

ANO para P NEGOS ~~PARA~~ 48

ESTE

O CANIBALISMO ERÓTICO NA SOCIEDADE ESCRAVOCRATA



* ótimo texto inspiração

alvez se pudesse afirmar que o Romantismo funda a estética da oralidade. Oralidade não apenas no sentido que os poetas declamavam, recitavam e diziam seus poemas publicamente nos teatros, ruas e saraus, embalando o público com sua melopéia. Oralidade não apenas no sentido que a poesia romântica intensificou o aspecto discursivo do texto aproximando poesia e oratória. Oralidade nesses sentidos também. Mas, sobretudo, numa acepção mais nitidamente psicanalítica. Oralidade aqui como um impulso de incorporação do objeto do desejo. Oralidade como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico. É nesse sentido que a lírica amorosa romântica vai utilizar a metáfora do "comer" no lugar de possuir e fazer amor. Ou, trocando introdutoriamente em miúdos o que irei desenvolvendo aos poucos no correr deste livro, os textos românticos exibem uma insistência nas palavras "boca", "beijos" e "seios", quando se trata da relação entre dois amantes brancos. E em relação à mulher de cor surge um fenômeno ainda mais sintomático do canibalismo amoroso. Desenvolve-se uma vontade de devorar as mulatas (negrofagia), um generalizado desejo pelas morenas (negrofilia) e um implícito e paradoxal sentimento de medo (negrofobia) diante da vítima. Por isto é que adaptando termos de Freud, K. Abraham e Melanie Klein, pode-se ler a poesia romântica

como um capítulo oral-sádico das relações amorosas. Aí, sobretudo nos poemas em que a personagem feminina é uma negra, amor e canibalismo se confundem. Os limites entre o desejo por um objeto e o desejo de destruição deste objeto são muito tênues. Evidentemente que o canibalismo como tema geral na literatura existia antes do Romantismo. Como devoração *efetiva* e não *afetiva* ele está, no mínimo, em *Candide* de Voltaire, no *Mercador de Veneza* e *Titus Andronicus* de Shakespeare, ou em Swinburne e Swift, entre outros. Interessa-me, contudo, aqui o canibalismo erótico. E, no caso da lírica romântica que considero, a devoração amorosa das mulatas, mucamas, moreninhas, crioulas e sertanejas.

PROPOSIÇÕES

1. Enquanto a poesia anterior (árcade, séc. XVIII) se inscrevia no espaço do *visual*, a poesia romântica abre o espaço da *oralidade*. Da mulher anteriormente descrita como uma figura de *retrato*, passa-se agora para a *mulher-fruto* e a *mulher-caça*.
2. O texto romântico dramatiza o jogo entre a *mulher esposável* (branca) e a *mulher comível* (preta), recriando as regras da endogamia e da exogenia erótica-racial-econômica. Fixa-se o tópico da culinária amorosa onde a mulata cozinheira é comida do patrão.

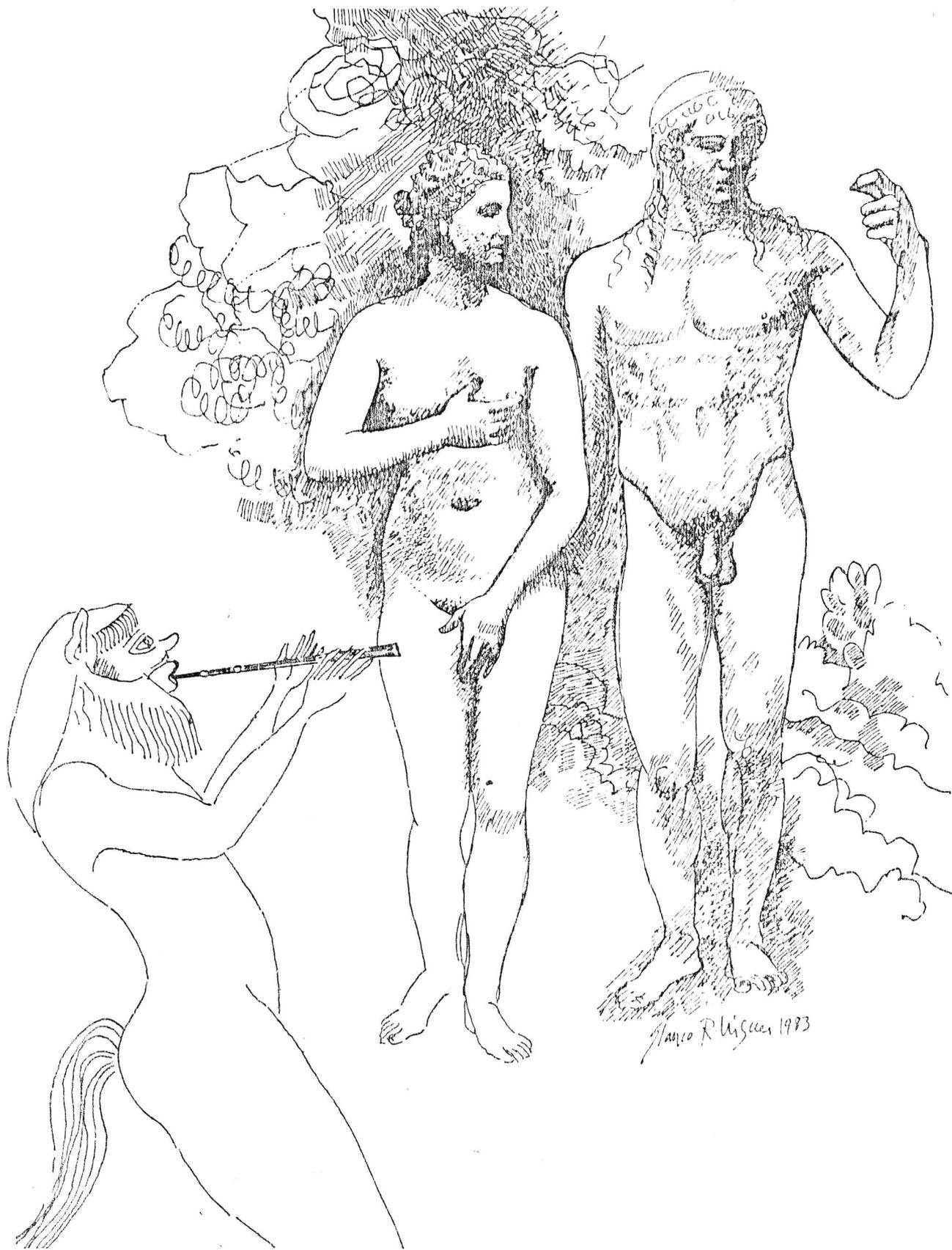


Ilustração de GLAUCO RODRIGUES

3. O discurso da sedução e a violência implícita e explícita. O corpo da escrava como lugar do prazer masculino e como dote na ascensão social. A festa, a dança e o lugar do prazer. A mulata cordial.

4. Castro Alves e o vínculo do social ao sexual. O corpo escravo como re-produtor do prazer e a condenação do poder falocrático dos brancos. O conflito de Eros e Tanatos e a presença de Pã violento-violentador. A passagem da mulher-flor ao ato da defloração. Conversão da cena da sedução em cena da violação.

DESENVOLVIMENTO

Charles Expilly (*Mulheres e costumes do Brasil*), que muitos consideram exagerado e mesmo detratador do Brasil, se refere a um lavrador português, ao norte de Diamantina, que fazia o cultivo de negros e mulatos, como se faz criação de cavalos de raça. O seu negócio reprodutor consistia em gerar mão-de-obra pelo cruzamento dos próprios escravos. Bem, até aí não haveria nenhuma novidade. Contudo, o fazendeiro resolve incrementar mais o seu negócio obrigando sua mulher, de raça branca, a gerar filhos de escravos negros, enquanto ele mesmo difundia a mestiçagem apossando-se de outras negras. E fomentando ainda mais sua empresa ele ia trocando os meninos que nasciam por negras, que eram logo fecundadas por escravos vigorosos. Assim, em dez anos tinha “um capital de vinte e cinco escravos, dos quais dez mulatos e quinze negrinhos, e ainda mais, nove rapazes na força da idade, dentre os quais três soberbos rebentos e seis negras”.¹ A seguir Expilly cita um certo Buckinham que relata coisas semelhantes acontecidas na Virgínia, Estados Unidos.

Historiador imaginoso ou não, o fato é que não há muita diferença entre Charles Expilly e Jacob Gorender em *O escravismo colonial* ao referir-se este “ao fato de não serem raros os senhores que mantinham na escravidão seus próprios filhos, havidos com escravas”. Em 1752, Mateus Dias Ladeira, colono residente na Bahia, dirigia representação a El-Rei D. José na qual, entre outros assuntos, se referia: “aos nascimentos de muitos filhos que os brancos tinham de suas escravas e que escravizavam também”. Do aumento do número de escravos mulatos inferiu Saint-Hilaire que “... se pode afirmar que existiam homens livres de nossa raça de alma bastante cruel para deixar os próprios filhos sujeitos à escravidão”. Por não se tratar de prática excepcional, que a própria moral vigente bastasse para coibir, foi que José Bonifácio propôs sua proibição taxativa pelo artigo IX do seu projeto de reforma da escravidão. A proposta de

José Bonifácio permaneceu letra morta e continuou a haver pais que escravizavam filhos e até os vendiam. Em 1869, relatou Correa Júnior ter presenciado um “branco e brasileiro nativo” vender sua própria filha, nascida de escrava e “quase tão clara quanto ele” (...) Neste particular, o direito escravista brasileiro situava-se atrás do direito romano, que mandava considerar libertos a mãe escrava e os filhos, quando estes tivessem por genitor o próprio senhor da escrava”.²

Esta introdução sociológica e histórica é fundamental para o entendimento referencial de um poema como “A cachoeira de Paulo Afonso” de Castro Alves. Ressalta aí o tópico da violência e do sadismo na sociedade falocrática. A violência erótica complementa a violência racial, social e econômica. Há um sadismo ao mesmo tempo psicológico e social. Foi Krafft-Ebing quem cunhou os termos “sadismo” e “masoquismo”, como bem lembra Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Outros autores preferem o termo algolagnia para descrever essa paixão pela violência. Maria Bonaparte, nessa linha, diz: “no que se refere à algolagnia ativa, o sadismo, as raízes no indivíduo normal são fáceis de detetar. A sexualidade da maioria dos homens comporta um elemento de agressão, de tendência a dominar o objeto pela força”.³

O poema de Castro Alves que comentarei é o lugar de passagem do tópico da mulata faceira num jogo sedutor romântico para o tópico da sedução enquanto agressividade explícita. A violência implícita e esmaecida na linguagem dos poemas anteriores agora é desnudada na denúncia de Castro Alves. O poeta está exibindo o sadismo do conquistador convertido em violentador. O sadismo, conforme Freud, é um exercício da pulsão de dominação. Aqui a dominação erótica mistura-se à econômica e social na sociedade escravocrata. Mais ainda: há uma relação entre o sadismo e a *pulsão de morte*. O indivíduo exercita sobre o outro o seu desejo mortal. Exerce a dominação-submissão. Pratica um ato canibal e, no caso, oral-sádico.

Ficará, no entanto, mais claro o que estamos encaminhando se narrarmos ao leitor o enredo do poema de Castro Alves e realizarmos alguns desdobramentos tópicos aí subjacentes. “A cachoeira de Paulo Afonso” é um longo poema dramático. Na verdade são 33 poemas de formas métricas variadas, individualizados por títulos específicos, que contam uma trágica história. A história do amor de dois escravos: Lucas e Maria. Maria, a mucama, é a “mimosa flor das escravas”. Lu-

cas é o "filho das florestas" e "escravo lenhador". Ambos são jovens, fortes e belos. O poema descreve Maria e Lucas indo se encontrar. Mas ocorre um imprevisto. Maria é surpreendida por outro homem enquanto se banhava no rio. Inicia-se uma longa cena de perseguição pelos campos até que Maria é alcançada e possuída.

Depois de desonrada, Maria se encontra com Lucas e conta-lhe o sucedido. Mas aí a dramaticidade do poema começa a se armar mais nitidamente, pois Maria acaba por revelar que fora violada pelo filho do dono da casa-grande, o qual, na verdade, é meio-irmão de Lucas. Numa cena narrada no passado fica-se sabendo que a mãe de Lucas foi convertida em amante do patrão. Tendo jurado à mãe moribunda que nunca se vingaria, o escravo vê agora se repetir o seu drama familiar. E entre matar seu meio-irmão rompendo o juramento e o trágico suicídio, ele e Maria decidem pelo suicídio. Deixam a canoa em que estavam deslizar rio abaixo até se precipitar na cachoeira de Paulo Afonso, realizando assim, como diz o poeta, um himeneu onde as estrelas do céu são as tochas de uma igreja, os rochedos são os monges que murmuram preces, as águas espargidas pela cachoeira são o incenso e Deus é o sacerdote que celebra a união dos noivos na morte.

Se esse é o enredo sucinto do poema, no seu significado mais profundo encontramos outros elementos que devem ser ressaltados. Este é o texto também onde se narra como o sistema escravocrata começa por desestruturar o sentido de família do escravo, impossibilitando-lhe o mínimo de organização social e psicológica. Não apenas o fazendeiro apossou-se da mãe de Lucas. Também o filho do fazendeiro e meio-irmão de Lucas apossou-se de sua noiva Maria. Se o corpo do escravo é espoliado, o ventre da escrava é explorado não apenas como o lugar do desejo erótico, mas também como o espaço onde se consubstancia o poder econômico. E aqui caberia não apenas lembrar aquelas afirmações de Charles Expilly, mas lembrar, com Gorender, que a espoliação do corpo escravo estava sempre vinculada ao sexo. Assim é que os casais negros escravos eram estimulados a procriar intensivamente para dar mão-de-obra aos patrões, porque havia nisto uma recompensa de liberdade. Há registros de que em certas fazendas legislava-se que "as escravas que derem sete filhos, tanto o marido como a mulher ficarão forros e ainda o senhor será obrigado a dar-lhes um terreno de cem braças de testada, pelo menos com quinhentas para sua vivenda".⁴ Quer dizer: a família, como a tradição

cristã a quis conceber, não existia para o escravo. Os próprios filhos eram produzidos para pagarem a paradoxal liberdade dos pais.

E falando da metáfora do corpo, assinala-se que a poesia de Castro Alves realiza uma série de deslocamentos e mesmo de inversões da prática retórica e ideológica comum aos românticos. Se na maioria dos poemas que tratam dos escravos a metáfora da mulher-flor e da mulher-caça é apresentada com um endosso do conceito de mulher-objeto, em Castro Alves o erótico e o social são inscritos ao mesmo tempo. Este o grande traço distintivo desse poeta. Ler a tragédia erótica do casal escravo é constatar a sua tragédia racial e social. Nesse sentido a lírica amorosa e a lírica de Castro Alves fazem um todo. A liberalidade do poeta nas relações amorosas com as mulheres brancas se complementa na luta contra a opressão erótica da negras e negros. O Castro Alves erótico e o Castro Alves social são, portanto, um só.

Exemplo disto é a diferença na apresentação da mucama Maria, se comparada com outras mucamas já referidas. Ela não está ali num comércio de trocas com o fazendeiro, buscando embranquiçar-se ou querendo certos favores. Não é a *mulata cordial*, brejeira, faceira, sestrosa. É, ao contrário, a noiva da morte, quando violada em seus projetos com seu parceiro. Como resultado, toda a semântica da sedução, todas as metáforas da mulher-flor e da mulher-caça têm agora um tom trágico. Ou seja: o poeta não poetisa apenas a caça erótica, mas a denúncia. Maria é a "flor manchada por cruel serpente". É a "rola", a "perdiz", a "corça" abatida por seu violador. Não há o elogio da sedução, mas a revolta ante o canibalismo erótico.

*"Ai! que pode fazer a rola triste
Se o gavião nas garras a espedaça?
Ai! que faz o cabrito no deserto,
Quando a jibóia no potente aperto
Em roscas férreas o seu corpo enlaça?"*

*Fazem como eu... resistem, batem, lutam
E finalmente expiram de tortura...
Ou, se escapam trementes, arquejantes,
Vão, lambendo as fetidas gotejantes,
Morrer à sombra da floresta escura!...*

*E agora está concluída
Minha história desgraçada.
Quando caí -- era virgem,
Quando ergui-me -- desonrada!"*

Contrariamente ao que faz a lírica de inspiração romântica alienada, ele se revolta contra o fato de que a "flor" escrava seja atarracada e morta. Ele se rebela contra a caçada erótico-econômica, que vitima Maria, e, por consequência, Lucas. Ele opera uma inversão do significado usual daquelas metáforas dentro do seu sistema poético-ideológico. Deste modo seu texto não canta só a plenitude imaginária dos dotes físicos dos escravos, como vimos a respeito das mucamas faceiras e mulatas brejeiras. Sua fala relata a ruptura, o corte, o advento da morte, o outro lado da metáfora usual romântica:

"Pomba — *em teu, ninho as serpes te*
morderam.
 Folha — *rolaste no paul sombrio.*
 Palmeira — *as ventanias te romperam.*
 Corça — *afogaram-te as caudais do rio.*
 Pobre flor — *no teu cálice beberam,*
Deixando-te depois triste e vazio..."

Seja, portanto, no conjunto animal (pomba-corça), seja no conjunto vegetal (flor-palmeira-flor), confirma-se a denúncia da cadeia de dominação econômica e social através da subjugação erótica. Os termos que iniciam as frases são seguidos de termos que revelam uma ruptura na cadeia do que seria esperado na vida normal das flores e animais. E essa ruptura é trabalhada mais explicitamente em seus vínculos com o econômico e o social, ao falar o poeta agora diretamente do "trabalho" e da "liberdade" negados aos negros:

... "o que é verdade
 É que os infames tudo me roubaram...
 Esperança, trabalho, liberdade
 Entreguei-lhes em vão ... não se fartaram.
 Quiseram mais ... Fatal voracidade!
 Nos dentes meu amor espedaçaram ...
 Maria! Última estrela de minha alma!
 O que é feito de ti, virgem sem palma?"

Esses versos nos fazem retomar as primeiras afirmações deste capítulo quando insistíamos sobre a oralidade como uma característica distintiva da poesia romântica. O verso: "nos dentes meu amor espedaçaram" reforça, ao lado de "fartaram" e "voracidade", a metáfora da caça que perpassa todo o texto e que já estaria até mesmo no trecho inicial em que o poeta se refere ao seu cão perdigueiro. Mas, sintomaticamente, esse cão perdigueiro se recusa a caçar a perdiz diante da mata incendiada. Este cão está do lado de Lucas e do poeta. O caçador é o patrão com sua ideologia falocrática.

Sublinhemos aqui a relação entre o erótico e o econô-

mico, tendo em vista que o próprio poeta vincula no seu texto a problemática do "trabalho" e da "liberdade", à questão da dominação sexual dos escravos. O senhor usa o corpo do escravo não apenas como produtor de trabalho e reproduzidor de mão-de-obra, mas como produtor de prazer. É um objeto altamente tentável no plano erótico e econômico. Mais do que isto, pode-se também destacar uma outra característica. O desempenho erótico, que deveria estar sempre do lado da vida, da liberação e da saúde natural dos indivíduos, não apenas se converte de Eros em Tanatos; ganha também algumas nuances nesta passagem de um pólo ao outro, e a ação sexual do escravo assume sua função doentia, seu caráter verdadeiramente patológico não apenas psicanaliticamente, mas econômica e socialmente. Algo mais ocorre neste universo falocrático: o sexo que deveria transmitir a vida, transmite morte. Morte e doença, como nos conta a história.

Ocorreu com os africanos trazidos para a América o mesmo que se deu com os índios aniquilados não apenas pelas doenças sociais, mas sobretudo pelas doenças físicas do conquistador. Por isto, lembrando Gilberto Freyre: "é preciso notar que o negro se sífilizou no Brasil. Um ou outro viria já contaminado. A contaminação em massa verificou-se nas senzalas coloniais. A "raça inferior" a que se atribui tudo que é *handicap* no brasileiro, adquiriu da "superior" o grande mal venéreo que desde os primeiros tempos de colonização nos degrada e diminui. Foram os senhores das casas-grandes que contaminaram de lues as negras das senzalas. Negras tantas vezes entregues virgens, ainda molecas de doze e treze anos a rapazes brancos já podres de sífilis das cidades. Porque por muito tempo dominou o Brasil a crença de que para o sífilítico não há melhor depurativo que uma negrinha virgem".⁵

Sem família, tribo, costumes e religião, com o corpo desgastado no eito e poluído no leite, o tempo de vida do escravo era muito curto, sendo uma minoria aqueles que ultrapassavam os 30 anos de vida. A sociedade escravocrata brasileira foi mais perversa que a sociedade feudal europeia que ainda admitia o casamento entre os vassallos, mesmo conservando-se o costume do *jus primae noctis* ao soberano. Como lembra Taylor em sua *History in Sex*: "nos primeiros tempos feudais, o dia do casamento podia terminar diferentemente com o senhor feudal desflorando a jovem noiva antes de entregá-la ao marido. A existência dessa *jus primae noctis*, também conhecida na França como *jus cunni*, na Inglater-

ra como *marchette* e em Piemonti como *cazzagio*, tem sido muito discutida. Mas Ducange fornece dados baseados em autoridades provando que ela existiu. São até conhecidos casos em que monges, sendo ao mesmo tempo senhores feudais, desfrutaram destes direitos. Por exemplo, os monges de Thiodart exerceram este direito sobre os habitantes de Mont Auriol. Práticas semelhantes foram encontradas em muitas sociedades. Por exemplo: nos chamados costumes samonianos todos os convidados da festa de casamento copulavam com a noiva. O propósito psicológico desse costume derivado dos ritos de fertilidade religiosa é afastar o ressentimento da esposa em relação ao marido, pois a mulher geralmente sente isto em relação ao homem que a desvirgina".⁶

Deixando de lado essa última frase, onde transparece um pensamento discutível, e, talvez, de extração folclórica-machista, ressalte-se em tudo isto a fusão do poder e do prazer na mesma prática social. E, no caso da mulher escrava, presa de caça do sistema falocrático, reafirma-se aquela categoria do ser "comível" e do ser "esposável". Caça-se sempre um ser de outra espécie. O canibalismo, por isto, é, em geral, exogâmico, embora existam anotações sobre o canibalismo endogâmico, conforme lembra Jacques Attali em *Vita e Morte della Medicina-L'Ordine Cannibale*.⁷ E o canibalismo não é exatamente um sistema de alianças ou de trocas sociais, embora psicologicamente ainda possa ser concebido como tal. Sistema de alianças e trocas, concretamente falando, é o casamento. Mas numa sociedade escravocrata ocorre geralmente dentro do mesmo extrato social e racial. Fora disto, há o conflito e um elemento deve ser devorado pelo outro.

O casamento, contudo, apenas organiza entre os senhores sua violência erótica. Violência dentro da mesma classe social entre homens e mulheres, violência que sobrepõe impunemente o senhor à sua "escrava branca". De certo modo o casamento é a parte legislada das violências eróticas. Ele passa a legitimar juridicamente o processo de dominação macho-fêmea, enquanto permanece uma outra área desguarnecida que escapa à ação policial, judiciária e eclesiástica e que diz respeito aos escravos, vassallos e subalternos vários. Deste modo a senzala, como espaço associado ao espaço da casa-grande significa também o espaço segregado para o exercício impune e violento do sexo. A senzala e o corpo escravo, enfim, vão ser a válvula de escape das tensões acumuladas na casa-grande.

Esse poema de Castro Alves tem um certo parentesco com "Mauro — o escravo" de Fagundes Varela e "Sabina" de Machado de Assis. No poema de Varela narra-se como o belo escravo Mauro vingava-se da morte de sua irmã perseguida por Roberto, filho do fazendeiro Lotário. A vingança se consuma quando Mauro, já figura mitológica de bandido errante pelos sertões, surge na festa de casamento do filho do fazendeiro e o mata. Mas o tema deste poema, no entanto, não é eroticidade e poder, mas a vingança. A semelhança com o poema de Castro Alves vem do fato de que Mauro também é filho do fazendeiro e, portanto, irmão de Roberto, que tentou seduzir a irmã mulata de Mauro. De um lado, portanto, a aliança do pai e filho brancos e de outro Mauro, filho bastardo, defendendo a honra de sua irmã. Já no poema "Sabina" de Machado de Assis narra-se a paixão entre a escrava e o senhor moço. Assim como no poema de Castro Alves, aqui também há uma cena em que o filho do fazendeiro surpreende a mucama a banhar-se num rio. Mas o romance de Otávio, que cursava a academia, e a escrava Sabina, não tem futuro. Daí a algum tempo o rapaz casa-se com uma jovem da corte. Desesperada Sabina procura se matar. Corre para as águas do rio, mas aí o instinto materno surge mais forte e ela decide não se suicidar.

O poema de Machado é a descrição da renúncia ao amor e aceitação do cativo. O de Varela é a narrativa da revolta e da vingança. O de Castro Alves é o do protesto através da morte. E só no poema de Castro Alves é que a sensualidade e a sexualidade descrevem uma curva de significados econômica e socialmente mais relevante. De qualquer forma, esses e outros poemas que narram a opressão social e erótica remetem para uma observação de Leon François Hoffman de que "a sociedade escravagista não deixa ao negro a não ser três saídas: o suicídio, a colaboração e a revolta. As personagens negras que se suicidam são legiões. Se tal ato é a expressão do desespero, é igualmente vingança, pois privam o opressor branco de uma fonte de renda. A colaboração? Não colabora quem quer, a colaboração é exigida pelo senhor. Ela dá um certo poder sobre os escravos irmãos".⁸ E, enfim, há a revolta. Revolta que na literatura francesa é contada em *Toussaint Louverture* de Lamartine e no *Burg Jargal* de Victor Hugo ou, modernamente, por um Aimé Césaire em seu *Roi Christophe*, narrando a tragédia do escravo-rei do Haiti.

O tema da violência erótica pode ser entrevisto neste poema de Castro Alves, ainda através do que se pode

chamar de *mito-análise*. Ou seja: através da estrutura de um mito subjacente se pode ler melhor o drama de Maria. E é na mito-análise que o pensamento de Freud se realiza ao trazer, por exemplo, o mito de Édipo para estruturar sua teoria da libido. Na verdade "ele descobriu que a psicopatologia é a dramatização de um mito".⁹ Mais ainda: "que a mitologia é necessariamente patológica, senão ela não poderia nos falar da alma no que ela tem de mais profundo".¹⁰ Assim é que a mitologia não deve ser entendida como uma "depravação moral", mas como uma representação do que temos de mais essencial e contraditório.

Estou me referindo à presença subliminar do mito de Pã preenchendo a estória de Maria. O poeta não se refere a ele diretamente. Mas isto não é necessário para que esteja atuando na enunciação do texto. Há muitos indícios desse substrato mítico, como apontarei aos poucos. Curiosamente há estudos circunscrevendo a popularidade desse mito na literatura do séc. XIX tendo sido o favorito da literatura inglesa rivalizando aí com Orfeu e outros. Evidentemente que o mito de Pã é complexo e pode ser lido em várias vertentes. Wilhelm Heinrich Roscher em seu *Lexicon* tratou de entendê-lo amplamente e analistas modernos como James Hillman tentam resgatar alguns aspectos positivos dessa imagem vendo aí até mesmo um sinônimo de "instinto" e de forças inconscientes que os homens equivocadamente temem em si mesmos. A mim aqui interessa o mito no seu significado mais forte e universal. Pois mais do que simplesmente o deus da masturbação e da epilepsia ele é também o deus da violação.

Tomemos, antes de outras observações teóricas, o poema de Castro Alves procurando aí as implicações não apenas psicológicas, mas sociais.

Com efeito, no trecho intitulado "Na fonte" descreve-se a chegada de Maria a uma fonte. Como no mito, Pã vive à espreita das ninfas em bosques, florestas e fontes. E é neste cenário que, ao se banhar, Maria se vê possuída de "pânico", quando surge improvavelmente um personagem que a persegue como um sátiro. Como se sabe, o deus Pã emprestou "seu nome à palavra pânico, este terror que se expande na natureza e no ser, sentimento da presença desse deus que tumultua o espírito e enlouquece os sentidos".¹¹ Mas Pã é sobretudo o deus violador. Violação com a violência que isto implica.

Neste poema de Castro Alves há uma aparente inversão. Enquanto na tradição mitológica Pã é um deus caprino, às vezes identificado com a cor escura, porque

habitante da sombra, no poema, o extrato histórico e social nos indica um Pã que é senhor branco diante de uma ninfa mulata. Aliás, o aspecto físico de Pã/fazendeiro nos é poupado pelo poeta. Ele se concentra dramaticamente na figura de Maria correndo desvairadamente pelos campos. A figura masculina que ataca não tem nenhum de seus aspectos descritos. Mas Maria corresponde ao protótipo mitológico, pois como diz James Hilton: "a ninfa faz parte dos bosques, das águas, das grotas, das formas evanescentes, da bruma. Ela é casta, sua natureza é ainda virgem, pura e jovem". Por outro lado, contrastando com isto "nos escritos latinos, Pã é chamado de o agressor, o ousado, o bárbaro, o feroz, o brutal, o gorduroso, o peludo, o negro".¹² E dentro de um pensamento místico e analítico é sinônimo do diabo.

É significativo observar como a cultura branca conseguiu colar o mito de Pã e da ninfa à imagem do negro. Como diz Hillman, "o medo do violador negro e primitivo existiu na consciência ocidental bem antes de existir o Estado da Pensilvânia".¹³ E em seu livro *Pan et le Cauchemar* mostra como nos Estados Unidos se cultivou a idéia de que o escravo era o *niger, instabilis, lubricus, rusticus, brutus, nudus, nocturnos*, etc. Isto, a meu ver, explicaria a presença subjacente deste mito numa célebre obra do cinema americano. Refiro-me a *O nascimento de uma nação*, produzido na década de 1910 — o primeiro longa-metragem americano, uma espécie de *O vento levou* do cinema mudo. O filme pretende delinear as forças que realmente marcaram o caráter da história americana. E uma das cenas-chaves envolve o conflito de pretos e brancos: um escravo negro, como se fosse Pã, surpreende uma branca jovem e rica no bosque e inicia uma perseguição erótica, que termina com a morte da moça que, aterrorizada, se joga de um rochedo. Griffith no filme coloca a saciedade e concupiscência sempre do lado dos negros, como se estivesse ilustrando as teses racistas de Gobineau.

Exatamente o contrário é o que vai ocorrer no poema de Castro Alves. Maria, a mulata, está sob o signo de Eros, enquanto seu agressor branco é que está na esfera de Pã e da morte. Dramatiza-se aquela pulsão de morte por parte do agressor. Estabelece-se claramente a diferença entre o *amor* e o *pânico*. Maria ia se encontrar com o amor/Lucas e é surpreendida pelo seu oposto: tragédia pânica. Ocorre uma inversão e a *cena da sedução* converte-se em *cena da violação*. A violência implica que havia naqueles outros poemas românticos o

de se decanta a eroticidade da mulata converte-se em violência explícita. Aqui a sedução atingiu o seu ápice, pois se, etimologicamente, seduzir (seducere) significa "desviar", "levar para fora do caminho", efetivamente é isto que o agressor de Maria faz interrompendo a trajetória da mulata ao encontro do noivo, cortando o caminho do amor com a morte. O amante, ao contrário, conduz (conducere) a amada, andam lado a lado como Lucas e Maria o faziam não fosse a interferência diabólica de Pã.

Sintomaticamente a figura de Pã, composta ambigualmente de traços de bode e de homem, mostra na sua fissura, na sua diferença semiótica, sua vocação para a antinomia. Por isto, a *transgressão* é sua característica básica e ao tentar aproximar elementos díspares (como a pureza e a devassidão) ele se utiliza da força, da violência e violação. A transgressão é o oposto da *conjunção*. Aqui há um toque de fecundação divina e não demoníaca. De tal maneira que se pode dizer que o seduzir está para a transgressão assim como o conduzir para a conjunção.

Mas na seqüência de raciocínios que estou desenvolvendo desde o princípio deste capítulo, é necessário agora retomar aquela imagem original da *mulher-flor* a que eu me referi a propósito da lírica sedutora das mulatas e mucamas. É que além de ter ocorrido uma passagem notável da mulher-flor para a *mulher-fruto*, ocorre agora na poesia de Castro Alves a problematização erótica deste tema com a introdução da temática da *defloração*, decorrente do mito de Pã e da ninfa. Não existe aqui mais aquela suave declaração que os renascentistas e barrocos tanto repetiram: colher a flor do amor enquanto é tempo. A idéia é de arrebatamento. Mais: de violar, deflorar a flor de carne. Sobretudo porque essa flor corporal é uma flor escrava, e o despertar de sua essência é também um exercício sádico de poder. E não é por acaso que a mitologia vincula não só a presença de Pã à transgressão, mas à própria idéia de demônio. Ou, explicando melhor ainda: o tema da defloração vincula-se à figura de Perséfone ou Coré, que um dia colhendo flores foi surpreendida por Hades ou Plutão, o deus do inferno.

Miticamente ainda o conflito entre Maria e seu agressor reconta o mito de Pã e de Eros, como se estivesse contrapondo a pulsão de morte à pulsão de vida. Com efeito, muitos afrescos e vasos da antigüidade retratam a luta entre esse ser peludo e demoníaco com Eros — jovem e belo. E, assim como Eros, outra contraposição ressalta do texto mítico, pois o escravo Lucas que aí está é também um Orfeu tropical. Como tal, canta uma "Tirana" à sua Maria enquanto espera encontrá-la. E an-

tes, o poeta em "O baile na flor", descreve o ambiente de música e dança na floresta onde "há silfos e fadas" cercando Maria e Lucas. Orfeu é a harmonia. Mas o seu oposto é Pã, que ao invés de música produz ruído pânico. Verdade é que a mitologia diz também que Pã possuía uma flauta — a siringe. Mas essa flauta é apenas parte do processo sedutor. O outro lado é a perseguição ruidosa de suas vítimas, que não acolhem seu som. Do lado de Maria e Lucas está a música. Ambos quando vão se encontrar produzem música, geram sons agradáveis na natureza, encadeiam as vozes dos pássaros e os movimentos de seus corpos correspondem à luminosidade do dia.

Maria é uma criatura social e historicamente consistente. Não é apenas um fantasma erótico. Não é parte daquele bando de ninfas clássicas, que os marinheiros descritos por Camões perseguem na Ilha dos Amores. Essa ninfa tropical é escura e trágica. Ela não está como suas parceiras da poesia romântica exercendo a sedução no baile, na festa, nas ruas e na senzala. Não é a mulata, dengosa e cordial. Sendo a presença do amor, mais do que ninfa negra é a Diana que ao invés de caçar é caçada pelo Pã travestido de filho de fazendeiro branco, que com sua flauta/falus a submete à violência da antimúsica.

Finalizando a análise desse poema pode-se dizer que há uma outra maneira de acompanhar os pontos centrais que estamos assinalando. A passagem de Eros a Tanatos pode ser descrita se fizermos a descrição de como se desenvolvem alguns códigos do texto. Refiro-me a algo que disse anteriormente no princípio deste capítulo quando falei do "código dos sentidos" e a sua adequação talvez mais rentável ainda na literatura. Explicitamente eu diria:

1. *código cromático*: quando o poema se inicia, o céu é "rubro", "incandescente" e se ouve o "estampido estupendo da queimadas". O incêndio é um "leão ruivo ensangüentado". Lucas passeia seu torso nu ao sol dos trópicos como uma "estátua de bronze". Aos poucos, na medida em que se exhibe a dramaticidade do poema, as cores da natureza e dos corpos vão se metamorfoseando. O dia se converte em noite, Eros se converte em Tanatos e os amantes que iam se encontrar para a festa, despencam na cachoeira da morte;

2. *código sonoro*: todos os ruídos iniciais como os cantos dos pássaros e a música da própria natureza silenciam no desfecho do poema. Para se ter um elemento sintético e expressivo de comparação, veja-se o poema "Tirana" — que é a canção festiva e esperançosa de Lu-

cas, entoada no princípio, em contraposição a “Bando-lim da desgraça”, na segunda parte, que soa como música soturna e trágica encaminhando a morte dos amantes;

3. *código térmico*: descrito conjuntamente com o código cromático, marca toda a ferosa excitação dos amantes sob o sol do amor, até sua imersão na “gélida”, “hírt”, “glacial” atmosfera noturna que vai nos deixar o cadáver dos amantes;

4. *código dinâmico-estático*: se no princípio se descreve a agilidade dos amantes correndo e nadando nos campos, além da movimentação dos pássaros e plantas, de repente o que era festa e música se converte no estatismo da “funeral orquestra”. As próprias águas do rio tornam-se barrentas e paralisantes como a morte. Animais e aves se recolhem no “Crepúsculo sertanejo”. Tudo se imobiliza no escuro e medo. Os amantes, enfim, estão paralisados no fundo da canoa que se deixa levar rio abaixo até precipitar-se na cachoeira. A natureza, que no princípio era um “ninho”, converte-se num caixão. E a canoa não é o leito dos amantes, mas o esquife dos escravos suicidas.

Um dos tópicos mais curiosos que se poderia mais longamente estudar em Castro Alves é o da sensualização da natureza. E aqui o rio São Francisco, por exemplo, é a metáfora do amor trágico, uma metonímia dos próprios amantes infelizes. Assim o rio que nasce em Minas e conhece o “seio da Mineira” é o mesmo que é visto “delamber demente/as rijas formas da cabocla ardente”. É também o “insano amante” cujo fogo não se apaga no “deleite da indígena lascívia” e vem “à busca talvez de desafoço/bater à porta da Baiana altiva”. Esse rio erótico caminha para a morte na cachoeira, é o rio-amante assassinado.

Essa tragédia tropical é sensivelmente balizada pelos mitos de Eros e Tanatos e pela pulsão de vida e de morte. E, já no final, o poema “despertar para morrer” constrói, a partir do título, as antíteses dentro das quais o poeta crava seu texto descritivo da violação erótico-social. Com efeito, o mesmo aparente paradoxo surge no título de outro trecho: “Loucura divina”. Os títulos dos poemas vão marcando cada vez mais as contradições internas da estória, mostrando a esquizofrenia social. Não somente o “morrer” é “despertar” para outra vida, não apenas a “loucura” dos amantes é resgatada pelo aspecto “divino” do gesto, mas mesmo a idéia de “abismo” se completa na idéia de “céu”. Nesse sentido, a “morte” passa a ser o seu oposto, sinônimo de “liber-

dade” e “salvação”. A canoa, que na verdade é um “esquife”, passa a ser entendida como “berço”, embaldado, não pela morte, mas pela mãe natureza. A água branca da cachoeira é vista não como um “gélido sudário”, mas como “cetim branco do noivado”. Diz o poeta, neste texto que assim recupera o clima no diálogo dramático:

— *Doida! Doida! É a voragem que nos*
[chama!...]

— *Eu ouço a Liberdade!*

— *É a morte, infante!*

— *Negro fantasma é quem me embala o*
[esquife!]

— *Loucura! É tua Mãe ... O esquife é um*
[berço,]

Que bóia na amplidão!

— *Não vês os panos d'água como alvejam*
Nos penedos? ... que gélido sudário
O rio nos talhou!

— *Veste-me o cetim branco do noivado ...*
Roupas alvas de prata ... alventes dobras ...
Veste-me! ... Eu aqui estou!

— *Já na proa espadana, salta a espuma...*
— *São as flores gentis da laranjeira*
Que o pego vem nos dar ...
Oh! névoa! Eu amo teu sendal de gaze! ...
Abram-se as ondas como virgens louras,
Para a esposa passar!

As estrelas palpitam! — São as tochas!
Os rochedos murmuram! ... — São os
monges!

Reza um órgão nos céus!
Que incenso! Os rolos que do abismo voam!
Que turíbulo enorme — Paulo Afonso!
Que sacerdote! — Deus ...”

O tópico final que se destaca no poema é o do “noivos da morte”, revivendo uma tradição que vem da Idade Média e do barroco. Isto que a estética literária assinala em todos os romeus e julietas, pode ser também comprovado através das palavras de Maria Bonaparte analisando intemporalmente a consciência dos suicidas amantes: “já que a vida não pode mais satisfazer a aspição de união dos seres, a morte, na sua imobilidade definitiva, é então imaginada como solução. Subtraídos, enfim, à vida mutável e instável, os amantes sonham com uma união eterna, com a morte não além”.¹⁴

Mas uma diferença final existe entre a morte dos amantes brancos e negros. Relacionada com os escravos não é um tema apenas metafísico, mas uma realidade gritantemente racial, social e histórica. A interdição social determinando o sistema de dominação. Por isto é

que o suicídio de Lucas e Maria é um suicídio predominantemente social e não apenas individual. E nisto, de novo, Castro Alves se destaca de seus pares românticos. Ele politiza a lírica erótica e dá um sentido social àquilo que em outros autores não passaria de conflitos pessoais psicologizantes.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Expilly, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. Cia. Editora Nacional, SP, p. 296.
2. Gorender, Jacob. *O escravismo colonial*. Ática, SP, 1978, p. 341.
3. Bonaparte, Marie. *Chronos, Eros, Thanatos*, Denoel, Paris, 1948, p. 127.
4. Gorender, Jacob. *O escravismo colonial*. Ática, SP, 1978, p. 341.
5. Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Ed. José Olympio, Rio, 1961, II vol., p. 441.
6. Taylor, R. Rattray. *History in Sex*. Harper Torchbooks, NY, 1970, p. 31.
7. Attali, Jacques. *Vita e Morte della Medicina — L'Ordine Can-*

nibale. Feltrinelli Ed., Milano, 1980.

8. Hoffman, Leon François. *Le Nègre Romantique*. Pavor, Paris, 1973, p. 210.
9. Hillman, James. *Pan et le Cauchemar*. Imago, Paris, 1979, p. 77.
10. Idem, p. 77.
11. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Seghers, Paris, 1969.
12. Hillman, James. *Pan et le Cauchemar*. Imago, Paris, 1979, p. 85.
13. Idem, p. 85.
14. Bonaparte, Marie. *Chronos, Eros, Thanatos*, Denoel, Paris, 1948, p. 115.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, mineiro de Belo Horizonte, é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais. Poeta de constante preocupação social, publicou *Canto e palavra* (1965), *Poesia sobre poesia* (1975), *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978), *Que país é este?* (1980), *A morte da baleia* (1981). Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, é autor de estudos críticos como *Drummond, análise da obra* (1972), *Análise estrutural de romances brasileiros* (1973), *Por um novo conceito de Literatura Brasileira* (1977) e *Música popular e moderna poesia brasileira* (1978).

Este estudo é parte de um livro que o autor vem elaborando há dez anos em torno do tema: *O desejo e a interdição do desejo na poesia brasileira*. Na verdade é uma história da metáfora amorosa em nossa cultura. É também a história do corpo nos seus embates eróticos. O nome final do livro-pesquisa a sair no próximo ano bem poderia ser também *O canibalismo amoroso*. Aí se estuda não apenas o canibalismo erótico que sempre exercemos sobre as negras e as índias, mas vem-se até a poesia recente de um Vinicius de Moraes onde o tema permanece sob uma forma aliciante e moderna, com no poema "Receita de mulher".

