaginação e de busca de liberdade pelo eu poético.

Desse modo, o apelo saudoso à musa, presentificada pelos recursos retóricos de vivificação, ao contrário de representar uma tentativa de recuperação da ingenuidade destituída, advém da constatação de que daquele mundo de pureza, nada resta senão a lembrança. No contexto narrativo de *ACPA*, esse constitui um dado fundamental, uma vez que os próprios protagonistas trilham o caminho da inocência ao conhecimento do infortúnio máximo, que os guia ao seu destino trágico. Logo, convém ao poeta que a primazia do sublime componha a abertura da obra, visto que seu emprego possibilita, em seu desfecho, a redenção moral do casal e a libertação do cativo de sua condição escrava.

A fim de comocionar o leitor e convidá-lo a acompanhar o desenvolvimento de seu poema trágico, o eu lírico emprega o acúmulo de detalhes (*circumstantiae*) na descrição enérgica tanto dos painéis do passado quanto do painel do presente, aderindo à forma particular de pintar recomendada por Quintiliano, mediante a qual se realiza a pintura de lugares, atores e ações diferentes em quadro diferentes, de forma que todos se encaminhem para um mesmo fim³³⁴. Assim, a aparência de realidade dos elementos da natureza representados em “A Tarde”, um dos poemas mais sinestésicos da poética castroalvina, resulta da ornamentação do discurso em pinceladas vívidas, por meio da qual a poesia adquire qualidade pictórica.

3.2. A *EKPHRASIS* E A ESTÉTICA DO SUBLIME EM “A CACHOEIRA”

O poema “A Cachoeira” foi selecionado para essa análise tanto em função de sua relevância no conjunto da obra, quanto em relação aos procedimentos retóricos de visualidade poética empregados. De acordo com João Adolfo Hansen, a *ekphrasis* não corresponde a uma descrição vívida de um objeto específico apartada do restante da obra onde se insere; ao

³³⁴ Cf. tipologia desenvolvida no capítulo 2.

contrário, ela se vincula à sua estrutura narrativa. Retomando o argumento de G. E. Lessing (1729-1781) de que a exposição dos aspectos do escudo de Aquiles – célebre passagem ecfástica do Canto XVIII da *Ilíada* de Homero³³⁵ – não poderia ser compreendida em dissociação da ação épica com a qual se conjuga, Hansen explica que, no contexto da ira de Aquiles, o emprego da *ekphrasis* age na amplificação do “*epos* da ação colérica do herói”³³⁶. Por isso, para melhor compreender os mecanismos poético-retóricos e dramáticos exibidos em “A Cachoeira”, faz-se necessário investigar a forma por meio da qual ele dialoga com os demais movimentos do texto poético.

Em *ACPA*, “A Cachoeira” se encontra no segmento correspondente ao *dénouement* trágico, ou seja, o trecho posterior à introdução do elemento de perturbação na narrativa que a direciona para o seu desenlace: o episódio de reconhecimento (*anagnorisis*) do poema “O Segredo”, no qual, conforme vimos, a identidade do perpetrador da violência contra Maria é revelada. Nesse excerto da obra³³⁷ se subtraem os dispositivos de teatralidade (e.g. o monólogo e o diálogo) e se acentua a dimensão poética na exploração de painéis descritivos da natureza, em que a retração da subjetividade dá lugar a uma plasticidade vigorosa e contemplativa. Deste modo, é preenchido o íterim de suspense sobre os eventos subsequentes à confidência, em que a atenção do leitor se encontra em mais elevado nível, fornecendo-nos indícios de que as representações naturais elaboradas para o segmento cumprem função de proeminência. Sobre a relevância da paisagem natural em Castro Alves, Eugênio Gomes afirma que a natureza “desempenha um grande papel em todas as situações em que a antítese é chamada a sublinhar contrastes reveladores de um conflito moral ou sentimental.”³³⁸ Assim, considerando o aspecto iluminador de conflitos internos e externos ao indivíduo, nossa análise de “A Cachoeira” se orientará pelo escrutínio de três camadas simbólicas constituídas no processo de metaforização dos elementos naturais. A primeira investigará a representação da violência no episódio do novilho descrito no poema e suas possíveis relações com a experiência vivida pela escrava Maria; a segunda tratará da prosopopeia dos participantes da luta travada no poema; e a terceira se concentrará no exame da relação entre a *ekphrasis* e as artes plásticas nas estrofes finais de “A Cachoeira”. Durante a análise, demonstraremos os efeitos enargéticos conquistados, assim como a articulação do

³³⁵ O escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada* é provavelmente a apresentação ecfástica da Antiguidade mais conhecida e citada como seu exemplo típico nos estudos sobre o tema. In PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 28.

³³⁶ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”. p. 87.

³³⁷ Abarcando de “Crepúsculo Sertanejo” até “A Cachoeira”. ALVES, Castro. *Obra completa*. pp. 357-366.

³³⁸ GOMES, Eugênio. “Castro Alves e o romantismo brasileiro”. *Obra completa*, p. 35.

estilo sublime aos recursos poéticos empregados para conferir elevação à matéria e ao discurso poéticos.

Antes de iniciarmos essa investigação, convém enfatizar que a balada³³⁹ triádica – “Na Fonte”, “Nos Campos” e “No Monte” – presente na porção central da obra e correspondente ao relato da escrava Maria sobre o ataque violento por ela sofrido, representa uma divisão no curso da narrativa, que desvia drasticamente sua orientação e, conseqüentemente, modifica a feição da representação da natureza – agora, segregada em duas espécies. Deriva da cisão do universo moral dos protagonistas a verificação do contraste entre a caracterização dos elementos naturais nos cenários precedentes à série mencionada e aquela posterior ao ato de tirania sexual perpetrado contra a escrava. Tal diferenciação parece ser articulada por Maria na cena do encontro com Lucas a bordo da canoa no poema “No Barco”:

“Maria, fala!” – “Que acordar sombrio”,
Murmura a triste com um sorriso louco,
“No Paraíso eu descansava um pouco. . .
Tu me fizeste despertar na vida. . .

“Por que não me deixaste assim pendida
Morrer co’a fronte oculta no teu peito?
Lembrei-me os sonhos do materno leito
Nesse momento divinal. . . Qu’importa ?. . .

“Toda esperança para mim ‘sta morta. . .
Sou flor manchada por cruel serpente. . .”³⁴⁰

Nele, a personagem opõe dois momentos de sua experiência: o período da inocência e o período da desonra, isto é, antes e após o conhecimento da violência. Nos versos acima, associam-se à inocência o acolhimento materno, a posse do sentimento da esperança, a harmonia presente no paraíso bíblico; enquanto à desonra relacionam-se a melancolia, o desalento, a vergonha e a loucura. Por conseguinte, a composição do cenário natural referente a cada um desses estados é executada pelo eu poético em concordância com as características do dualismo estruturado nesse segmento de “No Barco”, o qual detalharemos a seguir.

³³⁹ Entendemos por *balada* o poema narrativo de fonte popular e caráter dramático, no qual se narra uma série de ações que culminam em um episódio trágico. Devido a sua origem oral, repetem-se padrões rítmicos e idiomáticos no decorrer de suas estâncias, no intuito de facilitar a disseminação da história e sua memorização, segundo D. Dugaw. “Ballad”. In GREENE, Roland at alli. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. p. 114. Não se enquadrando na forma fixa da *ballade* francesa medieval (três oitavas seguida de uma quadra), lemos as variações rítmicas e métricas nesse trio de poemas enquanto adaptações das formas populares da balada às necessidades de expressão do “movimento aflitivo de alma” (expressão de Eugênio Gomes. In ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 840) do monólogo de Maria.

³⁴⁰ ALVES, Castro. op. cit. p. 331.

Dentro do primeiro quadro referente à era da inocência – formado essencialmente pela paisagem natural dos poemas “Maria”, “O Baile na Flor”, “Tirana”, “A Senzala”, “Diálogo dos Ecos” e “Na Fonte”³⁴¹ –, a natureza é de constituição edênica, apresentando elementos naturais harmônicos cuja base conceitual incorpora, primordialmente, a pureza (“doce himeneu das noites límpidas”, “perfumes puros”, “brisa pura”, “águas cristalinas”, “a cascata/ alvas tranças desata”), a beleza (“belas as margens do rio”, “flores doiradas”) e a alegria (“a jandaia (...) alegre chama”, “Os passarinhos (...)/ Pousam-lhe alegres”, “Saltava alegre o sagui”). O eu poético até mesmo emprega o termo “Paraíso” na descrição dessa categoria de natureza em duas ocorrências no texto, nos poemas “A Senzala” e “No Barco”, sugerindo uma conotação religiosa na medida em que também o sentido bíblico da expressão remete às noções de harmonia e pureza³⁴². Em “A Senzala”, que surge no poema seguidamente à “Tirana” cantada por Lucas³⁴³, o eu lírico pinta um quadro natural no qual se vê todos os elementos ao mesmo tempo, de acordo com a maneira geral de pintar proposta por Quintiliano³⁴⁴.

Na *topografia*, o cenário circundante à morada de Maria é descrito em abundantes detalhes: em sua moldura, os cerros nus, o amplo altiplano verde, os muros rodeantes; ao centro a choupana singela, a cobertura de sapê, a janela com vista para os campos e os festões azuis do cipó que adornam o casebre. A técnica da *ekphrasis* guia o olhar da imaginação do leitor, periegeticamente (*periegematikos*), conforme a sugestão de Aftônio, pelo entorno do painel até seu primeiro plano, atentando para alguns detalhes expressivos. Para a atribuição da vividez, o eu lírico completa a descrição topográfica com tonalidades claras que conferem brilho ao cenário e convidam a atenção (“brancos muros”, “sapé doirado”) e com a inserção de qualitativos sinestésicos que tornam a pintura “viva”: são os “perfumes puros” e o canto da

³⁴¹ Décimo-quarto poema da obra, situado quase à metade de *ACPA*, “Na Fonte” apresenta os primeiros índices de perigo e maldade no texto, precisando o momento da abordagem repentina do violador, estabelecendo uma divisão na obra entre a época da inocência e a época do conhecimento do mal.

³⁴² Cumpre salientar que outras aproximações entre *ACPA* e o texto bíblico são plausíveis: um exemplo é o valor negativo atribuído à serpente em *ACPA* que nos remete ao réptil do Velho Testamento, que leva o casal originário, Adão e Eva, da inocência à expulsão do paraíso, ao persuadi-los a comerem da fruta proibida da árvore do conhecimento do bem e do mal; da mesma forma, o casal de escravos, Maria e Lucas, conhecem o mal através do ataque da serpente, que primeiro vítima a mãe de Lucas e, anos depois, sua amada. Em Gênesis 3:3-5: “mas Deus disse: ‘Não comam do fruto da árvore que está no meio do jardim, nem toquem nele; do contrário vocês morrerão’. Disse a serpente à mulher: Certamente não morrerão! Deus sabe que no dia em que dele comerem, seus olhos se abrirão, e vocês, como Deus, serão conhecedores do bem e do mal.”; outro exemplo reside na sacralização da escrava Maria, como se observa em “Diálogo dos Ecos”, numa sugestão à madona bíblica, virgem e pura: “Como relíquia no altar!...” (ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 327).

³⁴³ A assimilação e adaptação da forma fixa medieval *rondeau redoublé* em “A Senzala” (seis quadras e um *rentrement* crítico, in C. Scott, T. Brogan e A. French. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 1226) reitera sua origem popular e a adequação da forma do poema não apenas ao conteúdo – amor cortês – mas também à localização dentro da obra, como desdobramento da cantiga popular de Lucas.

³⁴⁴ Cf. explicação sobre as espécies de pintura recomendadas por Quintiliano no capítulo 2 da dissertação.

jandaia amiga³⁴⁵ que preenchem os ares da paisagem. Alargando-se rumo a *etopeia*, a descrição ecfrástica traz a figura da protagonista ausente da composição para diante dos olhos do leitor – em observação ao *prò ommatón poieîn* aristotélico:

É este o galho da rolinha brava,
Aonde a escrava seu viver abriga...
(...)
Aqui n'aurora, abandonando os ninhos,
Os passarinhos vêm pedir-lhe pão;
Pousam-lhe alegres nos cabelos bastos,
Nos seios castos, na pequena mão.³⁴⁶

A impressão de realidade promovida pela ideia de movimento na interação da escrava com os elementos da fauna contribuem à restituição mental que o leitor faz de Maria. Aqui, a *ekphrasis* inserida na modalidade da *etopeia*, participa da composição do *ethos*, visto que confere, epiditicamente, virtudes morais à personalidade da escrava. Assim, o eu lírico reveste o indivíduo da “majestade” de que trata Pseudo-Longino em *Peri Hypsous* na passagem sobre o efeito da presentificação de coisas ausentes pela fantasia. Esse é um ponto fundamental no estabelecimento da índole de Maria e sua condição de origem. As topografias, tanto do meio natural em “A Senzala”, quanto do interior da choupana de Maria em “Diálogo dos Ecos”, fornecem suporte para a caracterização da protagonista e revelam especificidades do vínculo amoroso entre o casal de escravos. Por exemplo, na celebração de Lucas à amada em “Tirana”, assentada no amor devoto e na dor causada pela saudade, os atributos elencados sobre Maria se relacionam de forma sensualizada, porém casta, aos elementos naturais (“Maria é a baunilha/ Que me prende o coração”, “é Maria/ Que geme no taquaral”, “galho da rolinha brava”, “casta flor”), remetendo à configuração do amor cortês, segundo afirma o estudioso Segismundo Spina:

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. (...) O amor, para os trovadores, era, como bem definiu Bernard de Ventadorn, o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração).³⁴⁷

³⁴⁵ É inevitável a lembrança da amizade entre a índia tabajara e a jandaia em *Iracema* de José de Alencar (1865). Lá, a integração da protagonista ao meio natural compunha seu universo de harmonia e pureza, estágio, portanto, anterior ao contato com o branco e a seu sacrifício.

³⁴⁶ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 324.

³⁴⁷ SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*, p. 26.

Assim, ao distinguir as particularidades do caráter de Maria pela voz do eu lírico em “Maria”, pela voz de Lucas em “Tirana” e mediante as descrições ecfrásticas dos lugares habitados pela escrava, o poema torna visível a qualidade íntegra e sublime de seu caráter. Aplicados no argumento inicial do poema, tais esforços intencionam elevar moralmente a personagem e intensificam a dramaticidade dos eventos trágicos por que passa.

A propósito, a pureza essencial de Maria e a nobreza do amor que lhe nutre Lucas em “Tirana” nos remetem à valorização romântica das trovas populares como “expressão espontânea e próxima da natureza”³⁴⁸, elaborada por J. G. Herder (1744-1803). Em sua teoria estética, a poesia exprime as características originais de cada povo, como um produto histórico e cultural da “experiência do *sentir* (*Gefühl*)”³⁴⁹. A seu ver, a linguagem poética, não sendo propriedade de uma elite seleta, está igualmente presente na expressão popular, onde surge em sua pureza original. Assim, relacionamos o interesse romântico pelas cantigas populares à expressão do eu lírico de “A Senzala” que, na última estrofe do poema, faz uso do *rentrement*, numa assimilação de aspectos da forma tradicional do rondó, para revelar o propósito do poema³⁵⁰:

Eis o painel encantado,
Que eu quis pintar³⁵¹, mas não pude...
Lucas melhor o traçara
Na canção suave e rude...
Vede que olhar, que sorriso
S’expande no brônzeo rosto,
Vendo o lar do seu amor...
Ai! Da luz do Paraíso³⁵²
Bate-lhe em cheio o fulgor.³⁵³

³⁴⁸ D’ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. p. 32.

³⁴⁹ FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do romantismo”. *O Romantismo*. p. 43.

³⁵⁰ O *rentrement* de um rondó (*rondeau*) possui uma função reflexiva de revelar, engenhosamente, o assunto do poema, “its *raison d’être* and its means of expression”, na sua apropriação francesa; e na tradição inglesa meditativa, o *rentrement* representa uma destinação lírica, “a focus of self-recollection, intimate knowledge, and haunting memory”. In SCOTT, C.; Brogan, T.; French, A. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 1226.

³⁵¹ A utilização significativa do verbo “pintar” no verso “Que eu quis pintar, mas não pude...” indica a aproximação da criação poética à constituição de quadros óticos a serem “vistos” pelos leitores (“painel encantado”).

³⁵² Representação do paraíso terrestre numa releitura do *topos* do *locus amoenus*. De acordo com Ernest Curtius, o *locus amoenus*, por se tratar de uma paisagem ideal, tem por elementos essenciais “uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa. Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem de cenário para a poesia pastoril; mas logo se libertam do contexto, passando a objeto da descrição retórica.” CURTIUS, Ernest. *Literatura europeia e Idade Média latina*, p. 252. Em ACPA, a natureza ideal além de refletir o caráter essencial que Curtius especifica, concentra as virtudes humanas na harmonia entre os seus elementos.

³⁵³ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 325.

O comentário do eu lírico, travestido de confissão, evidencia uma reflexão estética, à medida que considera o “painel encantado” que compôs com recursos da *ekphrasis* e da *phantasia*, inferior à cantiga rústica de Lucas. O intento de forjar a expressão do povo através da voz de Lucas, assim como a valorização da cultura popular, remete-nos à sistematização do belo e do sublime realizada no poema de abertura, “A Tarde”, uma vez que associa as trovas populares ao tempo da ingenuidade pertencente à infância. Em “A Tarde”, a época infantil se caracteriza pela presença de harmonia e de felicidade, visto que representa uma conformidade entre razão e sensibilidade poética, conforme expusemos em análises anteriores. Essa associação se torna importante na medida em que a harmonia proposta pela poesia de caráter ingênuo não comporta estruturalmente o conteúdo nefasto da violência cometida sobre os indivíduos escravizados, sendo, então, primordial, a busca por uma representação metafórica que abarque os processos envolvidos na desumanização e no rebaixamento moral do homem. Em virtude dessa necessidade estética, a representação metafórica da natureza após o ato de violência sexual contra Maria (ou mesmo em referência a ele) terá de se distinguir daquela da época da inocência, como veremos a seguir.

No segundo tipo de caracterização do meio natural, definido pela desonra de Maria, a natureza se mostrará sombria e taciturna, sobretudo nos poemas “A Queimada”, “O Nadador”, “Nos Campos”, “No Monte”, “Desespero”, “Mãe Penitente”, “O Segredo”, “Crepúsculo Sertanejo”, “O São Francisco” e “A Cachoeira”. Nesses versos, os elementos naturais irão demonstrar robustez e desamparo, atuando como “madrasta impiedosa”³⁵⁴ em relação ao casal de escravos, pois que negarão abrigo à Maria, combaterão Lucas e pressagiarão a violência e a morte do casal. Relacionam-se a tal classificação sentimentos e estados que o casal de escravos manifesta ao longo da narrativa, como no caso da tristeza (“triste chorar de arapongas”, “chorar das casuarinas”), do medo (marrecas medrosas, “o gavião recurva,/ espantado a gritar”, “a corça e o tigre – naufragos do medo”), do sofrimento (a palmeira rompida, a corça afogada, “leão ruivo, ensanguentado”, sangue das cascatas, “tombam as selvas seculares”) e da loucura (“rio indômito,/ Como o corcel da Ucrânia,/ Rinha a saltar de insânia”); ou qualidades que confrontam, como no exemplo da maldade (“corcel titânico”, “correnteza horrída (...) como a boicininga a urrar”, “ínvios caminhos”, “lodo impuro”, “tigre carniceiro”, “cruéis leopardos”, “turbilhões barrentos”, “cipós escarlates”, “Da negra suc’ruiúba o cheiro imundo”).

³⁵⁴ Epíteto da natureza impassível no poema “Nos Campos”. ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 340.

O “círculo simbólico” afigurado pelas águas que sugam e sufocam Lucas, em sua busca desesperada por Maria no poema “O Nadador” é exemplo dessa categoria de representação da natureza. Aqui, a natureza diabólica investe contra Lucas, evoca a sua morte e se escarnece de seus esforços vãos:

Ei-lo que ao rio arroja-se.
As vagas bipartiram-se;
Mas rijas contraíram-se
Por sobre o nadador. . .
Depois s’entreabre lúgubre
Um círculo simbólico. . .
É o riso diabólico
Do pego zombador!³⁵⁵

Na descrição ecfástica da potência aquática, o rio se zoomorfiza e enfrenta Lucas corpo a corpo, executando em *images agentes* o princípio aristotélico da atribuição de movimento a um objeto inanimado de forma a animá-lo³⁵⁶. Deste modo, o movimento vivifica a cena retratada, conforme vemos nos seguintes versos de “O Nadador”:

Mas ai! Lá ruge próxima
A correnteza hórrida,
Como da zona tórrida
A boicininga a urrar...
É lá que o rio indômito,
Como o corcel da Ucrânia³⁵⁷,
Rincha a saltar de insânia,
Fremente e se atira ao mar.³⁵⁸

A visão é estimulada pela prosopopeia da torrente transmutada em serpente irada (“A boicininga a urrar...”). Conforme Lucas avança pelo rio, a correnteza se encoleriza, tornando-se mais ameaçadora. Para atribuir tal dimensão de perigo, o poeta emprega um símile poderoso, no qual o cavalo em urros se arroja ao mar. Como se nota, o crescendo metafórico ao longo do poema é acompanhado de símiles cada vez mais vigorosos, cuja impressão de movimento faz crer se estar testemunhando o episódio de fúria da natureza. Assim, os índices

³⁵⁵ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 329.

³⁵⁶ Aristóteles prescreve a atribuição de movimento ao objeto mimetizado em sua *Retórica*, por meio de *images agentes* e *verba agentis*, cujo resultado de ação é chamado *energeia*. PLETT, Heinrich F. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 42-48. A esse respeito, cf. nossa exposição sobre Aristóteles no capítulo 2.

³⁵⁷ O “corcel da Ucrânia” é referência ao poema narrativo de Lord Byron, *Mazeppa* (1819), sobre a lenda popular ucraniana sobre Ivan Mazeppa, herói nacional que passa por inúmeros sofrimentos, dentre os quais, ter sido amarrado a um cavalo. Victor Hugo também escreveu um poema sobre a lenda.

³⁵⁸ ALVES, Castro. op. cit. p. 330.

de opressão simbolizam a violência existente na esfera humana, como forma de representar a corrupção moral do indivíduo escravizado. Numa das falas de Maria, a protagonista relata o golpe violento que sofreu por meio de uma metáfora natural, reveladora de sua condição de presa: “Ai! que pode fazer a rola triste/ Se o gavião nas garras a espedaça?”³⁵⁹.

No intuito de nos aprofundarmos nessa segunda espécie de natureza, passamos ao exame da *ekphrasis* no poema “A Cachoeira”. O poema, composto na forma fixa de caráter epicizante e de cadência solene da oitava rima³⁶⁰ – é inaugurado pela apresentação de uma atmosfera soturna de um brado sepulcral que faz tremer as lapas anciãs e afugentar sombras uivantes. É por meio da exploração de uma sonoridade visceral, estrondosa e perturbadora³⁶¹ que o sujeito lírico introduz a desarmonia ao cenário natural, forjando uma ambientação que evoca medo e morte. Ingressam, nesse cenário lúgubre, as potências naturais que protagonizarão o pugilato no qual se centra o poema: a catadupa e o penhasco.

A CACHOEIRA

Mas súbito da noite no arrepio
Um mugido soturno rompe as trevas. . .
Titubantes — no álveo do rio —
Tremem as lapas dos titães coevas! . . .
Que grito é este sepulcral, bravo, 5
Que espanta as sombras ululantes, sevas?
É o brado atroador da catadupa
Do penhasco batendo na garupa! . . .

Quando no lodo fértil das paragens
Onde o Paraguaçu rola profundo, 10
O vermelho novilho nas pastagens
Come os caniços do torrão fecundo;
Inquieto ele aspira nas bafagens
Da negra suc’ruiúba o cheiro imundo. . .
Mas já tarde. . . silvando o monstro voa. . . 15
E o novilho preado os ares troa!

Então doido de dor, sânie babando,
Co’a serpente no dorso parte o touro. . .

³⁵⁹ Versos do poema “No Monte”. ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 342.

³⁶⁰ O poema “A Cachoeira” compartilha a forma fixa da oitava rima com o poema “A Tarde”, ou seja, sete oitavas de decassílabos heroicos rimados no padrão *abababcc*. A oitava rima, de predileção dos séculos XV e XVI e utilizada por Ariosto (*Orlando Furioso*, 1516) e Camões (*Os Lusíadas*, 1575), tornou-se “uma das estrofes mais frequentes nas letras nacionais”, compondo, no período romântico, o *Poema do Frade*, de Álvares de Azevedo, e poemas do livro d’*Os Escravos* de Castro Alves, entre outros. In MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. pp. 329-330.

³⁶¹ Efeito que o poeta atinge, na primeira estrofe, pelo emprego reiterado das oclusivas /p/, /b/, /d/, /k/ e /t/, da vibrante /r/ e da assonância da aberta /a/, que mimetizam o impacto sonoro do despencar das águas, agrupando-se em forte poder sugestivo: “É o brado atroador da catadupa/ Do penhasco batendo na garupa! . . .” (versos 7 e 8 do poema).

Aos bramidos os vales vão clamando, Fogem as aves em sentido choro. . . Mas súbito ela às águas o arrastando Contraí-se para o negro sorvedouro. . . E enrolando-lhe o corpo quente, exangue, Quebra-o nas roscas, donde jorra o sangue.	20
Assim dir-se-ia que a caudal gigante — Larga sucuruiúba do infinito — Co'as escamas das ondas coruscante Ferrara o negro touro de granito!. . . Hórrido, insano, triste, lacerante Sobe do abismo um pavoroso grito. . . E medonha a suar a rocha brava As pontas negras na serpente crava!. . .	25 30
Dilacerado o rio espadanando Chama as águas da extrema do deserto. . . Atropela-se, empina, espuma o bando. . . E em massa rui no precipício aberto. . . Das grutas nas cavernas estourando O coro dos trovões travam concerto. . . E ao vê-lo as águias tontas, eriçadas Caem de horror no abismo estateladas. . .	35 40
A cachoeira! Paulo Afonso! O abismo! A briga colossal dos elementos! As garras do Centauro em paroxismo Raspando os flancos dos parcéis sangrentos. Relutantes na dor do cataclismo Os braços do gigante suarentos Agüentando a ranger (espanto! assombro!) O rio inteiro, que lhe cai do ombro.	45
Grupo enorme do fero Laocoonte Viva a Grécia acolá e a luta estranha!. . . Do sacerdote o punho e a roxa fronte. . . E as serpentes de Tênedos em sanha!. . . Por hidra — um rio! Por áugure — um monte! Por aras de Minerva — uma montanha! E em torno ao pedestal laçados, tredos, Como filhos — chorando-lhe — os penedos!!!. . .	50 55

A primeira parte do poema, composta pelas três primeiras estrofes, dedica-se à construção de um evento metafórico, no qual um novilho se torna presa de uma serpente, ao se alimentar à beira do rio, sendo incapaz de sobreviver ao ataque. O réptil o morde no dorso, enrosca-o em seus anéis e o arrasta às águas onde o esmaga até sua fratura completa. A cor vermelha que qualifica o mamífero, bem como o sangue que irrompe no instante de sua

morte, aparece como símbolo da violência irrefreável, cuja magnitude será a tônica desse poema e que se manifestará, ainda, sob outros códigos, como veremos adiante³⁶².

As componentes narrativas dispostas na cena do assalto ao novilho (estrofes II e III) nos parecem remissíveis às do ataque à escrava Maria, pois que apresentam, ainda que em contextos distintos, uma paridade de ordem física e moral na caracterização do espaço e das personagens.

Assim, permitimo-nos estabelecer um paralelo entre os dois momentos do texto poético: o ataque à escrava narrado em primeira pessoa por Maria, entre os poemas “Na Fonte”, “Nos Campos” e “No Monte” e a captura do novilho do poema em questão, situado na parte final de *ACPA*. O cotejo do par de cenas revela-nos coincidências a respeito do cenário aquático, da presença do réptil rastejador, da ignorância do mal pelas vítimas e das metáforas naturais associadas aos personagens, conforme agora apresentamos.

Quanto aos ambientes físicos onde se dão os golpes, assemelha-os a presença do elemento aquático dentro do qual os personagens são surpreendidos: na narração de Maria, tratam-se de “águas cristalinas”, porque precedentes à violência; e na cena do novilho, aparecem como turbilhão da morte (verso 22), já tingidos pelo estigma moral, numa revisitação à experiência da escrava. Ainda é possível observar que, embora os ataques ocorram em períodos do dia diametralmente opostos – ao meio-dia e no meio da noite, respectivamente – ambos os cenários são caracterizados pela existência de sombras e gritos pavorosos que os cobrem de temor. A zona marcada pela ausência de luminosidade é tanto indicativa da aproximação do perigo em “Na Fonte” e “Nos campos” (“Quem foi?! Da mata sombria/ Uma vermelha cutia/ Saltou”; “A sombra é infinda”), quanto representativa da morada de entes vis, fonte metafórica da maldade em “A Cachoeira” (“Que espanta as sombras ululantes, sevas?...”) e para onde se recolhem as vítimas maculadas em “No Monte” (“Morrer a sombra da floresta escura!...”). Além do negrume como espaço da vileza, a presença do ‘lodo’, base orgânica do habitat da serpente no poema “A Cachoeira” (verso 9), vem reforçar a decomposição moral do predador, conforme comprovam aparições anteriores da expressão na obra³⁶³. Numa escala mais ampla, relacionam-se à escuridão tanto o caráter

³⁶² Outras referências à tonalidade vermelha ocorrem em *ACPA*, dentre as quais são exemplos marcantes a “vermelha cutia” e os “mil insetos de rubim”, que pressagiam a violência que sofrerá Maria, no cenário natural do poema “Na Fonte”. De maneira geral, a tonalidade rubra vem representar, no interior da obra, a perda da inocência, a desonra definitiva, a ruína moral, conforme fora sistematizado pelo sujeito lírico no poema “Anjo”: “O sangue é rubro, a virgindade é branca —/ O sangue aumenta da vergonha a bava.”; e aparece tacitamente na autodesignação de Maria: “Sou flor manchada por cruel serpente. . .” ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 331.

³⁶³ Nas aparições anteriores nos poemas “Desespero” e “Mãe Penitente”, o termo ‘lodo’ fora empregado, juntamente com o matiz negro, como metáfora da imoralidade: “Porque eu pequei... e do pecado escuro/ Tu foste

maléfico dos indivíduos agressores quanto à condição de rebaixamento moral a que são submetidas suas vítimas.

A metáfora do lodo é crucial na contextualização da condição do escravo submetido aos abusos dos senhores escravocratas. A título de exemplificação, apresentamos um excerto do Ato III do drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas* de Castro Alves, que posiciona, mais articuladamente, a metáfora do lodo no contexto do rebaixamento moral. O fragmento corresponde à fala de Gonzaga, poeta e revolucionário, ao descobrir que sua amada Maria teria sido coagida a assinar um contrato submetendo-a ao governador, Visconde de Barbacena – o “opressor-mor todo poderoso, a personificação do poder”³⁶⁴ – em troca da liberdade do amado.

Ah! o imundo pacto que aqui se fez!... Covarde! e estes papéis têm lama... não devem manchar a mão honrada de um homem de bem... Meus senhores, é minha liberdade (*acena com os papéis*), mas estes papéis dormiram num coito repulsivo com uma cousa torpe e vil... com esta carta... esta carta em que ele propõe a minha mulher a desonra para salvar-me!... Ah!... como tudo isto é negro, é repulsivo, é imundo! Sim... eu não devo tocar em tanto lodo... Só ha um lugar para a lama, é o charco, miserável! (*Atira-lhe à cara com os papéis rotos.*)³⁶⁵

Esse excerto de Gonzaga demonstra que, na imagética castroalvina, as metáforas do lodo e da lama se associam à vileza e à indignidade, surgindo em contextos em que o indivíduo é obrigado a realizar um ato imoral, agredindo a integridade de sua natureza. Em outro momento da peça, o depoimento do escravo Luís patenteia a relação entre a metáfora da serpente e a condição do indivíduo escravizado:

Gonzaga – E entretanto, meu amigo, a escravidão é uma parasita tão horrivelmente robusta, que, deslocada do tronco, vai fanar os ramos da vida. Tu és livre, mas eu ainda não pude restituir-te a tua família.
Luís – Ah! *sucuruiúba do inferno*, engole-nos pela sombra, devora-nos os filhos, porque sabe que morreremos. (...) Ah! é que foi loucura do triste escravo querer ter um leito abençoado por Deus, querer que a mulher que amou, no momento de receber o primeiro beijo, fosse bendita pelos anjos e chamada pelo santo nome de esposa!... Mas ah! que quereis? Aos desgraçados só resta o amor e eu dizia então comigo: amemo-nos infelizes, amemo-nos cativos. Ainda nos resta uma ventura. Sofremos, lutamos, temos

o fruto cândido, inocente,/ – Borboleta, que sai do – lodo impuro...” in Castro ALVES, *op. cit.*, p. 353. Além das referências prévias, a sonoridade do vocábulo ‘lodo’, no contexto do poema, alude a noções de sujeira e baixeza, por meio de suas vogais semifechada /o/ e fechada /u/.

³⁶⁴ AZEVEDO, Elizabeth R. “Um poeta no palco brasileiro”. *Teatro completo*. p. XXII.

³⁶⁵ Cena XII, Ato III. ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 655. Grifos do autor.

o chicote nos ombros, a ignomínia na alma, mas ainda há na terra um bálsamo para o corpo, um bálsamo para o coração - o amor de uma mulher - o amor de uma esposa.

Gonzaga – Não te recordes agora da pobre Cora. Embalde minha mãe quis comprá-la ao seu bárbaro senhor. Falemos de tua filha.

Luís – Minha filha, que talvez se afogasse na desonra para fugir à morte, como sua mãe, que afogou-se na morte para fugir à desonra.³⁶⁶ (grifo nosso)

A representação simbólica da escravidão por meio das metáforas de animais tidos como vis e ameaçadores, como a “parasita robusta” e a “sucuruiúba do inferno”, reforçam a sua propriedade cerceadora dos direitos primários do homem escravizado (“os ramos da vida”), que, reduzido à condição de presa (“engole-nos pela sombra”), encontra-se fadado à desonra ou ao suicídio³⁶⁷. Para esse indivíduo, o amor idealizado resta como o consolo único e o depositário intocado de uma pureza moral possível somente na esfera dos sentimentos. A abertura da peça com o depoimento patético do escravo Luís estabelece um conceito de escravidão sobre o qual o entrecho se desenvolve. Mediante a repetição da metáfora da sucuruiúba em *ACPA* – texto em fase de elaboração na ocasião da estreia da peça em 1868 – parece-nos produtiva a hipótese de ambos os textos compartilharem ideias semelhantes sobre a representação da escravidão na obra de arte. Ademais, a oração final da fala de Luís aponta para o dilema que seria vivido por Lucas e Maria em *ACPA*: a escolha entre a aceitação da desonra em vida ou a preservação da honra na morte. Dentro de tal sistema imagético sobre a escravidão, o repúdio do eu lírico à corrupção moral do homem parece ressoar a citação da peça “Nathan, o sábio” de Lessing, que F. Schiller utiliza na abertura de seu ensaio “Acerca do sublime”: “A nenhum homem pode ser imposto o que deve fazer”³⁶⁸, que nos parece ser a premissa subterrânea do sujeito poético e ficcional em ambas as composições.

Retornando a *ACPA*, eventos narrativos do segmento sobre a perseguição à Maria parecem ser replicados na primeira parte de “A Cachoeira”. Tal como Maria pressente o “hálito ardente” em seus ombros no segundo que antecede o bote de seu agressor, o novilho se

³⁶⁶ Cena I, Ato I da peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 582. Em outro exemplo da metáfora do réptil relacionada à perversidade e o rebaixamento moral, está na fala do personagem do Governador a seu braço direito e traidor da revolução, Silvério: “Sim! tu sabes ligar-me a todos os teus crimes. Tu me sopras todos os pensamentos maus, tu me apontas o abismo... e quando eu sou presa da vertigem, da raiva e do ciúme, dizes-me: ‘V. Ex^a., que tem este humilde servo às suas ordens’. Ah! servo do diabo... Dir-se-ia uma *sucuruiúba* que arrasta um touro para o rio ... e que lhe diz, rindo: ‘senhor, se quer ter a bondade de afogar-se, eu o carregarei.’ Miserável!. .. Dize-me agora, quem urdiu esta calúnia infame?” ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 643. (grifo nosso)

³⁶⁷ Vale relatar a descoberta a partir de consulta ao manuscrito original de que o poeta efetuou a troca de “sucuruiúba” por “crocodilo” em duas ocorrências de *ACPA*, “Na Margem” e “Diálogo dos Ecos”, o que reforça a ideia de as representações dos reptis aludirem às noções de perigo e vileza na tessitura do poema.

³⁶⁸ Citação do Ato I, Cena 3 de “Nathan, o sábio”, peça de G. Lessing, na tradução portuguesa de Flavio Meurer. In SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. p. 49. Na tradução de Pedro Süsskind e Vladimir Vieira, temos ainda: “Nenhum homem é obrigado a ser obrigado.” *Do sublime ao trágico*. p. 55.

apreende com a bafagem da serpente prestes a se lançar. A semelhança abrange também a caracterização dos dois ofensores. No poema “Na Fonte”, o símile da onda mansa, que se entrelaça nos pés da escrava à maneira de uma cobra, pressagia a investida do filho do fazendeiro escravocrata metaforizado em “negra serpente” nos versos de “Nos Campos”³⁶⁹. No contexto sombrio de “A Cachoeira”, a metáfora é retomada, robustecendo-se, para se materializar no monstro predador da jovem rês (verso 14). Por fim, são passíveis de comparação ambas as cenas persecutórias, nas quais há presença da dor e do sangue das presas, bem como do eco nos montes e vales de seus clamores por socorro³⁷⁰. Assim, cremos que a posição de vulnerabilidade que ambas as vítimas ocupam antes do ataque, a luta travada e o estado de caça no qual se encontram ao final se identificam plenamente. Ambos são capturados por seres vis de superior força e são arrastados para o seu fim: no caso do novilho, sua morte literal; e no de Maria, o termo de sua inocência, ou seja, a desonra que termina por ser sua morte moral. A partir desse breve esforço comparativo, vemos que o cenário natural de “A Cachoeira” experimenta uma intensificação metafórica na representação da natureza, amalgamando os indícios anteriores e pontuais da violência na série “Na Fonte”, “Nos Campos” e “No Monte”.

A violência também é reelaborada dentro dos aspectos constitutivos da natureza no poema “A Cachoeira”, efetivando-se na metáfora da captura e morte do novilho pela serpente, a que já nos referimos. A representação da caça concentrada na passagem narrativa do novilho constitui um núcleo metafórico que, como uma espécie de refrão imagético, não apenas ressoará em diversos momentos de *ACPA* em que a violência se faz presente, mas também se desdobrará em outras significações no interior de “A Cachoeira”.

A conjunção “assim” que inicia a quarta estrofe do poema (verso 25) transforma a morte do novilho em símile, aprofundando sua significação na tessitura de “A Cachoeira”. Nessa segunda etapa, a analogia se adensa e repercute em mais uma camada de significado. Após narrar a luta entre as espécies animais, o eu poético transfere os eventos do episódio metafórico do novilho para a descrição da cachoeira como se fosse um embate de forças naturais, com “o despenhar das águas sobre o rochedo assimilado ao combate do touro e da

³⁶⁹ São os referidos versos de “Na Fonte”: “A meus pés a onda mansa/ Por entre os juncos s'entrança/ Como uma cobra a fugir!” e de “Nos Campos”: “Já vejo-lhe a sombra/ Na úmida alfombra. . ./ Qual negra serpente/ Que vai de repente/ Na presa saltar!. . .”

³⁷⁰ A passagem mencionada no caso de “No Monte” retumba não apenas as célebres rimas de “Vozes d’África”, mas também a noção de abandono presente nos versos de *Os Escravos*, corroborando a informação de que *ACPA* teria sido concebida como continuação daquele, segundo consta o registro de num manuscrito do poeta, a ver: “E do peito arranquei um pavoroso grito,/ Que foi bater em cheio às portas do infinito!/ Ninguém! Ninguém me acode. . .” e “Há dois mil anos te mandei meu grito,/ Que embalde desde então corre o infinito. . ./ Onde estás, Senhor Deus?. . .” in ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 290 e 342.

jiboia”³⁷¹, nas palavras de Antonio Candido. De um lado, o volume descomunal das águas do rio metaforizado em “larga sucuiúba do infinito”³⁷²; de outro, os rochedos de granito que o sustentam transfigurados em “negro touro”³⁷³, à semelhança da descrição ecfástica da Cachoeira de Paulo Afonso realizada por Richard Burton no primeiro capítulo. O enfrentamento entre os dois oponentes majestosos se traduz em gritos, golpes sangrentos, no concerto de trovões, no estouro da massa d’água ecoando nas grutas, nos penedos a suportar a carga do dilúvio sobre os ombros. O touro reage violentamente ao ataque da serpente fulgente, fincando-lhe os chifres, em demonstração de resistência, em ato semelhante ao ocorrido no primeiro núcleo metafórico. Em virtude do golpe recebido, a larga serpente dilacerada, por sua vez, convoca apoio de mais um afluente e o curso d’água, agora reforçado, assume, na quinta estrofe, aspectos comportamentais equivalentes aos de uma manada de equinos: galopa, empina e cavalga, tumultuadamente, de cima do precipício. Note-se que, por meio das transmutações mencionadas, constitui-se o processo de *zoomorfismo* da cachoeira, no qual são ampliados em intensidade e tamanho os símbolos representativos das duas potências naturais postas em confronto. O novilho passa a touro, enquanto a negra sucuiúba se expande e se transmuta em mamífero equestre; assim, a metaforização dos elementos da natureza se dilata e se enriquece dos traços distintivos que acumula.

Na *prosopopeia* da caudal, a metamorfose por que passam os elementos naturais em luta tem o efeito de rememorar o golpe trágico sofrido por Maria, que, como um estribilho no conjunto da obra, ressurgue de forma a presentificar a ocorrência do passado, de acordo com o preceito do deslocamento temporal de Dionísio de Halicarnasso, mediante o qual o leitor/ouvinte se torna testemunha da ação que se desenvolve à sua frente. A impressão de imediatez fica por conta dos detalhes elencados na descrição ecfástica das águas, dentre os quais podemos citar: a ênfase no tempo presente (verbos no presente do indicativo e no gerúndio), o efeito sinestésico das expressões que aguçam os sentidos (“arrepio da noite”, “grito sepulcral”, “o cheiro imundo”, “coro dos trovões”, “corpo quente”, “roxa frente”), o acúmulo de vocábulos de movimento (“batendo”, “troa”, “fogem”, “jorra”, “espadanando”) e

³⁷¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. II. p. 252.

³⁷² A serpente negra é fortemente associada ao lodo, expressão do rebaixamento moral em *ACPA* (Cf. as ocorrências nos poemas “Desespero”, “História de um crime”, “Mãe penitente” e “O Segredo”). O epíteto conferido a ela nesse poema estabelece sua vinculação estreita à noção de morte, visto que lançará o casal escravo do topo do abismo, onde serão aniquilados.

³⁷³ A imagem do touro negro em *ACPA* é símbolo de resistência, conforme indica sua aparição inquieta e selvagem em meio à natureza sombria de “Crepúsculo Sertanejo”.

os termos referentes às noções de brilho e clareza³⁷⁴ (“escamas”, “coruscante”, “granito”, “suarentos”). Dentre os mecanismos listados para a promoção de concretude, gostaríamos de nos aprofundar no resultado dos efeitos sonoros atingidos pelos esforços laboriosos do eu poético, que, empregados desde a primeira estrofe, são ampliados e reforçados pelo conteúdo semântico dessa segunda parte da composição. Atuantes na constituição simbólica da cachoeira são as aliteraões, que a materializam sonoramente no poema, fazendo ressoar seus estouros d’água por entre os versos, à proporção que a descrição segue:

É o brado atroador da catadupa	(verso 7)
Do penhasco batendo na garupa! . .	(verso 8)
Co’as escamas das ondas coruscantes	(verso 27)
As pontas negras na serpente crava! . .	(verso 32)
Atropela-se, empina, espuma o bando. . .	(verso 35)
E em massa rui no precipício aberto	(verso 36)

A potência das águas é intensificada pela presença constante das oclusivas /p/, /b/, /t/, /g/ e /k/, que reverberam os inúmeros golpes das águas sobre as rochas, realçados pela vogal aberta /a/ em “catadupa”, “garupa” e “crava”. A alta frequência da vibrante /r/ contribui para a mimetização dos estalos provocados pelos choques, especialmente quando em associação a uma oclusiva em encontros consonantais que enfatizam sua presença, a exemplo de “brado” e “atropela”. As sibilantes /s/ e /z/ preenchem o espaço sonoro com o persistente chiado de fundo característico das cascatas, particularmente eficaz na combinação com a oclusiva /k/: “Co’as escamas”. No verso 27, a alternância entre a aberta /a/ e a fechada /o/ aviva o chiado das águas, que, juntamente com as sibilantes, conferem um caráter reluzente ao verso, que atinge seu ápice no vocábulo “coruscante”, tanto fonética quanto semanticamente. Na quinta estrofe, a adequação do nível semântico ao nível fonético dos vocábulos escolhidos chega a uma resolução competente ao narrar a confluência e o desabamento das águas. A escolha pela imagem da manada equina permitiu que a sonoridade fosse elevada ao traço mais marcante da passagem. A característica de coletividade das correntes de água é reforçada pelo acúmulo de sibilantes nos versos 34, 36 e 37, assim como o efeito da queda se potencializa pela sucessão de vibrantes em “rui”, “precipício”, “aberto”. Nesse último adjetivo que finaliza o verso 38 e

³⁷⁴ Lembramos que tais predicados foram igualmente atribuídos ao fenômeno natural da Cachoeira de Paulo Afonso nos relatos de d. Pedro II e Richard Burton. Cf. capítulo 1.

se impregna da carga fonética dos termos anteriores, a abertura sonora promovida pelas vogais /a/ e /e/, seguida imediatamente pela vogal fechada /u/ em sua extremidade, quase que delineia no espaço sonoro o despencar da abundante caudal. Então, a rebentação encontra eco na vogal fechada /u/ de “grutas” e “estourando”, acompanhando o caminho das águas pelas aberturas das rochas. E, por fim, o colosso aquático se condensa no vocábulo “trovões”, em que confluem sibilantes, oclusivas e a vogal semifechada anasalada /o/, que, em conjunção às nasais que se repetem nos termos seguintes, “travam” e “concerto”, ganham propagação para além da estrofe.

Se a troca dinâmica de golpes entre as forças naturais descomunais forjadas pelo eu poético já se mostra capaz de engajar a atenção e a emoção do leitor que acompanha os desenvolvimentos da luta travada diante de seus olhos (*prò ommatón poiêîn*), uma vez irmanada com o resultado sonoro da escolha precisa do léxico, conforme a exposição acima sugere, ela atinge o resultado estético do sublime. Na aplicação do estilo sublime no poema, o sujeito lírico dispõe dos artifícios da *elocutio* e da *dispositio* como forma de promover o deleitamento e elevar o discurso poético. Regulando-se pela atenção ao parâmetro da moderação e da harmonia encontradas na natureza para a composição poética, o tratado “Sobre o sublime” (*Peri Hypsous*) de Pseudo-Longino aconselha que o sublime ofereça matéria para reflexão, promova o arrebatamento de forma irreprimível e resista na memória dos ouvintes. Para tal resultado, o autor recomenda o rechaço dos vícios, como o empolamento e a frieza, mas, por outro lado, julga fundamental que haja pensamentos elevados e linguagem veemente. Ainda que o eu poético de “A Cachoeira” se aproxime da afetação no primeiro verso da penúltima estrofe do poema pela profusão de exclamações e certa “emoção deslocada e vazia”, conforme desaconselha Pseudo-Longino, nota-se uma tentativa de conformidade às indicações do tratado retórico pelo emprego de recursos de ao menos duas das fontes do sublime. A primeira, relativa à moldagem das figuras com vistas à grandiloquência, objetiva motivar o maravilhamento através de metáboles³⁷⁵ e gradações. No poema, as metáboles estão presentes na reconfiguração do episódio da captura do novilho, em que os participantes do embate são renomeados seguidamente. Já as gradações ocorrem no sentido de conferir aumento de tensão à luta encenada pelas forças da natureza. A título de ilustração, elencamos alguns exemplos; quanto à produção dos sons, são índices gradativos: “brado” - “bramidos” - “choro” - “grito” - “coro dos trovões”; quanto às reações dos elementos naturais ao desenrolar dos eventos, os termos utilizados para graduar são “tremem”

³⁷⁵ Figura retórica que consiste na repetição de uma mesma ideia por meio de palavras diferentes.

- “espanta” - “caem de horror” - “estateladas” - “laçados, tredos”. Em *ACPA* como um todo, as gradações possuem função importante de garantir momentos de clímax na narrativa, em geral, quando da revelação de alguma informação desconhecida por um dos personagens. Um exemplo é o recrudescimento dos índices da maldade, pela inclusão de presas animais e cores sugestivas na primeira metade da obra, que se convertem em metáforas elaboradas na parte final, conforme apontamos, mantendo características semelhantes às das imagens iniciais.

Outra fonte do sublime presente em “A Cachoeira” reside na composição com vistas à dignidade e à elevação, de que são recursos o arranjo e a harmonização das expressões. Enobrece-se o discurso mediante a conjugação adequada dos membros, formando, unidos, um “organismo perfeito”, como é o caso da escolha justa dos vocábulos em “A Cachoeira”, no qual o poeta conjuga um objeto estético desarmônico por excelência – a escravidão – com uma expressão poética igualmente desordenada. Trata-se de um aspecto de ordem que se fundamenta na desarmonia, disfarçada pelo efeito de clareza e simplicidade do emprego habilidoso do artifício. Isso porque a poesia castroalvina, e em certa medida também a poesia romântica, utiliza-se da expressão desuniforme e irregular – mediante o uso constante de hipérbatos, assíndetos e hipérboles – para constituir a “impressão de alvoroço” da expressão sublime de que trata Longino, atuando de modo a não deixar entrever os esforços poéticos referentes à impressão de naturalidade e espontaneidade que transmite.

Cumprir acrescentar que, ainda que a obra narre cenas potencialmente repulsivas, pelo conteúdo violento de seus eventos, a seleção de um léxico elevado e a omissão de detalhes repugnantes ou por demais horríficos, foram responsáveis pela manutenção da grandiosidade da expressão. Além das fontes mencionadas, o emprego de “metáforas sublimes” e arrojadas, conforme recomenda Quintiliano, é capaz de avivar o discurso poético. Para ele, as metáforas extraídas dos grandes objetos da natureza – a exemplo da “larga sucruíúba do infinito” ou ainda “negro touro de granito” – deleitam e contribuem ao estilo sublime. Além disso, a animação de coisas inanimadas por intermédio da prosopopeia maravilha o leitor/ouvinte. Nas palavras de Quintiliano sobre essa espécie de metáfora: “nasce o sublime, e maravilhoso, quando por meio de metáforas atrevidas, e arriscadas nos elevamos até o ponto de dar, de alguma sorte, ação e alma aos mesmos seres insensíveis.”³⁷⁶ Relacionamos o emprego de metáforas sublimes a um comentário de Castro Alves sobre a sublimidade “que o gênio esculpe n’alma”. Nele, o poeta declara que “tudo quanto é grande planta no coração o

³⁷⁶ QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. Capítulo VII, Art. I, §4, p. 149. O tradutor J. S. Barbosa ressalta que Aristóteles denominou esse mesmo tipo de metáfora de “oculares e enérgicas” na *Retórica* III (II).

respeito, arranca dos lábios o entusiasmo.”³⁷⁷ Assim, o labor na ênfase sonora, os dispositivos poético-retóricos com vistas ao sublime e as metáforas grandiosas da natureza nas descrições ecfrásticas colaboram para o efeito de vivacidade na presentificação das cenas imaginárias, suscitando um impacto comovedor e a intensificação da potencialidade persuasiva do poema.

Em prosseguimento à análise, retomemos a terceira parte de “A Cachoeira”, composta por suas duas últimas estrofes. Nesse ponto, a metaforização das componentes da natureza adentra um estágio mitológico, inaugurado pela presença do Centauro³⁷⁸ – figura da mitologia grega que apresenta duplicidade constitutiva e comportamento selvagem e cuja introdução no poema exacerba a capacidade combativa do elemento aquático. Em ataque, a criatura faz sangrar o leito do rio, fincando suas garras em contração. Opondo-se ao Centauro, as rochas de granito assumem as formas humanizadas de um gigante, a sustentar a corrente fluvial sobre os ombros. Na transmutação final, os rivais encenam a célebre luta de Laocoonte e seus filhos³⁷⁹ contra as serpentes de Tênedos. O gigante se transfigura no sacerdote Laocoonte, acompanhado de seus filhos em prantos, os penedos; enquanto a cachoeira é representada pelas serpentes em fúria. O padecimento físico dos membros da família é retratado pela contração do punho de Laocoonte, pelo tom violáceo de seu rosto em asfixia e pelo aprisionamento de seus filhos nos anéis dos répteis. Finaliza o poema o *antropomorfismo* dos elementos naturais em combate, que havia sido inserido, a meio caminho, pelas figuras, em certa medida, antropomorfas do Centauro e do gigante. A reação de contração do grupo estatuário ao ataque das serpentes reforça no poema o conceito da resistência diante da violência, não só pela referência direta aos personagens da estátua, mas também pela fusão de características advindas da sobreposição de metáforas, que nos faz associar atributos do “negro touro de granito” aos do “gigante” e, finalmente, aos de Laocoonte. Com fim ilustrativo, o quadro abaixo resume as etapas propostas e relaciona as transmutações metafóricas por que passam os partícipes dos embates dispostos no poema “A Cachoeira”:

³⁷⁷ ALVES, Castro. “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”. *Obra completa*. p. 668.

³⁷⁸ Ser monstruoso, metade humano, metade cavalo, que se alimentava de carne crua e vivia em matas e florestas devido a seu comportamento selvagem. Definição de Mário da Gama KURY, *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 76. Em seu sentido etimológico, o termo significa ‘picador de touros’, de acordo com o verbete de Georges HACQUARD, *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 76. A presença do Centauro no poema confere maior força e capacidade destrutiva ao elemento aquático, devido a seu comportamento selvagem e potência monstruosa.

³⁷⁹ Grupo estatuário datado entre 42 e 20 A.C., porém só descoberta em 1506 em Roma. A autoria da obra é atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro, escultores da ilha de Rodes. A obra se tornou objeto de cerrado debate estético nos séculos XVIII e XIX. A consideração de “Laocoonte e seus filhos” como um ideal artístico, conforme comentário de Plínio, o ancião, incitou uma série de debates sobre seu valor estético e sobre o papel da *mimesis* na arte, na Alemanha setecentista, tendo engajado a manifestação, dentre outros, dos críticos de arte alemães Winckelmann, Lessing e Goethe.

1º confronto		2º confronto (zoomorfismo dos elementos naturais)		3º confronto (antropomorfismo dos elementos naturais)	
“vermelho novilho”	“negra sucuruiúba”	“negro touro de granito”	“larga sucuruiúba do infinito”	“gigante”	“Centauro”
		cavernas das grutas	manada equestre	“fero Laocoonte”	“serpentes de Tênedos” / “hidra”

Ao cabo desse entrave e da constituição de uma terceira camada simbólica como desdobramento da cena do novilho, faz-se necessário assinalar os pontos de diálogo entre as três cenas: do ataque à Maria na metade da obra, a captura do novilho vermelho no início de “A Cachoeira” e da cena da morte de Laocoonte e seus filhos em sua parte final. Primeiramente, permeia os três eventos a presença da traição; não na acepção sentimental, mas no sentido da perversão do assalto inesperado, do perigo escamoteado. Na última estrofe de “A Cachoeira”, o adjetivo “tredos”, que qualifica os filhos de Laocoonte, retoma a noção do ato perverso. Outra reverberação da violência vivida por Maria consiste no enlaçamento dos corpos das vítimas por seus predadores; nos três contextos, uma força da qual não puderam se desvencilhar as presas, conforme constatamos nas frases: “potente aperto” de “No Monte”, “Quebra-o nas roscas” e “enlaçados” de “A Cachoeira”. Por fim, une todas as presas o ato de violência cometido contra as mesmas, que termina por arrastá-las para a sua degradação última, tanto física quanto moral, porquanto foram derrotados na luta contra os elementos nefastos.

A nosso ver, a encenação do grupo statuário de *Laocoonte e seus filhos* possui duas consequências primordiais na obra. No interior do poema, a evocação da obra de arte plástica na estrofe final tem o efeito de convergir em si toda a progressão metafórica que vinha sendo desenvolvida nas representações do confronto entre as potências naturais das etapas anteriores, assim como gradações de outra ordem, como a gradação semântica, relativa ao campo da produção sonora e da expressão dos sentimentos, segundo apontado anteriormente. Deste modo, ao materializar, de forma confluyente e múltipla, o embate entre a queda-d’água e a massa rochosa em mais de uma via artística, o eu poético alcança o ápice do sublime estético no poema. Para esse aprofundamento, a teorização kantiana do sublime dinâmico, que se relaciona com o âmbito da força, nos será proveitoso. De acordo com o filósofo, o sentimento do sublime dinâmico decorre da incapacidade do homem de medir forças com uma potência muito grande e extremamente assustadora. Esse sentimento impulsiona o

homem a buscar a liberdade, que significa a afirmação de seus princípios supremos de reagir contra a violência que lhe ameaça a vida. Em suas palavras,

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. (...) denominamos estes objetos sublimes³⁸⁰.

(...) Por conseguinte, encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força.³⁸¹

No caso de “A Cachoeira”, o processo de antropomorfização das forças naturais nos convida a mensurar a sua grandeza em relação à do homem; e assim, deduzimos que diante dela não é possível erguer resistência. Ainda que a penedia não sucumba, ela não é capaz de conter a força extraordinária do colosso de água que espadana sobre si. Da mesma forma, o ser humano adquire, no confronto com tamanha potência, consciência de sua limitação física, de que foram vítimas Laocoonte e seus filhos, enlaçados até a morte pelas temíveis serpentes³⁸². Todavia, a faculdade da imaginação dissocia o homem da natureza, habilitando-o a superar o obstáculo causado pela contradição entre a finitude humana e um poder superior. Assim sendo, entendemos que o emprego da forma estética do sublime em “A Cachoeira”, além de conferir um tratamento elevado à matéria trágica, desempenha o papel de libertar o homem da violência que o anula. O sublime nos moldes kantianos entra na obra como uma solução estética para dar conta da matéria poética do golpe trágico sofrido por Maria e recuperá-la da ruína de sua dignidade por meio da transcendência redentora por que passará

³⁸⁰ Retomando Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, Kant condiciona o sentimento do sublime ao estado de segurança de seu observador. Se essa condição for preservada, o objeto nos será tanto mais atraente quanto mais assustador for. Nas palavras de E. Burke, “As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos”. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica*.... p. 58.

³⁸¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. p. 107-108.

³⁸² Segundo E. Burke, “existem muitos animais que, não sendo de grande porte, são contudo capazes de suscitar ideias do sublime, porque são vistos como objetos de terror, por exemplo, serpentes e animais venenosos de quase todas as espécies.” BURKE, Edmund. op. cit. p. 66.

nas cenas finais do poema. O recurso do belo, harmonizando entendimento e sensibilidade, segundo a acepção kantiana do conceito, não se mostra competente para elevar o homem das limitações do mundo sensível. Logo, vista em seu conjunto, a obra propõe uma discussão sobre o tratamento estético do belo e do sublime na poesia, através da dualidade exposta em “A Tarde”, da harmonia do belo na configuração da natureza edênica na primeira parte da obra e, por fim, da aplicação do sublime na representação dos elementos naturais relacionados à violência.

Posto isso, tratemos da segunda consequência do sublime em *ACPA*. Em nossa perspectiva, a celebração do eu poético da obra estatutária (“Viva a Grécia acolá e a luta estranha! . . .”) corresponde a uma declaração de cunho estético. A menção a Laocoonte, ícone da agonia humana na arte ocidental, no interior da obra, recupera um debate acerca da expressão artística da dor. O atributo que primeiro chama a atenção do observador diante da obra em questão é o contraste entre a dor sofrida pelos personagens momentos antes de sua morte simbólica e o aprazimento entusiasmado que advém do sentimento misto entre prazer e desprazer como resultado estético. A expressão facial do sacerdote, objeto de altercação entre Winckelmann e Lessing, surpreende o observador pela aparente calma que revela em comparação à tortura de seu corpo. O que Winckelmann vê como “nobre simplicidade e grandeza serena”³⁸³ advinda da divisão entre a atitude do corpo e o verdadeiro caráter da alma característica da arte grega em Laocoonte, Lessing capta como liberdade para o jogo livre da imaginação, afinal, “quando Laocoonte suspira, a imaginação pode escutá-lo gritar”³⁸⁴. Em todo caso, a questão levantada tange a possibilidade que a arte nos infunde de nos relacionar com a estátua de Laocoonte como objeto de elevação do espírito humano sobre as correntes impostas pelo mundo sensível, seja por intermédio das limitações do entendimento diante do belo, seja pela incapacidade física do homem diante de um poder indisputável da natureza. Isto é, segundo a argumentação de Kant na citação acima, ainda que o homem acabe por sucumbir àquela força natural superior a seus meios, com a presença do sublime, sua humanidade não é rebaixada; a elevação do espírito humano significa a sua dignificação. Assim, Laocoonte é dignificado em seu combate, como também o são Maria e Lucas. Por tais razões é que concebemos a estátua de Laocoonte na tessitura do poema como uma alegoria da dignidade humana frente à inevitabilidade da morte.

³⁸³ WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*, p. 53.

³⁸⁴ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 102.

Nesse ponto, interessa-nos trazer algumas considerações de Friedrich Schiller sobre o tema do sublime, dado que, em seu ensaio “Acerca do sublime”³⁸⁵, avança na teoria kantiana, desenvolvendo o sublime “prático” (ou “dinâmico”, na denominação de Kant) em outros dois sublimes – ponto em que reside majoritariamente sua contribuição à teoria moderna do sublime. Para Schiller, o sublime patético, tem o objetivo de elevar o homem moralmente. Ele traz a discussão para o âmbito das artes, ao invés da natureza, como Kant, dando ênfase especial ao papel do drama (tragédia). O filósofo justifica que o efeito do sublime no homem está na realização de que ele próprio é “mais do que um ser meramente sensível”; e que ele não está “submetido como escravo à violência das sensações”³⁸⁶. De acordo com Vladimir Vieira, para Schiller, o belo nos auxilia a reconhecer nossa liberdade natural, enquanto o cultivo do sublime afirma nossa liberdade moral³⁸⁷. Por isso é que Schiller propõe o estudo sobre o belo e o sublime como forma de incentivar a educação estética do homem, em consonância com uma ideia de destinação moral mais elevada, visto que a união dos dois sentimentos proporcionaria ao homem a possibilidade de superação da cisão fundamental entre suas duas naturezas: sensível e racional. Logo, Schiller coloca o homem no centro da experiência estética (seguindo o passo inicial dado pela ‘revolução copernicana’ de Kant) e almeja sua potencialização moral e artística. Com Schiller, entendemos que não há transição da dependência para a liberdade e que é preferível a liberdade a qualquer ordem ou jogo harmônico, no qual as potencialidades do indivíduo se reduzam ao rebaixe da mera reprodução. Em seus termos:

A liberdade, com todas as suas contradições morais e seus males físicos, é um espetáculo infinitamente mais interessante, para ânimos nobres, do que o bem-estar e a ordem sem liberdade, quando as ovelhas seguem pacientemente o pastor, e a vontade autodominate se rebaixa a uma peça servil no mecanismo de um relógio.³⁸⁸

Sendo assim, a liberdade concede ao homem a participação em um sistema elevado “infinitamente mais honroso”. Caso não seja possível ao homem atingir a liberdade e a realidade sensível se sobrepuser às suas necessidades morais contra a sua vontade, que ele abandone com dignidade aquilo que não pode salvar. Desta forma, Schiller fornece uma chave possível de leitura para a tragédia última de *ACPA*. Transportando-nos ao contexto da obra, a

³⁸⁵ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. p. 95.

³⁸⁶ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. p. 61.

³⁸⁷ Ibidem. p. 15.

³⁸⁸ Ibidem. p. 68.

evocação alegórica de Laocoonte, representada por meio do sublime, nos leva a entender o desfecho trágico da obra não como uma rendição do casal escravo às impossibilidades de um sistema que os paralisa, mas como a redenção de que fala Maria, em “Loucura Divina”:

“Doida! Doida! É a voragem que nos chama! . . .”
– “Eu ouço a Liberdade!”
– “É a morte, infante!”
– “Erraste. É a salvação!”

Adicionamos que a alegorização da natureza em *ACPA* materializa um posicionamento estético a respeito do belo e do sublime na obra de arte e da eleição do sublime como forma estética privilegiada vinculada à liberdade moral do homem. Por este comentário de Schiller, compreende-se o efeito do sentimento sublime suscitado pela obra de arte, visto que condensa o motivo pelo qual o pensamento romântico da crítica alemã de fins do século XVIII valorizou-o em detrimento da harmonia oferecida pelo sentimento do belo:

Basta uma única emoção sublime para rasgar essa teia do engano, para devolver de uma vez ao espírito acorrentado toda sua elasticidade, para oferecer a ele uma revelação sobre sua verdadeira destinação e tornar necessário, pelo menos naquele momento, o sentimento de sua dignidade.³⁸⁹

Por fim, vale lembrar que o processo de mitificação pelo qual passam os elementos naturais, na sucessão paulatina de quadros óticos particulares, acrescenta ao brilho da *enargeia*, à medida que confere nitidez à formação das *visiones*, tornadas vivas diante do leitor/ouvinte, consequentemente, arrebatando-o. Tanto Aristóteles quanto Pseudo-Longino vinculam o efeito de visualização da *enargeia* à mobilização da paixão e do entusiasmo, pois o público compartilha do estado de inspiração e emoção de que o poeta foi tomado. Sendo o arrebatamento e a persuasão um dos objetivos do discurso enargético, como vimos, entendemos que Castro Alves realiza a união entre ao impacto emotivo (*ekplexis*) com a evidência descritiva (*enargeia*), ao lançar mão da sublimidade de expressão, ou o maravilhamento da poesia, à figura de avivamento, que aciona o convencimento.

No tocante ao dinamismo da metaforização castroalvina e aos dispositivos de presentificação empregados comumente em sua poesia de cunho social, Alfredo Bosi identifica que as figuras de movimento projetam-se ao futuro com “arranque linear”, insuflando-se dos modelos ofertados pela história ou pela arte a fim de mover o público:

³⁸⁹ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. p. 64.

A perspectiva frontal e o tratamento dinâmico são responsáveis por uma constante *presentificação* das imagens. (...) As alusões históricas mais díspares enfileiram-se como *estátuas vivas* dispostas em uma galeria votada aos nubes do progresso. Os agentes das sequências são entes humanos ou antropomórficos, investidos da missão de portadores.³⁹⁰ (grifos nossos)

Assim, entendemos o funcionamento dos mecanismos de descrição ecfrástica e avivamento da representação das águas em “A Cachoeira” como recursos potencializadores da capacidade persuasiva do texto poético, atuando como fator esclarecedor dos argumentos apresentados sobre as atrocidades da escravidão. Na apreensão poética da escravidão, o elemento da captura da presa se reflete em um impulso transformador³⁹¹, que se propaga pelo texto poético e cuja significação impregna a constituição metafórica dos indivíduos participantes da dinâmica de poder. Em consonância com o adensamento imagético promovido pelo *leitmotif*³⁹² do núcleo metafórico da captura do novilho, em tratamento sublime, tais dispositivos convocam um posicionamento reflexivo acerca da liberdade humana.

3.3. A CELESTE AFRICANA: O ÊXTASE DA MORTE

Milhões de estrelas, radiando no azul sombrio da abóbada celeste, a lua no meio do firmamento, um mar sem margens, o infinito no céu e sobre as ondas! Nunca tua grandeza tanto me conturbou, como nessas noites, em que, suspenso entre o oceano e os astros, eu tinha a imensidade sobre minha cabeça, e a imensidade sob meus pés.³⁹³ (Chateaubriand)

Nesse item, examinaremos o desfecho trágico da obra sob a perspectiva da estética do sublime na constituição dos painéis enargéticos da natureza.

Em *ACPA*, a escrava Maria não pôde escapar ao seu destino trágico, que é a repetição da violência sofrida também pela mãe de Lucas, impulsionando um ciclo funesto de injustiças que ultrapassa gerações. Para o crítico Affonso Sant’Anna, a tematização da violência sexual

³⁹⁰ BOSI, Alfredo. “Imagens do Romantismo no Brasil”. In GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. p. 253.

³⁹¹ DILTHEY, Wilhelm. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1945. p. 186. Apud MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. p. 310.

³⁹² Na retomada de uma explicação dada por Kayser em *Análise e interpretação da obra literária*, M. Moisés afirma que a expressão se relaciona a “motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra de um poeta”. Contudo, acrescenta à definição a condição de que o seu reaparecimento esteja ligado a “uma significação especial”. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. p. 258-9.

³⁹³ CHATEAUBRIAND, François-Réne. *O gênio do cristianismo*. v. I. p. 138.

no seu caráter oral-sádico é um dos aspectos estéticos do romantismo brasileiro, em que se procurou devorar e violar eroticamente o objeto de desejo, em especial as “mulatas, mucamas, moreninhas, crioulas e sertanejas”³⁹⁴. A especificidade da violação erótica em *ACPA* diz respeito ao fato de atuar como um exercício de poder no qual se revelam o sadismo e a pulsão de dominação e de morte³⁹⁵, em associação às demais violências de ordem econômica e social. Sob uma ótica psicanalítica, a análise de Sant’Anna enfatiza o caráter patológico do comportamento sexual do escravocrata, que funde a exploração do corpo do escravo “não apenas como produtor de trabalho e reprodutor de mão-de-obra, mas como produtor de prazer”³⁹⁶, fundindo o poder com o prazer na mesma prática social dentro da sociedade falocrática. Socialmente, a violação sexual da escrava Maria vem se unir às demais formas de opressão e cerceio a que estavam submetidos os indivíduos sob a condição escrava, isto é, a privação da constituição familiar a que almeja Lucas, da autonomia econômica e política, da igualdade social. Para Sant’Anna, Castro Alves realiza a politização da lírica erótica em *ACPA*, incutindo em seu núcleo uma denúncia trágica do canibalismo erótico, que seria um importante traço distintivo do poeta:

Ler a tragédia erótica do escravo e constatar a sua tragédia racial e social. Nesse sentido, a lírica amorosa e a lírica de Castro Alves fazem um todo. A liberalidade do poeta nas relações amorosas com as mulheres brancas se complementa na luta contra a opressão erótica de negras e negros. O Castro Alves erótico e o Castro Alves social são, portanto, um só³⁹⁷.

Com efeito, após a violência sofrida por Maria, o casal de escravos percorre na narrativa o caminho descendente que vai da desonra moral à insânia, um agravamento gradativo de seu estado psíquico, que se traduz, simbólica e estruturalmente, pela descida do rio a bordo da canoa até sua precipitação do topo da cachoeira. Não por acaso, os títulos dos poemas finais revelam o padecimento do casal que os acomete e leva até a fronteira da loucura, onde encontram sua libertação na morte: “Despertar para morrer”, “Loucura Divina” e “À Beira do Abismo e do Infinito”. Vendo-se humilhados e moralmente maculados, os personagens escravos recusam o rebaixamento moral a que foram tragados e optam pela morte, como forma de libertação das algemas sociais e de restauração de sua dignidade.

³⁹⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. p. 19.

³⁹⁵ Ibidem. p. 46.

³⁹⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. p. 50.

³⁹⁷ Ibidem. p. 48.

Em “Um Raio de Luar”, poema que segue a apoteose visual de “A Cachoeira”, introduz a sensação do desamparo extremo: “longe do ninho,/ No largo mar”. A etopeia de Maria readquire traços da inocência e da vulnerabilidade relacionados à mulher virginal, anteriores à sua queda moral, nos símiles utilizados (“como a garça/ Que a tormenta ensopou”, “como (...) asa de pombo”, “assim (...) a criancinha loura”). Nos braços de Lucas, desfalecida, Maria assume qualidades de um cadáver (“gelada”, Pálida, fria”), revigorando a prévia *ekphrasis* da Ofélia shakespeariana que, encerrando “A Canoa Fantástica”, prenunciara a morte da protagonista:

E as flores róseas dos golfos,
– Pobres flores da lagoa,
Enrolam-se em seus cabelos
E vão seguindo a canoa!...³⁹⁸

Tal como na peça de Shakespeare, ou ainda na tela de John Everett Millais³⁹⁹, Maria se presentifica nívea e glacial, cortejada pela procissão floral e luzente sob o luar. Concretizada pelo brilho da *enargeia*, a escrava se extasia pela antecipação da liberdade, anunciada pelo “ronco estertor” da cachoeira que se avizinha. A alusão shakespeariana se fortalece no estado de excitação mental que a personagem experimenta em “Loucura Divina”, reportando, em alguma medida, à insanidade por que passa Ofélia após a morte de seu pai: “– Doida! Doida! É a voragem que nos chama!.../ – Eu ouço a Liberdade!”. Ao analisar os substratos psicológicos da imagética da água nos suicídios literários, Gaston Bachelard assevera que a referência de Ofélia remete ao símbolo do suicídio feminino: “pátria das ninfas mortas (...) a água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida (...) é o símbolo orgânico, profundo”; assim, “A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural.”⁴⁰⁰

O poema “Loucura Divina”, quase inteiramente dialogado entre Lucas e Maria – constituindo, portanto, um etopeia dupla na denominação de Hermógenes e Aftônio – revela os posicionamentos antagônicos do casal quanto ao suicídio, estruturados por meio de suas perguntas e respostas. O efeito atingido pelo recurso interrogativo é o da mobilização do leitor, que se aflige com o debate frente ao desastre iminente. Tratando da presença de interrogações nos diálogos de *Hamlet*, Heinrich Plett afirma tanto seu impacto na imaginação

³⁹⁸ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 362.

³⁹⁹ A personagem trágica Ofélia de Shakespeare, encontrada morta num riacho, circundada por coroas de flores que carregava, em meio à verde flora inglesa (*Hamlet*, Ato IV, Cena VII) foi retratada por John Everett Millais em 1852.

⁴⁰⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p. 84 e p.93. (grifos do autor)

visual quanto na geração de afetos entusiasmados do *pathos*⁴⁰¹, capazes de instigar pela comoção, consoante ao que ocorre em *ACPA*. Enquanto Lucas vislumbra e se lastima da morte dos dois, Maria acolhe o fim como um encontro metafísico com o cosmos, o cosmos aquático da morte.

Pensando com Gaston Bachelard sobre a particularidade da imaginação material da água, reconhecemos nela a profundidade de um tipo de “destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”⁴⁰². Sendo assim, na visão de Maria, os panos d’água que colidem contra os rochedos representam o cetim branco que a trajará de noiva. No himeneu imaginado, predomina a luminescência dos elementos naturais em forte contraste com o breu da noite: “alvejam”, “cetim branco”, roupas alvas de prata”, “albentes dobras”, “sendal de gaze”, “virgens louras”, – todos alusivos da pureza originária, tanto pela coloração quanto pela referência à cerimônia matrimonial.

– “Não vês os panos d’água como alvejam
Nos penedos?... Que gélido sudário
O rio nos talhou!”
– “Veste-me o cetim branco do noivado...
Roupas alvas de prata. . . albentes dobras...
Veste-me... Eu aqui estou.”

– Já na proa espadana, salta a espuma...”
– São as flores gentis da laranjeira
Que o pego vem nos dar...
Oh! névoa! Eu amo teu sendal de gaze!...
Abram-se as ondas como virgens louras,
Para a Esposa passar!...⁴⁰³

Nessa *pintura viva* do “devaneio das águas”⁴⁰⁴ – cuja sublimidade nos remete à representação pictórica da Cachoeira realizada pelos fotógrafos e pintores viajantes previamente apresentados –, os olhos da imaginação compõem o retrato de Maria com a nitidez e o brilho dos *circumstantiae*, que a vestem para a celebração do casamento final com a transcendência. A *enargeia* das águas que presentifica o ritual de ascese é geradora da *phantasia* (*visio*) que, conforme compreendemos com Longino, se alia à paixão e ao entusiasmo, demonstrados não apenas na pontuação de curva melódica ascendente, no fluxo

⁴⁰¹ PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age*. p. 41.

⁴⁰² BACHELARD, Gaston. op. cit. p. 6.

⁴⁰³ ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 370.

⁴⁰⁴ Expressão de G. Bachelard. *A água e os sonhos*. p. 89.

das reticências e nos truncamentos interjecionais, mas na potência comovedora do quadro ótico composto:

“As estrelas palpitam! – São as tochas!
Os rochedos murmuram!... – São os monges!
Reza um órgão nos céus!
Que incenso! – Os rolos que do abismo voam!
Que turíbulo enorme – Paulo Afonso!
Que sacerdote! – Deus...”⁴⁰⁵

Todos os elementos da paisagem são animados e, sinestesticamente, comungam, junto à protagonista, na transcendência da experiência; e a Cachoeira de Paulo Afonso, transformada num imenso incensório, soleniza e conduz a celebração. Confirmando o efeito de avivamento proporcionado pelo agrupamento de imagens visuais, Théodule Ribot explica:

par leur nature même, les images visuelles s’ordonnent en agrégats complexes; les images auditives en successions (même en simultanées, dans l’harmonie), les images motrices s’associent en séries dont chaque terme suscite et entraîne les autres. Elles remplissent donc les conditions de la *reviviscence immédiate* et aisée. Il en est de même pour les plaisirs, douleurs, émotions. Toujours liés à des états intellectuels (perceptions, représentations ou idées), ils l’ont partie d’un agrégat et sont entraînés dans son mouvement de *résurrection*.⁴⁰⁶ (grifos nossos)

No agregado da pintura total que reúne os elementos da natureza, o discurso poético se ilumina das metáforas grandiosas e altissonantes do estilo sublime, não tendo efeito outro que não o arrebatamento do leitor, anunciado por Pseudo-Longino quando do emprego da grandeza intelectual da *phantasia*.

Assim, o complexo poetizante de Ofélia se eleva ao nível cósmico, conforme prevê Bachelard, simbolizando “uma *união da Lua e das ondas*”, compondo um “um imenso reflexo flutuante”⁴⁰⁷. Na *ekphrasis* final, o êxtase chega a um nível máximo de convergência entre as dimensões sensível e suprassensível, expresso na justaposição de metáforas transcendentais e totalizantes (“celeste Africana”, “Virgem-noite”, “beijo infindo”), nas referências aos matizes reluzentes (“celeste”, “astros”) e nos *enjambements* que unem os

⁴⁰⁵ ALVES, Castro. op. cit. p. 371.

⁴⁰⁶ “por sua natureza mesma, as imagens visuais se organizam em agregados complexos; as imagens auditivas em sucessões (mesmo em simultaneidades dentro da harmonia), as imagens de movimento se associam em séries nas quais cada termo suscita e engendra outros. Elas preenchem, portanto, as condições da reviviscência imediata e condicionada. Ocorre o mesmo com os prazeres, dores, emoções. Sempre ligados aos estados intelectuais (percepções, representações ou ideias), eles fazem parte de um agregado e são engendrados em seu movimento de ressurreição.” (tradução nossa). RIBOT, T. *La psychologie des sentiments*. p. 157.

⁴⁰⁷ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. pp. 90-91.

sintagmas (“Gota a gota os astros/Caíam”). A personificação enargética da Virgem-noite africana, maternal e acolhedora⁴⁰⁸, recebe os escravos com uma chuva de astros – no rolar do pranto em suas faces – e o suspiro de um beijo infindável com o infinito que sela o pacto suicida do casal e sua passagem à libertação:

A celeste Africana, a Virgem-Noite
Cobria as faces... Gota a gota os astros
Caíam-lhe das mãos no peito seu...
...Um beijo infindo suspirou nos ares...
.....
A canoa rolava!... Abriu-se a um tempo
O precipício!... e o céu!...

Os versos que constituem o último painel da obra são marcados pela visão panteísta e sublime da comunhão suprema entre todos os seres da natureza, em que se rompem as fronteiras entre o interior e o exterior, o concreto e o abstrato, o humano e o divino, o consciente e o inconsciente. Na busca romântica pela comunhão, ocorre a reciprocidade entre a natureza e a mente humana, entre espírito e matéria, que convidam o poeta à transmutação interior do mundo exterior e, por conseguinte, à transcendência por meio da poesia. Na reflexão de Helmut Schneider, tais postulados românticos

called on the poet to transform everything external into the internal world, but also to transcend, constantly and permanently, the interiority of the soul by reaching into the otherness of the material world and in this manner to reveal progressively the transcendent world within.⁴⁰⁹

Assim, na atmosfera nebulosa da derradeira cena imaginária, a própria criação poética se imbui do intuito transcendente do eu, convertendo-se nos vapores do turíbulo de Paulo Afonso, e na substância celeste mesma que se precipita, tornando-se o veículo primordial da representação do suprassensível⁴¹⁰, “corporificando-nos a independência moral de leis naturais no estado da paixão”⁴¹¹, conforme afirma Schiller.

⁴⁰⁸ WOOD, Marcus. *Black milk*. p. 256.

⁴⁰⁹ “convidam o poeta a transformar tudo o quanto for externo em mundo interior, mas também a transcender, constante e permanentemente, a interioridade da alma alcançando a alteridade do mundo material e, desta forma, revelar, progressivamente, o mundo transcendente interior.” (tradução nossa). SCHNEIDER, Helmut J. “Nature”. *The Cambridge History of Literary Criticism*. p. 108.

⁴¹⁰ Tal noção surge em outros momentos da lírica castroalvina, como em “Sub Tegmine Fagi”: “Vem! Do mundo leremos o problema/ Nas folhas da floresta, ou do poema,/ Nas trevas ou na luz.../ Não vês?... Do céu a cúpula azulada,/ Como uma taça sobre nós voltada,/ Lança a poesia a flux!...” ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 102.

⁴¹¹ SCHILLER, Friedrich. “Acerca do patético”. *Teoria da tragédia*. p. 113.

A decisão dos escravos pelo suicídio se ressignifica numa senda nobre⁴¹³ a uma existência sobrelevada do aprisionamento sensível da escravidão. Ao dispor do único direito que lhes cabe, aquele sobre a própria existência, o casal conquista sua libertação por meio da recuperação de seu próprio destino. Na obra, a tragédia social é ilustrada em funcionamento, por meio da constituição dos quadros naturais enérgicos e da dinâmica de poder que dá a ver, evidenciando o estado de impotência ao qual o ser escravizado foi submetido. Logo, a transposição da limitação sensível à autonomia moral do homem para a arte poética cumpre, na teoria schilleriana da educação moral do homem, a função de preparar o indivíduo para o encontro com os infortúnios do destino, garantindo a liberdade de seu espírito, qualquer que seja sua fortuna. De sorte que a arte possibilita ao homem a afirmação da absoluta independência do ânimo⁴¹⁶.

Contudo, o suicídio do par amoroso em *ACPA* implica desdobramentos outros que não apenas de ordem filosófica. No caso de *ACPA*, as implicações filosóficas da catástrofe final corroboram o caráter deliberativo do discurso poético castroalvino, tencionado a incrementar os debates políticos a respeito da escravidão em seu tempo⁴¹⁷. O tema metafísico do suicídio ganha *status* político ao trazer a condição do escravo extirpado de direitos para dentro da obra, que passa a se comunicar, ficcionalmente, com a história da escravidão no Brasil. Por tal razão é que a morte do casal de escravos Lucas e Maria não representa unicamente uma solução de cunho estético e trágico para a reunião póstuma dos amantes, contendo em si uma motivação que também é social. Por termo à própria vida, nesse poema, significa a um só tempo a união dos amantes – impossibilitados de amar pela conspurcação moral imposta ao casal e de efetivar sua união por serem propriedade de outrem –, a realização romântica do encontro com o metafísico e a libertação dos indivíduos Lucas e Maria do sistema escravocrata que os desonesta, silencia, e lhes veda a fruição do amor.

Todavia, devemos destacar que a maneira pela qual Castro Alves configura a imagem do escravo negro em *ACPA* não diverge de seu lugar social de fala, ou seja, do indivíduo branco pertencente a uma elite senhorial baiana. Assim, ainda que destine longos segmentos poéticos para a expressão dos escravos em primeira pessoa – fato incomum e notável para a época – *ACPA* versa sobre o negro e não da perspectiva do negro, resultando em uma

⁴¹³ WOOD, Marcus. *Black milk*. p. 255.

⁴¹⁶ SCHILLER, Friedrich. “Sobre o sublime”. *Do sublime ao trágico*. p. 71.

⁴¹⁷ Cf. o comentário de João Adolfo Hansen a respeito da qualidade deliberativa da lírica castroalvina e seu intento persuasivo: “Como se sabe, o deliberativo é gênero retórico da oratória, sendo típico de práticas judiciais em que se visa persuadir determinado público acerca do ganho ou da perda na aprovação ou desaprovação de determinada causa. O deliberativo opera com temas que envolvem significados de “ganho” e “perda” – devemos continuar escravistas?” HANSEN, João Adolfo. “Castro Alves e a retórica”. p. 13.

caracterização de personagens que se esquivava da incorporação de indícios culturais de herança africana. Ao não buscar a especificidade cultural e psicológica do negro⁴¹⁸, Castro Alves o relega à idealização à semelhança dos heróis brancos dos dramas heroico-românticos⁴¹⁹, incorporando-o, ao fim e ao cabo, à representação pictórica da natureza sertaneja, compondo não um poema do negro, mas “a poesia da terra brasileira”, segundo a reflexão de Roger Bastide:

Mas bem depressa ele afoga o africano na paisagem circunvizinha, mergulha-o na natureza, confunde-o com o solo, com a luz, com as árvores e com as coisas, e ele se perde na grande sinfonia do sol ou da noite. Como os dois heróis de *A Cachoeira de Paulo Afonso*, esses negros desaparecem num cintilar esplêndido de pedrarias e de espuma, em flores líquidas e desmoronamentos musicais.⁴²⁰

A estilização do negro por Castro Alves é entendida pelo crítico José Guilherme Merquior como uma forma de promover o acesso do público das classes sociais mais elevadas ao drama humano protagonizado por Lucas e Maria. Em sua visão, a aproximação dos personagens negros dos ideais e valores dos grupos dominantes facilitaria “a identificação simpática das plateias burguesas com os sofrimentos dos escravos”⁴²¹. Poderíamos acrescentar a esse argumento outro dado a respeito da filiação humanista em Castro Alves, que o faz destacar no fato social da escravidão brasileira a tragédia interior do indivíduo frente às imposições de uma sociedade tirânica, demonstrando que seu foco de interesse se centra antes na mazela social que suscita o sofrimento no homem, i.e., na escravidão humana, do que propriamente no caso particular do africano, como já ressaltou Bastide⁴²².

Focalizando o drama do destino humano submetido às opressões dos absolutismos, Castro Alves repercute, em *ACPA*, a preocupação político-social fortalecida no período pós-Revolução Francesa, que estimulou muitos dos escritores românticos europeus a encenarem a incompatibilidade do indivíduo moderno com uma sociedade corrompida e em colapso, em especial Victor Hugo – seu grande modelo⁴²³, “satirizador de tiranos e profeta de um mundo

⁴¹⁸ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. p. 164.

⁴¹⁹ Tendência em Castro Alves identificada pelos estudiosos Roger Bastide (c. 1940), José Guilherme Merquior (1977), Luiz Roncari (1995) e Domínio Proença Filho (2004).

⁴²⁰ BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. p. 30.

⁴²¹ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. p. 164.

⁴²² Em suas palavras, “essa generalização poética, essa passagem da luta no Brasil para a luta por toda a humanidade prova que o que interessa a Castro Alves não é tanto o africano, mas o escravo.” BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. p. 29.

⁴²³ Relação apontada exaustivamente na fortuna crítica do poeta; contudo, merece destaque o comentário de José de Alencar, que indica o brilho do discurso como uma das qualidades em comum ao poeta francês: “O Sr. Castro

novo”⁴²⁴. Desta forma, colocou ao centro de sua lírica a mobilização de sentimentos universais convocados pela dramatização particular dos terrores da escravidão.

Na realidade da sociedade escravocrata do Segundo Reinado, o ímpeto da indignação encontrou, na expressão artística que aliou a poesia lírica ao drama romântico, a linguagem para estimular o *pathos* no leitor/ouvinte, pois que “centrada nas funções emotiva e apelativa da linguagem”⁴²⁵. Com efeito, o enredo de *ACPA* baseia-se na premissa de que a escrava teve o direito à posse de seu próprio corpo violado, portanto, reconhecendo-lhe como indivíduo de direitos políticos. Logo, o poeta impõe o escravo “à sensibilidade burguesa, (...) como ser igual aos demais no amor, no pranto, na maternidade, na cólera, na ternura”⁴²⁶. Esse intento persuasivo, que se evidencia pelas técnicas com vistas à comoção e ao convencimento analisadas anteriormente nesse trabalho, demonstra-se responsivo a uma realidade social de naturalização da opressão e exclusão do indivíduo escravizado, como examina o crítico Domício Proença Filho: “No momento em que o negro é extremamente coisificado, importa para a campanha afirmar, em altos brados, a sua condição humana e contribuir assim para instalar na burguesia a culpa moral da escravidão.”⁴²⁷ Tal raciocínio talvez possa contribuir ao entendimento da proposição do suicídio dos protagonistas negros na obra.

Sobre o epílogo de *ACPA*, devemos apontar que a morte trágica dos personagens escravizados não deixa de representar um refugio conservador ao enfrentamento, que, no interior da narrativa, corresponderia à concretização da vingança almejada pelo escravo Lucas. Na obra, a consciência da violência e da tirania institucionalizada em Lucas não o faz levar a cabo a luta da personagem, cuja indignação frente a sua condição escravizada lhe havia motivado o desejo de reparação da afronta, precisamente como ocorrera em “Mauro, o Escravo” – poema de Fagundes Varela que antecede em seis anos a finalização de *ACPA*. Naquele, que compartilha com a obra castroalvina expressiva semelhança narrativa, o escravo Mauro, após presenciar a violenta morte da irmã escrava acarretada pelo ataque do filho do senhor de escravos e seu meio-irmão, mata a golpes o criminoso em meio à celebração de sua cerimônia nupcial, largando-o sobre um fosso imundo. Ao leitor contemporâneo, que ansiaria por desfecho similar, o suicídio dos escravos em *ACPA* aparenta uma frustrante resignação, que Proença Filho interpreta enquanto a transfiguração do estereótipo do negro-vítima em

Alves é um discípulo de Vitor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema pertence à mesma escola do ideal: o estilo tem os mesmos toques brilhantes.” ALVES, Castro. *Obra completa*. p. 791.

⁴²⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. p. 120.

⁴²⁵ BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. p.187.

⁴²⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. II. p. 249.

⁴²⁷ PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004. p. 164.

objeto de idealização por Castro Alves, que não logra em fugir à “tônica de seu tempo”, ou seja, “das marcas profundas de uma formação desenvolvida no bojo de uma cultura escravista”⁴²⁸. Dito isso, é preciso lembrar que *ACPA* integra uma obra maior, concebida enquanto uma unidade, da qual fazem parte os poemas d’*Os Escravos* e o poema histórico-dramático *A República dos Palmares*. O livro d’*Os Escravos* apresenta uma diversidade de representações do negro, como se fossem panoramas da idealização castroalvina da figura escrava, retratada tanto como vítima, padecente da saudade da terra natal e agente de vingança. Embora menos frequente, a última classificação surge energicamente em “Tragédia no Lar”, “A Criança” e “Bandido Negro”. Em um dos momentos mais céticos da obra, “A Mãe do Cativo”, o eu lírico, em atitude irônica, ordena a mãe que ensine a seu filho escravo o destino de humilhação pelo qual irá passar ou que lhe prepare para a morte, denunciando o processo gradativo de desumanização do escravo que rasteja como serpente, alimenta-se de pão pútrido, trai e se agrada da violência contra a própria família. Em chave paralela, *ACPA* desenvolve liricamente a impossibilidade da vivência do amor, o cerceio dos direitos primários e, por fim, a corrupção moral dos indivíduos subjugados. Dispondo dramaticamente, ao longo de 33 poemas, a tragédia humana da escravidão, representa, no todo da obra castroalvina sobre os escravos, o momento da comoção persuasiva do público ouvinte-leitor. Será na proposição épica e inacabada d’*A República dos Palmares* que se dará o anúncio da prontidão combativa dos povoados quilombolas e da iminente ebulição social potencialmente revolucionária. Em seu poema de abertura, “Saudação”, reconhecem-se ecos dos poemas d’*Os Escravos* na revisitação de conjuntos metafóricos (como a imagética náutica relacionada à criação artística e ao ato político de resistência) e na crítica à hipocrisia das autoridades políticas beneficiárias do tráfico e do trabalho de escravos.

Destituída de orgulho ou vingança⁴²⁹, o suicídio dos protagonistas de *ACPA* reflete, ainda, um fato histórico que nos permite apresentá-la enquanto forma de resistência à violência do regime escravocrata. Mediante a investigação histórica de Emília Viotti da Costa⁴³⁰ e José Alípio Goulart, sabe-se que

⁴²⁸ PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004. pp. 163-164.

⁴²⁹ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p. 84.

⁴³⁰ “Insurreições, crimes, fugas, suicídios, trabalhos mal ou lentamente cumpridos, a obstinação em resistir a ordens dadas eram os meios de que dispunha o escravo para manifestar-se contra a situação em que era mantido e que só uma mudança radical, fora de seu alcance, poderia dissipar.” COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. p. 357.

O suicídio foi o mais trágico recurso de que se valeu o negro escravo para fugir aos rigores do regime que o oprimia – excesso de trabalho, maus tratos, humilhações, e, em muitos casos, para eliminar juntamente com a própria vida, o banzo, isto é, aquela irreprimível saudade da pátria distante.⁴³¹

Seguindo essa linha de pensamento que considera o suicídio como ato político de resistência, é válido lembrar o exemplo literário de *A violação de Lucrecia* de Shakespeare (1594), no qual Lucrecia, a mulher brutalizada que põe fim à própria vida, impulsiona uma cadeia de eventos políticos que culminam na extinção da monarquia e na fundação da república na Roma de 509 a. C.⁴³². Ainda que não tenha integrado os objetivos desse trabalho a exploração das aproximações possíveis entre *ACPA* e *A violação de Lucrecia*, consideramos o enredo shakespeariano, inspirado na obra *Fasti* de Ovídio, uma obra de possível influência na composição do poema brasileiro, visto que *ACPA* apresenta referências importantes à obra de Shakespeare e compartilha de seu modelo de poema dramático, de linhas gerais de seu entrecho e da apresentação enargética do tema da caça. Ademais, a presença do apêndice final sobre a passagem do imperador na região da Cachoeira de Paulo Afonso como parte constitutiva da obra pode apontar, em conjunção à leitura de poemas republicanos do livro *d’Os Escravos*⁴³³, para a reiteração de uma oposição política aos atos institucionais promovidos pelo governo imperial, além de uma possível defesa do regime republicano, já que sua inserção pode corroborar a interpretação de que a escolha do cenário da Cachoeira de Paulo Afonso para o poema estaria vinculada à invenção imperial da localidade enquanto alegoria da solidez do império brasileiro; um império alicerçado na miséria escrava.

Em um de seus textos críticos, comentando sobre o suicídio no teatro, Castro Alves se posiciona contrariamente ao suicídio resultante de “egoísmo de um orgulho estéril”, a exemplo de *Chatterton* (1835) de Alfred de Vigny, porém o afirma em outra tipologia: “há um suicídio admissível no teatro, é a morte, que produz a vida, é o sacrifício da individualidade à ventura de outrem, é o apagamento de um nome da página dos vivos, como o arrancamento da pedra da estrada, onde a criança iria estrebuchar.”⁴⁴⁰ Tal posicionamento, lido paralelamente ao poema “Saudação” de *A Republica dos Palmares*, que concluiria a obra de temática negra castroalvina pode vir a reforçar o esforço persuasivo de *ACPA* na denúncia

⁴³¹ GOULART, José Alípio. *Da fuga ao suicídio*. p. 123.

⁴³² Sobre o estudo das repercussões literárias e políticas de *A violação de Lucrecia* de Shakespeare ao longo dos séculos, cf. Ian Donaldson. *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*. Oxford University Press, 1982.

⁴³³ A exemplo de “Estrofes do Solitário”, “Confidência” e “A Visão dos Mortos”, que apresentam críticas à atuação política de d. Pedro II e de seu governo.

⁴⁴⁰ ALVES, Castro. “Impressões de teatro”. *Obra completa*. p. 716.

dos horrores do sistema escravocrata, personificado pelo símbolo monárquico da Cachoeira de Paulo Afonso. Assim, ao mobilizar deliberativamente o “episódio das angústias íntimas da escravidão”⁴⁴¹, o poema dramático de Castro Alves se afirma igualmente enquanto libelo acusatório contra a escravidão e, possivelmente, na sugestão liberal do advento republicano.

Concluimos por afirmar que, em *ACPA*, Castro Alves logra a elevação estética do sujeito escravizado, excluído da constituição da matéria poética por sua condição social rebaixada. Segundo Antonio Candido, àquela altura, o negro representava “a realidade degradante, sem categoria de arte, sem lenda heroica”⁴⁴². Muito embora não tenha integrado sua voz à perspectiva do escravo – de quem manteve certa distância, como já apontado pela crítica⁴⁴³ –, é certo que, a partir do tratamento poético do drama humano do escravo, que o iguala a todos os homens no sentimento do amor e do sofrimento, Castro Alves o reveste de “dignidade lírica”⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ BARBOSA, Rui. *Elogio de Castro Alves*. p. 32.

⁴⁴² Ibidem. p. 247.

⁴⁴³ Refiro-me, entre outros, a Mário de Andrade em *Aspectos da literatura brasileira*, Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* e a Domício Proença Filho em “A trajetória do negro na literatura brasileira”, *Estudos Avançados*, 2004.

⁴⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. II. p. 249.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente dissertação procuramos desenvolver um estudo sobre a visualidade poética n'A *Cachoeira de Paulo Afonso*, abrangendo as definições, aplicações e desdobramentos estéticos da figura da *enargeia* nas descrições da natureza encontradas na obra. Muito embora nosso objeto central tenha sido o elemento aquático por sua imbricação metafórica na caracterização dos personagens e seus destinos, incluímos outros elementos da flora e da fauna, conforme demandaram nossas análises.

Nosso esforço analítico operou no sentido de demonstrar a convivência de distintas visões acerca do artista e da criação poética em Castro Alves, matizando concepções rígidas a respeito do poeta romântico e dos romantismos em voga na segunda metade do século XIX brasileiro. Assim, ao mesmo tempo que Castro Alves coaduna, em sua poética, a noção do estatuto elevado do gênio como força da natureza, originada no primeiro romantismo alemão, revaloriza preceptivas clássicas advindas de uma competente formação em retórica e poética antigas, como por exemplo as funções primordiais da poesia de deleitar, ensinar e persuadir.

Tendo em consideração o momento histórico de produção de *ACPA* e as referências que ela evoca, a começar pelo seu título, foi preciso desempenhar uma investigação histórica e política que fundamentasse a *Cachoeira de Paulo Afonso* como objeto central de um estudo sobre visualidade poética. Assim, nosso trabalho se desdobrou em três subdivisões: a explicação da constituição do construto visual e simbólico da *Cachoeira de Paulo Afonso*, anterior e contemporânea a Castro Alves; a investigação poético-retórica da pintura viva nos antigos e nos modernos; e, por fim, as reflexões estéticas sobre os recursos vivificantes em análises detidas de poemas selecionados de *ACPA*.

Com a intenção de fornecer subsídios históricos, socioculturais e políticos às análises das descrições enargéticas das águas na obra poética *A Cachoeira de Paulo Afonso*, dedicamos o nosso primeiro capítulo à investigação da configuração da *Cachoeira de Paulo Afonso* enquanto construto, a um só tempo, visual e simbólico. Nele, expusemos dados sobre a passagem de d. Pedro II no Norte do país entre 1859 e 1860, sua visita à *Cachoeira de Paulo Afonso*, além da iconografia e dos relatos de viagem sobre a localidade, que se constituíram a partir do registro deste episódio. Acompanhamos, com Bronislaw Baczko e Lilia Schwarcz, como os regimes políticos se diligenciam na constituição de um imaginário social, do qual participam “mitos, símbolos e alegorias”⁴⁴⁵, ou seja, “representações da ordem social”, dos

⁴⁴⁵ SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador*. p. 20.

atores sociais, suas instituições e relações de poder⁴⁴⁶ que configuram a identidade de uma coletividade. Assim, vimos que a passagem do imperador pelo Norte não apenas intentou resultados políticos específicos, mas também promoveu desdobramentos de ordem simbólica no imaginário oitocentista em relação a ideias nacionais. Alguns dos esforços institucionais, nesse sentido, foram o mapeamento geo-hidrográfico do Rio São Francisco e regiões contíguas, expedições científicas e registros fotográficos da Cachoeira de Paulo Afonso, cujo material iconográfico, histórico e geográfico gerado contribuiu para a renovação dos imaginários sociais associados à unidade e ao fortalecimento do Império brasileiro no Segundo Reinado.

Por meio das análises da iconografia seleta de Auguste Stahl, Herman Wahnschaffe e E. F. Schute, vimos que as representações artísticas da Cachoeira de Paulo Afonso se fundam no despertar do “prazer negativo” do sentimento do sublime, promovido pela inserção do elemento humano diante da caudal em ebulição, em todas as composições. Mediante a teorização de Immanuel Kant do sentimento do sublime, compreendemos que, diante de uma limitação imposta ao universo sensível do homem, tem-se a consciência de sua destinação suprassensível. No panorama inovador de Stahl, o contraste entre o indivíduo escravizado em primeiro plano – aprisionado pelas condições sociais impostas – e as águas desgrenhadas em profusão pode “fazer ver” – em nossa interpretação – o rebaixamento moral a que o escravo estava subjugado. Configurando-se um paradigma visual, o díptico de Stahl, na sua composição sublime e apelo às emoções, seria replicado nas representações pictóricas subsequentes a ele. O princípio estético da promoção do sublime na captação da natureza se mostraria, portanto, indispensável ao nosso estudo, pois que se afina à declaração de princípios estéticos de *ACPA* – tanto no poema de abertura, “A Tarde”, como nos poemas finais da obra – tendo sido afirmado enquanto forma estética privilegiada vinculada à liberdade moral do homem. Ademais, a observação de Roland Barthes, em *A câmara clara*, abre margem à outra convergência entre a particularidade do registro fotográfico e a caracterização enargética dos elementos naturais em *ACPA*, posto que o ser desaparecido, ressurgindo na emanção fotográfica, é capaz de mover quem o observa como o rasto luminoso dos astros, invadindo a arena da comoção, dentro da qual também se localizam os mecanismos de visualização poética.

Compreendendo a paisagem literária enquanto uma organização estética subjetiva, empreendemos a análise dos relatos de viagem de d. Pedro II e Richard Burton. Os textos dos

⁴⁴⁶ BARZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. p. 309.

viajantes se assinalavam pela emoção na experiência extática e contemplativa da natureza brasileira, que propiciava descrições poéticas em que o ambiente natural se imbuía do estado de alma de seu narrador. O arrebatamento provocado pelo sentimento do sublime presente nos relatos evidencia o impacto patético que o fenômeno natural causa em seus observadores e justificando o “sem palavras” da experiência estética apontado na descrição do imperador. Em seus relatos, os viajantes realçam a visualidade de suas descrições da natureza – em especial as características de brilho e resplandecência –, a fim de tornar concreta a vivência das águas. Na condição de observadores, D. Pedro II salienta o estrondo sonoro e a luminosidade das nevoas da cachoeira, enquanto Richard Burton enfatiza a fúria do cataclismo, que se assemelha a um embate entre a torrente e os penedos – ideia crucial à representação da cachoeira em Castro Alves. A comparação recorrente com as Cataratas do Niágara norte-americanas e a sua eleição como “rei das corredeiras” pelos viajantes acima mencionados corroboram a hipótese da tentativa de d. Pedro II de institucionalizar a Cachoeira de Paulo Afonso como patrimônio simbólico aliado à sustentação do regime monárquico e à estabilidade do império.

Vinculada oficialmente ao estado monárquico por meio dos empreendimentos institucionais na região, a Cachoeira de Paulo Afonso transformou-se, no âmbito sócio-político numa “ideia-força” – ou seja, suporte para a organização da imaginação coletiva, nos termos de Baczko – e no âmbito simbólico, em “nova Castália”⁴⁴⁷, i.e., fonte de inspiração às artes. Assim, a localidade baiana se torna um referencial imagético de uma estética nacional⁴⁴⁸, conforme afirma Marcus Wood, cuja invenção histórica a edificou enquanto alegoria do próprio império brasileiro.

Nosso percurso iconográfico, histórico e literário se justificou necessário na medida em que revelou as redes de significação simbólicas do imaginário social que compuseram uma tradição narrativa e pictórica de representação de ideias nacionais, na qual Castro Alves se insere, assumindo o desafio de seus antecessores de descrever a convulsão da natureza que é a Cachoeira de Paulo Afonso no interior da representação poética do drama da escravidão. Apropriado pelo poeta como cenário de seu drama poético, o construto visual e simbólico no qual a Cachoeira de Paulo Afonso foi transfigurada na esfera sociocultural é subvertido do sentido político empregado inicialmente pelo poder imperial e se constitui, conforme demonstrado em nossas análises, em um ícone nacional associado à indignidade da manutenção da escravidão na segunda metade do XIX, a partir da denúncia de seus horrores.

⁴⁴⁷ DUARTE, Abelardo. *Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina nas Alagoas*. p. 58.

⁴⁴⁸ WOOD, Marcus. *Black Milk*. p. 254.

A descoberta da origem textual da nota final de *ACPA* – que remete ao relato de José Vieira Rodrigues de Carvalho e Silva de 1854 – legitima um substrato histórico da obra relacionado aos relatos de viajantes e aos procedimentos descritivos empregados nestes. O cotejo analítico entre o poema de Castro Alves e a descrição da cachoeira presente na nota final à obra revelou aproximações terminológicas e conceituais – associadas às noções de clareza, sonoridade e brilho – que indicaram a centralidade dos recursos visualizantes na representação poética da Cachoeira de Paulo Afonso na obra castroalvina. Fundamentada pelos comentários críticos da prosa de Castro Alves sobre o tratamento da natureza na poesia, tal indicação conduziu nossa pesquisa à investigação da figura da *enargeia*, mencionada pelo poeta baiano, enquanto um dispositivo poético-retórico da elocução destinado à comoção e à persuasão dos leitores/ouvintes.

Com base nos estudos de João Adolfo Hansen, Heinrich Plett, Ruth Webb e Melina Rodolpho, compreendemos a figura de pensamento da *enargeia* (ou *evidentia*, em latim) como o resultado visualizante de “vividez” obtido pelo emprego de técnicas retóricas pelas quais o orador é capaz de criar “cenar imaginárias” (*phantasíai* ou *visiones*), conferindo imediatismo e impressão de concretude à narração de eventos⁴⁴⁹. Assim, vimos, no segundo capítulo, que a *enargeia* aparece nos textos antigos de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Pseudo-Longino, sob a forma adjetival *enargês*, que significa “vívido”, a forma adverbial *enargôs*, “vividamente”, ou ainda pela expressão “*prò ommatón poieîn*”, que significa “trazer diante dos olhos”. O efeito atingido é o de a cena estar se passando diante dos “olhos internos do público”, i.e., os olhos incorpóreos da imaginação. Aristóteles descreve a restituição mental da presença do objeto descrito como “tornar visível” algo que é invisível, utilizando o termo *enargês*. Em termos gerais, a eficácia da *enargeia* depende da concretude dos detalhes descritivos (*circumstantiae*), cujo efeito de clareza ou vividez é alcançado por meio de ornatos do discurso que, ao serem aplicados, tornam a expressão metafórica mais nítida. Considerando a *enargeia* como a maior virtude da elocução, i.e., a luz atribuída ao discurso, Cícero confia o efeito de vivacidade à aplicação de metáforas que estimulem os sentidos, primordialmente, a visão, a fim de suscitar o deleite do espectador. Outro predicado da *enargeia* é a impressão de realidade, alcançada pelo emprego de metáforas de movimento, que transforma o leitor/ouvinte em espectador a presenciar cenar imaginárias diante de seus olhos, conforme elabora Dionísio de Halicarnasso a respeito do orador Lísias. Relacionada a esse atributo está a atuação da *phantasia*, efeito da grandeza intelectual, que, segundo Pseudo-

⁴⁴⁹ PLETT, Heinrich. *Enargeia in classical Antiquity and the early modern age*. p. 8.

Longino, permite a presentificação dos objetos ausentes, de forma a lhes conferir majestade e atingir a expressão sublime. É Quintiliano que teoriza sobre os modos de pintar os quadros descritivos, ou “pinturas vivas”, segundo os critérios de naturalidade, da seleção oportuna de caracteres vívidos e da riqueza de acessórios.

Em seguida, tratamos das acepções da *enargeia* nos manuais de retórica oitocentistas, visto que compunham uma fonte importante de conhecimento sobre poética e retórica, além de participar dos currículos do ensino secundário em todo o país, conforme expuseram os trabalhos de Roberto Acízelo de Souza e Eduardo Vieira Martins. A leitura dos compêndios de Francisco Freire de Carvalho, Antonio Marciano da Silva Pontes e de Luís José Junqueira Freire revelou que o tratamento da figura se mantém fiel aos preceitos de Cícero e Quintiliano, além de cumprir a relevante função de fornecer, ao leitor dos dias de hoje, exemplos da *enargeia* em autores clássicos e, no caso de Junqueira Freire, excertos compilados da poesia romântica nacional. Conquanto não fosse objetivo de nosso estudo esgotar o tratamento da *enargeia* nos antigos e nos modernos, o levantamento realizado logrou dois resultados: confirmou o comentário de Fausto Cunha de que a figura era “pedra de base nos estudos de poesia” da época de Castro Alves; além de comprovar que a função amplificadora do caráter visual de realce esteve atrelada aos fins epidícticos (enaltecimento e vitupério) do discurso e às funções aristotélicas da poesia de agradar, ensinar e persuadir.

Considerando a temática da escravidão que está ao centro da narrativa trágica de *ACPA*, o recurso da disposição de um objeto diante dos olhos do público se torna indispensável. Por essa razão, finalizamos o segundo capítulo com a aplicação das teorias sobre a vividez do discurso no caso específico d’*A Cachoeira de Paulo Afonso*, analisando as três expressões da *enargeia*: a *ekphrasis*, o monólogo e o diálogo. Pensando a *ekphrasis*, com João Adolfo Hansen, como a técnica descritiva que constitui um dos meios de se atingir o resultado visualizante da *enargeia*, analisamos seu emprego no poema “Lucas”, cuja análise do retrato do personagem demonstrou o apelo aos sentidos característico da *enargeia* e seu funcionamento na composição de um louvor epidíctico do escravo. As análises do monólogo de Maria e de seu diálogo com Lucas se debruçaram sobre os poemas “História de um Crime”, “Último Abraço”, “Mãe Penitente” e um segmento de “O Segredo”, nos quais a tragédia familiar de Lucas é revivida em retrospecto.

Com o emprego das técnicas enargéticas, o eu lírico operou a elevação da dramaticidade na presentificação de eventos passados e atingiu um efeito de realidade no dialogismo entre os personagens. Ao dar voz ao escravo, que narra sua própria história, o

poeta mobiliza, empaticamente, seu público, unindo o maravilhamento da poesia à persuasão da oratória.

Nosso último capítulo se dedicou à reflexão sobre o sublime e a libertação do espírito humano na constituição enargética do elemento aquático. Posto que o percurso descendente que os protagonistas fazem a bordo da canoa ao longo do Rio São Francisco corresponde ao agravamento paulatino de seus ânimos, o elemento aquático simboliza, empaticamente, os episódios dramáticos acarretados por sua condição escrava, “metamorfoseando a substância do ser”⁴⁵⁰, de acordo com Gaston Bachelard. Avaliando as descrições ecfrásticas das águas e da ambientação natural no poema de abertura “A Tarde” – poema de abertura e declaração de princípios estéticos do autor – concluímos que o eu lírico contrapõe os sentimentos do belo e do sublime no poema, equivalendo-os a duas idades do homem – a da inocência e da experiência do martírio. A partir da teoria do belo e do sublime de Immanuel Kant, observamos que o contraste pictórico entre a representação da musa *baigneuse* clássica e a musa romântica agitada e estrondosa da tormenta repercute, esteticamente, os conceitos da poesia ingênua dos antigos e da poesia sentimental dos modernos. Ao final do poema, o eu lírico elege o sublime como forma estética privilegiada para tratar dos infortúnios da opressão da sociedade moderna e promover, ao indivíduo rebaixado, a libertação moral de seu espírito por meio da obra de arte.

Em nossas análises, mostramos que tal posicionamento estético é elaborado, ao longo da obra, na caracterização enargética dos elementos naturais – especialmente o aquático – na medida em que o eu lírico relaciona ao período da inocência a metaforização edênica da natureza, no *topos* do *locus amoenus*, de que são exemplos os poemas “Maria”, “A Senzala” e “Na Fonte”; e ao período da desonra, após a queda trágica de Maria, o eu lírico relaciona a natureza sombria e taciturna, dos poemas “O Nadador”, “No Monte”, “A Cachoeira”, entre outros. Nessa última categoria, o elemento aquático se transfigura em “turbilhão da morte”, qualificado pelas metáforas do “lodo” e do “réptil” que são associados à vileza e ao rebaixamento moral na poética castroalvina. Logo, a representação enargética da água em *ACPA* é reveladora de conceitos centrais à obra manifestando a adequação da forma poética vívida às qualidades particulares da matéria do drama humano da escravidão.

No poema “A Cachoeira”, as águas da cachoeira – “sucuruiúba do infinito” – mimetizam um embate contra os rochedos – “negro touro de granito”, à semelhança da descrição ecfrástica da Cachoeira de Paulo Afonso realizada por Richard Burton. Na

⁴⁵⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. p. 6.

prosopopeia, os elementos em luta ressoam a violência perpetrada contra a escrava Maria, sofrendo transmutações zoomórficas sucessivas até configurarem o grupo estatutário de Laocoonte e seus filhos, pelejando contra as serpentes de Tênedos – ícone da agonia humana no Ocidente e o ápice do sublime estético no poema. Por meio da teorização do sublime de Kant e, especialmente com Schiller, sabemos que, ao medir forças com uma potência grandiosa da natureza, o homem se depara com limitações impostas à sua sensibilidade; no entanto, sua natureza não é rebaixada, pois ele percebe em si faculdades suprassensíveis que afirmam a superioridade de seu espírito. Assim, o sublime em “A Cachoeira” surge como uma solução estética para libertar o homem escravizado da violência que o anula. Por essa razão é que a estátua de Laocoonte pode ser compreendida, na tessitura da obra, como uma alegoria da dignidade humana frente à inevitabilidade da morte. Os dispositivos visualizantes da *enargeia* atuam de modo a potencializar a capacidade persuasiva do texto poético, iluminando a argumentação do eu lírico contra a escravidão.

No último item da dissertação, tratamos do desfecho trágico da obra, em que a decisão pelo suicídio devolve a pureza moral à personagem Maria. Concretizada pelo brilho da *enargeia* e pela referência shakespeariana da personagem Ofélia, Maria se transmuta em noiva, para o himeneu metafísico com o cosmos. Na derradeira *pintura viva* das águas, o espetáculo da cachoeira é transformado em um enorme incensório, que legitima a união eterna e sagra a libertação ao casal por meio da morte numa visão panteísta da natureza acolhedora. Pela revivescência da *enargeia*, os protagonistas morrem para renascer no poema.

Acreditamos que a inserção do tema do suicídio ao final da obra adquire conotação política, ao por em cena a condição do escravo destituído de direitos, numa sociedade que só viria a presenciar a abolição da escravatura 12 anos após a publicação de *ACPA*. Diante de um contexto social de exclusão, *ACPA* parece mobilizar artifícios persuasivos, relacionados à visualidade poética, de forma a dignificar o indivíduo escravizado por meio de sua elevação estética.

Concluimos nosso percurso nesse estudo utilizando o já mencionado silogismo aristotélico acerca da *enargeia* – cujo efeito de *presença* no aspecto é capaz de presentificar objetos ausentes; por raciocínio análogo, podemos afirmar que o emprego dos mecanismos poético-retóricos de vividez em *ACPA* torna o drama humano da escravidão visível aos olhares de seus leitores e pares. Numa sociedade em que o “elemento servil” vivia submerso em indiferença social, interessando-lhe enquanto mercadoria dentro do regime escravagista, o poeta, ao trazer ao centro da obra de arte o sujeito escravizado eleva-o do aviltamento e

transforma-o em objeto de matéria trágica, subvertendo, assim, a ordem das visibilidades no contexto social oitocentista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**. Teoria romântica e tradição crítica. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ABREU, Casimiro. **Obras completas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1887.
- ALVES, Castro. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1997.
_____. **Teatro completo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.
- ANDRADE, Mário de. “Castro Alves”. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. pp. 109-124.
- ARISTÓTELES. “Arte poética”. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do latim e do grego Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
_____. **Retórica**. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
_____. **Poetics**. Loeb Classical Library. Edited and translated by Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
_____. **The Poetics of Aristotle**. Edited with critical notes and a translation by S. H. Butcher. Third edition. New York: Macmillan and co., limited, 1902.
- AZEVEDO, Álvares de. **Álvares de Azevedo. Poesia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960.
- AZEVEDO, Elizabeth R. “Um poeta no palco brasileiro”. In ALVES, Castro. **Teatro completo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. IX-XXIX.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARBOSA, Rui. **Elogio de Castro Alves**. Bahia: Tipografia do Diário da Bahia, 1881.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.
- BEDIAGA, Begonha. “Revista Agrícola (1869-1891): sensibilizar o lavrador e plantar ciências agrícolas”. **Varia história**, Belo Horizonte, v. 29, n. 49, p. 169-195, Abr. 2013.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Iconografia Baiana do século XIX na Biblioteca Nacional**. Apresentação Kátia M. de Queirós Mattoso. Pesquisa e texto Ana Cecília Martins, Marcela Miller e Monique Sochaczewski. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. In GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
 _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- 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.
- BRASIL. Imperador. **Falas do Trono**: desde o ano de 1823 até o ano de 1889, coligidas na Secretaria da Câmara dos Deputados; prefácio de Pedro Calmon. Brasília: INL, 1977.
- BRASIL. **Coleção das leis do império do Brasil de 1859**. Tomo XXII. Parte II. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1859.
 _____. **Coleção das leis do império do Brasil de 1860**. Tomo XXIII. Parte II. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1860.
 _____. **O Império do Brasil na exposição universal de 1876 em Filadélfia**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1878.
- BURGI, Sérgio. “Stahl, técnico e artista”. In: LAGO, Bia Corrêa do. **Augusto Stahl**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp/Papirus, 2013.
- BURTON, Richard F. **Explorations of the Highlands of Brazil**. With a full account of the gold and diamond mines; also, canoeing down 1500 miles of the great river San Francisco, from Sabará to the sea. v. II. London: Tinsley Brothers, 1869.
 _____. **Viagens aos planaltos do Brasil**. O Rio São Francisco. Tomo III. Tradução Américo Jacobina Lacombe. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983.
- BRICE, William R.; FIGUERÔA, Silvia F. de M. “Charles Frederick Hartt. A Pioneer of Brazilian Geology”. **GSA Today**, Boulder, v. 23, issue 3, p. 18-19, March, 2003.
- CAMÕES, Luíz Vaz de. **Os Lusíadas**. Poema épico. Introdução e notas José da Fonseca. Paris: Livraria Europeia de Baudry, 1846.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
 _____. “O direito à literatura” In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições elementares de eloquência nacional**. Para uso da mocidade de ambos os hemisférios, que fala o idioma português. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1856.
- CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a política imperial. Teatro de sombras: a política imperial**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. **O gênio do cristianismo**. Tradução de Camilo Castelo Branco. v. 1. São Paulo: W. M. Jackson, 1970.
- CLARK, Kenneth. **Civilization**. New York: Harper & Row, 1969.
- COLLOT, Michel. **Paysage et poésie: du romantisme à nos jours**. Paris: Librairie José Corti, 2005.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 9. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- CUNHA, Cilaine Alves. “Tempestades do coração em ‘Leito de Folhas Verdes’”. **Revista Via Atlântica**. São Paulo. n. 18, pp. 147-158, dez. 2010.
- CUNHA, Fausto. **O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Brasília, DF, INL, 1971.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral; Paulo Rónai. São Paulo: EDUSP, 1996.
- DOWSON, John. **A classical dictionary of Hindu mythology and religion, geography, history, and literature**. London: Trübner & Co., Ludgate Hill, 1879.
- DUARTE, Abelardo. **Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina nas Alagoas**. Maceió: CEPAL, Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2010.
- DUGAW, Dianne. “Ballad”. In GREENE, Roland at alli. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4th edition. New Jersey; Woodstock: Princeton University Press, 2012. pp. 114-118.
- ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.
- FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do romantismo”. In GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. pp. 23-50.
- FREIRE, Junqueira. **Elementos de retórica nacional**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1869.
- FRIAS, Joana Matos. “*Peeping tongue: ut photographia poesis* ou o verso da evidência”. In MARTELO, Rosa Maria et al. (Org.). **Cadernos de literatura comparada. Poesia e outras artes. Do modernismo à contemporaneidade**, ILC Margarida Losa, Porto, Edições Afrontamento, n. 17. pp. 213-240, 2007.

- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Pesquisas semiológicas. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- GERBARA, Alessander Lemos de Almeida. “As representações populacionais de Richard Francis Burton. Uma análise do processo de constituição do discurso sobre populações não europeias no século XIX”. **Revista de História**, São Paulo, v. 149, n. 2, p. 181-209, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Tradução Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GOMES, Eugênio. “Castro Alves e o romantismo brasileiro”. In ALVES, Castro. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- _____. **Prata de casa**. Rio de Janeiro: Editora A Noite. 1953.
- GOULART, José Alípio. **Da fuga ao suicídio**. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1972.
- GUINSBURG, Jacó (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GUSDORF, Georges. **Le romantisme**. Tome II: L’homme et la nature. Paris: Payot, 2011.
- HACQUARD, Georges. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Lisboa: Hachette, 1990.
- HADDAD, Jamil Almansur. **Revisão de Castro Alves**. 1, 2 e 3. vol. São Paulo: Edição Saraiva, 1953.
- HANSEN, João Adolfo. “Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa”. In SECCHIN, Antonio Carlos et al (Org.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- _____. “Categorias epidíticas da ekphrasis”. In **REVISTA USP**, São Paulo, n.71, pp. 85-105, set./nov. 2006.
- _____. “Castro Alves e a Retórica”. Palestra. PUC-SP, 1993.
- _____. “Castro Alves e o borbulhar do gênio”. **Jornal da Tarde**. 8 mar. 1997. *Caderno de Sábado*.
- HENDERSON, James. **A history of the Brazil**: comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1821.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2009. CD-ROM.
- HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Tradução Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. Londrina: Campanário, 2000.
- _____. **Do grotesco e do sublime**. (Tradução do Prefácio de Cromwell). Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Tradução Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

- KIDDER, Daniel. **Sketches of residence and travels in Brazil**. Embracing historical and geographical notices of the empire and its several provinces. vol. II. Philadelphia: Sorin & Ball; London: Wiley & Putnam, 1845.
- LAGO, Bia Corrêa do. **Augusto Stahl**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2001.
- LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literaria**. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- LE CLERC, Joseph-Victor. **Nouvelle rhétorique**. Extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes, suivie d'observations sur les matières de composition dans les classes de rhétorique, et d'une série de questions à l'usage de ceux qui se préparent aux examens dans les collèges royaux et à la faculté des Lettres. Septième édition. Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 1839.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia**. Introd., trad. e notas de Mário Selignann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- LIAIS, Emmanuel. "Le San Francisco au Brésil". In **Bulletin de la Société de géographie**. Cinquième série. Tome XI. Paris: Bureau de la Société, 1866. pp. 390-402.
- LOMBARDO, Giovanni. "Longino". In **A estética da Antiguidade clássica**. Tradução Isabel Teresa dos Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- LONGINO. "Do sublime". In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do latim e do grego Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LONGINUS. "On the Sublime". Translation by W. H. Fyfe; revised by Donald Russell. In ARISTOTLE. **Poetics**; LONGINUS. **On the Sublime**; DEMETRIUS. **On Style**. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Nebulosa**. Rio de Janeiro: Tipografia Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1857.
- MAGALHÃES, José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro: Empresa tipográfica Dois de Dezembro, 1857.
- MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**. José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.
- MARTINS, Paulo. **Pictura loquens, poesis tacens**. Limites da representação. Tese (Livro-docência em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- _____. "Ut Pictura Rhetorica". In **REVISTA USP**, São Paulo, n.91, pp. 104-111, set./nov. 2011.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo saquarema**. São Paulo: Hucitec, 1987.

- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**. Breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- MICHELET, Jules. **La Montagne**. 4^{ème} edition. Paris: Librairie Internationale, 1868.
- NOMURA, Miriam do P. G. M. **Os relatos de Daniel Kidder e a polêmica religiosa brasileira na primeira metade do século XIX**. 2011. 128 f. (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- NURSE, Donald Paul. **An amateur barbarian: the life and career of Richard Burton, 1821-1890**. 1999. (Doutorado em História). Department of History, University of Toronto, Toronto, 1999.
- O PANORAMA**. Jornal literário e instrutivo. v. 4. 4^a serie. Lisboa: Tipografia de A. J. F. Lopes, 1857.
- PAES DE ANDRADE, Manoel de Carvalho. **Flores Pálidas**. Segundos Cantos. Pernambuco: Tipografia do Correio do Recife, 1865.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PEDRO II. Imperador do Brasil. **Viagens pelo Brasil**: Bahia, Sergipe, Alagoas, 1859/1860. Prefácio e notas Lourenço Luiz Lacombe. 2. ed. Rio de Janeiro: Bom Texto; Letras & Expressões, 2003.
- PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832.
- PLETT, Heinrich F. **Enargeia in classical Antiquity and the early Modern Age**. The aesthetics of evidence. Leiden; Boston: Brill, 2012.
- PONTES, Antonio Marciano da Silva. **Nova retórica brasileira**. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1860.
- PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, pp. 161-193, 2004.
- QUINTILIANO, M. Fabio. **Instituições oratórias**. Tradução Jerônimo Soares Barbosa. Coimbra: Imprensa da universidade, 1836.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **O verso romântico e outros ensaios**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959
- RIBOT, Théodule. **La psychologie des sentiments**. Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière, 1896.

- RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira**. Dos primeiros cronistas aos ultimos românticos. São Paulo: EDUSP, 1995.
- RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas letras latinas**. Doutrina e práxis. São Paulo: Humanitas, 2012.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. “Tradução e viagem: o Brasil de Richard Burton”. **Revista do GEL**, S. J. do Rio Preto, v. 5, n. 1, pp. 69-79, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. “Da Ilustração ao Romantismo”. **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: Editora Herder, 1965.
- SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Vintage Books, 1979.
- SAID ALI, M. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- 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.
- SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: E.P.U., 1991.
- SCHLEGEL, August W. **Doutrina da arte**. Introdução, tradução e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHNEIDER, Helmut J. “Nature”. In BROWN, M. (org.). **The Cambridge History of Literary Criticism**. Cambridge: University Press, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Antonio de Moraes. **Dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813.
- SILVA, José Vieira de Carvalho. “Viagem às cachoeiras de Paulo Afonso”. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 22, 1.-4. trim. 1859.
- SILVA, Kátia Maria de Carvalho. **O Diário da Bahia e o século XIX**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1979.
- SOUZA, Bernardo Xavier Pinto de. **Memórias da viagem de Suas Majestades Imperiais à província da Bahia**. Rio de Janeiro: Tipografia Indústria Nacional de Cotrim & Campos, 1867.

- SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência**. Rio de Janeiro: EdUERJ: EdUFF, 1999.
- SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. **Através da Bahia**. Excertos da obra *Reise in Brasilien*. 3ª ed. Traduzidos a português pelos Drs. Pirajá da Silva e Paulo Wolf. Série Brasiliana. v. 118. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938.
- STISTED, Georgiana M. **The true life of Richard Burton**. New York: D. Appleton and company; London: H. S. Nichols, 1897.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. **A retirada da Laguna**. Episódio da Guerra do Paraguai. Tradução Sergio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TOLMAN, Jon M. Castro Alves, poeta amoroso, **Revista do Ieb**. São Paulo. n. 17, p. 27-49, 1975.
- WEBB, Ruth H. **Ekphrasis, imagination and persuasion in Ancient rhetorical theory and practice**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- _____; 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.
- WETTLAUFER, Alexandra K. **In the mind's eye**. The visual impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin. Amsterdam; New York: Rodopi, 2003.
- WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudo intr. de Gerd A. Bornheim. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.
- WOLF, Norbert. **Romantismo**. Köln: Taschen, 2008.
- WOOD, Marcus. **Black Milk**. Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America. Oxford: OUP, 2013.
- WORDSWORTH, William. **Poems by William Wordsworth**. Including Lyrical ballads, and the miscellaneous pieces of the author. With additional poems, a new preface, and a supplementary essay. vol. II. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1815.

ANEXOS

A. EXCERTOS DOS RELATOS DOS VIAJANTES

1. A descrição da cachoeira de Paulo Afonso por von Spix e von Martius

Navegação do S. Francisco

A navegação do São Francisco se faz em barcas simples, em ajoujos (canoas amarradas transversalmente), rio acima até Malhada, Salgado e São Romão em Minas Gerais, caminho que permite visita a duas vilas: Pilão Arcado e Barra do Rio Grande; e, rio abaixo, até o porto da Vargem Redonda, num percurso de cerca de cinquenta léguas⁴⁵¹.

Aí começa o rio a romper uma cadeia de pedras calcárias, por entre as quais continua a correr, cerca de doze léguas, muito estreito, impetuoso e profundo.

Cachoeira de Paulo Afonso

Forma diversas corredeiras e cachoeiras, entre as quais a mais vistosa é a cachoeira de Paulo Afonso.

Sem dúvida, nesse percurso através da montanha, alguns lugares são navegáveis, porém, o rio só permite navegação ininterrupta da aldeia Canindé em diante, trinta e poucas léguas a oeste da vila de Penedo, situada sete léguas da foz do rio, no Oceano.

Entre Vargem Redonda e Canindé há uma picada por onde as cargas são transportadas em burros até o lugar do embarque.

Trecho selecionado de SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. **Através da Bahia**. Excertos da obra *Reise in Brasilien*. 3ª ed. Traduzidos a português pelos Drs. Pirajá da Silva e Paulo Wolf. Série Brasileira. v. 118. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938. pp. 293-294.

⁴⁵¹ Uma unidade de légua mede aproximadamente 6.600 metros.

2. A descrição de Daniel Kidder

This province is divided on the north from Alagoas by the San Francisco, the largest river emptying into the Atlantic between the Amazon and the Rio de la Plata. It rises in the province of Minas, and waters the soil of Bahia, Pernambuco, Sergipe and Alagoas, in its course to the ocean. From the mouth of the Rio das Velhas to the falls of Paulo Afonso, the distance of a thousand miles, its waters are suitable for navigation, although from the sparseness of population on its banks, and the lack of enterprise, it is but little used for this purpose. The falls of Paulo Afonso are described by those who have seen them as an immense cataract, over which the river plunges, forming a spectacle of the utmost grandeur. The vapors arising from the ravine may be seen at a distance. They resemble the smoke of a conflagration in the midst of the forest. The river does not again find a tranquil bed until near its embouchure, but for the space of seventy-five miles dashes with fury over a succession of rapids and smaller cataracts, which effectually interrupt the passage of vessels, and forbid the hope of any artificial connection between the upper and lower navigation. Above the cataract the waters of this river sometimes overflow their banks, and extend themselves for leagues on either side. The inhabitants of the country then take to the hills for refuge, and communicate with each other by means of boats and canoes.

Trecho selecionado de KIDDER, Daniel. **Sketches of residence and travels in Brazil**. Embracing historical and geographical notices of the empire and its several provinces. vol. II. Philadelphia: Sorin & Ball; London: Wiley & Putnam, 1845. pp. 91-92.

3. A visita à Cachoeira de Paulo Afonso nos diários da viagem às províncias do Norte relatada por d. Pedro II

20 de outubro de 1859

No Talhado o Melo⁴⁵² viu as cabras com os chifres [sic] e o Calaça⁴⁵³ disse que era de comerem os xiquexiques só dos espinhos. O gado come bem o pasto seco como agora, e quando morre mais é na passagem do verde para o seco. Partimos do Salgado às 2 da madrugada e chegamos a Paulo Afonso pouco depois de 5 ½.

Na distância de menos de légua é que se ouviu o ruído da cachoeira. Logo que me apeei comecei a vê-la, e só voltei para casa podendo torcer a roupa do corpo molhada por causa do exercício. Depois das 10. É belíssimo o ponto de que se descobrem sete cachoeiras que se reúnem na grande, que não se pode descobrir daí, e algumas grandes fervendo a água em caixão de encontro à montanha que parece querer subir por ela acima; o arco-íris produzido pela poeira de água completava esta cena majestosa. Dizem que a névoa de água vê-se na distância de léguas, do lado da Água Branca; mas não o creio, apesar do Jequiá⁴⁵⁴ asseverá-lo, e só perto da cachoeira é que borrija, quando constava que a 1/2 légua da cachoeira já se sentia o chuvisco.

Tentar descrever a cachoeira em poucas páginas, e cabalmente, seria impossível, e sinto que o tempo só me permitisse tirar esboços muito imperfeitos. O terreno é todo pedregoso e se muito se tem exagerado a respeito desta cachoeira, não sou eu exagerado dizendo que há verdadeiro perigo em percorrer todos os pontos de vista da cachoeira, e principalmente descer à fuma dos morcegos, como eu fiz, dando contudo três quedas nesta última exploração, felizmente sem me machucar. Uma mulher do local, que se arriscou à empresa, não foi tão venturosa, pois deslocou ossos do metacarpo, rachou o beijo e pisou a maçã do rosto e o olho; o Dr. Abreu⁴⁵⁵ logo lhe aplicou os aparelhos. Se soubesse o que era a tal fuma não teria descido a ela, contudo a sua abertura é muito alta, descendo a parte superior e subindo a inferior até o fundo, havendo duas aberturas que a comunicam com outra menor. Parece que o rio as abriu amontoando na sua entrada milhões de pedras, troncos e ramos,

⁴⁵² De acordo com Lourenço Luiz Lacombe, o “Melo” corresponde ao conselheiro Antônio Manuel de Melo (1802-1866), que era guarda-roupa do imperador. In PEDRO II. Imperador do Brasil. *Viagens pelo Brasil*. p. 70 (nota de rodapé).

⁴⁵³ Major Manuel José Gomes Calaça, “conhecedor do sertão até Juazeiro” no relato de d. Pedro II, um dos batedores do imperador na viagem a Paulo Afonso. In *Idem. Ibidem*. p. 129.

⁴⁵⁴ Capitão Manuel Duarte Ferreira Ferro, condecorado Barão de Jequiá no ano posterior à viagem imperial às províncias do Norte. In *Idem. Ibidem*. p. 133.

⁴⁵⁵ Dr. Francisco Bonifácio de Abreu, médico da câmara. In *Idem. Ibidem*. p. 25.

dando o movimento das águas aos paus as formas as mais curiosas. Não há muita falta de luz na fumaça, e os morcegos são pequenos. Destaca-se às vezes terra do teto principalmente quando fazem fogo para matarem os morcegos, tão prejudiciais ao gado. Colheram-se pedrinhas trabalhadas pelas águas, curiosas, e arranquei algumas plantinhas secas da pedra em que me assentei no meio das sete cachoeiras. Felizmente não tem feito muito calor, e de tarde tem ventado bastante; a trovoada de ontem serviu. O rio já está mais cheio da manhã para a tarde. Parece-me que o Halfeld⁴⁵⁶ aproveitou quase que exclusivamente para os seus desenhos, o ponto aonde esta tarde fui a cavalo, esboço nº 3; é belo mas não admira como a vista que se aprecia do centro das sete cachoeiras, cujas águas redemoinhando com estrondo se despenham-se [*sic*] à esquerda para formar a queda de maior massa.

A água que se tem bebido é excelente, e o barracão, armado sob a direção do coronel Pedro Vieira, da Mata Grande, é bom e cômodo se não chover, porque o telhado de ramos deixa passar a luz demais.

Trecho selecionado de PEDRO II. Imperador do Brasil. **Viagens pelo Brasil**: Bahia, Sergipe, Alagoas, 1859/1860. Prefácio e notas Lourenço Luiz Lacombe. 2. ed. Rio de Janeiro: Bom Texto; Letras & Expressões, 2003. pp. 135-137.

⁴⁵⁶ Heinrich Wilhelm Ferdinand Halfeld (1797-1873), o engenheiro Halfeld, que chefiou uma expedição de balizamento do rio São Francisco, por ordem de d. Pedro II, em 1852, cuja publicação *Atlas e relatório concernente à exploração do rio São Francisco*, é importante fonte de pesquisa sobre a região até hoje.

4. O relato do engenheiro Ferdinand Halfeld

326ª LÉGUA

No começo desta légua começa a grande CACHOEIRA de PAULO AFONSO; a sua primeira catadupa tem 44 palmos e 6 polegadas de altura, e despenha-se em uma bacia guarnecida de rochas de granito talhadas quase a prumo, e às vezes mesmo propensa, para dentro do Rio; desta bacia faz o Rio uma curta volta em ângulo reto à esquerda, e precipita-se entre alcantilados penhascos no fundo de um abismo de uma altura de 6 palmos 1 polegada, transformando-se em consequência deste salto, aparentemente em espuma de leite, lançando e estufando a grande altura, e semelhante ao efeito da explosão de uma mina, grandes borbotões de água aos ares, que se desfazem em neblina que se eleva ainda a maior altura, a qual sendo carregada pelo impulso do vento rega constantemente a considerável distância a margem oposta ao lado d'onde vêm os ventos ou cai em um chuveiro de milhares de pérolas brilhantes para dentro do abismo desta catadupa. É interessante observar esta maravilha pela manhã, quando o reflexo dos raios solares produzem um magnifico Arco-Íris, penetrando o vapor elevado sobre as águas da cachoeira; o estrondoso ruído que causa esta catadupa é tão forte que, faltando uma pessoa a outra junta ao pé de si, nada se pode ouvir, e vê-se somente mover a boca da pessoa que fala; a pressão do ar produzida pelo tombo da imensa massa d'água do Rio, faz um efeito maior do que centenas de ventaneiras unidas de uma fábrica de ferro. Transformadas por esta catadupa as águas em um Rio de leite, precipitam-se estas em grandes rolos e ondas, e entre rochedos alcantilados de granito, batendo em ângulo reto contra a margem esquerda do Rio. Esta margem consiste em rocha nativa de granito, que tem 365 palmos de altura até a superfície d'água, tendo esta ainda 120 palmos de profundidade; o ímpeto com que as águas se precipitam contra aquele paredão, as faz constantemente subir e descer até do ponto do contato com aquele rochedo; para a direita, em ângulo reto, elas descem pelo leito do Rio abaixo, porém para a esquerda, como não têm saída, produzem em consequência do seu movimento de avançar e retroceder, um vaivém semelhante às ondas do mar na praias, do que tem resultado, de milhares de anos para cá, o desmoronamento da rocha, e não só formado uma pequena enseada, mas também uma lapa ou furna para dentro do rochedo, que tem o comprimento de 444 palmos, e sua boca ou entrada 80 palmos de altura e 40 de largura, dividida no interior em dois grandes salões, habitações de milhares de morcegos, e por isso denominada *Furna dos Morcegos*, flagelo das criações. Os fazendeiros vizinhos juntam-se em número de 20 a 30 pessoas para extingui-lo; levam então em certo intervalo de tempo lenha e ramos para dentro da lapa, para fazer uma fogueira de muita

fumaça, e por este meio um número imenso de morcegos morre todos os anos: porém insignificante resultado produz esta matança, porque o imenso número de rochedos dispersos no leito do Rio e sobre as suas margens são outros tantos esconderijos destes animais.

A rocha, tanto a em que se acha a furna, bem como em toda a extensão da cachoeira, é de granito duríssimo, de grão fino, e na verdade é incompreensível como tem sido possível que as águas do Rio pudessem formar tal furna em um rochedo de tanta rigidez. Estou inclinado a atribuir este fato à circunstancia, de que o granito, na linha da furna bem como na direção do Rio, da boca dela abaixo até ao *riacho da Gangorra*, apresenta muitas veias de espato calcário, de feldspato cor de carne e de quartzo, as quais têm a largura de 1/4 até 5 polegadas; o granito ao lado destas veias é menos duro, e às vezes decomposto e saturado com muriato de soda, e em tanta abundância, que os moradores vizinhos à cachoeira, mineram esta pedra decomposta para em ponto pequeno extrair o sal; o exame e análise das amostras das pedras, que juntarei a estas notas, podem melhor verificar a sua natureza. Estou inclinado a pensar que as circunstâncias agora indicadas respeito à fácil decomposição daquele rochedo, em direção e largura que compreende todas as veias mencionadas, terá provavelmente motivado a má destruição da furna pelo Rio abaixo, acontecimento que poderá ter dado lugar à formação e atual existência da cachoeira, cujo leito está realmente escavado para dentro do rochedo, pois a grande distância para ambos os lados dos barrancos alcantilados do Rio, apresenta o terreno uma extensa planície sem morros ou serras, que podiam ter motivado as catadupas da cachoeira de *Paulo Afonso*; a parte superior desta no lugar denominado *Vai-Vem de Cima*, tem 792 palmos e 1 polegada de altura sobre o nível do mar, e próximo à entrada para a Furna do Morcego, 426 palmos e 6 polegadas; portanto toda a cachoeira tem a altura de 365 palmos e 3 polegadas entre os pontos mencionados. Na ressaca do *Vai-Vem de Baixo*, juntam-se a muitos tocos de madeira, de tábuas, remos, etc., que em constante movimento e fricção entre si, ficam afinal quase redondos e burnidos, e dão em contato entre si, certo som semelhante ao gelo que desce pelos rios do Norte, no momento de desfazer-se. Os moradores, não atendendo ao motivo natural, tomam umas vezes por música celeste, outra vez como toque de caixa de guerra, e muitas fábulas neste sentido andam entre aqueles povos, que dizem que em certas épocas, costuma aparecer uma Santa no interior da Furna do Morcego, e até cantam que um Frade na ocasião de atravessar o Rio superior à cachoeira, dormia na canoa em que navegava; o piloto que era então um Índio, não podendo conter a canoa, quando foi atraído pela correnteza à cachoeira, desceu por esta abaixo; este último nunca mais foi visto, porém o Frade, sem acordar e sem lhe acontecer incômodo algum, chegou felizmente do fim

da cachoeira à praia, e foi achado ainda dormindo. Acordado pelo povo, de nada se lembrou do acontecimento, porque ele tinha passado sem ter dado por isso, o que tudo são histórias e efeito de superstição que reina entre aquele povo, pois certíssimo é, que, se caísse qualquer canoa pela segunda catadupa da cachoeira de Paulo Afonso, ela seria infalivelmente despedaçada, e bem assim pereceria qualquer ente vivo.

Segmento extraído de HALFELD, Heinrich Wilhelm Ferdinand. **Atlas e relatório concernente a exploração do rio de S. Francisco.** Desde a cachoeira da Pirapora até ao oceano Atlântico. Rio de Janeiro: Lithographia Imperial, 1860. pp. 44-45.

5. “Le San Francisco au Brésil”, o artigo científico de Emmanuel Liais

Parmi les particularités dignes de remarque que présente le cours du fleuve qui nous occupe, il faut citer, en première ligne, sa gigantesque cascade, rivale de celle du Niagara, et qui est désignée sous le nom de cascade de Paulo Afonso. C’est à 300 kilomètres seulement de la mer que se produit cette admirable chute, et quand le San-Francisco arrive en ce point, il a déjà reçu tous ses grands affluents et parcouru 2600 kilomètres. Le fleuve a donc réuni la presque totalité de ses eaux quand il s’élance à travers la petite chaîne granitique qui semblait vouloir arrêter sa marche. Resserré entre deux immenses murailles de pierre, il coule d’abord en torrent et sur un fond dont la déclivité accroît la vitesse, puis tout à coup il se précipite en trois chutes consécutives dont la hauteur réunie est de 84 mètres. La dernière de ces chutes, la plus grande des trois, n’a pas moins de 60 mètres d’altitude.

Il résulte de ce resserrement de lit du San Francisco que la cascade de Paulo Afonso, quoique comparable à celle de Niagara par la hauteur et le volume des eaux, offre un spectacle très-différent de celui de la rivière de l’Amérique du Nord. Dans le Niagara, en effet, la disposition des lieux fait que les eaux s’étalent au lieu de se resserrer dans un étroit passage, de sorte que la nappe blanche d’écume possède une grande largeur, mais par compensation on n’y voit pas les phénomènes particuliers qui, dans le San Francisco, résultent de la concentration d’une force vive considérable, resserrée dans un étroit canal. Vue à distance, la cascade de Niagara l’emporte donc en magnificence sur celle de Paulo-Afonso, mais, de près, l’avantage est pour le San-Francisco, dont les eaux furieuses se relèvent avec plus de violence et forment une série d’immenses vagues chargées d’écume. L’effet de ces grandes vagues, d’où sort, comme de la chute elle-même, une gigantesque colonne de vapeur, ajoute à la splendeur du spectacle, et la force expansive de l’air que les eaux, dans cet étroit canal, entraînent et compriment au pied de la chute, produit une sorte d’ouragan dont la puissance contribue à accroître l’extension de cette immense colonne de poussière aqueuse. La compression de l’air à la surface des eaux après la chute est telle, qu’une pierre lancée avec la plus grande force ne peut résister au vent résultant, de sorte que sa vitesse est anéantie après un parcours de 6 à 7 mètres. Cette particularité a répandu, parmi les habitants des environs, l’opinion que le lieu de la cascade est enchanté.

Segmento extraído de LIAIS, Emmanuel. “Le San Francisco au Brésil”. In **Bulletin de la Société de géographie**. Cinquième série. Tome XI. Paris: Bureau de la Société, 1866. pp. 390-392. (Texto sem tradução para o português).

6. O capítulo de Richard Burton

Capítulo LXX. “Paulo Afonso, Rainha das cachoeiras”

- wie ein Wasserturz su Felsen brauste
Begierig wüthend, nach dem abgrund zu. Faust.
- De rochedo a rochedo em feroz cataclismo lançado furioso em direção do abismo.

Não tardamos a ouvir um som cavernoso, abafado, como o ronco de uma tempestade distante. Mas parecia vir das entranhas da terra, como se estivéssemos caminhando sobre ele. Mais uma milha, e o solo parecia tremer como um eterno trovão. O Sr. Manuel Leandro conduziu-nos para a esquerda de onde vinha o ruído e começou a descarregar os animais no lugar habitual de parada. Procurei o prometido Pavilhão dos Viajantes, e vi apenas um poste, único remanescente da casa construída para receber Sua Majestade o Imperador do Brasil, que visitou o lugar em outubro de 1859. O terreno é um leito de areia solta que, no apogeu das enchentes, transforma-se numa corrente. Depois verificaríamos onde ele cai na corrente principal. Nosso rude acampamento abrigava-se à sombra precária de uma alta caraíba mimosa, cujo tronco, em alguns trechos descascado, mostrava muitos nomes. Todos eram de brasileiros.

Eu aconselharia os que visitam Paulo Afonso durante a seca, a fazê-lo logo, com o auxílio de um plano ou guia da Mãe das Cachoeiras, onde todas as águas se juntam após descer ruidosamente. Para que as cataratas sejam admiradas como o devem ser, penso (conquanto as opiniões possam ser discordantes) – que o melhor será começar pelo espetáculo mais belo, pela maior emoção, e não dispersar as forças mentais e físicas antes de contemplar a maior formação. Além disso, aquele ponto revela mais claramente a formação que distingue Paulo Afonso de todas as suas irmãs e parentas.

Tirando meus livros de notas e esboços da mochila e pendurando-os no ombro de meu guia, avancei pela margem esquerda do rio, aqui um *mal-paiz*, semelhante ao de Itaparica. As pedras polidas como se fossem espelhos, ou lajes de mármore, brilhavam e refletiam os ardentes raios solares. Em certos lugares, as saliências eram paredes de rochas retorcidas, como se fossem peças de cobre, bronze ou ferro. Muitas das saliências eram um ônix monstruoso ou granito riscado e listado de quartzo. Havia uma variedade infinita de tamanhos e formatos, nas cores, ásperos e lisos, vermelhos vivos, amarelo-escuros, negro-escuros e azeviches polido.

Chemin faisant, cruzamos um canal oriental, nesta estação quase seco, com um fio de água correndo pelo fundo. Forma com o corpo principal um largo trapézio, a ilha das Cabras, cujo lado menor fica a jusante. Paulo Afonso difere essencialmente de Niagara, cujo abastecimento regular, assegurado pelos mares interiores admite pouca alteração quanto ao peso, tamanho, ou força da corrente, exceto nos raros invernos em que fica congelada. Em dezembro. Perto de dezembro quando a corrente é forte, este diminuto riacho estará convertido numa efervescente corredeira, que não pode ser atravessada, terminando numa bela queda na proximidade da Furna dos Morcegos. Acima dessa ilha das Cabras, onde mesmo não havendo cabras, o caminho só serve para elas, há leves traços de areia solta alternando com lençóis de granito e sienito, tendo aqui e ali uma mancha de capim mais verde. O caminho conduz a uma mesa de rocha saliente, do lado ocidental, onde subimos em um tronco de árvore seco e contemplamos, fascinados, o inferno da água a ferver embaixo.

A quebrada, ou garganta, tem ali 260 pés de profundidade e, na parte mais estreita, reduz-se a uma largura mínima de 51 pés. Está cheia de algo que não se parece água, mas espuma de leite, que avança e ofusca, que rodopia e espumeja, que oferece uma maravilhosa oportunidade para o estudo de um fluido em movimento. E a maravilhosa desordem é uma anarquia bem dirigida: o curso e a oscilação, a luta e a contorção, tudo se dirige a libertar o prisioneiro das muralhas da prisão. *Ces eaux! mais ce sont des âmes*: é o espetáculo de um exército descendo na "ampliação líquida" para a vitória, o triunfo do movimento, do móvel sobre o imutável. Ali a brancura luminosa das caóticas cristas de espuma rodopia em vagalhões contra o negrume da rocha, rompe-se em flocos e jatos, que saltam a meio caminho para a cavidade que os encerra. Ali os reflexos da superfície tornam baços o esplendor do cristal com um amarelo opaco e, acolá a proteção de uma saliência da pedra, provoca um súbito impulso, impelindo como uma mola a coluna que, logo recolhendo forças, salta e ergue-se para a frente, com um novo rugido. O centro, dilatado, exhibe fugitivos elipses e círculos progressivos, de uma luz ainda mais brilhante, ofuscante e estonteante, entremeados com pontos de relativo repouso, como as saliências das ondas. As águas lutam e atropelam-se. Começam separadas e entrelaçam-se ao investirem impetuosamente, plano inclinado abaixo. Agora uma terrível rajada afasta o fino jato e impele-o na direção do vento, em nuvens arredondadas, realçando, assim, o brilho do fundo da garganta. Referve, então, o vapor e estende-se como dossel sobre o formidável cenário. Então na plácida atmosfera cinza-opaca e quente, erguem-se as nuvens, aprofundando ainda mais, com o véu de vapor sempre ascendente, a estonteante queda que se abre aos nossos pés.

O efeito geral do quadro - e o mesmo se poderá dizer de todas as grandes cataratas - é o da realização do poder efetivo, um poder tremendo, inexorável e irresistível. Os olhos ficam encantados pelo contraste desse impetuoso movimento, essa impetuosa fúria de escapar e a fraca estabilidade dos fragmentos de arco-íris, que pairam ao alto; com a mesa de pedra, tão sólida ante a investida da água e a placidez das montanhas na planície, cujo lar eterno parece ser aqui. A fantasia fica eletrizada com o aspecto de santuário natural de um santo, desse mal fazendo o bem, dessa vida na morte, dessa criação e construção pela destruição. É assim, que a devastadora tempestade e o vendaval purificam o ar para a vida. Assim o terremoto e o vulcão, enquanto acompanhados de ruínas, ergueram a terra e prepararam-na para habitação de seres superiores.

A verticalidade da altura torna a brecha menor ao olhar. No entanto, uma pedra atirada com força, só avança um pequeno espaço antes de ser puramente detida pelo vento. O guia declarou-nos que ninguém pode arremessá-la além do três braços e atribuiu o fenômeno ao encantamento. Mágico realmente, posso assegurar, é realmente o ambiente de Paulo Afonso: é a expressão natural da glória e da majestade, o esplendor e o brilho da cena, que a Grécia povoaria com formas de beleza e que a Alemanha teria povoado com coros de silfos voadores e ondinas dançarinas. O ruído cavo do peso do turbilhão das águas torna mais fácil ver os lábios moverem-se que ouvir a voz. Procuramos a causa em vão. Só vimos da catarata um pequeno ramo, a cachoeira do Angiquinho, assim chamada por causa de uma de suas ilhotas rochosas. Tem como fundo de cena, na margem direita, árvores comparativamente grandes, um verde capinzal e arbustos, dádivas do jorro da água espalhada pela viração marítima provinda do leste. Aquele belo jorro de água seguramente não podia ser responsável pelo ronco abafado que nos chegava aos ouvidos. Não tardamos a descobrir de onde ele provinha.

Sentei-me sobre a “quebrada” até ficar certo de que não poderia tornar-me “incorporado às águas”. O que a princípio me pareceu grandioso e sublime, acabou por criar uma sensação de temor intenso demais para ser, de qualquer modo, agradável. Abandonei o posto até que a confusão e a emoção pudessem passar. O resto do dia passamos no acampamento do Caraíba, onde os cuidados menores da vida fizeram valer sua importância. A areia levantada pelo vento alísio, forte e firme, era incômoda, e a superfície ressecada pelo sol produzia permanente viração. Estávamos agora na própria boca do funil, o vasto ventilador que dirige as ventanias para o curso superior do São Francisco. Muito longe, para o lado do mar, podíamos ver as nuvens acumulando-se para a chuva. À noite, as nuvens corriam rápidas pelo céu e uma ventania furiosa dispersou as nuvens de mosquitos, ávidos de sangue. Nossa

canção de ninar era a música de Paulo Afonso: o baixo profundo e trovejante, produzido pelas vibrações mais longas e mesmo frequentes das quedas-d'água, e o soprano staccato dos mais breves ruídos das ondas. Não havia, contudo, o barulho desagradável de uma pancada. Os sons baixos eram essencialmente melódiosos e, às vezes, surgia uma expressão em tom menor, que poderia ser registrada em notação musical. Lembro-me de que não consegui dormir com ruído do baque da Niágara, cuja poderosa orquestra durante o silêncio da noite parecia percorrer um repertório de oratórios e óperas.

Dedicar-nos-emos agora em prosa à Grande Cachoeira.

O nome, como acontece geralmente nessas regiões, é um ponto duvidoso. Alguns fazem de Paulo Afonso um missionário-pastor, lançado ao abismo pelos lobos, seus cordeiros pele-vermelhas. Outros contam a história de um frade, que vinha descendo o rio em canoa, quando os índios remadores gritaram horrorizados que estavam sendo sorvidos pela catadupa. Ele rogou-lhes que mantivessem bom ânimo e desceram a salvamento. "Tais sacerdotes hoje são raros", observou o Sr. Manuel Leandro com escarninho desrespeito. Semelhantemente na província de São Paulo, o rio Tietê tem uma perigosa cachoeira conhecida como Avarémandava. Aqui, segundo uma lenda jesuítica, o padre Anchieta, um dos numerosos taumaturgos do Brasil, foi salvo das águas, algumas horas depois de tragado, "vivo e lendo seu breviário, com uma luz na mão". Cronistas mais sóbrios declaram que o pobre homem foi arrastado e quase se afogou. A gigantesca catarata de Tequendama, devemos lembrar, tem também o seu milagre: foi aberta pelo grande Bochica, deus da Nova Granada, terra bárbara que dificilmente poderia ter direito a ter um deus. Outros pretendem que Paulo e Afonso eram irmãos e foram os primeiros povoadores que deram nome ao local. Observarei, contudo, que na margem direita do rio, em frente à ilha da Tapera, uma das muitas que detêm o rio logo acima da queda superior, há uma aldeia de pescadores e roceiros cujo nome, Tapera de Paulo Afonso, mostra que ela ocupou o lugar de alguma fazenda arruinada, provavelmente aberta pelo colono que, mais feliz que o padre Hennepin, deixou sua marca sobre a grande cachoeira perto da qual se fixou. Os "taperistas" são ainda os donos da margem direita. A margem esquerda pertence a um Nicolau Cotinguiba, do engenho do Pinho. Perto do Campo do Caraíba, as duas fazendas se encontram. A cachoeira pertence à freguesia de Mata da Água Branca.

A localização da Paulo Afonso tem sido representada muito erradamente pelos geógrafos que escrevem geografia para o povo. O súbito desnível no leito do rio, que o divide em alto e baixo São Francisco, não é formado pelo prolongamento da serra de Borborema,

nem pela chapada das Mangabeiras, nem pela Ibiapaba, “fim da terra”, nem pelos Cariris, novos ou velhos, nem pela serra da Borracha, aliás Muribeca, tão indicados em nossos mapas. O engaste da gema é mais humilde; é uma acidentada planície, pardacenta, recoberta de pedra, arbustos e árvores enfezadas, da qual se destacam blocos, como a serra do Retiro, cerca de três léguas para noroeste e, para oeste, a maciça serra do Padre. Para o sudoeste, surge no horizonte subitamente, da planície, uma anônima, mas extremamente pitoresca fila de montes piramidais e picos, aqui e ali eriçados de rochedos nus e ligados por longas linhas azuis servindo de fundo.

Ainda que não tenhamos à vista a sublime e gloriosa beleza natural da Niágara, aperfeiçoada pela mão do homem, e posto que em Paulo Afonso não encontremos nada como os tons de safira e esmeralda que encantam a perspectiva da queda da Ferradura, o panorama é original e peculiar. Nos tempos “geológicos” as águas devem ter-se espalhado pelo vale. Ainda agora as enchentes cobrem grande parte dele. Atualmente, as águas, encontrando uma rocha de contextura mais fraca e mais sujeita à decadência, perfuraram o “talhadão” ou grande brecha e aprofundaram a garganta com o decorrer dos tempos. Além disso, temos aqui a maior diversidade possível de quedas-d’água. A cachoeira consiste de fato numa série de cachoeiras e caldeirões e a maior das quedas que a encerra, a Mãe da Cachoeira, cuja tremenda confusão de espumas havíamos acabado de contemplar do alto. Se a Niágara é o monarca das cataratas, Paulo Afonso é, sem dúvida, a rainha das quedas-d’água. Um viajante inglês que havia visto as duas concordou comigo em dar a palma à última, como a mais singular e pitoresca das duas, ambas não só maravilhosas, como amedrontadoras. Ele não conhecera Itaparica, esse florão, cuja carranca tão bem realça sua majestosa vizinha.

A natureza não apresenta grandes atrativos, mesmo assim o aspecto se adapta bem ao quadro. Predominam os espinhos. Lá está o faveleiro ou arbóreo *Jatropha*, com suas folhas verde-escuras semelhantes às do carvalho, terrivelmente armadas; o cansanção maior (*Jatropha urens*), planta urticante, cujas alvas e esparsas flores são como flocos de neve espalhados sobre a sombria verdejante flora. As cactáceas estão com toda força. Eis aqui a opuntia chata, a pequena quipá, com seu grande figo vermelho, a cabeça-de-frade melocactus com seu fez carmesim, enquanto entre as pedras salienta-se em meias cúpulas de diâmetro (*C. aphananthemum*). Alguns têm flores estranhas como orquídeas, outros são revestidos de pelos e os demais são cabeludos e calvos, angulares e lisos, gigantes ou anões, dominados pelo imenso mandacaru (*C. brasiliensis*) completamente diferente de toda ideia que fazemos de árvores. As bromélias são abundantes, especialmente a carauá rajada como uma cobra coral, e

a macambira, com espinhos semelhantes e agulhas, e espigas de flores com três pés de altura. É do gosto dos macacos que, dizem, fazem piqueniques para lhes comer as folhas. A catingueira de folhas alongadas, agora cor verde-tenro, depois castanho-polido é notável, destaca-se junto à densa verdura da copada quixabeira e do imbuzeiro, de ramos horizontais, árvore que atinge 20 pés de altura. A caraíba é a rainha do mato, e sua folhagem cor de alho-poró, carregada de longas vagens amargas e as flores cor-de-ouro, tem a beleza realçada ao ser vista junto da inflorescência vermelha alegre e aveludada do pinhão-bravo e dos feixes verde-esbranquiçados da espinhenta leguminosa chamada jurema-preta. Notamos também o tronco negro e torcido do pau-preto, ao lado da agradavelmente cheirosa imburana, carregada com flocos de bronze claro. Dos arbustos, o mais comum é o araçazeiro, duro (araça-guava) com seus ramos torcidos, e o bom-nome, cuja reputação deve vir não da fruta, que não é comestível, e sim da madeira, boa para fazer colheres. As reses que andavam pelos arredores, viravam a cabeça, ao nos avistarem, resfolegavam, e com as caudas empinadas disparavam através dos arbustos quando nos aproximávamos; são magras, de pernas limpas, muito mais semelhantes aos animais selvagens do Gabão, na África, do que aos tipos europeus de touros e vacas. Graças à umidade espalhada pela cachoeira, encontram forragem mais succulenta que a habitual. Contudo, quando não são presas na caçara sofrem a perseguição das onças e dos vampiros e são, às vezes, envenenadas com uma bonita flor, cor-de-rosa e de aparência inofensiva, conhecida aqui como cebola-brava. Termino a descrição do quadro com as nuvens de água pulverizada e vapor que se levantam do abismo e que são levadas pelo vento e pulverizam tudo com átomos prateados; com as pedras brunidas, aqui singularmente sombrias, ali refletindo o brilho espelhante dos raios solares; e com os alegres bandos de pássaros, os tangarás, a jacintina araruna e os papagaios vermelhos e verdes, cortando o ar e gritando, cuja coloração dominante é leve, quente e neutra.

Minha visita seguinte começou pelo ponto de chegada. Daí seguimos pela margem esquerda abaixo, descendo o escorregadio caminho, pedra por pedra, e aproximando-nos o mais possível do canal. Aqui o São Francisco, correndo ligeiro e suavemente de noroeste, escapa-se do labirinto de ilhas e ilhotas, paredes de argila, blocos e muralhas de granito que o apertam, e recebe na esquerda um braço menor, separando do principal por uma sucessão de cerros escuros. Os dois, estuantes, correndo por uma inclinação bipartida do leito, arrebatam-se em lençóis diluídos de ondas balouçantes e coroadas de espumas e logo despenham-se na primeira quebrada, que mede cerca de 32 pés de altura. Essa espécie de “salto de cortina”, é chamada o Vaivém-de-cima. As águas são comprimidas no centro do leito por pedras que se

elevam de 30 a 50 pés acima delas, e depois impelidas para uma pequena angra de areia muito macia, marginada por paredes vitrificadas, e ali as pequenas ondas enroscam-se, correm e levantam-se de novo, com todos os movimentos de uma maré em miniatura. Perscrutei e procurei sentir a pulsação do fluxo e refluxo, mas não pude achar regularidade na circulação. O lugar é uma tentação para um banho, mas os estrangeiros devem ter em mente que o lugar é traiçoeiro e que o gado, que aí se vai desalterar, tem sido arrastado pelas águas, das quais nem mesmo Júpiter em pessoa poderia salvá-lo.

As águas, investindo, então, contra o molhe esquerdo ou sudeste, são rechaçadas para o sudoeste, numa vasta serpentina de espuma efervescente, e formam, alguns passos abaixo, espetáculo semelhante, chamado pelo nosso guia de Meio vaivém. Aqui rochas isoladas e ilhas, grandes e pequenas, dispostas em extensas linhas, e em torres arredondadas, negras, denteadas e caneladas, e mais selvagens que as Três Irmãs, ou a do Banho e a Lunar do Niágara, dividem o caudal precipite em cinco canais distintos velando com a espuma branca, a massa de água barrenta e turva. Os quatro da direita confundem-se logo num grande caldeirão. O quinto corre ao longo da margem esquerda, formando como que uma calha colossal, muito acima do resto, e encontrando a projeção de um rochedo ao sul, volta-se para oeste, quase em ângulo reto. Aqui as águas divididas pulam sobre o ressalto e convergem para o caldeirão que as reúne para a grande queda. Quando o sol e a lua se encontram no ângulo favorável de 35°, produzem admiráveis círculos e semicírculos de arco-íris, em todos os seus matizes prismáticos, do branco ao vermelho. Essas cores atraem os olhares porque se acham em estreito arco de luz pairando sobre o formidável arco de água. Os guias, no entanto, exageram muito a beleza do panorama.

Alcança-se o terceiro ponto de parada por uma rude e áspera descida, que pode facilmente ser melhorada e que vai até à beira da água, onde alguns tições extintos revelam ter ali pernoitado recentemente viajantes. Olhando para nordeste vemos uma furiosa cachoeira, castanha descendo e coleando com uma inclinação de quarenta e nove pés em meia dúzia de degraus distintos. A caudal parece querer varrer-nos dali. No fundo, próximo ao lugar em que nos achamos, a corrente volta-se para oeste, detém-se por um momento sobre a orla do caldeirão, orlado de ondas, que se erguem como a neve da fenda cor-de-palha e, então, o trovejar soturno, profundo, abalando a terra com o ruído do terremoto ou o cavernoso bufo do vulcão, revela a posição da grande catarata. Fica na direção sul e a altura é calculada em 192 pés. As águas se precipitam em cheio sobre o precipício da profunda ravina à direita erguem-se, caem para trás, arremessam ao ar uma nuvem de vapor permanente, e semelhantes a

esquadrões de cavalos brancos, dispararam relinchando rugindo e lutando, para a “mãe da cachoeira”. É este o ponto mais grandioso que descortinamos da rocha em forma de mesa que domina a fratura da cordilheira.

Paulo Afonso é sempre representada como vista de nosso terceiro ponto onde verificamos uma desagradável peculiaridade de sua conformação. Ali é permitido ao olhar humano observar a principal catarata. Um pouco abaixo, há uma vista parcial de cima para baixo, mas a nuvem de vapor permanente do centro, girando no alto, e sempre ascendente, acima da orla mais inferior do caldeirão, não deixa ver a profundidade e não nos satisfazemos enquanto não vemos uma queda de água do ponto de vista de sua parte mais baixa. Ali muito tem de ser deixado por conta da imaginação, e o mistério é tão grande que provoca insatisfação. No mais baixo das secas, dizem, é possível galgar-se uma parte da muralha esquerda e olhar a catarata. Indaguei insistentemente se ela seria visível do lado direito ou baiano. Disseram-se todos que um braço do rio impedia a aproximação da garganta e concordaram todos em que daquele lado nada se poderia ver. Uma ponte pênsil, poderia ser feita, espero que não semelhante à de Montmorency, para atravessar o abismo. Cabos de aço seriam capazes de sustentar uma gaiola, ou poderiam ser construídas escadas como aquelas em caracol que conduzem à Queda da Ferradura. No momento Paulo Afonso é o que era Niágara nos tempo do padre François Piquet. Não antevemos com prazer a época em que ela terá templos de madeira e obeliscos, investimentos, 25 centavos a pagar e hotéis descomunais.

A estação seguinte é aquela que eu recomendaria para o início da excursão de um visitante. Dali ele deverá retomar seu caminho: a subida é muito incômoda e acidentada. De novo atravessamos o pedregoso canal oriental, e caminhando na direção sudeste, alcançamos, depois de algumas centenas de jardas, uma descida pelas águas que, no tempo das enchentes, inundam a depressão do Acampamento de Caraíba, e correm por uma ladeira coberta de pedra, indo juntar-se ao leito do rio. Achamos esse leito completamente seco, com uma superfície escura e brilhante, após servir tantas vezes de fundo de uma torrente, tendo aqui e ali degraus e fendas profundas. Há ali poços de água estagnada e escavações circulares, verdes de plantas que resistiram, ricas em caramujos. Esses buracos guardam a água da chuva e, apesar de cobertos de plantas aquáticas, são durante as secas um excelente recurso para o gado. É preciso empregar as mãos, tal como os pés na descida, e o sol do meio-dia queimava as palmas. O zigue-zague leva a uma “ressaca” ou saliência na margem leste do rio. Aqui a torrente é menos terrível, mas ainda violenta, já que se atira contra a parede sudeste da garganta. A clara luz do precipício, não escura como o resto do desfiladeiro, com musgos,

bromeliáceas e plantas espinhentas, demonstra que, a despeito da extrema dureza da pedra, alguma coisa já escorregou e mais coisa também vai escorregar. O Sr. Manuel Leandro assegura-me que nada mudou desde os dias de seu avô e sua avó.

No sopé da garganta, chegamos a uma pequena enseada formada pelo “Vaivém-de-Baixo”, outra água represada do grande fluxo e refluxo da grande invasão da corrente. Algumas pessoas que gostam de natação entraram na água ali, mas tiveram dificuldade de sair. Nenhuma Donzela do Nevoeiro, porém, em nossos dias, será capaz de atraí-los ao bátrac. Agora a água recupera-se do mergulho no abismo abaixo da cascata, e volta seguidamente; como muitas vezes observamos em cachoeiras do leito superior, não há um nível regular na superfície. O conjunto parece uma série de pequenas elevações.

A rampa pouco inclinada de pedras soltas, no fundo do paredão está repleta de troncos de madeira e lenha trazidos pelas últimas enchentes. O ruído de seus estalos e seu esmagamento, quando se dão as grandes enchentes, foram comparados com as quebras de gelo no final do inverno canadense. Leves como pedra-pomes, os fragmentos são arredondados e desgastados nas extremidades pelo atrito e assumem formas curiosas: queijos, lançadeiras de tear e paus de jogo da bola. Nosso guia chamou aqueles amontoados de “cidade de madeira”. Neles identifiquei tábuas de canoas e farrapos da bandeira imperial.

A ladeira termina por uma gruta que se abre para o poente, conhecida geralmente por “Casa de Pedra” e especialmente “Furna do Morcego”. É de aspecto singular. A entrada, em vez de ser baixa, conforme ocorre nas cavernas, é um alto portal, em forma de um paralelogramo, voltado um pouco para o sul. Como é natural, possui uma santa que se mostra por vezes, e o povo tem ouvido música marcial e cantoria que não procede de aparelhos de som humano. A arcada é formada por uma laje espessa, de granito duro, com pequenos grãos, espalhado como se tivesse sido lavada e com uma linha de clivagem que se estende para o canto do sul. As paredes são de arenito, ora duro e compacto, ora macio e misturado com argila ocre manchada de ferro, que podia ser facilmente cortada nos tempos em que o rio, agora contraído e reduzido, enchia o vale com seus detritos. Hoje as inundações atingem apenas a metade da altura acima do solo, onde um “velho” está em processo de degradação. O chão está cheio de esterco de morcego e de cinzas, onde os visitantes tentaram expulsar com fumaça os sugadores de sangue. A parte mais alta tem 90 pés. A parede do leste projeta-se para a frente e na parte superior, cheia de orifícios como uma colmeia, revela outras cavernas contíguas, ainda em formação, ao passo que a parede ocidental retrai-se em ângulos de 8° a 9°. Não vi morcegos naquela “Gruta dos Ventos”, ou “Buraco do Diabo”, mas minha visita

foi feita no começo da tarde e os repelantes animais estavam dormindo. A boca da gruta tem um aspecto singular. A corrente de água, espumante e branca como neve, disposta em elevações e losangos remoinhosos, com seus jatos lançando ao sol miríades de brilhantes, investe sobre o flanco de pedra polida e intensamente negra, cujas faixas paralelas e muito inclinadas servem de parede do lado direito da fenda. Esse bloco desvia o efervescente rápido, quase que em ângulo reto e o envia, rugindo, entre os rochedos da fenda estreita e profunda, para baixo, em direção aos abruptos ricochetes, que terminam o curso no mundo das águas a leste.

Nossa última estação foi no “Paredão”, abaixo da Furna dos Morcegos, no lugar chamado Limpo do Imperador, porque o mato foi roçado para a visita imperial. Ali não há sombra e a água fica longe. Uma barraca e barris, contudo, facilitaria tudo e o viajante ali acampado, teria sob os olhos, tanto de noite quanto de dia a mais bela, se não a mais grandiosa vista de Paulo Afonso. Fica-se ali no nível do rio, acima das quedas superiores e a 300 pés de altura, em perpendicular, sobre a água que corre embaixo, e que se precipita, rodopiando e espumando. Para o ocidente a vista apreende em cheio o braço pequeno, mas gracioso, de Angiquinho, que é como as cachoeiras americanas, comparadas à queda da Ferradura, e que lembra ao viajante a alta e estreita Montmorency. Aquele ponto corresponde à última linha da margem direita do rio, na qual, perto da Tapera de Paulo Afonso, uma massa de compridas ilhas precede os estreitos e a cachoeira. Compreende a ilha Íris, rochedo que pode ser facilmente confundido com a terra firme. É, porém, coberta de árvores, e mantém-se verde-esmeralda pelo constante irrigação das partículas de água, distinguindo-se, desse modo, da pardacenta planície que se estende à distância. Ali, de novo, a tranquila e silenciosa paisagem em torno ressalta o efeito das águas violentas e espumantes. O rio rola impetuosamente sobre seu próprio leito de baixios escuros, apoiados em rochas negras de azeviche, entra paredes que, ora avançam, ora recuam. Despedaçado pela queda, ele exhibe em torno do centro, com o apoio de um rochedo saliente, claramente visível nesta estação, uma queda dentro da queda. Jatos de duchas de água, parecendo minas intermináveis, irrompem, erguem-se à metade de sua altura, e os glóbulos inumeráveis, erguendo-se como flechas, repetem as glórias prismáticas do íris solar e lunar. A seu pé, à mão direita do espectador, e de norte a sul, uma seção de arco representa a parte terminal da misteriosa catarata, cujos terços superiores estão ocultos por uma cortina de rocha. Este, a corrente principal, lança-se quase perpendicularmente sobre a parede da direita da ravina, e o ímpeto o arremessa bem alto em rolos e vagas contra a parede, lançando uma confusão mais completa nas torrentes que se

sucedem. Mas, sujeita à eterna lei da gravitação, uma linha sinuosa, precipita-se da fenda, amplia-se gradualmente e vai-se livrando dos obstáculos da direita e da esquerda. Amortecida pela diminuição da ladeira, encontra os altos rochedos sobre os quais estamos de pé e, rodopiando de noroeste a sudoeste, vai acompanhando as curvas da ravina, que, em breve, a oculta de nossa vista. É encantador o efeito quando a lua, erguendo-se por trás do espectador, espalha sobre a brilhante linha da cascata, e sobre a rápida correnteza fronteiria, uma luz suave e prateada, enquanto sombras semiopacas, aqui roxas e ali castanhas, revestem as alturas médias, e manchas negras estendem-se pelas saliências e rochedos da garganta.

Não é menos interessante em Paulo Afonso, sua ravina terminal, que me trouxe à lembrança a garganta do Mosiwatunya, no Zambeze, tal como a descreve o Sr. Baines. Ela deu origem a uma multidão de fábulas selvagens, especialmente à lenda do rio subterrâneo, um Níger, um Nilo, temas favoritos dos “homens velhos”. As paredes negras, tendo por base ressaltos que a força das inundações despedaça e, em certos lugares, cortados por pequenos riachos brancos, conservam sua uniformidade e margeiam o rio até Porto das Piranhas, quarenta e duas milhas geográficas abaixo da catarata. Além disso, o perfil das elevações, revela, abaixo da atual catarata, uma bacia ou profunda depressão, e uma longa sucessão de abismos semelhantes, diminuindo gradualmente de profundidade até o mesmo ponto, efeito de uma acumulação secular. O Niágara, solapando os xistos macios que suportam a pesada estrutura de pedra calcária de cerca de noventa pés de espessura, já devorou sete milhas da escarpa chamada Queenston Heights. Supõe-se que tenha gasto quatro mil anos até alcançar a posição atual e esteja recuando numa proporção de um pé por ano. Aqui encontramos um recuo semelhante das águas. Segundo informam os guias, uma enorme massa de pedra, acima do “caldeirão”, formava um arco sob o qual as aves construía seus ninhos. Esse rochedo desapareceu, tal como a Pedra da Queda, cerca de dez anos passados e desde esse tempo, o “zoadão”, ou rugido de Paulo Afonso não é tão forte. Aplicando-se, portanto, a regra da catarata do Norte, não podemos atribuir à Rainha das Cataratas uma idade abaixo de 2.400 anos.

Minha tarefa estava cumprida. Senti-me recompensado, mas minhas forças estavam gastas. Dois dias de uma viagem a cavalo, monótona e tediosa, levou-me ao Porto das Piranhas. O vapor acabava de partir, mas uma hospitaleira recepção aguardava-me em casa do Sr. Ventura José Martins, agente da Companhia Baiana de Navegação a Vapor. Meu companheiro apressou-se em partir para os Estados Unidos em Pernambuco. Desci o baixo São Francisco descansado, sob a direção do Sr. Luís Caetano da Silva Campos, de Penedo,

cuja amável senhora fez-me sentir em casa. Enquanto me demorava em Penedo, encontrei meu excelente amigo Dr. A. Moreira de Barros, então presidente de Alagoas, e visitei-o em sua capital, Maceió. Depois, com a ajuda do Sr. Hugh Wilson, retomei o caminho para Aracaju e Bahia e, finalmente voltei, via Rio de Janeiro, a Santos (São Paulo) como um cão caseiro no *Far West*.

Capítulo de BURTON, Richard Francis. **Viagens aos planaltos do Brasil**. O Rio São Francisco. Tomo III. Tradução Américo Jacobina Lacombe. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983. pp. 261-273. (texto integral)

7. A carta de José Vieira Carvalho e Silva

De cada vez que o observador tocar nestas paragens encontrará o Gigante como tendo mudado de posição, porque as quedas lhe parecerão muito modificadas para mais ou para menos, algumas torrentes novas, e algumas suprimidas!! Igualmente como a Cachoeira se despenha por entre rochedos, qualquer mudança de posição para a observar, muda inteiramente a vista, ora encobrendo, ora descobrindo a queda das águas.

Para vos descrever bem o modo porque se observa a Cachoeira, imaginai uma colossal figura de homem, sentado com os joelhos e braços levantados, e o Rio de S. Francisco caindo-lhe com toda sua força sobre as costas, porém ao qual não podeis ver sem estar trepado em um dos braços ou em outra qualquer parte que lhe fique ao nível, ou a cavalheiro sobre a cabeça. Parece arrebentar de debaixo dos pés, como a formosa cascata de Tívoli junto a Roma.

É um espetáculo assombroso!! Os penhascos sobre que nos firmamos – eu e minha senhora – pareciam fugir-nos de sob os pés, e quererem seguir a velocidade das correntezas!

Um mugir surdo e continuado, como os preparos para um terremoto, serve de acompanhamento à música estrondosa dos variados e diversos sons produzidos pelos choques das águas!! Quer elas venham correndo velocíssimas, ou saltando por cima das cristas das montanhas; quer indo em grandes massas de encontro a elas, e delas retrocedendo; caindo de borbotão nos abismos, e deles se erguendo em úmida poeira, quer torcendo-se nas vascas do desespero, ou levantando-se em espumantes escarcéus; quer estourando como uma bomba; quer chegando-se aos vaivéns, (1) e brandamente crescendo, ou recuando rapidamente, e com irresistível força; quer caindo em espadanas, ou em flocos de espuma alvíssima, como arminhos, é um espetáculo assombroso e admirável. Observamo-la ao raiar do dia, e ao clarão da Lua: quando observamo-la aos primeiros raios matutinos; as águas por eles abrilhantadas; as nuvens de úmido pó, sobre que se estampavam muitas íris; os dourados vapores da aurora; o brando vento da manhã; as alvas névoas que se iam desfazendo ao erguer do Sol, e representando no Céu, antes de se esvaecerem, diferentes fantasmagorias; o quieto balançar dos ramos; os cantos matinais das aves; o esvoaçar dos papagaios, ararúnas e grandes aves brancas, como um cisne de encontros pretos, que buscavam beber as águas; as calvas cabeças dos Montes pardos, ou esverdinhas pelo limo, mas agora dourados pelo alvorecer; as árvores e arbustos enfezados por um perpétuo inverno, mas agora praticadas como revérberos de luz: tudo faz o complexo do belo e maravilhoso!!

O lutar das águas feridas pelo sol é semelhante a esses jogos hidráulicos coloridos que observamos nessa Corte, executados em 1839 por Mr. Leroux.

Se deixamos de contemplar este quadro e volvermos as vistas para os abismos fumegantes, a alma estremece, como à borda d'uma cratera. Não se elevam aos céus as provas ardentes, nem se derramam torrentes de incendiada lava, como do Vesúvio ou do Orizaba; é porém um arremedo dos rufos anunciadores da próxima explosão, e os turbilhões da úmida fumaça sobem além de sua altura. Não há vivente que n'eles precipitado não sucumba!! Consta que o peixe que chega a endireitar carreira pela impetuosidade, aparece morto no rio debaixo, e muitos casos se tem dado semelhantes! Vista com clarão da Lua é um quadro lúgubre e medonho, que aperta o coração! A Lua fere de leve um ou outro cimo dos pedregosos montes; não reflete nos bosques nem nas águas que ficam assombreadas nas cavidades dos rochedos; e o ronco continuado e gemente; o fracasso das águas, seus estouros pela sua impulsão; e seus recuos, como ondas em pianos inclinados, e escarpados pedregulhos, fazem-na semelhante a uma grande e populosa Cidade assaltada nas trevas, da qual arruínam, e derrocam os edifícios e os templos, e seus habitantes surpreendidos levantam em confusão aos céus os lamentos de sua inesperada desgraça.

Três sentimentos tomam o observador ao chegar-se para a Cachoeira, o de medo – o de respeito – e o de prazer, em quanto se trepam estes rochedos desconversáveis, só o medo d'um desastre irreparável nos encoraja, e nos faz superá-los; depois de firmados os pés – o respeito – a vista dessas maravilhas nos força a exclamar com B. Rousseau – *Grand Dieu! Oh! que tes oeuvres sont belles!* E é só depois de entrar o sangue em sua circulação normal que aparece um prazer insaciável! A altura da grande queda foi calculada cm 362 palmos – pelo meu amigo e muito hábil Engenheiro o Sr. Fernando Halfeld. É um erro pensar-se que as águas da Cachoeira caem sobre o álveo do Rio de baixo: elas vão de cachoeira em cachoeira até o lugar – Piranhas – onde principia a ser navegável com mais franqueza para as canoas abertas.

São as Cachoeiras as seguintes, designando-vos as mais notáveis – Forquilha – Veados – Ventura – Vaivém – Três Irmãos de cima – Três Irmãos de baixo – Boa Vista – Garganta. Na garganta corre todo o Rio em largura de 85 palmos!! e os rochedos marginais dão talhados de 700 a 800 pés de altura!! São as belezas horríveis que só expressam bem o – *terriblement pretty* – dos Ingleses!

Encantado – Salgado – Riacho fundo – Lamarão – Topo – Ouro fino – Veado – Canindé Velho – e Canindé. São estas – 17 – Cachoeiras verdadeiros degraus do alto trono onde se assentou o Gigante, de quem vos tenho por tantas vezes falado com o nome – Paulo Afonso!!

Uma das melhores vistas é a que observam as pessoas que sobem a chamada furna – e a vista N. 24 – é dali tomada. Muitas grutas apresentam rochedos deste lugar – Sombrias, arejadas, arruadas de cristalinas areias e banhadas das frígidas Linfas; são perfeitas habitações de Fabulosas Náiades. Muito foi para notar-se que no mês de Novembro, apogeu do calor destes Sertões, de maneira tal que das 9 horas do dia por diante os rochedos da cachoeira se tornam como o ferro em brasa, pensando encontrar em cada poço uma termal, as águas estivessem frias como um sorvete, e tão saborosas que as bebíamos por prazer!!

(1) As águas que nas beiradas se avançam impelidas, porém que para seguirem à força da corrente recuam apressadamente e com violência.

Excerto da carta do Dr. José Vieira Carvalho e Silva ao Barão de Capanema em 1854. Texto publicado por Araújo Porto-Alegre na Revista do IHGB em 1859. In SILVA, José Vieira de Carvalho. “Viagem às cachoeiras de Paulo Afonso”. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 22, 1.-4. trim. 1859.

8. Notícia do *Diário da Bahia*

NOTA

Lê-se no *Dezesseis de Julho*: “Depois de quatorze léguas de viagem, desde a foz do Rio S. Francisco, chega-se a esta cachoeira, de que se contam tantas grandezas fabulosas.

Para bem descrevê-la, imaginai uma colossal figura de homem sentado com os joelhos e os braços levantados, e o rio de S. Francisco caindo com toda sua força sobre as costas. Não podereis ver sem estar trepado em um dos braços, ou em qualquer parte que lhe fique ao nível ou a cavaleiro sobre a cabeça.

Parece arrebentar de debaixo dos pés, como a formosa cascata de Tivoli junto a Roma. Um mugir surdo e continuado, como os preparos para um terremoto, serve de acompanhamento à música estrondosa de variados e diversos sons, produzidos pelos choques das águas. Quer elas venham correndo velocíssimas ou saltando por cima das cristas de montanhas; quer indo em grandes massas de encontro a elas, e delas retrocedendo: caindo em borbotão nos abismos e deles se erguendo em úmida poeira, quer torcendo-se nas vascas do desespero, ou levantando-se em espumantes escarcéus: quer estourando como uma bomba; quer chegando-se aos vaivéns, e brandamente e com espadanas ou em flocos de espuma alvíssima como arminhos, é um espetáculo assombroso e admirável.

A altura da grande queda foi calculada em 362 palmos. Há 17 cachoeiras. que são verdadeiros degraus do alto trono, onde assentou-se o gigante de nome Paulo Afonso.

Muitas grutas apresentam os rochedos deste lugar, sombrias, arejadas, arruadas de cristalinas areias, banhadas de frígidas linfas.

S.M., o Imperador visitou esta cachoeira na manhã de 20 de outubro de 1859. O Presidente, Dr. Manuel Pinto de Sousa Dantas, teve a idéia de erigir um monumento à visita imperial.”

(Transcrita do *Diário da Bahia*.)

Nota final da obra *A Cachoeira de Paulo Afonso*. In ALVES, Castro. **Obra completa**. p. 373. (não há registro do ano de publicação da notícia)