UMA PROPOSTA DE LEITURA VOCALIZADA DE "A MÃE DO CATIVO" DE CASTRO ALVES

"Realmente a poesia é feita para ser declamada."
Jean Cohen

A proposal for a vocalized reading of "A mãe do cativo" by Castro Alves

Alexandra Almeida de Oliveira (UFG)[1]

Goiandira Ortiz de Camargo (UFG)[2]

RESUMO: Este trabalho se propõe a apresentar uma leitura vocalizada e comentada do poema "A mãe do cativo", de Castro Alves, enfeixado na coletânea **Os escravos**, publicada postumamente em 1883. Para tanto, seguimos algumas diretrizes determinadas por estudiosos da área e do campo da hermenêutica literária em geral, como: Paul Zumthor (2010), Élie Bajard (2005), Jean Cohen (1974), Giorgio Agamben (2002, 2012), Alfredo Bosi (2010), dentre outros. Antes de passarmos à interpretação do poema e a considerações acerca de sua leitura vocalizada, tecemos algumas considerações sobre o percurso empreendido para se efetuar a vocalização.

PALAVRAS-CHAVE: Vocalização. Interpretação. Castro Alves. Poesia.

ABSTRACT: This paper proposes to present a vocalized and commented reading of the poem "A mãe do cativo", by Castro Alves, bundled in the collection **Os escravos**, published posthumously in 1883. To this end, we follow some guidelines determined by scholars in the area and in the field of literary hermeneutics in general, such as: Paul Zumthor (2010), Élie Bajard (2005), Jean Cohen (1974), Giorgio Agamben (2002, 2012), Alfredo Bosi (2010), among others. Before moving on to the interpretation of the poem and the considerations about its vocalized reading, we make some remarks about the path undertaken to perform the vocalization.

1Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2002), mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2007) e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2020), em regime de cotutela com a Vrije Universiteit Brussel (VUB). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Mariama Bâ, Clarice Lispector, tradução, FLE e ensino de línguas.

2 Possui mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (1988) e doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Fez Estágio de Pós-Doutoramento na Universidade de Lisboa sobre poesia contemporânea (2009). Coordena a Rede Goiana de Leitura e Ensino de Poesia. É Professor Titular da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria da lírica, crítica literária, poéticas da modernidade, lírica contemporânea brasileira e portuguesa, leitura, formação de leitor, ensino e vocalização de poesia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 2.

KEYWORDS: Vocalization. Interpretation. Castro Alves. Poetry.

Leitura vocalizada: algumas considerações

> "A leitura em voz alta nos proporciona um poder de análise que a leitura muda nunca conhece".
>
> Ernest Legouvé

"Penetra surdamente no reino das palavras./Lá estão os poemas que esperam ser escritos./Estão paralisados, mas não há desespero,/há calma e frescura na superfície intata./Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário./Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam./Espera que cada um se realize e consume/com seu poder de palavra/e seu poder de silêncio" (ANDRADE, 2000, p. 13-14). Com esse poema, "Procura da Poesia", Carlos Drummond de Andrade aconselha futuros poetas sobre a escrita de seus textos. Podemos aproveitar, igualmente, seus conselhos no âmbito da leitura, interpretação e vocalização de poemas. Em vez de entrarmos no reino das palavras, entraríamos no reino da poesia, onde estão os poemas à espera de seus leitores e vocalizadores. Estão lá paralisados, calmos, sós e mudos, em estado de dicionário. Estão em estado de dicionário, pois sabemos que por mais que as palavras na poesia alcancem um significado muito mais vasto/amplo[3], é pela acepção corrente das palavras (por sua referencialidade) que adentramos no texto lírico. Acessamos o texto poético por aquilo que ele não é, ou seja, não lemos primeiramente as imagens ali criadas. Outro conselho interessante de Drummond reside no conviver com a poesia. Para se realizar uma vocalização bem-sucedida, temos de ter intimidade com o texto, escavá-lo (como nos ensina Alfredo Bosi, 2010, p. 478), extrair dele várias significações possíveis e montarmos, a partir desse convívio, estudo e exploração textual, a nossa interpretação, sempre a partir da materialidade presente. A intenção do leitor é sempre restringida pela intenção do autor e pela intenção da obra, segundo Umberto Eco (2004), com quem concordamos. O poema precisa ressonar e repercutir em nós, "[...] a poesia é um compromisso da alma", segundo Bachelard (2008, p. 186).

[3] "Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra" Carlos Drummond de Andrade – Procura da Poesia

A lírica origina-se na língua oral, ela nasceu marcada pela vocação de ser memorizada e declamada. No entanto, com o advento da escrita e, especialmente, o da impressa, ela passou a ser lida em voz alta, junto à família ou em saraus. Pouco a pouco a memorização de poemas foi caindo em desuso, e, posteriormente, com a ascensão da burguesia, a leitura tornou-se um ato individualizado e, portanto, silencioso. No Brasil, a exemplo da França, alguns estudiosos e poetas empreendem esforços para reavivar a leitura em voz alta da poesia, que, doravante, nomearemos, neste trabalho, de vocalização (ou leitura vocalizada) (BAJARD, 2005). Há, ainda, poucos estudos nesse campo, sobretudo no Brasil, e nenhuma teoria consistente consagrada à teoria da vocalização. Em decorrência disso, os estudiosos que se aventuram nessas sendas recorrem, também, a textos que tratam indiretamente desse tema.

Para se vocalizar um poema, é necessário seguir um percurso, qual seja: analisar o poema, conhecer a sua estrutura e seus elementos constituintes: métrica, esquema rítmico; interpretá-lo, isto é, construir um sentido para ele, baseado na subjetividade do leitor e no contexto histórico-social, cultural e literário do poema (CAMARGO, 2012, p. 69). Quando se vocaliza, transmitimos ao ouvinte a nossa interpretação do texto poético vocalizado, que claro será ativada por meio da leitura que ele faz. Paul Zumthor (2010, p. 239) define o intérprete como “[...] o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” e o ouvinte como constituinte da performance, com um papel tão imbuído de importância como o intérprete, para o autor (ZUMTHOR, 2010, p. 257), a “[...] recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual”, pois, assim como o vocalizador, o ouvinte também construirá sentidos para o texto que está a ouvir.

Não é simples construir um sentido para o poema, exige-se do exegeta a escavação do texto, tendo em vista que a poesia encerra um elevado grau de concentração e tensão. A poesia instaura um território de hesitação, instabilidade, incerteza e indefinição. É justamente por isso que qualquer leitura é uma perda, pois o poema não quer se prender a uma única proposta de interpretação, ele deseja manter sua polissemia, ou seja, ele quer preservar todas as suas significações e imagens. O fracasso da poesia reside na sua maior qualidade, haja vista que ela não permite apenas uma única leitura possível. Assim, o seu malogro advém da sua interpretação,

pois, nesse momento, fixa-se uma leitura e todas as outras são, provisoriamente, apagadas.

Apesar de demandar trabalho e de a poesia resistir, a interpretação é uma necessidade dos textos literários dado à sua linguagem opaca (BOSI, 2010, p. 461). A escrita da literatura se dá no campo de forças contraditórias no qual pulsões vitais profundas se embatem, logo não há como o produto disso ser algo transparente. Para o poeta e crítico Octavio Paz (2012, p. 198), "[o] poema é uma obra inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor".

Outro aporte importante de Bosi (2010) para o campo da vocalização, consiste na sugestão de que se tem de descobrir, por meio de "pacientes escavações", procedidas "[...] num ir-e-vir do todo às partes, e das partes ao todo [...]" (BOSI, 2010, p. 471), o "tom" dominante no poema. É a partir da interpretação do poema que alcançamos o seu tom. No entanto, acreditamos que, assim como várias leituras são possíveis para um poema, seria redutor pensar que certos poemas se encaixariam apenas em determinado tom.

Depois de construída a sua leitura do texto, o vocalizador pensará em como transmiti-la por meio de sua vocalização. Qual é o tom mais adequado a ser utilizado, o tom da voz será baixo, médio, alto? A leitura será "neutra"? Há, segundo alguns poetas, poemas que requerem ser lidos assim. A performance ficará restrita à voz ou serão utilizadas outras partes do corpo?

Ao trabalhar com poemas, convém nos ater a seus constituintes mais fundamentais, como o verso[4], por exemplo. Segundo Brik (1978, p. 139), o verso tem propriedades diferentes da fala do dia a dia, ele é submetido a leis particulares. Basta lembrar que verso é retorno, ou seja, ele não é linear como a fala do cotidiano ou como a prosa, segundo Cohen (1974, p. 47). Agamben (2002, p. 142-143) corrobora essa visão ao asseverar que: "[t]odos os institutos da poesia participam dessa não-coincidência, desse cisma entre som e sentido: e a rima não menos que a cesura"[5]. Agamben (2002, p. 142) traça um paralelo em relação à citação de Paul Valéry. Para ele, o som corresponde à série semiótica, já o sentido, à série semântica. Devido a essas leis

[4] Nossa leitura, neste trabalho, se limita aos poemas em versos, os caligramas, os poemas em prosa e os poemas visuais não estão sendo considerados.

[5] O que nos remete a Paul Valéry (apud FALEIROS; ZULAR, 2014, p. 19): "[o] poema – é essa hesitação prolongada entre som e sentido".

particulares e ao respeito que a leitura dos versos nos exige, bem como aos espaços em branco que indicam pausa (COHEN, 1974, p.49), não podemos fazer uma leitura semântica da poesia, ou seja, emendar os versos um no outro. De acordo com Agamben (2012, p. 29), a possibilidade de *enjambement* é o traço que distingue a poesia da prosa, uma vez que não há na prosa a possibilidade de haver *enjambement*. Na poesia, porém, mesmo que ele não se manifeste, há sempre a perspectiva de que ele ocorra. Sobre o *enjambement*, Agamben (2012, p. 31, grifo nosso) discorre:

> [...] o *enjambement*, diferentemente do branco de Mallarmé, que integra a prosa no domínio da poesia, *é condição necessária e suficiente da versificação.* [...] O *enjambement* exibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexo sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. *Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com sua medida, também a sua identidade.*

Como o verso é "[...] um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem – sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas" (AGAMBEN, 2002, p. 143), sua leitura não pode obedecer às mesmas regras que a leitura da prosa; suas pausas são diferentes, cumpre respeitar as unidades sonoras e não as semânticas. O próprio da poesia são os significantes, como nos lembra João Alexandre Barbosa (1990, p. 15), ainda que ela não exista sem o significado (hesitação entre som e sentido). Retomando Octavio Paz (2012, p.191), "[o] poema é poesia e, também, outra coisa. E esse também não é algo postiço ou acrescentado, mas um constituinte do seu ser".

Passemos, agora, à proposta de interpretação que fizemos dos versos de Castro Alves.

Nossa leitura de "A Mãe do Cativo", de Castro Alves

"E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
E põe-se triste a beijá-lo,
Talvez temendo que o dono
Viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo!"
Castro Alves

Antônio Frederico de Castro Alves, nascido na Bahia em 1847, consagrou-se como o grande poeta romântico da geração condoreira[6] no Brasil. Além de dedicar-se à poesia social, dedicou-se, igualmente, à poesia lírica-amorosa[7]. A poesia de cunho social de Castro Alves não se limitou à denúncia da sociedade escravocrata e dos maus-tratos sofridos pelos negros no Brasil. No entanto, é nessa temática que o poeta baiano se sobressai. "Vozes d'África" e "O Navio Negreiro", ambos escritos em 1866, são considerados os mais belos versos de sua pena (BOSI, 2002, p. 248). Segundo Bosi (2002, p. 249, grifo nosso), "seria purismo negar a sua presença ativa na qualidade oratória de ambos, que sem dúvida *ganham em força quando lidos em voz alta e pontuados de gestos largos e expressivos*". Podemos aplicar essa sua assertiva aos demais poemas de caráter social do poeta.

O próprio Castro Alves declamava, com grande eloquência, seus poemas em praças públicas e em eventos sociais: "[a]lém de produzir textos de boa qualidade, *ele tinha forte presença quando declamava*: era um homem altivo, de cabelos negros esvoaçantes, usava roupa preta contrastando com sua pele pálida *e sua voz alta e sonora arrebatava o público*" (texto extraído da introdução a Navio Negreiro e Vozes d'África, organizados pela Câmara Federal, grifo nosso).

Passaremos, agora, ao poema e à sua interpretação por nós construída considerando sua materialidade e outros poemas abolicionistas de Castro Alves.

---

6 O termo condor foi escolhido para emblema dessa geração romântica, por ser essa a ave símbolo das Cordilheiras dos Andes e representar a liberdade. Em "O povo ao poder", Castro Alves canta que "[a] praça é do povo como o céu é do condor".

7 O termo "poesia lírica" é aqui utilizado conforme a concepção de Hegel, poesia pela qual o sujeito-lírico expõe a sua subjetividade: "[o] conteúdo da poesia lírica é, pois a maneira como a alma com seus juízos subjectivos [sic], alegrias e admirações, dores e sanções toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo." Ainda: "Tudo emana do coração e da alma ou, mais exactamente [sic], das disposições e situações particulares do poeta". (HEGEL, 1993, p. 608-609). O que importa não são as coisas que acontecem, mas de como isso repercute na alma do poeta. Há nela uma identificação muito forte entre o poeta e o sujeito lírico. Optamos pela terminologia sujeito lírico, pois entendemos que sujeito é aquele que está submetido à linguagem, ele insere-se na História, o sujeito lírico abre-se para a alteridade, ao passo que o pronome "eu" se encontra inserido no campo da psicologia e, com isso, o seu significado se encontra ampliado.

A mãe do cativo

Le Christ à Nazareth, aux
jours de son enfance
Jouait avec la croix, symbole
de sa mort;
Mère du Polonais! qu'il
apprenne d'avance
A combattre et braver les
outrages du Sort.
Qu'il couve dans son sein sa
colère et sa joie
Que ses discours prudents
distillent le venin,
Comme un abîme obscur que
son coeur se reploie
À terre, à deux genoux, qu'il
rampe comme un nain
(MICKIEWICZ - A Mãe
Polaca)

I
Ó mãe do cativo! que alegre balanças
A rede que ataste nos galhos da selva!
Melhor tu farias se à pobre criança
Cavasses a cova por baixo da relva.
Ó mãe do cativo! que fias à noite
As roupas do filho na choça da palha!
Melhor tu farias se ao pobre pequeno
Tecesses o pano da branca mortalha.
Misérrima! E ensinas ao triste menino
Que existem virtudes e crimes no mundo
E ensinas ao filho que seja brioso,
Que evite dos vícios o abismo profundo ...
E louca, sacodes nesta alma, inda em trevas,
O raio da espr'ança... Cruel ironia!
E ao pássaro mandas voar no infinito,
Enquanto que o prende cadeia sombria! ...
II
Ó Mãe! não despertes est'alma que dorme,
Com o verbo sublime do Mártir da Cruz!
O pobre que rola no abismo sem termo
Pra qu'há de sondá-lo... Que morra sem luz.
Não vês no futuro seu negro fadário,
Ó cega divina que cegas de amor?!
Ensina a teu filho - desonra, misérias,
A vida nos crimes - a morte na dor.
Que seja covarde... que marche encurvado...
Que de homem se torne sombrio reptíl.
Nem core de pejo, nem trema de raiva
Se a face lhe cortam com o látego vil.
Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se
Ao frio das noites, aos raios do sol.
Na vida - só cabe-lhe a tanga rasgada!
Na morte - só cabe-lhe o roto lençol.
Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se
Bem como a serpente por baixo da chã
Que impávido veja seus pais desonrados,
Que veja sorrindo mancharem-lhe a irmã.
Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...
Trabalho que pagam com pútrido pão.
Depois que os amigos açoite no tronco...
Depois que adormeça co'o sono de um cão.
Criança - não trema dos transes de um
mártir!
Mancebo - não sonhe delírios de amor!
Marido - que a esposa conduza sorrindo
Ao leito devasso do próprio senhor! ...
São estes os cantos que deves na terra
Ao mísero escravo somente ensinar.
Ó Mãe que balanças a rede selvagem
Que ataste nos troncos do vasto palmar.
III
Ó Mãe do cativo, que fias à noite
À luz da candeia na choça de palha!
Embala teu filho com essas cantigas...
Ou tece-lhe o pano da branca mortalha.

Baudelaire (apud FRIEDRICH, 1978, p. 45) sugere que para se conhecer a alma de um poeta, é pertinente buscar em sua obra a palavra que ele utiliza com mais recorrência. Podemos (pensando não em palavras, mas em temas) notar que a escravatura representou uma das maiores preocupações de Castro Alves, devido à quantidade de poemas (e peças teatrais) dedicada a esse assunto.

O poema que ora analisamos, para posteriormente vocalizarmos, é parte constituinte de sua obra relacionada a essa temática. Esse poema se compõe de cinquenta e dois versos divididos em três movimentos, sendo o último o mais curto (quatro versos) e, o central o mais longo (32 versos). Ele segue o modelo métrico

tradicional, ou seja, é composto por versos hendecassílabos (onze sílabas), com cesura (tônica forte medial) na quinta sílaba. Outro aspecto relevante consiste em sua musicalidade imprimida pelos versos marcados. Trata-se de um poema rimado o que é típico dessa época no Brasil. Suas rimas externas são cruzadas, no entanto, não são todos os versos que possuem rimas externas. Há a presença de rimas pobres (palavras pertencentes à mesma classe gramatical: relva, selva; palha, mortalha; cruz, luz) e de rimas ricas (criança, balanças; pequeno, menino; reptíl – que teve o acento deslocado para ocasionar a rima – vil; ironia, sombria). Nota-se, igualmente, a existência de assonâncias (c*o*'*o* s*o*n*o*; n*os* tronc*os* d*o* vast*o*; *e*st*es*, d*eves*; r*ede* s*e*lvagem; *ex*i*s*tem, v*i*rtud*es*, cr*imes*) e de aliterações (*tr*ema, *tr*anses; *p*agam, *p*útrido, *p*ão; *c*avasses, *c*ova), que conferem igualmente ritmo e musicalidade ao poema. O ritmo, segundo Paz (2012, p. 60), é o agente de sedução do texto poético. De acordo com ele: "[o] poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. [..] a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias" (PAZ, 2012, p. 63).

O poema é precedido de duas estrofes (desordenadas) de um poema do romântico polonês Adam Mickiewicz. O poema, "À une mère polonaise", em uma de suas versões francesas[8], serviu de epígrafe ao poeta brasileiro.

Em ambos os poemas, o sujeito lírico se endereça à mãe de um bebê, predizendo o futuro que os aguarda. À semelhança do poema de Mickiewicz, Castro Alves também insere em seus versos a figura de Jesus e ambos aludem à sua morte violenta na cruz. Cristo é conhecido entre os cristãos como o Cordeiro de Deus, a vítima inocente, cujo sangue foi derramado a pedido dos judeus. Logo, a figura de Jesus, um injustiçado, remete-nos à figura das duas crianças, completamente inocentes[9], que já têm seus infelizes destinos traçados, uma (a do poema de Castro Alves) terá uma vida infeliz e injusta devido à escravidão; já a outra morrerá em batalhas travadas que buscam obter a glória da Polônia. O mártir, contudo, não será celebrado, nem ao menos alcançará reconhecimento. Sua morte, assim como sua vida, será rapidamente esquecida.

[8] Este poema tem no mínimo oito versões em francês, algumas em prosa, outras em verso. A tradução citada por nós é atribuída a Christien Ostrowski.

[9] Cumpre lembrar que um dos símbolos da inocência é justamente as crianças.

Castro Alves e Adam Mickiewicz colocam em evidência a figura materna e seu sofrimento. À semelhança da Virgem Maria que sabia, desde a apresentação do Menino Jesus no templo, que uma espada atravessaria o seu coração[10], bem como que seu filho não teria uma caminhada fácil sobre a Terra, as figuras das mães, no poema, já sabiam de antemão as penúrias pelas quais os filhos passariam pela vida e isso as martirizava. Em "À Mãe Poloca/ À la mère polonaise", o sujeito lírico aconselha à mãe a se inspirar na figura de Maria: "*Va, regarde plutôt la Mère du Sauveur*, [Vá, olha antes a Mãe do Salvador][11]/ *Vois les traits douloureux qui l'ont environnée*... [Veja os traços dolorosos que a cercaram...]". O poeta clama à mãe que prepare desde pequeno o filho para o destino que lhe aguarda: "*Son destin le condamne à des combats sans gloire*,/ [Seu destino o condena a combates sem glórias,] /*Au trépas du martyr... sans espoir de réveil* !/ [À morte do mártir...sem esperança de ressurreição]". O sujeito lírico, em "A mãe do cativo", sugere à mãe que mate o filho, uma vez que ele concebe a escravidão como uma morte em vida, e a morte física como libertadora. Para ele, não há necessidade de questionar à criança sobre seu assassinato: "Pra qu'há de sondá-lo... Que morra sem luz". Ou recomenda, ainda, que o prepare para travar uma luta contra as barbaridades perpetradas pelos escravagistas, que não se conforme com o opressor sistema que foi imposto à sua gente, caso ela não opte pelo infanticídio. O poeta clama, ironicamente, à mãe que prepare seu filho para a conformação face ao destino cruel a que será submetido.

Bosi (2002), em leitura de "Vozes d'África", aproxima o poema a uma passagem bíblica, na qual Noé amaldiçoa um dos filhos, Cam (Canaã), por ter visto sua nudez. A maldição do filho seria ser escravo dos demais (Sem e Jafet). Lemos no nono capítulo de Gênesis (BÍBLIA, 1998, p. 56):

> "*Maldito seja Canaã, disse ele; que ele seja o último dos escravos de seus irmãos!"* E acrescentou: "Bendito seja o Senhor Deus de Sem, e *Canaã seja seu escravo!* Que Deus dilate a Jafet; e este habite nas tendas de Sem, e *Canaã seja seu escravo*!" (Gn, 9, 25-27).

De acordo com Bosi (2002, p. 256, grifo nosso), "[o] destino do povo africano, cumprido através de milênios, depende

[10] Profecia de Simeão à Virgem de que ela teria a alma trespassada por uma espada, sinal de seu sofrimento ao ver o filho na cruz. (Lc 2, 35).

[11] As traduções são de nossa responsabilidade, salvo quando há indicação.

de um evento único, remoto, *mas irreversível*: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e escravo: eis tudo". Tal condenação designa a morte em vida para os africanos (que são representados por Canaã, segundo Bosi, 2002), pois para o pecado cometido pela África (desposar Cam) não há remissão. É a própria África, no poema de Castro Alves, a condenada: "Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada/Em meio das areias desgarradas, /Perdida marcho em vão". E com elas, seus filhos: negros e escravos.

Isso posto, podemos deduzir que, para o poeta condoreiro, a verdadeira morte é mais almejada do que a simbólica, pois é na morte física que os escravos encontram a liberdade. Podemos notá-lo na última estrofe de seu poema, "A cruz na estrada":

> Caminheiro! do escravo desgraçado
> O sono agora mesmo começou!
> Não lhe toques no leito de noivado,
> Há pouco a liberdade o desposou.

A figura da morte, para os negros escravizados, não é de forma alguma vista como algo negativo. Ao contrário, ela é tida como o bem mais precioso, a tão cobiçada liberdade. Em "Mater Dolorosa", o poeta coloca em cena uma mãe que mata o filho para evitar seus sofrimentos, ou seja, o infanticídio é concebido como uma prova de amor[12]. No excerto em questão, no segundo verso, podemos notar que a morte do filho representa, para a mãe, a sua própria morte:

> *Não me maldigas... Num amor sem termo*
> Bebi a força de matar-te a mim
> Viva eu cativa a soluçar num ermo
> *Filho, sê livre... Sou feliz assim... [...]*
> *Perdão, meu filho... se matar-te é crime*
> *Deus me perdoa... me perdoa já.*

Ademais, após a vida terrena, o escravizado retorna à sua pátria, na visão do sujeito lírico, como percebemos no fragmento extraído de "Cantiga da cativa":

> Mas diz à pobre que espere,
> Que o vento me há de levar.
> Quando eu morrer nesta terra,
> Para as terras de além-mar

[12] A prática do aborto era uma das formas de resistências dos escravizados contra os patrões, seja para não ter de amamentar seus filhos, seja para não contribuir com seu "patrimônio", seja, ainda, para não ver o filho sofrer num futuro próximo (cf. MOTT, 1988 ; SIMAS, 2017).

Voltando ao poema “A mãe do cativo”, observa-se uma figura materna envolta nos cuidados do filho, o seu bem mais precioso: “Ó mãe do cativo! que *alegre* balanças/ A rede que ataste nos galhos da selva!”. A mãe se encontrava alegre ao ninar o filho, mesmo sabendo do destino cruel que o aguarda. Esse consiste num dos motivos pelo qual o sujeito lírico a qualifica de louca. Ademais, ela prefere cultivar no espírito da criança a semente da esperança, o único bem preservado na caixa de Pandora, a livrá-la do sofrimento vindouro.

> E louca, sacodes nesta alma, inda em trevas,
> O raio da espr'ança... Cruel ironia!

Ao pássaro, a mãe manda ser livre e voar; ao filho, no entanto, lhe destina uma vida cativa. De tanto amor, a mãe não quer se separar de seu filho, oferecendo-lhe a morte. O amor a torna cega, isto é, vela sua visão para que não realize o sacrifício do ente amado. Ela prefere entregar-lhe ao patrão a vê-lo morto. A palavra fadário significando “destino fixado por um poder sobrenatural e ao qual não se pode fugir” e “vida trabalhosa e difícil” (HOUAISS, 2009, p. 867), como pode a mãe preferir isso para seu filho que a liberdade, o repouso, a tranquilidade, representados pelo sono eterno?

> Não vês no futuro seu negro fadário,
> Ó cega divina que cegas de amor?!

A mãe, além de manter o filho vivo, quer comunicar-lhe valores positivos, para que, mesmo na adversidade, ele mantenha a hombridade, a despeito de toda injustiça sofrida.

> Misérrima! E ensinas ao triste menino
> Que existem virtudes e crimes no mundo
> E ensinas ao filho que seja brioso,
> Que evite dos vícios o abismo profundo

O poeta elenca uma série de atrocidades pelas quais o filho, ao se tornar adulto, passará, não apenas ele, mas as pessoas por ele amadas: irmã e esposa (violadas pelo patrão), pais desonrados e amigos açoitados por qualquer motivo: “Teria de ser surrado/Pois bastava escravo ser”, fragmento extraído de “A canção do africano”.

Para cada fase da vida, segue um conselho para suportar as privações e humilhações:

> Criança - não trema dos transes de um mártir!
> Mancebo - não sonhe delírios de amor!
> Marido - que a esposa conduza sorrindo
> Ao leito devasso do próprio senhor! ...

E, no último movimento, o sujeito lírico à mãe oferece duas opções, que ele acredita "dignas" nessas circunstâncias:

> Ó Mãe do cativo, que fias à noite
> À luz da candeia na choça de palha!
> *Embala teu filho com essas cantigas...*
> *Ou tece-lhe o pano da branca mortalha*.

As cantigas às quais ele se refere seriam as de preparação para uma vida de resistência ao jugo dos brancos. Cumpre notar a importância da transmissão oral para os africanos, o escravizado não sabia ler nem escrever. Assim, o único modo de perpetuar suas culturas e tradições era por via oral, as cantigas, no caso do poema.

Na nossa sociedade atual, entretanto, o lugar da poesia, por excelência, é o papel. Não desejando que a poesia deixe de ser grafada no papel, com vistas a salvá-la do esquecimento e a facilitar a sua difusão, o ato de fazer leitura vocalizada a restitui, em certa medida, à sua origem, isto é, a transmissão oral.

Pensando nessa associação do texto escrito à sua leitura vocalizada, passamos ao tópico final deste trabalho, no qual tentamos explanar acerca de nossa leitura após percorrer os passos apontados no início do presente artigo.

Considerações sobre nossa vocalização de "A mãe do Cativo" de Castro Alves

> "Quando há conflito entre o metro e a sintaxe, é sempre o metro que vence, e a frase deve curvar-se às suas exigências. *Todo verso sem nenhuma exceção possível,* é seguido de uma pausa mais ou menos longa. Prova disso é que o hiato, entre dois versos, não é proscrito. Porém, o simples bom senso nos diz que num discurso versificado não se pode ignorar a versificação [...]".
> Jean Cohen (grifo do autor)

Para compor com nossos comentários e análise, registramos aqui o QRCode da nossa leitura vocalizada. Por meio dela, o leitor poderá encontrar a clareza necessária ao entendimento da exposição a seguir feita. Basta apontar o leitor de QRCode do aparelho celular para a imagem abaixo e a nossa performance poderá ser ouvida.

Figura 1: QRCode

Fonte: as pesquisadoras

"O ditado 'scripta manent, verba volant', hoje em favor do escrito ('o que está escrito permanece, o que está dito se evapora'); elogiava, então, a fala que, por suas asas, podia voar, quanto ao escrito, permanecia na página como morto" (CHENOUF, 2016, p. 50)[13]. Dessa forma, constatamos que a vocalização é uma das formas de devolver à poesia as asas a fim de que ela alce longos voos e alcance um público amplo.

Muitas são as escolhas que podem ser feitas por parte daqueles que se propõem a vocalizar um texto poético. Todavia, muitos, igualmente, são os cuidados que se deve ter. Uma das grandes imposições da poesia refere-se às pausas postas pelo poeta em seu texto. Fernando Pessoa (1990, p. 273-274) lembra-nos que as pausas estabelecidas na poesia são artificiais, porquanto elas não são exigidas pelo texto (não se trata de pausas semânticas), mas decorrentes da emoção. Por serem artificiais, não podem pertencer ao domínio da prosa, são, pois, características da poesia. Como as pausas semânticas[14] são marcadas pela pontuação, não há como marcar as artificiais da mesma forma, institui-se, então, o verso (dispondo o texto em linhas separadas). Segundo ele, "[a] pausa de fim de verso é independente do sentido, e é tão nítida como se ali houvesse pontuação" (PESSOA, 1990, p. 274). Cohen (1974, p. 53), um dos mais ferrenhos defensores da pausa artificial na leitura, defende que "[...] se quisermos o metro, devemos sacrificar a sintaxe".

Recuperamos, neste trabalho, a ideia de que as pausas da poesia devem ser lidas, ou seja, devem ser marcadas na leitura. Não se pode simplesmente passar de uma linha para outra emendando a leitura, do contrário não seria poesia, mas prosa. Esta se constituiu nossa segunda preocupação na leitura a ser empreendida. A primeira residiu em se achar o "tom" do poema, segundo Bosi (2010), ou em se construir um a partir de nossa leitura do poema. Acreditamos que vários tons estejam entrelaçados no poema "A mãe do cativo". Há, por parte do sujeito lírico, comiseração pelo filho (por seu destino cruel), pela mãe que deseja manter o filho vivo, por amor, "Ó cega divina que cegas de amor?!". Esse

[13] Lê-se no original : « Le dicton 'scripta manent, verba volant', aujourd'hui en faveur de l'écrit ('ce qui est écrit demeure, ce qui est parlé se volatilise'), louait alors la parole qui, par ses ailes, pouvait voler quand l'écrit, restait sur la page, comme mort ».

[14] Outro recurso para indicar as pausas, no poema estudado, constitui-se o emprego de travessões e reticências, traços característicos do poeta em questão.

mesmo amor, contudo, a faz manter o filho cativo, ou seja, morto, na visão do sujeito lírico. Logo, a cegueira da mãe impele o poeta a se encolerizar contra ela por não impedir, enquanto possível, a desgraça do filho.

Como afirma Cohen (1974, p. 78-79), a partir do Romantismo, a dicção passa a ser expressiva. Isto significa que cada verso pode ser lido com uma entoação diferente, conforme seu sentido, logo tentamos imprimir à leitura vocalizada do poema, os tons que julgamos serem os mais adequados, e a cada verso a sua entonação própria.

Nos primeiros versos, o poeta preocupa-se assaz com as rimas. Todos os versos praticamente possuem rimas externas (à exceção do quinto). Não obstante, à medida que o sentimento de indignação se apodera do sujeito lírico, a preocupação do poeta com as rimas diminui. Uma justificativa que poderíamos aventar seria uma forma de evidenciar que, nos acessos de cólera, não há uma preocupação excessiva com a linguagem.

As rimas externas presentes nos primeiros dez versos do poema servem para lhe conferir musicalidade. Os versos assemelham-se a ação da mãe de embalar a criança para dormir: "Ó mãe do cativo! que *alegre balanças/A rede* que ataste nos galhos da selva!". A partir do verso "Misérrima! E ensinas ao triste menino", parece que o sujeito lírico percebe que não conseguirá convencer a mãe a proporcionar a liberdade ao filho (por meio da morte), então se enfurece contra ela que, além de não libertar o filho, ainda lhe ensina a respeitar os patrões e a se conformar com seu "negro fadário"[15]. Nesse momento, cresce a tensão no poema e explode a fúria até então contida pelo poeta. À medida que ele pontua as crueldades que atingirão o bebê, seu tom se alteia. Ao final do poema, ele torna a se acalmar, na ocasião em que o sujeito lírico apresenta duas alternativas à pobre mãe: "Embala teu filho com essas cantigas.../Ou tece-lhe o pano da branca mortalha". No caso, não acreditamos ser cantigas de conformação, mas cabe à mãe semear, no espírito do filho, o desejo de sair dessa vida de injustiças, na qual os seres humanos não se pertencem. O sujeito lírico exige que mãe instigue o filho a lutar por sua liberdade e pela de seu povo.

Algumas palavras, ou frases, foram marcadas na leitura para se enfatizar a triste sina do cativo: "Que morra sem luz,

[15] O emprego do adjetivo negro é bastante interessante. Ele serve tanto para mostrar que o futuro da criança será atroz, desumano, quanto para apontar que aquele porvir se destina apenas aos negros, aos escravizados.

sombrio reptíl, pútrido pão, desonrados, mancharem-lhe, leito devasso do próprio senhor, conduza sorrindo, látego, desonras, misérias”. Outras foram enfatizadas por representarem a visão que o sujeito lírico tem da mãe por permitir que tal fado recaia sobre o filho inocente “misérrima, louca, cega divina”. Há, ainda, marcação em “cruel ironia”, pois a mãe concede liberdade ao pássaro (a frase foi lida mais suavemente), mas não ao filho: “Enquanto que o prende cadeia sombria! ...”. Percebemos que é a própria mãe que acorrenta o filho nessa sorte miserável.

Após termos passado por todos os passos apontados para proceder à leitura vocalizada, imprimimos nossa interpretação ao poema na vocalização empreendida. Cumpre lembrar, entretanto, que cada leitor, assim como cada vocalizador, elegerá, ex-legere (BOSI, 2010), elementos para ressaltar na leitura, haja vista que o texto poético acessa a subjetividade do leitor e ainda sua polissemia possibilita diversas leituras. A pluralidade de sentidos constitui a sua maior vitória. Ele jamais será esgotado e cada vez que for revisitado suscitará novas imagens, emoções e experiências estéticas (COSTA LIMA, 2002).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN. Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. **Revista Cacto**: poesia e crítica. São Paulo, volume 1, n. 1, p. 142-148, jan./dez. de 2002.

_____. Ideia da prosa. In: _____. **Ideia da prosa**. 1ª edição. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012. p. 29-32.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. In: _____. **A rosa do povo**. 21ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAJARD, Élie. **Ler e dizer**: compreensão e comunicação do texto escrito. 5ª edição. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. **Leituras**: o intervalo da literatura. 1ª edição. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 15-23

BÍBLIA. Gênese. Português. *In*: **A Bíblia sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução do Centro Bíblico Católico. 119ª edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998. p. 49-100.

BÍBLIA. Evangelho de São Lucas. Português. *In*: **A Bíblia Sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução do Centro Bíblico Católico. 119ª edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998. p. 1345-1383.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: BOSI, Alfredo.. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 246-272.

BOSI, Alfredo.. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo.. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 3ª edição. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2010. p. 461-479.

BRIK, Osip. Ritmo e Sintaxe. In: EIKHENBAUM, B et al. **Teoria da Literatura**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4ª edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 131-139.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Leitura vocalizada de poesia. In: SANTOS E SILVA, Débora.; CAMARGO, Goiandira Ortiz dea.; GUIMARÃES, Maria Severina. (orgs.). **Olhar o poema**: teoria e prática do letramento poético. Goiânia: Cânone Editorial, 2012. p. 57-73.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. **Os escravos**. 1883. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16727. Acesso em 12 de setembro de 2016.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. Introdução ao livro: O *Navio Negreiro e Vozes d'África*. In: CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. **O Navio Negreiro e Vozes d'África**. [recurso eletrônico]. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013. Disponível em: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/11874. Acesso em 18 de setembro de 2016.

COHEN, Jean. Nível fônico: a versificação. In: COHEN, Jean.. **A estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. Poesia e experiência estética. In: COSTA LIMA, Luiz. **Intervenções**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 39-56.

CHENOUF, Yvanne. **Lecture à voix haute** : une lecture de la lecture. Disponível em : http://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL123/AL123_p50.pdf Acesso em 25 de setembro de 2016.

ECO, Umberto. *Intentio Lectoris:* apontamentos sobre a semiótica da recepção. In: ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-19.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva e retrospecto. In: FRIEDRICH, Hugo.. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 15-34.

HEGEL. II A poesia lírica. In: _____. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa (Portugal): Guimarães Editores, 1993. p. 607-627.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

MICKIEWICZ, Adam. **À la mère polonaise**. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_m%C3%A8re_polonaise_(traduction_Ostrowski,_II). Acesso em 18 de setembro de 2016.

MOTT, Maria Lucia de Barros. **A mulher na luta contra a escravidão**. Contexto, São Paulo, 1988.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1990.

FALEIROS, Álvaro.; ZULAR, Roberto. Nos passos de Valéry. In: **Revista TB**, Rio de Janeiro, 197: 19/32, abr.-jun., 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4142068/mod_resource/content/1/Les%20pas.pdf. Acesso em 11 de dezembro de 2021.

SIMAS, Tatiany de Oliveira. **Histórias de resistências de mulheres escravizadas em Pernambuco (1830-1856)**. 2017. 105 f. Dissertação. (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/11957/1/Arquivototal.pdf. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.