
“Vozes d’África”: uma oração literária

“Vozes d’África”: *A Literary Pray*

Autoria: Raquel Abuin Siphone

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4132936517788963>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206017>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/206017>

Recebido em: 20/12/2022. Aprovado em: 22/05/2023.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 12, n. 22, jan.-jun., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

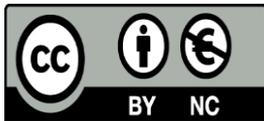
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

SIPHONE, Raquel Abuin. “Vozes d’África”: uma oração literária. *Opiniões*, São Paulo, n. 22, pp. 398-413, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206017>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/206017>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

“vozes d'áfrica”: uma oração literária

“Vozes d'África”: A Literary Pray

Raquel Abuin Siphone¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.206017>

¹ Raquel Siphone é graduada em Letras (2021) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com período sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC) da Universidade de São Paulo. E-mail: raquel.siphone@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4132936517788963>.

Resumo

Partindo do estudo de Hermann Gunkel, cuja finalidade era mapear as etapas composicionais da representação literária da oração (ato de fé), tentaremos demonstrar como Castro Alves, em seu poema “Vozes d'África”, obedece e/ou transgredir o percurso narratológico gunkeliano. Apresentaremos como a adesão do poeta brasileiro a um modelo bíblico fez parte de um plano didático, cujo objetivo era atingir uma camada da sociedade que estava doutrinada por uma exegese bíblica que legitimava a escravização do povo africano. Em seu plano, no entanto, Castro Alves utiliza a fonte primária de tal exegese, isto é, os mitemas judaico-cristãos, para demonstrar o absurdo por trás da escravização.

Palavras-chave

Castro Alves. Vozes d'África. Lamento. Escravização. Elegia.

Abstract

Starting from Herman Gunkel's study, that intended to map the compositional stages of the literary representation of the prayer (act of faith), we tried to demonstrate how Castro Alves, in his poem “Vozes d'África” obeys and/or transgresses the narratological path thought out by Gunkel. We also tried to show how the poet sticks to a biblical model as part of a didactical plan, intended to reach a layer of society that was indoctrinated by a biblical exegesis that legitimized the slavery of the African people. In his plan, however, Castro Alves uses the primary source of such exegesis, namely mythemes from the Judeo-Christian tradition, to show the absurdity behind slavery.

Keywords

Castro Alves. Vozes d'África. Sorrow. Enslavement. Elegy.

A oração, enquanto ato de fé, é a expressão individual da crença do ser humano. Ela é, segundo Heiler (1997, p. 356), a entabulação de um discurso entre um “eu” (sujeito de fé) e um “tu” (divindade). Esse enunciatário, no entanto, tem como traço fundamental a não enunciação; ou seja, a sua resposta não se dará dentro de uma dinâmica dialógica, já que parte central da experiência de fé é a crença em um enunciatário ausente. Essa relação, entretanto, não implica em uma artificialidade, mas, ao contrário, segundo Wellhausen (apud HEILER, 1997, p. xiv, tradução nossa), essa disposição do fiel que busca por esse enunciatário ausente demonstra “a única forma adequada para a confissão da fé”.

Para Heiler (1997, p. 354, tradução nossa), as orações podem ser divididas em duas grandes categorias: a) a oração como um fato psicológico, isto é, como “a expressão imediata de uma original e profunda experiência da alma” e b) a oração imitativa, em que a “experiência pessoal” não está por trás de sua produção, ou seja, ela não possui o traço da originalidade, mas, sim, é definida a partir do modelo que a oração psicológica estabelece; ela é, portanto, “inferior em poder, profundidade e vitalidade em relação ao modelo ideal”. Desse modo, para Heiler (1997, p. 355), a essência da oração só pode ser encontrada no primeiro tipo.

Assim, para que o homem possa orar é necessário, antes de mais nada, que ele “possua alguma ideia [do que é] Deus” (HEILER, 1997, p. 3, tradução nossa), isto é, que ele se circunscreva dentro de alguma prática de fé determinada. A partir da cosmovisão adotada, o indivíduo dirigirá sua voz à(s) deidade(s) segundo a tradição teológica de sua instituição de fé.

A oração como uma relação privada entre o indivíduo e seu(s) deus(es) reafirma, dessa forma, a religiosidade daquele que ora. A prece, enquanto fato psicológico, compreende uma manifestação dinâmica da religião, diferentemente da oração fixada a partir de um modelo estático. Aquele que ora individualmente, revela à deidade o que há nas profundezas da sua alma e busca atingir uma condição melhor – física ou espiritual – para sua vida.

Assim, se retirarmos da oração o seu traço de fé, perceberemos que ela é, antes de mais nada, um enunciado. Como tal, o seu fator constituinte é a linguagem. E, conseqüentemente, é compreensível o que Heiler (1997, p. 359, tradução nossa) busca dizer ao afirmar que “na experiência pessoal do poeta”, aquele que domina e manipula artisticamente a linguagem, “encontramos a adoração em sua absoluta pureza e perfeição”. Dessa maneira, nosso trabalho consistirá em analisar um poema que se insere naquilo que aqui chamaremos de “oração literária”. Escrito em 1868, o poema “Vozes d'África”, de Castro Alves (1847-1871), nos dará o material necessário para examinar essa emulação do ato de fé de um ponto de vista artístico. A noção de “oração literária”, portanto, conserva o traço fundamental da literatura de ser uma estilização daquilo que ela retrata. Assim, dentro das possibilidades de criação artística, o autor fará algumas escolhas estéticas, a fim de enfatizar um ou outro aspecto.

Sabemos que a oração, enquanto ato de fé, pode ser uma enunciação privada ou coletiva (rito). No caso de “Vozes d'África”, deparamo-nos com a estilização da oração como um “fato psicológico”, ou seja, em sua manifestação individual e privada. Assim, essa escolha acarreta em uma maior verossimilhança do ensimesmamento da personagem. Ao acreditar que seu discurso carece de uma testemunha – que não o seu próprio interlocutor ausente –, o enunciado poderá ser

realizado de dois modos possíveis: por meio do solilóquio ou do monólogo interior, cuja principal distinção consiste na enunciação em voz alta ou na representação daquilo que se passa na mente da personagem, respectivamente. Em “Vozes d'África”, não há nenhum elemento que presentifique o momento da enunciação do discurso, isto é, não é realizada a marcação dêitica do “quando” e “onde” o lamento é realizado. Assim, não é possível determinar se o eu-lírico clama em alta voz (solilóquio) ou se sua súplica é restrita ao seu próprio pensamento (monólogo interior). Como vimos anteriormente, o interlocutor (deidade) se provará tão ausente quanto os outros marcadores dêíticos, de modo que o foco da enunciação recairá sobre o enunciador e seu enunciado. Temos, portanto, o seguinte percurso: um enunciador (eu-lírico) dirige o enunciado, não se sabe onde, nem quando, para um enunciatário (divindade) ausente. Encontramos aqui o mesmo tipo de discurso lacunar proposto por Auerbach (2014) em sua famosa análise comparativa entre a narrativa homérica e bíblica, *A cicatriz de Ulisses*; adiante, veremos como essa tradição narrativa bíblica está por trás da elaboração do poema.

O retrato literário de uma oração perde o seu traço de enunciação privada, isto é, o autor tem ciência de que sua oração será lida, enquanto o agente da oração (sujeito de fé) tem a garantia da total ausência de testemunhas em seu diálogo com a deidade. O leitor será parte fundamental da concretização da súplica, podendo ocupar o papel de interlocutor – já que o enunciatário presumido, nesse caso, é ausente – ou de veículo, isto é, cada vez que o poema é lido, a oração é novamente enunciada. Essa leitura traz, inclusive, mais uma interpretação possível para o título, “Vozes d'África”. No poema, o foco narrativo está em primeira pessoa, o que criaria a expectativa de um título que preservasse o singular, e não, como ocorre, o plural. Desse modo, podemos depreender, em um primeiro plano semiótico, que as vozes que se somam à súplica são as dos “filhos” (estr. 17, v.5) do próprio eu-lírico, ou seja, aqueles nascidos em solo africano. Já em uma leitura que coloca o leitor como parte constitutiva da enunciação, sua voz também se soma às demais, sendo, conseqüentemente, mais uma das que compõem o clamor.

Sabemos que “Vozes d'África” se inscreve naquilo que William Morrow (apud PAUL, 2011, p. 30, tradução nossa) chama de “poesia do sofrimento”, que tem por objetivo convidar o leitor a experimentar o mesmo padecimento pelo qual passa o eu-lírico. Em literatura, convencionou-se a criação da narrativa do lamento por meio do gênero elegíaco e Castro Alves se vale dessa tradição, ainda que a sua própria maneira. Se considerarmos, portanto, que o gênero elegíaco na península ibérica adquiriu da tradição latina o traço de endereçamento a um leitor, isto é, o poema elegíaco como epístola², poderíamos especular que o poema castroalvesiano também mantém, em alguma medida, os traços dessa tradição. Sabe-se que o poema não é oficialmente endereçado a alguém. No entanto, se considerarmos que o interlocutor reiteradamente nomeado (Deus) não escuta a voz do eu-lírico, talvez, Castro Alves, em sua poética do exílio, que ressoa tanto a forma bíblica de lamento (*siggayôn*, em hebraico) quanto a abertura de *Tristia* – o poema ovidiano de exílio por excelência –, considera o leitor como a testemunha do sofrimento injustificado

² Essa tradição que tem como maior expoente epistolar as *Heroides* de Ovídio e foi assimilada, em contexto português, por nada menos que Luís de Camões. Diversas foram as elegias creditadas ao grande autor lusófono ao longo de séculos de trabalho filológico com a obra camoniana; os três poemas elegíacos, cuja autoria de Camões, segundo Silva (2012), é indubitável, são endereçados a três destinatários distintos, ou seja, preservam o caráter epistolar do gênero.

de seu eu-lírico. Nesse sentido, o poema adquire um aspecto argumentativo (“deliberativo”, na terminologia aristotélica), cujo objetivo é persuadir o leitor da injustiça denunciada. De modo que a voz desse novo enunciatório extraliterário se soma às demais e à do próprio poeta em sua denúncia. Fazendo com que o receptor – um tu “extrapoemático”, na colocação de Bergoña Bueno (1996, p. 136), – torne-se cúmplice (sujeito da *consolatio*) do eu-lírico.

Por meio do eixo paradigmático do poema, poderemos “penetrar no mais profundo e íntimo movimento da alma religiosa” (HEILER, 1997, p. xv, tradução nossa), isto é, conhecer a compreensão de “deus” do eu-lírico. No poema, as escolhas lexicais circunscrevem o pensamento teológico sobre o qual ele é composto. Vemos, portanto, a seguinte distribuição: 1) os vocábulos “Deus” e “Senhor” aparecem respectivamente 7 e 6 vezes ao longo do poema, sempre na posição de vocativo; 2) o termo “Deus Brama” aparece uma única vez na 5ª estrofe, 5º verso, circunscrevendo o princípio exegetico ao qual se filia a irmã do eu-lírico, Ásia: “Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas [...] / Por tenda tem os cimos do Himalaia... [...] / E ela dorme nos templos do Deus Brama, / — Pagodes colossais...” (estr. 4, v. 2; estr. 5, v.1,vv.5-6). Essa escolha marca a diferente (*heteros*) circunscrição teológica de cada uma das irmãs; 3) a imagem de Prometeu, que naturalmente se inscreve em um âmbito religioso distinto do judaico-cristão, é utilizada a fim de evocar o *leitmotiv* que há por trás de sua narrativa, isto é, aquele que é punido pela divindade. A África se vê, portanto, em uma posição análoga à de Prometeu; 4) os demais vocábulos aparecem uma única vez, porém todos estão dentro campo semântico das narrativas bíblicas: Efraim (estr. 12, v. 6) – como metonímia para Egito –, dilúvio (estr. 14, v. 1), Cam (estr. 14, v. 5), Cristo (estr. 17, v. 1) e José (estr. 18, v. 5). Assim, dos 20 vocábulos que estão dentro de algum pensamento teológico, apenas 2 estão fora da tradição judaico-cristã. Dessa maneira, podemos afirmar que a deidade (enunciatório) a quem o eu-lírico se dirige é, precisamente, o Deus cristão.

Apontamos anteriormente que a proposta castroalvesiana de oração literária se dá dentro do gênero elegíaco. A adoção desse gênero traz diversas implicações estéticas ligadas à tradição em que a elegia se inscreve; por isso, consideramos necessário algum comentário a respeito das escolhas feitas por Castro Alves, à luz dessa tradição, que elucidam como o poeta usa o gênero tentando, inclusive, recriá-lo a partir de sua forma arcaica.

A princípio, Castro Alves mantém a estrofe de três versos, característica dos elegíacos italianos dos séculos XV e XVI, que tinham por modelo a *terza rima* de Dante. O autor de *A divina comédia* adapta o dueto, que era a forma tradicional do poema elegíaco arcaico, para o latim vulgar. Além de propor uma alteração no número de versos, de dois para três, a contagem de sílabas poéticas também é modificada. Na antiguidade clássica, o poema elegíaco era composto em dísticos elegíacos, isto é, um dueto composto por um verso hexâmetro (seis pés) e um pentâmetro (cinco pés). Cada um dos três versos da *terza rima*, no entanto, era composto por onze sílabas poéticas (hendecassílabos) e seu esquema rímico consistia na forma: ABA BCB CDC. O que encontramos no poema-oração de Castro Alves é uma mudança tanto no número de sílabas poéticas (10-10-6) quanto no esquema rímico (AAB CCB).

Em lugar do hendecassílabo dantesco, Castro Alves opta por outra métrica. Sabe-se que em suas elegias, Camões adota a fórmula da elaboração em tercetos –

como na *terza rima* –, contudo, a métrica utilizada deixa de ser o hendecassílabo dando lugar para o decassílabo. O que encontramos em “Vozes d'África”, no entanto, é um pouco distinto. Castro Alves parece fundir a proposta elegíaca camoniana à estrutura da elegia greco-latina. No modelo grego arcaico da elegia, como já apontamos, canonizou-se o dístico elegíaco, composto por um verso hexâmetro e outro, pentâmetro. A fim de tentar emular a “perda” do pé métrico, Castro propõe o seguinte modelo: 10-10-6, o que parece, precisamente, apontar para uma emulação do processo por trás da metrificação do modelo elegíaco arcaico, porém à luz da tradição camoniana (10-10-10).

Já no campo da temática elegíaca, sabe-se que esse foi um gênero eclético em que cada autor o manipulou em assuntos distintos. Destacamos aqui três temas que se tornaram representativos: a elegia fúnebre, a elegia erótica e a elegia epistolar. Nos três casos, temos como elo temático a lamentação; aquele que lamenta a perda do ente querido, aquele que lamenta o amor não correspondido e o que lamenta a injustiça de sua situação. Assim, não é à toa que Dante, em seu *De vulgari eloquentia*, tenha definido a elegia “como o estilo dos infelizes” (DANTE apud SILVA, 2012, p. 21). E é precisamente dessa estética que Castro Alves irá se valer em “Vozes d'África”.

A fusão entre mitemas da antiguidade clássica e o motivo religioso não surge ao acaso na poética castroalvesiana. Embora seja de conhecimento comum que Castro Alves nunca esteve ligado intimamente ao campo clerical e à religiosidade, em geral, sabemos, por meio do texto de Afrânio Peixoto (1942, p.16), que, à época de seus estudos básicos, o autor tomou aulas de latim com o Padre Turíblio Tertuliano Fiúza. Durante esse período, Castro Alves certamente teve grande contato com a doutrina católica, solicitando, inclusive, ao seu professor, que não só treinasse o idioma por meio de textos sacros, mas também de grandes mestres da literatura latina como Horácio, por exemplo. Deste modo, vemos que a recorrência dessas temáticas é parte constitutivamente orgânica do processo de formação intelectual do poeta baiano.

A evocação de mitos greco-latinos e cristãos de amplo conhecimento, sobretudo em sua obra abolicionista, parece possuir um profundo traço didático, ou seja, por meio da construção de uma alegoria baseada em histórias conhecidas pelos leitores, o autor poderia enfatizar o caráter trágico que havia por trás de suas denúncias. Se o ouvinte se compadecia de Hagar, expulsa com seu filho do seio patriarcal, por que não se compadeceria de uma mãe escrava retirada de sua terra natal? Os paralelismos abertos por essas evocações também acabavam por restituir a humanidade do escravizado, que, à época, ainda não era reconhecido como cidadão detentor de direitos civis.

Em seu estudo sobre o livro de Salmos, Hermann Gunkel propõe uma catalogação de subgêneros em que a oração pode ser proferida. Segundo sua divisão (apud FARIA, p. 15, tradução nossa), há três subgêneros principais: 1) os hinos, que são “elogios a Deus, por sua ação na natureza e na história da salvação do povo escolhido”; 2) as súplicas, cujo “modo de rezar é um lamento individual ou coletivo dirigido a Deus” e 3) a ação de graças, que “consiste, fundamentalmente, em agradecer a Deus pelos bens concedidos”. Há ainda o que Gunkel chama de “gêneros menores” composto por Salmos sapienciais, histórico-didáticos, exortação profética etc. Sabemos que “Vozes d'África” se inscreve dentro do subgênero da elocução oratória que é a súplica, ou o lamento. Ainda segundo

Gunkel (apud SIQUEIRA, 2005, p. 23, tradução nossa), a súplica deve ser composta por algumas etapas para que possa se configurar como um lamento. São elas: 1) “a invocação” da deidade; 2) “a lamentação: o queixoso descreve as condições por trás de sua tristeza”; 3) “o pedido de ajuda (por vezes pode incluir a maldição)”; 4) “as motivações para a intercedência divina”; 5) “a afirmação de fé”; 6) “a confissão do pecado” e 7) “a conclusão”. Veremos como em “Vozes d'África” essas etapas são elaboradas a fim de emular uma súplica ao molde judaico-cristão.

A necessidade, que, segundo Heiler (1997, p. 3, tradução nossa), “ensina o homem a rezar”, será precisamente o motor que está por trás da “prece” castroalvesiana. Como dissemos, estamos no campo do lamento, em que os conflitos da vida individual do eu-lírico se tornam o material para a oração. Para Gunkel (1967, p. 33, tradução nossa), é justamente por meio do infortúnio que a religião pode ser encontrada em sua forma mais pura e autêntica. Aquele que suplica em meio à atribulação eleva a sua voz à deidade manifestando toda a “profundidade de seu desespero”. É precisamente imerso em seu sofrimento que o eu-lírico de “Vozes d'África” dá início à sua prece:

Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?
 Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
 Embuçado nos céus?
 Há dois mil anos te mandei meu grito,
 Que embalde desde então corre o infinito...
 Onde estás, Senhor Deus?...
 (Vozes d'África, estr. 1, vv.1-6)

Em sua abertura, vemos que a primeira estrofe do poema se insere, precisamente, na etapa gunkeliana de “invocação da deidade”. Ao longo do poema, o apelo é direcionado reiteradamente ao enunciatário que será marcado pela repetição do vocativo (“Deus” ou “Senhor”, como apontamos anteriormente), de modo que a invocação será continuamente renovada. Essa abertura evoca, inclusive, o exórdio de outro lamento, em Salmos 22:

Meu Deus! Meu Deus!
 Por que me abandonaste?
 Por que estás tão longe de socorrer-me,
 tão distante de meus gritos?
 (Sl. 22, 2(1))

Os paralelos entre os dois prólogos não parecem acidentais. A invocação ocorre com a repetição dupla do vocativo em posição inicial: “Deus! ó Deus!” (“Vozes d'África”, estr. 1, v.1) e “Meu Deus! Meu Deus!” (Sl. 22, 2(1)). Em seguida vemos a indagação sobre a ausência da divindade: “onde estás que não respondes?” (“Vozes d'África”, estr. 1, v.1) e “Por que me abandonaste?” (Sl. 22, 2(1)). Depois, o estabelecimento da distância entre aquele que lamenta e a divindade (marcando um espaço dêitico inacessível para o enunciador): “Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes / Embuçado nos céus?” (“Vozes d'África”, estr. 1, vv.2-3) e “Por que estás tão longe de socorrer-me” (Sl. 22, 2(1)). Por fim, vemos a repetição de um termo de grande intensidade para a descrição do lamento, o “grito”: “Há dois mil

anos te mandei meu grito” (“Vozes d'África”, estr. 1, v.4) e “tão distante de meus gritos?” (Sl. 22, 2(1)). Tendo como único paralelismo divergente os marcadores espaço-temporal nas duas últimas equivalências: “Há dois mil anos” (temporal) e “tão distante” (espacial).

A segunda etapa proposta por Gunkel, isto é, as razões por trás do lamento, toma a maior parte do enunciado. Por meio de uma série de metáforas, o eu-lírico de “Vozes d'África” descreve a situação injusta em que se encontra. Como apontamos anteriormente, a primeira comparação do poema encontrará na imagem de Prometeu, que faz parte do pensamento mítico grego, sua primeira equivalência. São utilizados elementos da narrativa grega (a montanha, a corrente e a águia) agora, no entanto, em um novo contexto, o da escravização africana. As montanhas (“rubra penedia”, “Vozes d'África”, estr. 2, v. 2) às quais Prometeu é atado, tornam-se as galés portuguesas (“Vozes d'África”, estr. 2, v. 3), que simbolizam a condição de cativo do povo africano. O abutre, e não mais a águia enviada por Zeus, torna-se o sol escaldante, que diariamente fustiga a pele. E as correntes, tornam-se a sua origem, a “terra de Suez” (estr. 2, v. 5), ou seja, sua ancestralidade egípcia. É interessante notar, que durante todo o poema, Castro Alves enfatizará a ancestralidade do eu-lírico exclusivamente ligada à África saariana e, sobretudo, ao território egípcio. Essa escolha não é feita ao acaso ou mesmo por desconhecimento. A historiografia nos mostra que a escravização portuguesa centrou sua atuação, sobretudo, em países subsaarianos e Castro Alves, em seu famoso poema “Navio negreiro”, indica Serra Leoa, um país subsaariano da África ocidental, como o lugar idílico de onde os escravizados eram sequestrados. Dessa maneira, a filiação egípcia possui uma significação importante em “Vozes d'África”.

Nas estrofes seguintes, as construções paralelísticas de contraste continuam sendo trabalhadas. A analogia seguinte será construída por meio da antropomorfização do espaço, a África, que se revelará ser o próprio eu-lírico. Suas irmãs, os continentes asiático e europeu, serão caracterizadas por meio de uma série de estereótipos regionais (Ásia: “haréns do Sultão” (estr. 4, v. 3), “brancos elefantes” (estr. 4, v. 4), “Hindustão” (estr. 4, v. 5), “cimos do Himalaia” (estr. 5, v. 1), “brisa de Misora” (estr. 5, v. 4), “templos do Deus Brama” (estr. 5, v. 5) e “Pagodes colossais” (estr. 5, v. 6); Europa: “Europa, a gloriosa!” (estr. 6, v. 1), “Rainha e cortesã” (estr. 6, v. 3), “Artista” (estr. 6, v. 4), “mármor de Carrara” (estr. 6, v. 4), “Poetisa” (estr. 6, v. 5) e “hinos de Ferrara” (estr. 6, v. 5)), a fim de demonstrar como elas receberam uma posição de prestígio em comparação à África, que “triste abandonada / Em meio das areias esgarrada, / Perdida marchou em vão!” (estr. 8, vv.1-3). O continente americano será inserido apenas ao final do poema, como uma irmã mais nova que, assim como as demais, tornou-se “irmã traidora” (estr. 18, v. 4), fazendo da África “pasto universal” (estr. 17, v. 6) ao tomar os filhos da própria irmã como “alimária do universo” (estr. 17, v. 5), isto é, escravizando-os. De um ponto de vista composicional, o uso de diversos substantivos próprios ligados a culturas específicas serão a base para uma série de rimas raras no poema.

No segundo canto de “Navio negreiro”, poema castroalvesiano abolicionista por excelência, o autor se vale precisamente desse paralelismo que coloca em contraste distintas nações, dessa vez, pátrias, cujo domínio da navegação tenham sido bem sucedido. Nota-se, portanto, que esse paralelismo se torna um traço constitutivo em seus poemas abolicionistas, já que ele evidencia as diferenças

entre as distintas realidades e cria, à luz da experiência de outras nações, uma expectativa que será quebrada pela realidade aterradora da escravidão.

“Vozes d'África” compartilha com o livro bíblico de “Lamentações” a utilização da prosopopeia em relação ao espaço. No poema brasileiro, o território africano; no texto bíblico, a cidade de Jerusalém. No poema castroalvesiano, o continente africano é ora a esposa de Cam, maculada pelo pecado do marido, ora José, traída pelas próprias irmãs, enquanto a Jerusalém de “Lamentações”, que “Anteriormente grande entre as nações, / agora está como uma viúva! / Uma vez princesa entre as províncias, / tornou-se uma vassala” (Lm 1, 1). Sabemos que o livro de “Lamentações” é, como o próprio nome indica, uma súplica e Robert Alter (2019, posição 5801, livro eletrônico), em seu comentário à tradução do livro, chama-o, inclusive, de livro elegíaco, abrindo, assim, um ponto maior de contato entre esses dois textos.

De um ponto de vista da recepção, os ecos entre “Vozes d'África” e “Lamentações” também se fazem sentir no fato de que em suas épocas, os leitores estavam imersos nos “acontecimentos do dia” que cada um desses textos explora. Isto é, apesar das construções paralelísticas e metafóricas, o espectador (receptor da arte), em sua imersão nos acontecimentos do cotidiano³, consegue desfazer os nós artísticos elaborados pelo autor e encontrar em sua própria realidade a motivação por trás daquela criação literária.

Sabemos que por trás da súplica do livro de “Lamentações” está a punição do povo de Israel que, ao descumprir os mandamentos de Deus, foi feito cativo e perdeu seu domínio sobre a cidade de Jerusalém. Mas, diferentemente do narrador bíblico, o eu-lírico castroalvesiano não é capaz de compreender qual pecado ele possa ter cometido que legitime tamanha punição, isto é, a escravização de seu povo. Dessa maneira, “Vozes d'África” estaria mais próximo da narrativa de Jó, em que, a despeito de sua fidelidade, é rebaixado à maior das humilhações.

A fim de tentar compreender o porquê dessa punição, o eu-lírico resgata a figura de Cam (estr. 14, v. 5). Para África, o único pecado que lhe atinge é o pecado de seu esposo, que lhe foi atribuído não por uma ação sua, mas por uma punição de Deus, pela qual ela deve pagar, ainda que ela mesma não seja a pecadora. Injustiçada, a África clama: “Cristo! em balde morreste sobre um monte / Teu sangue não lavou de minha fronte / A mancha original” (estr. 17, vv. 1-3). Nessa súplica, identificamos aquilo que Gunkel (apud SIQUEIRA, 2005, p. 23, tradução nossa) classifica como “as motivações para a intercedência divina”, afinal, o princípio estabelecido pelo próprio dogma religioso de redenção por meio do sacrifício expiatório de Cristo não é válido para um de seus fiéis.

Como aponta Tércio Siqueira em seu estudo sobre o lamento (SIQUEIRA, 2005, p. 25), a origem do sofrimento está no homem, e não na natureza. De modo que, não encontrando em si nenhuma mácula, a África busca os motivos para tamanho padecimento. Como dissemos, o eu-lírico encontra na figura bíblica de Cam a fonte de seu mal. Como sabemos, Cam foi um dos filhos de Noé, que, após o dilúvio, foi amaldiçoado por seu pai por desonrá-lo. Segundo a passagem (Gen. 9, 25), Noé amaldiçoa os descendentes de Cam ao destino da escravidão. Conforme a genealogia apresentada em Gênesis 10, 6, Cam é o fundador de quatro nações:

³ Refiro-me à a noção de “ambiência” (“byt”, em russo) no pensamento formalista russo, que se consagrou no ocidente pelo conceito de “literary milieu”, ou seja, o dado recorte histórico-social sobre o qual é construída a narrativa.

Cuxe (situada ao sul do território egípcio (alto Egito), região atualmente conhecida como Núbia e partilhada territorialmente pelo Egito e o Sudão), Mizraim (região do baixo Egito e Vale dos reis), Pute (região ainda em debate pelos estudiosos, tendo o território da atual Líbia como o mais aceito) e Canaã (uma faixa territorial que abrange total ou parcialmente os territórios atuais da Síria, Líbano, Jordânia, Cisjordânia, Faixa de Gaza e Israel).

Na passagem, Noé amaldiçoa seu filho usando o termo Canaã como símile para Cam (Gênesis 9, 25: “Maldito seja Kena'an; ele será um servo dos servos de seus irmãos”), essa substituição, desde a antiguidade, segundo David Goldenberg (2003, p. 174), teria levado a diversas interpretações que justificariam a escravização do povo negro. Goldenberg (2003, p. 169) afirma que há dois caminhos mais utilizados em tal exegese. O primeiro, estaria vinculado a uma leitura etimológica do nome de Cam que, segundo algumas manobras com diversas línguas semíticas, o campo semântico abrangeria desde “deus Sol”, passando por “calor” e “queimado”, chegando, por fim, ao próprio vocábulo para “negro” (GOLDENBERG, 2003, pp. 144-149). O segundo, seria compreender Cam como fundador de nações africanas etnicamente negras. Nessa leitura, a maldição seria restrita à Canaã, já que tradicionalmente, na narrativa bíblica, as demais nações das quais Cam era o ancestral fundador (Cuxe, Mizraim e Pute) já tinham como traço comum a pele escura. Essa interpretação, portanto, colocaria a pele negra como o traço distintivo entre seus descendentes e, vinculado à maldição paterna, a condição de legitimação para a escravização daqueles que possuíssem essa “marca”.

“Não há como negar o fato de que a maldição [de Cam] teve sua aparência mais letal na América e não há como negar o papel que ela desempenhou na legitimação do sistema escravocrata” (GOLDENBERG, 2003, p. 175, tradução nossa). Esse é, precisamente, o contexto em que a denúncia de Castro Alves se situa. No seio da escravização brasileira. Ao evocar a imagem de Cam, no entanto, o poeta se vale dessa interpretação corrente a fim de tentar mostrar o seu absurdo chamando-a de “anátoma cruel” (estr. 15, v. 3).

Sabemos que essa interpretação perdurou como narrativa oficial em diversas denominações religiosas até meados do século XX, isto é, quase meio século depois de a escravidão já não ser mais uma política de estado em nenhum país do mundo. O “mandato divino” da escravização, como afirma Goldenberg (2003, p. 170), chegara legalmente ao fim, já que ele não era mais necessário para manter a ordem social do dia. No entanto, enquanto foi preciso, os governos se utilizaram de tal interpretação para legitimar um dos maiores atos de crueldade da história moderna.

Embora o poema-oração de Castro Alves não resgate a imagem de Hagar (ela aparecerá em sua obra abolicionista posteriormente em “Navio negreiro”), as inúmeras intertextualidades entre esse eu-lírico feminino, africano e abandonado, e a circunscrição do poema dentro da mitologia judaico-cristã parece evocar ao leitor uma condição análoga entre as personagens.

A narrativa de Hagar se desenvolve nos capítulos 16 e 21 do livro de Gêneses. Durante esses episódios, o foco narrativo não está centrado na figura da própria Hagar, mas, sim, de Sarai, sua senhora. Pode-se observar a função de cada uma das personagens envolvidas na trama (Abrão, Sarai e Hagar) por meio de seus discursos diretos, que podem ser divididos da seguinte maneira: Abrão, uma única fala (Gen. 16, 6); Sarai, cinco falas (Gen. 16, 2.5 Gen. 21,6-7.10) e Hagar, três falas

(Gen. 16, 8.13. Gen. 21, 16). Por meio de uma análise quantitativa, poderia se pensar que Abrão desempenha o elo mais fraco da trama já que lhe é dada voz uma única vez; do ponto de vista da significação do seu discurso, no entanto, Abrão o utiliza apenas para se retirar do conflito entabulado entre sua esposa, Sarai, e a serva dela, Hagar: “Veja: ela é sua escrava. Trate-a como parecer melhor a você” (Gen. 16, 6). Já as falas de Sarai, ligadas diretamente ao confronto com Hagar (Gen. 16,2.5. Gen. 21,10), são, geralmente, combativas e, de certo modo, acusatórias; enquanto, o discurso de Hagar (Gen. 16,8. Gen. 21,16) é explicativo.

Além disso, as atitudes narradas em Gênesis 16,4-5, que colocam os fatos ocorridos segundo a percepção de Sarai, assumem também o ponto de vista desta, isto é, adotando única e exclusivamente a sua versão dos episódios. Esse silenciamento do ponto de vista de Hagar sobre os desdobramentos da trama configuraria, por si só, uma forma de injustiça, isto é, ela é privada de contar “sua própria versão” dos fatos. Reforçando assim o programa narrativo que busca atribuir a Sarai um caráter positivo e a Hagar, conseqüentemente, negativo.

Alinhando-se ao foco narrativo de Sarai, o narrador bíblico traz em seu discurso uma marca que corrobora com essa leitura. Mesmo após a esposa de Abrão ceder a serva em seu lugar para que conseguisse “ter filhos por meio dela” (Gen. 16,2), o narrador não a reconhece como um membro da casa patriarcal abraâmica, utilizando sempre o epíteto marcado pelo campo semântico de “serva” de Sarai e “egípcia” (Gen. 16, 1-3.5-6.8 Gen. 21,9-10. 12-13) – e não, mãe do filho de Abrão ou mesmo esposa⁴ –, demarcando, assim, o não pertencimento da personagem como parte do grupo. Essa ênfase do narrador, inclusive, demarcará não só Hagar como uma forasteira na própria casa, mas seu filho, primogênito de Abrão, que não poderá usufruir de sua herdade pela origem “estrangeira” de sua mãe que, naquela estrutura patriarcal, ocupava o papel “escrava”. Essa é a leitura que está por trás da comparação em Gálatas 4, 22-25, que coloca Hagar como símbolo da escravidão, condicionando seus filhos à mesma condição de escravizados. Interpretação essa que, para não dizer absurda, é, no mínimo, determinista e extraída da mesma fonte que coloca os filhos da África, no poema castroalvesiano, como filhos da escravização.

Assim como Hagar, a África é obrigada a ver seus filhos padecendo, mas, diferentemente da personagem bíblica, nenhuma teofania é capaz de libertar a sua descendência. É, inclusive, à ausência de Deus que o eu-lírico atribui tamanho padecimento. Adamo e Egwubare (2005), apontam como Hagar desenvolve uma figura de matriarca com quem Deus sela um convênio (Gen. 16), o que costuma ser restrito apenas às figuras dos patriarcas. Talvez na medida em que Deus não manteve sua justiça em relação ao convênio abraâmico (Gen. 12:3), isto é, que aqueles que abençoassem Abrão seriam também abençoados – apesar de Hagar lhe ter gerado descendência, ela é abandonada e apartada do seio patriarcal – só resta a Deus fazer um novo convênio, dessa vez com Hagar. A África castroalvesiana, contudo, permanece abandonada na iminência de que Deus note sua injustiça, assim como ocorrera com Hagar.

⁴ Em sua tradução da Bíblia, Robert Alter comenta que no episódio de Gênesis 16 há uma única atribuição do termo hebraico *ishah*, isso é, “esposa”, para a figura de Hagar (Gen. 16, 3), sendo esse o mesmo termo utilizado para designar Sarai, o que, segundo Alter (ALTER, 2019, posição 238, tradução nossa), estabelece um paralelismo “irônico para o abuso que Sarai pratica contra Hagar”.

Cabe dizer que os paralelos com a história de Hagar não se encerram por aqui. Há ainda mais uma temática partilhada por essas duas mães, o exílio. Sabe-se que a experiência do exílio é, antes de mais nada, uma experiência traumática. O indivíduo é apartado de sua terra natal por motivos sobre os quais não tem controle. A tópica do exílio como uma condição de sofrimento tem uma tradição, como afirma Brodsky (2016, p. 26), e, na origem dessa tradição, está a própria expulsão do paraíso (Gen. 3, 23-24). O exílio, portanto, nada mais é do que viver como um estrangeiro (*heteros*) entre iguais (*allos*). Por mais que o exilado se adapte, ele nunca será visto como um deles, isto é, como um “igual”. Ele permanecerá um elemento estrangeiro à cultura em que se insere. Essa condição é extrapolada quando consideramos que o exílio em “Vozes d'África” trata-se, na realidade, de um sequestro em que o cativo será levado para uma nova nação desconhecida em que será desumanizado a ponto de ser retirado de sua condição humana e ser tratado como “objeto”, como “mercadoria”.

Como havíamos apontado anteriormente, o livro ovidiano do exílio, *Tristia*, é também uma fonte para o poema de Castro Alves. Escrito no gênero elegíaco, *Tristia* traz em sua composição alguns elementos do que aqui chamamos de “oração literária” – em sua organização do volume de Ovídio, Arthur Wheeler, inclusive, chama alguns capítulos de *Tristia* de “súplica” (pray) – e que também estão presentes em “Vozes d'África”: a condição miserável do exilado, o afastamento da presença dos deuses que não ouvem sua oração, a súplica para aquele que pode mudar o destino do sofredor (em Ovídio, Cesar; em Castro Alves, Deus), o desejo de retorno à terra natal (esse aspecto será particularmente enfatizado em “Navio negreiro”, mais do que em “Vozes d'África”) e a alegação de inocência pelos crimes atribuídos. Os eu-líricos dos dois poemas narrativos compartilham, em sua desilusão, a última faísca de esperança ao apelarem, por meio das suas respectivas escritas, por justiça, isto é, a etapa que Gunkel chama de “o pedido de ajuda” na composição da súplica.

Em seu desespero pela liberdade, o eu-lírico castroalvesiano contradiz o tom geral que predomina ao longo do poema. Apesar da constante reiteração de que a punição sofrida pela África está em uma fonte externa de culpa, na última estrofe o eu-lírico pede perdão pelos crimes que cometeu (estr. 19, v. 3) inserindo-se, desse modo, no esquema narrativo gunkeliano da súplica bíblica que prevê a “a confissão do pecado”, embora o eu-lírico permaneça sem declarar – e, provavelmente, sem compreender – em que consiste essa culpa “admitida”.

Percebemos que “a afirmação de fé” é a única etapa da classificação de Gunkel que não é seguida pela narrativa castroalvesiana, isto é, não há, ao longo do poema, nenhuma declaração direta que afirme a crença na justiça divina por parte do eu-lírico. Assim, a afirmação de fé se estabelece na própria enunciação da oração. Segundo Richard Rothe (apud HEILER, 1997, p. xiii, tradução nossa), “o homem que não reza [...] [está] religiosamente morto”, mas a África castroalvesiana, que clama há dois mil anos (estr. 19, v. 4), reafirma sua centelha de esperança em uma justiça divina.

O fechamento do poema ocorre com a retomada de alguns elementos da primeira estrofe, marcando uma estrutura cíclica, em que o final retoma o início, isto é, o clamor dirigido a Deus por meio da repetição do vocativo “Meu Deus! Senhor, meu Deus!!...” (estr. 19, v. 6).

Pudemos observar brevemente como o trabalho de Castro Alves pressupõe uma série de camadas composicionais que implicam diretamente na criação de um efeito que impacte o leitor a fim de que ele perceba os absurdos denunciados pelo poeta, isto é, a realidade dos escravizados que, diferentemente da epístola de Pero Vaz de Caminha, não se depararam com um “Éden na terra”, mas com o inferno terreno.

referências bibliográficas

ADAMO, David; EGWUBARE, Erivwierho. The African wife of Abraham (Gn 16:1-16; 21:8-21). *Old Testament Essays*, vol. 18, n. 3, 2005, pp. 455-471. Disponível em: <https://journals.co.za/doi/10.10520/EJC85742>. Acesso em: 16/06/2023.

ALTER, Robert. *The hebrew bible: a translation with commentary*. New York: W. W. Norton & Company, vol.3, 2019.

ALVES, Castro. Vozes d 'África. In: ALVES, Castro. *Vozes d'Africa. Navio negreiro. Cantico do calvário*. Rio de Janeiro: Livraria Academica de J.G. de Azevedo, [s.d.], pp. 3-7. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4938>. Acesso em: 16/06/2023.

AUERBACH, Erich. La cicatriz de Ulises. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 9-30.

BÍBLIA. Português. Bíblia Judaica Completa: o Tanakh e a B'rit Hadashah. Tradução do original para o inglês David H. Stern; Tradução do inglês para o português de Rogério Portella, Celso Eronides Fernandes. São Paulo: Editora Vida, 2010.

BRODSKY, Joseph. A condição chamada exílio. In. *Sobre o exílio*. Belo Horizonte: Ayiné, 2016, pp. 15-38.

BUENO, Begoña. L. De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género. In. *La elegía*. Universidad de Sevilla, 1996, pp. 133-166. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1250594>. Acesso em: 16/06/2023.

FARIA, Jacir. El libro de los Salmos em su contexto literario. *RIBLA - Revista de interpretación bíblica latinoamericana*, n. 52, 2005/3, pp. 9-22.

GOLDENBERG, David. The curse of Ham. In. *The curse of Ham: race and slavery in early judaism, christianity and islam*. Princeton: Princeton University Press, 2003, pp. 168-177.

GUNKEL, Hermann. *The Psalms: a form-critical introduction*. Philadelphia: Fortress Press, 1967. Disponível em: <https://archive.org/details/psalmsformcritic0000gunk/page/n3/mode/1up?view=theater>. Acesso em: 16/06/2023.

HEILER, Friedrich. *Prayer. A Study in the History and Psychology of Religion*. Oxford University Press, 1997.

OVIDIO. *Tristia. Ex ponto*. (Trad. Arthur Leslie Wheeler). London: William Heinemann Ltd., 1939.

PAUL, Jordan. "NO PEOPLE, NO LAND, NO GOD, AND NO MAN"? *Writing Trauma in the Jewish Poetry of Catastrophe*. A Master's Research Essay submitted to the Department of Religious Studies in conformity with the requirements for the degree of Master of Arts Queen's University Kingston. Ontario, Canada August, 2011.

PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves: o Poeta e o Poema*. São Paulo-Rio de Janeiro-Recife-Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942.

SILVA, Vítor. A elegia na lírica de Camões. *Actas da VI reunião internacional de camonistas*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 19-31. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/30738>. Acesso em: 16/06/2023.

SIQUEIRA, Tércio. El lamento. *RIBLA - Revista de interpretación bíblica latinoamericana*, n. 52, 2005/3, pp. 23-29.