

## EDILENE DIAS MATOS

### Cenas poéticas: Castro Alves

#### Cena 1: a palavra musicante

[...] é de sua boca que o jovem homem forma essa doçura.  
*Gottfried von Strassburg*

A poesia de Castro Alves não se fez para ser lida tão somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta, já que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação.

Apesar de escrita e destinada, pois, a ser lida, a poesia castroalvina traz em sua origem, e no corpo mesmo de sua escritura, a vibração da voz. O que a caracteriza, antes de tudo, é seu forte acento oral (excesso verbal; redundâncias e repetições rítmicas, sintáticas e semânticas; léxico e entonações altissonantes; imagens superlativas; predominância da conatividade funcional e ênfase nos aspectos performáticos), mesmo hoje que uma voz sem corpo, apenas eco ou som de um fantasma, se perpetua em seus versos e invade nossos ouvidos. Tal como a voz de Thot, deus egípcio das palavras, das fórmulas mágicas e encantatórias e da escrita, a de Castro Alves se insinua em seus poemas como um canto sedutor, vindo de um outro tempo, mas que ecoa, ainda em nossos dias, ora apaixonado, lírico, sensual, sonhador, ora combativo, persuasivo, incitador, denunciador, revolucionário; mas, em todos os seus momentos, atualíssimo.

Impressa, a obra poética de Castro Alves esconde, de início, sua oralidade de raiz; lida, porém, deixa-se ouvir, inscrevendo-se no universo da voz e integrando-se no que Paul Zumthor denomina *oralidade secundária*, ou seja, aquela oralidade própria dos textos que, embora escritos, conservam acentuadas e profundas marcas orais.

O par formado pelo binômio escritura/voz é, no corpo da poética castroalvina, atravessado por tensões, oposições conflitivas e até contraditórias. No tocante ao assunto, Zumthor (1993 ou 1997) se refere ao impresso (o livro) como um freio, anteparo, para o movimento dramático da declamação. Embora freio, anteparo, o impresso, porém, não elimina o forte elemento vocal em Castro Alves.

Entendo, com Zumthor, que, imersa no espaço ilimitado da oralidade, a voz é puro presente, sem estampilha, sem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escrita que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, ocupante que é de um espaço movente, cambiante, onde respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

Ao redescobrir, pois, a voz como sopro de vida, como fruto de movimentos coreográficos e escultóricos do aparelho fonador, penso em Castro Alves e no poder de sua voz, que pulsava Eros e Tântatos, Emoção e Logos, Amor e Revolução Social. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo. E mais uma vez relembro Zumthor (1993 ou 1997), quando se refere à gestualidade e corporalidade dos textos poéticos medievais, textos estes, como os de Castro Alves, acentuadamente declamatórios e performáticos, onde predominava a “palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, esse jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais”. (ZUMTHOR, 1997, p. 45)

Também em Castro Alves, o corpo participa da ação de dizer, desde a variada tonalidade da voz ou a estruturação rítmica até a gesticulação corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai e vem próprio da atuação performática.

O charme e a sedução da voz remetem à deusa Peithó, divinda-de todo-poderosa, tanto em relação aos deuses quanto aos homens, e que dispõe dos “sortilégios de palavras de mel”. Com o poder de fascinar, Peithó, que corresponde, no “panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro” (DETIENNE, 1988, p. 38), domina a voz do orador e mora em seus lábios, dando por isso a suas palavras a doçura mágica e o poder persuasivo. Ambivalente (musa e sereia), Peithó tem duas faces: de um lado, é maléfica, “a odiosa filha do desregramento” (DETIENNE, 1988, p. 38), a inseparável amiga das palavras traiçoeiramente carinhosas (as lisonjas) que são o instrumento do engano e de ocultas armadilhas; de outro lado, é a boa Peithó, benéfica, serena e conselheira, companheira dos sábios, dos juízes imparciais, dos reis e governantes justos.

A palavra é dotada de um poder que se diria sobrenatural e divino, decorrente de sua própria eficácia, pois, uma vez articulada, converte-se em ação, fato, coisa viva, que nasce, cresce e se transforma. O poeta, realmente artista, sabe operar harmonicamente os sons e jamais profere palavras inúteis. Sua palavra, ao contrário, é potência que se atualiza em força criadora. São as palavras eficazes, fecundadas por sons harmônicos, que conferem luminosidade e vidência ao poeta. Assim como a palavra mágico-religiosa, a palavra do poeta, além de transcender o tempo dos homens, transcende de igual forma os pequenos destinos individuais e passa a influenciar até os sonhos e destinos coletivos. É assim que a palavra poética em Castro Alves acaba adquirindo uma espécie de poder social, que a capacita a propor e até traçar novos rumos para a sociedade.

Castro Alves, cuja “voz está situada no coração de uma poética” (ZUMTHOR, 1993, p. 136), preenchia os clichês relativos à qualidade e à graça da voz. Sua voz era alta, clara, harmônica, ritmada, de riqueza expressiva e timbre vigoroso, além de sonora: tudo isso fazia com que a fluidez de suas frases poéticas provocasse a reconstrução

de um saber, o repensar de um ideal, maravilhamento, encantamento, ... fascinação.

A incontida euforia coletiva, provocada pela repercussão da palavra grandiloquente do poeta no imaginário social, faz de Castro Alves um mestre da palavra como potência capaz de agir sobre o outro. Castro Alves, poeta a meio caminho entre a oralidade e a escrita, exerce verdadeiro efeito encantatório sobre seus leitores/ouvintes, com suas palavras e ritmos; suas declamações, cheias de sedução, produzem, além de uma vertigem auditiva, uma vertigem visual, um cegamento, insinuam-se, penetram nos ouvidos, ofuscam o olhar — transmissão de encantos pela boca, pelo ouvido e pelo olhar: “encanto irresistível, desses que transfiguram um orador ou poeta”. (BARBOSA, 1881, p. 22)

É costume falar-se de uma tradição oratória baiana, que vem desde os tempos de Vieira com seus **Sermões**, sobretudo os que proferiu no púlpito da Igreja d’Ajuda, passando pelo seiscentista Gregório de Mattos, o Boca do Inferno, até Rui Barbosa, Francisco Muniz Barreto, Otávio Mangabeira e outros, que motivaram, por exemplo, Gilberto Freyre, em sugestivo poema sobre a Bahia, a declarar: “eu detesto teus oradores Bahia de Todos os Santos/teus ruiubarbosas, teus otaviomangabeiras [...]” (FREYRE, 1990, p. 16). Mas na Bahia é assim. Também o povo adotou a oratória — uma das preocupações da arte poética tradicional — e aqui recordo o popular Jacaré que, eloquente, subia nos caixotes, improvisando palanques e, diariamente, reunia curiosos à sua volta, em qualquer espaço de rua, para ouvi-lo em seus discursos inflamados. Lembro-me também de Cuíca de Santo Amaro, poeta popular de inusitada performance, a gritar ladeiras abaixo: “Leiam, leiam, O marido que passou o cadeado na boca da mulher”.

Essa oratória que se quer tradicional da Bahia, em verdade está presente em todo o país, num país onde o prestígio do discurso é quase unânime. Essa espécie de vocação nacional foi muito bem

detectada, sobretudo por viajantes estrangeiros, como o comprova o relato de um viajante inglês do século XIX:

A arte de falar em público desenvolveu-se até um alto grau de excelência, o cidadão médio é um orador de categoria não desprezível. Diversamente dos ingleses e dos americanos, o homem do Brasil parece capaz de falar livre e eloquentemente à menor notícia. (BRUCE, s.d., p.15)

A oratória de Castro Alves não se traduzia em eloquência vazia, mas, antes, conferia ao texto poético invulgar poder de comunicabilidade, realçando suas tonalidades rítmicas e sonoras, inscrevendo imagens corporais na tecedura oral do drama humano. Tal qual Calíope, musa de bela voz, a voz de Castro Alves propagava-se miticamente, conduzindo o povo pela persuasão, nunca pela sujeição.

Castro Alves associou a tradição da oratória à dicção da poesia. Mayakovski, tal como o vê Meschonic, logrou estabelecer, orador que era, estritas conexões entre a sonoridade e a visualidade da palavra oral: “Mayakovski tem a tipografia de sua dicção, a dicção de sua tipografia, (...) a voz é invisível, o ritmo é invisível, mas eles reclamam uma visualização, uma notação” (MESCHONIC, s.d., p. 266). O poeta baiano tinha também a tipografia da sua dicção. E preparava-se de maneira especial para declamar seus poemas: pô de arroz para acentuar a palidez e ressaltar as românticas olheiras e os olhos fundos; carmim nos lábios para realçar a boca; cabelos revelando ligeiro desalinho; paletós bem talhados; garganta exercitada e afinada para as várias entonações, para mudanças de tom e ritmo; gestos ensaiados e medidos, tendo em vista o adequado erguer e abai-xar dos ombros em sequência, o espalmar da mão no peito, o serrar dos punhos, o abrir ou o erguer dos braços. A linguagem do corpo era usada como arma de grande eficácia para evocar emoções e suscitar exclamações de admiração. Todo o visual do poeta, enfim, era devidamente programado para fascinar e comover o público, para dominá-lo e controlá-lo pelo poder hipnótico do verbo: adotava

assim a postura de um *apóstolo*, arrebatado por sua fé, convicções e ideais, e nisto era o *maior de todos*.

Teatros, salões, auditórios, varandas, sacadas, a própria rua, constituíam espaços para as encenações do altissonante condor. À época, o teatro tinha uma função peculiar: além de espaço de lazer e entretenimento, era também espaço de difusão do saber, espaço de calorosas discussões e polêmicas, espaço de socialização, enfim era o grande ponto de encontro. Castro Alves nutria especial paixão pelo teatro e o via mesmo como uma forma de expressão artística superior à da própria poesia. Por isso, além de poeta foi dramaturgo, além de dramaturgo foi orador e, sobretudo, ator. Admirava os artistas, tinha intimidade com o palco e o espírito de um prestidigitador. A musicalidade de seus poemas era valorizada mais ainda por sua habilidade mímica, pela gestualidade estudada, pela expressão corporal exaustivamente ensaiada. Os declamadores da época não tinham tal preocupação. O uso da mímica em Castro Alves era controlado, refletido, trabalho de aperfeiçoamento a que se dedicava com rigor e frequência, repetindo os poemas em voz alta, o ouvido atento a sua própria voz, ouvido excepcionalmente musical. Este era um de seus exercícios regulares sempre frente ao espelho para que pudesse fazer os devidos ajustes mímicos. Procurava, igualmente, graduar a respiração e adequá-la aos ritmos, às inflexões, às pausas, às reticências. Seu grande fascínio sempre foi realmente o teatro! Sabia do seu pendor natural para o palco e a ribalta, e procurava desenvolvê-lo cada vez mais.

O Teatro São João, na Bahia, era um de seus preferidos, e nele tinha lugar certo quando estava em Salvador. Esse teatro, hoje apenas uma lembrança, devorado que foi pelo fogo no dia 6 de junho de 1923 (salvaram-se apenas uma tela e o busto de Castro Alves), “fazia parte da tradição mais antiga da cidade, como o primeiro templo de arte ali erguido, casarão secular onde reboaram as vozes

de nossos grandes poetas, Castro Alves sobranceando a todos [...]” (REVISTA DHARANÁ, s.d.)

O Teatro Santa Isabel, no Recife, foi também palco de apresentações de Castro Alves, especialmente por ocasião das célebres e acirradas disputas com Tobias Barreto. Nos intervalos das peças, eram dados motes que os dois poetas glosavam, aplaudidos e incentivados sobretudo pelos alunos da Escola de Direito, centro onde borbulhavam e se digladiavam as novas ideias da época (1860/1870). Admiradores tomavam partido por um ou outro dos improvisadores, disputavam palmas e plateia. Castro Alves, dez anos mais jovem, sempre trajado de casaca com flor na lapela, olhar brilhante e magnético, figura apolínea, voz sonora e firme, com dicção perfeita, gesticulação animada, mas ordenada, era o quixotesco moço de arrebatadas emoções. Tobias Barreto, germanófilo, de rara inteligência, preocupado em demonstrar superioridade mental e ostentar profundo saber, temperamento nervoso e agitado, voz estridente, usando sempre traje em desalinho, era o aguerrido defensor das novas ideias positivistas. De início, Castro Alves e Tobias Barreto foram amigos na vida e adversários nos embates improvisados; depois, adversários na vida e nos palcos.

A guerra entre ambos declarou-se, propriamente, em 1866, quando surgiram dois partidos teatrais: um, o da atriz Adelaide Amaral (tímida e recatada), favorável a Tobias Barreto; outro, o da atriz Eugênia Câmara (inquieta e estouvada), liderado pelo ídolo Castro Alves. Eram ambos, porém, oradores brilhantes, cada um à sua maneira. Tobias Barreto fazia-se admirar, não amar. De temperamento mais dócil e sociável, Castro Alves fazia-se admirar e amar.

No Teatro São José, em São Paulo, Castro Alves contava igualmente com um público ávido e entusiasta: as primeiras filas eram sempre ocupadas pelas mulheres, e muitos estudantes ficavam de pé, pois o teatro sempre estava lotado. Em sessão comemorativa à data

magna da Bahia, no ano de 1868, Castro Alves ali compareceu para recitar sua famosa *Ode ao Dous de Julho*. Vestia capa espanhola e as folhas da gravata francesa palpitavam-lhe sobre o peito.

Apoiou as mãos no rebordo do camarote e, antes de declamar, proferiu um período em prosa. Fez uma pausa. E começou: ‘Era no dous de julho [...]’ Os versos saem límpidos, perfeitos, esbraseados, incendiando, dardejando os donos do negro escravo. O auditório delira pelo cintilar das imagens, pela expressão cristalina do pensamento. Bate palmas, acompanhando todas as emoções, irmanado pelos mesmos ideais. Os mais entusiasmados, após abraçá-lo, beijam-no com fervor. (MEIRELES, 1998, p.163)

Tinha ele, pois, o carisma dos grandes artistas: magnetizava o auditório e o fazia rir ou chorar; silenciar, se o momento exigia; ou prorromper em entusiásticos bravos. Performático e hábil ator, Castro Alves preparava a cena, olhava o auditório de um lado a outro, declamava, fazia pausa, passava os dedos pelos cabelos negros... Tinha paixão pela palavra viva, grafada no papel ou inscrita na voz.

Em novembro desse mesmo ano (1868), um depoimento sobre o timbre poderoso da voz de Castro Alves foi dado por Martins Francisco Terceiro, neto de José Bonifácio, o Patriarca. Conta ele que, ao conhecer o poeta, ficou vivamente impressionado com a firmeza, vibração e sonoridade da sua voz:

Em São Paulo, novembro de 1868; espetáculo no Teatro de São José, em benefício do notável ator Joaquim Augusto: foi onde e quando vi e ouvi, pela primeira vez, Antonio de Castro Alves. Muita gente. Nem um camarote vazio. Sobe o pano. Afileiram-se em cena os artistas com o beneficiado à frente. Voltam-se todos os olhares para o último camarote da segunda ordem à esquerda do palco, onde aparece o vulto bonito, proporcionado, popular, do moço baiano. Cabelos negros e ondeantes; voz larga e sonora; enunciação segura e como que virgulada; gesto e palavra em indefectível harmonia, dominando a atenção e o coração, a impaciência e a consciência do auditório extasiado: assombroso o sucesso! Impossível imaginar recitação mais perfeita. Aplausos, muitos aplausos. Um

triunfo completo da genialidade sobre a multidão, da poesia sobre a prosa, do indivíduo sobre o sentimento coletivo. Vê-se, percebe-se, que a alma da juventude acadêmica se orgulha de seu fator máximo, do seu ídolo predileto. (FRANCISCO, 1933-1934, p. 401)

Outro depoimento importante sobre a habilidade declamatória de Castro Alves foi dado por Carlos Ferreira, seu admirador e amigo, morador em São Paulo, na mesma república de estudantes em que vivia o poeta:

E quando ele recitava, toda a gente que o ouvia tinha arrepios de assombro e enxergava na esbelta e simpática pessoa do jovem acadêmico mais um semideus do que um poeta, menos um poeta que vidente, e nunca se fartava de recitar...

Era preciso nesses momentos solenes, arrebatador, dramático, trágico, um perfeito artista!

A poesia recitada por ele tomava um vulto extraordinário, retumbava, tinham aspectos maravilhosos as suas imagens, e o auditório sorria e chorava, permanecia mudo pela comoção fortíssima ou prorrompia em bravos entusiásticos, conforme o grau de inspiração que escapava das válvulas daquele talento prodigioso, nos momentos em que se fazia ouvir. (FERREIRA, 1905, p. 14)

Mas a voz forte, vigorosa, coreográfica, hipnótica, quase escultórica, não resistiu à tuberculose prenunciada desde a puberdade. Não houve filtro mágico capaz de debelá-la: nem as mezinhas domésticas, ou o leite da Fazenda Santa Isabel, o ar do sertão, as ondas do Paraguaçu, as virtudes terapêuticas do clima, a dedicação dos parentes e amigos. O poeta começou a pressentir a morte do declamador arrebatado, do orador eloquente. A quase perda da voz, da entonação admirável, fez com que, em festa cívica, no 2 de julho de 1870, em Curalinho, o poeta, alvo das homenagens, já não mais pontificasse: faltou-lhe a voz, e seu poema foi lido por um intérprete. E o fato repetiu-se em outras ocasiões, como por exemplo, a 14 de outubro de 1870, no Teatro São João, em noite de festa em

benefício do Grêmio Literário, quando foi declamado seu poema *Deusa incruenta*. A voz era então a de José Joaquim da Palma; Castro Alves, a seu lado, não podia esconder a tristeza pela impossibilidade de fazer-se ouvir. Não mais se ouvia a voz lírica ou profética do poeta, sua voz exata, suave ou retumbante, de amante enternecido ou de audacioso revolucionário.

Castro Alves teve, porém, a oportunidade de entoar seu canto de cisne. Em 10 de fevereiro de 1871, no salão da Associação Comercial, na Bahia, onde se realizava um *meeting*, promovido pela Colônia Francesa em favor das famílias vitimadas pela guerra franco-prussiana, o poeta, que acabara de chegar de surpresa, tomou a palavra e recitou os versos do poema *No meeting do Comité du Pain*, suscitando no público presente intensa comoção. Reanimado por apenas um instante, Castro Alves entoou o seu último canto, seu canto agônico. A partir de então, não mais se ouviu a voz do poeta.

Mesmo sem assinatura, porém, a voz de Castro Alves continua a ostentar, curiosamente, sua marca. Na voz dos intérpretes, é ainda sua voz que se faz ouvir, é ainda seu timbre que ressoa, ecoando sonora e luminosamente no nosso imaginário.

A escritura, diz Zumthor (1993, p. 218), “não basta para fixar o texto, e, a todo instante, a boca do leitor se prepara para remanejá-lo ou até refazê-lo. [...] através da superfície escrita, a permanência de um modelo textual vocal [...]” E na poesia de Castro Alves, sua voz se perpetua ainda, e continuamente se reencena.

## **Cena 2: o gesto falante**

No início dos tempos, o homem falava a linguagem dos gestos; era a coreografia corporal que definia a comunicação. O gesto, portanto, foi o primeiro traço de comunicação humana.

Se o corpo e suas paixões ocuparam lugar de destaque na literatura libertina do século XVIII, é, porém, só com os pré-românticos

e os românticos que o corpo começa, efetivamente, a falar. E a linguagem que fala é a dos sonhos, dos símbolos e das metáforas.

Ao evocar uma retórica do gesto, evoco também a estátua de Castro Alves, erguida no umbigo da parte alta da cidade de Salvador,<sup>41</sup> com braço e mão estendidos, olhos contemplativos e repousados na Baía-de-Todos-os-Santos, o olhar meditativo, numa atitude de líder, guia e redentor do seu povo — *a Praça Castro Alves é do povo, como o céu é do condor*, um espaço de liberdade, como aquele em que o condor, em vôo livre e altaneiro, desenha e inscreve seu poema aéreo.

Num pedaço de mármore e bronze, o mito ganha, assim, eternidade, fixa-se como presença sempre viva a alimentar a memória do povo: *fica-te aí para não apagar a memória do teu povo*. E na peregrinação do bronze, o corpo revivificado evoca os acordes da voz no gesto declamatório, lembrando-me, mais uma vez, um dos *insights* geniais de Zumthor (1993, p. 241): “a voz jaz no silêncio do corpo como se trouxesse o corpo na sua matriz”. Corpo e voz em relação intrínseca, a linguagem verbal entrelaçando-se com a linguagem gesticular, simbiose de palavra e gesto, como na cena, revivida por Detienne, em que Althaía, ao amaldiçoar seu filho, traduz sua maldição em palavra e postura:

[...] toda encolhida ela bate com força no chão para suscitar a Erínia vingadora. É a atitude do corpo que confere sua potência à palavra, uma palavra que, aliás, se identifica com a obscura figura da Erínia. (DETIENNE, 1988, p. 33)

O corpo é que fala quando a palavra silencia. No caso de Castro Alves, porém, o silêncio é sempre parcial, já que as imagens do poeta

<sup>41</sup> O monumento em homenagem a Castro Alves, com 10,74 m de altura, é de autoria do escultor italiano Pasquale de Chirico e foi inaugurado no dia 2 de julho de 1923 pelo então Governador da Bahia, Dr. J.J. Seabra, que preferiu fazer suas as palavras do poeta e, em vez do esperado discurso oficial, recitou um poema do homenageado. Vale ressaltar que a ideia de erigir uma estátua a Castro Alves partiu de um grupo de admiradores, já no ano de 1894, quando Raphael Pinheiro, do Grêmio Evolução, apresentou proposta com esse objetivo, aprovada com entusiasmo e por unanimidade.

evocam sua fala, sua voz lírica, profética, oracular: “na performance, exibindo seu corpo” (agora de bronze)

[...] e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente [...]. (ZUMTHOR, 1997, p. 204)

A mão estendida gesticula a palavra, e o gesto fala: “[...] uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente”. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

A boca semiaberta esculpe a sonoridade da voz na concretude do bronze. E os que passam pela praça ouvem os ecos visuais da voz do poeta, ladeira abaixo, ladeira acima, cortando mares e ventos, ressoando nos ouvidos, reanimando um passado inscrito na história e na lenda.

“Quem, diante da tapeçaria (a Dama e o Unicórnio do Musée de Cluny/Paris), vê a mão do tapeceiro, a mão anônima que sonhou-tecendo esta cena magnífica e enigmática?”. (PESSANHA, 1988, p.151) A mão tecelã que sonhou e teceu o tapete/poema é sempre esquecida. Quem, ao ver a estátua de Castro Alves, imponente e bela, parecendo alcançar o céu sem limites, lembra-se do escultor, do artista que, com fantasia e imaginação, eternizou no bronze a imagem do poeta? Quem se lembra das mãos que desbastaram a matéria bruta para construir uma imagem tão viva, capaz de revelar uma alma por trás de um rosto? Embora ignorado e esquecido, o artista Pasquale de Chirico, o sonhador, o vidente, faz-me sonhar também, faz um povo todo sonhar. No bronze, vejo inscrita não só a figura humana de Castro Alves, mas igualmente seu destino, destino de herói consagrado e transformado em ídolo e mito.

Do alto de sua estátua, espaço vazio e revestido de cimento nas medidas proporcionais do homem, o poeta, de início morto para o mundo, renasce, reergue-se vivo e parece mais uma vez assomar à

gigantesca varanda da Praça Castro Alves para saudar, com a mão direita, a Bahia, o amor e a liberdade. Na mão esquerda, Castro Alves segura uma espécie de boina de estudante: índice, óbvio, de sua juventude. Seu olhar distante parece abarcar todo o universo, convidando-nos ao sonho e à ação, ambivalência sempre identificável nos olhos e no rosto dos autênticos visionários.

Do lado direito da coluna de mármore, onde se assenta a estátua do poeta, um conjunto em bronze figura um anjo, com asas abertas e um dos pés suspenso (atitude de preparação para o voo), a erguer uma escrava. Do outro lado da coluna, outro conjunto de bronze retrata um livro aberto, atravessado por uma espada, onde se lê, em letras douradas, o verso célebre do poeta revolucionário: “Nem cora o livro de ombrear co’o sabre”.

Ao referir-se à matéria trabalhada pelo escultor, afirma Bachelard (1994, p. 39), que “o bronze não aceita definitivamente a derrota dos homens, o bronze é o símbolo do invencível, o bronze é rocha e coragem.” O bronze de Paschoal de Chirico é também símbolo dessa vitória do homem sobre a morte, pois nele se restaura a vida e o destino do poeta, poeta visionário, que, agora sim, alça voo. Cada golpe, cada ranhura, cada traço, talhado no bronze, é uma assinatura, é o prenúncio de um renascer continuamente anunciado. E o povo participa diariamente das duas grandes aventuras criadoras: a do poeta e a do escultor.

Na base do monumento, estão as cinzas do poeta/Fênix. E no cinzel do artista, qual Fênix de 365 penas, o poeta recomeça, a cada amanhecer na praça, a cada olhar reconhecedor dos passantes, uma nova vida, um novo poema, um novo verso, um novo lamento de amor, um novo gesto de revolta. E esse milagre diário de renascimento confere ao poeta uma aura de sobrenaturalidade e santidade: depositam-se flores e pedidos ao pé da estátua, ao santo, ao herói, ao líder, ao semideus da poesia, do amor, da coragem, da juventude, da liberdade.

### Castro Alves está vivo como o pássaro mítico:

Está vivo para vocês, para todos, numa imagem que chega exatamente a tempo de acordá-los, de reanimá-los, de transmitir-lhes a vida da inteligência e do coração, a vida que aumenta pelo único fato de que recomeça, de que recomeça com forças jovens, purificada pelo fogo. O mito da fênix é o mito do renascimento progressivo, a dialética da vida e da morte, dialética majorada, evidentemente, no sentido da vida amplificante, no sentido da vida que atravessa os infortúnios e os dissabores, a morte e as derrotas. (BACHELARD, 1994, p.142)

As linhas que demarcam a estátua de Castro Alves, e por meio das quais se moldou sua imagem, definem-se umas em relação às outras, convergindo todas para o grande texto de bronze e mármore, que se integra no espaço da praça, mas não se limita a ele. Sem o seu semideus, a praça seria outra, deixaria de ser como é: templo, altar e púlpito. Mas o santo, o mito, habita também outros templos, ascende a outros altares, assoma a outros púlpitos, reavivando sonhos, reacendendo paixões, realimentando ideais, confrontando os deuses, na reiteração corajosa e teimosa do gesto humano de Prometeu.

Espaço de inversão, a estátua de Castro Alves simboliza, ao mesmo tempo, o poeta morto e o mágico momento seminal em que se dá o nascimento de um mito. Morto, o poeta revive nas variadas e inumeráveis reproduções e/ou criações de sua figura e de seus gestos. A estátua de Castro Alves reduplica-se em fotos, cartões-postais, impressos vários, além de se constituir numa espécie de vitrine da cidade da Bahia. Integrando física e emocionalmente a paisagem da praça onde está instalada, a estátua, uma figuração plástica, impõe a presença do poeta no cotidiano, gesticulando, falando, profetizando. Presença viva que convive diariamente com o povo.

Tal qual a estátua do *Cavaleiro de bronze*, um dos personagens criados pelo gênio de Puskin, que se anima e abandona seu pedestal para perseguir o sedutor de sua viúva, a estátua de Castro Alves igualmente abandona seu altar, não para perseguir, mas para aliar-

se ao povo nos momentos de descontração dionisiaca — é lá, ao pé da estátua, que se dá o encontro de trios e afoxés no grande carnaval de rua — ou para inspirá-lo nos momentos difíceis — é lá o ponto de concentração das passeatas reivindicatórias.

Jakobson, ao tratar do tema da estátua na simbólica de Puskin, esclarece: “[...] Del’vig, dans l’idylle la découverte de la sculpture, annonce um miracle (‘je vous appelle pour que vous veniez voir un miracle!’): ‘L’image de Charité! Charité est vivante! Une Charité d’argile!’”. (JAKOBSON, 1973, p. 179) Assim, também, a inscrição de Del’vig, para a estátua florentina de Mercúrio, anuncia: “Um instante, e ele vai voar”. Transfiro essa inscrição para a estátua de Castro Alves: Um instante, e ele vai falar!

A imobilidade da estátua metamorfoseia-se em ser humano vivo e cheio de mobilidade. Toda estátua representa justamente a oposição entre esses dois elementos: o móvel e o imóvel, a vida e a morte. Segundo Jakobson (1973, p. 178), estamos sempre, no caso, na junção de duas esferas semânticas opostas: a do repouso e a do movimento. Ao mesmo tempo que uma estátua indicia, em sua fixidez, repouso e morte, representa também uma forma de movimento e de vida. E a fronteira entre a vida e a morte desaparece. O poeta poderia perfeitamente dizer ao recriador de sua imagem: “Você me fez reviver no bronze, Oh bronze divino!” Eis o gesto divino que confere vida nova ao poeta.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, N. M. de. *São Paulo de Castro Alves*. Guarulhos: Soge, 1998.  
BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.  
BARBOSA, Rui. *Elogio do poeta*. Salvador: Tipografia do Diário da Bahia, 1881.

- BRUCE, G. J. *Brazil and the Brazilians*. 2. ed. Londres: Mathews, [s.d.].
- DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FERREIRA, C. *Depoimento sobre Castro Alves (plaquette)*. São Paulo: [s.n.], 1905.
- FRANCISCO, M. Varela e Castro Alves. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico de São Paulo*, v. 31. 1933.
- FREYRE, G. *Bahia e baianos*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1990.
- JAKOBSON, R. La statue dans la symbolique de Pouchkine. In: \_\_\_\_\_. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. La génération qui a gaspillé ses poètes. In: \_\_\_\_\_. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- MEIRELES, N. *São Paulo de Castro Alves*. Guarulhos: Soge, 1998.
- MESHONIC, H. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- PESSANHA, J. A. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- REVISTA DHARANÁ. São Paulo: [s.n., 19--?].
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.