

CASTRO ALVES, POETA AMOROSO

JON M. TOLMAN

I. *Castro Alves, uma Biografia Amorosa*

Castro Alves apresenta ao estudioso um enigma vivencial de difícil penetração. A presença do mito nacional que é o poeta dificulta a consideração objetiva de sua poesia, especialmente sua poesia amorosa. Não é possível separar nitidamente obra e vida, tal como manda a crítica hodierna. Nunca é fácil separar autor e *persona* num romântico onde propositadamente o "eu" do poeta se mistura com o "ele" da *persona*, onde a máscara narrativa revela uma personalidade híbrida, parte real, parte retórica. Se acrescentamos a este complexo a tremenda força padronizante da época, onde certos modelos vivenciais literários, tais como o herói byrônico, predominaram, teremos a medida da dificuldade do problema. No caso específico de Castro Alves, a vida breve do poeta tem forçado certo desdobramento crítico em que a obra se projeta sobre a vida, enriquecendo de detalhes palpantes os poucos e prosaicos dados vivenciais historicamente comprovados. Achando que, em geral, tal processo é inválido como método de interpretação crítica, limitar-nos-emos neste trabalho ao processo inverso: empregaremos os dados biográficos, reconhecendo devidamente a sua qualidade extrínseca, apenas para tornar mais compreensíveis certos temas, atitudes e até técnicas de sua poesia amorosa. Neste caso, a biografia serve, não para definir a poesia, nem como chave para sua compreensão, mas apenas como uma espécie de encaixe histórico, onde podemos vislumbrar com mais autenticidade a tática criativa do poeta. A validade da interpretação empreendida neste trabalho deve, portanto, ser julgada a partir de sua fidelidade hermenêutica com relação ao próprio texto literário.

Os dados biográficos essenciais são os que seguem: uma vida curta, apenas um prelúdio, 1847-1871. O moço trava relações amorosas com a atriz Eugênia Câmara que duram de 1865 a 1869. Depois, ferido, tuberculoso, amputado e moribundo, vive precariamente mais um ano e meio. Neste ínterim é estudante de Direito e escritor prolífico. A volta à Bahia, longe de restabelecer-lhe as forças físicas declinantes, apenas adia o seu encontro com a morte durante

alguns meses. Mas é precisamente durante estes últimos meses de vida que a poesia amorosa do poeta sai do trilha retórico estereotipado para adquirir uma rica e expressiva autenticidade vivencial, que antes lhe faltava.

II. *Primeira Fase Amorosa*

A poesia amorosa juvenil de Castro Alves não apenas é fácil, mas também conhecidíssima. É a poesia contagiosa que tem empolgado gerações de adolescentes brasileiros. Realmente, não apresenta dimensão estética: é sensorial, luxuriante e otimista. O jovem poeta se comporta na vida e na obra tal como os modelos lhe indicavam que o jovem byrônico devia se comportar. A pose vira substância, em parte consciente, em parte subconsciente. O retrato psicológico apresentado é dum egocentrismo jovem e sadio que se compraz no elemento mais superficial do amor — superficial como a pele é superficial. É precisamente uma poesia de pele erotizada, bem captada por Antônio Cândido, que assinala em primeiro lugar a qualidade essencialmente objetivista desta poesia, em que o poeta projeta o seu eu poético sobre o mundo em vez de recolher impressões subjetivas: "O conflito interior que, originando forte contradição psicológica, dobra o escritor sobre si mesmo, é projetado, por ele do eu sobre o mundo". Depois o crítico focaliza a poesia erótica, notando o seu caráter sadio e masculino, extremamente sensual:

O amor, como desejo, frêmito, encantamento da alma e do corpo, superando completamente o negaceio casimiriano, a esquivança de Álvares de Azevedo, o desespero acuado de Junqueira Freire. . . .

Encontramos pela primeira vez, na poesia romântica uma poesia onde a dor não se traduz em lamúria, onde não há lubricidade nem devaneio etéreo dissociando a integridade da paixão . . . O seu sentimentalismo amoroso percorre a gama completa da carne e do espírito; é adulto, numa palavra, como o Vitor Hugo, a quem prendiam-no afinidades profundas, não mera influência literária. (1)

É precisamente este elemento adulto, sadio e aparentemente vivencial que marca a originalidade desta poesia. Poesia aliás não desprovida duma técnica eficaz, indício de um talento literário fora do comum. Mas ao dar ênfase ao lado sensorial desta poesia não queremos também negar os seus aspectos ideológicos.

(1) Antônio Cândido, *A Formação da Literatura Brasileira* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964), V. II, pp. 263, 273-274.

Os românticos, reagindo à excessiva materialização amorosa do século XVIII, fazem do amor um eixo fundamental do seu pensamento, chegando a formular inclusive uma ideologia amorosa. O declínio do misticismo erótico, introduzido na Europa pela heresia catarista do século XII, tem sido exaustivamente estudado por Denis de Rougemont e outros eruditos. O nadir da degeneração hedonista do culto do amor é atingido no século XVIII, quando o amor perde todo o seu conteúdo sagrado e ritualístico. A nova atitude se encarna no Marquês de Sade e vê no mito de Dom João a sua justificação filosófica. O Romantismo, a partir de Rousseau, tenta recuperar o mistério passionai do amor, redescobrin do os mitos cavaliheirescos e, no processo, erigindo um novo sistema de valores amorosos desprovidos de elementos cristãos. Neste sistema, a união divina se consegue através da transcendência do "eu" pela intensidade da sensação. Rougemont não esconde a sua repugnância por esta nova heresia: "O romantismo alemão . . . adotou a velha heresia da paixão e procurou alcançar a transgressão ideal de todas as limitações e a negação do mundo através do desejo extremado." (2) Em maior ou menor grau esta tendência se observa no romantismo da França e da Inglaterra e, partindo daí, nos países de importação cultural como o Brasil. Para o jovem Castro Alves a sensação amorosa na sua intensidade tinha matizes cosmológicos facilmente identificáveis com a ideologia romântica predominante:

E amamos . . . Este amor foi um delírio . . .
 Foi ela minha crença, foi meu lírio,
 Minha estrela sem véu . . .
 Seu nome era o meu canto de poseia,
 Que com o sol — pena de ouro — eu escrevia
 Nas lâminas do céu.
 Oh! Amar é ser Deus! . . . Olhar ufano
 O céu azul, os astros, o oceano
 E dizer-lhes: sois meus!
 Fazer que o mundo se transforme em lira
 Dizer ao tempo: não . . . tu és mentira
 Espera que sou Deus! (3)

O conceito da intensidade de experiência, seja amorosa, seja filosófica, seja apenas emocional, é elaborado em franca rebelião contra as teorias apriorísticas e mecanicistas do neoclassicismo. Em contraste, os românticos elaboraram uma filosofia particularista em que a generalização parte duma experiência isolada e não o contrário. O conhecimento de um objeto não se efetua *a priori*

(2) Denis de Rougemont, *Love in the Western World* (New York: Doubleday, 1957), p. 227.

(3) Antônio de Castro Alves, *Poesias Completas* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966), pp. 79, 289. Todas as referências à obra poética de Castro Alves, doravante, serão desta edição.

Não terão nota a parte, constando apenas de indicações de página no corpo do artigo.

mas sim emerge da experiência concreta e sensual que o poeta tem com ele. Nesse processo a intensidade da experiência isola a essência escondida na forma física do objeto: "The excellence of every Art is its intensity, capable of making all disagreeables evaporate, from their being in close relationship with Beauty and Truth." (4) Daí a valorização da intensidade e daquilo que Keats chama "capacidade negativa", ou seja, a capacidade de anular o "eu" na procura da essência do objeto. Coaduna-se com estes conceitos a chamada "imaginação simpática", ou a capacidade de projeção imaginativa dentro do objeto, seja qual for a sua qualidade: pedra, pássaro, mulher, tempestade — tudo tem a capacidade de enriquecer quem o procura com intensidade. O processo imaginativo almeja a criação, através do enriquecimento espiritual fornecido pela capacidade negativa, de uma identidade complexa e enobrecida. Assim o poeta tenta compenetrar o objeto, num processo psiquicamente antropofágico, acrescentando ao próprio "ego" a identidade alheia e, na conjunção, atingindo uma nova identidade superior. (5) O processo se estende ao mundo inanimado também, onde tanto objeto quanto homem se enriquecem "each having been made more great and dignified by an ardent pursuit . . . With a lasting embrace of the ardent pursuer, nothings [coisas] are given worth. Meanwhile we too assume greater reality and worth. The mountaneer is finer for having looked into the eagle's nest; the foot is richer for its tread upon the sward. The heart that darts into the sparrow which picks about in the gravel is on the way to forming a soul". (6) A poesia funciona neste processo como veículo de transcendência, uma espécie de escada sensorial até o divino. Mas ao contrário do místico e asceta cristão, o romântico se esquivava da união tão desejada e, apesar do seu impulso egocentrífugo original, recai sobre si mesmo, e afirmando o corpóreo terestre, se vincula de novo com a vida. Para Keats a etapa definitiva de união é a morte, ou seja o não-ser, produto inelutável da excessiva idealização amorosa. (7) Veremos depois neste ensaio que Castro Alves emprega este conceito de uma projeção imaginativa intensa na sua captação da natureza sertaneja baiana em seus derradeiros poemas. Neste caso, a projeção se efetua numa tentativa de fixar e enriquecer a sua identidade na confrontação com a morte.

Por enquanto, basta notar que para o poeta o amor é divino e nele a mulher amada se diviniza. Pode-se até ampliar o conceito para incluir o seu amor pela pátria e pela liberdade, extensões da ideologia amorosa, que na sua

(4) John Keats, *The Letters of John Keats*, ed. Maurice Buxton Forman, 4th ed. (New York: 1952), p. 70 (Carta a Jorge e Tomás Keats, 21-X-1817).

(5) Para os conceitos de intensidade e enriquecimento convém citar a Byron, *Childe Harold*, III:6:

'Tis to create, and in creating live
A being more intense, that we endow
With form our fancy, gaining as we give
The life we image, even as I do now'

(6) M. A. Goldberg, *The Poetics of Romanticism* (Ohio: Antioch Press, 1969), p. 100.

(7) Castro Alves, *Obras Completas*, ed. Afrânio Peixoto (São Paulo: Editora Nacional do Livro, 1944), II, p. 241.

forma normal visa apenas a relação sensual e particular entre homem e mulher. É notável, por exemplo, que para Castro Alves a essência da escravidão tem base amorosa. Não é a falta de liberdade política nem material que define a escravidão, mas sim a falta do direito de amar plenamente. Luís, o escravo em *Gonzaga*, diz o seguinte:

Luís. — Minha mulher, oh! sim, ela era minha mulher . . .
e tão minha que um dia levaram-na.

Gonzaga. — Pobre homem!

Luís. — 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! . . . (8)

A procura desesperada de Luís por sua filha perdida é um dos motivos principais da peça. Também em *A Cachoeira de Paulo Afonso* a tragédia é de base passional.

III. Fase de Transição: 1869

A derradeira poesia de Castro Alves tem poucos admiradores no Brasil. Costuma-se separar os poemas incluídos em *Espumas Flutuantes*, que foram escritos nos dois últimos anos de sua vida, dos outros espalhados nas *Obras Completas*. Para nós, a poesia escrita depois da volta à Bahia apresenta marcas características integrais. Não é lícito fazer, como faz Fausto Cunha, exceção para alguns poemas em *Espumas Flutuantes*, na condenação geral da obra de Castro Alves. Para Fausto Cunha, Castro Alves é um poeta extremamente limitado, sem evolução literária perceptível, seja temática seja tecnicamente. Um poeta quase totalmente definido pelos padrões vigentes do ultra-romantismo, poeta que tem só uma corda na lira e, essa mesma emprestada:

É a partir de 1868 que sua personalidade poética se afirma com autonomia e entra por seu turno, a influenciar os contemporâneos. Ele continuaria agrilhado, no entanto, a matrizes temáticas — o que se observa, de maneira paradoxal, principalmente quando o motivo lhe tocava mais de perto. O rompimento com Eugênia Câmara e o derradeiro amor de Agnese Trinci Murri mergulharam-no de novo no oceano de lugares-comuns ultra-românticos, quase todos já estão superados pelo seu próprio acervo.

(8) O exemplo concreto neste caso é Endimião, o herói do poema do mesmo nome, que procura a beleza ideal em Cintia, mas volta à terra ao perceber que ao abandonar a sensação corpórea tinha abandonado a sua própria existência.

A muitos respeito, a trajetória poética de Castro Alves é desconcertante e parece ajudar a tese — por certo extremista — de que o poeta era um “realizado”. Dentro de estreito limite, é possível aludir a certo progressivo esgotamento de sua lírica depois de 1869. ...Se a obra de adolescência de Castro Alves está salpicada de pastichos, a de maioridade vai ressentir-se de interferências completamente desnecessárias... A impressão que nos deixa, na fase derradeira, não é bem a de um “satisfeito”, de uma “realizado”: é de um aniquilado — com as peculiares explosões de otimismo e energia. (9)

Há uma razão lógica para o descaso desta poesia. A obra castroalvina apresenta os defeitos conhecidos de uma antologia. *Espumas Flutuantes* é mais ou menos uma antologia selecionada pelo poeta sem critério cronológico. O efeito deste atropelamento é de diminuir ou mesmo obliterar qualquer perfil definido da poesia de maioridade. Poemas escritos em 1869 e 1870 estão misturados com poemas dedicados a Eugênia Câmara escritos em 1866. A produção poética de 1871 não entrou em *Espumas Flutuantes* e 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 à fama do poeta. Mas a experiência de juntar cronologicamente os poemas escritos nos últimos anos dá impressão poética bem diferente do estereotipo de fraqueza e aniquilamento que ainda predomina no julgamento crítico.

Podem-se estabelecer duas etapas nesta derradeira poesia. Há uma nítida fase de transição que inclui poemas escritos no Rio, em fins de 1869. O choque duplo da quebra com Eugênia Câmara e o abalo físico-moral da tuberculose e do pé gangrenado produzem uma explosão egocêntrica sem maior originalidade, em que o autor lança mão de temas românticos bem definidos, alguns já cultivados pelo poeta, aos quais nada acrescenta: o poeta maldito, a *femme fatale* perversa, o destino trágico, a mocidade perdida, enfim toda a gama romântica. O pessimismo macabro desta fase, na sua insistência, é novo na poesia de Castro Alves e daí a sua originalidade. Marca a internalização existencial daquilo que o poeta antes tinha aceitado duma maneira risonha e superficial. Representa por isso, um passo importantíssimo na obra do poeta — a transição, neste caso forçada, entre a mocidade e a maioridade. A morte aparece agora como destino fatal e o poeta, apenas saído da mocidade, passa a lamentar a sua velhice precoce. O poema “Adeus”, ao tratar da despedida do poeta, comunica separação definitiva entre a vida e a morte, entre amor e isolamento. A partir desse momento o tema agora pessoal do poeta maldito repercutirá nesta poesia:

(9) Fausto Cunha, *O Romantismo no Brasil* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971), p. 29.

Adeus! P'ra sempre adeus! A voz dos ventos
 Chama por mim batendo contra as fragas,
 Eu vou partir ... em breve o oceano
 Vai lançar entre nós milhões de vagas...

.....

Sinto que vou morrer! Posso, portanto,
 A verdade dizer-te santa e nua:
 Não quero mais teu amor! Porém minh' alma
 Aqui, além, mais longe, é sempre tua. (298-302)

O furor se comunica numa série de cinco poemas. Eles combinam o desprezo pela mulher frívola e devorante, com o tom lamuriento que Antônio Cândido achava ausente desta poesia. O desespero do poeta é visivelmente tingido de autocompaixão. "A Uma Taça Feita De Um Crânio Humano", baseado num poema de Byron, representa os pensamentos de um crânio feito taça. O pessimismo é total, nihilístico:

Vivi! amei! bebi qual tu: Na morte
 Arrancaram da terra os ossos meus.
 Não me insultes! empina-me ... que a larva
 Tem beijos mais sombrios do que os teus.

.....

E por que não? Se no correr da vida
 Tanto mal, tanta dor aí repousa?
 É bom fugindo à podridão do lodo
 Servir na morte enfim pra alguma coisa! ... (36-37)

"O Tonel das Danaides" representa a mulher pérfida que destrói o amante: "Na gruta do chacal ao menos restam ossos ... / Mas tudo sepultou-me aquele amor cruel!" (77) Em "Immensis Orbibus Anguis" o poeta representa a mulher em termos de serpente venenosa, não só tomando a vida mas também a inocência virginal do poeta, numa imagem ao mesmo tempo bíblica e rememorativa de Basílio da Gama. Em "É Tarde" Castro Alves se apresenta como devasso tão corrupto que nem o amor inocente e virginal o pode redimir. Aqui joga consistentemente com o mito de Dom João e logra certo efeito com a inversão hiperbólica de papéis: é o devasso que nobremente se sacrifica negando-se a conspurcar a inocência que tão ingenuamente se lhe oferece:

É tarde! É muito tarde! O templo é negro ...
O fogo-santo já no altar não arde.

Vestal! não venhas tropeçar nas piras ...

É tarde! É muito tarde!

.....

E tu, visão do céu! Vens tateando

O abismo onde uma luz sequer não arde?

Ai! não vás resvalar no chão lodoso ...

É tarde! É muito tarde! (108-109)

Mas também se insinua nesta ladainha de desespero um tema que virá a predominar no ano e meio de vida e criação que restavam ao poeta. Já em "Versos de um Viajante" o tema da saudade se mistura com o da efemeridade e, com estes temas, uma técnica da qual o poeta abusou nos seus momentos épicos: a apóstrofe. Mas nesta última poesia o apelo funciona para iniciar o processo de recriação à base do proceder criador do poeta. Voltando do Rio de Janeiro à Bahia em 1869 o poeta lamenta os tempos idos e as moças cândidas do sul que jamais veria de novo.

Tenho saudade das cidades vastas,
Dos invios cerros, do ambiente azul ...
Tenho saudade dos cerúleos mares,
Das belas filhas do país do sul!

Tenho saudades dos meus dias idos,
— Pét'las perdidas em fatal paul —
Pét'las, que outrora desfolhamos juntos,
Morenas filhas do país do sul! (60)

IV. Fase Definitiva: 1870-1871

Nos poemas escritos na Bahia é possível ver um aprofundamento de certas tendências românticas, agora não meramente motivos do momento histórico, mas sim próprios. Os temas e seu tratamento poético correspondem agora ao caso individual do poeta, tentando desesperadamente recuperar-se e enfrentando a cada passo a morte, encontro solitário em que Castro Alves age apenas com as armas psicológicas adquiridas na sua juventude festiva. Esta internalização filosófica nada tem a ver com o uso de estereótipos, típico de um artista que, sem experiência própria, pede emprestado os seus símbolos e técnica poética. No caso presente, vemos a "originalidade" de um poeta que desenvolve a sua criação utilizando elementos comuns da época que obedecem às suas próprias necessidades expressivas.

Castro Alves, em 1870, defronta uma plena crise existencial. No seu isolamento em Curralinho, Santa Isabel, ou mesmo em Salvador, vê o futuro murado. (O encontro com a morte é sempre individual, mesmo quando a vítima morre entre a sua família). Para ele fáceis manhãs promissoras já não existem, e urge expressar (e no processo enriquecer) a sua própria identidade. Devido a sua juventude e pouca experiência o poeta se viu forçado a projetar-se em várias direções. Na sua recriação do passado, talvez mesmo pela falta de matéria extensa o poeta emprega um processo quase proustiano de acumulação de detalhes. Tenta apanhar e valorizar o passado efêmero em função da intensidade pormenorizada de evocação. Ao mesmo tempo, na sua fuga de um presente intolerável, projeta-se sobre a natureza sertaneja numa apoteose da imaginação simpática romântica. Há também poemas em que o poeta anela o amor maternal e confortante, outra maneira de fugir ao seu combate mortal. Numa série de poemas dedicados a mulheres enigmáticas, damas sem piedade que se interpelam debalde, o poeta revela simbolicamente o seu desespero, prefigurando o inevitável fracasso vital. Podem ver-se portanto os elementos abstratos românticos utilizados por Castro Alves nesta derradeira poesia. Neste caso, o "narcisismo" romântico se impõe no poeta, talvez o menos introspectivo dos românticos brasileiros. Até o último momento, o poeta recusa as fórmulas fáceis de auto-compaixão (salvo nos primeiros momentos de abalo em 1869), projetando-se ora sobre o passado, ora sobre um mundo sensorial imaginado, ou até sobre problemas raciais (concebidos em termos amorosos) como em "A Cachoeira de Paulo Afonso".

Entrelaçada nestes temas predominantes há uma preocupação com a efemeridade e, as vezes, surge o tema tradicional de *carpe diem*. Em "Murmúrios da Tarde", o poeta evoca um jardim edênico onde há perfeita harmonia amorosa na qual toma parte a natureza toda. Uma vez estabelecida esta visão paradisíaca, o poeta insere nela o tema de *tempus fugit* em que os casais expressam a sua ansiedade e temor ante a separação vindoura. Às três estrofes tranquilas de introdução seguem-se três de desespero. Aqui o poeta acumula intensidade revelando uma gama enciclopédica de trágica antecipação nos casos naturais, desfechando esta carga emocional na última estrofe quando apela diretamente à mulher amada. O tema de ansiedade não tarda em aparecer, começando na quarta estrofe uma corrente agônica:

Era dos seres a harmonia imensa,
 Vago concerto de saudade infinda!
 "Sol — não me deixes", diz a vaga extensa.
 "Aura — não fujas", diz a flor mais linda.
 Era dos seres a harmonia imensa.

Depois se atropelam os pares — nuvens/orvalho, rola/ninho, musgo/penha, penha/rio — série interrompida pela repentina presença de Maria no jardim,

procurada pelas flores, visão divina e ideal, movendo-se neste ambiente erotizado como uma espécie de beija-flor. O poeta começa por interpretar o desejo da rosa pela mulher, logo depois se identificando com a flor:

Rosa de amor, celestial Maria ...

.....

E eu, que escutava o conversar das flores,

Ouvi, que a rosa murmurava ardente:

"Colhe-me, ó virgem — não terei mais dores,

"Guarda-me, ó bela, no teu seio quente ..."

E eu escutava o conversar das flores.

"Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!"

Também então eu murmurei cismando ...

"Minha' alma é rosa, que a geada esfria ...

"Dá-lhe em teus seios um asilo brando ...

"Leva-me! leva-me, ó gentil Maria!" (70-72)

Este poema, escrito no Rio em 1869 e portanto expressando o sofrimento do poeta ao deixar o sul (a vida anterior jocosa, alguma mulher real), é importante não só pelo uso concebível em tais circunstâncias do tema da efemeridade, senão por sua prefiguração deste elemento no contexto do apelo à mulher que não responde. O poema acaba no momento do pedido, mas a identificação do poeta com as coisas do jardim e portanto dando ênfase à distância entre ele e a dama, permitem a inferência de falta de resposta, o que depois se confirma noutros poemas.

O tema da efemeridade repercute na poesia que segue a 1869. Às vezes o poeta postula um caso ideal onde o amor não morre e o tempo não mata, contrastando-o com a sua própria situação:

... Ai quem pudera

Numa eterna primavera

Viver, qual vive esta flor.

Juntar as rosas da vida

Na rama verde e florida,

Na verde rama do amor.

(76, "A Duas Flores")

Em "Aves de Arribação" o tema se desenvolve largamente, outra vez em termos de um paraíso moribundo. O poema "Consuelo" nos permite vislumbrar não apenas o tema da efemeridade, mas também o processo criador de Castro Alves:

Horas de amor, por que fugis tão cedo?
 Êxtases santos, por que assim passais?
 Plantam-se risos no fatal rochedo ...
 Vingam a seara dos sombrios ais.

.....
 Apanha a essência destas fundas mágoas,
 Concentra o fogo nos teus seios nus;
 Na gruta mudam-se em cristal as águas,
 No abismo a lava se transforma em luz. (320)

As palavras empregadas na última estrofe citada denunciam o jogo do poeta: apanha... essência... concentra... cristal... lava... luz. A extrema visibilidade desta poesia se deve em grande parte à necessária fixação do fluxo vital e a sua transfiguração poética.

O apelo se emprega nesta poesia de duas maneiras, para evocar a presença de mulheres do passado ou para penetrar na inscrutabilidade do futuro, simbolizada na mulher. O poeta dá um contorno amoroso a estas tentativas, outra vez mostrando o eixo sentimental do seu pensamento e da sua poesia. Pode-se seguir a evolução desta tendência em poemas de transição, como "A uma Estrangeira", em "Anjos da Meia Noite" ("Última Fantasia", 91-92), e numa série de poemas escritos em 1870-1871. Nestes monólogos o poeta nunca obtém resposta e, às vezes, a mulher não se particulariza. Em "Se eu te Dissesse", o poeta imagina uma série de provas de amor e constância, todas encabeçadas por "se eu te dissesse...", terminando com a possível negação da amada: "Se eu te dissesse... — Foi talvez mentira! ... / Se eu te dissesse... Tu talvez dissesse! ..." (307). Noutra ocasião os versos sobre a juventude são dedicados a uma jovem que não responde, permitindo que o poeta reflita. No ensimesmamento egocêntrico próprio da juventude a moça nem percebe o poeta com a sua condoída ternura:

Menina e moça! Adormecida garça
 Que o mar na riba do ideal balouça ...
 O bardo canta na tormenta ao longe ...
 Sonha o teu sonho de — menina e moça! ... (313)

Nos poemas com este motivo, escritos em 1871, há um degenerado tema. As damas são cruéis, remotas e intocáveis. O poeta não logra esconder o seu rancor, e há certo tom lamuriento. O poeta interpela uma senhora sentada durante uma função pública em "No Camarote". O ponto de vista é distante e o poema se baseia numa série de perguntas obsessivamente repetidas. Aqui o poeta imagina que a frieza encobre paixão, estereotipo comum na época:

No camarote gélida e quieta
 Por que imóvel assim cravas a vista?
 És o sonho de neve de um poeta?
 És a estátua de pedra de um artista?

.....

Pois naquela alma só se encontra neve?
 Nada palpita nessa forma branca?
 Pois não freme este mármore de leve?
 Pois nem o canto esta friez lhe arranca? (323-324)

O momento culminante desta poesia é atingido quando o poeta tenta recriar o passado, fixando detalhes e pormenores sensoriais. Tem sido costume dar ênfase aos aspectos narcisísticos do amor romântico, e alguns críticos chegam a negar que haja elementos desinteressados nele. Para Irving Babbitt o amor romântico é por definição egoísta, não existe verdadeiro objeto amado senão amor próprio disfarçado em roupagens do ideal:

Though the romanticist wishes to abandon himself to the rapture of love, he does not wish to transcend his own ego ... There is in fact no object in the romantic universe — only subject. This subjective love amounts in practice to a use of the imagination to enhance emotional intoxication, or if one prefers, to the pursuit of illusion for its own sake ... The object is thus elusive because as I have said it is not, properly speaking, an object at all but only a dalliance of the imagination with its own dream. (10)

Psicologicamente, é fácil entender a extrema idealização do amor em tal sistema, já que justifica a insatisfação com o amante real que funciona no nível concreto apenas para nutrir o amor próprio que encobre. O amor assim é efêmero, ao passo que o poeta procura o ideal (si mesmo) através do real (objeto), encontrando inevitável frustração que acarreta ruptura, nova ligação idealizada, nova ruptura ... Cada vez que se ama é para sempre, é o encontro predestinado. Naturalmente, a dificuldade de manter esta tensão ideal leva o poeta à recriação do passado, onde o momentâneo que tanto foge de captação no presente, vira dócil criação do poeta que controla tudo. O poeta romântico então desenvolve o que Babbitt chama de "memória sensorial" em que cheiros, impressões visuais e sensações táteis envolvem de luxúria o objeto lembrado.

(10) Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism* (New York: Houghton-Mifflin, 1957), p. 225.

No caso de Castro Alves o narcisismo romântico lhe é imposto por circunstâncias inelutáveis. O poeta morre devagar, mergulhado numa solidão inapeável, apenas aliviado, se tanto, por visitas a Salvador. Na sua luta com a morte, não há amigos que lhe valham, nem mulher que o resgate do abismo. Nestas circunstâncias a memória sensorial funciona para circundá-lo de companhia e controlar o tempo num período em que o futuro lhe está bloqueado e o presente oferece apenas a agonia de uma doença fatal. No seu isolamento, o poeta desdobra o seu mundo interno de memórias ao redor de si, logrando, ainda que por instantes, transpor-se a outros tempos onde ainda havia esperança. O resultado interessante desta fixação do passado, muitas vezes, é uma poesia extremamente visual, e há exemplos nitidamente "parnasianos" resultantes de processos criativos ultra-românticos. O esforço de depuração, de "apanhar a essência", leva o poeta através da sua própria estética a resultados imprevistos. Esta natural evolução entre o romantismo e o parnasianismo demonstra claramente, não só a falta de uma barreira intransponível entre os dois movimentos, mas também a essencial autoctonia do desenvolvimento literário brasileiro. A tradição literária brasileira, ao passo que dança ao ritmo alheio da Europa do século XIX, também obedece às necessidades intrínsecas da sua própria evolução literária. A "influência" estrangeira, nos melhores escritores, deixa de ser mera imitação, passando a ser uma espécie de achado — veículo adequado às necessidades expressivas do poeta, pré-existentes ao encontro com o "modelo" francês, inglês ou o que seja.

A acumulação sensorial destes poemas se vê bem em "Os Perfumes" onde o sentido olfatório leva Castro Alves a uma divagação filosófica sobre a essência feminina. Aqui, como em outros lugares, predominam a plasticidade e o tato. E o poeta se revela no poema no processo de evocação. Como noutros poemas desta tendência há uma palpável intensidade da imagem sensual:

O perfume é o invólucro invisível,
Que encerra as formas da mulher bonita.
Bem como a salamandra em chamas vive,
Entre perfumes a sultana habita.

O poeta se revela nas estrofes 7ª e 8ª, trabalhando o poema à base de uma rosa emurchecida:

Por mim eu sei que há confidências ternas,
Um poema saudoso, angustiado,
Se uma rosa de há muito emurchecida,
Rola acaso de um livro abandonado.
O espírito talvez dos tempos idos
Desperta ali como invisível nume ...
E o poeta murmura, suspirando:
Bem me lembro ... era este o seu perfume!

Depois, mulheres de todas as qualidades e tendências se atropelam numa lembrança efusiva:

E que segredo não revela acaso
De uma mulher a predileta essência?
Ora o cheiro é lascivo e provocante!
Ora casto, infantil, como a inocência!
Ora propala os sensuais anseios,
D'alcova de Ninon ou Margarida,
Ora o mistério divinal do leite,
Onde sonha Cecília adormecida.

Aqui, na magnólia de Celuta
Lambe a solta madeixa, que se estira.
Unge o bronze do dorso da cabocla
E o mármore do corpo da Hetaira.

É que o perfume denuncia o espírito
Que sob as formas feminis palpita ...
Pois como a salamandra em chamas vive,
Entre perfumes a mulher habita. (101-102)

A qualidade sensual, a intimidade do contato se expressa bem na penúltima estrofe com dois verbos de caráter animalesco: *lamber*, *ungir*. Também é notável a inclusão natural de um elemento sertanejo brasileiro, a *cabocla*, entre a evocação de mulheres de tradição européia.

Num poema escrito em junho de 1871 se vê o processo acumulativo aplicado a uma mão. O poeta amontoa palavras e imagens, obsessivamente fixado sobre a mão, que ora é festiva, cheia de anéis e jóias; ora fidalga, fina e branca; ora destra, ágil; ora sensual ... O poeta reduz todo o jogo amoroso, toda a divinização da mulher bela a uma parte do corpo e, depois, se alarga metaforicamente, enchendo com ela o mundo. O resultado é uma espécie de orgia visual e sensorial que mostra seu romantismo no arrebatamento de pensamento e na incontinência verbal.

Mão de criança! Era u'a mão de arminhos,
Tendo essas covas, esses alvos ninhos,
De aves que a terra desconhece ainda!
Lembrando as conchas dos parcéis marinhos,
A polpa branca dos nascentes lírios ...
Covas ... porque se enterram mil delírios
Naquela mão tão linda!

No teatro, uma noite, casta, esquiva,
 Na luva de pelica a mão cativa,
 Recordava um eclipse da lua ...
 Mas um momento após, deixando a guante,
 Vi salvar-se da espuma, rutilante,
 Como Vênus despida e palpitante,
 Aquela mão tão nua! ("Aquela Mão", 339-341)

O poeta denuncia o seu romantismo, apesar da plasticidade conseguida, no delicioso acotovelamento de opostos, como na primeira estrofe citada. Ali a mão de criança evoca a inocência e a ternura ao mesmo tempo que suscita uma imagem extremamente sensual na equiparação de arminho (pele luxuriante de animal) e cova/ ninho de amor (sentidos visuais — brancura-escuridão de cova: sentidos táteis — arminho, suavidade, lisura; sentidos morais em choque — brancura, virgindade, inocência — ninfolépsia, posse sexual). Depois o clima erótico se adensa em comparações que continuam o jogo inocência — gozo físico com implicações sexuais nas referências a conchas e polpa (prefiguradas na palavra cova). A tensão sensual continua na estrofe seguinte, onde o poeta joga com a castidade, o cativo da roupagem (luva — roupa da mão) e consegue uma metáfora belíssima, ao mesmo tempo clássica e extremamente sugestiva na alusão venusiana.

Onde o aniquilamento poético desta última poesia? É certo que a poesia é desigual, e alguns trechos aqui citados demonstram claramente os conhecidos altos e baixos castroalvinos. O surpreendente, porém, é que o poeta, às vésperas da morte, consiga a isenção criativa para elaborar um poema como o que se acaba de analisar. Mas prova ainda mais contundente existe em dois poemas, um escrito em 1866 e outro em 1871. "Horas de Martírio" não foi incluído em *Espumas Flutuantes*. O poema nada acrescenta à fama do poeta, obviamente produto da juventude e transbordando lugares-comuns e grandiloquência oca. Em 1871, o poeta retoma o poema, talvez atraído pelo tema da ausência, e nos dá uma pequena obra-prima em que o estardalhaço de 1866 cede ao sofrimento maduro, à solidão transcendental e a uma eloquência simples e direta. Convém citar extensivamente os dois poemas. Na versão definitiva, o poeta usa inteiras apenas as primeiras duas estrofes, logo partindo à recriação do passado. Como em vários outros lugares, Castro Alves nos revela a origem do impulso criador — a solidão que gera a necessidade de uma companhia, mesmo que imaginada, seguida da acumulação de detalhes na tentativa de fixar o efêmero:

HORAS DE MARTÍRIO

Dama Negra

De dia na solidão seguir-te os passos,
 De noite vigiar-te à luz da lâmpada,

Ser quem amas, e a sombra com quem sonhas.
Eis minha eternidade.

Maciel Monteiro

Quando longe de ti eu vegeto
Nestas horas de largos instantes,
O ponteiro, que passa os quadrantes
Marca séc'los, s'esquece de andar.
Fito o céu — é uma nave sem lâmpada.
Fito a terra — é uma várzea sem flores.
O universo é um deserto de dores,
A madona não brilha no altar.

Então lembro os momentos passados,
Então lembro tuas frases queridas,
Como o infante que as pedras luzidas
Uma a uma desfia na mão.
Como a virgem, que as jóias de noiva,
Conta alegre a sorrir de alegria,
Conto os risos, que deste-me um dia,
Que rolaram no meu coração.

Me recordo o lugar onde estavas...
O rugir de teu lindo vestido,
Como as asas de um anjo caído
Quando roçam as flores do val...
Vejo ainda os teus olhos quebrados,
Este olhar de tão fúlgidos raios,
Este olhar que me mata em desmaios,
Doce, terno, amoroso, fatal...

Tuas frases... são garças, que voam,
É meu peito — o seu cândido ninho...
Teus amores — a flor do caminho,
Que eu apanho, viajante do amor.
Quer os cardos me firam as plantas,
Quer os ventos me açoitem a fronte,
Dou-lhe orvalho — do pranto na fonte,
Dou-lhe sol — do meu peito no ardor.

Oh! se Deus algum dia orgulhoso
O seu livro infinito volvesse,
E nas letras de estrelas relese
Seu passado nas folhas azuis
Não teria o orgulho que tenho,

Quando o abismo dest'alma sondando,
No infinito de amor me abismando
Eu me engolfo num pego de luz...

Teu amor... teu amor me engrandece,
Dá-me forças nos transes da vida,
E a borrasca fatal, insofrida,
Faz-me dó, faz-me rir de desdem...
Se eu cair, — rolaei no teu seio...
Se eu sofrer, — ouvirei o teu canto!
Sentirei nos meus dias de pranto
Que inda longe de mim — vela alguém!

Meu amor... Meu amor é um delírio.
É volúpia, que abrasa e consome,
Meu amor é uma mescla sem nome.
És um anjo, e minh'alma — um altar.
Oh, meu Deus! manda ao tempo, que fuja,
Que deslizem em fio os instantes,
E o ponteiro, que passa os quadrantes,
Marque a hora em que a possa beijar.

Convento de São Francisco no Recife,
julho de 1866 (285-287)

LONGE DE TI

Quando longe de ti eu vegeto,
Nessas horas de largos instantes,
O ponteiro que passa os quadrantes,
Marca séculos se esquece de andar.
Fito o céu — é uma nave sem lâmpada.
Fito a terra — é uma várzea sem flores.
O universo é um abismo de dores,
Se a madona não brilha no altar.

Então lembro os momentos passados,
Lembro então suas frases queridas,
Como o instante que as pedras luzidas
Uma a uma desfia na mão.
Como a virgem que as jóias da noiva
Conta alegre a sorrir de alegria,
Conto os risos que deste-me um dia
E que eu guardo no meu coração.

Lembro ainda o lugar onde estavas...
 Teu cabelo, teu rir, teu vestido...
 De teu lábio o fulgor incendiado...
 Destas mãos a beleza ideal...
 Lembro ainda em teus olhos, querida,
 Este olhar de tão lânguidos raios,
 Este olhar que me mata em desmaios,
 Doce, terno, amoroso, fatal!...

Quando a estrela serena da noite
 Vem banhar minha fronte saudosa,
 Julgo ver nessa luz misteriosa,
 Doce amiga, um carinho dos teus!
 E ao silêncio da noite que anseia
 De volúpia, de anelos, de vida,
 Eu confio o teu nome, querida,
 Para as brisas levarem-no aos céus.

De ti longe minh'alma vegeta,
 Vive só de saudade e lembrança,
 Respirando a suave esperança
 De viver como escravo a teus pés,
 De sonhar teus menores desejos.
 De velar em teus sonhos dourados,
 "Mais humilde que os servos curvados!
 Inda mais orgulhoso que os reis!"

.....

Ó meu Deus! manda as horas que fujam,
 Que desfilem em fio os instantes...
 E o ponteiro que passa os quadrantes
 Marque a hora em que a possa fitar!
 Como Tântalo à sede morria,
 Sem achar o conforto preciso...
 Morro à míngua, meu Deus, de um sorriso,
 Tenho sede, Senhor, de um olhar.

Bahia, 1871 (328-330)

A superioridade na nova terceira estrofe é óbvia. O "me recordo" pretensioso dá passo ao simples "lembro". O "rugir" de um vestido cedo passo à lembrança detalhada da mulher, onde o vestido é apenas parte de uma cadeia de evocações que tomam o lugar de anjos caídos e flores do vale. A comparação das últimas estrofes é também instrutiva. O poeta salva o melhor da primeira

versão, a impaciência com a vinda da amada, agora destacando-a ao princípio da estrofe. E consegue, nos últimos versos, a expressão lapidar e definitiva, tão procurada dos poetas, sem perder a simplicidade direta e profundamente pessoal que caracteriza o poema: "Morro à mingua, meu Deus, de um sorriso, /Tenho sede, Senhor, de um olhar."

O esforço terrível de lembrança gera no poeta a capacidade de obliterar interferências, de concentrar-se sobre a sua visão. Em "Durante um Temporal", Castro Alves emprega um elemento predileto do Romantismo, a tempestade. Mas agora a herança tradicional, outrora usada sem maior originalidade, modifica-se individualmente. O poeta não desafia o trovão, mas sim resiste tenazmente a sua atração, criando da violência uma visão amorosa calma e redentora:

Que importa o raio azul, a terra funda,
A orquestra dos trovões, a voz do abismo.
Se em ti cismando ... some-se o universo,
Se em ti somente eu cismo?

Tu és a minha vida ... o ar que aspiro ...
Não há tormentas quando estás em calma,
Para mim só há raios em teus olhos,
Procelas em tua alma! (318)

Apesar do valor inegável de alguns destes poemas, não resta dúvida que a obra-prima do poeta dentro desta tendência recreativa se encontra em *Os Anjos da Meia-Noite*, escritos em 1870. O ciclo de poemas representa toda a gama de expressão já vista em poemas individuais. Parte do valor dos poemas vem precisamente da sua perfeição formal e temática. Talvez por causa da concisão inerente ao soneto, o poeta aqui logra conter a caudal emocional romântica, em benefício da beleza plástica e sonora dos poemas. As "fotografias" começam com uma invocação em termos completamente românticos — insônia, vampiragem, sofrimento, isolamento, febre, fantasmas companheiros. Esta introdução apaixonada (e inferior aos poemas que seguem) dá passo a quadros de lembrança. O retrato de Marieta lembra os poemas da juventude, de contemplação embevecida da amante casta e virginal, adormecida, cuja inconsciência permite a intrusão concupiscente do olhar másculo. Todos os elementos de sensualidade noturna estão presentes: a luz morna e reveladora da lua, espádua e seios nus, cabelos esparramados. O retrato seguinte de Bárbara, a hetaira, realça elementos visuais. É bem mais uma fotografia do que a representação de Marieta. A primeira estrofe apresenta-nos na sua combinação de vermelho e branco a perfeição venusiana, junto com a sugestão dissoluta do álcool:

Erguendo o cálice que o Xerez perfuma,
Loura a trança alastrando-lhe os joelhos,
Dentes niveos em lábios tão vermelhos,
Como boiando em purpurina escuma; (88)

As variantes amorosas seguem-se: Ester, visão diáfana de sensualidade, e Fabíola, a bacante cruel, presença constante neste poeta e traço inegável da época.

No soneto dedicado a Cândida e Laura, com a sua ênfase no amor conjugal, a tranqüilidade temática gera o melhor poema da série, perfeito soneto "parnasiano". Num golpe intuitivo, os símbolos da nobreza, cisnes e lírios, se empregam aqui tal como os parnasianos o farão. Completa a composição o ambiente de jardim e palácio. A beleza estática serve efetivamente de repouso espiritual depois das evocações emocionantes anteriores. Além do choque de oposições tão querido dos românticos, o poema representa o momento em que os impulsos visuais anteriores atingem o domínio total da unidade poética:

Como no tanque de um palácio mago,
Dous alvos cisnes na bacia lisa,
Como nas águas que o barqueiro frisa,
Dous nenúfares sobre o azul do lago ...

Como nas hastes em balouço vago
Dous lírios roxos que acalenta a brisa,
Como um casal de juritis, que pisa
O mesmo ramo no amoroso afago ... (90)

É notável na segunda estrofe a inclusão natural de elementos brasileiros num ambiente decididamente europeu. A presença do sertão baiano é constante nesta poesia, talvez por constituir o ambiente real do poeta durante meses a fio, internalizado e incluído inconscientemente na sua obra.

Depois do remanso espiritual do quinto soneto, o poeta prossegue na trilha da consolação com a evocação de Dulce, outro amor casto, materno e acolhedor. O último soneto em que Castro Alves interpela uma musa enigmática liga o tema recriativo com o do apelo. Aqui o poeta revela claramente a ligação morte-amor-destino que corre insistentemente debaixo de tantas perguntas não respondidas. Como sempre, o poeta não ouve resposta. É possível que as mulheres lembradas, que amam e consolam o poeta, e as duras damas hieráticas sejam apenas manifestações contrárias do mesmo impulso de afirmação individual:

Quem és tu, quem és tu, vulto gracioso,
Que te elevas da noite na orvalhada?
Tens a face nas sombras mergulhada ...
Sobre as névoas te libras vaporoso ...

.....

Quem és tu? Quem és tu? —És minha sorte!
És talvez o ideal que est'alma espera!
És a glória talvez! Talvez a morte! ... (91)

Existe outro elemento na poesia amorosa escrita na Bahia que ainda não estudamos devidamente. Na sua solidão, o poeta não só se projeta ao passado através da memória sensorial, mas se lança, através da imaginação simpática, na natureza sertaneja que o circunda. O poeta anima a natureza fazendo com que ela transborde de sensualidade. A tentativa se justifica na elaboração da identidade superior acima estudada. Nos poetas medíocres a imaginação simpática se traduz na reconhecida falácia patética onde o escritor anima a natureza para melhor refletir o seu estado anímico. A projeção simpática de Castro Alves nesta poesia compartilha do melhor da tendência. É notável a ênfase na harmonia amorosa natural nesta poesia. Para Castro Alves todo o universo, seja humano, animal, planta ou mineral, compartilha um diapasão harmônico sensual. Como diz Goldberg, "Projection of the sympathetic imagination is not only independent of pre-established categories, but it aims at breaking down these categories whenever they may be found". (11)

Em "A Volta da Primavera", o poeta postula uma relação erótica na natureza em função da qual o seu próprio amor pela mulher representa uma necessidade indeferível:

Já viste às vezes, quando o sol de maio
Inunda o vale, o matagal e a veiga?
Murmura a relva: "Que suave raio!"
Responde o ramo: "Como a luz é meiga!"

E, ao doce influxo do clarão do dia,
O junco exausto, que cedera à enchente,
Levanta a fronte da lagoa fria ...
Mergulha a fronte na lagoa ardente ...

Se a natureza apaixonada acorda
Ao quente afago do celeste amante,
Diz! ... Quando em fogo o teu olhar transborda,
Não vês minh'alma reviver ovante? (34)

Em "Murmúrios da Tarde", o leitor defronta idêntica cena de sensualidade transbordante, dentro da qual o amor humano é apenas mais um elemento. O amor é uma espécie de êxtase transcendental que desce sobre o mundo, inflamando tudo. Esta exacerbação sensual é encarada em termos sagrados, onde os participantes logram total comunhão através dos sentidos:

(11) Goldberg, p. 92.

Ontem à tarde quando o sol morria,
 A natureza era um poema santo,
 De cada moita a escuridão saía,
 De cada gruta rebentava um canto,
 Ontem, à tarde, quando o sol morria.

.....

Larga harmonia embalsamava os ares!
 Cantava o ninho — suspirava o lago ...
 E a verde pluma dos sutis palmares
 Tinha das ondas o murmúrio vago ...
 Larga harmonia embalsamava os ares.

Era dos seres a harmonia imensa,
 Vago concerto de saudade infinda! (70-71)

A compenetração castroalvina da natureza chega ao auge nos poemas de "A Cachoeira de Paulo Afonso", produzindo efeitos lindíssimos que se encontram dentre os exemplos prediletos de várias gerações de leitores brasileiros. A tarde especialmente, como se viu nos exemplos acima citados, apresenta-se ao poeta como momento diurno de máxima intensidade voluptuosa, com a sua luz morna e dourada sugerindo a proximidade do fim-morte do dia. Em "A Tarde" o poeta nos descreve tal momento:

Era a hora em que a tarde se debruça
 Lá da crista das serras mais remotas ...
 E d'araponga o canto, que soluça,
 Quando sobre a lagoa, que s'embuça,
 Passa o bando selvagem das gaiotas ...
 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,
 E os angicos as comas espanejam,
 Pelos dedos das auras perfumadas ...
 A hora em que as gardênias que se beijam
 São tímidas, medrosas desposadas;
 E a pedra ... a flor ... as selvas ... os condores
 Gaguejam ... falam ... cantam seus amores! (211-212)

A originalidade de Castro Alves, dentre tantos poetas românticos a falarem incessantemente da tarde, se encontra na inclusão natural do sertão na poesia crepuscular da época. Depois de estabelecer o seu ambiente amoroso, o poeta

nos introduz Maria, moça tão atraente que a natureza se apaixona por ela numa bela hipérbole amatória:

Onde vais, à tardezinha,
Mucama tão bonitinha,
Morena flor do sertão?
A grama um beijo te furta
Por baixo da saia curta,
Que a perna te esconde em vão ... (213)

O poeta volta ao tema de sensualidade crepuscular no famoso poema "Crepúsculo Sertanejo", outra vez descrevendo uma sinfonia pastoril. Ainda mais conhecido é "O São Francisco", onde o poeta descreve o curso do rio em termos de posse e as terras se apresentam como uma série de mulheres invadidas pela força conquistadora das águas.

Para terminar este ensaio, queremos recapitular brevemente os argumentos empregados. Para nós, a melhor poesia do poeta é escrita nos anos 1870-1871, no que chamamos a sua fase definitiva. Ao contrário do consenso crítico que encontra pouco o que admirar nesta poesia, nós a achamos profunda e profundamente fascinante. Em contraste com o poeta jovem, o Castro Alves de então internaliza conceitos românticos de acordo com necessidades psicológicas inapeláveis. O resultado é uma poesia ricamente elaborada onde os recursos ultra-românticos geram beleza sonora e visual. Os temas unificadores de *carpe diem*, *tempus fugit* e da efemeridade recorrem através dos motivos do apelo e da recriação do passado. O poeta emprega o apelo para chamar as memórias e para indagar, sempre debalde, o futuro encarnado numa série de mulheres frívolas e distantes. Nos poemas onde o poeta desenvolve largamente a sua memória sensorial encontramos as suas obras-primas. O poeta atinge o auge desta tendência nos poemas merecidamente famosos de "Anjos da Meia-Noite", mas demonstra felicidade poética em inúmeros outros poemas. O último elemento poético examinado neste ensaio foi o desenvolvimento da sensibilidade negativa em Castro Alves. O poeta se distingue na sua poesia amorosa derradeira por uma tentativa bem sucedida de ultrapassar os limites egocêntricos, logrando criar uma sensualização transcendental da natureza em que o elemento humano é harmoniosamente fundido com o mundo. Ao mesmo tempo que o poeta se transborda afetivamente na tentativa de enriquecer a sua identidade, ele inclui naturalmente o sertão baiano no ambiente poético.

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. Depois da comemoração do centenário da sua morte é justo que a sua obra seja avaliada de novo. Esperamos ter contribuído para uma re-leitura de Castro Alves através deste estudo de uma parte de sua obra imerecidamente desprezada.