

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

ANA BEATRIZ MORAES DE OLIVEIRA PAULA

O EU-LÍRICO NEGRO E A ETNOPOESIA TRAJANIANA:
um estudo da poética de Trajano Galvão em *Sertanejas*

SÃO LUÍS
2022



ANA BEATRIZ MORAES DE OLIVEIRA PAULA

O EU-LÍRICO NEGRO E A ETNOPOESIA TRAJANIANA:

um estudo da poética de Trajano Galvão em *Sertanejas*

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Literatura, memória e cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula
Borralho

SÃO LUÍS

2022

Paula, Ana Beatriz Moraes de Oliveira.

O eu-lírico negro e a etnopoésia trajaniana: um estudo da poética de Trajano Galvão em Sertanejas / Ana Beatriz Moraes de Oliveira Paula. – São Luís, 2022.

109 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho.

1.Literatura maranhense. 2.Trajan Galvão. 3.Sertanejas. 4.Etnopoésia. 5.Eu-lírico negro. I.Título.

CDU: 821.134.3(812.1)-14

ANA BEATRIZ MORAES DE OLIVEIRA PAULA

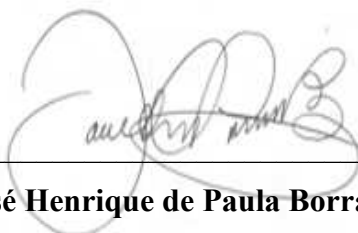
O EU-LÍRICO NEGRO E A ETNOPOESIA TRAJANIANA:

um estudo da poética de Trajano Galvão em *Sertanejas*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em: 15/06/2022

BANCA EXAMINADORA



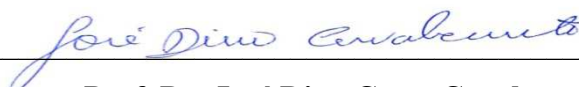
Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (Orientador)

Universidade Estadual do Maranhão



Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais

Universidade Estadual do Maranhão



Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

Universidade Federal do Maranhão

“Ao único que é digno de receber a honra e a glória, a força e o poder.
Ao Rei Eterno, imortal, invisível mas real.”

&

Aos admiradores e entusiastas da Literatura Maranhense, com votos de que logremos
conhecer e disseminar cada vez mais a riqueza de nossas letras.

AGRADECIMENTOS

Gratidão é uma virtude que precisa ser praticada para nos lembrar de que não caminhamos sozinhos. Em meio às adversidades e percalços encontrados em qualquer estrada, há sempre uma mão estendida para oferecer apoio e auxílio. Com essa consciência, deixo registrados aqui os meus sinceros agradecimentos a pessoas e instituições de importância destacada para a realização desta pesquisa e conclusão da trajetória do Mestrado.

Em primeiro lugar, agradeço ao Senhor soberano sobre a História, não só a minha ou de Seu povo, mas de toda a humanidade e universo. Nada foge ao seu eterno propósito. Nessa Verdade posso confiar, descansar e por isso lhe rendo graças! Ao Verbo que se fez carne e que deixou a Palavra mais importante e mais digna de ser lida, minha profunda gratidão.

Ao meu amado marido Cauê, que me levou às Sagradas Escrituras, que já está ao meu lado há mais da metade dos meus anos, com quem compartilho a vida, os dias, o ser. Todas as minhas palavras de agradecimento jamais seriam suficientes para reconhecer a alegria de ser tua esposa e de ser cuidada por ti, meu amor. Obrigada pelo apoio à insana aventura deste Mestrado, às ideias para esta dissertação, pelas horas concedidas para assistir aulas, estudar e escrever. Te amo!

Às minhas queridas filhas mais velhas, Carolina e Clarice, que, mesmo sem entender muito bem, abriram mão da minha companhia e atenção em preciosos dias de suas infâncias. Obrigada, filhas, por torcerem pela mamãe. Amo vocês!

Aos meus bebês mais novos, Caio e Ana, ambos gerados junto com este Mestrado, obrigada por acrescentarem ainda mais emoção e desafio a esta trajetória! Caio, anunciado junto com a inscrição no seletivo do Programa de Mestrado, gestado durante todo o processo, nascido no auge da pandemia, amamentado do outro lado da câmera das aulas remotas. Meu pequeno bebê completará 2 anos junto com este Mestrado. Ana, já em meu ventre, participou da Qualificação desta pesquisa e está sendo gestada junto com as últimas páginas desta dissertação. Obrigada, filhinha! Estamos te esperando depois da defesa!

Aos meus pais, Cláudio e Terezinha, que dedicaram anos de suas vidas trabalhando para me proporcionar uma boa educação formal e para garantir que, além do básico, não faltassem também oportunidades de estar em contato com livros e com expressões artísticas e culturais de nossa terra. Creio que é daí que vem minha admiração pela literatura produzida no Maranhão, inspirada pelo Maranhão. Obrigada, pai e mãe! Parabéns a vocês também pela conclusão deste Mestrado!

Deixo aqui minha imensa gratidão aos meus familiares e amigos, especialmente aos que ajudaram no percurso do Mestrado. São muitos os nomes e temo deixar algum de fora, mas agradeço a todos os que oraram e torceram por mim; que dedicaram alguns (ou muitos) momentos para ficar com meus filhos para que eu pudesse participar de aulas e eventos *online*, estudar e escrever; que desempenharam as tarefas da minha casa para que me “sobrasse tempo” para o Mestrado; que me incentivaram e acreditaram que eu conseguiria.

Obrigada a todos, em especial a estes amados: minha sogra Uilma, que é uma vovó espetacular!, sem cuja prestatividade as últimas páginas deste trabalho não teriam saído; meus sogros Roberto e Valderina, pelo incentivo e torcida; meus cunhados Davi, Luan e minha querida cunhada Bia, uma tia muito especial; minhas cunhadas Mirella e Milena, tias divertidas e prontas pra qualquer passeio; meus irmãos, minha família da fé, distribuídos não só na IPCohama mas também na IPR, na IPCA, em Barretos-SP, em Brasília-DF. Obrigada especialmente às famílias Porto, Carvalho, Souza, Ferreira, Reis, Guará, Melo e Teixeira, amigos para a vida presente e futura.

Obrigada à querida Yasmin Maciel, que trilhou esse período do Mestrado ao nosso lado, possibilitando várias atividades em nossa rotina; às queridas amigas Suzana e Welline, sempre tão incentivadoras e inspiradoras; aos queridos com quem compartilhei ideias e angústias dessa trajetória: Lyssa e Lucas Schalcher, Suani e Pedro dos Anjos, ilustrador da capa deste trabalho, que conseguiu traduzir em sua linguagem aquilo que imaginei a partir da etnopoésia trajaniana.

Obrigada às queridas e pacientes Amanda e Carliane, por realizarem na nossa casa muito mais do que eu seria capaz! Gratidão a Amanda por deixar nosso ambiente e nossas roupas sempre prontos para mais um dia; e a Carliane por preparar para nossa família refeições tão cheias de amor, saborosas e nutritivas.

Meus agradecimentos às amigas remanescentes da Graduação em Letras, Alynne e Caroline. Um dia Carol me disse que “a vida acontece é no tumulto”. E não é que é mesmo? Obrigada pelo empurrãozinho, amiga!

Agradeço aos colegas do GELMA – Grupo de Estudos em Literatura Maranhense – com quem tenho aprendido bastante a cada quinta-feira, a cada discussão e apresentação. Meu desejo é que o GELMA alcance ainda mais pesquisadores e admiradores da Literatura Maranhense, e que fomente a produção literária em nosso estado. Obrigada pelas reuniões e pelos eventos tão salutares!

Minha gratidão à FAPEMA – Fundo de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – pelo financiamento do último ano desta pesquisa, bem

como à UEMA pelo custeio dos estudos no primeiro semestre do Programa. Agradeço também aos servidores da UEMA, em especial a Aline, secretária do PPGLetras, sempre tão prestativa e eficiente; da Biblioteca Pública Benedito Leite, sempre prontos a atender com cortesia e entusiasmo; e da Academia Maranhense de Letras, em especial a Gerlane, bibliotecária da preciosidade que é a Biblioteca Astolfo Marques, da “Casa de Antônio Lobo” – minha gratidão por seu atendimento tão solícito!

Aos professores e colegas da turma 2020 do PPGLetras/UEMA, meus sinceros agradecimentos pela troca de conhecimentos, pelo compartilhamento de angústias e pelo incentivo mútuo em todo tempo. Foi muito bom caminhar com vocês, ainda que virtualmente. Ser a turma da pandemia foi um desafio à parte, desbravando o Mestrado ao mesmo tempo em que nos adaptávamos às aulas remotas e encarávamos duras perdas familiares para a Covid-19. Mas chegamos ao final e sempre lembraremos desses dois anos com alegria e alívio!

Deixo um agradecimento especial ao meu orientador Prof. Dr. Henrique Borralho, que me apresentou essa joia que é a poesia de Trajano Galvão de Carvalho, respeitando meu desejo de trabalhar com a Literatura Maranhense mesmo depois da decisão de mudar totalmente a pesquisa pretendida no início do Programa. Obrigada, Professor, por sua orientação, pelas trocas, pelos livros e pelos diálogos em torno da Literatura do século XIX! Minha gratidão por seu apoio em todo o percurso deste Mestrado!

Agradeço, por fim, aos professores que compuseram minha Banca de Qualificação, Prof. Dr. Dino Cavalcante e Profa. Dra. Solange Guimarães Moraes, pelas pertinentes contribuições para enriquecer este trabalho!

Com o coração grato, encerro este ciclo certa de que, apesar dos pesares, valeu a pena. “A vida é combate, / Que os fracos abate, / Que os fortes, os bravos / Só pode exaltar” (Gonçalves Dias).

“Em matéria de arte, só o que é realmente belo tem o miraculoso privilégio de não envelhecer jamais de todo.”

Raimundo Corrêa

RESUMO

Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864) foi um poeta maranhense inserido no contexto do Romantismo no Brasil. Nascido em Vitória do Mearim-MA, educado em Lisboa e formado Bacharel em Direito pela Faculdade de Olinda, o jovem Trajano era afeito à vida campesina, de onde extraía material para suas composições poéticas. É Patrono da Cadeira n. 20 da Academia Maranhense de Letras, e sua produção, apesar de diminuta, é expressiva, relevante e pioneira: pouco mais de uma década antes dos abolicionistas mais consagrados na Literatura Brasileira, Trajano Galvão já versava sobre o negro escravizado e lhe conferia voz em sua poesia. Esta dissertação, portanto, tem como objetivo analisar a poética de Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864) a partir da obra póstuma *Sertanejas* (1898). Nossa ênfase será em apresentar o poeta maranhense do século XIX, lançando luz sobre os aspectos românticos de sua obra, e destacando no *corpus* de análise os poemas que compõem a etnopoesia trajaniana – nos termos de Borralho (2009) e Santos (2001). Na análise dos etnopoemas de Trajano Galvão, investigaremos as características do sujeito negro, tanto na expressão do eu-lírico negro quanto na do eu-lírico impessoal. Os aportes teóricos iniciais desta pesquisa são encontrados em Leal (1874), Corrêa (1898), Moraes (1977), Santos (2001), Borralho (2009, 2010), Oliveira (2014) e Carvalho (2020).

Palavras-chave: Literatura Maranhense. Trajano Galvão. Sertanejas. Etnopoesia. Eu-lírico negro.

ABSTRACT

Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864) was a poet from Maranhão inserted in the context of Romanticism in Brazil. Born in Vitória do Mearim-MA, educated in Lisbon and graduated with a Bachelor of Law from the Faculty of Olinda, the young Trajano was a pleased to a peasant life, from where he extracted material for his poetic compositions. He is Patron of Chair No. 20 of the Maranhense Academy of Letters, and his production, although small, is expressive, relevant and pioneering: just over a decade before the most established abolitionists in Brazilian Literature, Trajano Galvão had already written on the enslaved black men and conferred them voice in his poetry. This dissertation, therefore, aims to analyze the poetics of Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864) based on the posthumous work *Sertanejas* (1898). Our emphasis will be on presenting the poet in the nineteenth century Maranhão, shedding light on the romantic aspects of his work, and highlighting in the *corpus* of analysis the poems that make up the Trajanian ethnopoetry – in the terms of Borralho (2009) and Santos (2001). In the analysis of Trajano Galvão's ethnopoems, we will investigate the characteristics of the black subject, both in the expression of the black poetic voice and in that of the impersonal voice. The initial theoretical contributions of this research are found in Leal (1874), Corrêa (1898), Moraes (1977), Santos (2001), Borralho (2009, 2010), Oliveira (2014) and Carvalho (2020).

Keywords: Literature from Maranhão. Trajano Galvão. *Sertanejas*. Ethnopoetry. Black poetic voice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPA –	Ilustração por Pedro de Sousa Luz dos Anjos, idealizada pela autora, conforme Nota de Rodapé nº 17.	
FIGURA 1 –	Índice de <i>Sertanejas</i> (1898), com 21 poemas autorais de Trajano Galvão e 6 traduções	18
FIGURA 2 –	Índice de <i>Três Lyras</i> (1862), com 15 poemas de Trajano Galvão (12 autorais e 3 traduções)	19
FIGURA 3 –	Primeira publicação do capítulo de Trajano Galvão no romance coletivo <i>A Casca da Caneleira</i> , sob o pseudônimo de James Blum	23
FIGURA 4 –	Capa da nova edição de <i>A Casca da Caneleira</i>	24
FIGURA 5 –	<i>Obras Póstumas</i> , v. 2, de Gonçalves Dias, com traduções por Trajano Galvão	24
FIGURA 6 –	Comentário de Antônio Henriques Leal como abertura às traduções de Trajano Galvão no volume 2 das <i>Obras Póstumas</i> de Gonçalves Dias	25
FIGURA 7 –	Olinda vista do Alto da Sé	33
FIGURA 8 –	Infográfico das representações do negro na Literatura Maranhense do séc. XIX	51

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	TRAJANO GALVÃO NO MARANHÃO OITOCENTISTA	15
2.1	Vida e obra	20
3	SERTANEJAS: A SÍNTESE DE UM POETA	25
3.1	O nacionalista bucólico	29
3.2	O ultrarromântico	35
3.3	O viés satírico	38
3.4	O pré-abolicionista	42
4	O SUJEITO NEGRO NA POÉTICA DE TRAJANO GALVÃO	52
4.1	A expressão bucólica em <i>No roçado</i>	52
4.2	A influência judaico-cristã em <i>O Natal</i>	56
4.3	O discurso épico em <i>Solau</i>	61
4.4	O eu-lírico negro na etnopoésia trajaniana	67
4.4.1	O eu poético feminino em <i>A Crioula</i>	69
4.4.2	A voz poética romântica em <i>Nuranjan</i>	73
4.4.3	A força do eu-lírico em <i>O Calhambola</i>	79
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	87
	ANEXOS	91

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a poética de Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864) a partir da obra *Sertanejas*, uma publicação póstuma, de 1898, que reúne 21 poemas autorais, além de seis traduções de poetas franceses e um ensaio crítico do autor. Nossa ênfase será em apresentar o poeta maranhense do século XIX, lançando luz sobre os aspectos românticos de sua obra, e destacando no *corpus* de análise os poemas que compõem a etnopoesia trajaniana – nos termos de Borralho (2009) e Santos (2001). Consideramos como etnopoesia trajaniana os seus poemas de temática negra, que versam acerca do negro escravizado, sob a ótica de um poeta que viu de perto as condições do cativo, visto que precisou trabalhar administrando uma propriedade rural da família, segundo registros de Leal (1874).

O legado de Trajano Galvão não é extenso. Sua produção conhecida restringe-se à co-autoria na obra *Três Lyras* (1862), em parceria com A. Marques Rodrigues e Gentil H. de Almeida Braga, trazendo ao público três traduções e doze poemas autorais, dos quais cinco também figuram o *Parnaso Maranhense*, coletânea de poemas publicada pela Typologia do Progresso, por Bellarmino de Matos, em 1861. Além dessa publicação, deixou alguns poemas avulsos em álbuns de amigos, reunidos posteriormente na obra *Sertanejas* (1898). Na prosa, Trajano Galvão participou do romance coletivo *A Casca da Caneleira* (1866), e escreveu também o *Juízo crítico sobre as Postillas Grammaticaes de Francisco Sotéro dos Reis*, além de cartas satíricas publicadas no *Diário do Maranhão*, em 1856, e d'*A Chronica Parlamentar* (1861), folhetim de teor satírico publicado no jornal *Progresso*.

Debruçar-se sobre a obra de Trajano Galvão é uma tarefa semelhante à de um arqueólogo. Buscar fontes de referência sobre o autor é trabalho árduo, visto que são escassas as publicações sobre esse poeta maranhense do século XIX. Em quase a totalidade das fontes, as referências apontam para o *Pantheon Maranhense* (1874), de Antônio Henriques Leal, motivo pelo qual o tomamos como fonte primária acerca do autor. Além de Leal (1874), encontramos apoio referencial sobre Trajano Galvão e sua obra em Jomar Moraes (1977), Maria Rita Santos (2001), Henrique Borralho (2009, 2010) e Iariny Uchôa Carvalho (2020).

Nesse sentido, nossa aproximação à poética de Trajano Galvão, compilada em *Sertanejas* (1898), nos conduziu à curiosidade sobre os contextos em que Trajano Galvão esteve inserido e como eles influenciaram a sua obra. Além disso, a leitura dessa publicação póstuma nos motivou a encontrar quais categorias temáticas podem ser identificadas na obra, assim como o que elas indicam sobre a poética de Trajano Galvão. Por fim, nossa última questão se

refere aos traços característicos do eu-lírico negro de Trajano Galvão e à forma como o eu-lírico impessoal enxerga o negro escravizado na poética trajaniana.

Entendemos que os autores maranhenses merecem palco nos estudos literários acadêmicos, em especial nas universidades locais. Apesar de haver inúmeros novos escritores, entre poetas e romancistas, voltar-se para um homem das letras oitocentistas não é sem razão. A temática do negro e do escravismo em Trajano Galvão é anterior às consagradas obras abolicionistas de Fagundes Varela e Castro Alves. Nesse sentido, Santos (2001) aponta o seu pioneirismo e reivindica o reconhecimento desse seu lugar na historiografia brasileira. Nosso objetivo, entretanto, não é tão ousado, mas pretende chamar atenção para a contribuição de Trajano, ainda que não tenha renome no cânone nacional.

Para tanto, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, em busca das respostas aos questionamentos levantados e apresentados nos parágrafos anteriores. Assim, estruturamos esta dissertação em três partes, correspondentes às questões que buscamos investigar: a) autor, vida, obra e contexto histórico; b) categorias temáticas encontradas em *Sertanejas*; e c) características do sujeito negro na etnopoésia trajaniana, tanto no eu-lírico negro quanto no eu-lírico impessoal.

O Capítulo intitulado *Trajano Galvão no Maranhão oitocentista* apresenta aspectos biográficos de Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864), na tentativa de estabelecer uma relação entre o seu contexto histórico, as suas vivências e a sua obra. Como aporte teórico para essa etapa da pesquisa, adotamos Antonio Henriques Leal (1874) como principal referência.

Por ser *Sertanejas* a compilação mais completa de Trajano Galvão, o Capítulo *Sertanejas: a síntese de um poeta* busca categorizar as temáticas presentes na obra, a fim de reconhecer aspectos do Romantismo na poética trajaniana. Neste capítulo, também pretendemos discutir as características contextuais do discurso romântico com a finalidade de buscá-las em Trajano.

Finalmente, o Capítulo *O sujeito negro na poética de Trajano Galvão* discorre sobre os seis poemas selecionados para a análise da etnopoésia trajaniana: *No roçado*, *O Natal*, *Solau*, *A crioula*, *Nuranjan* e *O calhambola*. Tais composições, datadas de meados do século XIX, têm em comum a temática do negro escravizado, com o traço distintivo da voz poética conferida ao negro e à negra escravizada. Na leitura interpretativa de tais poemas, analisaremos aspectos formais e temáticos de cada um, levantando sua fortuna crítica em Corrêa (1898), Moraes (1977), Santos (2001), Borralho (2009, 2010) e Carvalho (2020), além de recorrer a Oliveira (2014) como aporte teórico quanto aos aspectos épicos encontrados em *Solau*. Em cada

um dos poemas de nosso *corpus*, será analisada a representação do sujeito negro, tanto quando ele assume a voz poética quanto ao ser observado e tratado por outro eu-lírico.

Nossas Considerações Finais retomarão brevemente os resultados da pesquisa, levantando ainda outras possibilidades de estudos a partir da poética de Trajano Galvão de Carvalho, de modo a incentivar a produção acadêmica sobre o autor dentro da Literatura Maranhense, romântica, de temática negra.

2 TRAJANO GALVÃO NO MARANHÃO OITOCENTISTA

Nascido em 1830, em Vitória do Mearim-MA, Patrono da Cadeira n. 20 da Academia Maranhense de Letras – AML e da Cadeira n. 22 da Academia Arariense-Vitoriense de Letras – AVL¹, Trajano Galvão de Carvalho foi um homem das letras (poeta, cronista, ensaísta, tradutor), além de músico, bacharel em Direito e fazendeiro. Sua produção, amplamente datada de meados do século XIX, apesar de diminuta, é expressiva, relevante e, pode-se arriscar a afirmar, vanguardista: “pioneiro no canto da raça negra no Brasil e já preocupado com a devastação ambiental naquela época” (MARANHÃO, 2003, p. 97). Embora tenha sido um romântico na forma e no conteúdo, Trajano Galvão tocou em pontos sensíveis com sua poética, como a vivência dos negros escravizados no Brasil e também a política da bajulação vigente na Província do Maranhão em sua época.

Os poemas de Trajano Galvão são datados entre os anos de 1850 e 1856, período em que esteve ora em Olinda, cursando a Faculdade de Ciências Jurídicas, ora no Maranhão, fosse na capital da província ou na região do Alto Mearim, onde passou a sua infância e para onde retornou após receber o grau de Bacharel (1854). Foram poucos, então, os anos de produção poética de Trajano, rendendo algumas publicações no periódico *Parnaso Maranhense*, no livro *Três Lyras* (em co-autoria) e, postumamente, na obra *Sertanejas*. O seu labor literário, entretanto, não se encerrou na poesia e prosseguiu na prosa durante a década de 1860, período em que publicou *A Chronica Parlamentar* (1861) e foi co-autor do romance coletivo *A Casca da Caneleira* (1866), por exemplo.

Nas palavras de Raimundo Corrêa (1898), Trajano Galvão “nasceu, poetou e morreu”. Apesar de ser pequeno o número de suas peças poéticas que resistiram até os dias atuais, visto que pedira para sua esposa queimar os seus escritos, segundo nota dos editores na Advertência que abre a edição de *Sertanejas* (1898, p. VII), a sua relevância e expressividade são notáveis, conforme apontam Henriques Leal (1874) e Raimundo Corrêa (1898):

Escreveu pouco, e d'esse encontra-se quasi tudo na collecção que tem por titulo - As tres lyras - volume I, publicado em 1863 por B. de Mattos, sendo que foram algumas d'essas poesias impressas antes, no Parnaso Maranhense, outra collecção editada em 1861 tambem pelo mesmo B. de Mattos. Alem d'essas ha uma ou outra em jornaes academicos, de Olinda ou de San' Paulo, e poucas ineditas, que possuo. (LEAL, 1874, p. 210)

Ora, justamente 34 anos já decorridos desde 1864 até o presente, isto é, entre a data do falecimento do poeta e a em que me foi dada esta ventura de ler os seus versos; e

¹ Informação contida em “Vida e obra de Trajano Galvão”, do escritor e professor vitoriense Arimatea Coêlho, atual membro da Cadeira n. 22 da AVL.

acho nestes contudo um ar de aprazível novidade, o que, de qualquer modo, é um bom sinal sempre, pois em matéria de arte só o que é realmente belo tem o privilégio de não envelhecer jamais de todo. (CORRÊA, 1898, p. X)

É importante salientar, ainda, que a produção de Trajano Galvão se situa no período do Romantismo brasileiro, quando a busca por uma estética genuinamente nacional estava em plena atividade. De acordo com Carvalho (2020), “é nesse cenário que figuras inerentes à formação cultural brasileira – como o índio e o negro – ganham destaque temático nas produções literárias.” (CARVALHO, 2020, p. 47). Não apenas tais aspectos, mas também traços de nacionalismo e exaltação à natureza e ao campo, além de forte expressão da tristeza e do apego à noite, são características que, juntamente com a denúncia social acerca do escravismo, localizam Trajano Galvão no movimento literário romântico.

A exemplo disso, destacamos os poemas compilados em *Sertanejas*, os quais revelam diversos aspectos da corrente literária vigente na época e que influenciava a produção de Trajano Galvão. Desde linguagem bucólica – na exaltação à natureza e à paz encontrada na sintonia com as matas, os campos e os animais – até linguagem obscura, melancólica e escapista – como traços da vertente ultrarromântica –, a poética presente em *Sertanejas* deixa claro em que momento foi concebida: o século XIX.

Nesse contexto, o Brasil passava pelos primeiros movimentos abolicionistas, após as investidas inglesas contrárias ao comércio e tráfico de pessoas: a prática escravocrata comum desde os primórdios da modernidade construída pelos europeus. Conforme aponta Walter Mignolo (2017), trata-se da colonialidade, a construção de uma ordem mundial eurocêntrica alicerçada na escravização de negros africanos e na destruição de civilizações pré-colombianas. Foi logo no início do século XIX que os europeus provocaram as primeiras investidas em prol da abolição dos escravos:

Em 1808, a Grã-Bretanha tornou ilegal o comércio de escravos para os súditos britânicos. A partir de então, essa nação passa a se intitular defensora do fim desse comércio, usando sua força política e econômica para “convencer” outras nações a fazerem o mesmo. Embora tenha havido algumas manifestações de cunho humanitário, a principal razão para o posicionamento inglês tinha por trás interesses eminentemente econômicos. (JACINTO, 2009, pp. 171-172; grifo nosso)

Tais manifestações de cunho humanitário, sobre as quais Jacinto (2009) comenta apenas de relance, podem ter relação com a movimentação abolicionista no Parlamento Britânico, cujo destaque recai sobre William Wilberforce, responsável por chamar atenção da *House of Commons* para a necessidade de pôr fim ao tráfico de escravos e ao escravismo em

seu documento intitulado *A Letter on the Abolition of the Slave Trade Addressed to the Freeholders and Other Inhabitants of Yorkshire* (1806).

É válido ressaltar o breve resgate histórico que Alfredo Bosi (2006) faz acerca das bases do movimento romântico:

O Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. E segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a Regência.

Carente do binômio urbano indústria-operário durante quase todo o século XIX, a sociedade brasileira contou, para a formação da sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica (raramente, médica) em São Paulo, Recife e Rio (...), ou com filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais, que definiam, *grosso modo*, a alta classe média do país (...).

Nesse esquema, do qual afasto qualquer traço de determinismo cego, ressalte-se o caráter seletivo da educação no Brasil-Império e, o que mais importa, a absorção pelos melhores talentos de padrões culturais europeus refletidos na Corte e nas capitais provincianas.

Assim, apesar das diferenças de situação material, pode-se dizer que se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência européia dava a seus conflitos ideológicos. (BOSI, 2006, p. 92)

O nosso poeta maranhense não fugiu a essa regra. Considerando que Trajano Galvão esteve imerso no caldo cultural europeu, por ter sido educado em Lisboa entre os anos 1838 e 1845, é possível especular que as iniciativas abolicionistas no Velho Mundo tenham lhe influenciado a pensar e expressar as atrocidades da “sujeição do homem pelo homem”, contra a qual se revoltava (SANTOS, 2001, p. 4). Não apenas as iniciativas abolicionistas, mas também as influências judaico-cristãs que certamente ele recebera, tendo em vista os poemas escolhidos por Trajano Galvão para traduzir – os quais também foram compilados em *Sertanejas: Moysés no Nilo* (de Victor Hugo), *A Filha de Jephté* e *Moysés* (ambos de A. de Vigny) e *Os Mandamentos do Crepusculo* (identificada apenas como “traduzida do francês”), todos mantendo alguma relação de intertextualidade com a Bíblia.

A partir de tais influências e do amor ao próximo que o abrasava (LEAL, 1874, p. 208), Trajano Galvão antecipou-se a Castro Alves (1847-1871) e Fagundes Varela (1841-1875) na temática da escravidão, lançando seu olhar para a vida do negro escravizado e deixando fluir em seus versos a empatia que parecia nutrir por tais sujeitos. Quando o poeta dos escravos se tornou célebre com *O navio negreiro* em 1869 e Fagundes Varela destacou-se com *Vozes d'América* em 1864, o poeta maranhense já havia publicado seus primeiros poemas em 1862, no livro *Três Lyras*, ao lado de A. Marques Rodrigues e Gentil Homem de Almeida Braga, seus contemporâneos e, este último, colega da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais em Olinda.

Na referida publicação, encontram-se seus três poemas mais aclamados quanto à questão do negro: *A crioula*, *Nuranjan*, e *O calhambola*.

A essa tríade de poemas, Borralho (2009) atribui a classificação de etnopoesia, considerando que são poemas de temática negra:

Trajano Galvão fez “etno-poesia”, negra, enquanto temática e conteúdo social. Uma poesia a serviço das condições de vida dos negros no Maranhão sem o olhar preconceituoso e racista que os considerava inferiores, inumanos, bestializados, coitados e dignos de pena. (BORRALHO, 2009, p. 140)

Para além de *Três Lyras*, é possível examinar a poética trajaniana² na obra *Sertanejas*, publicação póstuma de 1898, por Fabio Reis & C (Edição da Imprensa Americana), com prefácio de Raimundo Corrêa. A seleção de poemas incluídos em *Sertanejas* excede a quantidade de peças poéticas escolhidas pelo próprio Trajano Galvão para publicar em vida ao lado de seus co-autores. *Três Lyras* traz 15 poemas, sendo 12 autorais e três traduções de poetas franceses (Béranger, Victor Hugo e Le Frank de Pompignan), dos quais todos aparecem em *Sertanejas*, à exceção de “Ao dia 28 de Julho”. Já *Sertanejas* apresenta ao público 21 poemas autorais, seis traduções e um ensaio crítico (prosa), conforme ilustram as figuras 1 e 2 a seguir:

Figura 1 – Índice de *Sertanejas* (1898), com 21 poemas autorais de Trajano Galvão e 6 traduções

INDICE		126	SERTANEJAS
	PAGS.		PAGS.
Advertencia dos Editores.....	VII	A' morte de J. Pinto Lisboa.....	43
Prefacio do Dr. Raymundo Corrêa.....	IX	No Album de B. Sampaio.....	45
Traços Biographicos.....	I	A' morte de uma menina.....	47
POESIAS ORIGINAES :		Olinda.....	49
O Brasil.....	11	A' morte do Dr. Ed. Olympio Machado.....	55
O Calhambola.....	15	Solão.....	57
A Crioula.....	19	A' morte do Brigadeiro Falcão.....	65
A' Morte (ao Dr. J. R. de Carvalho).....	21	Nuranjan.....	69
N'um Album.....	25	A Lua.....	73
No Roçado.....	29	Sultão e Eunuchos.....	77
A Arvore Americana.....	31	O Nariz Palaciano.....	79
O Natal.....	35	TRADUÇÕES :	
N'um Album.....	39	Moysés no Nilo (Victor Hugo).....	85
Dcepção.....	41	A Filha de Jephthé (A. de Vigny).....	89
		Moysés (A. de Vigny).....	93
		A' morte de J. B. Rousseau (Pompignan).....	97
		O Caçador e a Leiteira (Béranger).....	101
		Os Mandamentos do Crepusculo.....	103
		PROSA :	
		Juizo critico sobre as <i>Postillas Grammaticas</i> de Francisco Sotero dos Reis... 109	
		Nôtas.....	121

Fonte: Edição digitalizada pela Biblioteca Digital Brasileira Guita e José Mindlin – USP.
Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5374>>.

² Termo adotado por Santos (2001, p. 1), que tomaremos neste trabalho para nos referirmos à poética de Trajano Galvão.

Figura 2 – Índice de *Três Lyras* (1862), com 15 poemas de Trajano Galvão (12 autorais e 3 traduções)

INDICE.	
Trajano Galvão de Carvalho.	
O Brasil	1
O Calhambola	4
Ao dia 28 de Julho.	8
A Crioula	12
A B. Carvalho.	15
N'um album.	18
Nuranjan	21
A morte do Dr. E. Olympio Machado.	25
O capador e a leiteira.	27
Moisés no Nilo.	29
A morte de J. B. Rousseau.	33
Saltão e Esmochos.	36
A morte do brigadeiro Falcão.	38
A lua.	41
O mariz palhaço.	45
Antonio Marques Rodrigues.	
Tens olhos.	53
No album de um condiscipulo.	53
A uma senhora.	56
A rosa e a campã.	58
Vinte e oito de julho.	59
A fonte dos amores.	61
Lugares.	63
Meus amores	64
O Brasil.	66
Saudades	68
No album de um amigo.	69

170	
A Ressurreição	71
A minha rosa	73
A rainha da festa.	74
A morte do moço Horácio.	77
Nove de Dezembro	79
O Rouxinol.	82
A revista nocturna	84
A uma rosa.	86
Este mundo.	88
A.	90
A verdade, a justiça e o bello.	91
A Morte do Redemptor.	95
A morte de R. A. V. Carvalho.	95
O curupira.	98
Retrato.	101
G. H. d'Almeida Braga.	
Eloá.	107
S. José de Ribeira-mar	112
Estancias	121
Leandra-te de mim.	123
Ai de mim.	126
O outeiro da Cruz.	129
O corvalho	134
Olhos negros	137
Seu nome	140
A lagrima	142
Epiçodo.	143
Quinze annos.	149
Canção do salgueiro.	152
A morte de minha tia Emília.	153
Cajueiro pequenino.	159
A borboleta.	160
Tristonha tarde	163
O salgueiro de Santa Helena.	168

Fonte: Edição digitalizada pela Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=150936>>.

Debruçando-se sobre *Sertanejas*, portanto, é possível ampliar o *corpus* da etnopoésia de Trajano Galvão, cuja produção sobre o negro inclui também os poemas *No Roçado*, *O Natal* e *Solau*. Esta outra tríade poética, juntamente com *A crioula*, *Nuranjan* e *O calhambola*, retrata a cosmovisão trajaniana acerca do negro e sua situação de ser humano escravizado no Brasil. Sua sensibilidade poética e humanitária para a questão foram comentadas por Santos (2001) e Corrêa (1898):

De fato, o olhar literário de Trajano Galvão voltou-se para a escravidão negra, centrando-se na condição do escravo como reflexão do seu existir social, meditando assim a propósito do significado e do impacto da instituição escravista nos ideais ou nos modelos dos quais a colônia pretendeu e, mais tarde, o país continuou e continua pretendendo se manter ou se alimentar. (SANTOS, 2001, p. 1)

A sorte dos míseros escravos impressionou, porém, vivamente a Trajano, alma de poeta, dotada da mais fina sensibilidade e aberta às mais nobres e generosas emoções. Então, não somente, da vasa imunda do escravismo, arrancou ele a *Crioula*, essa joia literária (...), mas fez mais ainda: escreveu *O Natal*, *Nuranjan*, *Solau* e várias outras poesias que encerram veementes protestos contra a instituição servil que desonrava a Pátria.

Pois que Trajano Galvão é anterior a Fagundes Varella e Castro Alves, pode-se dizer que ele foi um dos primeiros poetas que, entre nós, se fizeram valentes campeões do abolicionismo, votando com ardor o seu estro ao serviço dessa ideia. E este é um dos seus mais apreciáveis títulos de glória. (CORRÊA, 1898, p. XVI)

Além da etnopoesia e dos versos notadamente românticos, Trajano Galvão também produziu uma literatura de crítica ácida ao contexto político de seu tempo na Província do Maranhão. De acordo com Borralho (2009), Trajano Galvão “usou sua pena para destilar diatribes, chistes à política maranhense na segunda metade do século XIX.” (BORRALHO, 2009, p. 374). Dentre os poemas em *Sertanejas*, encontra-se sua poesia satírica em *Sultão e eunuchos* (s.d.) e *O nariz palaciano* (1856), ambos já previamente publicados por Galvão em *Três Lyras*.

2.1 Vida e obra

Após a morte de seu pai, Francisco Joaquim de Carvalho, e a mudança de sua mãe, Lourença Virginia Galvão, para São Luís, o garoto Trajano passou a infância na fazenda dos tios paternos, que também eram seus padrinhos: Raymundo Alexandre de Carvalho e Maria Cecília Bayma de Carvalho. Enquanto seus irmãos já se encontravam em idade escolar estudando na capital do Maranhão, Trajano Galvão envolvia-se com o cotidiano campesino na companhia de seus primos. De acordo com Antonio Henriques Leal (1874, p. 204), “Contava sete annos e não conhecia ainda uma só lettra do alphabeto; que todo o seu tempo era para travessuras”. Foi Cachoeira Grande, nas imediações de Codó, o cenário da infância de Trajano Galvão (LEAL, 1874, p. 203).

Após o novo casamento da mãe com o negociante português Antonio Joaquim de Araujo Guimarães, a família, por decisão do padrasto, mudou-se para Lisboa, “onde pretendiam dar aos filhos conveniente e completa educação” (LEAL, 1874, p. 204). Foi então que, aos oito anos de idade, Trajano Galvão foi para Lisboa, onde iniciou seus estudos no colégio de José Pedro Roussado. Ali, nosso poeta foi educado aos moldes clássicos, de acordo com Antônio Henriques Leal, conforme deixou registrado no *Pantheon Maranhense* (1874), principal fonte de consulta sobre a biografia do escritor:

Era o director do collegio forte no latim, na rethorica e na lingua portugueza, e tinha n'isso garbo. D'ahi vinha que não dava por habilitado n'ellas a quem se não houvesse de seu vagar aperfeiçoado bem n'essas materias e sem que lhe respondesse de prompto a todos os preceitos e difficuldades, e por isso tambem succedia que a maior parte de seus discipulos tomavam amor aos estudos classicos e tornavam-se alguns grandes sabedores do idioma de Camões, cultivando-o com esmero, e apreciando suas riquezas com o conhecimento de quem tem a intelligencia tão bem vivida quanto cultivada. (LEAL, 1874, p. 205)

Após sete anos de estudos em Portugal, de 1838 a 1845, retornou Trajano Galvão ao Brasil, diretamente a São Paulo, onde se dedicou aos estudos de História antiga e nacional a fim de cursar a faculdade de Ciências Jurídicas. À época, Trajano contava 15 anos de idade. Foi somente quatro anos depois, em 1849, que o jovem Trajano partiu para Pernambuco, incentivado por Antonio Henriques Leal, a fim de cursar a Faculdade de Direito do Recife e, assim, cumprir o desejo de sua família para sua formação acadêmica.

Enquanto morava em Olinda, entre os anos 1849 e 1854, produziu metade dos seus poemas que estão reunidos na obra póstuma *Sertanejas*, muitos dos quais foram publicados ainda em vida, no livro *Tres Lyras*, ao lado de Antônio Marques Rodrigues e Gentil Homem de Almeida Braga. Esse intervalo de cinco anos foi bastante frutífero para a obra de Trajano Galvão. Suas vivências em Olinda e seus períodos de férias no Maranhão, na fazenda dos tios e padrinhos (já retirados para o Alto-Mearim), renderam-lhe versos notadamente românticos – de exaltação ao campo e à noite –, posto que tinha por passatempo a contemplação da natureza e a leitura, dedicando-se aos estudos de clássicos portugueses, franceses, italianos ou latinos (LEAL, 1874, p. 206).

Concluído o curso, Trajano Galvão voltou ao Maranhão, onde viveu por alguns anos na capital, São Luís, mas, em seguida, preferiu levar uma vida mais tranquila no Mearim, voltando ao lugar onde passara a infância, na fazenda dos tios. Ali, era encarregado Trajano Galvão de administrar a propriedade. Certamente, o cotidiano da fazenda lhe permitia observar não só a natureza e as características da vida campesina, mas também a vida, as mazelas e a rotina dos negros que eram escravizados naquele lugar. Conforme aponta Santos (2001, p. 2), “Trajano exprime a sua apreensão e compreensão exata do problema do escravismo – sujeição do homem pelo homem por conta da sua força de trabalho, explorado para fins econômicos, pelo que o escravo era tido e havido como propriedade privada (...)”.

Casou-se em 1856 com Maria Gertrudes de Carvalho (uma das primas com quem passara a infância). Do casamento, nasceram-lhe duas filhas. Tal momento da vida de Trajano lhe fazia sentido ser aproveitado no campo, onde se dedicava aos cuidados da agricultura e das pessoas da redondeza. Segundo sintetiza Borralho (2009), nas esteiras de Antonio Henriques Leal (1874), Trajano Galvão desistiu de se candidatar ao cargo de professor do Lyceu da capital da província, nas cadeiras de história e português, assim como declinou do convite para assumir a promotoria pública da comarca do Alto-Mearim, onde residia. Borralho (2009, pp. 138-139) destaca ainda duas outras oportunidades de cargos e ofícios a que Trajano abriu mão: a função de Procurador de seu padrao e de Professore do Instituto de Humanidades, ao lado de célebres nomes, classificados por Borralho (2009) como uma “constelação educacional”. Por outro lado,

exerceu o cargo de Promotor Público de Itapecuru-Mirim, em 1858 e 1859, destacando-se, de acordo com o Memorial do Ministério Público do Maranhão, como um dos “nove mais notáveis Promotores Públicos do Maranhão daquela época entre 1841 e 1871, pelo que fizeram fora da Promotoria, depois de exercê-la” (MARANHÃO, 2003, p. 95).

Borrvalho (2009) questiona, em sua tese *A Athenas Equinocial: a fundação de um Maranhão no Império Brasileiro*, o que provocava os amigos e familiares de Trajano Galvão a lhe convidarem constantemente para a vida na capital da província, e conclui, de acordo com a sua compreensão, o que tanto atraía e mantinha o poeta no Mearim:

A despeito de como os citadinos moradores de São Luís o encaravam, notadamente seus amigos, retirava da simplicidade rural sua verve literária, sua ambientação para reflexão sobre o estilo de vida da cidade e na cidade em que nada o atraía. Foi recusando sucessivos convites e ofertas que se posicionava contra os encantos e fascínios da vida política, da carreira jurídica, pois seu foco, olhar e desejo não estavam voltados para o estilo de vida dos homens de paletós-saco, cujas retóricas haviam depreendido dos manuais de filosofia greco-romana e eloqüentemente encantavam os que reconheciam nisso um símbolo de civilidade. (BORRALHO, 2009, p. 138)

Sem o olhar da amizade (que Antonio Henrique Leal imprime em sua biografia) e com o viés politizado da modernidade e suas contradições, Borrvalho (2009) consegue observar e captar os aspectos sociais da obra de Trajano Galvão, inferindo, inclusive, motivações para a sua renúncia à vida cidadina: “Trajano Galvão passou por todas aquelas [cidades], mas não permaneceu, nunca se permitiu aprisionar. Seu vórtice estava na vida “simples” de homens e mulheres “de vida simples” e sem requinte.” (BORRALHO, 2009, p. 139).

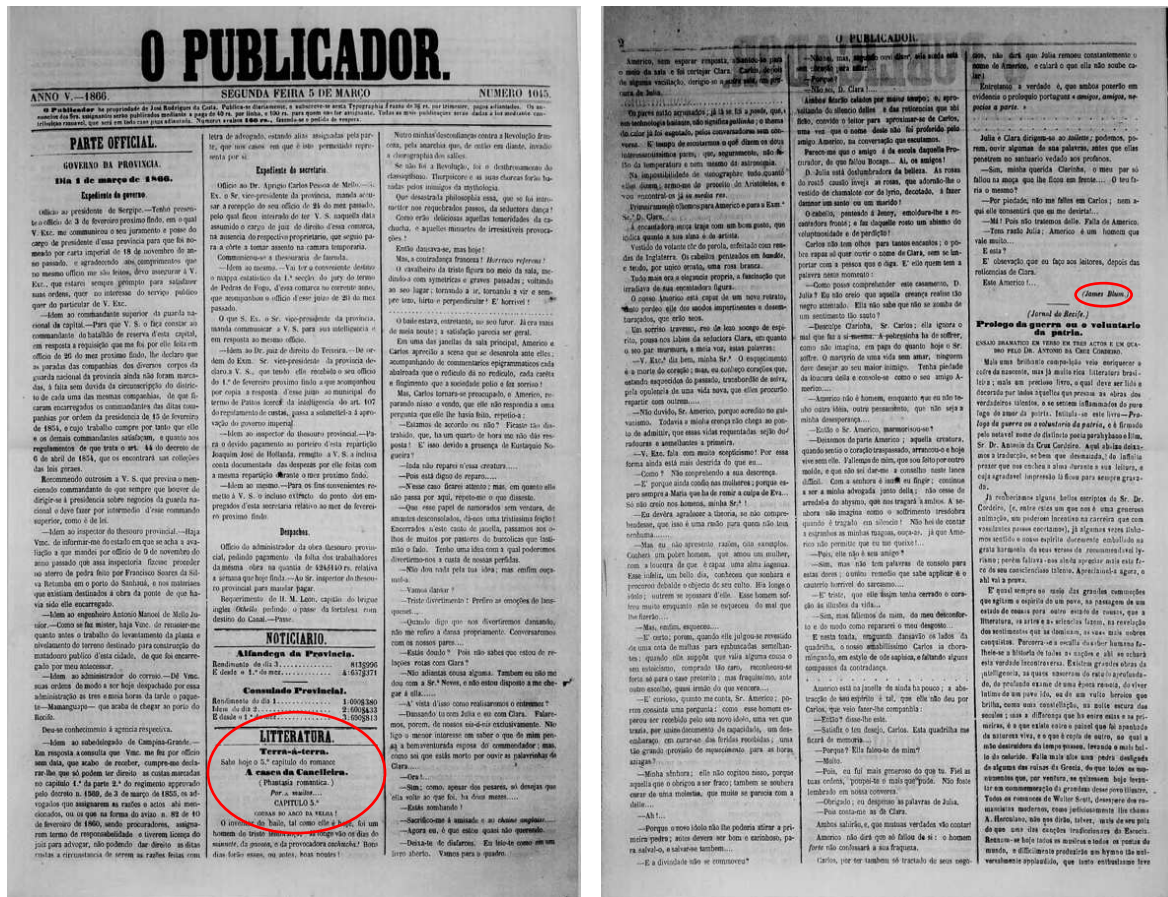
A vida na capital da província maranhense, para Trajano Galvão, era, ao contrário da vida no Mearim, no campo, um laboratório de inspiração para sua poesia satírica e para sua prosa ácida. Em oposição à exaltação à vida campesina, a vivência cidadina provocava em Trajano a crítica, evocando de sua pena peças literárias primorosas como *O Nariz Palaciano* (poema datado de 1856) e *A Crônica Parlamentar* (conjunto de textos publicados no jornal *O Progresso*, em 1861, ridicularizando sessões parlamentares ocorridas na província).

O poeta ainda morou em São Luís por algum tempo em 1862 e 1863, para tratar de sua saúde, mas tão logo restabeleceu-se, voltou para o campo. Falecido em 1864, por febre tifoide e pneumonia, deixou Trajano Galvão uma viúva, duas filhas e um legado literário esquecido, o qual temos a obrigação de resgatar.

Outros trabalhos de Trajano Galvão que merecem destaque são o romance “escrito a várias mãos” *A Casca da Caneleira* (1866) e as traduções de poetas franceses (algumas das quais constam no segundo volume das *Obras Póstumas* de Gonçalves Dias). Divulgado em

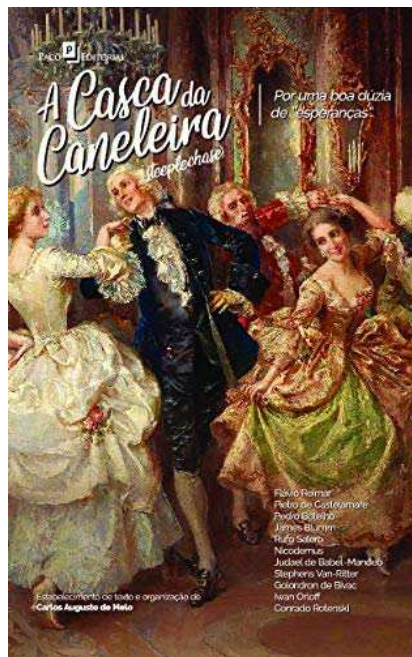
1866 como folhetim no jornal paraibano *O Publicador* (Figura 3), de autoria coletiva, *A Casca da Caneleira* conta com a assinatura de Trajano Galvão ao lado de renomados e consagrados escritores maranhenses, como Sotero dos Reis, Sousândrade e Gentil Braga. Essa “fantasia romântica” pode ser apreciada com uma nova edição (Figura 4), de 2019, organizada pelo Professor e Pesquisador Carlos Augusto de Melo, da Universidade Federal de Uberlândia.

Figura 3 – Primeira publicação do capítulo de Trajano Galvão no romance coletivo *A Casca da Caneleira*, sob o pseudônimo de James Blum



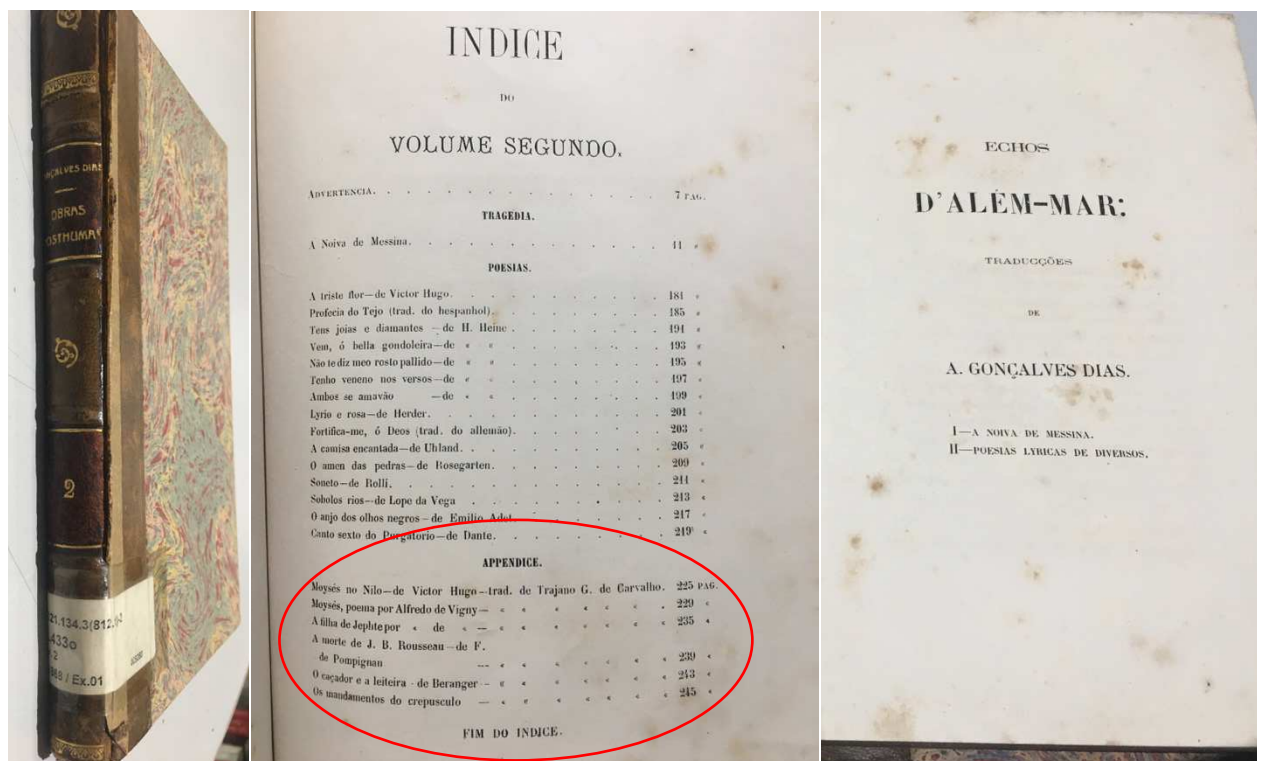
Fonte: Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=132071>>.

Quando ao tradutor Trajano, ressalta Leal (1874) que “possuía as qualidades de um bom tradutor – a fidelidade, o exato conhecimento do texto original, e a felicidade em as trasladar para moldes portuguesesíssimos.” (LEAL, 1874, p. 222). Segundo conta Henriques Leal, algumas traduções feitas por Trajano Galvão foram encontradas entre as seleções de Gonçalves Dias para compor sua obra “Echos d’Além Mar”, que deixara inacabada. Após seu falecimento, o material foi publicado no volume 2 das *Obras Póstumas* do poeta (Figuras 5 e 6).

Figura 4 – Capa da nova edição de *A Casca da Caneleira*

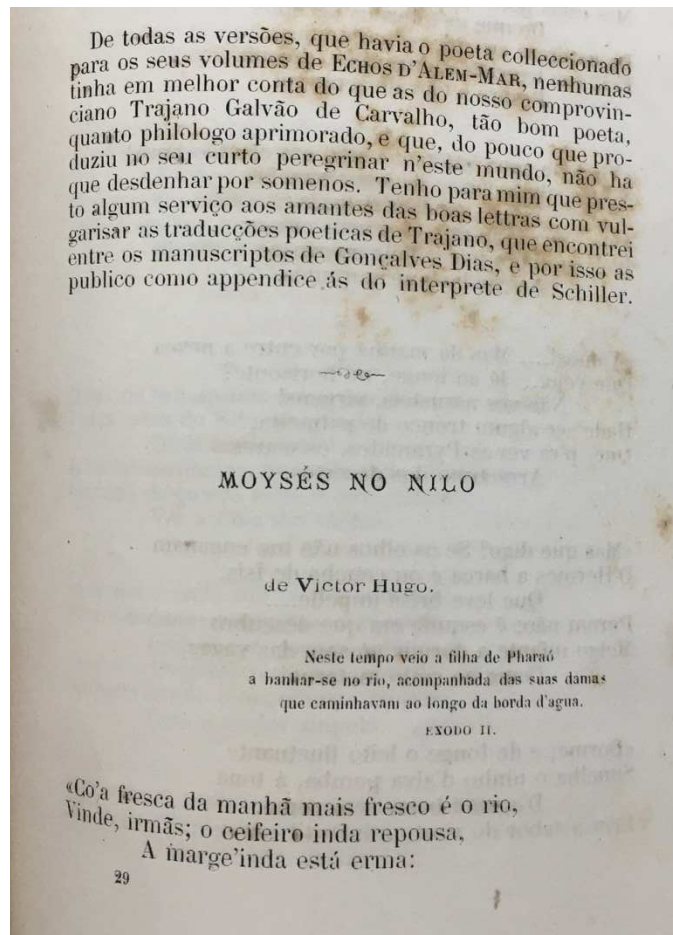
Fonte: amazon.com.br

Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Casca-Caneleira-por-D%C3%BAzia-esperan%C3%A7as/dp/8546211507>>.

Figura 5 – *Obras Póstumas*, v. 2, de Gonçalves Dias, com traduções por Trajano Galvão

Fonte: Registros feitos pela autora. Edição disponível na Biblioteca Astolfo Marques, na Academia Maranhense de Letras (AML).

Figura 6 – Comentário de Antônio Henriques Leal como abertura às traduções de Trajano Galvão no volume 2 das *Obras Póstumas* de Gonçalves Dias



Fonte: Registro feito pela autora. Edição disponível na Biblioteca Astolfo Marques, na Academia Maranhense de Letras (AML).

Dadas as informações biográficas de Trajano Galvão de Carvalho, adentraremos o seu universo poético – nos termos de Moisés (2008), com o objetivo de analisar os vieses de sua poesia, a qual contempla não apenas a expressão do sujeito negro escravizado, mas também outros aspectos próprios de um literato vivendo e produzindo na metade do século XIX.

3 *SERTANEJAS*: A SÍNTESE DE UM POETA

Considerando que se encontra em *Sertanejas* (1898) o acervo mais completo dos poucos poemas de Trajano Galvão que resistiram ao tempo, é coerente concluir que essa obra abarca o panorama da poética do autor. Assim, o leitor que se debruça sobre os 21 poemas ali contidos é capaz de conhecer o estilo do poeta e de perceber as nuances temáticas da obra trajaniana. Nesta pesquisa, para fins didáticos, analisamos os poemas e classificamos tais

nuances em quatro categorias: a) nacionalismo bucólico; b) ultrarromantismo; c) sátira; e d) pré-abolicionismo, sobre as quais discorreremos neste capítulo.

É salutar esclarecer que intitulamos o presente capítulo como “*Sertanejas*: a síntese de um poeta” por entendermos que a obra engloba o que Massaud Moisés (2008) chama de “universo poético”, importando um conceito de Brower (1962):

(...) sabemos que a poesia se identifica como a expressão do “eu” por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes. (...) Tais metáforas, dada sua múltipla valência, constituem-se de três camadas (a emocional, a sentimental e a conceptual, não superpostas mas imbricadas ou inter-relacionadas), e formam verdadeiros sistemas dentro da galáxia em que se estrutura o poema. Assim, cada metáfora seria como que o sol de um microscópico sistema planetário, ou, por outra, um astro em torno do qual circulariam alguns satélites. E a obra toda de um poeta seria uma combinação de galáxias, ou seja, um universo, universo poético (Brower 1962:91). (MOISÉS, 2008, p. 49)

Buscamos, então, as metáforas do universo poético de Trajano Galvão, de modo a reconhecer as nuances que este maranhense evoca em sua obra, mas não com a pretensão de esgotá-las, afinal “Visto que o poema se constitui numa galáxia de metáforas polivalentes, a análise jamais o esgota” (MOISÉS, 2008, p. 50). Ademais, colocamo-nos diante da poética de Trajano Galvão como quem se coloca diante de um testemunho histórico (PAZ, 1982), cientes de que:

É muito possível que o leitor não compreenda com inteira exatidão o que o poema diz: há muitos anos ou séculos que ele foi escrito e a língua viva se transformou; ou foi composto numa região distante, onde se fala de modo diferente. Nada disso importa. Se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema ainda guarda intactos seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito de energia, produz-se uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o duplo exato do escrito pelo poeta. Mas se não é idêntico quanto a isto e aquilo, é idêntico quanto ao próprio ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo. (PAZ, 1982, pp. 233-234)

Ademais, “É o afastamento no tempo que é, em geral, considerado como uma condição favorável ao reconhecimento dos verdadeiros valores. (...) Os termos de comparação não são os mesmos, não tão restritos, são mais tolerantes, e os preconceitos são diferentes, sem dúvida menos pesados.” (COMPAGNON, 2001, p. 252).

É a partir dessas concepções de Moisés (2008), Paz (1982) e Compagnon (2001), portanto, que passaremos a observar as “galáxias” trajanianas, às quais preferimos nos referir como categorias (conforme denominadas anteriormente).

Após a primeira leitura de *Sertanejas* (1898), o percurso analítico nos levou a reconhecer características temáticas que permitiram delinear a categorização exposta nesta

pesquisa. As “galáxias” do nacionalismo bucólico, do ultrarromantismo, da sátira e do pré-abolicionismo confirmam as influências do movimento romântico sobre a obra de Trajano Galvão, mas sem descartar os posicionamentos vanguardistas do poeta – colocando-o como um ponto fora da curva do Romantismo. Nas palavras de Arimatea Coêlho (2007):

Trajano estreou nas letras no momento em que estava no auge a segunda geração romântica, conhecida como geração “mal do século”, que se caracterizou pelo sarcasmo, pela ironia e pelo sentimento de autodestruição, e que teve no poeta Álvares de Azevedo uma de suas vozes mais reveladoras.

Mas Trajano Galvão não adotou os postulados dessa geração. Não usou de irracionalismos exacerbados. Não idealizou o amor irreal. Não fez exaltação à morte e não buscou no álcool, na boêmia [sic] desenfreada, na desilusão e no tédio constante um motivo de fuga da realidade. (...)

(...) Ao contrário, Trajano fugiu da mesmice romântica e encarou a realidade de seu tempo com racionalidade e visível sentimento humano. (COÊLHO, 2007, pp. 13-14)

Nesse sentido, Trajano Galvão se colocou à margem do Romantismo brasileiro também, visto que a proposta do movimento literário no País priorizava a construção de uma imagem de Brasil, uma identidade nacional necessária e desejada após a concretização da Independência política ocorrida em 1822, com a qual a obra do poeta não contribuía totalmente. A tônica indianista, por exemplo, não tem lugar na poética trajaniana – vale ressaltar, entretanto, que a figura do índio aparece no poema *A árvore americana* (1852), mas como povo dizimado, em analogia com a vegetação do novo mundo, não como ícone heroico.

Por outro lado, observam-se na poética trajaniana aspectos inegavelmente românticos, como a presença marcante da exaltação à natureza (nuance da primeira geração do movimento) e o apego à noite, às trevas, à solidão (traços da segunda geração do Romantismo). De acordo com Afrânio Coutinho (2014, pp. 86-87), “Essa representação da natureza, essa fidelidade à cor local, passaram a ser a norma estética, para a caracterização nacional da literatura.”. Alfredo Bosi (2006, p. 93) completa o pensamento: “A natureza romântica é expressiva. (...) Ela significa e revela. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação.”. Paul Teyssier (2003) reitera:

A Europa americanófila está em busca de exotismo. Garrett em sua introdução ao *Parnasolusitano* (1826-1827) e Ferdinand Denis (1798-1890), após uma temporada no país, esboçam um verdadeiro programa de renovação da literatura brasileira: os autores devem libertar-se das influências européias, interessar-se pelos primeiros exploradores e encontrar a inspiração na natureza da sua terra. (TEYSSIER, 2003, pp. 116-117)

Esses aspectos são amplamente encontrados no universo poético trajaniano, como veremos neste capítulo. Nota-se, ainda, que Trajano Galvão também dá lugar em sua poética às características da terceira geração romântica, quando “se adensam em torno do mito do progresso os ideais das classes médias avançadas. Será o Romantismo público e oratório de Hugo, (...), e do nosso Antônio Castro Alves.” (BOSI, 2006, p. 93). Destaque-se, porém, que a expressão condoreira de Trajano Galvão difere da canônica: “O protesto antiescravocrata não assume em Trajano Galvão aquele inflamado tom retórico e imprecativo característico de Castro Alves.” (MORAES, 1977, p. 123). Ainda assim, o historiador Mário Meireles (1955) considera o nosso poeta maranhense como “o precursor, nas letras pátrias, da poesia social sobre o negro escravo.” (MEIRELES, 1955, p. 96).

Em seu comentário sobre Fagundes Varela, Teyssier (2003) afirma:

Fagundes Varela (1841-1875), pintor da vida campestre, de paisagens realistas, das grandes dores humanas e dos dramas de consciência, por seu ardor nacionalista, sua visão da América como paraíso da liberdade, anuncia o romantismo liberal dos últimos anos, anos de comoções sociais e políticas (crise do sistema patriarcal, campanha abolicionista, declínio da monarquia etc.). O modelo agora é Victor Hugo, a poesia se torna oratória, *condoreira*. Seu bardo, Castro Alves, investido de uma missão, reclama justiça e liberdade. O negro escravo, o negro homem vai substituir o índio. Como ele, é idealizado, não há atenção para o que lhe é próprio, mas sim um “branqueamento”, transformando-o em mito. (TEYSSIER, 2003, p. 118)

Ainda nessa direção, ao comentar sobre o baiano Castro Alves, aclamado como “o poeta dos escravos”, Paul Teyssier (2003) afirma que:

Seu nome está ligado à campanha pela abolição da escravatura. A expressão *condoreira* foi criada a propósito dessa arte engajada: o condor, grande ave sul-americana, simboliza a liberdade que se pretendia conceder aos escravos. Apesar disso a produção de Castro Alves ligada ao drama dos africanos é relativamente reduzida. Seu verbo indignado, vazado numa língua forte e precisa, exprime a recusa da exploração dos negros e transmite uma mensagem oratória de ritmo poderoso que interpela os que a ouvem. As metáforas, comparações e as imagens sugerem a imensidão e o infinito. Castro Alves inicia sua obra no momento em que amadurece no país uma nova situação: o mundo rural está em crise e vê-se crescer a cultura urbana, com ideais democráticos e rejeição à moral escravocrata. (TEYSSIER, 2003, p. 35)

Mais adiante, no tópico “O pré-abolicionista”, veremos que as expressões literárias abolicionistas ou de temática negra diferem entre si dentro do conjunto mais amplo da Literatura Brasileira. A forma como o escravo e o negro são representados aponta para os diversos modos como ele é visto: inferiorizado, digno de pesar ou defesa, objetificado ou animalizado, ou ainda europeizado, forte, valente, bravo. São essas três últimas expressões que Trajano Galvão privilegia em sua etnopoesia, sua galáxia pré-abolicionista.

Apesar de suas contradições, não se pode negar que Trajano Galvão, como qualquer pessoa (intelectual ou não), foi um homem influenciado pelo espírito de sua época, produto de suas vivências e leituras. Desse modo, sua obra poética não escapa às características românticas gerais, mas também não deixa de imprimir nelas uma cosmovisão à frente de seu tempo e que, pode-se conjecturar, deixou o poeta fora do cânone e do renome nacional.

Após esse breve preâmbulo acerca das características gerais do romantismo e do movimento literário no Brasil, observemos, então, as categorias encontradas em *Sertanejas* (1898) para os vinte e um poemas originais que constam na obra.

3.1 O nacionalista bucólico

Há, em *Sertanejas*, três poemas característicos do sentimento de nacionalismo bucólico do poeta: *O Brasil* (1850), assinado em Olinda; *A árvore americana* (1852), também assinado em Olinda; e *Olinda* (1855), assinado no Maranhão. Em todos eles, Trajano adota uma linguagem bucólica, de exaltação à natureza e ao campo, e também denota sua admiração pelo País, pela sua terra e pela cidade de Olinda. Sob a ótica de Coêlho (2007):

Os costumes do campo, a natureza bucólica e agreste da sua terra natal, a vida e o silêncio exuberantes da mata misteriosa, o murmúrio do ‘garapé’ vizinho, a cantiga monótona da cigarra, são temas indissociáveis da sua poética, em que ele demonstra apego à terra em que nasceu. (COÊLHO, 2007, pp. 16-17)

Ainda assim, Trajano Galvão não deixa de imprimir seu olhar crítico para o contexto social, como vemos em *O Brasil*, quando o eu-lírico enuncia:

Meu Brasil, és um gigante,
Mas no berço e sem vigor;
És águia inda no ninho,
Que do pico, aos céos vizinho,
Não arrosta a luz do sol;
És um astro no nascente
A brilhar mui frouxamente
C’o a frouxa luz do arrebol!...
(CARVALHO, 1898, p. 12)

Neste poema, revela-se “o sentimento patriótico, intrínseco e verdadeiro”, conforme assinala Coêlho (2007), destacando os versos 5 a 10 da última estrofe:

Que nação teve um começo
Tão grande, de tanto apreço,

Tão subido... tanto assim?
 Si não dormes respeitado
 À sombra do teu passado,
 – Tens um futuro sem fim.
 (CARVALHO, 1898, p. 13)

Ademais, as metáforas que o eu-lírico utiliza para representar o Brasil estão ligadas à natureza e à grandeza: “Meu Brasil, és um gigante”, “E’s aguia inda no ninho”, “E’s um astro no nascente” (CARVALHO, 1898, p. 12). Tais figuras são apresentadas como símbolos de fragilidade e também de reação e esplendor, posto que, na terceira estrofe do poema (transcrita anteriormente) aparecem de maneira débil, mas são retomadas nas estrofes seguintes com uma esperança de reação: “Mas esse astro (...) / (...) / Ha de, em éstos referventes, / De fogo vasar enchentes, / Hade o mundo deslumbrar;” (estrofe 4); “Mas essa aguia (...) / (...) / Ha de, as azas disferindo, / A luz do sol encobrinde, / Ha de o mundo escurecer!...” (estrofe 5); “Mas o gigante (...) / Ao mundo, que aos pés lhe treme, / (...) / Dirá, batendo no peito: / ‘Eis-me aqui, rende-me preito... / ‘Eis-me aqui, – sou teu senhor!’” (estrofe 6). A construção “Mas ... há de ...” sugere a resposta que o Brasil haveria de dar, quando chegasse seu momento de esplendor.

Note-se, portanto, que já no século XIX a visão do Brasil era a de um país engatinhando – aliás, ainda em berço –, mas com uma esperança de futuro glorioso e grandioso. Os versos de Trajano Galvão, utilizando as metáforas do astro, da águia e do gigante, denotam essa percepção de uma pátria em construção, ainda incipiente.

Já no poema *A árvore americana* (1852), Trajano pinta a imagem de uma árvore frondosa e imponente que fora abatida pelos colonos, numa analogia com o Brasil e os indígenas, ambos devastados pelos colonizadores. Diz o eu-lírico: “E a planta crescia; – referve-lhe a seiva, / Qual sangue nas veias do jovem tupi; / E diz o colono: – “teus frutos e sombra / Não são mais das tribos – são só para mi.” (CARVALHO, 1898, p. 32). Utilizando estrofes e versos que se repetem, como num canto melodioso, o poema reforça a representação da pátria que nascera para ser grandiosa, mas que foi invadida, explorada, destruída. Apesar disso, o eu-lírico resgata, ainda, a visão patriótica heroica de reação ante os colonizadores.

O percurso analítico orientado por Moisés (2008) conduz à percepção das metáforas presentes no poema. Encontramos, então, o próprio Brasil representado como a árvore americana, cuja história é contada em versos de linguagem bucólica, com momentos de apelo heroico e também com traços de denúncia social. A origem da “árvore americana” é apresentada logo na primeira estrofe, em que o eu-lírico enuncia: “Nos cerros viçosos da América extensa / Uma arvore gigante brotou e cresceu: / Arreiga na terra profundas raizes, / Seo tópe ás alturas aspira do céu!...” (CARVALHO, 1898, p. 31). As estrofes 2 e 3 denotam a paisagem pacífica e

o clima de tranquilidade que havia nas “ermas paragens” (BOSI, 2006, p. 93) do Brasil pré-colonial, até que chegam os europeus dando início à degradação do lugar, da “árvore americana”, o Brasil, conforme sugerem as estrofes 4 e 5:

Crescia... crescia; – mas, lá do occidente
Esquadra feliz, que a tormenta esgarrou,
Os olhos acaso volvendo depara
C’o a pobre; e, sorrindo, á raiz lhe poisou.

Guerreiros que de aço seos membros vestiam,
Que trazem nas mãos temerosos trovões,
As aves perseguem nos ramos mais altos
Acossam as tribus por invios sertões.
(CARVALHO, 1898, p. 31)

A metáfora para os europeus é de guerreiros vestidos de aço, trazendo temerosos trovões nas mãos – mais uma metáfora, dessa vez para as suas armas. Passam a ser perseguidas as “mil aves” que, antes, “nos ramos mil cantos teciam” e as “mil tribus” que, outrora, “á sombra se vinham sentar.” (CARVALHO, 1898, p. 31). Foi então que o colonizador, chamado no poema de “colono”, dizimou tribos, importou africanos e levou o lugar à quase total destruição. Vale transcrever as estrofes 8 e 9 do poema a fim de expor a força dos versos:

C’o os membros dispersos das profugas tribus
Pizados, infectos, lhe esterca a raiz:
De muros a cinge, ferrenhos, avaros
Que a furtem aos olhos de estranho paiz.

No tronco lhe enxerta borbulha africana,
E o clima em veneno o enxerto volveo;
E o tronco definha, rachytico pende,
Qual indio que a serpe raivosa mordeo.
(CARVALHO, 1898, p. 32)

Os guerreiros vestidos de aço, os europeus, os colonos, são figurados também como “a serpe raivosa”, uma serpente que morde e inocula o seu veneno em sua presa, sua vítima. Na imagem pintada no poema, as presas do colono são o índio³, que cai envenenado; o tronco (o Brasil, a árvore americana), que definha; e o enxerto no tronco (a borbulha africana), que foi envolvido em veneno. As tribos degradadas são metaforizadas também como esterco da raiz da árvore americana, simbolizando a contribuição dos povos indígenas para a fundação do País, mas por meio do seu lamentável processo de dizimação.

³ Termo colonialista adotado no poema. A nomenclatura correta para designar o indivíduo é “indígena”, que “significa ‘originário, aquele que está ali antes dos outros’ e valoriza a diversidade de cada povo”. (SENADO FEDERAL, s.d.).

Em seguida, ocorre a virada heroica do poema: “E os filhos nascidos á sombra das ramas / Erguêram-se um dia, – o colono fugio: / Regado com sangue de peitos briosos, / O morbido tronco de novo florio.” (CARVALHO, 1898, p. 32). Note-se que o poema *A árvore americana* data de 1852, trinta anos após a Independência do Brasil, com o rompimento da relação política entre metrópole e colônia (“o colono fugiu”). A imagem do “sangue de peitos briosos”, portanto, evoca a memória dos muitos brasileiros envolvidos nas revoltas e insurreições ocorridas no Brasil colonial, do fim do século XVIII a meados do século XIX, em prol do “rompimento do pacto colonial, o fim da escravidão e do monopólio da terra, o estabelecimento de uma República federativa e o direito à cidadania, ou simplesmente lutavam para acabar com a dominação portuguesa.” (DIAS, 2003, p. 1).

Em sua expressão metafórica da história nacional, os versos de *A árvore americana* não deixam de tocar na questão sensível do sistema escravista. Além de tocar no tráfico de africanos (“No tronco lhe enxerta borbulha africana” – estrofe 9, verso 1), a exploração da mão-de-obra negra também é criticada nas estrofes 12 e 13:

Mas, ai!... que esses filhos, que amal-a deveram,
Cercando-a, piedosos, de amor filial,
Por causa dos fructos famelicos travam
Sacriliga lucta incessante... inda mal!...

Em vez de a regar com o suor de seu rosto,
Regaram-n'a, impios, de injusto suor,
E o peito do bravo já pulsa colono,
Não ausos de gloria, mas do ouro o fervor.
(CARVALHO, 1898, pp. 32-33)

Na última estrofe, por fim, a voz poética de *A árvore americana* reconhece e denuncia o fracasso da nação recém-independente: “E todos almejam sentar-se no tópe, / E improvidos chamam as iras do céo: / E o tronco definha, rachytico pende, / Qual indio que a serpe raivosa mordeo!...” (CARVALHO, 1898, p. 33). Vê-se, portanto, que, apesar de exaltarem o nascimento da grandiosa árvore do Brasil, os versos de Trajano Galvão não omitem “o lado mais escuro da modernidade”⁴ instalado em terras americanas. O olhar do poeta, apesar de exaltar a natureza e as riquezas nacionais, também está sensível às mazelas sociais e às explorações a que o povo e a própria natureza foram submetidos no período colonial, deixando consequências e marcas culturais que perdurariam após a Independência.

⁴ Tradução de Marco Oliveira (2017) para o conceito de A. Quijano acerca da “colonialidade”, nas palavras de Walter D. Mignolo (2011).

Já *Olinda* é um poema organizado como uma ode à cidade de Olinda, com ritmo tal qual de um canto e com versos que se repetem como um refrão. A exaltação à paisagem “na encosta da montanha à beira-mar” (Figura 7) se dá como que na passagem temporal de uma noite, em que o eu-lírico contempla a cidade sob a luz do luar (primeira estrofe) até o raiar do sol (última estrofe).

Figura 7 – Olinda vista do Alto da Sé



Fonte: Coleção Augusto Stall, 1855. Acervo do Arquivo Público Municipal Antonino Guimarães, Olinda, Pe. In: NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos do. *Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade*. Tese. UFBA: Salvador, 2008.

A estrutura do poema está organizada em sete partes, sendo as ímpares (I, III, V e VII) os refrões de estrofe única, cujos versos “Olinda, oh! quanto és bella adormecida / (...) / (...) – dorme, Olinda!...” (CARVALHO, 1898, pp. 49, 51, 52, 54) se repetem, compondo o ritmo e a canção dessa bela ode.

De acordo com Ana Ladeira (2009), no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, a ode é caracterizada do seguinte modo:

Do grego *odé* e do latim *ōde* (ou *ōda*), originariamente, e desde Homero, um poema destinado a ser cantado, podendo igualmente significar qualquer forma de canto alegre ou triste ou o acto de cantar. Os seus vários significados abarcavam também o canto de louvor, o canto fúnebre, canto religioso, canto mágico, canto de guerra ou hino e pressupunha o acompanhamento de instrumentos musicais. O sentido da palavra modificou-se, todavia, passando a significar uma poesia rimada de assunto elevado, normalmente escrita em forma dedicatória de acordo com um estilo e sentimentos nobres.

A ode era, na antiguidade clássica, um poema lírico, normalmente de alguma extensão, e de assunto elevado e nobre, expressando sentimentos ilustres, em celebração de algum evento especial. Para além de sentimentos sublimes e

majestosos, a ode apresentava também como principais características a elaboração estrófica, bem como formalidade e nobreza no tom e no estilo, o que a tornavam algo cerimoniosa.

Poder-se-iam distinguir dois tipos de ode: a ode pública e a ode privada. A primeira destinava-se às ocasiões de cerimónia, tais como funerais, aniversários e eventos estatais. A ode privada celebrava, normalmente, acontecimentos pessoais e subjectivos e tinha tendência para ser mais meditativa e reflectiva. (LADEIRA, 2009, *online*)

Nesse sentido, o poema *Olinda* pode, de fato, ser considerado como uma ode privada à cidade de Olinda, visto que intercala, em sua estrutura, as estrofes de refrão (partes ímpares) com estrofes de reflexão e evocação à história local (partes pares – II, IV e VI), fazendo referência à presença original dos índios Caetés, que possuíam toda a terra; às invasões portuguesa e holandesa; à Batalha dos Guararapes; e à situação do Brasil de 1855.

Ao abrir a parte VI do poema, o eu-lírico enuncia:

Ao clarão da lua pallida,
Alta noite entre ruínas,
Em que a face poisas morbida,
E lentamente te finas,
Triste bardo, obscuro, pobre,
Sobre o pó que óra te cobre
Comtigo chorei teo mal.

Sentado ahi solitario
Ao som da lyra, e do pranto
Das nocturnas brizas humidas,
Nos labios florio-me um canto.
Como o lyrio branco e pulchro
Que nasceo junto ao sepulchro
Do que dorme além... no val.
(CARVALHO, 1898, p. 52)

Observa-se, novamente, como traço característico da poética trajaniana, a recorrência à noite, o recurso da lira, o evocar do pranto e da solidão, os quais remetem a aspectos ultrarromânticos, os quais ainda serão comentados no tópico seguinte. Para este momento da análise, destacamos a linguagem bucólica e de exaltação à terra e sua história, mas sem abandonar a visão crítica acerca do momento nacional – uma constante de Trajano Galvão:

Não ouves do Sul ao Norte
Um som confuso... óra forte,
Qual tufão que açoita o mar,

O'ra fraco, surdo, tenue,
Qual trovão que morre ao longe,
Ou como as preces do tumulo
Que psalmeia o pobre monge?
Pois... é o sangue que circula,

Seiva de vida que pula;
– E’ o Brazil a respirar:

E’ o rodar da nova machina
Da nascente sociedade,
E’ da industria e do commercio
A nobre rivalidade,
Que nos desbrava os desertos;
São dos genios os concertos;
E’ o pulsar dos corações.

E’ o incenso dos thuribulos
Que crepita nos altares,
E’ o tombar de grossas arvores
Nas florestas seculares
Que em mil naus converte a arte;
E’ o Brazil que toma parte
No banquete das Nações!
(CARVALHO, 1898, p. 53)

Os versos trajanianos também possuem como característica marcante o uso da ironia, ainda que sutil. As estrofes acima denotam aspecto de crítica ao “banquete das Nações” recém-independentes, que vinham rompendo o vínculo colonial desde o século XVIII, dentre elas o Brasil, cuja Independência veio a se concretizar já no século XIX. O “som confuso” do progresso alterna-se entre forte e fraco, como um “tufão que açoita o mar” ou como um “trovão que morre ao longe” ou como as preces de um pobre monge aos pés de um túmulo. O apelo sinestésico de tais versos é empregado para fazer menção aos sons da “nascente sociedade”: o rodar das máquinas, a indústria e o comércio (rivais entre si), os concertos dos gênios, o pulsar dos corações, o crepitar dos incensos nos altares, o tombar de grossas árvores nas florestas seculares. “E’ o tombar de grossas arvores / Nas florestas seculares / Que em mil naus converte a arte; / E’ o Brazil que toma parte / No banquete das Nações!” (CARVALHO, 1898, p. 53). Nos versos de Trajano Galvão no poema *Olinda*, o progresso do País é acompanhado, dentre outros sons, pelo ruído da devastação.

3.2 O ultrarromântico

Os traços ultrarromânticos da poética de Trajano Galvão são percebidos nos dois poemas intitulados *Num álbum*, um de agosto de 1852 e outro de agosto de 1853, e nos poemas *Decepção* (1854, assinado no Mearim), *No album de B. Sampaio* e *A lua* (ambos sem identificação de data e local).

A estrofe de abertura de *Num álbum* (1853) diz assim: “Era uma noite de medonhas trevas, / Eram as trevas de embastida mata / Era um mancebo a meditar profundo / Com a lira

em punho.” (CARVALHO, 1898, p. 25), e ainda diz mais à frente: “Cerrou-se a noite no meu peito eterna... / Foi céu de amores, mas agora inferno; / Não há manhã, que lhe adelgace as trevas / Com ledas cores...” (CARVALHO, 1898, p. 26). Eis um poema com nítido apego à noite, à escuridão, cujos símbolos denotam desesperança, solidão, e até mesmo depressão, com o evocar do pranto e o apelo ao recurso da lira. Nota-se a presença, ainda, da tensão paradoxal entre céu e inferno, noite e manhã.

Nas palavras de Bosi (2006):

Como os seus ídolos europeus, os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio *eu* (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos). Para eles caberia a palavra do Goethe clássico e iluminista que chamava a esse Romantismo “poesia de hospital”. (BOSI, 2006, p. 93)

No poema *Num album* (1852), encontram-se as perspectivas do eu-lírico diante das dificuldades da vida – com as quais é difícil não concordar ou não se identificar: “A vida é ladeira cansada, enfadosa, / Que hemos, gravados com a cruz, de vingar; / É água barrenta de fonte lodosa, / Que os duros cuidados não deixam sentar” (CARVALHO, 1898, p. 39). Apesar de tais obstáculos, o eu-lírico enuncia duas estrofes imperativas chamando a uma resposta positiva:

E, pois, com o peso da cruz não verguemos
Na senda difícil do asp’ro alcantil;
As águas da vida ao Senhor presentemos
Bem claras, coadas, em limpo gomil.

O espelho retrate, sem manchas, noss’alma,
Tão pura, tão bella, qual Deus nol-a deo;
Que a nuvem desfaz-se a procella se acalma,
E brilha serena a estrella no céu.
(CARVALHO, 1898, pp. 39-40)

O poema *Decepção* (1854) denota a desilusão do eu-lírico diante da fugacidade do prazer, mas não de maneira entristecida ou frustrada, posto que os versos iniciais apresentam a consciência do estado anterior de ignorância sobre a efemeridade da vida e suas bonanças:

Eu dizia – ai! nescio que era –
E eu dizia no meo coração:
– Esta vida, vivida na terra,
E’ de risos fagueira estação,
E’ um trémulo céu de folgares,
E’ um sonho contínuo de amores,

E' perfume de roseo botão!...
(CARVALHO, 1898, p. 41)

A tomada de consciência do engano egótico aparece nas estrofes seguintes, com os versos “E eu me disse: – fruamos a vida, / Esse sonho sonhemos de amor” (estrofe 3, versos 1 e 2); “– O prazer ali vem, eu dizia, / Ah! gozemos, gozemo-l-o enfim! – / E eu nadava com mais afoiteza; / Mas, vaga que á vaga reveza / Era sal, era travo ruim!...” (estrofe 4, versos 3 a 7); e, finalmente, na penúltima estrofe:

Oh! prazer, oh! dulcissimo engano,
Do remorso antegosto falaz,
Da sereia és o canto inhumano
Que deleita, que naufragos faz;
E's sorrisos em labios traidores,
E's caminho juncado de flores,
Onde a serpe se occulta sagaz.
(CARVALHO, 1898, p. 41)

A presença da temática da brevidade da vida, da perseguição dos prazeres e da desilusão dela decorrente demonstra que, apesar de voltar-se para si, o eu-lírico trajaniano de traços ultrarromânticos também assume uma postura reflexiva de oposição à autossatisfação.

Em *No album de B. Sampaio* (s.d.), novamente aparece a tensão entre vocábulos opostos (riso/pranto; raios/sombras; terra/céu), como num jogo de palavras em favor do paradoxo e do ritmo, lançando mão também do recurso do polissíndeto:

Sorrisos e prantos e raios e sombras
E goivos e rosas e a briza a fugir...
Imagens da vida, saudades pungentes,
Crepusc'los incertos do incerto porvir...
(CARVALHO, 1898, p. 45)

Por fim, o poema *A lua* (s.d.) denota admiração da lua sobre a noite e também sobre a alma do poeta (e de todo aquele que se põe a observá-la). Destacamos duas das oito estrofes para demonstrar, além da temática, a diferença rítmica deste poema. Sem preocupação com a rima, suas oitavas são formalmente organizadas de modo diferente do que predomina na poética trajaniana:

Quem não te ama, oh! pomba etherea,
Rainha da soledade!...
Quem não tem na vida um tumulto,
Ou no peito uma saudade?...
Si não paz, tu dás-nos trégoas
Da vida na dura guerra,

E és tão querida na terra,
Quanto formosa nos céos!

(...)

E o poeta – summo espirito,
Que só de dôres se céva,
E á luz sublime do genio
Do porvir tacteia a treva –
Menos amargas as lagrimas
Bolham-lhe nos seios d'alma;
Pouco e pouco a dôr se acalma...
Milagres do teo amor...
(CARVALHO, 1898, pp. 74-75)

Observa-se, portanto, que o escapismo, a fuga à noite e aos devaneios sob o luar, características da segunda fase do Romantismo, também figuram na poética de Trajano Galvão. Essa “galáxia”, embora menos marcante em seu universo poético, não deixa que passem despercebidas as influências ultrarromânticas sobre o poeta. Ainda que não estivesse totalmente envolto ele mesmo pelo “mal do século”, o poeta maranhense teve contato com a literatura europeia marcada pelo que descreve Bosí (2006):

Ora, a oclusão do sujeito em si próprio é detectável por uma fenomenologia bem conhecida: o devaneio, o erotismo difuso ou obsessivo, a melancolia, o tédio, o namoro com a imagem da morte, a depressão, a auto-ironia masoquista: desfigurações todas de um desejo de viver que não logrou sair do labirinto onde se aliena o jovem crescido em um meio romântico-burguês em fase de estagnação. (BOSI, 2006, p. 110)

Felizmente, Trajano Galvão não limitou sua poesia a tal alienação do *eu*, mas voltou seu olhar para fora, para o outro, para seu contexto social, e pôde deixar contribuições críticas com lirismo e sarcasmo, como veremos nos tópicos seguintes.

3.3 O viés satírico

A categoria das sátiras é uma das mais comentadas e admiradas na fortuna crítica da poética trajaniana. Não sem razão. Seus versos chistosos provocam riso e identificação para alguns, escândalo para outros. De acordo com Leal (1874, p. 218), “Em nenhum dos gêneros primava, porém, tanto como no satyrico. Que fino observador que era, como lhe ia direito o acerado escapello dessecar os aleijões sociaes, não para amputal-os, senão para descubril-os.”.

Em *Sertanejas*, encontram-se como exemplos dessa categoria satírica de Trajano Galvão os poemas *Sultão e Eunuchos* (s.d.) e *O Nariz Palaciano* (1856) – sendo esta a composição com a data mais tardia na produção registrada em *Sertanejas*.

Transcrevo aqui a análise de Leal (1874) acerca do poema *Sultão e eunuchos* (s.d.):

É do mesmo quilate o *Sultão e Eunuchos* com que zombeteou da mania que se desenvolvêra em Olinda entre a classe academica, por ocasião de apparecerem publicados uns versos – *A sultana do baile* – dedicados a certa deidade. Cada poetastro, julgando que a sua *ella* sobrelevava as mais em formosura, proclamava seus dotes peregrinos nas columnas do *Diario de Pernambuco*, e a dava como a unica e a verdadeira sultana do tal baile; era um torneio quichotesco essa praga poetica que já causava tedio. Trajano procurou extinguil-a de vez. (LEAL, 1874, p. 219)

As sete sextilhas do poema dedicam-se a zombar daqueles que faziam versos à dita sultana, chamando-lhes de eunucos, que jamais viriam a ser sultões: “Que ha eunucos a milhares, / Ninguem o póde negar; / Ha menos aves nos ares, / Ha menos peixes no mar; / Mas, sultão ha um sómente, / Si a memoria me não mente.” (CARVALHO, 1898, p. 77). Mais adiante, nas estrofes 4 a 7, o eu-lírico emite juízo abertamente sobre os versos dos jovens poetas. Destaco os versos da estrofe 5: “No Pará os mamelucos⁵ / Não comem tanta banana, / Como os poetas eunuchos / Fazem versos á sultana; / Mas são versos amputados, / Como os eunuchos, – coitados!...” (CARVALHO, 1898, p. 77).

Há poucos registros concernentes a *Sultão e Eunuchos*, mas, por outro lado, *O Nariz Palaciano* já é bastante comentado. Assinado no Maranhão, em 1856, *O Nariz Palaciano* revela o amadurecimento do caráter crítico de Trajano Galvão de Carvalho, conforme ressalta Moraes (1977):

Mas o ponto alto do poeta satírico, ele o alcança em ‘Nariz Palaciano’ (...). Esses versos representam severa e mordaz reprimenda aos aduladores áulicos, ao mesmo tempo que são uma corajosa censura à preterição sofrida pelos maranhenses na escolha para o Governo da Província. (MORAES, 1977, p. 124)

A estrofe de abertura deste poema consiste num retrato da euforia que tomava a população maranhense diante da presença de ilustres personalidades:

Festivaes repicam os sinos,
Trôa no Forte o canhão;
Correm velhos e meninos,
Ferve todo o Maranhão:
Veem doutores, veem soldados,
E os publicos empregados
Com seo illustre inspector.
– Porque acorre tanto o povo?...
Chegou Presidente novo,
Nosso Deus, nosso Senhor...
(CARVALHO, 1898, p. 79)

⁵ Na edição de 1898 de *Sertanejas*, o termo que aparece é “manelicos”. Porém, por se tratar de um erro da publicação, empregamos aqui o termo correto, usado originalmente em *Três lyras* (1862).

Os versos desse eu-lírico, como o anúncio de um bardo, ainda vão além: “Por isso, no grande entrudo / Que chamam governo cá, / Folga muito o narigudo / Quando nos chega um pachá:” (CARVALHO, 1898, p. 80). Vê-se, com essa ilustração, que não é de hoje que a política no Brasil é um verdadeiro “carnaval” – e Trajano Galvão estava atento a todo o cenário, com perspicácia e sensibilidade. Borralho (2009), ao analisar um texto satírico de Trajano em prosa, *A Chronica Parlamentar* (1861), destaca o caráter irônico dos escritos do poeta, cujo efeito de sentido provoca reflexão por parte de seus leitores. O autor também comenta sobre o poema *O Nariz Palaciano*:

Trajano Galvão poetizou, em *Nariz Palaciano*, poema transcrito em *Três Lyras*, os bastidores da política maranhense, mais precisamente as filigranas do que se passava no palácio do presidente da província, os hábitos dos seus asseclas, as táticas de bajulações, os adutores dos sucessivos presidentes de província que pelo Maranhão passavam como prática do império de fazer circular administradores pelas diversas províncias, desmobilizando qualquer grupo político local como tática de retaliação dos Gabinetes aos políticos desafetos, transferindo-os para províncias distintas, e de mudança da correlação de forças na cômte. (BORRALHO, 2009, pp. 373-374)

A imagem do nariz é a metáfora utilizada no poema para caracterizar os bajuladores. São empregadas expressões como “vermelho nariz”, “rubro nariz” e “narigudo” para os adutores, e “A turba narigada”, “ente narigável”, para os adulados.

Chamam atenção os versos: “si o lucro é da pança, / O trabalho é do nariz.” (estrofe 3, versos 9 e 10) ao comentar como ganham a vida os puxa-sacos; “Mil narizes sobem, descem; / (Não de pudor) enrubecem / No furor de cortejar” (estrofe 7, versos 5 a 7) usados para falar daqueles que se colocam a prestar cortesias e mesuras aos homens cortesões da corte (retomando o jogo de palavras do início da estrofe); “um nariz é bom leme” (estrofe 8, verso 6) caracterizando o juízo dos bajuladores; e a oposição “mui nobre narigado” e “vil narigador”, que aparece nos últimos versos do poema, os quais questionam quem fica lesado nos contratos ocultos das eleições (provavelmente da província).

Além dos bajuladores, a ironia trajaniana nesse poema alcança também os bajulados nos âmbitos judiciário, militar e administrativo da Província, conforme se vê na estrofe 9:

Por mais que se ponha em guarda,
Apezar de quanto diz,
Vista béca, ou vista farda,
Por força leva nariz...
Porque diz em consciencia:
– “Pondo de parte a *excellencia*,
Tu, Presidente, o que és?

Julgas-te inqualificavel?
 E's um ente narigavel
 Da cabeça até os pés...
 (CARVALHO, 1898, pp. 81-82)

Acerca de *O Nariz Palaciano* (1856), Leal (1874) comenta:

satyra dirigida contra os lisongeiros soezes que na nossa provincia enxameam nas escadas, ante-camaras e sallas do palacio do govêrno, e se curvam submissos ao mais leve aceno do presidente; e julgando-se felizes da preferencia, procuram sollicitos e anchos satisfazer os mais disparatados caprichos d'esses vaidosos e desfructaveis mandões que por vezes nos teem flagellado. (LEAL, 1874, p. 219)

Percebe-se, então, que a predominância do estilo satírico de Trajano Galvão está direcionada para a crítica da política de seu tempo, sua província, seu círculo social. Entretanto, encontram-se em outros de seus poemas alguns aspectos de ironia, como em *A crioula*, por exemplo, quando o eu-lírico da escrava denota a lascívia do padre que tomava sua confissão: “E o vigario vê cousas nas fendas, / Que quizêra antes vel-as na mão...” (CARVALHO, 1898, p. 20). Não é à toa, então, que Coêlho (2007, p. 20) afirma que “Trajano cultivou a sátira e o humorismo com o mesmo talento que immortalizou Gregório de Matos Guerra, o boca do inferno, primando por estes gêneros como nenhum outro em sua época.”

Não é à toa que os poemas satíricos de Trajano Galvão ainda ressoam em contextos posteriores ao seu (assim como a sátira de Gregório de Matos ressoou na poética trajaniana). Octavio Paz (1982, p. 226) afirma, sobre “as palavras do poeta” (de todo e qualquer poeta), que: “Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto.”. Nesse sentido, a identificação atual com as críticas mordazes do passado ocorre porque “A linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história. (...) A história é o lugar de encarnação da palavra poética.” (PAZ, 1982, pp. 226, 227). Diz ainda Octavio Paz (1982):

o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível, e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências. (...) Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. (PAZ, 1982, p. 227, 228)

Desse modo, compreendemos que o recurso retórico da ironia, do sarcasmo, da sátira em Trajano Galvão contribui para a compreensão de seu modo de observar a realidade – talvez cínico. Sob essa perspectiva, explica-se por que o poeta preferia o campo à cidade, a vida

rural com gente simples aos círculos urbanos com intelectuais, literatos e políticos, e, sobretudo, o motivo pelo qual pedira à sua esposa que queimasse seus poemas e outros escritos depois que falecesse.

3.4 O pré-abolicionista

Tratemos, por fim, da categoria mais conhecida e comentada na fortuna crítica de Trajano Galvão: a do pré-abolicionismo. Ressaltemos, no entanto, que a análise dos poemas que compõem a galáxia (a categoria) pré-abolicionista da poética trajaniana não será realizada neste tópico, mas apenas no capítulo seguinte, intitulado *O sujeito negro na poética de Trajano Galvão*. Este espaço servirá como um preâmbulo de tal análise, com uma breve abordagem histórica da situação do negro na Literatura Brasileira ao longo do século XIX.

Compreendemos que a “galáxia” pré-abolicionista do universo poético trajaniano é a categoria mais marcante de sua obra em decorrência de sua relevância temática e histórica. Trajano Galvão é anterior a Fagundes Varela e Castro Alves. Segundo Bosi (2006):

Varela prenuncia os *condoreiros* pelo ardor nacionalista (*O Estandarte* é de 63), pelo mito da América-paráiso-da-liberdade (*Vozes da América*, de 64), enfim, no tratamento precoce do tema do negro (“Mauro, o Escravo”, 1864) em relação à literatura abolicionista dos decênios seguintes. (BOSI, 2006, p. 119)

Apesar de ser colocado como anterior e precursor de Castro Alves, Fagundes Varela é posterior a Trajano Galvão. Em nota de rodapé, Bosi (2006) afirma que, antes de Varela e da campanha abolicionista na Literatura Brasileira, “só havia alusões esparsas ao escravo na poesia romântica” (BOSI, 2006, p. 119), fazendo a ressalva de que “Quem precedeu imediatamente Varela e Castro Alves foi Luís Gama (Bahia, 1830-1882), mulato, filho de uma africana livre e de um senhor branco, que o vendeu como escravo aos dez anos de idade.” (BOSI, 2006, p. 119). De acordo com o autor, Luís Gama deixou versos satíricos: *Trovas Burlescas* (1859) e *Novas Trovas Burlescas* (1861). Fugiu ao escopo de Bosi, porém, a presença do maranhense Trajano Galvão na importante questão do negro na poesia brasileira oitocentista, cuja etnopoesia data de 1852 a 1855.

Quanto a Castro Alves, a abordagem literária de Trajano do sujeito negro escravizado difere da representação do negro que o poeta dos escravos faz. Em relação à figura do negro na obra de Castro Alves, a Professora Josane Santos (2007) afirma:

Castro Alves, em *Navio negreiro*, retrata a desumanidade do tráfico escravocrata. Em *A cruz da estrada*, o mesmo poeta sugere que a liberdade plena dos escravos somente é conseguida com a morte, que os libertam das amarras sociais e os conduzem ao reino celeste.

Contudo, o negro sempre está numa posição hierárquica inferior, ora suplicando perdão pela existência da África, ora sendo relacionado a uma raça voraz e não-civilizada. Lembremos, mesmo assim, que os negros já formavam núcleos habitacionais organizados: os quilombos. Mas o poeta é fruto de uma sociedade escravocrata, mesmo sendo o maior representante da luta abolicionista. Vê o negro como um ser que sofre, mas a nação “branca” precisaria se livrar da escravidão. Nota-se, aqui, que o objetivo é a aparência de uma sociedade pautada nos valores brancos tidos como vanguarda do seu tempo, que deveria abolir a escravidão. (SANTOS, 2007, p. 11)

A realidade dos quilombos era marcante no Maranhão de Trajano, bem como era alto o contingente de escravos na província. Segundo pesquisa de Agenor Gomes (2022, p. 62), “No início do século XIX, a Província do Maranhão detinha a maior concentração de escravos de todo o país, atingindo o índice de 66,6%, em relação à população total. Mais tarde, em 1838, esse número cairia para 51,6%, equivalente a 111.905 escravizados”. Esse quantitativo expressivo é explicado por Costa (2017):

Foi o incremento da cultura algodoeira, impulsionada pelo funcionamento da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, que gerou a real demanda pela importação de escravos africanos.

(...)

Entre a ascensão da economia do algodão e a abolição do cativo, a escravidão de negros africanos e de seus descendentes foi fator estruturante da economia e da sociedade do Norte do Maranhão. Com destaque para sua utilização nas fazendas de algodão, açúcar, arroz, na criação de gado e em obras e serviços dos centros urbanos, os negros escravizados se concentraram em São Luís, Alcântara, Caxias, nos vales dos rios Itapecuru e Mearim e no litoral e Baixada ocidentais. (COSTA, 2017, p. 101)

Evidentemente, diante dos maus tratos e da falta de dignidade de sua condição de escravizados, muitos negros recorriam às fugas, que “eram a forma mais comum de resistência” (GOMES, 2022, p. 52). Gomes (2022) faz um relato interessante de como se dava a sobrevivência dos africanos escravizados que chegavam ao Maranhão pelo tráfico:

Sem o domínio da língua, apartado da família e arrancado das suas raízes culturais, o negro escravizado lançava-se ao trabalho forçado no novo país, traçando as suas estratégias de sobrevivência de forma a enfrentar a vida possível. As trocas culturais e o domínio do idioma abriam caminho para as lutas por sua liberdade, fosse por meio de fugas, criação de quilombos ou na instituição de pecúlios com vista à compra da alforria. (GOMES, 2022, p. 59)

Na pesquisa de Costa (2017), a formação de quilombos aparece relacionada às insurreições escravas no Maranhão oitocentista, principalmente entre 1822 e a década de 1870. De acordo com o autor (2017, p. 107), “Regina Faria (2012, p. 112) identificou formações

[quilombolas] localizadas entre os rios Mearim e Pindaré e a fronteira com o Pará como um ‘desafio constante para as autoridades provinciais durante todo o Império’.”. Outra menção à região do Mearim é feita em nota de rodapé, ao registrar que identificou “a reiterada referência a incursões militares em termos ou distritos das seguintes cidades: Alcântara, Alto Mearim, Caxias, Codó, Cururupu, Guimarães, Gurupi, Itapecuru-Mirim, Maracaçumé, Santa Helena, Turiaçu e Viana.” (COSTA, 2017, pp. 107-108).

O contexto de quilombos e revoltas era vivo no Maranhão do séc. XIX, fomentando investidas militares provinciais para sua contenção e alimentando “o medo de um levante de maiores proporções.” (COSTA, 2017, p. 108), a exemplo do que ocorreu na Balaiada (1838-1841) e na insurreição de escravos em Viana (1867). Sobre o último líder quilombola da Balaiada, Gomes (2022) relata:

No vale do rio Itapecuru, o ex-escravo Cosme Bento das Chagas, em 1840, comandou cerca de três mil negros e caboclos em revolta por várias vilas e lugarejos durante a Balaiada. A maior parte, fugidos. Cosme foi perseguido pelas tropas imperiais e condenado à força, dois anos depois. (GOMES, 2022, p. 66)

Quanto à insurreição de escravos em Viana, Pereira (2009) explica:

No século XIX, na área onde hoje se encontra o Município de Viana, estava localizado o quilombo São Benedito do Céu. A partir dele, em 1867, os seus líderes aproveitando-se da instabilidade social provocada pelo recrutamento forçado de homens livres e de escravos para comporem os chamados “voluntários da pátria” para a Guerra do Paraguai, se mobilizaram desencadeando uma insurreição escrava, atemorizando proprietários rurais de toda a Baixada Maranhense (ARAÚJO, 1994). (PEREIRA, 2009, p. 244)

Foi essa insurreição que forneceu material para que o poeta Celso Magalhães compusesse o extenso poema *Os calhambolas* (1867) – treze anos após *O calhambola* de Trajano Galvão. Posicionado em um momento mais favorável do que Trajano, o também maranhense Celso Magalhães (1849-1879) trouxe a bandeira abolicionista em sua obra:

Foi na obra poética de Celso Magalhães que seu abolicionismo ficou mais manifesto. As principais referências, *O escravo* e *Os calhambolas*, foram concluídos respectivamente em novembro de 1867 e em maio de 1869, o que torna evidente que sua crítica ao cativo teve raízes anteriores à ida a Recife.” (COSTA, 2017, p. 230).

Em nota de rodapé, Costa (2017) explica que:

Em Pernambuco, a postura abolicionista de Celso Magalhães continuou encontrando vazão em sua poesia. O contato com o ambiente cultural e político de Recife, porém,

reorientou os fundamentos dessa ideologia. A ojeriza ao cativo foi direcionada, predominantemente, ao questionamento da Monarquia enquanto regime político adequado à nação, já que Celso reputava ser o Imperador o principal responsável pela manutenção da escravidão. (COSTA, 2017, p. 231)

Nesse sentido, o seu condoreirismo se aproxima mais do de Castro Alves do que da expressão de Trajano Galvão de Carvalho, cujos versos dão voz ao negro, mas não apenas sobre o negro, com a imagem de coitado e injustiçado que precisa de defesa, mas também concede a voz poética ao próprio negro escravizado (e à negra escravizada), cuja imagem exala força, coragem, brio e autoconsciência.

Questiona-se por que, então, a obra trajaniana não figura entre os grandes literatos de seu tempo, mas apenas como uma estrela periférica, um poeta menor, dentro da historiografia literária regional – a Literatura Maranhense. É certo que “Trajano Galvão, a quem cabe a glória de ter sido o precursor da poesia social do escravo africano, que daria os seus mais brilhantes loiros à coroa refulgente de Castro Alves, é um lírio sertanejo, simples e inspirado na forma.” (MEIRELES, 1955, p. 68). Assim, seu “apagamento” do cânone não é justificado por uma menor qualidade literária, por exemplo. Antoine Compagnon (2001) afirma que a questão do valor, na verdade, abrange *também* o “cânone”, bem como sua formação, autoridade, contestação e revisão. O autor explica como e por que se forma um cânone:

Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (COMPAGNON, 2001, pp. 226-227)

A situação de Trajano Galvão de Carvalho, portanto, é a de um poeta cuja obra, em seu próprio tempo, não se enquadrava nos moldes pertinentes para que figurasse no cânone. Antecipava-se nas questões abolicionistas que fervilharam no País somente uma década depois de sua morte, culminando na abolição da escravatura ainda outra década depois. Em seu momento histórico, Trajano Galvão não figurou nesse firmamento de que fala Compagnon (2001), por isso, supomos, não está contido na memória coletiva, no patrimônio poético da Literatura Maranhense.

Todavia, a qualidade da sua obra foi reconhecida nas décadas de 1870 – tendo recebido espaço no *Pantheon Maranhense* (1874), de Antônio Henriques Leal – e de 1890 –

quando da publicação de *Sertanejas* (1898), com prefácio generoso de Raimundo Corrêa. Posteriormente, foi apenas a partir de meados do século XX que a obra de Trajano voltou a ganhar menção: por Mário Meireles, na obra *Panorama da Literatura Maranhense* (1955), e por Jomar Moraes, em *Apontamentos de Literatura Maranhense* (1977), além de ganhar destaque pontual em artigos jornalísticos (“Castro Alves e Trajano”, de Mário Meireles, publicado no jornal *O Imparcial*, a 25 de maio de 1947, e “Trajano Galvão – fontes para estudo”, de Nascimento Moraes Filho, publicado no *Jornal do Dia*, a 19 de julho de 1964). Após outro hiato (de quase três décadas), Trajano Galvão volta à cena como objeto de pesquisas, sendo lido e comentado por Santos (2001), Coêlho (2007), Borrvalho (2009, 2010), Carvalho (2020), entre outras aparições em artigos jornalísticos e acadêmicos.

Entendemos que Trajano Galvão, com sua obra poética, desenhou os contornos de uma imagem, uma faceta, negativa do Brasil. Conferir-lhe exposição e proeminência no momento em que se encontrava não seria compatível com o contexto de criação da imagem nacional. José Luís Jobim (1999) destaca o papel desempenhado pela literatura “nesse projeto de construção de Nacionalidade” (JOBIM, 1999, p. 17) e emprega palavras de Macedo (1856) para ressaltar a condição primordial das produções no século XIX: “era preciso que o que se escrevesse fosse considerado ‘útil e precioso’ para a ‘pátria’.” (JOBIM, 1999, p. 17). Ao expor a condição dos negros escravizados no Maranhão – e no Brasil – num período em que o sistema escravista ainda estava em vigor (por mais que agonizando em meio a revoltas e às primeiras tentativas de abolição), nosso poeta pré-abolicionista antecipou-se e apagou-se.

Os literatos e intelectuais envolvidos na campanha abolicionista deflagrada depois de 1850 argumentavam “em nome dos valores morais e da honra nacional”, afirma Teyssier (2003, p. 1), sem, contudo, levantar a questão da “herança africana como componente da cultura brasileira” (TEYSSIER, 2003, p. 2). Paul Teyssier (2003) aponta que somente após a abolição, em 1888, os negros e mulatos passam a ser estudados e, então, começa a ser reconhecido o papel das fontes africanas da civilização brasileira. O autor cita as contribuições do médico e psiquiatra baiano Nina Rodrigues (1862-1906), que pesquisou e escreveu sobre os negros da Bahia – embora norteado por princípios da antropologia europeia e americana do fim do século, dando ênfase à noção biológica de raça; do antropólogo Artur Ramos (1903-1949), que “situa o Brasil no conjunto das ‘Américas negras’ e se interessa antes de mais nada pela contribuição da África à cultura e à civilização” (TEYSSIER, 2003, p. 2); do sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987), que defendeu a participação dos negros na construção da sociedade brasileira; do francês Roger Bastide (1898-1974), pesquisador das religiões africanas do Brasil; e de Florestan Fernandes (1920-1996), que se posiciona contra a ideia equivocada de que o País havia se

tornado uma “democracia racial”, demonstrando que o negro ainda encontra “obstáculos consideráveis para ascender aos níveis mais elevados da sociedade.” (TEYSSIER, 2003, p. 3).

Para Teyssier (2003, p. 3), “A lenta tomada de consciência das raízes africanas da civilização brasileira refletiu-se evidentemente na literatura”. O autor destaca, então, algumas aparições pontuais de personagens negros na literatura brasileira, como nas obras de Aluísio Azevedo (1857-1913) e Lima Barreto (1881-1922), e ressalta que:

sobretudo a partir do Modernismo (1922), os negros e os mulatos são apresentados com traços muitas vezes simpáticos, quando não poéticos, e os temas africanos (o folclore, a música, as tradições populares, o sincretismo religioso etc.) são fonte constante de inspiração. (TEYSSIER, 2003, p. 4)

É mister salientar, entretanto, que o histórico apresentado por Teyssier (2003) é limitado, afinal outros autores brasileiros deram lugar ao negro em suas obras – embora, é necessário reconhecer, sua representação tenha sido, por vezes, com a imagem de subalternizado, e não como bravo, forte ou valente – modo como Trajano Galvão de Carvalho já versejava o negro escravizado em meados do século XIX. Nesse contexto, a fim de investigar o pioneirismo de Trajano Galvão, pretendemos delinear um breve histórico da presença do negro na Literatura Brasileira e Maranhense.

Nosso apanhado de autores se apoia nas compilações já realizadas por Santos (2007) e Navas-Toríbio (1997). Limitaremos este rol apenas ao século XIX, com citação de alguns escritores já do século XX, para demonstrar a progressão da representação do negro, pois “Os fatos sociais que estimulam uma obra de arte se alteram de acordo com a época. Guerra, experiência amorosa, escravidão, ou qualquer acontecimento marcante da sociedade poderá, dependendo do contexto epocal, funcionar como agente figurizador.” (HILL, 1979, p. 31). Nesse sentido, a forma como o negro é caracterizado na literatura do século XX será bastante diferente das expressões literárias do século XIX.

Santos (2007), em artigo intitulado “A representação do negro na literatura brasileira”, comenta alguns estereótipos do negro adotados na literatura brasileira: o escravo mais nobre, de atitudes europeizadas, cujo “branqueamento social” se dá a partir da aproximação com a cultura branca; o negro vítima, “usado como símbolo do abolicionismo, (...) é representante da ideologia romântica libertadora” (SANTOS et al., 2007, p. 11); o herói negro, a exemplo do poema *Mauro, o escravo* (1864), de Fagundes Varela; o negro infantil, ingênuo, como na comédia *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar; o escravo orgulhoso, que aparece em *O calhambola* (1854), de Trajano Galvão; o escravo demônio, que, de acordo com a autora, “aparece em obras menos conhecidas de Joaquim Manuel de Macedo,

de José do Patrocínio, de Coelho Neto e, surpreendentemente, em uma obra de autoria feminina: *A família Medeiros*, de Júlia Lopes de Almeida”, sendo esta última obra de 1892; o negro pervertido, como em *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, e *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha; assim como a imagem de negro erotizado, objeto sexual, presente em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo.

Ainda de acordo com a pesquisa de Santos (2007), outras abordagens surgem e se desenvolvem no século XX, como uma imagem agradável do negro em Jorge Amado; do negro exilado em Raul Bopp; dos negros como etnia igualmente constitutiva do povo brasileiro em Mário de Andrade; de negros cristãos em Adonias Filho; e, a partir de meados do século XX, de denúncias de racismo contra afro-descendentes, nas obras de Vinícius de Moraes, Ariano Suassuna, João Ubaldo Ribeiro e Nelson Rodrigues (SANTOS, 2007).

Já na compilação realizada por Luzia Navas-Toríbio (1997), encontramos um histórico exclusivo ao âmbito da Literatura Maranhense, elencando autores que trataram da temática do negro ao longo do século XIX na prosa, na poesia e no teatro:

No decorrer do século XIX, é bastante sintomático o enfoque que alguns ficcionistas, poetas e teatrólogos reservam ao preconceito racial, como é o caso dos maranhenses Maria Firmina dos Reis, Nascimento Moraes, Aluísio Azevedo, Graça Aranha, Coelho Neto, no romance; Artur Azevedo, no teatro; Gonçalves Dias, Celso da Cunha Magalhães, Trajano Galvão, na poesia; para citarmos apenas estes que tematizam o negro sob diversos ângulos, seja como o oprimido, seja como o valoroso, quer seja, ainda, com todas as qualidades e defeitos inerentes a todo ser humano, e independente de raça, credo religioso ou posição sócio-econômica. (NAVAS-TORÍBIO, 1997, pp. 39-40)

Conforme a própria autora destaca, o negro é tematizado, na Literatura Maranhense do século XIX, sob diversos ângulos, assumindo variadas facetas e estereótipos, o que corrobora a análise supracitada de Santos (2007).

A despeito da antecipação cronológica de outros poetas em relação a Trajano Galvão, reclama-se, ainda, o seu pioneirismo em virtude da parcela de sua obra concedida à temática do negro e também da forma como o faz (concedendo a voz poética ao negro e à negra escravizados).

Antes mesmo de Trajano Galvão dar lugar ao negro escravizado em sua poética, Gonçalves Dias e Odorico Mendes trataram da questão do sofrimento e da injustiça da escravidão, porém de maneira tímida. No *Hino à tarde* (1832), que inaugura a Literatura Maranhense, alguns versos são dedicados, de passagem, ao negro:

Mas da puerícia o gênio prazenteiro
Já transpôs a montanha; e com seus risos

Recentes gerações vai bafejando:
 A quem ficou a angústia, que moderas,
 Ó compassiva tarde. Olha-te o escravo,
 Sopeia em si os agros pesadumes:
 Ao som dos ferros o instrumento rude
 Tange, bem como em África adorada,
 Quando (tão livre!) o filho do deserto
 Lá te aguardava; e o eco da floresta,
 Da ave do gorjeio, o trépido regato,
 Zunindo os ventos, murmurando as sombras,
 Tudo, em cadência harmônica, lhe rouba
 A alma em mágico sonho embevecida.
 (MENDES, 1838 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 415)

Já o poema *A escrava* (1846), de Gonçalves Dias, é inteiramente dedicado ao canto de uma escrava que sente saudades de sua terra natal, o país de Congo. A expressão lírica saudosa é característica do poeta: “Oh! doces terras de Congo, / Doces terras d’além-mar!” (DIAS, 1846, p. 147), como pano de fundo para as imagens do lugar que ficou para trás, deixando apenas as lembranças dos:

Desertos de areia branca
 De vasta, imensa extensão,
 Onde livre corre a mente,
 Livre bate o coração!

Onde a leda caravana
 Rasga o caminho passando,
 Onde bem longe se escuta
 As vozes que vão cantando!

Onde longe inda se avista
 O turbante muçulmano,
 O Iatagã recurvado,
 Preso à cinta do Africano!

Onde o sol na areia ardente
 Se espelha, como no mar;
 Oh! doces terras de Congo,
 Doces terras d'além-mar!
 (DIAS, 1846, pp. 146-147)

As estrofes seguintes sugerem um encontro romântico que é interrompido pela voz irada do ríspido senhor, fazendo com que a escrava se retire rapidamente sem enxugar seu pranto. O motivo das lágrimas, porém, não foi a interrupção do encontro:

Mas era em mora por cismar na terra,
 Onde nascera,
 Onde vivera tão ditosa, e onde
 Morrer deveria!

Sofreu tormentos, porque tinha um peito,
 Qu'inda sentia;

Mísera escrava! no sofrer cruento.
Congo! dizia.
(DIAS, 1846, pp. 149-150)

Façanha (2020) descreve a composição de “A escrava” e relaciona o poema com a obra de Maria Firmina dos Reis:

Construindo uma imagem positiva da África, situando certo país de Congo, o poema se constrói como narrativa de memórias de uma mulher escravizada durante um instante longe da vista de seu senhor. Exaltando não apenas belezas naturais, o lugar se caracteriza por experiências de liberdade e descontração. As aproximações entre a abordagem de Maria Firmina dos Reis e Gonçalves Dias até aqui intrigam e têm chamado a atenção de pesquisadores no entorno da obra da maranhense, enfatizando-se sua originalidade – porque vai mais longe, porque aprofunda os perfis humanos dos cativos (...). (FAÇANHA, 2020, p. 74)

Mesmo considerando as abordagens de Odorico Mendes e Gonçalves Dias, a relevância da temática é mais expressiva em Trajano Galvão do que neles, visto que este dedicou mais versos ao negro, com mais identificação às características culturais africanas e menos vitimismo.

Há que se destacar também que a obra de Trajano Galvão está em consonância com a de Maria Firmina dos Reis, no que concerne à representação do negro escravizado, de sua subjetividade e de suas características identitárias. Segundo comenta Gomes (2022):

Em *Úrsula*, a romancista dá visibilidade à humanidade do negro africano submetido à escravidão, em contraponto ao pensamento hegemônico que o considerava inferior, desprovido de cultura e ancestralidade. Ao fazê-lo, Maria Firmina dos Reis constrói, a partir do ponto de vista do negro escravizado, um discurso singular no romance da segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo que finca o marco inaugural da literatura afro-brasileira. (GOMES, 2022, p. 32)

É necessário reconhecer, porém, que o contexto criativo de Maria Firmina foi bem diferente do de Trajano Galvão. Ela, negra, descendente de ex-escrava, escreveu a partir de relatos ouvidos de sua própria família, segundo Gomes (2022). Ele, branco, educado na Europa, descendente de proprietários de terras (e, conseqüentemente, de escravos), escreveu a partir da observação no Mearim e, certamente, em Pernambuco. Apesar das contradições, ambos apuraram o olhar e colocaram o negro escravizado nas páginas da Literatura Maranhense, ainda que viessem a ser redescobertos e valorizados pelo menos um século mais tarde.

Para melhor visualização temporal da posição da obra de Trajano Galvão em relação aos demais autores comentados acima, elaboramos um infográfico (Figura 8) para representar a presença do negro na Literatura Maranhense do séc. XIX, situando os marcos do nascimento e falecimento de Trajano, além dos seus etnopoemas, dentre a produção literária

maranhense e os acontecimentos históricos locais e nacionais relacionados ao negro e à abolição do regime escravista:

Figura 8 – Infográfico das representações do negro na Literatura Maranhense do séc. XIX



Fonte: Elaborado pela autora. Layout do infográfico: canva.com.

Vê-se, portanto, que a produção trajaniana se deu em um momento que prefigurava a efervescência dos ideais abolicionistas e o fim do regime escravista no Brasil. Entendemos que, apesar de sua posição social privilegiada, o poeta teve um olhar empático para os negros escravizados de sua terra e foi capaz de lhes dar voz e lugar em sua obra, conferindo ao eu-lírico negro características de razão, força, reação, e não de coitados sofredores que precisavam de auxílio para encontrar sua liberdade. Veremos no capítulo seguinte de que modo Trajano Galvão concedeu esse espaço ao negro em sua poética.

4 O SUJEITO NEGRO NA POÉTICA DE TRAJANO GALVÃO

A obra poética de Trajano Galvão contempla pouco mais de 20 poemas, dos quais seis apresentam a temática do negro escravizado: *No roçado*, ainda que de passagem; *O Natal*, com demonstração intensa do senso de injustiça diante do escravismo e das torturas a que os negros eram submetidos; *Solau*, poema dividido em IV cantos, num misto de texto épico e dramático; e a tríade mais comentada na fortuna crítica: *Nuranjan*, *A crioula* e *O calhambola*. Os seis poemas foram escolhidos para compor o *corpus* de análise desta dissertação em virtude de serem unidos por esse traço distintivo, o qual também motiva a definição de etnopoésia de Borralho (2009): poesia de temática negra e cunho social, que denuncia os crimes praticados no regime escravista.

Depois de haver discorrido acerca da produção poética geral de Trajano Galvão, nos moldes do Romantismo, dedicamos este capítulo à análise da sua etnopoésia, identificando as características formais e temáticas de cada poema, além de observar e investigar as características do sujeito negro em cada um deles, tanto na perspectiva do eu-lírico negro quanto do eu-lírico impessoal.

4.1 A expressão bucólica em *No roçado*

O poema *No roçado*, de 32 versos brancos decassílabos, recebe nota do editor de *Sertanejas* destacando que “Esta bellissima poesia parece ter ficado por concluir.” (CARVALHO, 1898, p. 30). De fato, ela destoa, no caráter formal, das demais peças poéticas de Trajano Galvão, visto que não está organizada em estrofes como todos os títulos autorais compilados em *Sertanejas*. Além disso, o poeta não utilizou as rimas alternadas, emparelhadas e interpoladas que marcam o *corpus* selecionado de sua obra, mas sim versos brancos. A

composição também não recebeu data e localização, como a maioria dos demais poemas da obra. Em virtude de tais características, decidiu-se colocar a análise deste poema à frente dos outros selecionados para este trabalho.

Com relação às características temáticas, *No Roçado* acompanha a obra de Trajano Galvão, destacando-se a linguagem bucólica, com exaltação à natureza e apelo sinestésico com elementos sonoros, visuais e táteis encontrados na paisagem descrita pelo eu-lírico. Este poema foi escolhido para compor o *corpus* desta pesquisa, com enfoque sobre a etnopoiesia trajaniana, tendo em vista seus dois últimos versos: “É que do tijupar o pobre sino / Á pura refeição chama o escravo.” (CARVALHO, 1898, p. 30). Assim, compreende-se que, nesta composição, Trajano Galvão contempla o aspecto do breve descanso do escravo no momento de sua refeição, em um momento de silêncio – algo raro enquanto o trabalho no roçado é desenvolvido.

A leitura do poema ajuda a construir a imagem do cenário da mata, à beira do rio, sob o sol escaldante de meio-dia, de modo a provocar sensações de sossego e morosidade próprias desse momento do dia. A identificação do eu-lírico de *No roçado* aparece de relance no verso 22, com a utilização do pronome em 1ª pessoa do plural: “E nos convida ao repousar da sesta.” (CARVALHO, 1898, p. 29). É esse eu-lírico que descreve a paisagem e os sons da mata no momento da sesta: apenas os sons da natureza são ouvidos, pois o trabalho dos escravos está brevemente interrompido para a sua refeição, conforme denotam os versos 31 e 32: “E’ que do tijupar o pobre sino / A’ pura refeição chama o escravo.” (CARVALHO, 1898, p. 30).

Cabe salientar, porém, que esse intervalo do trabalho, para os escravos, não seria longo nem lhes permitiria desfrutar das benesses da paisagem descrita pelo eu-lírico. A obra “A escravatura no Brasil”, de F. A. Brandão Junior (1865) descreve como se dava o trabalho desempenhado pelos escravos nas roças do Maranhão:

o que bem manda o senhor melhor executa o escravo, na excessiva exigencia do pesado trabalho da lavoura.

Este trabalho consiste no seguinte:

As seis horas da manhã, o feitor faz levantar da sua rude cama ao pobre escravo fatigado dos trabalhos da vespera; este dirige-se ao serviço; começa-se a roçar o mato para a plantação do anno seguinte, isto é, á cort’ar com a fouce as arvores menores. Este trabalho dura de ordinario dois mezes, conforme o mato que roçam e as forças dos escravos.

Depois segue-se a derribar á machado as grandes arvores, e tanto este como o primeiro trabalho dura doze horas por dia. Anóite volta o escravo á casa onde o espéra um serão de duas ou mais horas; conforme a respidez ou bondade do senhor. Deitam depois fogo a derribada, e *encoivaram-na*, isto é, cortando e arrimando em montes aquelles ramos e troncos menores das arvores que escaparam ao incendio, e que podem prejudicar as plantações pelo terreno que occupam.

Estes montes de ramos são queimados de novo. Quadro triste e devastador! Arvores seculares que ha dois mezes derramavam a frescura numa grande estenção de terreno, achão-se por terra nùm campo devastado pelo incendio, cuberto de cinzas, e no qual

o escravo é obrigado a passar doze horas, debaixo do sol do equador, sem encontrar uma só árvore para se abrigar! (BRANDÃO JUNIOR, 1865, pp. 30-32)

Apesar de extensa, a citação acima é salutar para contrapor a paisagem (tomada como) real, numa descrição objetiva, feita por um cientista natural, à paisagem poética desenhada por Trajano Galvão em *No roçado*. O procedimento e o cenário descritos por Brandão Junior (1865) demonstram a devastação da mata pelo exaustivo e incessante trabalho de pessoas escravizadas. O cientista pontua, inclusive, o impacto do desmatamento sobre os escravos, que são submetidos ao trabalho sob sol escaldante, sem abrigo de qualquer sombra.

Em contrapartida, a paisagem descrita no poema *No roçado*, de Trajano Galvão, apresenta um ambiente de tranquilidade, um momento de pausa e silêncio na barulhenta rotina de trabalho dos escravos da roça⁶. A íntegra do poema se encontra nas páginas 29 e 30 da edição de 1898 de *Sertanejas*, assim como no Anexo I deste trabalho.

Toda a paisagem de paz e sossego descrita em *No roçado* é o cenário do descanso no momento da sesta. Nos versos 19 a 22, o eu-lírico enuncia: “E o fôfo leito do arrelvado sólo, / Teem um não sei quê, tão suave e brando / Que filtra-se nos membros, québra as fôrças, / E nos convida ao repousar da sésta.” (CARVALHO, 1898, p. 29). Tal descanso, no entanto, não pertence ao escravo, mas sim ao eu-lírico, que pode desfrutar de um repouso após o almoço. A pessoa do escravo aparece nos últimos versos do poema, como alguém que toma o intervalo de seu labor ao sinal sonoro que lhe avisa a hora da refeição. Esse intervalo para a refeição do escravo é o motivo da paisagem silenciosa e bucólica que o eu-lírico descreve ao longo dos versos.

Conforme mencionado anteriormente, *No roçado* é um poema de apelo sinestésico, que trabalha com elementos sonoros, visuais e táteis. Na passagem dos versos 19 a 22, transcrita no parágrafo anterior, o poema provoca a percepção tátil ao utilizar os termos “fofo leito”, “tão suave e brando”, os quais demonstram o aconchego desse “arrelvado solo” para o repouso da sesta. A sensação de toque suave, macio, “que filtra-se nos membros e quebra as forças” remete à delicadeza e ao conforto de um leito que apenas a natureza poderia oferecer ao corpo cansado e explorado de um escravo, envolvido também pela “morna brisa” (verso 15), mas que é desfrutado pelo eu-lírico e não pelo escravo, a partir do que denota o poema, somado ao que descreveu Brandão Junior (1865).

Outros elementos sinestésicos que trabalham para a construção de sentido do poema dizem respeito à evocação da luminosidade nos versos 1, 2 e 4 a 7, conforme transcrito abaixo:

⁶ O eu-lírico do poema *A Crioula*, como será analisado mais adiante, pertence a uma escrava da roça.

Raios de fogo dardejava a prumo
 O rei da luz; do tijupar ao longe
 Com a briza a pindoba ciciava;
 Do algodão os alvíssimos capuchos
 Entre o verde das folhas refulgindo
 Como anel ao redor se retorciam
 De perlas embutido, e de esmeraldas:
 (CARVALHO, 1898, p. 29)

O destaque para a luminosidade da paisagem ao meio-dia é construído com as imagens dos raios de fogo dardejados pelo rei da luz (o sol) e dos alvíssimos capuchos de algodão refulgindo entre o verde das folhas como anéis embutidos de pérolas e de esmeraldas. À evocação dessa paisagem, o eu-lírico acrescenta os elementos sonoros, que estão fortemente presentes em *No roçado*, compondo o cenário do momento da sesta.

O ciciar da pindoba com a briza, o murmúrio do igarapé à sombra das árvores, a cantiga monótona da cigarra e o canto dos pássaros, assim como o silêncio do sabiá, da azul pipira e do rubro tatayrá são os sons percebidos na paisagem e evocados pelo eu-lírico. É interessante notar que o silêncio, como uma ausência de som, também se apresenta com um elemento sonoro dessa paisagem. Trata-se da supressão dos ruídos do trabalho no roçado:

“Profundo era o silêncio. E os machados
 Que alternos soam na derruba ingrata
 Do próximo roçado descansavam.
 Nem da palmeira a sibilante quéda,
 Nem do páu-sancto que rechina e treme,
 Nem da aroeira que o machado morde,
 O ruidoso cahir, que a terra abala,
 O silêncio quebrava da floresta.
 (CARVALHO, 1898, p. 30)

Por um trabalho da memória, os versos 23 a 30, transcritos acima, resgatam o som retumbante do trabalho e da devastação no roçado. Observa-se, com o paralelismo presente nos versos 26 a 28, a variedade de árvores que eram derrubadas no roçado, cada uma emitindo um som diferente em sua queda: o sibilar da palmeira, o rechinar do pau-santo e o ruído intenso da aroeira, a ponto de fazer estremecer a terra. Nesse sentido, o poema corrobora a descrição já citada de Brandão Junior (1865), revelando o cenário do desmatamento realizado na atividade da lavoura no Maranhão do século XIX.

A linguagem bucólica empregada no poema *No roçado*, cuja data de produção é desconhecida, remete ao momento literário em que Trajano Galvão se inseria, na transição do Arcadismo para o Romantismo. Compreende-se, então, por que o poeta adotava um ideal de

natureza em seus versos, mas não sem fechar os olhos para a situação do escravismo no Brasil. Apesar de versejar uma paisagem idílica ao longo do poema, os versos finais mudam a direção do olhar do leitor para a mata derrubada – tanto a que já fora, como a que ainda seria – e para o escravo empregado em tal roçado. Desse modo, percebe-se que a poética trajaniana também abriga em si, antecipadamente, aspectos da terceira geração romântica, como será mais explorado nos tópicos seguintes.

4.2 A influência judaico-cristã em *O Natal*

O poema *O Natal* encontra-se na obra *Sertanejas* (1898), mas não está presente em *Três Lyras* (1862). Trata-se, portanto, de uma composição não selecionada pelo próprio Trajano Galvão para que fosse publicada. A íntegra do poema está no Anexo II deste trabalho, transcrito das páginas 35 a 38 da edição de Fábio Reis & C de *Sertanejas* (1898).

Assinado e datado em Olinda a 25 de dezembro de 1852, dia em que tradicionalmente, pelo calendário cristão, se comemora o nascimento de Jesus Cristo, *O Natal* é composto por cem versos em redondilha maior, distribuídos em dez décimas, num esquema rítmico que combina rimas alternadas com rima emparelhada e rimas interpoladas, na ordem ABABCCDEED ao longo de todo o poema. Essa peça poética de Trajano Galvão dá voz a um eu-lírico que está longe de sua própria terra, no dia de Natal, lembrando-se de como a natureza e os negros cativos celebram a data em questão, retomando, assim, duas temáticas já apresentadas em *No roçado* (natureza e escravismo).

Utilizando figuras próprias da linguagem romântica, como a exaltação da natureza, o crepúsculo, a noite e a saudade, o eu-lírico verseja: a) sobre o seu sentimento em relação ao seu “pátrio Meary” (CARVALHO, 1898, p. 35); b) desenvolvendo uma reflexão que provoca revolta ante a contradição da escravidão à luz dos feitos daquele que é celebrado no Natal; e c) chegando ao ponto de desesperança, numa súplica ao Criador para que elimine a sua criação e suas criaturas. É este percurso que pretendemos trilhar nos próximos parágrafos de análise do poema *O Natal*, de Trajano Galvão de Carvalho.

A primeira estrofe do poema *O Natal* situa o leitor no tempo e no espaço, quando coloca, nos dois primeiros versos da primeira estrofe: “N’este tempo, em minha terra, / No meo pátrio Meary⁷,” (CARVALHO, 1898, p. 35), e define qual tempo é este ao enunciar, nos últimos versos da mesma estrofe: “E o ledo canto que a briza / Nos silvedos improvisa, / Diz que Christo

⁷ “Meary” refere-se a Mearim. Esta última grafia será adotada nas próximas referências ao termo.

hoje nasceo!...” (CARVALHO, 1898, p. 35). Eis aí a data que dá título ao poema: o Natal (fixado no calendário cristão universal como a ocasião do nascimento de Jesus Cristo).

O destaque que o eu-lírico dá a “minha terra” e ao “meo patrio Meary” é retomado no primeiro verso da quinta estrofe, quando o eu-lírico enuncia “Tudo lá respira festa” (CARVALHO, 1898, p. 36), sendo “lá” a terra a qual o eu-lírico recorda com seus versos. Numa estratégia intertextual, Trajano Galvão ecoa a *Canção do Exílio* (1843), de Gonçalves Dias, retomando os termos “minha terra” (estrofe 1, verso 1), “sabiá” (estrofe 3, verso 10) e “lá” (estrofe 5, verso 1).

Não apenas com alguns vocábulos emprestados, mas também com a retomada da temática da saudade e da natureza, *O Natal* ecoa o célebre poema de Gonçalves Dias. A exaltação à natureza local aparece da primeira à terceira estrofe, seguida por uma reflexão sobre a saudade na quarta estrofe. A primeira estrofe pinta o cenário da paisagem do Mearim no período natalino: “Reverdece a erguida serra, / Folga a matta, o prado ri. / De novas flores se arreia / O páu-d’arco que alanceia / Vaidoso as nuvens do céu: / E o ledó canto que a briza / Nos silvedos improvisa, / Diz que Christo hoje nasceo!...” (CARVALHO, 1898, p. 35).

Na segunda estrofe, a imagem evocada remete ao cair da tarde, que vai transformar-se em noite mais adiante, na passagem da quarta para a quinta estrofe do poema. Os versos “Já o sol a luz declina / Por detrás da matta agora” (estrofe 2, versos 1 e 2), “Já desce a sombra do monte, / Já nas orlas do horisonte / Pallida estrela reluz” (estrofe 2, versos 5 a 7) pintam o retrato do fim de tarde, explorando a memória visual do leitor (ou do ouvinte) do poema.

Logo em seguida, a terceira estrofe anuncia a saudade trazida pelo crepúsculo, que “desata / seo raro manto nos céos,” (CARVALHO, 1898, p. 36). O eu-lírico lembra de aves que cantam junto à brisa na balsa, na borda do rio: a pequapá e o sabiá, cujos cantos, nos dizeres do poeta, são como gemidos, magoados e entristecedores. É então que o eu-lírico abre a quinta estrofe desenvolvendo suas reflexões sobre a saudade, estando longe de sua terra:

É a saudade um composto
De encontradas sensações;
Do crepusc’lo traz no rosto
Burladas as feições:
Que o crepusculo e a saudade
Teem ambos a mesma idade.
Nasceram de um só nascer;
Ata aquelle o dia á noite,
A saudade um mesmo açoite
Faz da dôr e do prazer.
(CARVALHO, 1898, p. 36)

O eu-lírico equipara a idade do crepúsculo e da saudade, comparando o nascer de ambos. É possível inferir que esse nascer comum ao crepúsculo e à saudade (estrofe 4, verso 7) é aquilo que se opõe ao início. O fim é o mesmo nascer do crepúsculo, que nasce com o fim do dia, e da saudade, que nasce com o fim de algo, seja relacionamento com outras pessoas ou com a terra natal. Sobre esse desterro, o eu-lírico lamenta na sexta estrofe, a qual será analisada mais adiante.

Assim como o crepúsculo amarra o dia à noite, a saudade une dor e prazer (“A saudade um mesmo açoite / Faz da dôr e do prazer”). É a saudade esse açoite da dor e do prazer. A partir dessa percepção, o eu-lírico retoma as lembranças de sua terra na noite de Natal, em que “tudo respira festa” e, ao mesmo tempo, ecoa as reminiscências da cultura africana no folgar dos negros escravizados.

Nessa sequência, na quinta e na sexta estrofes, o eu-lírico descreve como os negros cativos festejam o Natal no Mearim, com festa, esquecendo-se de sua condição e das saudades de sua própria terra. É o eu-lírico quem retoma o “ríspido desterro do seu país” e denota estarem alegres os cativos apesar de terem “atropelado o seu direito a pesar-lhe na cerviz”, nas palavras do poeta.

A sétima estrofe, então, introduz a reflexão do eu-lírico acerca da contradição que reside no fato de estarem cativos os negros que celebram o nascimento de Cristo, “O que os ferros nos quebrou, / O que, trilhando os altivos, / O home ao homem nivelou!...” (CARVALHO, 1898, p. 37). Segue-se a enunciação da situação absurda: “E que haja quem, protervo, / Rasgue injusto com vil nervo / As carnes a seo irmão, / Que a liberdade lhe matte, / Que lhe a vida desbarate, / E que se chame – christão!!...” (CARVALHO, 1898, p. 37). O eu-lírico contrapõe, então, o fato de estarem cativos aqueles que festejam o homem que quebrou os grilhões da escravidão espiritual. Apesar de Jesus ter esmagado os altivos e nivelado todos os homens, argumenta a voz poética, ocorre a subjugação de uns pelos outros. Assim, o poema *O Natal* levanta a discussão da injustiça do sistema escravista, de modo a caracterizar a poética trajaniana também como condoreira, antecipando-se a Castro Alves e Fagundes Varela, nomes mais relevantes do movimento, os quais compuseram e publicaram sobre o tema em momento mais oportuno do que o maranhense Trajano Galvão.

A reflexão da voz poética prossegue na oitava estrofe, enunciando os martírios de Jesus Cristo, numa explícita relação de intertextualidade com os relatos dos Evangelhos:

Nasceo Christo hoje na palha,
E morreo morte de cruz,
Para que além da mortalha

Nos lumiasse outra luz;
 Tragou insultos, affrontas
 Çacaladas, ferreas pontas
 Deixou no peito imbeber;
 Abrevou-se de vinagre;
 Póde fazer um milagre,
 Porém quiz antes soffrer...
 (CARVALHO, 1898, p. 37)

Para fins de comparação ao texto bíblico, será utilizada a 2ª edição da versão Almeida Revista e Atualizada, de 1993, pela Sociedade Bíblica do Brasil⁸. O Evangelho segundo Mateus apresenta: “E, logo, um deles correu a buscar uma esponja e, tendo-a embebido de vinagre e colocado na ponta de um caniço, deu-lhe a beber. Os outros, porém, diziam: Deixa, vejamos se Elias vem salvá-lo.” (Mt 27.48-49). No relato do Evangelho segundo Marcos, encontramos: “Salva-te a ti, descendo da cruz! De igual modo, os principais sacerdotes com os escribas, escarnecendo, entre si diziam: Salvou os outros, a si mesmo não pode salvar-se;” (Mc 15.30-31) e, ainda: “E um deles correu a embeber uma esponja em vinagre e, pondo-a na ponta de um caniço, deu-lhe de beber, dizendo: Deixai, vejamos se Elias vem tirá-lo!” (Mc 15.36). O Evangelho segundo Lucas expõe sobre o nascimento de Jesus: “Estando eles [José e Maria] ali, aconteceu completarem-se-lhe os dias, e ela [Maria] deu à luz o seu filho primogênito, enfaixou-o e o deitou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria.” (Lc 2.6-7). Acerca da crucificação e morte de Cristo, Lucas relata: “Igualmente os soldados o escarneciam e, aproximando-se, trouxeram-lhe vinagre, dizendo: Se tu és o rei dos judeus, salva-te a ti mesmo.” (Lc 23.36-37). O relato do Evangelho de João reitera os anteriores e acrescenta: “chegando-se, porém, a Jesus, como vissem que já estava morto, não lhe quebraram as pernas. Mas um dos soldados lhe abriu o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água.” (Jo 19.33-34). Outro texto de linguagem semelhante à do poema está na Epístola de Paulo aos Filipenses, em que o apóstolo autor da carta afirma sobre Cristo: “a si mesmo se humilhou, tornando-se obediente até à morte e morte de cruz.” (Fp 2.8).

Os versos da oitava estrofe de *O Natal*, portanto, ecoam expressões encontradas no texto bíblico, demonstrando o aspecto da influência judaico-cristã sobre a poética trajaniana. Além de evocar o relato do nascimento e dos martírios da crucificação de Cristo, o eu-lírico também faz uma alusão à história de Gomorra, cidade destruída juntamente com Sodoma por conta da abundância de seus pecados, de acordo com o relato do livro de Gênesis:

⁸ Não sabemos a qual versão do texto bíblico o poeta Trajano Galvão teve acesso, mas levantamos a hipótese de que tenha sido à primeira versão completa em português contemporânea a seu tempo: a tradução de João Ferreira de Almeida. Em 1819, foi impressa a primeira versão da Bíblia em português em único volume.

Disse mais o Senhor: Com efeito, o clamor de Sodoma e Gomorra tem-se multiplicado, e o seu pecado se tem agravado muito. Descerei e verei se, de fato, o que têm praticado corresponde a esse clamor que é vindo até mim; e, se assim não é, sabê-lo-ei.

Então, partiram dali aqueles homens e foram para Sodoma; porém Abraão permaneceu ainda na presença do Senhor. E, aproximando-se a ele, disse: Destruirás o justo com o ímpio? Se houver, porventura, cinquenta justos na cidade, destruirás ainda assim e não pouparás o lugar por amor dos cinquenta justos que nela se encontram? Longe de ti o fazeres tal coisa, matares o justo com o ímpio, como se o justo fosse igual ao ímpio; longe de ti. Não fará justiça o Juiz de toda a terra? Então, disse o Senhor: Se eu achar em Sodoma cinquenta justos dentro da cidade, pouparei a cidade toda por amor deles. (Gn 18.20-26)

O relato prossegue com Abraão pedindo ao Senhor que poupe a cidade de Sodoma se achar ali apenas 45, 40, 30, 20 ou 10 justos. Entretanto, no decorrer da narrativa, os males da cidade se provam verdadeiros e o Senhor envia-lhe a destruição: “Então, fez o Senhor chover enxofre e fogo, da parte do Senhor, sobre Sodoma e Gomorra. E subverteu aquelas cidades, e toda a campina, e todos os moradores das cidades, e o que nascia na terra.” (Gn 19.24-25). O relato retoma a figura de Abraão e acrescenta: “Tendo-se levantado Abraão de madrugada, foi para o lugar onde estivera na presença do Senhor; e olhou para Sodoma e Gomorra e para toda a terra da campina e viu que da terra subia fumaça, como a fumarada de uma fornalha.” (Gn 19.27-28). Diante da petição anterior de Abraão ao Senhor, conclui-se, portanto, que não foram encontrados sequer dez justos naquele lugar.

A partir desse texto bíblico, compreende-se a relação estabelecida pelo eu-lírico de *O Natal* nas duas últimas estrofes do poema. Tendo discorrido sobre a obra de Jesus Cristo na oitava estrofe, a voz poética, então, nos dez versos seguintes, denota a sua revolta diante das torturas a que os cativos eram submetidos: “E divagam, redea solta, / Os crimes á luz do sol,” (CARVALHO, 1898, p. 37). Os versos 5 a 7 da mesma estrofe enunciam: “Conculca o ímpio sem susto / A nobre frente do justo / Suffoca-lhe a grande voz” (CARVALHO, 1898, pp. 37-38). Mais uma vez, o poema ecoa expressões muito presentes no texto bíblico: a antítese entre ímpio e justo. No poema, quem é simbolizado pelo justo? Aparentemente, não pelos cristãos, visto que são eles algozes dos negros escravizados.

A angústia do eu-lírico, crescente ao longo do poema, culmina no sentimento de desesperança derramado na última estrofe. A voz poética enuncia uma súplica a Deus para que acabe com o mundo e com a humanidade, fazendo uma alusão explícita a Gomorra. Conforme exposto anteriormente, essa foi uma das cidades destruídas pelo Criador em virtude de sua abundância de pecados e maldades. Abraão chegou a interceder por ela e Sodoma, pedindo que o justo Juiz as poupasse em caso de encontrar dez justos ali. No caso do eu-lírico de *O Natal*, a súplica já é pela condenação desta terra abundante de crueldade:

Agora, agora nascido
 E já pregado na cruz!...
 Oh! meo Deus, de ira vestido
 Cospe-nos raios a flux...
 Tu, que mil mundos fizeste,
 Desmantéla, arraza este,
 Evoca um mundo melhor,
 Varre, extingue a raça humana
 E este mundo, que se damna,
 Como fizeste a Gomhor⁹!...
 (CARVALHO, 1898, p. 38)

Com a consciência da incompatibilidade entre as injustiças da escravidão e o sacrifício de Cristo, que morreu na cruz “Para que além da mortalha / Nos lumiasse outra luz” (estrofe 8, versos 3 e 4), o eu-lírico de *O Natal* lamenta por este mundo que se dana. Sua única esperança, ao final do poema, é de que este mundo seja destruído e outro melhor seja evocado pelo Criador.

Por outro lado, como um poeta é o próprio criador de sua obra, a composição que será analisada no próximo tópico apresenta ao leitor uma alternativa de resolução humana a uma das injustiças no contexto de crueldade mais ampla da escravidão.

4.3 O discurso épico em *Solau*

O próprio título deste poema em IV cantos já anuncia a tragédia sobre a qual versará. O vocábulo “solau” significa “poema acompanhado de música, de tom triste e melancólico; Poema de tema triste”, de acordo com o Dicionário Michaelis Online. Santos (2001) caracteriza essa composição como um “veemente protesto antiescravista de Trajano”, no qual “vê-se claramente a dimensão do espírito novo do qual era imbuído Trajano Galvão.” (SANTOS, 2001, p. 3). A autora classifica *Solau* como um romance em verso, em que são postos em cena o peso do cativo, a diferença de cor e de situação social, com destaques à condição miserável da escrava Cezarina e também à retomada da subjetividade de seu pai, o escravo Antonio, quando toma iniciativa diante das circunstâncias desenvolvidas ao longo do poema (SANTOS, 2001).

Por ser um poema organizado em IV cantos, é possível ler *Solau* como um texto épico, visto que nele se encontra o que Silva e Ramalho (2007) classificam como discurso híbrido, com dupla instância de enunciação: a lírica e a narrativa. Em *Solau*, ouve-se o eu-lírico

⁹ Do latim, na Vulgata: *Gomorrh*, *Gomorrha*, *Gomorrhæ*. Alusão direta a Gomorra.

de quatro personagens, assim como a voz poética de um narrador que ambienta as cenas do drama apresentado. Nesse sentido, os estudos de Silva (2007) e Ramalho (2004) são fundamentais para indicar as características do discurso épico para além das regras aristotélicas e dos textos clássicos.

Conforme Oliveira (2014), o gênero épico possui natureza híbrida, uma vez que possui “dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica” (OLIVEIRA, 2014, p. 66). Para a autora, “Identificando o gênero épico dessa forma, e a partir dessa teoria, passa a ser considerado épico todo poema longo em dupla instância de enunciação que possua uma matéria épica.” (OLIVEIRA, 2014, p. 66). A matéria épica une as dimensões real e mítica, sendo esta referente ao plano maravilhoso, e aquela referente ao plano histórico.

Quanto aos planos histórico e maravilhoso que caracterizam a matéria épica, eles podem ser encontrados em *Solau* tendo em vista que o poema aborda a condição de uma escrava assediada em seu cativo e punida injustamente (plano real, histórico) assim como a trajetória do escravo que vinga a morte de sua filha (plano mítico, maravilhoso). Assim, a situação real versada por Trajano Galvão pode ser identificada em *Solau* “em função dos referentes simbólicos e históricos das representações socioculturais de uma comunidade, de um povo, ou de uma nação” (OLIVEIRA, 2014, pg 67), a saber o cotidiano do cativo. O feito maravilhoso ou mítico, por sua vez, encontra-se no desfecho heroico desenvolvido pela personagem do Antonio, pai de Cezarina.

A ação de Antonio em *Solau* permite identificá-lo como herói a partir da concepção de Silva e Ramalho (2007), nas palavras de Oliveira: “o heroísmo épico, ou a identidade do herói, é definido pela condição humanoexistencial do herói e a relação que este estabelece com o mundo e mediante as suas ações nele.” (OLIVEIRA, 2014, p. 72). A autora acrescenta ainda que “o atributo heroico é como um ponto de chegada, e que o sujeito épico, para alcançá-lo, precisa percorrer um determinado percurso.” (OLIVEIRA, 2014, p. 72). Nesse sentido, vejamos de que forma se dá a breve trajetória de Antonio até realizar o seu feito heroico.

As personagens de *Solau* são Jovino, um senhor de escravos; Cezarina, uma escrava; Antonio, um escravo, pai de Cezarina; e o Feitor. O enredo, no plano da narrativa, se desenvolve da seguinte forma: no Canto I, o senhor de escravos Jovino assedia a escrava Cezarina; no Canto II, a enunciação do narrador descreve o final do dia de trabalho das escravas da roça, seguido do episódio da morte injusta de Cezarina, assistida por seu pai; no Canto III, novamente apresentado pelo narrador, acontece o encontro a sós na mata entre o senhor de escravos Jovino e Antonio, o pai de Cezarina; e, no Canto IV, apenas o narrador tem voz,

trazendo o desfecho do enredo que sugere a vingança por parte do pai de Cezarina pela morte dela.

O poema *Solau* encontra-se nas páginas 57 a 64 da obra *Sertanejas* e também está transcrito na íntegra no Anexo VI deste trabalho. Datado de fevereiro de 1855, no Mearim, *Solau* foi composto já na última fase produtiva de Trajano Galvão antes das sátiras e das suas obras em prosa. Assim, pode-se levantar a hipótese de que o poeta já havia alcançado (ou se aproximava ainda mais de) sua maturidade criativa. Portanto, neste poema com moldes de épico romântico, pelas categorias de Silva e Ramalho (2007), Trajano Galvão ousa em relação ao conjunto de suas composições e consegue dar voz aos eus-líricos mais expressivos de sua obra, o eu-lírico negro escravo e a voz poética negra escrava, além de abrir espaço, no mesmo poema, a um senhor e a um Feitor de escravos.

Num esquema métrico e rítmico diferente dos demais selecionados para análise neste trabalho, *Solau* preza pelo ritmo bem marcado, como num canto responsivo e melódico que se encaminha para um fim trágico. No Canto I, por exemplo, encontra-se um diálogo entre Jovino, o senhor de escravos, e Cezarina, a escrava assediada e injustamente assassinada. Alternam-se as enunciações de um e outro, sendo que as estrofes pronunciadas por Jovino são quadras em redondilha maior com uma única rima, e as pronunciadas por Cezarina são compostas por dois versos, também em redondilha maior, respondendo à mesma rima da estrofe que a antecede. Encontram-se dois sons (-iva e -ão) que se repetem em rima alternada ao longo do Canto I. Vide o exemplo abaixo:

JOVINO

O' crioula, esses teos olhos
De luz tão meiga e lasciva,
São quaes pombinhos que trazem
De amores terna missiva.

CEZARINA

Ai!... pobre de mim, coitada,
Que sou negra e sou captiva!

JOVINO

E's captiva, mas dominas,
Tens da beleza o condão:
Eu sou branco, mas captivo
Hei no peito o coração.

CEZARINA

Vou cumprir minha tarefa:
 – Tres arrobas de algodão.
 (CARVALHO, 1898, pp. 57-58)

Esses dois refrões de Cezarina se repetem alternadamente em resposta às investidas de Jovino, que lhe faz promessas de liberdade e benefícios caso a escrava não se esquive dele. Após cinco pares de estrofes de tal diálogo, tem início o Canto II, em que se dá a conhecer a reação de Jovino ante à negativa de Cezarina à sua sedução.

A abertura do segundo Canto é feita por um eu-lírico narrador, em uma estrofe de doze versos heptassílabos, com rimas intercaladas com versos brancos, no seguinte esquema: – / A / – / A / – / B / – / B / – / C / – / C. Nesse trecho de *Solau* é descrito o momento diário em que as escravas voltam da roça trazendo cofos na cabeça com a colheita do dia. Somados todos os cofos diante do Feitor, encontra-se a quantia de mil arrobas de algodão. Daí imagina-se a quantidade de mulheres submetidas a tal trabalho, visto que, pelas palavras de Cezarina, a tarefa de cada uma era de três arrobas de algodão (a dela, pelo menos, era). A partir de um cálculo simples e objetivo, deparamo-nos com um cenário de mais de 300 escravas – mas isso é apenas uma inferência especulativa. De todo modo, o eu-lírico coloca o leitor diante da cena de muitas mulheres, de idades variadas, que voltam de um longo dia de trabalho:

Já os caminhos se escurecem
 Da matta co'a sombra espessa;
 Veem as negras, uma a uma,
 Com seos côfos na cabeça.
 Qual cantando vem alegre,
 Qual, mais velha, vem gemendo,
 Qual, em tom sentido e grave,
 Tristes cantos vem tecendo.
 Ante o Feitor se pesaram
 Mil arrobas de algodão:
 E ao duro lidar do dia
 Succede o duro serão.
 (CARVALHO, 1898, p. 59)

O aspecto real, histórico, dos últimos versos dessa estrofe são confirmados pelo relato de Brandão Júnior (1865) acerca do serão dos escravos da lavoura: “Anóite volta o escravo á casa onde o espéra um serão de duas ou mais horas; conforme a respidez ou bondade do senhor.” (BRANDÃO JÚNIOR, 1865, p. 31). Pelo fluxo do poema, é possível compreender que, apesar de a demanda do dia ter sido cumprida, o senhor de escravos Jovino solicita ao Feitor que reúna no terreiro toda a escravatura – ao que Feitor atende e sugere que “Aqui ouve travessura...” (Canto II, estrofe 3, verso 2) (CARVALHO, 1898, p. 59). Eis que se inicia a vingança injusta de Jovino para com a escrava Cezarina:

JOVINO

Manda vir cordas e banco.
Seja o castigo exemplar...
Sae á frente, Cezarina,
Vae-te no banco assentar.
Faceira, esquiva e donzella...
Ninguem me peça por ella.
(CARVALHO, 1898, p. 60)

Esses dois últimos versos tornam-se o refrão responsivo do eu-lírico de Jovino até o final deste Canto II, tanto para a escrava Cezarina quanto para o seu pai, o escravo Antonio. A cativa clama por piedade e perdão, declarando não ter culpa de nada, visto que deu conta de sua tarefa (as três arrobas de algodão) e que nunca havia feito mal a ninguém. Os últimos versos em que aparece a sua voz enunciam: “Sou humilde e sou creança: / – Tanto odio d’onde vem?...” (CARVALHO, 1898, p. 60). Infere-se, portanto, que o único motivo pelo qual a escrava estava sendo castigada era por sua recusa em ceder à investida de assédio do senhor Jovino.

Após a oitava estrofe do Canto II, a voz poética de Cezarina dá lugar ao eu-lírico de seu pai, o escravo Antonio. Por ainda dois momentos no Canto II, o eu-lírico de Antonio participa com duas quadras, clamando pela vida de sua filha, enquanto descreve a cena de sua tortura e morte:

ANTONIO

Jorra o sangue, ensopa a terra...
Olhe... a pobre vae morrer...
Minha filha!... o que inda falta,
Meo Senhor, eu vou soffrer!...

JOVINO

Faceira, esquiva e donzella...
Ninguem me peça por ella.

ANTONIO

Meo Senhor, eu nada valho;
Ah! sou negro... mas sou pae...
Por amor dos vossos filhos,
Oh! meo Deus, ah! perdoae!

JOVINO

Faceira, esquiva e donzella...
Ninguem me peça por ella.
(CARVALHO, 1898, p. 61)

Assim chega ao seu desfecho o Canto II, sugerindo a injusta e lamentável morte de Cezarina. Destacamos, para fins de análise do percurso épico de Antonio, os versos “Meo Senhor, eu nada valho; / Ah! sou negro... mas sou pae...”, em que fica declarada a “condição humanoexistencial” do escravo pai de Cezarina, na concepção de Oliveira (2014). O seu feito heroico, isto é, o seu ponto de chegada, a sua ação transformadora em seu contexto, se dá no Canto III, em que se encontra sozinho com Jovino na mata, não mais num estado de fragilidade e sofrimento, mas sim de força e determinação em relação à própria atitude.

A voz poética narradora abre o Canto III, apresentando o cenário de Jovino embrenhando-se na floresta escura com seus cães de caça. Intercala-se com o eu-lírico narrador a voz poética de Jovino: “Hekô! meos cães bons de raça! / Heis de me dar muita caça!...” (CARVALHO, 1898, pp. 61, 62). Então o narrador intervém marcando o momento em que começa a derrocada de Jovino e a ascensão heroica de Antonio: “E, no meio da espessura / Do emaranhado cipó, / O senhor de mil escravos / De repente se achou só.” (CARVALHO, 1898, p. 62).

A partir de então, estabelece-se um diálogo entre Jovino e Antonio, não frente a frente, mas sim com o escravo à espreita de seu senhor. Enquanto Jovino caça antas, Antonio caça Jovino: “ANTONIO / Tu andas apóz das antas. / Mas, eu ando apóz de ti...” (CARVALHO, 1898, p. 62). Trava-se uma troca de ameaças, em que Jovino promete atirar em Antonio e amarrá-lo, para capturá-lo de volta – o que sugere a fuga de Antonio depois da morte de sua filha Cezarina. Antonio responde declarando que está igualmente armado e que pode matar seu oponente também. Os refrões responsivos do Canto III são: “Busquei-te por toda a parte / O’ra, sim, hei de amarrar-te.”, pelo eu-lírico de Jovino, e “Vós estaes a descoberto, / E eu atrás d’um jatobá. / Branco – só vós é que sois; / Mas, homens – somos nós dois.” (CARVALHO, 1898, pp. 62-64).

O clímax dessa disputa se dá com uma pequena mudança na resposta de Jovino: “Mas, agora, hei de matar-te.” (CARVALHO, 1898, p. 64), ao que a voz poética narradora volta a intervir: “Raivoso desfecha o tiro; / Risadas o negro dá...” (CARVALHO, 1898, p. 64). Segue-se, então, a última estrofe do Canto III com o eu-lírico de Antonio, cujos primeiros versos respondem ao ritmo dos versos do narrador. São de Antonio, portanto, as últimas palavras do confronto, com o seu mesmo refrão responsivo.

Tem início, então, o último canto de *Solau*. O Canto IV traz apenas a voz poética narradora, que apresenta ao leitor o desfecho dessa narrativa lírica – “romance em verso” para Santos (2001) ou breve poema épico, em nossa análise, a partir da concepção de Oliveira (2014) quanto aos estudos do gênero épico e sua evolução ao longo dos séculos. A voz do narrador

encerra o poema com duas sextilhas, cujos versos finais se repetem, enunciando sobre o senhor de escravos Jovino: “A caçar elle sahio, / Nunca mais ninguem o vio...” (CARVALHO, 1898, p. 64). Na última estrofe, porém, tais versos são colocados pelo narrador como discurso direto dos negros que procuram pelo senhor desaparecido na mata: “Respondem tristes, limpando / Da negra testa o suor:” (CARVALHO, 1898, p. 64).

Nesse sentido, portanto, percebemos alguns perfis do sujeito negro no poema *Solau*. Em primeiro lugar, encontra-se a escrava Cezarina: jovem, empregada das tarefas da roça, que se identifica como coitada, e que é alvo do assédio e do castigo injusto e fatal de seu senhor Jovino; em segundo lugar, está o pai de Cezarina, o escravo Antonio, que tem ciência de ser tão homem quanto Jovino, o que lhe motiva a enfrentá-lo; e, em terceiro lugar, estão as negras e os negros coadjuvantes no enredo da narrativa lírica, a saber, as outras escravas da roça com quem Cezarina retorna de seu dia de trabalho, no Canto II, os escravos que assistem ao castigo de Cezarina, também no Canto II, os escravos que acompanham Jovino em sua caçada no Canto III, e os negros que trabalham na busca de Jovino desaparecido na mata no Canto IV.

Dos três perfis acima, apenas Antonio assume uma postura ativa em relação à sua condição e à injustiça sofrida. Embora seu eu-lírico não apareça logo no Canto I, é possível identificá-lo na presença de sua descendente: a escrava Cezarina. Assim, compreendemos que o seu percurso épico, até chegar ao seu feito heroico ao fim da trajetória, se inicia com a voz de sua filha, que o representa como parte de sua própria pessoa. Desse modo, entendemos que o perfil de sujeito negro herói se destaca sobre o perfil do negro escravizado passivo em *Solau*.

Apesar de haver nesse poema três perfis diferentes de sujeito negro, com a presença também de eu-lírico negro, preferimos separá-lo das análises a seguir, visto que *Solau* traz também outras vozes poéticas: do branco senhor de escravos, do Feitor e do narrador. Além disso, sua estrutura formal diferencia-se dos demais poemas mais consagrados de Trajano Galvão quanto à temática do negro e do escravismo, os quais serão analisados no tópico seguinte.

4.4 O eu-lírico negro na etnopoésia trajaniana

Para a análise dos aspectos do eu-lírico negro na poética de Trajano Galvão, foram selecionados três dos seus poemas que compõem a sua etnopoésia, de acordo com a concepção de Borralho (2009). Já foi tratado, até aqui, como Trajano Galvão compôs seus poemas *sobre* o negro, com os exemplos dos poemas *No roçado*, *O Natal* e *Solau*, os quais versam acerca do negro e da sua condição de escravizado, mas cujos eus-líricos enunciam a partir de um olhar de

observação desse sujeito, concedendo-lhe voz em algumas passagens, no caso de *Solau* – dada a sua forma de romance em verso, conforme aponta Santos (2001).

Os poemas *A Crioula*, *Nuranjan* e *O Calhambola*, por sua vez, versam sobre a condição do negro, mas a partir da sua própria voz poética, devolvendo ao negro escravizado a sua subjetividade expressa na literatura. Vale ressaltar, porém, que essa expressão subjetiva se dá pela perspectiva de um fazendeiro branco, o poeta Trajano Galvão, cujo olhar empático pelos homens e mulheres subjugados nas terras do Mearim foi capaz de absorver aspectos da escravidão como o sofrimento, a injustiça e a vingança. Borralho (2009) caracteriza essa tríade selecionada para a análise como a etnopoesia de Trajano Galvão:

Em poemas como *Nuranjan*, *Calhambola* e *Crioula*, constrói uma “etno-poesia”, denunciando as atrocidades da prática escravista e positivando a condição dos negros, colocando-os como sujeitos do processo histórico, exaltando suas condições sócio-culturais e práticas religiosas, sem o olhar preconceituoso da condenação cristã católica que demonizava hábitos e comportamentos dos afro-descendentes em meados do século XIX no Brasil.

A exaltação da condição dos afro-descendentes, no entanto, não elimina as contradições do poeta, por ser administrador de uma fazenda cuja mão-de-obra é sustentada exatamente pelo braço escravo, por ser integrante de uma elite econômica, por pertencer a um seleto grupo de pessoas com acesso às estâncias de poder, aos locais de condução da vida pública, às instituições de formação de uma cultura oficial e de educação formal. A exaltação não elimina as contradições do poeta enquanto sujeito posicionado a falar ou descrever as condições históricas do Maranhão, mas também não dirime a riqueza de sua poesia, fazendo dela uma outra leitura possível afora as interpretações oficiais sobre o que se passava nas fazendas do Maranhão, dando visibilidade sobre outras sociabilidades para além daquelas das elites. (BORRALHO, 2009, pp. 372-373)

Consideramos aqui que, além destes três poemas, a tríade já analisada anteriormente também compõe a etnopoesia trajaniana, com as diferenças de ponto de vista (eu-lírico negro e eu-lírico não-negro) e de data de composição. A primeira tríade, que versa *sobre* o negro, com voz poética não-negra, foi composta antes da tríade cujo eu-lírico é negro (à exceção de *Solau*, última peça poética dos seis etnopoemas trajanianos, cujos versos dão voz ao Feitor, mas também à negra escravizada e a seu pai, também negro escravizado). A percepção é de que, em uma primeira fase, o poeta Trajano Galvão observou e versou a partir dessa experiência. Numa fase posterior, então, com mais vivência e maturidade criativa, foi capaz de entregar a voz poética ao próprio sujeito negro, à própria negra escravizada.

Vejamos, portanto, de que forma o eu-lírico negro se manifesta na poética de Trajano Galvão. Quanto à forma, os três poemas (*A Crioula*, *Nuranjan* e *O Calhambola*) foram construídos em estrofes de 10 versos cada, predominantemente eneassílabos, com rimas organizadas na sequência ABABCCDEED ao longo de todo o poema. Quanto ao conteúdo, nas

palavras de Santos (2001), “o olhar literário de Trajano Galvão voltou-se para a escravidão negra, centrando-se na condição do escravo como reflexão do seu existir social” (SANTOS, 2001, p. 1).

4.4.1 O eu poético feminino em *A Crioula*

A Crioula foi assinado no Mearim, a 7 de setembro de 1853, e faz parte de seus poemas escolhidos em *Três Lyras* (1862). Consta também na obra *Sertanejas* (1898), nas páginas 19 e 20, e pode ser lido na íntegra no Anexo III deste trabalho. Estruturado em 5 estrofes de 10 versos cada, predominantemente eneassílabos, apresenta rimas organizadas na sequência ABABCCDEED ao longo de todos os 50 versos. Tal composição demonstra habilidade poética e manejo consciente das palavras de modo a construir uma rica reflexão não somente no conteúdo, mas também na forma.

Os versos do poema são enunciados por um eu-lírico feminino, de uma escrava da roça, que denota a detenção de um poder simbólico sobre algumas personas de seu contexto: o Feitor, as mucamas, as demais escravas no tambor e o padre no confessionário. O desenvolvimento de cada estrofe revela, por sua linguagem com traços jocosos, o sentimento de orgulho próprio e de uma autoimagem de certa superioridade – aquela possível em sua condição.

A primeira estrofe já anuncia que a crioula que dá título ao poema vê a possibilidade de viver o seu cativeiro de forma descontraída, relevando sua situação, quando enuncia: “Sou cativa... que importa?... Folgando / Hei de o meu cativeiro levar!...”. O eu-lírico percebe a sua possibilidade de manipular o Feitor de escravos usando de sua sensualidade e barganhando com a sua disponibilidade de estar ou não com ele, em um jogo de sedução e negação ao seu desejo:

Sou captiva... qu'importa?... Folgando
 Hei de o meo cativeiro levar!...
 Hei de sim, que o Feitor tem mui brando
 Coração, que se póde amansar!...
 Como é terno o Feitor quando chama,
 À noitinha, escondido c'a rama,
 No caminho – ó crioula, vem cá! –
 Ha hi nada que pague o gostinho
 De poder-se ao Feitor, no caminho,
 Faceirando, dizer – não vou là?...
 (CARVALHO, 1898, p. 19)

A voz poética da crioula entende que pode amansar “o brando coração” do Feitor se ceder ao seu chamado faceiro à noite. Ela decide, porém, negar-se, também de forma faceira,

e desfruta do “gostinho” de poder fazê-lo. O uso que a crioula faz desse jogo de sedução desenrola-se ao longo do poema e vai encontrar seu desfecho na última estrofe.

A segunda estrofe sugere que havia uma rixa entre as escravas da roça e as mucamas – escravas de dentro da casa grande, encarregadas de tarefas domésticas. Por ter um pente de ouro fino, “raladas de inveja as mucamas / Me sobr’olham com ar de desdém.” (CARVALHO, 1898, p. 19). O eu-lírico destaca, então, que é “da roça”, mas é “tarefeira”, seja em uma “roça nova, ou feraz capoeira”. Infere-se, portanto, que a voz poética enuncia a sua produtividade com ares de orgulho por seu desempenho: “Cá comigo o Feitor não se cansa; / Que o meu cofo não mente à balança: / Cinco arrobas – e a concha no chão!” (CARVALHO, 1898, p. 19). Tal autoconsciência do valor de sua produção sugere (uma ilusão de) poder simbólico também por não deixar a desejar em suas funções.

Outro momento em que o eu-lírico da crioula demonstra um sentimento de superioridade é quando está na roda de tambor. Ao dançar, a sensação que ela tem é de que: “Sou senhora, sou alta rainha, / Não cativa, – de escravos a mil!” (CARVALHO, 1898, p. 20). Na perspectiva de Borralho (2009), ao inserir a expressão corporal do tambor de crioula¹⁰ no poema, Trajano Galvão cria:

uma poesia diferenciada, cuja temática, ao invés de cantarolar as musas gregas, é ritmada pelos sons africanos do tambor-de-crioula, pela saia rodada da negra das senzalas, pela sexualidade das mulheres que celebravam a fertilização do solo e delas mesmas com a “pungada”, “umbigada”, imitando uma cópula sexual. As barrigas ritmadas e cadenciadas pelos sons dos tambores “crivador”, “meião” e “grande” se encontram num rito erótico e festivo (...). (BORRALHO, 2009, pp. 140-141)

Daí, então, a reação de ciúmes do Feitor, revelada nos três últimos versos da terceira estrofe: “Mas, se alguém ousa dar-me uma punha, / O Feitor de ciúmes resmunga, / Pega a taca, desmancha o tambor!” (CARVALHO, 1898, p. 20).

¹⁰ Reconhecido em 2007 como Patrimônio Cultural do Brasil, “o tambor de crioula é uma manifestação da cultura popular produzida tradicionalmente no Maranhão por afrodescendentes e, até pouco tempo, constituía uma atividade marginalizada na sociedade. Representa um fator de resistência cultural e manutenção da identidade étnica de seus produtores. Foram os negros das camadas populares que criaram e, até hoje, conservam esta atividade cultural.” (FERRETTI, 2014, p. 18). Acerca dos registros de suas origens, o Dossiê n. 15 do IPHAN afirma que “Embora não se possa precisar com segurança as origens históricas do tambor de crioula, é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a práticas lúdico-religiosas realizadas ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes, como forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata.” (BRASIL, 2007, p. 14).

É salutar mencionar que o referido Dossiê traz como epígrafe, na página 5, a terceira estrofe do poema *A crioula*, de Trajano Galvão de Carvalho (embora com a data equivocada de 1875, visto que o poema foi assinado em 1853, e que *Sertanejas* foi publicado em 1898), validando a importância do registro histórico e literário feito pelo poeta maranhense em meados do século XIX.

A outra figura sobre a qual a voz poética denota um poder simbólico é o padre no confessional, que lança olhares lascivos ao seu corpo sem podê-lo tocar, no entanto: “Na quaresma, meu seio é só rendas / Quando vou-me a fazer confissão; / E o vigário vê cousas nas fendas, / Que quisera antes vê-las nas mãos...” (CARVALHO, 1898, p. 20). O olhar duvidoso do vigário, além das investidas do Feitor, trazem à luz a discussão sobre a hipersexualização da mulher negra – revelando, mais uma vez, o caráter pioneiro de Trajano Galvão em sua poética. Quanto a essa imagem pintada no poema, a leitura de Santos (2001) é de que o poeta:

No poema *A crioula*, sob o pretexto da sensualidade endereçada e consagrada à negra e descendentes, mais numa crítica ao mau clérigo que uma recorrência à sensualidade, coloca frente-a-frente padre (integrante da classe subjugadora) e escravo (integrante da casta subjugada) para dar azo ao quadro erótico, onde o estigma da libido desloca-se para frente do colonizador, no caso, o clérigo. (SANTOS, 2001, p. 3)

Ainda sobre o padre, na quarta estrofe, apesar de sua conduta diante do eu-lírico, ela prossegue em pedir-lhe conselho sobre seus sentimentos em relação ao Feitor que a assedia: “– Senhor padre, o Feitor me inquieta: / É pecado?... – Não, filha, antes peta... / – Gosa a vida... esses mimos dos céus, / És formosa – ... E nos olhos do padre / Eu vi cousa que temo não quadre / Co’o sagrado ministro de Deus...”. A dubiedade da figura deste padre de *A Crioula*, então, encontra-se não apenas em seu olhar sobre o corpo da escrava, mas também na sua instrução para ela no período da Quaresma – para a Igreja Católica Romana, trata-se do período anterior à Páscoa que demanda dos fiéis penitência e exercícios espirituais¹¹. Nesse sentido, Santos (2001) comenta:

Vê-se a profundidade da crítica que destaca o padre traindo os votos de castidade, mesmo que por pensamento e por palavras, pelo que bem se pode pensar nas obras. Como sagrado ministro de Deus era e é ainda dever canônico confessar para a catarse, para o alívio, para os bons conselhos e para o perdão. Por se tratar de um período especial como a quaresma, competia ao padre reafirmar a morte e a vida, sacrifício maior do Homem-Deus pela humanidade, e não desabrochamento erótico diante de uma escrava, que pela sua condição deveria ser objeto de outra preocupação do orientador espiritual, que não a erótica. (SANTOS, 2001, p. 3)

Desse modo, o eu-lírico de *A Crioula* guarda as palavras do padre e dá início à última estrofe do poema pensando sobre elas: “Sou formosa...”. É possível estabelecer, nesse

¹¹ De acordo com o Catecismo da Igreja Católica, no Artigo 4 - O Sacramento da Penitência e da Reconciliação, seção V - As múltiplas formas da penitência na vida cristã, parágrafo 1438: “Os tempos e os dias de penitência ao longo do ano litúrgico (o tempo da quaresma, cada sexta-feira em memória da morte do Senhor) são momentos fortes da prática penitencial da Igreja. Esses tempos são particularmente apropriados aos exercícios espirituais, às liturgias penitenciais, às peregrinações em sinal de penitência, às privações voluntárias como o jejum e a esmola, à partilha fraterna (obras de caridade e missionárias)”. (grifo nosso)

ponto, um paralelo formal com a primeira estrofe, em que a voz poética declara “Sou cativa...” também na abertura do verso. Ela prossegue pensando acerca de seus atributos físicos, seus desejos e sua própria pulsão sexual:

Sou formosa... e meos olhos estrelas
 Que traspassam negrumes do céu;
 Attractivos e fórmias tão bellas
 Pr'a que foi que a natura m'as deo?
 E este fogo, que me arde nas veias
 Como o sol nas ferventes areias,
 Porque arde?... Quem foi que o ateiou?...
 (CARVALHO, 1898, p. 20)

É então que a voz poética da crioula decide dar vazão à sua própria vontade e cede, finalmente, não apenas ao Feitor, mas ao próprio desejo, empregando, assim, o seu poder simbólico sobre aquele que passa a ser, pelo menos naquele momento, objeto para sua autossatisfação: “[Este fogo] Apaga-lo vou já, – não sou tôla... / E o Feitor lá me chama – ó crioula, / E eu respondo-lhe branda – já vou.” (CARVALHO, 1898, p. 20). A compreensão de Borralho (2009) sobre o desenrolar e desfecho de *A Crioula* é de que:

Trajano Galvão, ainda que colocando a dançarina negra em posição de submissão em relação ao feitor no instante em que sublima, minimiza as condições do cativo, coloca seu algoz e carrasco também em pé de igualdade e até de submissão intermediada pela dança, seduzindo e subvertendo o jogo de poder quando negocia e se nega aos caprichos e desejos de seu feitor. Resta à cativa, pela negociação da sedução, suportar o horror dos maus tratos e da condição horrenda da escravidão, mas utiliza as condições que possui e domina para se vingar daquele que com a chibata e pela força impõe sua vontade. Ela, ao contrário, não lhe restando outra condição a não ser que opte pela morte, tem, enquanto mulher e dançarina, a decisão de negar aos caprichos do seu algoz, fazendo-lhe implorar na calada da noite aos seus encantos, podendo “abrandar seu coração” e se deleitar com a negação. (BORRALHO, 2009, p. 142)

As discussões suscitadas pela leitura de *A Crioula* extrapolam o que está posto no poema de Trajano Galvão. Seu caráter pioneiro, ao dar voz à escrava, ao colocá-la como sujeito de si, capaz de tirar proveito de seu cativo com as poucas oportunidades de alegria e prazer que tinha, revelam um fazer poético fruto da observação atenta e, certamente, da imaginação empática que o levou a pensar como uma escrava formosa e sedutora pensaria. Para além do estigma da negra de belas formas físicas e de hábil dançar, o poeta considera em seus versos a pessoa, a humana, cujos desejos são naturais, legítimos e passíveis de serem dominados ou atendidos.

Outra voz poética feminina a que Trajano Galvão cedeu seus versos foi a de Nuranjan, uma escrava que, ao contrário d'*A Crioula*, se recolhe à solidão, à tristeza e encontra

identificação com elementos da natureza, os quais ecoam os seus próprios sentimentos, conforme será exposto no tópico a seguir.

4.4.2 A voz poética romântica em *Nuranjan*

Nuranjan foi assinado em 1854, na cidade de Olinda, e foi um dos poemas escolhidos por Trajano Galvão para compor sua parcela na coletânea *Três Lyras* (1862). Consta na obra *Sertanejas* (1898), nas páginas 69 a 72, e pode ser lido na íntegra no Anexo V deste trabalho. Estruturado em 10 estrofes de 10 versos cada, predominantemente eneassílabos, apresenta rimas organizadas na sequência ABABCCDEED ao longo de todos os 100 versos.

Logo na primeira estrofe, um eu-lírico interpela a escrava Nuranjan sobre o que ela anda a pensar. A expressão utilizada para a indagação é “em que cismas?”, a qual será recorrente ao longo de todo o poema, nas variações em 1ª, 2ª e 3ª pessoas do singular. Os dois versos iniciais já trazem a repetição desses termos, numa inversão de ordem, como que anunciando o tema do poema: “Nuranjan, em que cismas tão triste, / Ai!... tão triste em que cismas assim?”.

Ora, “cismar” é o ato de ficar absorto em pensamentos, devanear, ruminar¹², podendo ser praticado, portanto, apenas por alguém dotado de tal capacidade. De partida, então, observa-se o caráter de ser humano pensante atribuído pelo eu-lírico à escrava Nuranjan. Ao contrário do que sugere o eu-lírico que a interpela, porém, a própria escrava diminui a sua ação de cismar, quando enuncia: “Ah! da negra o que importa o cismar?”, “Em que cismo?... Por acaso em que cisma / Ao sepulcro pergunta-lhe alguém?...”. Apesar de transparecer o sentimento de que seu cismar era irrelevante, os versos enunciados pelo eu-lírico da escrava Nuranjan, da segunda à décima estrofe, revelam, pelo contrário, algumas de suas diversas reflexões enquanto sujeito. Sob o prisma de Iariny Carvalho (2020):

No discurso poético de Nuranjan, conhecemos as dores de uma cativa que se vê anulada enquanto sujeito por conta de sua condição de escrava, em um grito de protesto quase mudo. Apesar de seu apagamento enquanto indivíduo, o poema se estrutura em torno de seu próprio “cismar”, ou seja, da consciência lúcida de Nuranjan sobre a perda de sua subjetividade. Trajano confere voz e individualidade não apenas ao cativo, mas a uma *mulher* cativa que, inserida dentro de um sistema escravista e patriarcal, era duplamente anulada. (CARVALHO, 2020, p. 50)

Segundo Maria Rita Santos (2001), “[Trajano Galvão] Em Nuranjan, diz da meditação e devaneio da escrava, para mostrar o grau de consciência da perda da sua

¹² Significado primário, de acordo com o Dicionário Michaelis online.

subjetividade” (SANTOS, 2001, p. 2). A autorreflexão do eu-lírico de Nuranjan é construída em comparação com alguns elementos da natureza, com os quais demonstra ter íntima relação de observação, admiração e apreço. Tratam-se dos seguintes elementos: a Lua, com quem compartilha sua solidão e a quem desabafa seus lamentos silenciosamente; a ave sururina, cujo canto lhe parece com os seus próprios soluços e lamentos; a brisa, que, apesar de gemer pelas matas, é livre – inclusive para gemer; e a floresta, que fora queimada, destruída e transformada em roçado. Por fim, o eu-lírico também utiliza um fenômeno da natureza, os trovões, como expressão da voz divina que haveria de humilhar e vingar a floresta devastada, com a qual traça-se um paralelo dos negros escravizados na figura de Nuranjan.

Essa forma de composição do poema evoca a compreensão de Borralho (2009) acerca do tratamento da natureza a partir de “uma derivação da concepção holística africana de meio ambiente em que homem e natureza não são elementos estanques, diferentes, e sim, integrados, harmônicos” (BORRALHO, 2009, p. 141). Percebe-se neste poema de Trajano Galvão que a pessoa Nuranjan, este sujeito feminino que fora desprovido de humanidade e de subjetividade, pensa sobre si mesma exatamente partindo da natureza como referencial, como será analisado adiante.

Na segunda e na terceira estrofes, Nuranjan se equipara à Lua, que cisma solitária na noite, brilhando serena, vagando pelos campos d’além, e cujos sorrisos ninguém entende. De passagem, Nuranjan compara a solidão da Lua com a de uma “alma que pena”, sugerindo que tal sentimento se aplica à sua própria alma. Não é este o único indicativo de uma experiência metafísica por parte de Nuranjan; o eu-lírico também aponta a sua busca por transcendência, a partir da observação e conexão com a Lua, quando diz “Porque a Lua co’os raios me afaga, / E levanta minh’alma até Deus”. Tal aproximação de Nuranjan com o divino será retomada nas duas últimas estrofes do poema.

Ainda na terceira estrofe, em dois versos encontram-se a expressão “Amo a Lua”. Em um deles, a explicação é “porque amo a tristeza, / Porque a Lua jámais se despreza / D’escutar meos queixumes de dôr”. E segue o eu-lírico: “Porque á luz do meo astro fagueiro, / Me deslembro do vil captiveiro, / Do azurrague, e do bruto feitor...”. Infere-se que a relação de Nuranjan com o “astro fagueiro” é de conforto, apoio, meditação, e, talvez acima de tudo, de alento quanto à sua condição de cativa, visto que seu momento sob o luar lhe permite “deslembra” dos seus algozes e de seus instrumentos de flagelo.

Encontram-se, então, no poema Nuranjan, de Trajano Galvão, traços característicos da segunda geração do Romantismo, a saber a íntima relação com a Lua, a noite, o escuro e a solidão. Pode-se dizer também que a fuga e o escapismo aparecem timidamente com o vocábulo

“deslembrar” – não é, portanto, uma tentativa total de afastar-se dos sofrimentos vividos, mas sim um esquecimento temporário, daí o “deslembrar” em vez de “esquecer”. É interessante notar que a subjetividade de Nuranjan é elevada, é considerada, e esse eu-lírico feminino, negro e escravizado ganha voz para deixar o seu lamento, cantar a sua solidão e desnudar a sua alma. Ao analisar o cismar de Nuranjan, Maria Rita Santos (2001) afirma:

Imaginar a liberdade era o seu único exercício de liberdade nos raros e apertados momentos de repouso só admissível pela Mãe-Natureza com a chegada da noite, da ausência de luz, portanto da dificuldade de laborar para bem satisfazer o desejo de enriquecimento dos senhores e tudo sob os auspícios da natureza (noite, lua, estrela, silêncio, solidão, calma, penumbra etc.), isto é, com a sua inteira convivência e em plena conformidade com os cânones românticos. (SANTOS, 2001, p. 2)

Na quarta e na quinta estrofes, Nuranjan transfere o seu foco de observação da Lua para a ave sururina, com quem, mais uma vez, estabelece um paralelo de si mesma. O eu-lírico destaca elementos como a dor secreta e o doce gemido que ambas compartilham, porém de formas diferentes. Questiona Nuranjan quem provocou as dores da ave que a fazem gemer, levantando duas hipóteses: uma raposa que poderia ter comido os filhotes da sururina em seu ninho, ou o seu esposo que poderia ter sido capturado pelas garras de um gavião¹³. As aflições de Nuranjan, em contrapartida, têm causa pública e notória: o vil cativo, o azurrage e o bruto feitor, já indicados pelo eu-lírico nos últimos versos da terceira estrofe, dos quais ela se “deslembra” à luz da Lua. Apesar disso, continua Nuranjan: “Minha dor, como a dela, é segredo”, posto que não pode expressar seus queixumes livremente. Nas palavras de Maria Rita Santos (2001), “A luta de Nuranjan é muda ou silente sim, mas veemente.” (SANTOS, 2001, p. 2).

Quanto aos cantos lamentosos, sugere o eu-lírico que o doce gemido da sururina infringe a sacra mudez na verde cortina da mata; Nuranjan, por sua vez, desabafa os seus “*ais* comprimidos” na livre solidão “ao clarão da tristíssima Lua”. Seus lamentos são proferidos “a medo, / Alta noite, sozinha, ao luar”, mais como um “soluço, que o peito comprime” do que como um choro, “Porque o negro, que chora, tem crime, / Porque o negro não deve chorar!...”. Tais versos são os mais destacados em toda a fortuna crítica de *Nuranjan*, visto que escancaram a questão da opressão dos sentimentos dos negros escravizados. Com tais versos, Trajano

¹³ Curiosamente, também trouxe a sururina para os seus versos o poeta Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), ludovicense de nascimento, criado no Maranhão e no Ceará, e falecido no Rio de Janeiro. No poema “Luar do Sertão”, de refrão bem conhecido (“Não há, oh gente, oh! não, / Luar como esse do sertão!”), a quarta estrofe traz a mesma ilustração da ave chorando com seu canto lamentoso: “Ai!... Quem me dera que eu morresse lá na serra, / Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez! / Ser enterrado numa grotta pequenina, / Onde à tarde a sururina chora a sua viuvez!” (BERSCH, 1984, p. 100)

Galvão dá voz ao sentimento do eu-lírico de Nuranjan quanto à sua subjetividade em meio a um grupo.

A sexta estrofe apresenta a admiração de Nuranjan à brisa, que geme pelas matas, mas que é livre: “Triste geme nas matas a brisa, / Mas é livre, mas pode gemer!...”. Os versos que seguem são trabalhados de modo a provocar a sinestesia do leitor, ao evocar os sons produzidos pela brisa, tais como o triste gemido nas matas, os ledos cantos, o ramalhar nos galhos, o ciciar na palha, e até o emudecimento no vale. Apesar de seu silêncio, ao contrário do eu-lírico, a brisa, que pode correr com as nuvens no céu, “não traz férreo jugo no colo, / Não tem laços, que a prendam no solo, / Como a negra, – esse vil animal!...”. Ao se identificar como um vil animal, o eu-lírico de Nuranjan expressa a sua “inferiorização pelo ato de zoomorfização”, nas palavras de Santos (2001, p. 2).

Na sequência, a negra Nuranjan muda a rota de sua reflexão e passa a lamentar com mais pesar a sua situação de escrava, tratando, da sétima à décima estrofe, da devastação da floresta, com quem ela também se identifica, em certa medida, por sua condição de explorada, profanada e destruída. Nos últimos versos do poema, Nuranjan enuncia a voz de Deus, na sua própria perspectiva, vingando ao roçado e, conseqüentemente, aos negros escravizados também.

Encontra-se, na sétima estrofe, o sentimento de degradação carregado pelo eu-lírico. A sua voz poética enuncia, como a perguntar-se a si mesma: “Em que cismo?... Por acaso em que cisma / Ao sepulcro pergunta-lhe alguém?...”, insinuando que a sua condição era semelhante à de uma cova, cuja função é abrigar sonhos tornados em cinzas e matéria em decomposição, cujos odores provocam o medo:

Pois a cova em que sonhos se abisma,
Se a verdade das cinzas contém?...
Se do túmulo os podres miasmas,
Condensando-se, geram fantasmas,
Que nos enchem o peito de horror?...
(GALVÃO, 1898, p. 71)

A inferência de que a voz poética considera sua condição semelhante à de um sepulcro ganha força com os versos seguintes, os três últimos dessa sétima estrofe: “A cativa, se às vezes tem sonhos, / São terríveis, são negros, medonhos / Pesadelos, – não sonhos de amor.” (GALVÃO, 1898, p. 71). O cismar de Nuranjan não é esperançoso, antes trata-se de uma autorreflexão pesarosa e carregada de lástima por seu cativo e tudo o que ele lhe traz:

castigo, sofrimento, dor, pranto, à semelhança de um sepulcro, uma cova, que encerra sonhos e vidas agora entregues à decomposição.

Essa imagem da cova é retomada na nona estrofe, em que o eu-lírico estabelece a relação entre o sepulcro e o roçado. A reflexão sobre a imagem deste, por sua vez, começa a ser construída na estrofe anterior (oitava), quando, mais uma vez, a voz poética evoca a sonoridade da natureza. Nesse caso, porém, trata da ausência de som, do silêncio a que a floresta é condenada ao ser transformada em roçado: “Em que cismo?... Olha mudo e deserto / O roçado, que além se queimou...”. O eu-lírico pinta, então, o cenário do roçado, da floresta devastada: “Co’um lençol de alvas cinzas coberto, / É qual garça, que a flecha varou! / Altos troncos, e a grama rasteira, / E o cipó que se abraça à palmeira, / Mais a flor, que se prende ao cipó,”. E continua, retomando a figura sinestésica do silêncio sepulcral que envolve o roçado: “E o concerto das aves nos ramos, / E da tarde na mata os reclamos, / No silêncio lá jazem, no pó...”. Nota-se, portanto, que Nuranjan demonstra profundo apreço por essas matas e florestas, assim como forte consciência e lamento pela devastação a que foram submetidas. O olhar dessa voz poética é de alguém que vê a plenitude da natureza ser destruída pelo fogo.

É a partir da nona estrofe que o eu-lírico revela a sua cosmovisão e a sua opinião acerca do que observa. A autorreflexão, que é construída numa crescente ao longo do poema, sempre em paralelo com elementos da natureza, encontra o seu ápice nas duas últimas estrofes de *Nuranjan*. A floresta, para a voz poética, tornou-se um sepulcro em nome do lucro dos brancos: “o sórdido lucro / faz que o *branco* até zombe do céu”. É neste ponto que o eu-lírico retoma a aproximação com o divino evocada na terceira estrofe. Na perspectiva de Nuranjan, “o roçado é o sepulcro onde pousa a floresta que ardeu”. Para ela, a floresta, as matas são obras divinas, templo que o Senhor levantou a si próprio, e que, após o roçado, penderam-se em ruínas em nome do “sórdido lucro”. Encontra-se aí a dicotomia entre a beleza e a benignidade daquilo que foi divinamente criado (a floresta, as matas com o canto das aves ali presentes), e a feiura e a maldade do que fora destruído pelas mãos humanas (as queimadas, o roçado, o sepulcro).

Essa devastação provoca a questão existencial de Nuranjan: “Terreo verme, que mal me descubro, / Nos destroços do vosso delubro, / Porque choro? – Eu, Senhor, o que sou?!...”. Ela se enxerga, nesse contexto de devastação, como verme ela mesma, como parte da degradação do sagrado templo divino, transfigurado em templo pagão, cujo deus é o próprio homem e o seu lucro.

E eis que, na décima e última estrofe, o eu-lírico enuncia versos redentivos. A sua esperança, o seu sonho, não é apenas a liberdade, mas também a vingança que espera e deseja. O grito de liberdade de Nuranjan vem pela voz poética que enuncia a percepção de um Deus

criador que haveria de vingar os responsáveis pela destruição da criação. Nisso reside a compreensão do eu-lírico de que não somente a natureza haveria de ser vingada, mas também os negros escravizados pelos brancos que se vergariam com os corações a pulsarem de medo diante dos ribombos dos roucos trovões (CARVALHO, 1898, p. 72). Nas palavras de Maria Rita Santos (2001), “A busca de sua reumanização é ainda o afloramento do seu outro lado embasado pela violência do escravismo, que é a parte espiritual, anímica e, no caso vertente, inatingível, infensa a qualquer forma ou nível de escravidão.” (SANTOS, 2001, p. 3). A voz poética enuncia a sua espiritualidade e misticismo, confluindo natureza e divindade, criação e Criador, na última estrofe de *Nuranjan*.

A imagem construída nos últimos versos do poema é de que sobem aos céus as ondas de chamas que queimaram o roçado e, como a despertá-los, o “Negro fumo no ar se derrama¹⁴, / Fere as nuvens, desperta o trovão!”. É então que “Brilha o raio, terrível estala, / Deus ao Mundo colérico fala / Nos rimbombos dos roucos trovões:”. Diante dessa expressão divina pela natureza, sob a perspectiva de Nuranjan, alcança-se a vingança de humilhar os algozes altivos que subjagam a criação e as criaturas: “Açoitados confrangem-se os polos. / Vergam *brancos* imbeles os colos, / Pulsam medo seus vis corações!...”. O grifo é original do poema, marcando a intencionalidade do eu-lírico em apontar o alvo da cólera divina expressa pelos trovões. Sob o olhar de Borralho (2009), Nuranjan exprime com sua voz poética “a acentuação de que na natureza as leis dos homens não vigoram” (BORRALHO, 2009, p. 142).

As muitas reflexões de Nuranjan, sozinha à noite, aconteciam à parte de seus iguais, que, conforme sugere o eu-lírico que a interpelou na primeira estrofe, desfrutavam contentes do tambor no terreiro, sentindo a ausência dela:

Tua irmã, teus irmãos, teus parentes
No terreiro lá folgavam contentes,
Aos sons rudes do rudo tambor;
Tua falta os crioulos lamentam,
Já de novo os tambores aqueçam,
Por ti brada o seu ledor clamor.
(GALVÃO, 1898, p. 69)

Como poderia folgar Nuranjan, alegrar-se e dançar, sendo ela um eu-lírico feminino cheio de profunda tristeza por sua condição de cativa e por sua impotência diante dos roçados

¹⁴ A imagem contida nesse verso lembra a figura desenhada por Humberto de Campos na crônica *A morte do 845*, constante no livro *Sombras que sofrem* (1934) e na *Revista da Semana* (1944), ano XLV, n. 52: “Rolos de fumaça escura turbilhonavam pelas janelas e pelas portas, e rebentavam lá em cima, pelo teto desabado, como uma cachoeira de treva que se despejasse no céu.” (CAMPOS, 1934, p. 27)

derrubados? O poema que leva o seu nome é um gracioso lamento por algumas das mazelas em que ela cismava.

Em uma digressão criativa, ao colocar *Nuranjan* ao lado de *A Crioula*, é possível imaginar a escrava solitária, isolada à noite observando a lua, enquanto a escrava formosa dança sob lenços esvoaçantes, sob palmas, aplausos, furor¹⁵. A realidade do cativo é complexa na medida em que é complexo qualquer tecido social. Outro personagem entra nessa cena: o escravo fugitivo, que se embrenha nas matas confiando na provisão da natureza para sua fome e sede, e em sua própria força e coragem para se defender da morte. Esse é o eu-lírico de *O Calhambola*, que será analisado no próximo tópico.

4.4.3 A força do eu-lírico em *O Calhambola*

As oito estrofes de *O Calhambola* foram assinadas em 1854, na cidade de Olinda. Assim como *Nuranjan* e *A Crioula*, cada estrofe do poema contém 10 versos, predominantemente eneassílabos, com o esquema de rimas ABABCCDEED. Encontra-se na obra *Três Lyras* (1862) e consta também na obra *Sertanejas* (1898), nas páginas 15 a 17. No Anexo IV deste trabalho, tem-se acesso à íntegra do poema.

A voz poética de *O Calhambola* é de um escravo que decidiu fugir do cativo e refugiar-se sozinho na mata. Ao longo do poema, ele descreve seu modo de vida após a fuga; o motivo pelo qual decidiu partir; e como se encontra diante da morte iminente na floresta. Utilizando-se de comparações e antíteses, este eu-lírico negro relembra os castigos sofridos e reflete sobre como eles o fizeram mais forte e forjaram-lhe sua coragem.

As duas primeiras estrofes apresentam como vive este eu-lírico calhambola após deixar o cativo. Logo no primeiro verso, a voz poética destaca sua solidão: “Aqui, só, no silêncio das selvas” (CARVALHO, 1898, p. 15). Entretanto, a voz poética denota como positivo esse estado, visto que, nos versos seguintes, ele enuncia: “Quem me pode o descanso vedar? / Durmo à noite num leito de relvas, / Só a aurora me vem despertar.” (CARVALHO, 1898, p. 15). O seu abrigo é a mata e ele se encontra munido com um bodoque (espécie de estilingue para atirar pedras) para se proteger contra ataques de onças. O eu-lírico do calhambola demonstra confiar em sua capacidade de se defender: “Ante a onça, que afoita anda a corso, / Mais afoito, meus passos não torço, / Nem é dúbia uma luta entre nós. / O bodoque a

¹⁵ A partir dessa cena imaginada, surgiu a concepção da ilustração da capa deste trabalho, reunindo os eus-líricos negros de Trajano Galvão como personagens participantes de um mesmo contexto, numa mesma fazenda do século XIX.

vez supre da bala, / Toda a mata medrosa se cala, / Quando rujo medonho na voz.” (CARVALHO, 1898, p. 15).

A terceira estrofe faz uso recorrente de paralelismo com as expressões “Negro, sim”, “Negra a pele”, “Negros pés”, além de estabelecer antíteses com uso frequente do adversativo “mas”. É nesse bloco de dez versos que o calhambola revela expressamente a sua fuga, ao enunciar: “Nasci livre, fizeram-me escravo; / Fui escravo, mas livre me fiz.” (CARVALHO, 1898, p. 16).

O primeiro verso da quarta estrofe continua a sequência de paralelismo estabelecida na estrofe anterior, assim como reitera uma vez a antítese com o adversativo “mas”. A antítese nesses versos está relacionada à dualidade corpo e alma: “Negro o corpo, afinou-se minh’alma / No sofrer, como ao fogo o tambor;” (CARVALHO, 1898, p. 16). Porém, logo em seguida é modificado o percurso da reflexão, quando o eu-lírico começa a traçar uma comparação entre o seu soerguimento após sofrer com os açoites e a altivez de uma palma ao reerguer-se com o peso: “Mas, altiva reergue-se a palma / Com o peso, assim eu com a dor!...” (CARVALHO, 1898, p. 16). Os três versos seguintes dão ao leitor a imagem do movimento do chicote sobre o corpo do eu-lírico: “Como a língua recolhe, pascendo, / Tamanduá, de formigas fervendo / Tal de açoites cingiram-me os rins” (CARVALHO, 1898, p. 16). A voz poética do calhambola reconhece suas mazelas de dor e sofrimento e atribui a tais condições o fortalecimento de sua alma. Os seus bramidos de angústia e agonia ante à tortura sofrida comparam-se, pela enunciação do calhambola, aos bramidos de uma onça enraivada diante de cães de guarda barulhentos.

Na sequência dessa comparação, o eu-lírico inicia a quinta estrofe levantando uma oposição entre corpo e vontade, demonstrando ter certeza da força do seu próprio querer. Ao colocar essa antítese em paralelo com a estrofe anterior, é possível inferir a relação entre alma e vontade como sinônimas ou análogas. Tal essência do ser do eu-lírico é que permanece inabalável e, em outras palavras, sai fortalecida de seu castigo: “Membro a membro meu corpo quebrava, / A vontade, ninguém m’a quebrou!” (CARVALHO, 1898, p. 16). Os versos seguintes denotam a fortaleza de sua vontade, de sua alma:

Como reina a mudez na tapera;
No meu peito a vontade é que impera;
Aqui dentro, só ela dá leis.
Se cometo uma empresa gigante
Co’o bodoque, ou co’a flecha talhante,
A vontade me brada – podeis!
(CARVALHO, 1898, p. 16)

Com essa certeza de sua força e coragem, o eu-lírico do calhambola decide, então, não mais se submeter a castigos violentos. Nesse sentido, a sexta estrofe prossegue a reflexão sobre a força daquele que não teme a Morte: “O que a Morte não teme, eis o forte; / E mal basta o temer-se da Morte, / Quem na vida tormenta correu.” (CARVALHO, 1898, p. 17). Tais versos acerca do fim da vida aparecem posteriormente aos versos em que o eu-lírico enuncia sua decisão de não ser mais castigado: “Oh! que sim!... esses ombros possantes, / Digno assento da frente de um rei. / Não m’os hão de sulcar vis tagantes / Nunca mais... nunca mais, que o jurei!” (CARVALHO, 1898, p. 16). Ele sabe, no entanto, que seu destino é viver à espreita da morte, mas dispõe-se, por sua força, a lutar contra a servidão: “O homem forte, que brada aos verdugos: / ‘Guerra, guerra, ou quebrai-me estes jugos’, / Tem um eco, tem voz lá no céu.” (CARVALHO, 1898, p. 17).

Em contraposição ao bravo que não teme a morte, na sétima estrofe a voz poética versa sobre aqueles cujo peito se embebe de temor. O eu-lírico denota, nos terceiro e quarto versos, o desejo de atirar tais acovardados: “Outro há, cujo peito abebéira / O temor, como ao peixe o tinguí: / Oh! meu Deus!... oh! poder que eu pudera / Acendê-los n’um raio de mim!...” (CARVALHO, 1898, p. 17). O calhambola sugere, nos versos seguintes, os sentimentos de vingança e de desgosto por sua própria existência como cativo:

Este sangue, em que bolha o insulto
De um covarde nas veias inulto,
Não correrá, ou vasará-o no chão!...
Mas eu só... Maldição sobre a escrava
Que o filhinho p’ro jugo aleitava;
Sobre tí, minha mãe, maldição!
(CARVALHO, 1898, p. 17)

O desejo de derramar o sangue de um covarde impune e o ato de amaldiçoar a mãe escrava mudam o tom do poema, encaminhando-o para o desfecho de solidão – a mesma solidão com que abriu o poema, e que volta a ser retomada também na última estrofe. As expressões “Aqui, só” (verso 1, estrofe 1), “Mas eu só...” (verso 8, estrofe 7) e “Vivo só...” (verso 1, estrofe 8) dão pistas da solidão daquele que escolheu não mais se submeter ao jugo da escravidão e que agora se exila nas matas. Os versos deste eu-lírico calhambola provocam a reflexão sobre a coragem, a força e a vontade/alma inabalável do homem bravo, cuja resistência e destemor não o fazem descartar, entretanto, a possibilidade de ser golpeado de morte.

É assim que, na última estrofe, por fim, o eu-lírico compara a derrocada retumbante de um pau d’arco rijo, quando atingido por um raio, com a morte briosa e viril daquele que é bravo. É possível inferir, a partir dos quatro primeiros versos, que o eu-lírico se depara com a

morte iminente e prepara-se para ela, entendendo que seu fim será honroso, tal qual o de um pau d'arco rijo:

Vivo só... pouco fundem meus brios
 Contra o número e a força brutal,
 Invios matos, ocultos desvios
 Não me oferecem guarida cabal!
 De que vale ao pau d'arco a rijeza
 De seu tronco, que o ferro despreza,
 Quando o céu vibra raios a mil?
 Oh! Se cai... toda a mata retumba!
 Pouco importa que o bravo sucumba
 Quando a morte é briosa e viril.
 (CARVALHO, 1898, p. 17)

O eu-lírico de *O Calhambola*, portanto, caracteriza-se muito mais como um homem corajoso, forte, ciente de suas próprias capacidades diante do perigo, do que apenas como um escravo fugitivo que se embrenha nas matas para fugir dos castigos de açoites. Além disso, a voz poética sugere, ao longo de todo o poema, intimidade com a natureza, que o refugia em seu exílio, provendo sustento para saciar sua fome e sede, mas que também encerra perigos que o assustam, tais como a figura da onça (na primeira estrofe) e a expectativa da morte iminente ou da recaptura (como denota a última estrofe). Ao mesmo tempo, a imagem da onça, que agora lhe ameaça os pensamentos, também havia inspirado o calhambola em seu momento de dor, enquanto castigado por seus algozes – é ela que brame enraivada quando cercada por mastins, assim como ele bramia, mas sem chorar, tomado de coragem e de vontade forte. Nas palavras de Iariny Carvalho (2020):

É nesta sua reflexão que conhecemos a sua abstração que não é sonhadora como a de *Nuranjan*, mas lúcida e exprime revolta diante de sua situação e a de seus semelhantes que ainda são feitos escravos. E lembra, com amargura, a sua terrível antiga vida de cativo, como bem aponta Sayers (1958, p. 182), “quando pensa que ainda há mulheres que dão luz a escravos, amaldiçoa sua própria mãe”. (CARVALHO, 2020, p. 54).

A reflexão do eu-lírico negro de *O Calhambola* abrange diversos aspectos, os quais são enumerados por Borralho (2009) em comparação com os apresentados em *Nuranjan*:

Tanto em *O calhambola* quanto em *Nuranjan* são descritas a ambiência da vida rural, a tranqüilidade da mata, a exaltação da fauna e flora, a proximidade dos homens “simples com a natureza” – uma derivação da concepção holística africana de meio ambiente em que homem e natureza não são elementos estanques, diferentes, e sim, integrados, harmônicos –, a abundância de riqueza da terra suprindo as carências dos homens, como também a negativização da escravidão, a tentativa de reversão da condição social dos negros em que, pelo orgulho em serem fortes, subvertem a dominação física e simbólica transformando a resistência em força, a dor como elemento de reidentificação social dos negros ao apontar que quem chora, aceita sua condição, a semelhança entre a onça e a bravura dos mais resistentes, a acentuação de

que na natureza as leis dos homens não vigoram, a dignificação e positivação dos que resistem assemelhando-os e consagrando-os como reis, o horror da herança escravocrata herdada pelos filhos. (BÓRRALHO, 2009, pp. 141-142)

Tais aspectos, já descritos ao longo desta análise, demonstram como o poeta maranhense Trajano Galvão de Carvalho foi capaz de perceber, abstrair e versar, aos moldes do Romantismo, a condição do negro escravizado no Brasil. Por seu pioneirismo – visto que antecedeu Castro Alves e Fagundes Varela em uma década – o seu feito deveria garantir-lhe lugar de destaque na historiografia literária regional e nacional. Entretanto, observando o momento em que produziu sua obra (meados do século XIX), é de se compreender por que não recebeu visibilidade. O regime escravocrata, apesar de ter começado a receber as primeiras investidas internacionais de abolição, ainda estava vigente no País, e não seria interessante dar holofotes então a um poeta que descrevesse os horrores da vida no cativeiro.

Coube aos editores de *Sertanejas*, 34 anos após o falecimento de Trajano Galvão, resgatar sua obra compilada, na tentativa de torná-la conhecida e de lhe atrair a estima do público. A Academia Maranhense de Letras, na pessoa do imortal Jomar Moraes (1940-2016), publicou nova edição do livro, também no intuito de recuperar os relevantes e belos versos deste nosso poeta pioneiro e esquecido. Quase dois séculos depois dos originais, portanto, cabe aos novos estudantes de Literatura Brasileira, sobretudo do recorte Maranhense, lançar luz sobre a poética trajaniana a fim de observar, entre outros aspectos, o tratamento dado pelo poeta à temática do negro e da escravidão em um momento cujo silêncio falava mais alto do que os protestos contra tal regime.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final do percurso desta pesquisa, alcançamos o objetivo proposto inicialmente de analisar a poética de Trajano Galvão de Carvalho a partir da obra *Sertanejas* (1898). Foram observados 21 poemas do universo poético desse ilustre maranhense (LEAL, 1874) a fim de identificar suas galáxias (MOISÉS, 2006) ou categorias em consonância com o espírito da época do homem romântico. Identificamos e destacamos, ainda, a proeminência da etnopoesia trajaniana: seus poemas sobre o negro e com eu-lírico negro, ressaltando o pioneirismo de Trajano Galvão na abordagem temática e na forma de apresentação da voz do escravizado e da escravizada.

Na organização da estrutura desta dissertação, optamos por separá-la em três capítulos: *Trajano Galvão no Maranhão oitocentista*; *Sertanejas: a síntese de um poeta*; e *O sujeito negro na poética de Trajano Galvão*. O primeiro foi dedicado a apresentar aspectos biográficos do autor, tomando como referência principal o ensaio de Antonio Henriques Leal (1874). O segundo capítulo promoveu a aproximação com o universo poético trajaniano, identificando categorias temáticas próprias do Romantismo e realçando as nuances (por vezes contraditórias) da obra de Trajano. O terceiro capítulo, por fim, abordou a etnopoesia de Trajano Galvão, analisando os seis poemas referentes à categoria pré-abolicionista do autor, com vistas a analisar a representação do sujeito negro, ora assumindo a voz poética, ora sendo observado e tratado por outro eu-lírico.

Nas Considerações Finais desta pesquisa, pontuamos que o destaque para o pioneirismo de Trajano Galvão não tem por objetivo reivindicar o seu lugar como quem chegou primeiro em uma corrida para representar ou para dar voz ao negro na literatura, mas sim para demonstrar que, juntamente com outros grandes nome da Literatura Brasileira, Trajano Galvão de Carvalho observou, se sensibilizou e versejou sobre os seres humanos escravizados nas fazendas do Maranhão. Para além de ser um pré-abolicionista, podemos afirmar que Trajano Galvão era um patriota, mas não um patriota cego que exalta as riquezas de seu país sem consciência das agruras e mazelas pelas quais sua terra e sua gente passam. Pelo contrário, nosso poeta era cômico das explorações ambientais de seu tempo, das contradições políticas de sua província e dos sofrimentos da população escravizada – que, apesar de aprisionadas em sua condição de trabalho, detinham liberdade em suas características subjetivas, as quais o poeta foi capaz de contemplar e expressar: força, brio, coragem, além de suas heranças culturais remanescentes.

A obra de Trajano Galvão, além de permitir repensar o lugar do discurso abolicionista e as representações do negro na literatura brasileira dos Oitocentos, também promove a construção de um novo olhar para o negro escravizado no século XIX. Os recentes debates que resgatam a obra de Maria Firmina dos Reis também possuem papel importante nesse sentido. Ao contrário da nossa romancista, não é possível elevar o nome de Trajano Galvão ao de um herói da abolição ou algo do tipo, dadas as contradições circunstanciais de sua obra (autoria de um branco, inserido no regime escravocrata, administrador de propriedade rural da família). Mas é pelas mesmas circunstâncias que se pode alegar a sua sensibilidade poética, empatia humanitária e perspicácia crítica, pois, apesar de sua posição social, voltou o seu olhar para a condição do negro escravizado e versejou colocando-se no lugar dos sujeitos que não tinham voz.

Como defende Octavio Paz (1982), o poema é um testemunho histórico: “O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo.” (PAZ, 1982, p. 233), e isso foi alcançado por Trajano Galvão. Apesar da pequena quantidade de referências sobre o poeta, especialmente contemporâneas a ele, julgamos válido o desafio de pesquisá-lo. O trabalho com poucas fontes tornou o percurso ainda mais prazeroso e aumentou a responsabilidade diante do legado de informações que deixaremos para quem virá depois desta pesquisa.

Como forma de incentivar outras produções em torno do nosso poeta, propomos, então, que o universo poético de Trajano Galvão seja explorado e revitalizado em novas expressões artísticas, como o teatro ou a música, por exemplo – mas com o devido cuidado de não incorrer no erro de propagar estereótipos e caricaturas.

Também deixamos em aberto novas rotas de pesquisa sobre Trajano Galvão e sua obra, tais como a investigação do lugar social do autor em meados do séc. XIX, bem como do caráter humanitário cristão de seu condoreirismo, visto que sua poesia deixa rastros de intertextualidade bíblica; o mapeamento arquivológico do perfil das suas decisões e pareceres quando no exercício da promotoria em Itapecuru-Mirim; a busca de registros de condutas escravagistas de conterrâneos e contemporâneos de Trajano Galvão em relação (ou contraposição) às suas próprias condutas; e o rastreamento de ideias correntes sobre direitos humanos aos negros no período trajaniano (até 1864).

Por fim, destacamos que, ao longo da pesquisa, observar a linha do tempo demonstrou que nada dura para sempre. As ordens sociais se modificam, os interesses da arte e da poesia se renovam e a história caminha na direção de deixar para trás certas atrocidades – ainda que seja para substituí-las por outras. Tal pensamento renova a

esperança de que, não apenas a abolição do regime escravista, não somente a representação do negro na literatura e o reconhecimento do papel das influências africanas na cultura brasileira terão espaço na cronologia brasileira, mas também de que a reparação de danos históricos, pouco a pouco, década a década, possa se consolidar em nosso País.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Traduzida por: João Ferreira de Almeida. Versão online. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf>>. Acesso em: ago. 2021.
- BERSCH, Pe. Ivo Inácio (org.). **Recordar é viver: cancionero popular**. São Paulo: Edições Loyola, 1984.
- BORRALHO, José Henrique de Paula. **A Athenas equinocial: a fundação de um Maranhão no Império brasileiro**. 332 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2009.
- BORRALHO, José Henrique de Paula. **A Athenas Equinocial: a literatura e a fundação de um Maranhão no Império Brasileiro**. São Luís – Edfunc, 2010.
- BORRALHO, José Henrique de Paula. Literatura e Política em *A Chronica Parlamentar*, de Trajano Galvão de Carvalho. In: **O Maranhão Oitocentista**. GALVES, Marcelo Cheche, COSTA, Yuri (orgs.). Imperatriz: Ética, São Luís: EDUEMA, 2009.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO JUNIOR, F. A. **A escravatura no Brazil**. Precedida d'um artigo sobre agricultura e colonização no Maranhão. Bruxelles: Typ. H. Thiry-van Buggenhoudt, 1865. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7659>>. Acesso em: 13 out. 2021.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). **Tambor de Crioula do Maranhão**. Departamento de Patrimônio Imaterial. Registro do Tambor de Crioula do Maranhão. Dossiê IPHAN, nº 15, São Luís (MA), 2007.
- CAMPOS, Humberto de. A morte do 845. In: **Revista da Semana**, ano XLV, n. 52. Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana, 1944. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1944_00052.pdf>.
- CARVALHO, Iariny de Fátima Uchôa. A poesia antiescravista de Trajano Galvão de Carvalho: uma breve leitura de *Sertanejas* (1898). In: **Revista ao pé da letra**, v. 22, n. 1, pp. 45-59, 2020.
- CARVALHO, Trajano Galvão de. **Sertanejas**. Rio de Janeiro: Imprensa Americana Fabio Reis, 1898. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5374>>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- CARVALHO, Trajano Galvão de; RODRIGUES, Antonio Marques; BRAGA, Gentil Homem de Almeida. **Três lyras**. São Luís: Typografia d'O Progresso, 1862. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=150936>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Disponível em: <<https://catecismo-az.tripod.com/conteudo/a-z/p/penitencia.html>>. Acesso em: ago. 2021.

CISMAR. In: DICIO, Michaelis Online, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cismar/>>. Acesso em: ago. 2021.

COÊLHO, José de Arimatea Leite. **Vida e obra de Trajano Galvão**. São Luís: Academia Arariense-Vitoriense de Letras/Seção de Vitória do Mearim, 2007. 52 p.

COSTA, Yuri Michael Pereira. **Celso Magalhães e a justiça infame: crime, escravidão e poder no Brasil Império**, 2017. 354 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DIAS, Claudete Maria Miranda. **Movimentos sociais do século XIX: história e historiografia**. In: Anais ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa, 2003. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177544_9f2a1d18b68b8f96ecd55e44c4d3aed5.pdf>. Acesso em: 13/04/2022.

DIAS, Gonçalves. A escrava. In: **Primeiros Cantos**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1846. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=38084>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

FAÇANHA, Dayana. **Sombra e escravidão: tráfico de africanos e antiescravidão na literatura brasileira, 1830-1871**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2020.

FERRETTI, Sergio. **Registro do Tambor de Crioula: política de salvaguarda de bens da cultura imaterial no Brasil**. Disponível em: <[http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401145554_ARQUIVO_TambordecrioulaII\(artigorevisado\).pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401145554_ARQUIVO_TambordecrioulaII(artigorevisado).pdf)>. Acesso em: 16 mai. 2022.

GEMONIAS. In: DICIO, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/gem%C3%B4nias>>. Acesso em: 27/04/2022.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil**. São Luís: AML, 2022.

HILL, Telenia. **Castro Alves e o poema lírico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

JACINTO, Cristiane Pinheiro Santos. Fazendeiros, negociantes e escravos: dinâmica e funcionamento do tráfico interprovincial de escravos no Maranhão (1846-1885). In: **O Maranhão Oitocentista**. GALVES, Marcelo Cheche, COSTA, Yuri (orgs.). Imperatriz: Ética, São Luís: EDUEMA, 2009.

JOBIM, José Luís. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

LADEIRA, Ana. Ode. In: **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ode>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

LEAL, Antonio Henriques. **Pantheon Maranhense. Ensaios biográficos dos Maranhenses ilustres já falecidos**. Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518661>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

MARANHÃO. Ministério Público. **Ministério Público do Estado do Maranhão: fontes para sua história**, v.1. Marcos Legais. São Luís: Procuradoria Geral de Justiça, 2003. Disponível em: <<https://www.mpma.mp.br/memorial/wp-content/uploads/2013/06/MARCOS-LEGAIS.pdf>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

MEIRELES, Mário M. **Panorama da Literatura Maranhense**. São Luís: Imprensa Oficial, 1955.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad.: OLIVEIRA, Marco. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, pp. 1-18, junho/2017.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2008.

MORAES, Jomar. **Apontamentos de Literatura Maranhense**. 2ª. edição aumentada. São Luís: Edições SIOGE, 1977.

NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos do. **Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade**. Tese. UFBA: Salvador, 2008.

NAVAS-TORÍBIO, Luzia. **Ensaios africanos e afro-maranhenses**. São Luís: Edigraf, 1997.

OLIVEIRA, José Quintão. Breve nota sobre a poesia de Odorico Mendes. In: **Revista Remate de Males**. Campinas-SP, (32.2): pp. 403-430, Jul./Dez. 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/327276549_Breve_nota_sobre_a_poesia_de_Odorico_Mendes>. Acesso em: 21 abr. 2022.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Gênero Épico: recepção crítica e teórica. In: **Odisseia**. Natal, RN, n. 13, p. 58-75, jul-dez, 2014.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Josenildo de Jesus. “Vão-se os anéis e ficam os dedos”: escravidão, cotidiano e idéias abolicionistas no Maranhão do século XIX. In: **O Maranhão Oitocentista**. GALVES, Marcelo Cheche, COSTA, Yuri (orgs.). Imperatriz: Ética, São Luís: EDUEMA, 2009.

RAMALHO, Christina. **Vozes Épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: Tese de doutorado da UFRJ, 2004.

SANTOS, J. C. B. **A representação do negro na literatura brasileira**. Universidade Tiradentes, 2007. Disponível em: <<https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/bitstream/handle/set/2585/A%20REPRESENTA%C3%87%C3%83O%20DO%20NEGRO%20NA%20LITERATURA%20BRASILEIRA%20%28UNIT-SE%29.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 31 mar. 2022.

SANTOS, Maria Rita. Trajano Galvão e a negritude. In: **Revista do GELNE**, v. 3, n. 1/2, pp. 1-4, 23 fev. 2001.

SENADO FEDERAL. Indígena/etnia. In: **Manual de Comunicação da Secom - Estilo**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/estilos/indio>>. Acesso em: 16 mai. 2022.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira: teoria, crítica e percurso**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

WILBERFORCE, William. **A Letter on the Abolition of the Slave Trade Addressed to the Freeholders and Other Inhabitants of Yorkshire**. (1807) Edição e-book Kindle. Library of Alexandria, 2021.

ANEXOS

ANEXO I

NO ROÇADO

Raios de fogo dardejava a prumo
 O rei da luz; do tijupar ao longe
 Com a briza a pindoba ciciava;
 Do algodão os alvissimos capuchos
 Entre o verde das folhas refulgindo
 Como anel ao redor se retorciam
 De perlas embutido, e de esmeraldas:
 O sabiá plumoso, a azul pipira,
 O rubro tatayrá – orptheo da matta –
 Mudeciam dos galhos entre as folhas:
 Á sombra do páu-d’arco biflorente
 Na branca areia a meiga sururina,
 O lugubre mutum, a siricóra,
 E a terna pecuapá despem a calma
 E o silencio da matta, a morna briza,
 O ’garapé visinho, que murmura,
 Das arvores a sombra preguiçosa,
 Da cigarra a monotona cantiga
 E o fôfo leito do arrelvado sólo,
 Teem um não sei quê, tão suave e brando
 Que filtra-se nos membros, québra as fôrças,
 E nos convida ao repousar da sésta.
 Profundo era o silencio. E os machados
 Que alternos soam na derruba ingrata
 Do proximo roçado, descançavam.
 Nem da palmeira a sibilante quéda,
 Nem do páassaneto que rechina e treme,
 Nem da aroeira que o machado morde,
 O ruidoso cahir, que a terra abala,
 O silencio quebrava da floresta.
 É que do tijupar o pobre sino
 Á pura refeição chama o escravo.

* Nota do editor: “Esta bellissima poesia parece ter ficado por concluir.”

ANEXO II

O NATAL

N'este tempo, em minha terra,
 No meo pátrio Meary,
 Reverdece a erguida serra,
 Folga a matta, o prado ri.
 De novas flores se arreja
 O páu-d'arco que alanceia
 Vaidoso as nuvens do céu:
 E o ledo canto que a briza
 Nos silvedos improvisa,
 Diz que Christo hoje nasceo!...

Já o sol a luz declina
 Por detrás da matta agora,
 Já suspira a sururina,
 Canta em côro a siricóra:
 Já desce a sombra do monte,
 Já nas orlas do horisonte
 Pallida estrela reluz:
 E ao collo da noite escura
 Branda a tarde se pendura
 Fulgindo com dubia luz.

Eis que o crepusculo desata
 Seo raro manto nos céos,
 Punge a saudade, e da matta
 Erguem-se hosanas a Deos!
 Do rio na borda falsa,
 Na tecida e densa balsa,
 Geme a terna pequapá:
 E aos carmes que a briza tece
 Junta o canto, que intristece,
 Magoado o sabiá.

E' a saudade do composto
 De encontradas sensações;
 Do crepusc'lo traz no rosto
 Buriladas as feições;
 Que o crepusculo e a saudade
 Teem ambos a mesma idade.
 Nasceram de um só nascer;
 Ata aquelle o dia á noite,
 A saudade de um mesmo açoite
 Faz da dôr e do prazer.

Tudo lá respira festa
 Singelez, ledice, amor,

A captiva já se apresta,
 Afina a chamma o tambôr:
 Eis se fecha a vasta roda,
 Já começa, á patria moda,
 Tosco e barbaro folgar:
 Tambôr sôa, a onça ruge,
 D'alem os echos estruge
 Do negro o rude cantar.

Co' o tambôr a mente aturdem,
 Esquecem que escravos são:
 Que saudades ali surdem
 Do tambôr ao coração!...
 Folgam, miseros!... nos ferros,
 No seo rispido desterro,
 Co' o folgar do seo paiz!...
 Nem sentem no ledro peito
 Tropellado o seo direito
 A pesar-lhe na cerviz!...

Assim festejam captivos
 O que os ferros nos quebrou,
 O que, trilhando os altivos,
 O home ao homem nivelou!...
 E que haja quem, protervo,
 Rasgue injusto com vil nervo
 As carnes a seo irmão,
 Que a liberdade lhe matte,
 Que lhe a vida desbarate,
 E que se chame – christão!!

Nasceo Christo hoje na palha,
 E morreo morte de cruz,
 Para que além da mortalha
 Nos lumiasse outra luz;
 Tragou insultos, affrontas
 Çacaladas, ferreas pontas
 Deixou no peito imbeber;
 Abrevou-se de vinagre;
 Póde fazer um milagre,
 Porém quiz antes soffrer...

E divagam, redea solta,
 Os crimes á luz do sol,
 Toda a terra anda revôlta,
 Areada, sem pharol...
 Conculca o impio sem susto
 A nobre frente do justo,
 Suffoca-lhe a grande voz:
 Já parece que o remorso,

Que dos vícios anda a corso,
Corrompeo-se como vós!!!

Agora, agora nascido
E já pregado na cruz!...
Oh! meo Deus, de ira vestido
Cospe-nos raios a flux...
Tu, que mil mundos fizeste,
Desmantéla, arraza este,
Evoca um mundo melhor,
Varre, extingue a raça humana
E este mundo, que se damna,
Como fizeste a Gomhor!...

Olinda, 25-12-1852

ANEXO III

A CRIOULA

Sou captiva... qu'importa?... Folgando
 Hei de o meo captiveiro levar!...
 Hei de sim, que o Feitor tem mui brando
 Coração, que se póde amansar!...
 Como é terno o Feitor quando chama,
 Á noitinha, escondido c'a rama,
 No caminho – ó crioula, vem cá! –
 Ha hi nada que pague o gostinho
 De poder-se ao Feitor, no caminho,
 Faceirando, dizer – não vou là?...

Tenho um pente, coberto de lhamas,
 De ouro fino, que tal brilho tem,
 Que raladas de inveja as mucamas
 Me sobr'olham com ar de desdém.
 Sou da roça; mas sou tarefeira...
 Roça nova, ou feraz capoeira,
 Córte arroz, ou apanhe algodão,
 Cá commigo o Feitor não se cansa;
 Que o meo côfo não mente á balança:
 Cinco arrobas – e a concha no chão!

Ao tambôr, quando sáio da pinha
 Das captivas, e danço gentil,
 Sou senhora, sou alta rainha,
 Não captiva, – de escravas a mil!
 Com requebros a todos assombro.
 Voam lenços, occultam-se o hombro,
 Entre palmas, applausos, furor!...
 Mas, si alguém ousa dar-me uma punga,
 O Feitor de ciúmes resmungo,
 Péga a taca, desmancha o tambôr!

Na quaresma, meo seio é só rendas,
 Quando vou-me a fazer confissão;
 E o vigário vê cousas nas fendas,
 Que quizéra antes vel-as na mão...
 – Senhor padre, o Feitor me inquieta;
 É peccado?... – Não, filha, antes peta...
 – Gosa a vida... esses mimos dos céos.
 E's formosa – ... E nos olhos do padre
 Eu vi cousa que temo não quadre
 Co'o sagrado ministro de Deus...

Sou formosa... e meos olhos estrelas
 Que traspassam negrumes do céu;

Attractivos e fórmãs tão bellas
Pr'a que foi que a natura m'as deo?
E este fogo, que me arde nas veias
Como o sol nas ferventes areias,
Porque arde?... Quem foi que o ateiou?..
Apagal-o vou já, – não sou tôla...
E o Feitor lá me chama – ó crioula,
E eu respondo-lhe branda – já vou.

Mearim, 7 – Setembro – 1853

ANEXO IV

O CALHAMBOLA

Aqui, só, no silencio das selvas,
 Quem me póde o descanço vedar?
 Durmo á noite n'um leito de relvas,
 Só a aurora me vem despertar.
 Ante a onça, que afoita anda a corso,
 Mais afoito, meos passos não torço,
 Nem é dúbia uma lucta entre nós.
 O bodoque a vez suppre da bala,
 Toda a matta medrosa se cala,
 Quando rujo medonho na voz.

Tenho fome?... A palmeira se verga,
 Seus coquilhos alastram o chão;
 E, debaixo, a cotia se enxerga
 Assentada, comendo na mão.
 Si as entranhas se abrasam sedentas,
 Tu, ó Terra, mil fontes rebentas,
 Como as fontes do leite á mulher!
 N'um terreno tão farto e maduro
 Quem lá póde cuidar no futuro,
 Quem de fome, ou de sede, morrer?...

Nasci livre, fizeram-me escravo;
 Fui escravo, mas livre me fiz.
 Negro, sim; mas o pulso do bravo
 Não se amolda ás algemas servis!
 Negra a pel, mas o sangue no peito,
 Como o mar em tormentas desfeito,
 Ferve, estúia, referve em cachões!
 Negro, sim; mas é forte o meo braço,
 Negros pés, mas que vencem o espaço,
 Assolando, quaes negros tufões!

Negro o corpo, afinou-se minh'alma
 No sofrer, como ao fogo o tambor;
 Mas, altiva reergue-se a palma
 Com o peso, assim eu com a dor!...
 Como a língua recolhe, pascendo,
 Tamanduá, de formigas fervendo,
 Tal de açoites cingiram-me os rins;
 E eu bramia, qual onça enraivada
 Em um circo de leves mastins.

Eu bramia, porém não chorava,
 Porque a onça bramio, não chorou;
 Membro a membro meu corpo quebrava,

A vontade, ninguém m'a quebrou!...
 Como reina mudez na tapéra;
 No meu peito a vontade é que impéra;
 Aqui dentro, só ella dá leis.
 Si commetto uma empreza gigante
 Co'o bodoque, ou co'a flecha talhante,
 A vontade me brada – podeis!

Oh! que sim!... estes ombros possantes,
 Digno assento da frente de um rei.
 Não m'os hão de sulcar vis tagantes
 Nunca mais... nunca mais. – que o jurei!
 O homem forte, que brada aos verdugos:
 “Guerra, guerra, ou quebrai-me estes jugos”,
 Tem um echo, tem voz lá no céo.
 O que a Morte não teme, – eis o forte;
 E, mal basta o temer se da Morte,
 Quem na vida tormenta correo.

Outro há, cujo peito abebéra
 O temor, como ao peixe o tingui:
 Oh! meu Deus!... oh! poder que eu podéra
 Accendel-os n'um raio de mi!...
 Este sangue, em que bolha o insulto
 De um covarde nas veias inulto,
 Não corrêra, ou vasára-o no chão!...
 Mas eu só... Maldição sobre a escrava
 Que o filhinho p'ro jugo aleitava;
 Sobre ti, minha mãe, maldição!

Vivo só... pouco fundem meus brios
 Contra o numero e a força brutal;
 Invios mattos, occultos desvios
 Não me oferecem guarida cabal!
 De que vale ao páu-d'arco a rijeza
 De seu tronco, que o ferro despreza,
 Quando o céo vibra raios a mil?...
 Oh! Si cáe... toda a matta retumba!
 Pouco importa que o bravo sucumba
 Quando a morte é briosa e viril!...

Olinda – 1854

ANEXO V

NURANJAN

Nuranjan, em que scismas tão triste,
 Ai!... tão triste em que scismas assim?
 Os sorrisos da infância banniste,
 Porque os trocas por dôres sem fim?...
 Tua irman, teos irmãos, teos parentes
 No terreiro lá folgam contentes,
 Aos sons rudes do rudo tambôr;
 Tua falta os crioulos lamentam,
 Já de novo os tambores aqueutam,
 Por ti brada o seu ledô clamor.

– “Em que scismo?... Em que scisma a captiva?
 Ah! da negra o que importa o scismar?
 D’estes sonhos ninguem não me priva;
 Ah! deixai-me, deixai-me sonhar!...
 Vês a Lua que brilha serena,
 Solitaria – como alma que pena –
 A vagar pelos campos d’além?...
 Porque os brilhos co’a a noite despêde?
 Quem na terra os sorrisos lhe entende?
 Em que scisma?... Não sabe ninguem.

Amo a Lua saudosa, que vaga
 Na campina azulada dos céos,
 Porque a Lua co’os raios me afaga,
 E levanta minh’alma até Deus!
 Amo a Lua, porque amo a tristeza,
 Porque a Lua jámais se despreza
 D’escutar meos queixumes de dôr:
 Porque á luz do meu astro fagueiro,
 Me deslembro do vil captiveiro,
 Do azorrague, e do bruto feitor...

“ Lá da matta na verde cortina,
 Infringindo-lhe a sacra mudez,
 Porque doce gêmeo sururina,
 Quem tal dó, quem taes dôres lhe fez?...
 Foi, acaso, que á mãe lamentosa
 Os filhinhos comêsse a raposa,
 Farejando-lhe o ninho no chão?
 Ou – quem sabe? – o esposo querido
 Foi nas unhas atrozes colhido
 De faminto, cruel gavião!?...

E, como ella retreme os gemidos
 Da tristissima Lua ao clarão,

Assim eu os meos *ais* comprimidos
 Desabafo na livre soidão.
 Minha dôr, como a d'ella, é segredo,
 Que meos lábios proferem a medo,
 Alta noite, sosinha, ao luar:
 E' soluço, que o peito comprime,
 Porque o negro, que chora, tem crime,
 Porque o negro não deve chorar!...

“ Triste geme nas mattas a briza,
 Mas é livre, mas pode gemer!...
 Ledos cantos mais longos improvisa,
 Ou co'as nuvens no céu vae correr:
 Livrementemente nos galhos ramalha,
 Ou ciccia soidosa na palha,
 Ou dormida emudece no val:
 Ah!... não traz ferreo jugo no collo,
 Não tem laços, que a prendam no sólo,
 Como a negra, – esse vil animal!...

“ Em que scismo?... Por caso em que scisma
 Ao sepulchro pergunta-lhe alguém?...
 Pois a cova em que sonhos se abysma,
 Si a verdade das cinzas contém?...
 Si do tumulo os podres miasmas,
 Condensando-se, geram phantasmas,
 Que nos encham o peito de horror?...
 A captiva, si ás vezes tem sonhos,
 São terriveis, são negros, medonhos
 Pesadêlos, – não sonhos de amor.

“ Em que scismo?... Olha mudo e deserto
 O roçado, que além se queimou...
 Co'um lençol de alvas cinzas coberto,
 E' qual garça, que a flecha varou!
 Altos troncos, e a gramma rasteira,
 E o cipó que se abraça á palmeira,
 Mais a flor, que se prende ao cipó,
 E o concerto das aves nos ramos,
 E da tarde na matta os reclusos,
 No silencio lá jazem, no pó...

“ E o roçado o que é? – O sepulchro
 Onde pousa a floresta que ardeo.
 Porque ardeo?... – Porque o sórdido lucro
 Faz que o *branco* até zombe do céu!
 Profanadas taes obras divinas,
 Este templo pendido em ruinas,
 Que a si proprio o Senhor levantou!...
 Terreo verme, que mal me descubro,

Nos destroços do vosso delubro,
Porque choro? – Eu, Senhor, o que sou?!...

Mas, das ondas de nítida chamma,
Que o roçado prostraram no chão,
Negro fumo no ar se derrama,
Fere as nuvens, desperta o trovão!
Brilha o raio, terrível estála,
Deus ao Mundo cholérico fala
Nos ribombos dos roucos trovões:
Açoitados confrangem-se os pólos.
Vergam *brancos* imbelles os collos,
Pulsam medo seos vis corações!... ”

Olinda – 1854.

ANEXO VI

SOLA'O

PERSONAGENS:

Jovino – *senhor de escravos*,
 Cezarina – *escrava*,
 Antonio – *escravo, pae de Cezarina*,
 O Feitor.

Canto I.

JOVINO

O' crioula, esses teos olhos
 De luz tão meiga e lasciva,
 São quaes pombinhos que trazem
 De amores terna missiva.

CEZARINA

Ai!... pobre de mim, coitada,
 Que sou negra e sou captiva!

JOVINO

E's captiva, mas dominas,
 Tens da belleza o condão:
 Eu sou branco, mas captivo
 Hei no peito o coração.

CEZARINA

Vou cumprir minha tarefa:
 – Tres arrobas de algodão.

JOVINO

Alli na matta ao murmúrio
 Do regato que deriva
 N'um leito molle de relvas
 De seres fôrra – quem priva?...

CEZARINA

Ai!... triste de mim, coitada,
 Que sou negra e sou captiva!

JOVINO

Hei de pôr-te de sapatos,
Luvas de seda na mão:
Si quiseres ouro e per'las,
Não pedirás nada em vão.

CEZARINA

Vou cumprir minha tarefa:
– Tres arrobas de algodão.

JOVINO

E's escrava, – serás livre:
Erguerás a fronte altiva
Entre os que óra te desprezam,
Si me não fores esquiva!...

CEZARINA

Ai!... triste de mim, coitada,
Que sou negra e sou captiva!

Canto II.

Já os caminhos se escurecem
Da matta co'a sombra espessa;
Veem as negras, uma a uma,
Com seos côfos na cabeça.
Qual cantando vem alegre,
Qual, mais velha, vem gemendo,
Qual, em tom sentido e grave,
Tristes cantos vem tecendo.
Ante o Feitor se pesaram
Mil arrobas de algodão:
E ao duro lidar do dia
Succede o duro serão.

JOVINO

O' Feitor, lá no terreiro
Fórma toda a escravatura.

FEITOR

Olá, cheguem-se todos.
Aqui ouve travessura...

JOVINO

Manda vir cordas e banco.
 Seja o castigo exemplar...
 Sae á frente, Cezarina,
 Vae-te no banco assentar.
 Faceira, esquiva e donzella...
 Ninguem me peça por ella.

CEZARINA

Meo Senhor, por piedade.
 Por amor do vosso pae!
 Sou castigada sem culpa.
 Meo Senhor, ah! Perdoae!

JOVINO

Faceira, esquiva e donzella...
 Ninguem me peça por ella.

CEZARINA

Eu dei conta da tarefa,
 Nunca fiz mal a ninguém,
 Sou humilde e sou creança;
 – Tanto ódio d’onde vem?...

JOVINO

Faceira, esquiva e donzella...
 Ninguem me peça por ella.

.....

ANTONIO

Jorra o sangue, ensopa a terra...
 Olhe... a pobre vae morrer...
 Minha filha!... o que inda falta,
 Meo Senhor, eu vou soffrer!...

JOVINO

Faceira, esquiva e donzella...
 Ninguem me peça por ella.

ANTONIO

Meo Senhor, eu nada valho;
 Ah! sou negro... mas sou pae...

Por amor dos vossos filhos,
Oh! meo Deus, ah! perdoae!

JOVINO

Faceira, esquiva e donzella...
Ninguem me peça por ella.

Canto III.

Apóz os cães que ladravam,
Na floresta escura brava,
Jovino, abrindo caminho
Co' o facão, lá se embrenhava!...

JOVINO

Hekô! meos cães bons de raça!
Heis de me dar muita caça!...

.....
Parte dos cães á direita,
Parte á esquerda latiam;
A um lado pende Jovino,
A outro os negros corriam.

JOVINO

Hekô! meos cães bons de raça!
Heis de me dar muita caça!...

.....
E, no meio da espessura
Do emaranhado cipó,
O senhor de mil escravos
De repente se achou só.
.....

JOVINO

Quem vem lá, quebrando o matto?
Olá! quem é que está hi?...

ANTONIO

Tu andas apóz das antas,
Mas, eu ando apóz de ti...

JOVINO

Antonio!... o negro fugido!...
Tu, infame calhambola!!

Nem mais um passo, ou desfeito
 Sobre ti esta pistola!!
 Busquei-te por toda a parte
 O'ra, sim, hei de amarrar-te.

ANTONIO

Amarrar-me?... isso é mais fino...
 Bala aqui tambem ha.
 Vós estaes a descoberto,
 E eu atrás d'um jatobá.
 Branco – só vós é que sois;
 Mas, homens – somos nós dois.

JOVINO

Como?... oh negro! pois atreves-te!
 Ousas um branco atacar?!
 Meos negros aqui não tardam,
 Pensas tu que has de escapar?
 Busquei-te por toda a parte;
 O'ra, sim, hei de amarrar-te.

ANTONIO

Si um brado só levantardes
 Morto vos deitarei já!
 Vós estaes a descoberto,
 E eu atrás de um jatobá!...
 Branco – só vós é que sois;
 Mas, homens – somos nós dois!...

Treme Jovino de colera,
 Dos beiços sangue lhe corre.

JOVINO

Pois que o queres, insolente,
 Infame captivo, morre...
 Busquei-te por toda a parte
 Mas, agora, hei de matar-te.

Raivoso desfecha o tiro;
 Risadas o negro dá...

ANTONIO

Vós estaes a descoberto,
E eu atrás de um jatobá.
 Branco – só vós é que sois;
 Mas, homens – somos nós dois!...

Canto IV.

Dam-se tiros no terreiro,
Tangido ronca o tambôr,
Vinte negros batem matto
Em procura do Senhor:
A caçar elle sahio,
Nunca mais ninguem o vio...

E os negros que veem do matto
Perguntam: – qu' é do Senhor?...
Respondem tristes, limpando
Da negra testa o suor:
– A caçar elle sahio,
Nunca mais ninguem o vio...

Mearim – Fevereiro – 1855.