

A CABEÇA CALVA DE DEUS,
DE CORSINO FORTES:
o epos de uma nação solar
no cosmos da épica universal

2a. edição - modificada e ampliada

1a. edição e-book

CHRISTINA RAMALHO

Christina Ramalho

***A cabeça calva de Deus,
de Corsino Fortes:
o epos de uma nação solar
no cosmos da épica universal***

1^a edição e-book

Lucgraf
Natal
2017

Título Original: *A cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes: ao epos de uma nação solar no cosmos da épica universal, de Christina Ramalho
© Copyright 2017 by Christina Ramalho

Todos os direitos reservados. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja clara menção do nome do autor, título da obra, edição e paginação. A violação dos Direitos do Autor (Lei no. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

1^a. edição – 2015 (Aracaju: ArtNer)

Ilustração da Capa: *fotografia “Monte Cara”*, de Christina Ramalho

Arte de Capa: Christina Ramalho

Revisão: Éverton de Jesus Santos

Diagramação: Rosângela Trajano

R 165c Ramalho. Christina

CDU: 82 (665.8)

A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal / 2^a ed. modificada. 1^a. ed. e-book. Christina Ramalho, Natal/RN: Lucgraf, 217.

337 p.

ISBN: 978-85-60621-89-7 e-book

1. Literatura Cabo-Verdiana 2. Teoria Literária. 3. Crítica.

I Título

Prefixo Editorial: 60621

Tipo de Suporte: E-book

Christina Ramalho

***A cabeça calva de Deus,
de Corsino Fortes:
o epos de uma nação solar
no cosmos da épica universal***

1^ª edição e-book
2^ª edição modificada

Esta obra foi resultado da pesquisa de pós-doutoramento realizada de 2010 a 2012, na Universidade de São Paulo, sob supervisão de Simone Caputo Gomes, com bolsa FAPESP.

Lucgraf
Natal
2017

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela bolsa que me permitiu desenvolver a pesquisa e realizar duas viagens a Cabo Verde.

À Universidade de São Paulo (USP), que acolheu meu projeto de pós-doutorado.

À Simone Caputo Gomes, eminente e premiada estudiosa da cultura e da literatura cabo-verdianas, pela generosidade de viabilizar a bolsa FAPESP e o vínculo com a pós-graduação da USP ao aceitar ser a supervisora de minha pesquisa.

Ao povo cabo-verdiano, aqui mencionado de forma coletiva, dado o grande número de pessoas que ali me receberam com respeito, carinho e incentivo.

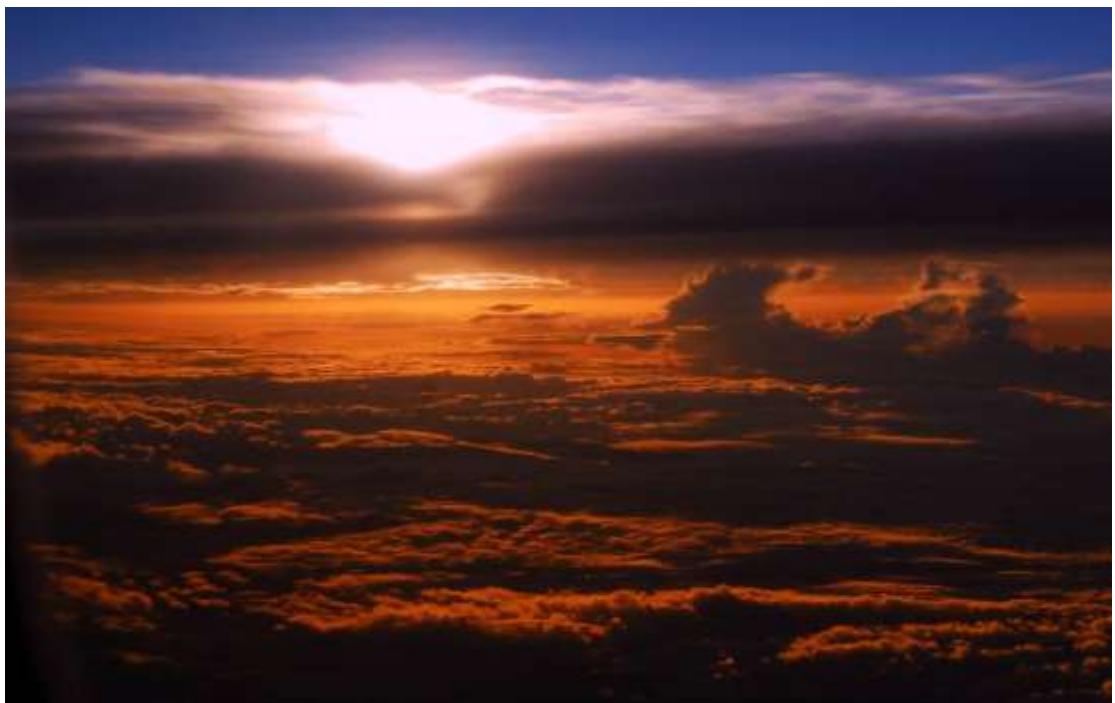
NOVOS AGRADECIMENTOS

À Vera Duarte, uma irmã trazida pela Estrela da Manhã.

À Academia Cabo-Verdiana de Letras, pelo reconhecimento a meu trabalho, que está muito distante de ter a imensidão de suas ilhas.

DEDICATÓRIA

Ao ilhéu Corsino António Fortes



*Ó konde
Ó konde palmanhã manchê
Konde note ftcha ftchode
E palmanhã manchê
C'pê plantode na tchon
E terra na coraçon*

(Corsino Fortes. *Pão & Fonema*, p. 88)

¹ Foto de minha autoria.



2

*E diz o pilão à mó de pedra
Ó ave do amor! mar & Maria
Entre o mar E o arquipélago
Há
esta rocha de mulher
A pele da tua ilha E a prana da tua pátria
E
Se a saudade das mães
Abre
portas de mar no sal da cozinha
Abalroam o útero da ilha
A proa E os mastros
Dos filhos vagabundos
(Corsino Fortes, Árvore & Tambor, p. 185-6)*

² Foto de minha autoria.

SUMÁRIO

Apresentação (Simone Caputo Gomes) – p. 9

Prefácio (Ana Mafalda Leite) – p. 11

Breves notas à segunda edição – p. 13

Introdução: A poesia épica e a identidade nacional – p. 13

1. Breves considerações sobre o gênero épico – p. 21

2. Sobre a proposição épica – p. 31

2.1 A proposição épica em *A cabeça calva de Deus* – p. 48

3. Sobre a invocação épica – p. 76

3.1 A invocação épica em *A cabeça calva de Deus* – p. 87

4. Sobre a divisão em cantos – p. 95

4.1 A divisão em cantos em *A cabeça calva de Deus* – p. 104

5. A importância do plano literário da epopeia – p. 121

5.1 O plano literário em *A cabeça calva de Deus* – p. 136

6. O plano histórico na epopeia – p. 161

6.1 O plano histórico em *A cabeça calva de Deus* – p. 165

7. O plano maravilhoso na epopeia – p. 205

7.1 O plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus* – p. 217

7.2 As imagens míticas da cultura cabo-verdiana – p. 219

7.2 Os marcos simbólicos cabo-verdianos na obra de Corsino Fortes – p. 236

7.3 A Mãe-Terra e a “cabeça calva de Deus”: duas faces de uma mesma identidade – p. 243

8. O heroísmo épico – p. 269

8.1 O heroísmo em *A cabeça calva de Deus* – p. 283

8.1.1 O heroísmo plural do povo em *A cabeça calva de Deus* – p. 284

8.1.2 O heroísmo individual histórico e cultural em *A cabeça calva de Deus* – p. 288

Conclusão – p. 293

Bibliografia – p. 298

Anexo – Mostra Dueto – p. 318

O Ilhéu – p. 336

Sobre a autora – p. 337

APRESENTAÇÃO

A presente obra – *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: A epopeia de uma nação solar no cosmos da épica universal*, da autoria de Christina Ramalho – constitui um dos resultados relevantes da pesquisa de Pós-Doutorado realizada na Universidade de São Paulo, sob minha supervisão e com instigante interlocução.

Christina já havia mergulhado comigo dez anos antes em águas literárias cabo-verdianas no início do milênio dois, num curso de Pós-Graduação que eu ministrava como Professora Visitante na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Demonstrava então uma perspectiva de análise semiológica e um interesse pelo fenômeno épico que engendrariam, mais tarde, a espinha dorsal de sua tese de Doutorado, que tive o prazer e a honra de examinar, por ocasião de sua defesa (2004).

Mais tarde, nos caminhos da vida e da amizade, tivemos novos encontros e diálogos profícuos, e, em determinado momento de virada de sua vida pessoal, sugeri-lhe tentarmos uma bolsa na Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo para que ela desenvolvesse um projeto sobre a poesia épica de autoria cabo-verdiana, aliando trilhas que se delineavam em sua vida acadêmica. Várias obras foram cogitadas para integrar o *corpus* da investigação, mas Christina acabou por escolher centrar o seu foco na trilogia *A cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes, pela conjugação da força de representação da cabo-verdianidade com a mestria nas artes e artimanhas literárias que o grande poeta logra expressar.

Com o sucesso da concessão da bolsa, participar de aulas e eventos na Universidade de São Paulo, informar-se sobre o arquipélago, sua história, identidade e sua arte e, finalmente, viajar a Cabo Verde, para conhecer a terra e o poeta pessoalmente, além de adentrar o universo da pesquisa, foram passos decisivos dessa trajetória, que culmina com a aprovação de seu alentado trabalho pela USP e pela FAPESP e com a publicação deste livro, que iluminará e verticalizará a leitura da obra de Fortes, como já o fizera Ana Mafalda Leite.

A sólida base teórica compartilhada com pressupostos da *História da epopeia (brasileira)*, obra composta juntamente com o teórico Anazildo Vasconcelos da Silva (meu saudoso professor de Graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro na década de 1970 e depois professor de Christina), permitiu à pesquisadora conduzir o leitor a percorrer os planos da epopeia (literário, histórico e maravilhoso) ao longo dos livros e dos cantos que a estruturam, reconhecer no texto as imagens míticas e os marcos simbólicos da identidade cabo-verdiana e comungar do heroísmo de um povo que não se deixa abater e que constrói pedra a pedra, no pó ou na chuva braba e com a força dos ventos o seu futuro.

Aliando ao seu o ímpeto desses ventos, Christina, também poeta, trabalhou, em sua análise aguda, o extremo enraizamento da poética de Corsino Fortes no solo crioulo, ao mesmo tempo que observava que sua épica se abre ao universal, como ogiva lançada em perspectiva de cosmovisão.

Apoiando-se no solo das matrizes da épica clássica e chegando às metamorfoses do discurso épico na contemporaneidade, Ramalho tece a sua leitura sempre remetendo *A cabeça calva de Deus* a outros textos épicos, ressaltando-lhe as qualidades literárias e as especificidades com relação à genealogia. Assim, as partes da epopeia (proposição, invocação, divisão em cantos) são destrinçadas e comentadas passo a passo, em cada parte da trilogia, convidando o leitor a viajar pelas águas épicas em interlocução generosa, ora com obras de nacionalidades e épocas várias, ora com leituras críticas d'*A cabeça calva de Deus* ou de um dos livros que a compõem.

Especificando para o receptor a partir “de que local fala seu texto”, a brasileira Christina Ramalho conclui que “*A cabeça calva de Deus* deixa seu legado como narrativa da

nação cabo-verdiana”, ao mesmo tempo que “alcança tocar outras sensibilidades e, com isso, promove reflexões próprias sobre os simbolismos inerentes a outras culturas e, igualmente, revela parentescos simbólicos gerados pela afinidade que o ‘estar no mundo’ proporciona a indivíduos provenientes de espaços e culturas distintas”, integrando-se ao “cosmos da épica universal”.

Em síntese, pela profundidade, originalidade e fôlego analítico, a obra em tela insere-se na fortuna crítica da poesia de Corsino Fortes e no panorama da realização épica como texto que contribui decisivamente para a área de estudos.

Sinto-me honrada em ter podido participar, de alguma forma, do processo de gestação deste “cosmos” que o livro de Christina Ramalho representa.

Simone Caputo Gomes
Universidade de São Paulo
Academia Cabo-verdiana de Letras

PREFÁCIO

*Ano a ano
crânio a crânio
Tambores rompem
a promessa da terra
Com pedras/ Devolvendo às bocas
As suas veias
De muitos remos*

Corsino Fortes, *Pão&Fonema*

Congratulo-me vivamente com a excelência do estudo de Christina Ramalho *A cabeça calva de Deus: A epopeia de uma nação solar no cosmos da épica universal*, obra que vem estudar teoricamente e minuciosamente a poesia de um poeta caboverdiano maior da nossa contemporaneidade, na perspectiva da sua inserção no género épico, e que muito gentilmente me convidou a escrever algumas palavras introdutórias.

Surge esta solicitação, penso, em grande parte porque nos idos de 1989 terminava eu a defesa da minha tese de doutoramento, que resultou mais tarde na obra *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, editada em livro em 1996, em que reflecti teoricamente sobre a permanência do género épico e suas transformações na literatura do século XX, fazendo parte fundamental do *corpus* escolhido o poema *Pão&Fonema* de Corsino Fortes. Interrogava-me na altura sobre como analisar e pensar teoricamente a matéria épica, surgida no quadro das literaturas africanas em língua portuguesa, num contexto em que a literatura parecia ter abandonado tal género, considerado antiquado. No fundo as duas questões que abriam o meu trabalho perguntavam se o século XX ainda produzia épica e o que entendia por esse termo. Reconheço que na altura a obra teórica de Alastair Fowler, *Kinds of Literature* (1982), ainda hoje fundamental para o estudo das questões do género literário, foi-me um precioso guia para reflectir sobre as transformações do género épico na literatura produzida no século XX.

Entretanto neste mesmo final do século XX outros autores começavam também a reflectir sobre a teoria do género, cuja matriz vem da literatura oral, e sua adequação na cultura greco-latina e poéticas do ocidente, pensando como ele é recuperado nas obras actuais, nomeadamente as nascidas no quadro do nascimento de novas nações, como é o caso do Brasil. Com efeito, Anizildo Vasconcelos da Silva em 1987 com a sua obra *Formação épica da literatura brasileira*, e outras que se lhe seguiram, referidas por Christina Ramalho ao longo deste estudo - algumas dessas obras em parceria com a autora - vai redifinir teoricamente a epopeia como manifestação literária muito actual, regatando-a do esquecimento teórico-critico.

É deste modo para mim uma grande alegria verificar que as minhas intuições seminais teórico-analíticas, que desenvolvi mais ou menos na mesma época que o teórico brasileiro, naturalmente com um corpus mais diminuto - mas tomando em linha de conta uma nova área literária, a das literaturas africanas que exigiam essa reflexão pelas propostas de recuperação da matéria épica - tal como demonstrei no livro referido acima, e no ensaio que acompanha a trilogia *A Cabeça Calva de Deus*, com o título "Uma Trilogia Épica Fundacional", tenham gerado outros estudos de colegas de área e, agora, muito especialmente, este magnífico trabalho da autoria de uma estudiosa da epopeia, que do outro lado do Atlântico, no Brasil, em que o surgimento da epopeia também se manifesta de forma recorrente.

Christina Ramalho, que tem desenvolvido um trabalho considerável, com várias publicações e livros, sobre a importância do discurso épico na literatura brasileira, vem agora

brindar-nos com esta maravilhosa obra sobre a epopeia na poesia de Corsino Fortes, dedicando-lhe esta tão notável pesquisa, que nos torna de novo leitores com apetecida vontade de aprender prazeirosamente.

Naturalmente que o leitor vai encontrar nas páginas que se seguem um roteiro de leitura teórica-prática sobre o discurso épico que o deixará no deslumbramento e com a consciência plena de que a modalização do género, ao retrabalhar a “matéria épica” em novas componentes enunciativas, torna este género muito actual no quadro das literaturas emergentes, tanto na América Latina como em África.

A obra do poeta Corsino Fortes reforça, através de tão maravilhoso e alargado estudo de Christina Ramalho, a sua inegável originalidade criativa no quadro da recuperação do género épico, bem como a localização fundacional no âmbito da literatura cabo-verdiana, além de uma universalidade comparativa com outras obras de outros autores, que celebram momentos de fundação histórica, com o escopo poético da exaltação lírica da matéria mítico-histórica, e o rigor estético de um discurso literário inovador, que criou já vários discípulos na literatura caboverdiana mais recente.

Ana Mafalda Leite

BREVES NOTAS À SEGUNDA EDIÇÃO

A presente edição de *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*, sob forma de *e-book*, nasceu do desejo de divulgar, de forma ampla e gratuita, o estudo sobre a trilogia épica de Corsino Fortes realizado de 2010 a 2012, como objeto de pesquisa de Pós-Doutorado em Estudos Cabo-Verdianos, realizados na USP, com bolsa FAPESP, tal como o prefácio de Simone Caputo Gomes detalhou. Meu propósito, portanto, é permitir o fácil acesso de estudiosos/as da importante obra de Fortes às reflexões aqui apresentadas, na esperança de que possam contribuir, de alguma forma, para outros encaminhamentos críticos que *A cabeça calva de Deus* venha, merecidamente, receber.

Por se tratar de uma edição digital, o que facilita e veiculação de imagens, inseri como Anexo os fotopoemas que, em 2012, com a devida autorização de Fortes, reuni com o título de “Mostra Dueto”. Nela, trechos dos três livros que integram a epopeia do grande poeta cabo-verdiano foram ilustradas por fotos que tirei em diferentes viagens ao país.

Fechando a nova edição, o poema “O Ilhéu”, homenagem póstuma ao amigo que se foi em 2015, deixando seu nome definitivamente atado às rodas da eternidade.

Christina Ramalho

INTRODUÇÃO

A poesia épica e a identidade nacional

Para Kundera, existem dois contextos nos quais podemos situar uma obra de arte: um é o da história da nação onde ela foi produzida, que ele chama de pequeno contexto; o outro é o da história supranacional da arte, chamada de o grande contexto, algo que se dá muito além de qualquer fronteira geográfica e circunstância política (LÍGIA CADEMARTORI, 2009, p. 68).

A poesia épica e a identidade nacional

Sempre em sintonia com as questões sociais, históricas, políticas, estéticas e etc., as artes, incluindo a literária, se renovam e se ressemotizam, em um diálogo constante entre o antigo, o novo e a realidade humano-existencial. Considerado por grande parte da crítica um gênero esgotado no século XVIII, o épico, contudo, como forma de arte literária que é, sobreviveu e sobrevive em muitas culturas, ainda que revestido de novas formas, como ocorre com qualquer gênero literário quando corretamente observado por lentes teóricas e críticas que levem em conta as transformações por que passam as manifestações literárias e artísticas em geral.

A base teórica para o recorte sobre o gênero épico utilizada neste estudo vem do semiólogo brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva, que, em 1984, com a publicação de *Semiotização literária do discurso* e, em 1987, com o livro *Formação épica da literatura brasileira*, redefiniu e redimensionou a epopeia como manifestação literária, resgatando do esquecimento teórico-crítico uma legítima expressão da literatura, que, inclusive, com o advento da pós-modernidade e da globalização, tornou-se excelente fonte de reflexões sobre conceitos como “nação”, “heroísmo” e “identidade cultural”. Assim, ao me reportar à teoria do gênero épico, ainda que cite outros importantes nomes que refletiram sobre o tema, será a teoria intitulada “Semiotização épica do discurso” que servirá de base para as considerações feitas, assim como ocorreu quando desenvolvi a pesquisa de doutorado sobre a epopeia de autoria feminina, que resultou na tese *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004). A abordagem teórica também pode ser contemplada no primeiro volume do livro *História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso* (2007), escrita a quatro mãos por Silva e por mim, como resultado de real motivação para recompor, dentro da historiografia literária brasileira, a trajetória do épico³.

Ainda que, como disse antes, expressiva parte da crítica ocidental tenha registrado a morte do gênero épico, nomes como Emil Staiger, C. M. Bowra, Eleazar Huerta, Leo Pollmann, Gilbert Highet, Lynn Keller, Daniel Madelénat, Saulo Neiva, Lilyan Kesteloot, Florence Goyet, entre outros, além, claro, de Anazildo Vasconcelos da Silva, devem integrar qualquer pesquisa que pretenda compreender como o gênero definido por Aristóteles se transformou, através dos tempos, em consonância com as próprias transformações do mundo. Embora não haja espaço aqui para me referir mais particularmente ao pensamento de cada um desses autores, saliento que, em muitos deles, como Highet e Keller, não há propriamente uma reflexão teórica sobre o épico, contudo, sua incursão pelas formas literárias é tão esclarecedora em relação à pertinência de se reconhecer a permanência do épico que não há como deixar de recolher dessas obras dados que respaldem uma leitura teórica sobre o gênero épico, como a que fez Silva. Outros, como Saulo Neiva, que organizou o evento “Desirs & débris d'épopée au XXe siècle”, ocorrido na Université Blaise Pascal, em Clermont-Ferrand (França), em 2005, e autor de *Avatares da epopeia brasileira do fim do século XX* (2008), já tratam o gênero como tal, e revelam como uma leitura afinada com a atualidade do gênero é importante para o estabelecimento de relações entre a produção épica e o estar no mundo hoje.

³ Além disso, toda a metodologia proposta neste estudo sobre a épica de Corsino Fortes se encontra reunida no livro *Poemas épicos: estratégias de leitura* (Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013).

Em síntese, a grande questão que se coloca hoje em dia, quando entramos em contato com um poema longo que nos remeta ao épico, é: que recursos podem-se utilizar para se reconhecerem no texto características do gênero épico, principalmente se o mesmo já não obedece aos padrões clássicos de epopeia? Nesse sentido, é que a teoria épica do discurso, de Silva, se faz excelente instrumento teórico. Complexa em alguns pontos, dadas as terminologias típicas da Semiótica, a teoria, no entanto, é bastante simples, quando define os principais aspectos que podem ser relacionados ao gênero épico de forma atemporal.

No que se refere à epopeia *A cabeça calva de Deus*, que está no centro deste estudo, lembro que meu primeiro encontro com a épica cabo-verdiana se deu em 2000, na UFRJ. Cursando disciplinas de doutorado baseadas na Literatura Cabo-verdiana e ministradas pela Prof.a Dr.a. Simone Caputo Gomes, maior especialista em estudos cabo-verdianos e supervisora da pesquisa de pós-doutorado que resultou neste livro, conheci as obras *Pão & Fonema* e *Árvore & Tambor*, de Corsino Fortes. Ambas me impressionaram pela forma, pela linguagem, pelo valor estético, enfim. Ademais, meu envolvimento com o gênero épico incrementou o interesse pela produção do poeta cabo-verdiano a ponto de eu manter guardadas comigo as cópias xerografadas na expectativa de algum dia voltar a elas com um olhar à altura de sua densidade. O estudo da épica de autoria feminina adiou o reencontro por uma década, mas, em 2010, já conhecendo a trilogia intitulada *A cabeça calva de Deus*, pude voltar-me ao projeto épico de Fortes.

Com sua obra estudada por muitos críticos nacionais e internacionais, como Arnaldo França, Mesquita Lima, Ana Mafalda Leite, Danny Spínola, Virginia Bazzetti Boechat, José Luís Hopffer Almada, José Vicente Lopes, Patrice Mendes Pacheco, entre outros e outras, e vertida para outros idiomas, Corsino Fortes, cabo-verdiano de São Vicente, é um homem de invejável carreira como político, administrador e literato, que sempre esteve em sintonia fina com as manifestações artísticas de seu tempo, o que se evidencia na atualidade de sua obra, em sua preocupação estética e no diálogo implícito com culturas alheias e afins, como as africanas em geral e mesmo a brasileira. Sobre sua participação como “claridoso” na incipiente literatura do país, salienta Gomes:

A revista *Claridade* (1936-1960) é a primeira manifestação intelectual da elite crioula, traçando uma divisória entre a poética tributária do modelo português e o mergulho nas raízes locais, passando pela leitura do modernismo brasileiro. Jorge Barbosa, Baltasar Lopes (Osvaldo Alcântara) e Manuel Lopes pontificam no grupo, tendo como colaboradores Onésimo Silveira, Aguialdo Fonseca, Arnaldo Fonseca, Corsino Fortes, Gabriel Mariano, entre outros (2008, p. 133).

Oriundo, pois, de uma geração intimamente ligada às transformações filosóficas, políticas, sociais e mesmo artísticas que a preparação para a independência já trazia, Corsino Fortes materializou, com a palavra poética, uma vivência profunda do significado de “ser cabo-verdiano”. E essa profundidade vivida e vívida foi a grande chave-mestra por meio da qual o poeta logrou tocar a história com o olhar da metáfora, fazendo relevantes os principais signos identitários que dão coesão e unidade a essa nação africana. Nesse sentido, abordando os reflexos das produções dos claridosos, Gomes destaca as principais temáticas que compõem o cenário do arquipélago e se tornam partes integrantes e recorrentes na produção literária desse

período: “Temas como o martírio da terra-mãe, a aridez, a seca, a fome são constantes do olhar cabo-verdiano para dentro, assim como os temas da insularidade como drama geográfico e da emigração ou evasão como saídas possíveis para essa problemática” (2008, p. 133).

Já na década de setenta, com eventos como a revolução de 25 de abril, em Portugal, e a conquista da desejada independência nacional, a literatura e a arte cabo-verdianas em geral ganharão uma perspectiva nacionalista. Gomes (2008, p. 137) insere nesse viés a obra de Corsino, que, na época, havia publicado *Pão & Fonema*, mas que, logo nos anos oitenta, daria continuidade ao projeto épico de cantar/contar sua nação com *Árvore & Tambor*.

É importante compreender que, a partir da independência, o desenvolvimento de uma consciência cada vez maior de si mesmos como partes de uma nação levou os cabo-verdianos a uma explosão de manifestações artísticas, em que se reconhece visivelmente uma mudança na trajetória do pensamento filosófico. Ainda que as temáticas da insularidade, da emigração e da seca se mantenham, a perspectiva será outra: a de buscar soluções, reafirmar a identidade, valorizar os aspectos positivos de sua cultura. Aos poucos, mitos serão reinterpretados; a questão do bilinguismo – o crioulo como a língua do cotidiano, o português como o idioma oficial –, problematizada; e, principalmente, será repensado o peso cultural da evasão, com seus prós e contras, para o futuro do país. Vejamos o que Boechat afirma sobre a obra de Fortes (na época do comentário ainda não unificado em *A cabeça calva de Deus*):

A proposta de Corsino Fortes, ao contrário, nega o caminho da evasão, do ilhéu bipartido, do sofrimento, angústia, sufocamento; nega a continuidade da fome e da seca. Coloca a importância da valorização do país, do renascimento e da reconstrução, do trabalho, da força e da esperança no homem das ilhas (2009, p. 25).

Em síntese, a obra épica de Corsino Fortes reúne três poemas longos, escritos e mesmo publicados (os dois primeiros) em diferentes datas e de formas diversas (alguns trechos apareceram isoladamente em revistas e antologias), mas definitivamente unificados em 2001, com a publicação de *A cabeça calva de Deus*. De requintado trabalho estético e simbólico, *A cabeça calva de Deus* requer abordagem profunda e oferece à leitura crítica um universo vasto de possibilidades de associações entre história, mito, literatura, identidade, nacionalismo, entre outros.

Sob a argamassa desse título, *Pão & Fonema*, de 1974, *Árvore & Tambor*, de 1986, e *Pedras de Sol & Substância*, de 2001, passaram, em conjunto, a expressar o que Danny Spínola chama de “uma poética cosmovisão de Cabo Verde” (2009, p. 7). De fato, a palavra “cosmovisão” é extremamente adequada para resumir a intencionalidade do autor ao elaborar um conjunto épico que desse destaque ao acervo histórico e cultural de um povo cuja independência, conquistada com luta e determinação em 1975, marcou uma fronteira simbólica a ser concretamente delimitada pela ação de homens e mulheres que se empenhavam em desenhar definitivamente as linhas identitárias de seu país. Sobre esse aspecto, comentou Elsa Rodrigues dos Santos:

Corsino Fortes, um dos poetas mais modernos da cabo-verdianidade, exprimindo os valores étnico-culturais do seu povo: a angústia, a fome, a seca, o evasionismo, a

solidão da ilha, o mar-longismo, a emigração e, especialmente, essa contradição latente no ilhéu entre o “ter que partir” e o “querer ficar” ou vice-versa, traduz numa forma nova, acompanhando os ventos modernos da escrita e da História, o repto lançado, quarenta anos antes, desde 35, por aqueles que viraram uma página na literatura de Cabo Verde (Jorge Barbosa com *Arquipélago* e outros escritores da *Claridade*, Manuel Lopes, Baltazar Lopes e João Lopes) de “fincar os pés na terra”, tornando o acto poético uma reflexão do homem e da sua identidade (2009, p. 31).

Boechat, valorizando, na obra de Fortes, a mudança de perspectiva em relação às temáticas da realidade cabo-verdiana; e Elsa dos Santos, reafirmando a presença dessas temáticas na obra do autor, não divergem, contudo, em um aspecto: destacar a importância de Corsino Fortes no panorama da Literatura Cabo-verdiana. De todo modo, recordo ainda a fala de G. Kaiser sobre os reflexos da permanência ou da presença constante de certos temas e motivos:

Temas e motivos mantêm-se frequentemente através dos séculos ou mesmo milênios de formações literárias e sociais diversas; a sua polivalência provoca sempre a interpretação e através dela a auto-compreensão indireta. No entanto, pode detectar-se a marca de determinada época através do seu aparecimento frequente nessa mesma época (s/a, p. 229).

Assim sendo, a referência constante a certas temáticas no corpo da obra de Corsino Fortes, mesmo atravessando décadas, já que a mesma foi composta durante um período largo de tempo, define a necessidade de afirmação de uma nação de certo modo recém-nascida se compreendemos Cabo Verde a partir de sua real autonomia para “ser”.

Lembro também que “narrativa da nação”, conceito de Stuart Hall, refere-se à perpetuação, através da História e da Literatura, na mídia e na cultura popular, das imagens, das estórias, dos eventos, dos símbolos, dos panoramas, dos cenários e dos rituais “que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 2002, p. 52). A epopeia está intimamente relacionada a essa perspectiva. Logo, *A cabeça calva de Deus* cumpre, como poema épico, a função de se fazer narrativa da nação cabo-verdiana. De outro lado, “escrever a nação” (BHABHA, 1998) é afirmar uma posição política necessária no firmamento da atualidade, em que o “local” só deixa de ser reduto de poucos quando a recepção ao que ali se produz extrapola os próprios limites desse local.

Se, de um lado, como epopeia cabo-verdiana, *A cabeça calva de Deus* é marco literário-cultural de Cabo Verde, revelando um *epos* construído à base de muitos confrontamentos; como epopeia universal, a obra extrapola as reverberações internas de um eu-lírico/narrador cabo-verdiano que fala para si e para os seus, e passa a dizer do ser humano, em âmbito amplo, atemporal, anespatial. *A cabeça calva de Deus*, portanto, não é uma obra fechada em si mesma, mas, tal qual um ovo, se rompe ao olho da leitura, fazendo da gema a ilha cabo-verdiana, a cabeça calva de Deus, rodeada pela plenitude branca e multissignificativa da recepção crítica.

Na perspectiva épica, ao reunir, em *A cabeça calva de Deus*, os componentes que constituem o plano histórico e o maravilhoso da cultura cabo-verdiana, Corsino Fortes sedimenta e perpetua a identidade nacional, tal qual fizeram autores épicos como Homero, Virgílio, Dante, Camões, Ercilla, Milton, Jorge de Lima, Pablo Neruda,

entre inúmeros outros (e outras). O *epos*, traduzido na poesia épica, constitui uma intensa fonte de afirmação cultural, e, ainda que se possa discutir o caráter muitas vezes meramente laudatório desse tipo de produção (o que não ocorre na obra de Fortes), não é possível ignorar o peso dessa poesia como fonte de representação artística da realidade pátria. E mais, uma leitura aprofundada revelará como o autor, tocando nas questões pátrias, alçou igualmente tocar em problemáticas humano-existenciais universais.

Para alcançar esses propósitos, organizei a apresentação e a leitura crítica da obra dando simultâneo destaque a sua importância como “a epopeia de uma nação solar” e a seu poder de penetrar no âmbito “cósmico” das questões universais. Tomando como parâmetros para a abordagem os tópicos “proposição”, “invocação”, “divisão em cantos”, “plano literário”, “plano histórico”, “plano maravilhoso” e “heroísmo”, realizei uma reflexão de caráter geral, ilustrada com obras da épica universal, para, em seguida, centrar o estudo de cada aspecto especificamente na obra de Fortes⁴.

Esclareço que, embora proposição, invocação e divisão em cantos possam ser consideradas partes integrantes do plano literário, merecerão aqui destaque isolado, pela significação que possuem, quando presentes em uma obra, no sentido de sinalizar a intenção épica do autor. De outro lado, o plano literário como item envolverá reflexões sobre a inventividade do autor, e o modo como, literariamente, desenvolveu a matéria épica e a dupla instância de enunciação.

Partirei dos principais aspectos relacionados à teoria épica do discurso, sem, contudo, desejar fazer deste estudo um modo de valorizar a pertinência de abordar a obra como uma manifestação do gênero épico – até porque o próprio Fortes já o fez, estruturando a obra tal como a recebemos – mas, sim, uma forma de exaltar a coragem do poeta cabo-verdiano ao criar uma epopeia de arquitetura simbólica que, em lugar de oferecer uma leitura referencial e transparente (que poderia ser natural para uma cultura que precisa lutar para ter visibilidade e marcar um local de fala), provoca uma recepção que terá que priorizar os canais de sensibilidade para lidar com os estranhamentos ali encontrados. Assim, esse recorte teórico-crítico, ao referenciar as categorias épicas, busca apenas um modo de realizar a leitura complexa que a obra pede. Por sua vez, o diálogo implícito com outras epopeias da literatura universal obedece ao intuito de valorizar a universalidade de *A cabeça calva de Deus*, alcançada, principalmente, como será visto mais adiante, pela capacidade criadora de Fortes, que lhe permitiu tocar no que Raíssa Cavalcanti chama de “símbolos do Centro”:

A entrada na dimensão simbólica provoca a transformação da consciência, eleva a percepção e torna possível a emergência da realidade psíquica oculta e desconhecida. O alcance do sentido transcendental do símbolo e a participação vívida e emocional na experiência que ele oferece, por sua vez, transmutam a consciência racional em consciência intuitiva. Os símbolos sempre causam a expansão da consciência para além da ilusão da dualidade, para a percepção da unidade e da integração entre todas as coisas (2008, p. 9).

⁴ Todos os conteúdos teóricos que abrem os capítulos deste livro foram reunidos em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013), de modo a compor uma obra especificamente teórico-crítica sobre as categorias do discurso épico.

Dito isso, pareceu-me importante inserir um capítulo inicial que contemplasse, de forma sintética, a teoria épica do discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, e possibilitasse uma recepção mais clara do que, nesta abordagem, desenvolvo.

De todo modo, ao dimensionar criticamente a epicidade de *A cabeça calva de Deus*, entendendo-a como importante manifestação tanto da épica cabo-verdiana como da épica universal, pretendo fazer minhas as palavras de Homi K. Bhabha: “Gosto de pensar que, do lado de cá da psicose do fervor patriótico, há uma evidência esmagadora de uma noção mais translacional do hibridismo das comunidades imaginadas” (2001, p. 24).

Também nesta introdução é importante lembrar, com Barthes, em *O rumor da língua*, que

Abrir o texto, fundar o sistema de sua leitura, não é, pois, apenas pedir e mostrar que é possível interpretá-lo livremente; é, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia, o jogo não deve ser aqui compreendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, contudo, o esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo (desde a psicanálise que sabemos que este corpo excede em muito a nossa memória e a nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade cambiante das frases (s/a, p. 28-9).

CAPÍTULO 1

Breves considerações sobre o gênero épico

A perspectiva crítico-evolutiva da epopeia perde-se no século XVI por falta de uma teoria épica, necessária para acompanhar, através das diferentes manifestações do discurso épico, as transformações estruturais da epopeia (SILVA, 1987, p. 9).

Breves considerações sobre o gênero épico

A semiotização épica do discurso destaca-se por seu potencial como instrumento para o reconhecimento e a análise de epopeias, principalmente as modernas e pós-modernas, nas quais as transformações em relação à forma clássica são mais visíveis.

Em sua teoria, Silva define as categorias básicas da manifestação épica do discurso: a presença de uma matéria épica, constituída por uma dimensão real e outra mítica, representadas, respectivamente, no plano histórico e no plano maravilhoso do poema; a alusão à figura heroica ou ao heroísmo; e a dupla instância de enunciação⁵. É a partir dessas categorias que se chega a compreender a evolução do gênero. Apresento a seguir uma pequena síntese de como Silva chegou a essas categorias.

Observando as manifestações épicas que integraram o classicismo greco-romano, e orientando-se pelas formulações teóricas de Aristóteles e Staiger, Silva verificou que, naquelas obras, a *matéria épica* — definida como temática resultante da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, fruto da atribuição de uma significação mítica ao evento histórico —, era extraída dos feitos grandiosos, geralmente veiculados pela tradição oral, que determinado herói (ou heróis) havia realizado e que, por sua grandiosidade, haviam recebido, com o tempo, uma aderência mítica. Transportado para o poema, o herói era, portanto, um ser que agia tanto no plano histórico quanto no maravilhoso, o que lhe conferia uma dupla condição existencial: real e mítica. Os exemplos mais clássicos desse tipo de heroísmo são Aquiles e Ulisses. Além dessa observação, o semiólogo destacou o fato de o poema épico se caracterizar por uma *dupla instância de enunciação*: narrativa e lírica, sendo a primeira a mais importante nos primórdios do gênero, uma vez que o poema trazia visíveis, em sua composição, os elementos próprios da narrativa — acontecimento, personagens e espaço. A segunda instância, a lírica, nas manifestações mais antigas do gênero, limitava-se praticamente à consciência lírica do poeta que escrevia a epopeia, além da obediência aos padrões estéticos de todo poema, como a apresentação em versos, a utilização de rimas, ritmos, etc. Para ser realizado, o poema épico ou a epopeia, portanto, dependia de uma matéria épica, que era dada pronta ao poeta por meio da tradição oral. O plano literário, ou seja, o plano da criação poemática, exigia pouca criatividade ou intervenção por parte do poeta, uma vez que a fusão entre o histórico e o maravilhoso já havia ocorrido na própria cultura, bastando ao escritor compor em versos — algumas vezes até repetindo uma tradição oral — os feitos épicos em questão.

A partir de *Os Lusíadas*, obra renascentista que passou a influenciar a maioria dos poemas épicos posteriores, observou Silva que algumas mudanças relacionadas à formação da matéria épica e ao perfil do herói determinaram uma inadequação entre a proposta de Aristóteles e os poemas que estavam sendo produzidos. Uma extensa pesquisa do estudioso estabeleceu os pontos nos quais a proposta aristotélica perdia sua validade como instrumento para a operacionalização teórico-crítica de manifestações épicas do discurso.

⁵ Podem ser reconhecidas em um poema épico duas vozes de enunciação, a do eu-lírico, por se tratar de um poema, e a de um ou mais narradores, por a epopeia conter um plano narrativo. Daí a referência à instância de enunciação épica como “eu-lírico/narrador”.

Segundo Silva, se os objetos de estudo de Aristóteles foram os poemas épicos produzidos na Grécia, no período clássico, suas formulações não poderiam ser consideradas teóricas, mas apenas críticas, já que circunscreviam uma manifestação discursiva nacional e epocalmente limitada. Assim, a epopeia clássica teria o perfil próprio de uma manifestação contaminada pela concepção literária clássica. Por isso, impor esse perfil como categoria teórica às manifestações épicas do discurso surgidas em outras épocas, e contaminadas por outras concepções literárias, tornava universal um cânone teórico-crítico inválido, uma vez que esse não dava conta de manifestações cujas formas não mais correspondiam ao original clássico.

Dessa conclusão, apenas duas hipóteses: ou se estabelecia o padrão clássico como o padrão legítimo para a criação épica, condenando-se, por conseguinte, tudo o que fugisse desse padrão à condição de *não-épico*; ou se buscava, na proposição aristotélica e em estudos subsequentes, os elementos básicos inerentes à natureza épica do discurso e, a partir daí, procuravam-se estabelecer as mudanças geradas pela influência de novas concepções literárias, tais como ocorreram, por exemplo, no gênero lírico e no dramático. Tal procedimento fundamentaria uma teoria que pudesse ser utilizada não mais para canonizar aspectos formais do poema épico, mas, sim, para permitir uma análise sustentada por princípios teóricos que legitimassem a existência da epopeia e a considerassem sempre sob a ótica da concepção literária à qual ela se prende. Esse foi o procedimento de Silva.

Assim, além das características já observadas em Aristóteles e Staiger, o que Silva fixou como especificidade estrutural de um poema épico foi: a dupla instância de enunciação – narrativa e lírica, sem importar qual das duas seja predominante – e a existência de uma matéria épica, inerente à epopeia, na qual o plano histórico e o maravilhoso, integrados através da ação heroica, representam, respectivamente, a dimensão real e a mítica (e sua fusão), ambas integradas à experiência humano-existencial que motiva a criação poemática. As formas como a instância lírica e a instância narrativa incidirão para a elaboração do texto épico e o modo como a matéria épica será apresentada variarão sempre em função da concepção literária à qual determinado poema se prende. Ou seja, de forma bem simples, a partir dessa proposta, identifica-se como épico ou epopeia todo poema longo que desenvolva uma matéria épica por meio da dupla instância de enunciação lírica e narrativa.

Continuando sua pesquisa e utilizando como material de trabalho poemas da épica ocidental, Silva identificou quatro modelos épicos principais: o *modelo clássico*, o *renascentista*, o *moderno* e o *pós-moderno*. A definição desses modelos teve por objetivo elucidar as transformações do gênero através dos tempos, destacando, por exemplo, como a *inalterabilidade de ânimo* (ou seja, a imparcialidade diante dos fatos), reconhecida tanto por Aristóteles como por Staiger, pode ser substituída pela participação do eu-lírico/narrador no mundo narrado, em função, entre outros, da introdução dos *episódios líricos* (episódios criados para agregar maior valor mítico à matéria épica) na elaboração épica. Assim, o antigo distanciamento da instância de enunciação em relação à matéria épica narrada começou a ser substituído, no nível do plano literário, ou seja, no nível da criação, por uma crescente participação do eu-lírico/narrador no poema. Essa participação se traduz, por exemplo, nas epopeias em que há o predomínio da primeira pessoa, em lugar da tradicional terceira pessoa observadora.

A teoria, contudo, ganhou, com o tempo, novos contornos, até que, com a publicação do primeiro volume de *História da epopeia brasileira* (2007), ficasse definido o conceito de *matriz épica* e redefinido o de *modelo épico*.

Basicamente, Silva define por *matriz épica* o suporte retórico-conceitual que incide para que a visão de mundo impregnada na manifestação épica de determinada época privilegie uma das categorias de que se compõe o que ele chama de *macrossemiótica das línguas naturais*. Na perspectiva de Silva, a construção do sentido da experiência humano-existencial se compõe de três lógicas operacionais que atuam sobre os seres humanos para que estes produzam manifestações discursivas por meio das quais se comuniquem entre si, dando um sentido para a vida e para as relações. As categorias que compõem a macrossemiótica das línguas naturais são: o mundo subjetivo das motivações pessoais, o mundo objetivo dos valores codificados e o mundo objetual do automatismo mecânico.

De acordo com Silva, de tempos em tempos, as lógicas inerentes a cada uma dessas categorias assumem a função de articular a integração das três na formação de uma *imagem de mundo*, configurando a supremacia de determinada retórica: a *clássica*, a *romântica* ou a *moderna*, segundo conceituação do próprio teórico. Assim, têm-se a lógica subjetiva organizando a imagem de mundo nas épocas em que se sobressai a *Retórica Romântica*; a lógica objetiva fazendo o mesmo nas épocas em que se sobressai a *Retórica Clássica*; e, finalmente, a lógica objetual desestruturando a dualidade razão/emoção ou subjetividade/racionalidade, impondo uma imagem de mundo caótica, como acontece no Modernismo e no Pós-Modernismo, épocas sobre determinadas pela *Retórica Moderna*.

De forma aqui bem simplificada, o que Silva quis destacar é que o pêndulo razão/emoção que norteou a humanidade até o advento da modernidade e a recente supremacia da falta de sentido ou do caos não são mais que resultado desse processo de interação das lógicas, em que uma delas se sobrepõe às outras. Daí, por exemplo, sempre associarmos a época romântica (primeira metade do século XIX) à subjetividade e ao sentimentalismo, enquanto que, se pensamos no século XVIII, logo nos vem a imagem de um mundo racional. Ainda que o resíduo predominante acentue qual das lógicas esteve (ou está) em evidência, as três estão presentes todo o tempo, internalizadas no pensamento e na emoção humana, e respondem, em determinados momentos, às questões próprias da experiência existencial. A imagem de mundo de uma época, contudo, por ser generalizante, evidencia a lógica predominante.

Se isso ocorre no plano das relações humanas cotidianas e do discurso comunicativo comum, também na criação artística, incluindo a literatura, se poderá perceber a sobre determinação retórica que atua sobre uma época. Lembremo-nos, nesse sentido, dos romances realistas, em que a lógica objetiva do mundo racional é que dá sentido ou explicação à vida humana e à sociedade. Assim, o que se percebe na produção ficcional realista são relatos presos à observação da realidade, nos quais recebe destaque o comportamento humano visto sob a ótica dos valores sociais. Assim, também na poesia épica, a interferência das lógicas que definem as retóricas será visível e estará relacionada à concepção literária da época em que determinado poema foi produzido.

As matrizes épicas, portanto, foram definidas por Silva a partir da relação entre as sobre determinações retóricas que interferem na elaboração discursiva épica e as

decorrentes estruturas de representação que tais sobredeterminações exigiam por parte do criador. No mundo clássico, por exemplo, o distanciamento da voz da enunciação (o eu-lírico/narrador) contribuía para dar maior imparcialidade ao evento épico. Lembremos que foi uma época sobredeterminada pela lógica objetiva. Já na época medieval, em que a retórica predominante é a romântica, vinculada ao mundo subjetivo, encontraremos epopeias em primeira pessoa, como é o caso de *A Divina Comédia*. Assim, as matrizes épicas estão relacionadas à sobredeterminação retórica e, por isso, são três: matriz épica clássica, matriz épica romântica e matriz épica moderna.

Contudo, só o conceito de matriz épica não é suficiente, uma vez que, entre uma manifestação contaminada pela retórica objetiva no mundo greco-romano e outra, igualmente contaminada por essa retórica, mas já no período renascentista, são visíveis muitas diferenças. Essas diferenças decorrem de um fator muito importante: a sucessão entre a retórica clássica (objetiva) e a romântica (subjetiva), configurando o tal pêndulo razão/emoção, não aconteceu sem causar contaminações entre uma época e outra. Uma epopeia renascentista trará, em sua concepção artística e em sua visão de mundo, resíduos de épocas anteriores, o que define transformações em relação à manifestação clássica, que, tal como a renascentista, derivou de uma sobredeterminação retórica objetiva. Por essa razão, Silva, embora tenha podido agrupar o que ele chamou de *modelos épicos* a partir dos vínculos desses modelos com as matrizes épicas, teve que estudar as mudanças existentes entre um modelo e outro, ainda que vinculados à mesma retórica. De certo modo, o que marca a diferença entre os modelos é a concepção artística de sua época.

A matriz épica clássica reúne o *modelo épico clássico*, o *renascentista*, o *arcádico-neoclássico* e o *parnasiano-realista*. A matriz épica romântica reúne o *modelo medieval*, o *barroco*, o *romântico* e o *simbolista-decadentista*. Já a *matriz épica moderna* – em que a retórica deixa de seguir o pêndulo razão/emoção, passando a privilegiar a sobredeterminação da lógica objetual, em que há uma desarticulação dos sentidos como um todo – reúne o *modelo moderno* e o *pós-moderno*.

Cabe, ainda, lembrar que matéria épica e epopeia não são sinônimos. A epopeia é uma realização específica de uma matéria épica, ou seja, é uma manifestação literária, em forma de poema longo, no qual se reconhecem a dupla instância de enunciação (assumida pelo eu-lírico/narrador), o plano histórico, o plano maravilhoso, e, claro, uma matéria épica, que deriva da fusão das dimensões real e mítica de um evento, representadas, respectivamente, por esses planos. Já a matéria épica, em si mesma, é uma temática caracterizada por essa fusão, mas que pode ser expressa, artisticamente, de diversas formas. Um romance, por exemplo, pode conter uma matéria épica. Contudo, chamá-lo de epopeia é um equívoco, já que o mesmo não possui a dupla instância de enunciação, ou seja, não é um poema que contenha um eu-lírico/narrador. O que se pode reconhecer, em muitos casos, isto sim, é a presença de um hibridismo de gêneros que sustente o reconhecimento de traços de epopeia em um romance, caso nele se verifique, por exemplo, a presença de prosa poética. É o que ocorre na Literatura Brasileira em obras como *Iracema*, de José de Alencar, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, só para citar três.

Uma explicação sobre cada um dos modelos épicos⁶, dada a longa tradição épica da literatura universal, levaria este texto por caminhos muito distantes do enfoque em uma obra tão recente. Contudo, como *A cabeça calva de Deus* foi produzida parte no século XX, parte no XXI, cabe me reportar, ainda que brevemente, aos modelos épicos moderno e pós-moderno, associados, como foi visto, à matriz épica moderna.

É importante, contudo, salientar que as relações entre os modelos épicos e a obra de Corsino Fortes não impõe a inclusão de *A cabeça calva de Deus* em uma tradição estética de origem europeia. Estudos pós-coloniais debatem incessantemente a inadequação das categorias estéticas importadas como parâmetro para a abordagem de literaturas pós-coloniais como as africanas, por exemplo. O recurso teórico dos modelos épicos parte de um recorte vertical na literatura cabo-verdiana que traz à tona a obra *A cabeça calva de Deus*, para então compreendê-la à luz de um eixo horizontal que é a trajetória do gênero épico no mundo. Nesse sentido, e não no de ordenar a produção épica cabo-verdiana, parece-me, sim, pertinente perceber a inserção da obra de Corsino Fortes no cosmos da épica universal, que, dadas as origens, acabou recebendo uma classificação de matrizes e modelos respaldada pela tradição estética que sustentou essa produção em âmbito geral. Assim, entender a obra *A cabeça calva de Deus* a partir do modelo moderno e do pós-moderno de epopeias não quer dizer que a literatura cabo-verdiana em si deve ser compreendida a partir dos conceitos de modernidade e pós-modernidade. São, porém, inegáveis, e este estudo vai comprovar isso, as marcas de identidade entre a produção de Fortes e as de outros autores e outras autoras da contemporaneidade.

Por outro lado, e ainda ratificando o posicionamento aqui tomado, sendo Corsino Fortes um homem de elevada erudição que viveu em muitas partes da Europa e da África, seria ingênuo enfocar sua obra por um viés limitado apenas aos aspectos culturais cabo-verdianos presentes em seu poema, deixando de lado a capacidade que sua obra tem de referenciar simbolicamente aspectos universais da experiência humano-existencial. Nesse sentido, a presença de referências à tradição épica feita neste estudo tem o intuito expresso de destacar quão afinada está a obra de Corsino Fortes com o percurso da épica universal através dos tempos, respeitados, claro, os traços de suas respectivas culturas.

Voltando à teoria, esclareço que o *modelo épico moderno* refere-se à manifestação épica do discurso, que, produzida no século XX, foi contaminada pela concepção literária modernista. Se o Modernismo trouxe significativas mudanças e inovações para as expressões artísticas em geral, o mesmo não poderia deixar de ocorrer com a manifestação épica do discurso. A relação entre os seres humanos e o mundo sofreu gritante alteração. Maquinizado, o mundo deixou de ter como centro o ser humano e este se viu projetado no absurdo do vazio, da falta de identidade e de espaço. Daí, segundo Silva, ter-se alterado significativamente a estrutura das epopeias modernas em relação aos modelos anteriores. Na epopeia moderna, o herói inicia seu percurso já projetado no plano maravilhoso, e daí caminha para o histórico, em busca de sua condição humana. Também o centramento na dimensão mítica permite que o eu-lírico/narrador participe plenamente do mundo narrado, já que a matéria épica não

⁶ Esses modelos se encontram esclarecidos no primeiro volume de *História da epopeia brasileira*.

mais lhe será dada pronta, mas será, sim, por ele literariamente elaborada. O mito é agora tomado em seu arquétipo, ou seja, o mito como *estrutura vazia* à espera de uma representação histórica. Assim, os arquétipos míticos inerentes à existência humana (sedução, redenção, criação, etc.)⁷ são projetados na realidade objetiva e, preenchidos pela experiência humano-existencial heroica, integram-se à dimensão real. A busca do herói, agora, é a busca pela condição humana. Essa procura reflete a própria angústia do homem moderno, que tenta organizar o mundo à sua volta. Por não ter mais que obedecer a uma lógica temporal histórica, já que o fato histórico não é um fato fixo preexistente, mas construído no relacionamento entre o herói e a realidade objetiva, a narrativa épica deixa de obedecer a uma sequência temporal de acontecimentos. A participação do eu-lírico/narrador é plena, e ele, muitas vezes, chega a assumir a voz do herói escolhido para personalizar a estrutura mítica em questão. A integração da forma de representação histórica à estrutura mítica será processada literariamente, o que gera maior relevo para o plano literário da epopeia.

Por tudo isso, conforme propôs Silva, o *modelo épico moderno* apresenta uma mudança significativa na estrutura da epopeia: a instância lírica da enunciação começa a ganhar grande importância, e o poema passa de essencialmente narrativo a essencialmente lírico. Nesse sentido, Silva buscou apontar no poema *Mensagem*, de Fernando Pessoa, a realização literária por meio da qual se evidencia a nova forma épica: em *Mensagem*, a representação histórica é garimpada não só da história portuguesa em si, mas da própria incursão épica de Camões em *Os Lusíadas*. Assim, a matéria épica ganha significação a partir da estrutura mítico-significativa literariamente elaborada, a saber: brasão, castelos, campos, quinas, etc., e também a partir da referência implícita, que mostra que *Mensagem* agrupa, além dos referentes históricos, os próprios referentes literários portugueses, principalmente o camoniano.

A inventividade do criador se expande na epopeia moderna, o que resulta em recursos como a própria reinvenção da estrutura épica. Em muitas epopeias modernas (e também nas pós-modernas) encontramos outras formas de nomear os cantos (tradicional divisão de um poema épico), como acontece, por exemplo, com *Romanceiro da Inconfidência*, da brasileira Cecília Meireles, dividido em “romances”, “cenários” e “falas”. Em outros, há o abandono total das estruturas tradicionais da poesia épica, e só se reconhece a feição épica pela presença da matéria épica e por um fato importante: o poema, ainda que fragmentado, é longo e possui uma unidade – princípio, meio e fim –, que pede uma leitura ordenada. Algumas obras, contudo, ainda trazem divisão em cantos, a presença de uma proposição, uma dedicatória e uma invocação, o que, sem dúvida, facilita o leitor crítico que busca averiguar o caráter épico da criação.

Foi o destaque do plano literário de elaboração da matéria épica que levou a crítica a concluir que, de fato, o poema épico ter-se-ia extinguido, visto que desde o Renascimento a epopeia já vinha perdendo as características estruturais fundamentadas por Aristóteles. O que o poema épico perdeu, entretanto, não foram as características básicas, mas as características vinculadas àquilo que é determinado pela concepção literária, daí a importância de se analisarem as manifestações épicas

⁷ Sobre a questão do mito e dos arquétipos sugiro a leitura da segunda parte do primeiro volume de *História da epopeia brasileira*.

do discurso reconhecendo as concepções literárias que as contaminaram e percebendo as transformações estruturais internas e conceituais pelas quais a poesia épica foi passando.

No *modelo épico pós-moderno*, a instância lírica assume um domínio quase absoluto sobre a epopeia, transformando, na concepção de Silva, o que era uma *narrativa épica* em uma *epopeia lírica*. Porém, embora a instância narrativa não tenha mais, necessariamente, uma função estruturante dentro do texto, ela se manifesta através da função enunciativa, ou seja, existe uma proposição de realidade histórica de mundo, ainda que esta tenha perdido a temporalidade histórico-cronológica e ganhado a temporalidade do presente, e há, obviamente, uma matéria épica à qual o texto se prende e através da qual se desenvolve. De forma esparsa e multifacetada, ainda são perceptíveis as inscrições de personagens, espaço e acontecimento, categorias, portanto, do discurso narrativo, assim como também se percebe a unidade princípio/meio/fim que organiza a leitura do poema. Contudo, como a perspectiva pós-moderna é multifacetada, também é possível encontrar poemas épicos que recuperam estruturas épicas do passado. Casos assim serão vistos e comentados mais adiante, quando os aspectos épicos forem abordados.

Se o *modelo épico moderno* caracteriza-se pela presença de uma estrutura mítica vazia que será preenchida por meio do resgate do real histórico; no *modelo pós-moderno*, a matéria épica da epopeia será extraída de um recorte da própria realidade histórica na qual a vivência subjetiva é liricamente projetada.

O Eu que vivencia subjetivamente o real não tem mais uma individualidade, mas é a representação coletiva do ser humano que vive o caos da Modernidade e, através dessa vivência, busca não mais sua ordenação, como ocorria com a concepção literária modernista, mas simplesmente o “estar no mundo”. Através de fragmentos vivenciados (e vivenciáveis) e centrada no plano literário que estrutura a matéria épica, a epopeia pós-moderna desconstrói a relação espaço-tempo do real histórico e a este incorpora o presente unitário da expressão literária. O plano histórico é estruturado pelos fragmentos da realidade objetiva que são vivenciados por este Eu metonímico, enquanto o plano maravilhoso se estabelece a partir da vivência subjetiva e transgressora do real, uma vez que esse Eu é em si uma estrutura mítica de expressão subjetiva, que, por ser mítica, pode relacionar-se com todo um universo histórico-artístico representativo da inscrição humana no Ocidente. Esse Eu, portanto, rompe com o paradigma do espaço-tempo e vivencia simultaneamente diversos tipos de experiências, como se adquirisse “asas” capazes de transportá-lo a qualquer local, tempo e circunstância. Eis aí o grande incremento na elaboração literária da matéria épica.

Por outro lado, a existência de um Eu metonímico, navegante de um tempo/espacoo ilimitado, vai incidir na própria estruturação poemática da epopeia, o que faz da referência – épica, lírica, narrativa e contextual – um meio recorrente de criação. Na vivência fragmentada, também são resgatados fragmentos de outros textos que se incorporam ao poema, reescrivendo o real e a vivência deste real. Essa característica é comum a todas as produções literárias pós-modernas e, como tal, não poderia deixar de estar presente na epopeia.

Cabe, por último, destacar que o fato de a instância lírica da enunciação ter assumido maior importância na enunciação épica (que é dupla, como já foi visto) em

nada impede que se reconheça e analise o caráter épico do poema. Se nas epopeias clássicas predominava a instância narrativa, isso ocorria pelo distanciamento da voz épica em relação à matéria épica desenvolvida no texto. Mas, na própria Idade Média, já se verifica a presença marcante da subjetividade, expressa ou materializada no uso da primeira pessoa do singular. A mudança de foco, portanto, resulta do tipo de enfoque que se dá à matéria épica e da maior ou menor participação da inventividade do poeta ou da poetisa na fusão, no plano literário, dos planos histórico e maravilhoso.

A falta de conhecimento sobre a evolução do gênero leva a crítica e mesmo escritores e escritoras a tomarem a épica clássica como parâmetro, o que, muitas vezes, resulta em atitude de rechaço ao gênero, como se o mesmo, transportado para nossos dias, denotasse arcaísmo ou subserviência às literaturas vinculadas a injunções colonialistas, por exemplo. As novas formas do épico, ao contrário, revelam que a permanência do gênero não se prende a relações de dominação ou de poder, mas ao fato de que, ao fazer circular o *epos* que identifica uma cultura, a poesia épica cumpre seu papel de ser voz por meio da qual uma nação se ins/escreve no mundo. A análise de um poema longo, a partir do enfoque épico, não pode, de maneira alguma, prescindir do reconhecimento do lirismo do texto, com suas imagens, metáforas e construções simbólicas em geral. Ao contrário, quando uma epopeia, pela predominância da instância lírica, tende a um maior lirismo, será justamente através da compreensão do investimento lírico para a elaboração da matéria épica que se chegará à visão do conjunto épico que tal poema pode representar.

Anazildo Silva, em *História da epopeia brasileira*, sintetiza o que acima foi dito sobre o modelo épico pós-moderno:

As principais características do modelo épico pós-moderno são: a elaboração literária da matéria épica; o centramento do relato no plano literário; o recurso poético da hétero-referenciação e o recurso narrativo da hétero-contextualização; a elaboração intratextualizada da proposição de realidade histórica, da estrutura mítica, da ação épica, da viagem do herói e da identidade heroica, através da superposição na expressão subjetiva do eu-lírico/narrador, respectivamente, de diversas proposições de realidades particulares e subjetividades heroicas; participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado e total liberdade rítmica, métrica e estrófica (2007, p. 155).

Foi, portanto, com o respaldo da teoria épica do discurso que pude, em minha pesquisa de doutorado, enveredar pela poesia épica de autoria feminina e descobrir, para minha própria surpresa, que o gênero, que eu já sabia vivo, estava, contudo, mais vivo do que eu imaginava. Somente no que tange a obras épicas brasileiras modernas e pós-modernas, tanto de autoria feminina quanto masculina, já é possível elencar mais de 100 publicações. O interesse pela epopeia expandiu-se além das fronteiras brasileiras e me levou, como já foi relatado, a descobrir inúmeras obras que, ao perpetuarem o *epos* de suas culturas, consolidam a representatividade do gênero épico no seio da literatura universal. Entre essas obras, claro, *A cabeça calva de Deus*.

Ainda que uma compreensão profunda da teoria requeira leituras mais complexas e completas, deixo um convite aberto à reflexão sobre as transformações do gênero épico e passo a ilustrar, com a obra *A cabeça calva de Deus*, uma manifestação épica passível de ser compreendida como uma epopeia vinculada ao modelo épico pós-moderno e, por associação teórica, também à matriz épica moderna. Da relação implícita entre a inventividade de Fortes e outras manifestações

épicas, percebe-se a grande sintonia do escritor com os lugares de fala reinventados pelas novas epopeias. Há ainda, contudo, uma consideração final necessária a essa introdução: o reconhecimento de *A cabeça calva de Deus* como manifestação épica não é mérito desta investigação.

Em primeiro lugar, o mérito está no próprio autor, que, ao nomear como cantos as partes dos poemas *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância*, ao apresentar aberturas intituladas como proposições e ao unificar os três livros sob o título *A cabeça calva de Deus*, convidou a crítica a considerar sua obra sob a perspectiva do épico, ainda que a abordagem épica em si mesma seja um grande problema para a crítica que desconhece as transformações do gênero.

Há, porém, um nome importante, que não só compreendeu a epicidade da obra de Fortes, como elaborou análises muito bem sedimentadas e enriquecedoras para qualquer estudioso/a que deseje contemplar essa obra. Trata-se da já citada Ana Mafalda Leite, que, tanto em prefácios e posfácios das publicações de Fortes, como no livro *A modalização épica nas literaturas africanas*, refletiu profundamente sobre aspectos importantes que conferem epicidade ao poema. Muitas dessas reflexões serão retomadas no decorrer da análise que aqui me proponho a fazer. E o fato de Leite não considerar o épico a partir do mesmo enfoque teórico aqui dado em nada impede o diálogo desta abordagem com a da autora. Concluo com a síntese que Leite fez acerca de *Pão & Fonema*, e que, a meu ver, não só também se transporta criticamente aos outros dois livros que integram o projeto épico de Fortes como, em uma leitura atenta, permite um diálogo interessante com a própria teoria épica do discurso:

Poema em que a modalização épica se manifesta pela reactivação de uma estrutura formal característica (o uso da Proposição e dos Cantos), pela presença de um maravilhoso diversificado, pela paródia fragmentária a outros textos que nele se insinuam como o da *Odisseia*, o de *A Divina Comédia*, da *Bíblia* e ainda outros coloquiais/orais, mais caracteristicamente cabo-verdianos. Poema que, também, e talvez fundamentalmente procura ter uma finalidade político-ideológica similar ao texto da *Eneida*, onde recolhe a herança heroico-épica do relato da fundação do novo país e da noção coletiva de pátria (1995, p. 166).

CAPÍTULO 2

Sobre a proposição épica

Embora seja o último a ser alcançado, o fim é o primeiro a ser fixado. O objetivo de uma caminhada é a primeira coisa que se estabelece de antemão. Pois, como objetivo, o fim predetermina o sentido, as dimensões e o nível do caminho e decide previamente o por quê e o para quê da caminhada (EMMANUEL CARNEIRO LEÃO, 1977, p. 21).

Sobre a proposição épica

Entende-se por “proposição épica” uma parte da epopeia, nomeada ou não, em destaque ou integrada ao corpo do texto, através da qual o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia. Também se pode entender como “proposição” um texto em prosa, assinado pelo autor do poema, que, sob a forma de um metatexto, explica sua intenção ao criar o poema que se seguirá. Por ser a epopeia um “canto longo”, repleto de referências históricas, geográficas, culturais, míticas, etc., é natural que a síntese de abertura representada pela proposição tenha significativa importância para a marcação do ritmo da leitura. Em geral, por exemplo, quando a proposição aparece em forma de poema, já se pode verificar pelo aspecto formal utilizado como será o tratamento estético de toda a obra. A ausência de uma proposição, entretanto, não impede o reconhecimento de um texto como epopeia. Contudo, claro está que, ao estar presente, a proposição indica uma intencionalidade épica mais explícita.

Como se disse acima, uma proposição pode vir nomeada ou não, aparecer em verso ou em prosa. Além disso, ela pode receber outros nomes, alguns, inclusive, reveladores da criatividade da obra. É igualmente possível que um autor (ou uma autora), não consciente da natureza épica de seu texto, em função de guardar o registro das manifestações clássicas, inicie seu poema longo com um texto no qual se reconheça o conteúdo de uma proposição, ainda que não seja uma inserção proposital no sentido de compô-la como parte específica de um texto épico.

A proposição, em suas diversas formas, promove uma espécie de ritual de iniciação da leitura. Quando objetiva ou destacadamente referencial, funcionará como um registro funcional; quando metafórica, ou simbólica, indicará ou mapeará, significamente, os aspectos que ganharão densidade semântica no decorrer do texto. Quando metalinguística, geralmente realçará o papel da epopeia como expressão cultural.

Com a finalidade de oferecer maior lastro para a compreensão da importância da proposição épica e dos modos como a mesma se manifesta na épica universal, incluindo aí a perspectiva comparativa entre as mesmas e a épica de Fortes, descrevo categorias de proposição por mim nomeadas, exemplificando-as com citações de epopeias de diversas épocas, nacionalidades e autores/as. Nessa reflexão também será incluída a discussão sobre o centramento da proposição no que se refere à matéria épica. Em seguida, parto para a análise do aspecto “proposição” em *A cabeça calva de Deus*.

A proposição não nomeada integrada ao primeiro canto ou livro (1), ou mesmo simplesmente integrada ao corpo do poema, quando este não aparece dividido em partes, é marca constante na épica clássica. Exemplo disso está em *Eneida* (séc. I a.C.), de Virgílio, aqui na versão de Manuel Odorico Mendes:

Livro I

Eu, que entoava na delgada avena
Rudes canções, e egresso das florestas,
Fiz que as vizinhas lavras contentassem

A avidez do colono, empresa grata
Aos aldeões; de Marte ora as horríveis
Armas canto, e o varão que, lá de Tróia
Prófugo, à Itália e de Lavino às praias
Trouxe-o primeiro o fado. Em mar e em terra
Muito o agitou violenta mão suprema,
E o lembrado rancor da seva Juno;
Muito em guerras sofreu, na Ausônia quando
Fundia a cidade e lhe introduz os deuses:
Donde a nação latina e albanos padres,
E os muros vêm da sublimada Roma.⁸

Observemos que aqui um eu-lírico/narrador em primeira pessoa, assumindo-se como um poeta que ainda não se atrevera à poesia épica, anuncia uma mudança de perspectiva: deixará o “rude” canto pastoril para dar voz a feitos de natureza mítica (marcada pela alusão aos deuses) e histórica (definida pela ação de “fundar uma cidade”). Percebe-se que, nessa proposição, a matéria épica está clara, assim como a **ênfase na ação heroica (a)** de um Eneias ainda não nomeado.

Em igual condição está *Popol Vuh dos Maias-Quichés da Guatemala* (séc. XVI), que apresenta uma **proposição não nomeada integrada ao primeiro canto ou livro (1)** logo na abertura do seu “Primeiro Canto” (versão de Sérgio Medeiros e Gordon Brotherton):

I
Esta é a raiz da palavra antiga.
Aqui é Quiché seu nome.
Aqui escreveremos então,
 Iniciaremos então as palavras antigas,
Os inícios
 E a raiz principal
De tudo o que se fez na cidade de Quiché,
 A tribo do povo quiché.
Assim, isto é o que vamos reunir então,
 A decifração,
O esclarecimento,
 A explicação
dos mistérios
 E a iluminação
Dos feitos de Tzakol (Construtor)
 E Bitol (Modelador);
Alom (Portador)
 E Qaholom (Gerador) são seus nomes,
...
(2007, p. 41).

Percebe-se que o enfoque naquilo que se vai contar está marcado pelos substantivos “decifração”, “esclarecimento”, “explicação dos mistérios” e “iluminação dos feitos”, que, por sua vez, prendem-se a uma cultura e a um povo, os “quiché”. A

⁸ Texto completo disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLiberis/eneida.html>.

referência a “palavra antiga” e a “mistérios” já anuncia os planos histórico e mítico. Uma vez que o substantivo “iluminação” se complementa com “dos feitos”, pode-se igualmente compreender a existência de um **centramento na ação heroica (a)**. A presença da primeira pessoa do plural, identificando um eu-lírico/narrador que é um “nós”, traz para o plano da enunciação o próprio povo de que se vai falar. Tal recurso projeta a epopeia no campo semântico de “canto coletivo”.

Exemplo também clássico de **proposição (1)**, no sentido de ser referência constantemente retomada por outras epopeias, é a de *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões:

I

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se elevanta.⁹

No caso da epopeia camoniana, a **ênfase** da proposição está **no plano histórico (c)** – representado pelas citações geográficas, pelas referências a reis, navegantes e “gente remota” e pela alusão às navegações – e **nos feitos heroicos (a)** dos “barões assinalados”, que, por sua vez, representam uma coletividade, o povo português. O adjetivo “assinalados”, definindo uma pré-condição mítica ao feito histórico, exemplifica um recurso comum em textos épicos: vincular ao heroísmo a ideia de “destino”. Os exemplos mais universais do herói predestinado ao feito heroico por sua dupla condição existencial – humana e divina – são Ulisses e Aquiles.

O verso “Que eu canto o peito ilustre Lusitano” agrega ao canto um valor sentimental. Se “peito Lusitano” registra uma identidade pátria, “ilustre”, por sua vez,

⁹ Texto completo disponível em:
http://cvc.institutocamoes.pt/component/docman/doc_details.html?aut=182

marca um caráter nobre da nação representada. Já os famosos versos “Cesse tudo o que a antiga Musa canta,/ Que outro valor mais alto se elevanta” explicitam, sob a forma de metalinguagem, a intenção de superar os antigos referentes de heroísmo e, implicitamente, os da própria criação épica tradicional. Em muitas epopeias aparece esse diálogo com obras anteriores, o que ratifica a intenção do autor ou da autora de se incluir nessa tradição. Esse diálogo pode ser também sugerido, como ocorre em *A Divina Comédia*, quando Dante se faz guiar por Virgílio.

A obra *Caramuru* (1781), de Frei José de Santa Rita Durão serve, simultaneamente, como exemplo de **proposição não nomeada integrada ao primeiro canto ou livro (1)** e **proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa (2)**. Com o título de “Reflexões prévias e argumento”, Durão apresenta justificativas para a criação épica que incluem, além de desculpas pelos possíveis “defeitos” da epopeia (outro procedimento recorrente neste tipo de obra), a descrição do espaço, do tempo, das personagens, das ações, e mesmo dos historiadores em quem Durão buscou informações. O plano maravilhoso é praticamente ignorado nessa abertura em prosa, ficando a **ênfase no plano histórico (c)**.

Já na proposição inserida no “Canto Primeiro”, temos clara adesão ao modelo camoniano (oitavas decassilábicas, os “barões” por “varão”, o “valor” a ser cantado, etc.):

CANTO I

I

De um varão em mil casos agitado,
Que as praias discorrendo do Ocidente,
Descobriu o Recôncavo afamado
Da capital brasílica potente:
Do Filho do Trovão denominado,
Que o peito domar soube à fera gente;
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é forte
(2008, p. 363).

É curioso observar que, diferentemente de “Reflexões prévias e argumento”, a proposição inserida no canto **valoriza o feito heroico (a)** (“domar a fera gente”) e a configuração mítica do herói, nomeado “Filho do Trovão”. Assim, se de um lado a proposição em prosa acentua a dimensão real da matéria épica, de outro, a proposição em versos valoriza o feito e o **caráter mítico do herói (b)**. Essa caracterização ordenada da matéria épica parece evidenciar que o autor comprehende o épico a partir do histórico, para, então, associá-lo ao maravilhoso.

Prosopopeia (1601, Bento Teixeira) apresenta um “Prólogo” que, na verdade, trata-se de uma “Dedicatória”. Todavia, em termos de poesia, também é exemplo de **proposição não nomeada integrada ao primeiro canto ou livro (1)**. Mais que isso, é clara peça criada aos moldes de *Os Lusíadas*, principalmente naquela tônica de querer superar modelos anteriores: “Que eu canto um Albuquerque soberano,/ Da fé, da cara pátria firme muro,/ Cujo valor e ser, que o céu lhe inspira/ Pode estancar a lácia e grega lira” (2008, p. 123).

Mesmo em obras atuais é possível encontrar exemplos de produções épicas que referenciam diretamente o modelo clássico ou o renascentista, incluindo aí a

forma clássica de **proposição (1)**. Esse recurso, embora demonstre a intenção explícita de compor uma epopeia, por outro lado, também revela uma concepção antiga do gênero. Exemplo disso é a obra *Os Brasis* (2000), de Francisco de Mello Franco, que apresenta uma proposição bastante tradicional, ainda que não nomeada. Constitui, portanto, mais um caso de **proposição não nomeada integrada ao primeiro canto ou livro (1)**. As cinco primeiras estrofes do "Canto Primeiro" revelam a matéria épica, situando e descrevendo o espaço enfocado, para, em seguida, anunciar o **heroísmo coletivo de um povo (a)**:

1

Terra linda que atrai o sol ardente,
Visita que do oceano traz a vida,
Coberta pela manta comovente
Do verde, pelos morros estendida,
Nutrindo e protegendo, ternamente,
A fauna por deidades escolhida,
Cores que pintam paisagens sagradas,
Riquezas e belezas encantadas,

2

Com a flora de doçura esplendorosa,
E a grandeza do horizonte no infinito,
O corte de fachada portentosa
Das serras altaneiras em granito,
A força da corrente caudalosa
Dos rios percorrendo o chão bendito,
Espécies e valores consagrados,
Que pelos continentes são louvados,

3

E os homens que lutaram na esperança
De dar para terra a faculdade,
Do Cristo, repassada na lembrança,
Como de toda fé, na integridade,
De tornar-se, com plena segurança,
Pátria certa do amor e da verdade,
Eu cantando festejo com meu verso,
E anuncio sua glória no Universo.

4

Com as tintas existentes tão-somente,
E os prodígios nos livros preservados,
Por certo contarei abertamente
Os fatos que precisam ser contados,
Dos êxitos de um esforço tão pungente,
Que possam dessa forma ser louvados,
Do cimo do melhor conhecimento,
Cunhado no mais justo julgamento.

5

Devoto do valor dessa vitória,
Devida a sacrifícios mui subidos
De homens dos quais não se guardou memória,
Ou muito injustamente perseguidos

Por servos que somente contam a história
De grupos principais favorecidos
Eu cantarei, rimando em verso forte
O triunfo da aventura sobre a morte
(2000, p. 5-6).

O verso “O triunfo da aventura sobre a morte”, explicitando o que será cantado, denuncia o **destaque ao feito heroico (a)**, embora a caracterização desse feito seja construída a partir da oposição entre dois substantivos de certa maneira personificados: “aventura” e “morte”. A expressão “homens dos quais não se guardou memória” identifica um heroísmo anônimo, traço, este sim, mais pertinente à concepção moderna de heroísmo, em que a fragilidade humana confrontada com a própria capacidade humana de superação (mesmo que realizada no anonimato do cotidiano) constitui uma nova forma de se compreender o heroísmo.

Em *Os Brasis*, como já foi assinalado, a estética dos versos iniciais coloca em evidência a opção do autor pela alusão direta à tradição épica, o que lhe confere, entretanto, certo arcaísmo. Nesses casos, é importante verificar se o arcaísmo é intencionalmente explorado, resultando em uma obra que reinventa a tradição, ou se se trata mesmo de uma desatualização da concepção literária do autor ou da autora.

Os exemplos do primeiro caso de proposição são muitos: *Odisseia* e *Ilíada* (Homero), *Beowulf* (escrito por volta de 680-725, por autor desconhecido), *Paraíso perdido* (1667, John Milton), *Mireille* (1859, Frédéric Mistral), *A confederação dos tamoios* (1856, Gonçalves de Magalhães), entre outras. A exemplificação aqui elencada, contudo, já parece suficiente para compor o painel que desejo oferecer com o intuito de mostrar como o gênero épico foi se alastrando e transformando. Mudanças no perfil da proposição, nesse caso, também funcionam como índices desses processos. Convém comentar que é comum que esse tipo de **proposição (1)** se faça acompanhar por uma síntese que também pode ser chamada de “argumento”, no qual se apresentam os tópicos abordados no canto. No entanto, enquanto a proposição se restringe ao primeiro canto, a síntese acompanha todos os outros, constituindo-se, por isso, em metatexto. Outro aspecto que merece ser comentado é que esse tipo de metatexto pode ser acrescentado a uma epopeia por outro autor (ou autora), que tenha, por exemplo, assumido a responsabilidade por uma reedição. Às vezes, uma edição crítica pode recorrer a esse tipo de “complementação” para orientar a leitura.

Martim Cererê (1928, Cassiano Ricardo) apresenta uma **proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa (2)** intitulada “Argumento”. O texto se trata de uma narrativa aos moldes da fábula, em que aparecem as personagens que serão contempladas no poema e o enredo inicial. O poema, contudo, em seu início, não trará versos com conteúdo de uma proposição. São mais raras as epopeias que apresentem proposições assim, exclusivamente em forma de prosa. Em geral, também os versos de abertura indicarão alguma especificação acerca do “canto” a ser desenvolvido.

La Araucana (1569, parte 1; 1578, parte 2; 1589, parte 3, Ercilla), outra obra que contém uma **proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa (2)**, apresenta “Prologo del autor”, texto em que Ercilla justifica seu interesse em valorizar o povo araucano, ainda que inicialmente seu texto estivesse comprometido com a

ótica do colonizador espanhol.

O mesmo caso se dá com a simbólica epopeia *Mensagem* (1934, Fernando Pessoa), que possui um texto em prosa, com título “Mensagem”, por meio do qual Pessoa tece explicações sobre o entendimento dos símbolos e dos rituais simbólicos. Com **proposição centrada no plano literário (e)**, “Mensagem” pedirá, implicitamente, aos leitores que façam uso de simpatia, intuição, inteligência, compreensão e graça, para entenderem seu poema. Também foi encontrado um texto assinado por Pessoa, com o título de “Palavras de pórtico”, em que mais considerações metalinguísticas aparecem, sugerindo nova intenção de criar uma “proposição” para o poema.

Exemplo muito interessante de épica atual, a qual se pode relacionar à **proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa (2)** é *No fundo do canto*, da guineense Odete Costa Semedo. Curiosamente, Odete abre sua obra com o texto “uma palavra, apenas, como nota de abertura” (2007, p. 13-6). Esse texto remonta à já comentada necessidade de a poesia épica conter explicações ou explicitações sobre intenções, referências, motivações. No caso desta autora, o que se percebe é o desejo de desentranhar a natureza do que vai ser escrito, tanto em termos de origem da fala como em termos de caracterização da mesma como gênero literário. Contudo, o registro curioso é que a própria autora anuncia: “Não será épica a minha poesia, pois não cantarei as armas nem os barões” (2007, p. 15). Assim, parece paradoxal reconhecer um tipo de proposição no texto de uma escritora que, por sua vez, não reconhece seu texto como épico. Todavia, a alusão, anterior a esse comentário, que faz às personagens Sumaoro e Sundjata da *Epopéia Mandinga*, de Niane (que, na verdade, trata-se de uma narrativa épica, por estar escrita em prosa), e a descrição que faz do conteúdo de *No fundo do canto*: “Pois será o espelho da dor de um povo e de tantos quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino” (2007, p. 13) ou, mais adiante:

... volto a descerrar este *Fundo*, imbuída de um novo *Canto* que se quer cantopoema, vivo, como deve ser viva a poesia guineense: Um verbo que canta, que reconhece o seu canto em cada fala do chão guineense; um verbo que chora sem complexos a sua dor, mas que se rebela contra a indigência, contra a lassidão; escritos que não atiçam o ódio e que a todos acordam para a busca e para a beleza espontânea das letras. Um canto/mantenha que em cada uma e em cada um avive a chama da verdadeira liberdade e a responsabilidade de construção de um país que se deseja... que se ambiciona Novo (2007, p. 15-6).

definem informações por meio das quais prontamente se reconhece a feição épica do que vai se apresentar. O livro está dividido em partes, e a primeira intitula-se “Do prelúdio”, o que também remete à ideia de uma “proposição”. No primeiro poema dessa parte, “O teu mensageiro”, o eu-lírico/narrador é assumido pela voz de um ancião. Os últimos versos dizem: “Aproxima-te de mim/ não te afastes/ vem.../ sente que a história não é curta” (2007, p. 22). Este trecho, que está impregnado pela valorização da oralidade africana, também, de certo modo, faz lembrar a tradição épica oral. E a afirmativa “a história não é curta” indica que o que se vai falar possui um fio narrativo, um princípio/meio/fim característico da epopeia. Assim, nessa parte da obra poderíamos reconhecer o terceiro caso de proposição, **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3)**.

A obra de Odete Semedo, tal qual a de Corsino Fortes, oferece um manancial

denso para reflexões sobre a representatividade cultural do épico dentro do contexto africano. Embora aqui não haja espaço para aprofundar a leitura da obra guineense, fica mais um registro de como o canto épico (não nomeado dessa forma pela autora, provavelmente em função da associação que ela faz entre sua poesia e a tradição épica camoniana) se faz presente em tempos de identidades obscurecidas pela formatação global.

O terceiro caso, a **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3)**, parece estar mais presente nas épocas em que, já cientes da necessidade de “demarcar” a intenção épica, poetas e poetisas dão tratamento especial à introdução de seus cantos (excetuando-se, claro, realizações como a de Odete Semedo, em que essa “demarcação” soa como involuntária). Muitas vezes esse tratamento é, inclusive, criativo, e os títulos dados a poemas que funcionam como proposição acabam ganhando densidade metafórica.

Contudo, também na épica antiga esse tipo de proposição aparece. É o caso de *Epopeia de Gilgamesh*, epopeia da Mesopotâmia, que se abre com uma proposição intitulada “Prologue”, da qual apresento as duas primeiras estrofes:

Prologue
La cité première

*Celui qui a tout vu
celui qui a vu les confins du pays
le sage, l'omniscient
qui a connu les secrets
et dévoilé ce qui était caché
nous a transmis un savoir
d'avant le déluge.*

*Il a fait un long chemin.
De retour, fatigued mais serein,
Il grava sur la pierre
le récit de son voyage.
Il bâtit les remparts D'Ourouk
et l'Éanna sacré, pur sanctuaire
Demeure d'Anou et d'Isthar*
(2001, p. 11).

Nessa proposição a **ênfase** está **no plano maravilhoso (d)**, representado pelos deuses Anou e Isthar, assim como se destaca a **saga do herói (a)** Gilgamesh, que, logo no segundo poema, é descrito como “*dieu et homme*” (2001, p. 13).

Outro exemplo desse tipo de **proposição (3)** pode ser recolhido de *Nordestinados* (1971, Marcus Accioly), que aqui referencia tanto pelo caráter exemplar, como por outro aspecto que interessa bastante a este estudo: trata-se da dimensão metafórica de sua proposição, abordada mais à frente.

O poema “A pedra lavrada”, contendo 20 estrofes, funciona como uma proposição simbólica, ao reunir os elementos que comporão a trajetória e o espaço do herói coletivo que dá nome à obra: os “nordestinados”. O paradoxo de ter que “lavrar a pedra” constituirá o feito heroico principal. Assim, pode-se compreender que, nesta proposição simbólica, a **ênfase** está **na trajetória/saga do herói (a)**. Vejamos as cinco primeiras estrofes:

A Pedra Lavrada

1 - A mão que lava a pedra
A pedra a mão esgota,
No chão de pedra o grão
De pedra em pedra brota.
A mão sacode o grão
No chão de pedra morta,
De pedra em pedra o grão
Da própria pedra brota.

2 - A mão fecunda a pedra
Nos ossos do seu ventre,
O grão nasce do chão
Da pedra em seu deventre.
A mão conhece o chão
Onde desceu por entre
O grão que vem da pedra
Aberta, do seu ventre.

3 - Se a chuva molha não
O grão na pedra, ovo
No ninho, pedra aberta
Que se fecha de novo.
A mão que sabe o grão
Que falta à mão do povo,
Espera o sol, a ave,
Que choca o grão, o ovo.

4 - O sol, ave-de-fogo,
Não queima o grão que choca,
Porém nascido ao sol
O grão já nasce soca.
Mas, sim ou não, o grão
Da pedra se desloca
Chocado pelo chão
Depois que a mão o choca.

5 - O grão não sabe o chão
Por isso a mão prepara
O grão para viver
Na pedra que escancara.
Se mesmo farto o grão
A safra é sempre avara,
Na pedra, o grão em flor
E fruto se escancara.

(...)
(1978, p. 17-008).

Da necessária associação que leitores e leitoras devem fazer entre signos como “pedra”, “mão”, “grão”, “ventre”, “terra”, “ave” e “sol”, nasce uma leitura impregnada de valores simbólicos que caracterizam o olhar sobre esse herói coletivo. Teço aqui,

ainda, um pequeno comentário: a visão do heroísmo coletivo de *Nordestinados* afina-se profundamente com a que encontraremos em *A cabeça calva de Deus*, na qual referentes como a pedra, o povo, o sol e o ventre da terra serão marcantes.

Mais um caso de **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3)** se observa na obra *As uvas e o vento* (1954, Pablo Neruda), que se abre com um poema intitulado “Prólogo” que recebe, ainda, um segundo título: “TENDES QUE OUVIR-ME”. Este segundo título reafirma contundentemente o desejo do eu-lírico/narrador de que o que se vai contar seja ouvido (lido), o que revela o **centramento no feito heroico (a)** e igualmente remete à tradição oral da epopeia, como se verá na análise do plano literário. Quanto **ao conteúdo**, essa proposição é, ao mesmo tempo, **referencial (1) e simbólica (2)**, porque tanto ressalta o episódio histórico da viagem de Neruda à Europa e à Ásia, quanto toma os referentes “vento” e “uvas” como símbolos que só a leitura permitirá desvendar. Vejamos¹⁰:

PRÓLOGO

TENÉIS QUE OÍRME

*YO fui cantando errante,
entre las uvas
de Europa
y bajo el viento,
bajo el viento en el Asia.*

*Lo mejor de las vidas
y la vida,
la dulzura terrestre,
la paz pura,
fui recogiendo, errante,
recogiendo.*

*Lo mejor de una tierra
y otra tierra
yo levanté en mi boca
con mi canto:
la libertad del viento,
la paz entre las uvas.*

*Parecían los hombres
enemigos,
pero la misma noche
los cubría
y era una sola claridad
la que los despertaba:
la claridad del mundo.*

*Yo entré en las casas cuando
comían en la mesa,
venían de las fábricas,
reían o lloraban.*

¹⁰ Disponível em: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obrauvasyelviento1.html>.

Todos eran iguales.

*Todos tenían ojos
hacia la luz, buscaban
los caminos.*

*Todos tenían boca,
cantaban
hacia la primavera.*

Todos.

*Por eso
yo busqué entre las uvas
y el viento
lo mejor de los hombres.*

Ahora tenéis que oírme.

Vila Rica (1773, Cláudio Manuel da Costa) constitui um interessante caso de **proposições múltiplas (4)**, uma vez que apresenta dois tipos de proposição: a **proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa (2)**, que, na obra, são duas, “Prólogo” e “Argumento histórico”; e **proposição não nomeada integrada ao primeiro canto ou livro (1)**. O teor de “Prólogo” é bastante esclarecedor no que se refere à intencionalidade épica do autor e ao comentado desprestígio da épica no século XVIII, quando os parâmetros épicos clássicos começaram a ser ou contestados ou valorizados como um cânones já não atingido pelos poetas épicos neoclássicos anteriores. Por essa razão, pode-se dizer que a **ênfase** dessa primeira proposição está **no plano literário (e)**, o que confere a Costa a precoce condição de problematizar, em texto metalingüístico (que, inclusive, dialoga com o leitor), a condição épica de uma obra. Vejamos um trecho dessa proposição:

Leitor,

Eu te dou a ler uma memória por escrito das virtudes de um Herói que fora digno de melhor engenho para receber um louvor completo. Não é meu intento sustentar que eu tenho produzido ao mundo um poema com o caráter épico; sei que esta felicidade não conseguiram até o presente momento aqueles homens a quem a fama celebra laureados na Grécia, na Itália, em Inglaterra, em França e nas Espanhas. Todos se expuseram à censura dos críticos, e todos são arguidos de algum erro ou defeitos; a razão pode ser a que assina um bom autor: inventaram-se leis aonde não as havia (2008, p. 691).

Creio que o comentário final em destaque – “inventaram-se leis aonde não as havia” – ilustra, sem necessidade de maiores explicações, vários aspectos que foram problematizados na introdução e no primeiro capítulo deste estudo.

Por outro lado, “Fundamento Histórico”, a segunda proposição em prosa, centra-se exclusivamente no **plano histórico (b)**, como indica o próprio título. De longa extensão, o texto se abre com novo parágrafo metalingüístico, para, então, seguir com a proposta por ele elucidada: “escrever esta preliminação histórica” (2008, p. 693). Na concepção de Cláudio, as notas, subgênero também muito presente nas epopeias, não seriam suficientes para oferecer ao leitor a base contextual para a compreensão do

poema. Assim, em lugar de notas, oferece esse prólogo de intenção historiográfica.

Já a terceira proposição, **não nomeada e inserida no primeiro canto (1)** será sucinta e estará **centrada no plano histórico (c)** e **na figura do herói (b)**, sem destacar-lhe ainda o feito.

Cantemos, Musa, a fundação da primeira
Da capital das Minas, onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda na memória
Que enche de aplauso de Albuquerque a história
(2008, p. 715).

A referência à Musa faz com que esta proposição também apresente uma **invocação**, aspecto épico que será abordado no próximo capítulo deste estudo. Essa mistura entre proposição e invocação também é recorrente. *Paraíso Perdido* (1667, John Milton) é outro exemplo dessa dupla presença (grifos meus marcam a presença da invocação):

Book I

*Of Man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree whose mortal taste
Brought death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heavenly Muse, that, on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed
In the beginning how the heavens and earth
Rose out of Chaos: or, if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that flowed
Fast by the oracle of God, I thence
Invoke thy aid to my adventurous song,
That with no middle flight intends to soar
Above th'Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme.
And chiefly thou, O Spirit, that dost prefer
Before all temples th' upright heart and pure,
Instruct me, for thou know'st; thou from the first
Wast present, and, with mighty wings outspread,
Dove-like sat'st brooding on the vast Abyss,
And mad'st it pregnant: what in me is dark
Illumine, what is low raise and support;
That, to the height of this great argument,
I may assert Eternal Providence,
And justify the ways of God to men.¹¹*

Martín Fierro (1872, primeira parte; 1879, segunda parte, José Hernández) é outra epopeia que apresenta **proposições múltiplas (4)**. Esse tipo de recurso, muitas

¹¹ Texto completo disponível em:

http://www.everypoet.com/archive/poetry/john_milton/milton_paradise_lost_book_1.htm

vezes, está relacionado ao distanciamento cronológico entre a composição das partes de uma epopeia. Observe-se que, em *A cabeça calva de Deus*, há quatro proposições, sobre as quais falarei detalhadamente mais adiante. A epopeia cabo-verdiana em foco trata-se, pois, de um exemplo de **proposições múltiplas (4)**. Em geral, o que acontece neste caso é que cada uma das partes da epopeia vem antecedida por uma proposição que tanto pode retomar o conteúdo da anterior quanto pode se voltar apenas para o que vai ser desenvolvido. No caso da epopeia de Hernández, há um distanciamento de sete anos entre as parte 1 e 2. A primeira parte – “El gaucho Martín Fierro” – possui uma proposição com 19 estrofes, nas quais se mesclam proposição e invocação (em negrito; grifo meu), em um texto em primeira pessoa do singular. O eu-lírico/narrador, portanto, veste a identidade de Martín Fierro, que contará sua própria história. O **centramento**, assim, está **na trajetória do herói (a)**. Vejamos algumas estrofes:

I

(1)

*Aqui me pongo a cantar
al compás de la vigüela
que el hombre que lo desvela
una pena estrodinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

(2)

*Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.*

(7)

*Que no se trabe mi lengua
ni me falte la palabra
el cantar mi gloria labra
y, poniéndome a cantar,
cantando me han de encontrar
aunque la tierra se abra*
(1999, p. 25-6).

Temos, ainda, neste caso, a obra *Romanceiro do Contestado* (1996), de Stella Leonardos, poetisa que, entre escritores e escritoras da Literatura Brasileira, foi a que maior quantidade de epopeias produziu, alcançando cerca de quatro dezenas de textos passíveis de serem estudados como epopeias, ainda que recebam nomes como “cancioneiros” e “romanceiros”. Sua obra é antecedida por dois poemas “Da guerra do Contestado” e “Anti-ode”. O primeiro se **concentra no plano histórico (c)** e explicita referentes como “matagais”, “caboclos”, “sertanejos trucidados” e o próprio evento, “a Guerra do Contestado”. O poema “Anti-ode” (1996, p. 16) é uma proposição bastante peculiar, porque traz à luz o herói anônimo que, por ser um perdedor, sequer é recebido pela sociedade como herói:

ANTI-ODE

Não cantarei vencedores
que vencedores não houve,
que vencedores, se os houve,
foram caboclos vencidos
pelo armamento da fome.

Não cantarei vencedores
que vencedores não há
se há condição desigual,
que os desarmados caboclos
por força armada vencidos
armados foram de um ideal.

Não cantarei vencedores:
acaso existe vitória
se o injustiçado perdeu?
Como negar essa glória
de morrer pelo direito
de defender o que é seu?

A ênfase que se dá é à figura do herói (b), ainda que se explice o questionamento acerca do sentido de ser “vencedor” e ser “perdedor” quando o critério é a justiça. Esse tipo de posicionamento é muito condizente com as novas feições que a épica assumiu da modernidade em diante.

Veremos agora o quinto caso: a **proposição dispersa ou multifragmentada (5)**. Na Literatura Brasileira, o mais expressivo exemplo desse tipo de proposição é *Invenção de Orfeu* (1952, Jorge de Lima).

O poema de Jorge de Lima apresenta, em quase todos os cantos, trechos que se referem à motivação de seu cantar. No “Canto I”, temos, por exemplo: “Um barão assinalado/ sem brasão, sem gume e fama/ cumpre apenas o seu fado:/ amar, louvar sua dama,/ dia e noite navegar,...” (2001, p. 100), que imediatamente nos remete à proposição camonianiana. O “canto II”, por sua vez, traz: “é preciso falar das criaturas,/ verdadeiras criaturas animadas,/ das vivências totais, arbítrio e tudo,...” (2001, p. 109). No entanto, também no meio do segundo canto, um tom de proposição reaparece:

VI

Agora, escutai-me
que eu falo de mim;
ouvi que sou eu,
sou eu, eu em mim;
tocai esses cravos
já feito pra mim,
suores de sangue,
pressuados sem poros,
verônica herdada
sem face do ser.
Embora; escutai-me,
Que eu falo com a voz

inata que diz
que a voz não é essa
que fala por mim,
talvez minha fala
saída de ti
(2001, p. 120).

E essa presença se mantém ao longo da obra, reincidamente, o que também se explica pelo **centramento** da proposição **no plano literário (e)** e pelo fato de ser esta uma **proposição metalinguística**, forma de proposição descrita mais adiante.

Outra manifestação que apresenta essa característica é *As marinhais* (1984, Neide Archanjo). A intenção épica da autora, explícita desde o projeto apresentado à Fundação Calouste Gulbenkian, que lhe valeu, como prêmio, uma bolsa para produzir o poema em Portugal, não a levou a copiar o modelo camoniano. Ao contrário, sua concepção épica é inventiva e peculiar. Daí, por exemplo, se justificar que, mesmo dividido em cantos, o poema não apresente uma proposição em destaque ou apresentada em sua abertura. Todavia, tal como a categoria **proposições múltiplas (4)** referencia, é possível, ao longo da obra, reconhecer momentos em que a proposição se explicita. Temos, por exemplo, no “Canto I – Preamar”, uma estrofe que tem essa função:

Não canto rios
cascatas cachoeiras regatos.
Canto o mar.
Os outros são acidentes geográficos.
O mar não é acidente geográfico.
É essa carne verde-azulada
pele
cujas escamas brilham
quando o sol nela se mistura
fazendo o poeta ali reencontrar a eternidade
(1984, p. 27).

O **centramento no poder mítico-maravilhoso do mar (d)**, que aparece contraposto à dimensão real na qual se inserem os “acidentes geográficos”, dá a tônica do poema. Outra estrofe, agora no “Canto II – Litorais”, volta a lembrar o conteúdo de uma proposição:

Escolhi uma matéria
para exercer meu ofício:
o mar
e ando contando suas gotas.
Lavor admirável o meu
metida nesses abismos
onde a lógica cartesiana
ou a consciência rondam apenas
a borda e a superfície.
O fundo é pedra filosofal.
Terra: ¾ de água. Escapar como?
(1984, p. 38).

Agora, contudo, a ênfase está no plano literário (e). É importante ressaltar que o próprio caráter metalinguístico de *As marinhas* contribui para que ocorra esse tipo de proposição.

Temos, ainda, um último caso, a **proposição ausente (6)**. Obras como *El cantar de Mio Cid* (cerca de 1110, autor desconhecido), *A Divina Comédia* (Dante Alighieri) e *O Guesa* (Sousândrade), entre outras, ilustram essa forma. Em geral, nesse tipo de epopeia, o canto inicia-se com uma narração, com a apresentação do herói, do tempo ou do espaço, ou, no caso das epopeias mais líricas, com poemas, nomeados ou não, que já abarcam aspectos da matéria épica, sem, contudo, propor uma síntese.

Dado o fato, também já comentado, de que muitos poetas e poetisas da atualidade sequer consideraram, em seu processo de produção, a permanência do épico como manifestação literária, é igualmente comum que obras passíveis de serem lidas como epopeias a partir da abordagem teórica aqui enfocada não apresentem uma proposição, já que seu autor ou sua autora não se imbuíram de escrever, intencionalmente, uma epopeia. Assim, também no sexto caso estarão obras cujos critérios para se reconhecer o valor épico da obra serão, obviamente, recolhidos de outros aspectos. No Brasil, expressivo nome no que se refere à produção de poemas longos, não épicos na intenção, mas passíveis de assim serem lidos, por sua forma e teor, é Leda Miranda Hühne.

Enquanto as categorias **(1) proposição não nomeada integrada ao primeiro canto; (2) proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa; (3) proposição nomeada, em destaque e em forma de poema; (4) proposições múltiplas; (5) proposição dispersa ou multifragmentada e (6) proposição ausente** dão conta da forma como a proposição se faz presente (ou não) na epopeia, em relação ao conteúdo, a proposição, quando presente, pode ser **referencial, simbólica ou metalinguística**.

A **proposição referencial (1)** é aquela que explicita, de forma direta e contextualizada, o conteúdo da matéria épica, esteja o **enfoque no feito heroico (a), na figura do herói (b), no plano histórico (c), no plano maravilhoso (d)**, ou mesmo caracterizando-se pelos múltiplos enfoques, quando aborda a matéria épica de forma mais abrangente. A natureza explícita da proposição referencial torna fácil sua identificação.

A **proposição simbólica (2)**, por sua vez, é aquela que, para enfatizar todos esses mesmos aspectos, faz uso de estratégias de representação que exigem uma leitura decifradora do encaminhamento simbólico adotado pelo autor ou pela autora. Nesse tipo de proposição, também o **plano literário (e)** pode estar no centro da proposta, embora isso seja um recurso mais utilizado pelo terceiro tipo, a **proposição metalinguística (3)**, que surgirá principalmente em obras que potencializam a voz do poema como parte integrante da matéria épica, uma vez que será através dela que a matéria épica se consolidará. *Invenção de Orfeu* (1952, Jorge de Lima) e *Trigal com Corvos* (2004, W. J. Solha) estão nesse terceiro grupo.

Antes de tratar, especificamente, da proposição em *A cabeça calva de Deus*, organizo as categorias até aqui discutidas:

I. A proposição quanto à forma e à inserção na epopeia:

- (1) proposição não nomeada integrada ao primeiro canto;
- (2) proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa;
- (3) proposição nomeada, em destaque e em forma de poema;
- (4) proposições múltiplas;
- (5) proposição dispersa ou multifragmentada;
- (6) proposição ausente.

II. A proposição quanto ao centramento temático:

- (a) enfoque no feito heroico;
- (b) enfoque na figura do herói;
- (c) enfoque no plano histórico;
- (d) enfoque no plano maravilhoso;
- (e) enfoque plano literário;
- (f) múltiplos enfoques (a matéria épica em sua dimensão mais ampla).

III. A proposição quanto ao conteúdo:

- (1) referencial;
- (2) simbólica;
- (3) metalinguística.

Sigo, finalmente, com a epopeia de Corsino Fortes, cuja concepção e formas de “proposição” merecem olhar atento, afinal, preludiam vasto universo de relações simbólicas, por meio das quais a identidade cabo-verdiana será revelada.

2.1 A proposição épica em *A cabeça calva de Deus*

Lançada por Publicações Dom Quixote, em 2001, a obra reúne, na verdade, três poemas longos: *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância*, os dois primeiros publicados isoladamente em 1974 e 1986, respectivamente. O último completa a trilogia, que, desde *Pão & Fonema*, estava anunciada. O título – *A cabeça calva de Deus* –, unindo os três, reitera a intenção do autor de compor um painel épico de sua nação e, pelo valor metafórico que possui, também anuncia a densidade do trabalho com a linguagem, presente em todo o poema.

Os três poemas, juntos, somam 4.386 versos¹² (*Pão & Fonema*, 1.107 em português, 308, em crioulo, totalizando 1.415; *Árvore & Tambor*, 1.714 em português, 58 em crioulo, totalizando 1.772; *Pedras de Sol & Substância*, 1.168 em português, 31 em crioulo, totalizando 1.199), assim como são mais de quatro mil os quilômetros quadrados de área do país, que se distribui em partes — no caso, 10 ilhas e muitos ilhéus —, como o poema. E ainda que muitos “poemas dentro do poema” possam ser lidos isoladamente e tenham mesmo, em algumas circunstâncias, sido publicados separadamente, é visível o fio que une as partes da obra, compondo uma grande

¹² Em contagem anterior à da elaboração deste texto final, a contagem foi diferente, pois não me havia decidido pelo critério de incorporar todos os versos em português e em crioulo, o que me fez desconsiderar, na contagem, os trechos com versões em português e em crioulo.

narrativa lírica, que perpassa a cultura do país, recompondo, em imagens altamente metafóricas, detalhes históricos, cotidianos, coletivos e pessoais.

A intenção épica do autor, confirmada por ele próprio, também está expressa na estrutura dos poemas, além de já ter sido dimensionada pelos competentes estudos de Ana Mafalda Leite, que, ademais de prefaciar e posfaciar as publicações do autor, também é autora de *Modalização épica nas literaturas africanas*.

A proposição na obra é classificada como um caso de **proposições múltiplas (4)**, em que cada uma trará enfoques diferenciados. Em termos de conteúdo, todas são predominantemente **simbólicas (2)** ainda que também o caráter metalinguístico e o referencial estejam presentes, o segundo principalmente em *Árvore & Tambor*. Dado o caráter predominantemente simbólico, os **enfoques** tornam-se **múltiplos (f)**. A cada associação simbólica, aspectos da matéria épica vão sendo revelados. Em síntese, assim encontramos a proposição em *A cabeça calva de Deus*:

- 1) *Pão & Fonema*: uma **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3)**, que tem como título “Proposição”. Contém 20 versos livres e brancos, organizados em três estrofes (7, 5 e 8 versos cada), sem qualquer forma de pontuação, mas com marcação de espaços em branco, em função da disposição deslocada de alguns versos em relação a seu anterior. Há alguma estrutura sintática, mas a linguagem cifrada, simbólica, solicita uma leitura pautada pela associação dos valores semânticos dos signos, fazendo, como foi dito antes, que **múltiplos enfoques (f)** sejam descobertos e associados para que se perceba a matéria épica.
- 2) *Árvore & Tambor*: duas proposições do tipo **3**. Uma inicial, intitulada “Proposição & Prólogo” composta, por sua vez, por três poemas: “Ilhas” (uma estrofe com quatro versos); “De boca concêntrica na roda do sol” (três partes, I, II e III, com, respectivamente, 24, 11 e 18 versos); e “No rosto dos homens nasceram costelas de Sahel” (duas partes, I e II, com 38 e 28 versos). No total, são 123 versos, com estrofização variada e o mesmo trabalho estético de *Pão & Fonema*. Há também uma proposição final, intitulada de modo inverso, “Prólogo & Proposição”, formada por três poemas: “Sílaba & Substância” (20 versos); “ARS POÉTICA” (19 versos); e “Golpe de Estado no Paraíso” (três partes, I, II e III, com 11, 23 e 14 versos). No total, são 87 versos, também com estrofização variada e igual trabalho estético. Maior unidade sintática entre os versos oferece à leitura um roteiro um pouco diferente das proposições de *Pão & Fonema* e *Pedras de Sol & Substância*. Ainda que o conteúdo de valor simbólico se mantenha, várias alusões a fatos históricos também dão destaque ao **conteúdo referencial (1)**, o que faz com que a dimensão narrativa implícita em qualquer epopeia esteja mais visível nas proposições de *Árvore & Tambor*. Percebe-se, assim, uma ligeira valorização do **enfoque no plano histórico (c)**. Já a parte final, a curiosa “Prólogo & Proposição”, **enfatiza o plano literário (e)** por seu **conteúdo metalinguístico (3)** e o **plano maravilhoso (d)**, pelo valor profético dessa metalinguagem.
- 3) *Pedras de Sol & Substância*: uma proposição do tipo **3**, intitulada “Oráculo”, composta por 17 versos livres e brancos, de semelhante concepção

estética. Quebras sintáticas promovem maior hermetismo no poema, o que é condizente com seu título. Ainda que **múltiplos enfoques (f)** estejam presentes, pela manutenção do valor simbólico da poesia, percebe-se, nessa proposição, ligeira predominância do **enfoque nos planos maravilhoso (d) e literário (e)**, pela óbvia associação entre poema e oráculo. *Pedras de Sol & Substância* contém, também, no segundo canto, um “prólogo” especialmente dedicado ao conjunto de sete poemas intitulado “Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”. Tal presença sugere a intenção de Fortes de dar tratamento épico destacado à figura do escritor Aurélio Gonçalves. O estudo desta proposição interna será realizado nos capítulos em que se abordarão a divisão em cantos e o plano literário.

Cabe, agora, verificar as significações possíveis da estratégia do poeta ao compor, através de **múltiplas proposições (4)**, as referências simbólicas, por meio das quais cada livro é introduzido, e mesmo concluído, como em *Árvore & Tambor*, de modo a delimitar a matéria épica de que fala a obra como um todo.

2.1.1 A proposição em *Pão & Fonema*

Proposição

Ano a ano
crânio a crânio
Rostos contornam
o olho da ilha
Com poços de pedra
abertos
no olho da cabra

E membros de terra
Explodem
Na boca das ruas
Estátuas de pão só
Estátuas de pão sol

Ano a ano
crânio a crânio
Tambores rompem
a promessa da terra
Com pedras
Devolvendo às bocas
As suas veias
De muitos remos
(2001, p. 13).

Nesse poema reconhece-se uma **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3), de conteúdo simbólico (2)**. Verso a verso, os indícios da composição da matéria épica vão sendo simbolicamente apontados, em um compasso ritmado pela repetição dos termos e mesmo dos versos. A predominância massiva de

substantivos – ano, crânio, rostos, olho, ilha, poços, pedra, cabra, membros, terra, boca(s), ruas, estátuas, pão, sol, tambores, promessa, veias e remos – indica a intenção de nomear. E nomear o quê? Nesta visão, justamente os componentes simbólicos por meio dos quais a terra e o povo em foco serão, pouco a pouco, identificados. O painel simbólico criado pelos substantivos é predominantemente fixo, imóvel (crânios, pedra, estátuas). Todavia, os verbos presentes — contornam, explodem, rompem e devolvendo — incitam à ideia de movimento, até que a própria composição substantiva no final ganhe a aderência semântica de movimento: tambores, veias e remos.

A análise de cada verso abre mais um leque de possibilidades de análise dessa proposição simbólica:

. “Ano a ano”: marcação temporal, indicando repetição, passagem do tempo, cotidiano, história;

. “crânio a crânio”: marcação espacial simbólica, que tanto pode referir cada uma das ilhas como seus habitantes. A expressão se relaciona, semanticamente, ao título *A cabeça calva de Deus*, uma vez que o crânio é uma “cabeça calva”; no entanto, é precipitado fazer essa associação semântica, visto que esta proposição, em sua concepção original, se relaciona ao livro *Pão & Fonema*. Também é possível entender, na imagem do crânio, uma referência simbólica à secura da terra;

. “Rostos contornam”: marcação da presença humana, que tanto pode sugerir o antropomorfismo da própria terra, quanto construir a imagem da ilha que se humaniza pela presença de seus habitantes. Um mergulho na cultura cabo-verdiana também nos levará a lembrar do “Monte Cara”, na Ilha de São Vicente, que desenha um perfil humano perfeito, voltado para os céus;

. “o olho da ilha”: personificação da terra, símbolo do centro; a ilha colocada no centro das reflexões, das vivências;

. “Com poços de pedra”: alusão à geologia da terra, à busca pela água;

. “abertos/ no olho da cabra”: a cabra, dentro da cultura cabo-verdiana, é um elemento significativo, tanto pela real presença do animal no arquipélago, como por suas características (ser capaz de sobreviver em terras secas, ser resistente, forte). Há inevitáveis associações entre a cabra e o próprio cabo-verdiano. A cabra, aqui, portanto, pode ser o espelho da realidade humana que insere em si os “poços de pedra”. No conjunto, “Rostos contornam/ o olho da ilha/ Com poços de pedra/ abertos/ no olho da cabra” pode referir e caracterizar a realidade humana e física de Cabo Verde;

. “E membros de terra/ Explodem”: mais um antropomorfismo da terra, sugerindo, no entanto, movimento (explodem). Tal referência pode remeter a vento, outro aspecto ambiental de Cabo Verde;

. “na boca das ruas”: a terra, agora urbana, personificada;

. “Estátuas de pão só”: pode sugerir a presença humana, cuja imobilidade (estátuas), complementada pelo termo “pão”, parece indicar uma sobrevivência monótona, orientada pela busca cotidiana (ano a ano/ só) pela sobrevivência;

. “Estátuas de pão sol”: o sol é outro referente simbólico do país. Aqui pode estar marcado o fato de os cabo-verdianos se definirem a partir do sol, mas também pode referenciar a imagem do milho (o pão doce), que é a fonte para que essa sobrevivência seja alcançada;

. “Ano a ano/ crânio a crânio”: nova alusão ao tempo e ao espaço;

. “Tambores rompem”: ideia de ruptura por meio dos tambores, que, na verdade, também estão antropomorfizados, já que o som que se expande através dos tambores denuncia a presença humana, a ação humana de tocar os tambores. Sendo o tambor um símbolo da voz africana, encontramos aqui a referência que faltava: o fonema. Se “pão” já havia aparecido duas vezes, somente agora encontramos um signo que pode referenciar o segundo substantivo do título do livro. E o que “rompem” os tambores?

. “a promessa da terra”: alusão a uma terra “destinada a algo”. Esse destino, contudo, pode ser rompido. A ideia impressa é a de que a palavra pode desestruturar, desconstruir uma realidade em princípio entendida como inexorável. E como essa promessa pode ser rompida? Como os tambores devem atuar?

. “Com pedras/ Devolvendo às bocas/ As suas veias/ De muitos remos”: a própria pedra, portanto, símbolo da terra calva, seca, pode ser transformada pelos tambores, ou pelo fonema (palavra), em um movimento que devolverá às bocas (alusão simultânea ao ser humano e à própria terra, uma vez que a palavra “bocas” já havia sido utilizada para designar as ruas), suas veias. As veias, levando o sangue, promovem o círculo da vida. “De muitos remos”, valor atribuído às veias, pode sugerir outra predestinação do cabo-verdiano: partir em direção ao mar. Outra associação possível refere-se à identidade antropológica de Cabo Verde. Se, de um lado, “tambores” pode ratificar as origens e a identidade africanas; “veias de muitos remos” pode igualmente demarcar as múltiplas referências identitárias provenientes das navegações, que compuseram a cultura híbrida do país. Assim, em um plano mais referencial de associações, podemos ver, nas entrelinhas, a presença do elemento africano que, à frente dos tambores, pode “romper” a “promessa” de uma terra “nascida” para ser colônia. Rompida essa promessa, a terra pode vir a ter o valor bíblico (lembremos que estamos falando de *A cabeça calva de Deus*) de “terra prometida”.

Em termos de sonoridade, percebe-se uma alternância entre vogais fechadas e abertas marcada pela variação entre /â/ e /á/, /ê/ e /é/ e /ô/ e /ó/, presente em todas as estrofes. Essa alternância ganha mais densidade semântica se justaposta ao recurso de deslocar os versos intermediários. Pode-se “ouvir”, no somatório dessas informações, um pano de fundo sonoro condizente com o ritmo melódico dos tambores, o que, no poema como um todo, configuraria um “TUM/tum/TUM/tum/TUM/tum/tum”; “TUM/tum/TUM/tum/tum”; “TUM/tum/TUM/tum/TUM/TUM/tum”. A se compreender uma ênfase na marcação “TUM/TUM/TUM” que corresponde aos versos “Com pedras/ Devolvendo às bocas/ As suas veias”, é plausível imaginar que a ideia mais forte do poema está nesse processo de recuperar (devolvendo), por meio da própria terra (pedras), a vida (veias).

Todas essas associações são plausíveis, sem, contudo, definirem uma “verdade poética”, até porque Corsino Fortes, ao construir uma proposição simbólica, certamente não quis estabelecer um único valor referencial, mas promover associações várias de pensamentos, que igualmente pusessem em movimento a visão sobre sua terra, seu povo, seu destino, sua capacidade de transformação. No entanto, alguns registros iniciais são importantes, já que, como vimos, a proposição tem por finalidade mapear o texto épico.

Um dos índices desse mapeamento é a própria presença de elementos sêmicos. Pedra, pão, ilha, palavra (e diversos sememas associados: fonema, fone, língua, poema, vírgulas, vogais, etc.), sol, mar (implícito em remos), tambor, sangue (implícito em veias), cabra, milho (na leitura de “estátuas de pão sol”) são semas que se repetirão por toda obra, somados, como veremos mais adiante, a “árvore”, a “chuva”, a “música” e a “povo”. Somente em *Pão & Fonema*, a repetição desses semas (sem contabilizar, ainda, os que aparecerão adiante), em termos de números, é expressiva: tambor (17), pedra (24), sol (39), pão (25), mar (24), ilha (37), palavra (38), cabra (12), milho (16) e sangue (39). Esta reincidência, contudo, será tema da abordagem ao plano literário da obra, enquanto que a dimensão simbólica desses semas comporá a reflexão sobre o plano maravilhoso.

Considerando que o título do livro é *Pão & Fonema*, e que “pão” sugere o alimento do corpo, e “fonema”, o alimento do espírito, o uso do conectivo “&” pode sugerir um desejo de união ou de fusão entre a busca pela sobrevivência e a capacidade de pensar, de se expressar, gerando uma identidade consolidada, viva, não restrita apenas ao determinismo da terra. Nesta ótica, as “estátuas” voltariam a ter “veias”.

Iniciando-se, portanto, com uma alusão à dinâmica do tempo (“Ano a ano”), à identidade plural da “cabeça calva de Deus” (“crânio a crânio”), que, sendo uma metáfora é também metonímia de um conjunto de dez ilhas, e à presença humana ambígua (“Rostos contornam o olho da ilha”), que tanto pode referenciar os habitantes vivendo em torno de seu eixo, a sua ilha, a sua menina dos olhos, como o fato de o perfil de cada ilha compor, antropomorficamente, um rosto próprio, o poema define, desde o início, que a visão cosmogônica do autor integra o elemento humano. Tempo, espaço e personagens estão ali elencados. E fica a sugestão de um “movimento” ou de vários movimentos (“tambores”) que constituirão os “acontecimentos”, compondo, assim, os elementos básicos da “narrativa da terra”, ou, relembrando Stuart Hall, da “narrativa da nação”.

O que se pode, enfim, esperar de *Pão & Fonema*, a partir de sua proposição? Podemos enumerar algumas “expectativas” criadas pela associação entre os elementos simbólicos:

- a) Que descreva o espaço geográfico e humano da terra;
- b) Que aborde as condições de sobrevivência ali existentes;
- c) Que dê relevo à capacidade de superação dessa cultura;
- d) Que reflita sobre o valor cultural representado pelos tambores;
- e) Que contemple o cotidiano ali presente (“ano a ano”);
- f) Que elenque as expectativas em relação ao futuro da terra;
- g) Que discrimine os movimentos do elemento humano em relação ao espaço concêntrico das ilhas e ao espaço excêntrico do mar;
- h) Que redimensione a simbologia dos termos que se repetem na proposição.

Sabendo que a proposição dimensiona a matéria épica da epopeia, ainda que enfatizando um ou outro aspecto da mesma, temos em “Proposição” de *Pão & Fonema* índices que apontam para a compreensão de que matéria épica em questão gira em torno da formação identitária de Cabo Verde – expressa pela construção de

um “rosto” (as referências do poema são: crânio, rostos, bocas, olho) – e do peso dos “tambores”, ou da independência e competência discursiva, para a consolidação positiva de uma identidade inicialmente impedida de ser (“estátuas”) em uma dinâmica própria.

Também está no âmbito da matéria épica a questão do heroísmo. “Crânio a crânio”, “estátuas”, “rostos” e “bocas” indicam pluralidade. O som capaz de romper vem de “tambores”, ou seja, vem de uma força coletiva, capaz de praticar a ação de tocar tambores. Assim, espera-se um heroísmo coletivo, centrado no potencial mítico da “superação” e no da “transformação”, implícitos na ideia de “romper” e de “devolver”.

O plano histórico se anuncia no “ano a ano” e na marcação de eventos sugeridos por “explodem”, “rompem”, “devolvendo”. O plano maravilhoso fica indicado pela “promessa da terra” e pela personificação da terra. O plano literário se destaca pelo recurso das imagens simbólicas. O eu-lírico/narrador não se presentifica em primeira pessoa, mas assume um olhar distanciado, que busca construir uma imagem inicial que funde terra (“pedra”), homem (“rostos”) e acontecimento (“explodem”, “rompem”, “devolvendo”). Como vimos no texto sobre as formas de proposição, podemos dizer que, em relação ao conteúdo, essa proposição possui **múltiplas ênfases (f)**, uma vez que o repertório simbólico alastra-se pelas possibilidades de associações com os referentes histórico, maravilhoso e literário.

A observação dos títulos dos três cantos que compõem *Pão & Fonema*, que serão contemplados no capítulo 3 deste estudo, parecem confirmar as indicações que “proposição” nos deu: “Canto Primeiro – *Tchon de pove tchon de pedra*”, referindo-se à natureza da terra; “Canto Segundo – *Mar & Matrimônio*”, que recompõe a imagem de “suas veias de muitos remos”, sugerindo, entre outros, um “casamento” do povo com o mar; e “Canto Terceiro – *Pão & Patrimônio*”, que, repetindo um dos termos do título do livro, “Pão”, parece convidar à relação entre “Fonema” e “Patrimônio”, e à ideia de que os movimentos de superação e de transformação podem estar diretamente ligados ao ideal de se consolidar um patrimônio cultural, uma identidade própria.

Neste momento, não enveredarei pelo diálogo com textos referenciais. Parto da ideia de que a proposição deve estimular essa busca por informações, por perguntas e por respostas, por dados culturais concretos. Contudo, será no decorrer da leitura dos cantos, considerados os seus planos histórico e maravilhoso, que esse diálogo irá se estabelecendo. A intenção, ao abordar a proposição é, a partir dos dados que o próprio texto de abertura oferece, tomar posse de uma bússola, que direcionará a leitura e as compreensões possíveis.

2.1.2 A proposição em *Árvore & Tambor*

Como vimos, a primeira proposição, em *Árvore & Tambor*, é nomeada “Proposição & Prólogo” e se divide em três partes. Constitui, isoladamente, um caso de **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3)**, com **conteúdo simbólico (2)**, mas com alguma presença dos **conteúdos referencial (1)** e **metalinguístico (3)**. A dupla nomeação indica valores semânticos diferentes para as palavras “proposição” e “prólogo”.

O uso dos dois termos evidencia a intenção de criar uma diferença, ainda que os mesmos, em algumas epopeias, possam variar entre si, como se tivessem igual significado, como é o caso de *Epopeia de Gilgamesh*, iniciada por um “Prologue”. O termo “prólogo”, contudo, é geralmente mais associado à prosa, ocupando a função de apresentar antecedentes que elucidem, previamente, aspectos do que se vai narrar. Já “proposição”, mais vinculado ao gênero épico, contém, além da ideia de introduzir um texto, o objetivo implícito de sintetizar a temática do mesmo. Ao fazer uso dos dois, Corsino Fortes valoriza as possíveis diferenças entre ambos. O termo proposição, por ser semanticamente mais amplo, pode ser compreendido também como “proposta”. Ou seja, o prólogo pode estar assumindo a função de anunciar os antecedentes, e a proposição, a de submeter uma proposta.

Outra leitura possível, já que são quatro poemas nomeados reunidos nessa parte, é que algum (ou alguns) assuma(m) a função de “proposição” e outro (ou outros), a de “prólogo”, dada a sucessão dos termos no título “Proposição & Prólogo”. Nesse caso, um poema (ou mais) poderia se destacar no sentido de apresentar, sinteticamente, a matéria épica; e outro, no sentido de discorrer sobre antecedentes que compõem o que se vai contar. É o que veremos.

Quanto à forma, cabe observar que os recursos estéticos de *Pão & Fonema* estarão igualmente presentes. Na proposição de *Árvore & Tambor*, também se encontram versos livres e brancos, disposição inventiva dos versos no papel, desenhandos sugestivos espaços em branco, uso de conectivos em forma de “&”, presença de interjeições, uso próprio, com valor semântico, de letras maiúsculas e minúsculas. Há, contudo, como já se apontou, uma coerência sintática mais destacada, que leva a uma melhor visão do plano narrativo da epopeia. A exceção é o poema “Ilha”.

Vejamos os poemas:

Ilha

Sol & semente: raiz & relâmpago
Tambor de som
Que floresce
A cabeça calva de Deus
(2001, p. 101).

O primeiro poema, “Ilha”, acima citado, é brevíssimo. Segundo Ana Mafalda Leite, a presença de oito substantivos, um adjetivo e um verbo – sol, semente, raiz, relâmpago, tambor, som, cabeça, Deus; calva; floresce – pode ser lida como uma representação simbólica do arquipélago em que cada termo corresponde a uma das dez ilhas. Uma vez que esses sememas estão estreitamente relacionados à obra anterior, *Pão & Fonema*, também podemos compreendê-los como uma retomada sintética dos referentes simbólicos anteriores que serão mantidos em *Árvore & Tambor*. Agrupando esses sememas, temos **sol, semente, raiz, relâmpago e calva**, referindo os aspectos relacionados à terra, com suas demandas e expectativas; **cabeça**, aparecendo como metáfora da nação, das ilhas e de seus habitantes; **Deus** como o componente místico que enfatiza o caráter telúrico e maravilhoso da abordagem épica; **tambor** e **som**, como referentes da valorização da linguagem e da expressão

artística como modo de conquista de uma voz própria e autônoma; e **floresce**, aludindo à ideia expressa na proposição de *Pão & Fonema* de que somente um heroísmo coletivo, centrado no potencial mítico da “superação” e no da “transformação”, poderá desenhar dignamente o perfil identitário da nação cabo-verdiana.

O uso do sinal “&” unindo os sememas do verso inicial colabora para que se compreenda seu significado em conjunto. De outro lado, o deslocamento do verso “Que floresce” ratifica a importância do verbo no conjunto sêmico do poema “Ilha”, projetando a visão de que se pode esperar de *Árvore & Tambor*:

- a) Que recomponha e aprofunde a importância de provocar as necessárias transformações no modo de ser e de viver a própria terra;
- b) Que redefina o “rosto” da nação por meio da valorização das ações que “fazem florescer” a cabeça calva de Deus.

Por seu caráter sintético, pelo diálogo implícito com o livro anterior, parece-me plausível conceber que “Ilha” concentra a proposição de *Árvore & Tambor*, indicando a manutenção da matéria épica reconhecida em *Pão & Fonema*: a formação identitária de Cabo Verde.

O poema seguinte, “De boca concêntrica na roda do sol”, divide-se em três partes, às quais se podem relacionar, respectivamente: a dimensão histórica e simbólica dos acontecimentos; a relação entre a criação literária e a visão crítica dos fatos; e a relação entre o humano e o acontecimento histórico.

Vejamos a primeira parte:

I

Depois da hora zero E da mensagem povo no tambor da ilha
Todas as coisas ficaram públicas na boca da república
As rochas gritaram árvores no peito das crianças
O sangue perto das raízes E a seiva não longe do coração

E

Os homens que nasceram da Estrela da manhã
Assim foram
 Árvore & tambor pela alvorada
Plantar no lábio da tua porta
 África
 mais uma espiga mais um livro mais uma roda
 Que
Do coração da revolta
A Pátria nasce
Toda semente é fraternidade que sangra

★

A espingarda que atinge o topo da colina
De caviglia & coronha
 partida partidas
E dobra a espinha
 como enxada entre duas ilhas

E fuma vigilante
o seu cachimbo da paz
Não é um mutilado de guerra
É raiz & esfera no seu tempo & modo
De pouca semente E muita luta
(2001, p. 102-3).

Volto a dizer que ainda que este poema ou conjunto de poemas guarde relações estéticas com a proposição de *Pão & Fonema* e com “Ilha”, é visível que há neles maior coesão sintática, o que lhes confere maior expressão narrativa. A marcação inicial “Depois da hora zero”, diferentemente de “Ano a ano”, sai do plano da representação do cotidiano para situar um tempo histórico definido e limítrofe entre duas realidades: a de Cabo Verde Colônia e a de Cabo Verde República.

Considerando que *Árvore & Tambor* está inscrito em outra década, e que os registros da formação do país como nação independente são mais plurais, entende-se que, além da simbologia como recurso de expressão, também há certa **ênfase no plano histórico (c)** e na apresentação de aspectos como explicações, sucessão de eventos, consequências da transformação, sequelas, expectativas. Assim, também em termos de **conteúdo** se pode reconhecer a presença do **referencial (1)**.

No conjunto sêmico, temos a marcação do sema “guerra” por meio dos substantivos sangue, revolta, sangra, espingarda, cavilha, coronha, mutilado, luta e do próprio “guerra”. Esta alusão direta ao fato histórico que antecedeu a independência do país consolida a visão acerca desse poema como um “préâmbulo” que retoma o passado recente e recompõe o significado da “Pátria que nasce”.

O heroísmo coletivo se mantém nas referências a povo, crianças, homens e fraternidade que sangra. Assim, também em “De boca concêntrica na roda do sol”, em sua primeira parte, se anuncia a referência ao tipo de heroísmo construído em *A cabeça calva de Deus*.

O **conteúdo simbólico (2)** também está presente, ainda que o estranhamento que em geral a linguagem provoca não seja tão forte quanto na proposição de *Pão & Fonema* ou mesmo do poema “Ilha”. Isso ocorre em razão da já comentada relevância dos dados históricos, que, mais visíveis, vão unindo as metáforas ao corpo dos acontecimentos. Podemos perceber que o ritmo da leitura é pontuado pelos verbos – ficaram, gritaram, nasceram, foram, plantar, nasce, é, sangra, atinge, dobra, fuma, (não) é, é – o que gera, nas entrelinhas da leitura, a apreensão de um movimento sequencial, por meio do qual a história vai acontecendo, e o povo (“os homens que nasceram na Estrela da Manhã”), em relação direta com os fatos, vai atuando. Ainda assim, merecem ser destacadas algumas imagens antropomórficas (que, no entanto, serão retomadas para análise do capítulo em que se tratará da importância do plano literário): “De boca concêntrica na roda do sol”, “rochas gritaram árvores no peito das crianças”, “plantar no lábio da tua porta/ África/ mais uma espiga mais um livro mais uma roda”, “Toda a semente é fraternidade que sangra” e “E dobra a espinha/ como enxada entre duas ilhas”.

A segunda parte apresenta uma novidade. Leiamos primeiro o poema:

Poema! Que o tempo
Não peça milagres
por favor
Que ainda ontem
Os relógios alargavam a boca dos cemitérios
E o silêncio dobrava o sino dos séculos que tombavam
Que ainda ontem
O silêncio era lei E a fome! parlamento
E o sangue! moeda na boca da colónia
E a colónia era pólvora no gatilho
De trezentos & trezentas mil almas
(2001, p. 103).

De que “novidade” falo? Do diálogo do eu-lírico/narrador com a própria poesia. Em um instante de descortinamento de qualquer simbologia que pudesse levar a uma idealização utópica, o eu-lírico/narrador clama por uma consciência crítica que considere o presente da nova identidade a partir do registro vivo do “ontem”. Assim, há um jogo de imagens entre esse “ontem” e a “poesia”, em que a segunda, já consagrada em *Pão & Fonema* como importante parte na elaboração da matéria épica (da formação identitária de Cabo Verde), ainda que conspire para o resgate das perspectivas míticas e místicas, deve, pela permanência viva do ontem, projetar um futuro viável. Que o tempo de hoje “não peça milagres” parece ser condição necessária para a projeção do amanhã, uma vez que o passado é um “ainda ontem”, um referente, portanto, ainda muito vivo, que precisa ser contemplado consciente e criticamente.

Quanto ao “descortinamento”, este se observa, principalmente, pela construção nominal preocupada em definir termos que, até então, circulavam pela poesia como registros simbólicos multissignificativos: “silêncio”, “sangue”, “colónia”. No entanto, neste trecho, são signos relacionados à realidade da guerra e às injunções colonialistas. O semema “sangue”, por exemplo, que vimos que se repete muitas vezes no livro *Pão & Fonema* (39), tem aqui um vínculo direto com a história e com a condição colonial. Em *Árvore & Tambor*, o substantivo sangue parace 49 vezes, o que também revela a ênfase no evento histórico e bélico que antecedeu a independência de Cabo Verde.

Também a ideia de “povo” ganha, neste poema, um valor denotativo que alude à população (masculina e feminina em um só número) de Cabo Verde: “De trezentos & trezentas mil almas”.

De outro lado, a repetição do “Que ainda ontem”, construindo uma relação sintática de explicação, acentua o vínculo semântico entre os versos. É uma parte da proposição/prólogo que valoriza, a partir dos antecedentes históricos, os “porquês” de se pensar a nação futura.

A forma personificada da poesia neste poema (o poema possui a capacidade de interferir sobre as demandas do tempo), além de constituir um recurso de metalinguagem que põe poeta e criação, criador e criatura, frente a frente, também permite a associação entre poesia e povo, uma vez que, alcançado o “fonema” pelo qual se clamou no primeiro livro, a poesia passa a ser parte de uma identidade cultural, e, portanto, coletiva. Ao clamar: “Poesia!”, o eu-lírico/narrador também pode estar invocando a consciência coletiva desse povo que aprendeu a tocar, sem medo,

seus tambores.

De forma geral, quanto ao recorte na matéria épica, pode-se dizer que esse poema igualmente **enfatiza o plano histórico (c)**.

Também nesse poema ocorre o que foi comentado na parte introdutória deste capítulo, quando me referi a *Vila Rica* e a *Paraíso Perdido*, que, tal como ocorre neste trecho de “De boca concêntrica na roda do sol”, apresentam proposição e invocação mescladas. Contudo, o tratamento a este aspecto será dado no próximo capítulo.

A terceira parte complementará o recorte histórico (mas também simbólico) de “De boca concêntrica na roda do sol”:

III

O homem que veio de longe
osso & nervo nervo & olhos
Com a baleia no sangue E a proa no coração
E planta os pés no umbigo da república

E explode árvores & tambores
De tantas bocas
Não é um mutilado de guerra
É um companheiro de luta

★

Não me peças milagres
por favor
pede-me revolução! camarada
Não & somente
A revolta da página sob o olho da terra
nocturno noctura
Mas a revolta do pão
entre o sangue e a seiva
Mas a revolta do rosto
entre a roda e o mundo
(2001, p. 103-4).

Na primeira estrofe, o poema introduz novo registro histórico. É a figura do herói, do guerrilheiro, que, em nome da república, se dispõe a lutar. Em “Companheiro de luta”, “que veio de longe”, percebe-se uma **ênfase na figura do herói (b)**. Nova presença da expressão “mutilado de guerra”, mais uma vez negada (“não é”) como referente, pois se trata de verso também presente na parte I, tem um caráter de reforçar a visão do poema acerca da figura do guerrilheiro. Os substantivos “companheiro” e “camarada” também atestam a intenção de enfatizar a imagem que esse herói possui no contexto histórico da guerra pela independência. Por trás da referência, surgem nomes como o de Amílcar Cabral, o grande referente da revolução que originou a independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde; e de Agostinho Neto, herói da história da independência angolana, marcando, em meio ao heroísmo coletivo, o heroísmo individual de representativos nomes da história da independência das colônias portuguesas em África.

Na segunda estrofe, o eu-lírico/narrador retoma o tom de súplica “Não me

peças milagres/ por favor/ pede-me revolução! camarada”, contudo, observa-se aqui a inclusão de um “me”.

Observando, neste trecho, cada verso, teremos uma visão mais ampla do que essa aparente repetição de ideias pode sugerir:

. “Não me peças milagres”: uma súplica dirigida a alguém. Lembremos que na parte anterior quem não deveria pedir milagres era o tempo.

. “por favor”: acentua o tom de súplica, tal como ocorreu na estrofe anterior.

. “pede-me revolução! camarada”: agora surge uma definição do que se deve pedir: “revolução”; e um destinatário: “camarada”. E de que camarada se fala? Do camarada anterior, descrito como “o homem que veio de longe”, “Com a baleia no sangue”; ou “camarada” em um sentido coletivo, que pressupõe a adesão dos “trezentos & trezentas mil almas” aos valores representados pelo herói que não deve ser visto como um “mutilado de guerra”, mas como alguém que plantou “os pés no umbigo da república”? Ou se pode, ainda, compreender “camarada” como o próprio poema, já que a inclusão do pronome oblíquo “me” sugere a anterior intimidade entre voz poética e poema? Todas essas interpretações são possíveis e valorizam a amplitude simbólica do poema.

. “Não & somente”: marca novo esclarecimento. O termo “revolução” será especificado.

. “A revolta da página sob o olho da terra/ nocturno nocturna”: interessante alusão, ainda que simbólica, à ideia de que a revolução não pode estar apenas no papel. Se este papel é lido como o próprio poema que está sendo escrito, é possível compreender, aqui, uma manifestação direta do eu-lírico/narrador sobre o desejo de que sua obra, ainda que lida (“sob o olho da terra”), não seja signo único (“somente”) da revolução. Os adjetivos “nocturno” e “nocturna”, referindo-se ao poema e à terra, se contrapõem, semanticamente, ao aspecto solar tão presente em toda a obra. Essa imagem pode sugerir, portanto, que se a “revolução” estiver contida apenas na palavra ou no poema, será uma revolução sem luz. O termo “nocturno/a” também pode ser lido a partir do referente musical, que fala de uma composição musical inspirada pela noite. O poema, portanto, diz um “Não” a esse tipo de efeito.

. “Mas a revolta do pão/ entre o sangue e a seiva”: a inserção do “mas” marcará, portanto, a revolução que se deseja: a do pão. Fica referenciada aqui parte do título do livro anterior. “Pão”, compreendidas as lições simbólicas, pressuporá a leitura do termo como a revolta que se materializa da conquista da autonomia, na consciência da força do próprio sangue, que pode dinamizar a “seiva”, a vida.

. “Mas a revolta do rosto/ entre a roda e o mundo”: outra marcação que define a revolta que se deseja. Se compreendemos “rosto” como símbolo da identidade conquistada e assumida – e lembro que “rosto” também está fortemente representado em *Pão & Fonema* –, podemos entender o verso como alusão a uma revolta que envolva toda a nação (a “roda” composta pelo arquipélago), projetando-a no mundo.

A terceira parte, portanto, dialoga com a anterior, continuando o tema da ótica sobre os eventos históricos ligados à “hora zero” e, ao mesmo tempo, ratificando a perspectiva desejável de enfrentamento do futuro a partir da observação consciente e crítica do passado.

Em síntese, que expectativas em relação a *Árvore & Tambor* nos oferece essa

parte de “De boca concêntrica na roda do sol” como poema integrante de uma proposição, ou, mais pertinente faltando, como parte de um prólogo? Em geral,

- a) Que relembrre episódios relacionados à guerra pela independência;
- b) Que exalte a bravura dos heróis da guerra;
- c) Que problematize o futuro do país a partir de uma perspectiva realista, consciente;
- d) Que se refira às formas de transformar espírito revolucionário em conquistas que plantem “mais uma espiga mais um livro mais uma roda” na África;
- e) Que verse sobre formas de unir a força da palavra poética à força humana e coletiva de transformação.

O último poema de “Proposição & Prólogo”, “No rosto dos homens nasceram costelas de Sahel”, dividido em duas partes, mantém o tom de súplica, mas também pede, no que se refere às tramas de leitura, posterior reflexão sobre o tanto de “invocação” que nele se reconhece (como será visto no próximo capítulo). Vejamos a primeira parte:

Ó tambores de barlavento
Ó tambor!
tambores de sotavento
Agora
Que na omoplata do homem
estala o coração da pedra
A ilha ergueu até à boca do mundo
a baía austera
E o espírito é árvore E o sangue
o sal da terra
Bole tambor
a pedra da noite E a noite de pedra
“com teu daba”
E acorda
o rosto na semente
E sacode
a árvore no homem
Que os dedos de Junho E os dedos de Julho
Movem
o dorso do deserto
que caminha
Até onde termina a erosão
do teu útero! ilha

MAS

erguendo
na boca do drama
Diques
De espaço & tempo
Para que a criança E o olho dela
Fecunde
sobre a colina
o umbigo vermelho da esperança
(2001, p. 105-6).

O eu-lírico/narrador, em forma de vocativo valorizado pelo “Ó”, agora se dirige aos tambores, o que faz dos mesmos o “poema” de “De boca concêntrica na roda do sol”. De igual modo, pode-se estabelecer uma relação entre “De boca concêntrica na roda do sol” com “No rosto dos homens nasceram costelas de Sahel”, entendendo que se o título do primeiro indica um centramento no país em conjunto (“concêntrica na roda”), no segundo, aparecerá uma discriminação mais plural: (“homens” e “costelas de Sahel”). Essa ideia faz presumir que o tratamento passará do coletivo para o individual, como se o tambor se multiplicasse, tocando com os ventos (barlavento e sotavento), por toda a nação, integrando homens, mulheres e crianças.

O uso do advérbio “agora” marca um tempo diferente do “Depois da hora zero” de “De boca concêntrica na roda do sol”. “Agora” contém maior vínculo com o presente. Pressupõe um “depois” que se atualizou em nova referência temporal. Seguido por dois “Que”, esse “agora” ganha sentido ainda mais específico, já que a realidade é dimensionada a partir da descrição do que o “Depois da hora zero” proporcionou: “Que na omoplata do homem/ estala o coração da pedra/ A ilha ergueu até à boca do mundo/ a baía austera/ E o espírito é árvore E o sangue/ o sal da terra”. Ou seja, agora que a pedra está no homem, a ilha está no mundo, o espírito é a árvore, e o sangue, o sal da terra, é a hora de o tambor (de novo no singular, mas já integrando as múltiplas vozes do país) “bulir” a pedra da noite e a noite da pedra, “acordar” o rosto na semente e “sacudir” a árvore no homem.

O outro “Que” volta a dimensionar a realidade: “Que os dedos de Junho E os dedos de Julho/ Movem/ o dorso do deserto/ que caminha/ Até onde termina a erosão/ do teu útero! ilha”. Em bela imagem, o rosto da nação se contempla, e, em movimento de dobrar-se sobre si, se faz remédio para as próprias dores. Os efeitos de “Junho” e “Julho”, alusão ao registro histórico do episódio da guerra pela independência, é que movem essa transformação, em que a erosão do útero se esgota. Assim, os cabo-verdianos, “costelas de Sahel”, ainda que mantendo a relação espacial e cultural com o deserto, não têm mais motivo para permitir que a “erosão” aconteça no ventre de sua terra. Os tambores, portanto, devem tocar, em todas as partes que integram o país, para promover esse movimento de autocontemplação e transformação.

O direcionamento final à “ilha” substitui o primeiro referente, tambor/tambores, pela voz que fala diretamente à terra, à nação.

Podemos também observar que essa primeira parte mantém referentes simbólicos (pedra, tambor, árvore, rosto, sol) já amalgamados na obra como um todo. Aqui, porém, esses referentes se unem a um propósito descritivo-argumentativo que busca, como no poema anterior, motivar ações não “milagrosas”, mas centradas, de fato, na nova realidade da “ilha”.

Certo caráter metalinguístico perpassa esse trecho, visto que caberá ao tambor fazer-se voz espargida pela terra para a promoção das necessárias transformações.

A conjunção “MAS”, em maiúsculas, abre a continuidade da reflexão, e amplia o sentido de “homens”, ressaltando a presença das mulheres e das crianças. Assim, também mulheres e crianças são costelas de Sahel. O “MAS” parece indicar que fez falta uma referência. E essa referência se materializa na valorização das mulheres como partícipes do processo de transformação e na projeção das crianças como as costelas que poderão sustentar o novo “corpo” (rosto) da terra.

A “dor olímpica dos homens” e o fato de as mulheres terem erguido “na boca do drama”, ou no momento de luta, “Diques/ De espaço & tempo”, abrindo brecha para que “a criança E o olho dela/ Fecunde/ sobre a colina/ o umbigo vermelho da esperança” dá **destaque aos feitos heroicos (a)** de cada um. E, sendo heróis, os cabo-verdianos, independentemente de gênero e faixa etária, estão todos em plena condição de poder atuar para novas transformações necessárias. Daí esse “MAS” quase que dizendo que o apelo aos tambores não é tão necessário assim, já que o povo é heroico por natureza.

A segunda parte do poema caracteriza a ilha de forma diferente: agora ela ganha a forma metafórica do “velho arbusto”. O vocativo atenta para nova **ênfase no plano histórico (c)**, descrevendo o “antes” (“Que foi colónia”, “sem sombra”) e também reintegra a ideia de “povo”:

11

MAS

Naufragada
no sol das manhãs
a moeda do império
As ilhas
perdendo peso
ganharam asas
E o arquipélago
Cresceu no ventre de tantas fêmeas
O vulcão perto das raízes

E a viola não lon
longe do coração
(2001, p. 106-7).

O vocativo, direcionado ao velho arbusto, não pede, tal como antes, uma ação. Se o tambor é chamado a bulir, acordar e sacudir, o velho arbusto, aludindo, como se dissesse, a uma imagem do passado, é apenas referido, gerando a ideia de haver aqui nova intenção de valorizar e destacar a transformação da terra.

Importante registro aparece aqui: a voz do eu-lírico/narrador se integra ao povo de que fala e, a partir dele, também se define: “somos o sangue que transita/ No ovo da ilha”. Inserir-se no “povo que se renova”, remontando à já comentada participação do eu-lírico/narrador pós-moderno no mundo narrado, faz com que também o eu-lírico/narrador se comprometa com o necessário movimento para novas transformações, que não são mais apenas as que resultaram do processo histórico, cronologicamente demarcado, de conquista da própria autonomia. Reduplicando a imagem anterior de dobrar-se sobre si mesma, a dor deve renovar-se e, caminhando como uma “charrua”, ondular “o umbigo do deserto/ que expande/ até onde termina a erosão/ do teu ventre! filha”. “Agosto” e “Setembro”, já situando um “depois” que se transforma em “agora”, ratificam a projeção do discurso para o futuro.

O tratamento dado à ilha agora é outro: “filha”. De certo modo, fica sugerida a ideia de que a nação é filha de seus filhos, no momento em que estes se voltam para ela para tratar da cura das mazelas causadas por um passado de “erosão”.

Novo “MAS” aparece, desta vez para demarcar a geografia humana que nasceu com o “depois da hora zero”, em que “naufragou” a “moeda do império”. Um novo arquipélago “Cresceu no ventre” das mulheres; o vulcão se integra às raízes; e a voz da viola toca seu “lon lon” diretamente no coração. Assim, o velho arbusto não existe mais, pois as “ilhas perdendo peso” “ganham asas”.

Compondo, dessa forma, um cenário que se reconhece novo, mas que ainda necessita de muitos tambores, o poema “No rosto dos homens nasceram costelas de Sahel” recompõe o “ovo” original e alude a um novo processo de criação (ainda que seja “recriação”), e a possível invenção de um Adão (o que deu as costelas) e de uma Eva (as mulheres) coletivos que reinaugurem o paraíso no útero da própria terra.

Assim, desse trecho saltam as seguintes expectativas em relação a *Árvore & Tambor*:

- a) Que dimensione a participação de homens, mulheres e crianças na nova identidade que se constrói para o país;
- b) Que ainda reflita sobre registros perversos da história, que resultaram na “erosão” da terra;
- c) Que acentue a importância de que a nova voz da nação se expresse contundente e coletivamente;
- d) Que destaque a musicalidade da nação;
- e) Que crie novos referentes para a leitura da terra mãe (que tem útero, ventre) como nascida de seus próprios filhos, em um paraíso próprio e reinventado.

Sobre a presença de “Prólogo & Proposição”, peculiarmente inserido no final

de *Árvore & Tambor*, é necessário, em primeiro lugar, destacar o movimento semântico que provoca. Sabendo que proposição é um texto que antecede uma epopeia e inserindo esse conjunto de poemas no final de seu texto, que, por sua vez, já possuía uma proposição (“Proposição & Prólogo”), Corsino Fortes certamente buscou transgredir uma convenção épica. Porém, que sentido há nessa transgressão? Que propósitos poderia ter o poeta com essa inovação? A resposta deve estar no texto.

O primeiro poema intitula-se “Sílaba & Substância”. O título, inevitavelmente, nos remete ao primeiro livro, *Pão & Fonema*, e ao terceiro, *Pedras de Sol & Substância*. Podemos, assim, pensar em uma função épica estruturante para este poema.

Sílaba & Substância

Ó tempo de sumeâ na morna k’sementeirâ na fununá
Tempo de paz que galopa a guerra dos cereais
Esse é o modo
E a dor de ser tempo
pelo tambor da terra prenhe

Mas! tempo oco de paz
Tempo oco de guerra
Pelo núcleo & átomo Do corpo de boca zero

E tempo de ouvir crescer a Sudoeste
A árvore de Namíbia
Com o sabor d’África
E o sangue do tímpano
no sul da língua

Tempo da nova semântica E da nova esfera
E do tambor que cresce
Da estrela negra & vermelha da P.A.L.O.P.

Tempo da maior luta E da menor lâmina
Que reflecte
luz & pombo no olho de Talião
Ó tempo de nascer! amado E envelhecer! amando
(2001, p. 206).

Como foi dito acima, se o poema “Sílaba & Substância” agraga, semanticamente, referências aos dois outros livros de que se compõe *A cabeça calva de Deus* e funciona, em *Árvore & Tambor*, como curioso “prólogo final”, podemos pensar que sua função épica é retomar a força semântica de *Fonema* (aqui representado por “sílaba”) e projetar o sentido de *Substância*.

Observe-se que a expressão “É tempo de” corrobora com a visão de que se deseja uma palavra fomentada pela “paz”. E essa palavra não é mais um “fonema” simbolizando a conquista da expressão própria, mas a que reside na morna, na sementeira, no funaná, que retratam as melodias, os movimentos e os ritmos próprios da nação que já conquistou uma expressão própria e independente.

O “tempo de paz” se faz também “tempo de ouvir” e o “tempo da nova semântica”, projetando as questões nacionais para outras, mais amplas, mais solidárias com sua realidade africana. “O tempo da maior luta” (porque é a luta

anônima da atitude consciente e perseverante) “E da menor lâmina” (porque um tempo sem armas) é também um tempo de bonança, em que para o herói é possível “nascer amado” e “envelhecer amando”.

O semema “tempo” tem, portanto, nesse poema, papel fundamental. Extrapolou o campo semântico da mera delimitação cronológica para referir “atitude”. O tempo é ou se torna o que dele se faz.

Por associações, esse poema estabelece uma ponte necessária para que se compreenda a necessidade de ampliar a semântica do *Fonema* a partir da constatação da *Substância* do novo tempo e do novo rosto da nação. Assim, de **conteúdo metalinguístico (3)**, e dando **múltiplas ênfases (f)** aos aspectos que permitem a formação de uma nova matéria épica, o poema apresenta os antecedentes filosóficos necessários para a atitude diante do tempo novo.

O segundo poema continua no plano da metalinguagem e dirige-se, especificamente, à poesia e ao poeta:

ARS POÉTICA

Se toda a vogal
é olho de pólvora E célula
de pão acesa

Se toda a consoante
É viola de sangue que amadurece
Abrupto pela cintura
E cai
longa
de tua árvore oca
para o lábio oco do mundo

E

Se toda a sílaba
é ponte
Entre a árvore E o drama
ou
dilema

entre a fome E a fruta

Tu não és – poema! O sal da terra
Nem a poesia é o teu salário! Poeta
(2001, p. 207).

Por meio do processo poético da gradação – vogal, consoante, sílaba, poema, poesia –, o eu-lírico/narrador levanta dados sobre o processo de aquisição de uma linguagem própria. A marcação dada pela presença dos “se” estabelece, simultaneamente, uma constatação e uma suposição. A constatação está marcada pelas definições implícitas: “a vogal é olho de pólvora” e “célula de pão acesa”; a consoante é “viola de sangue que amadurece”; a sílaba é “ponte entre a árvore e o drama” e “dilema entre a fome E a fruta”. Contudo, constatada essa realidade, o

poema deixa de ser o “sal da terra”. O que essas associações nos permitem interpretar? Uma vez que já se conferiu o caráter dialógico do poema anterior com a obra como um todo, pode-se entender “ARS POETICA” como um metapoema em que ficam alargadas as fronteiras da inserção da poesia na coletividade. “Se” o poema, composto por vogais, consoantes e sílabas, é apenas a expressão da dor e do conflito, se se restringe apenas ao contexto histórico cronologicamente situado, e “se” seu sentido é oco e reverbera “ocamente” pelo mundo, não há, na verdade, “sal”.

“ARS POETICA” prenuncia outro olhar para o papel social da poesia. É um metapoema que tanto recusa o adjetivo de panfletário para o poema, como a atitude do poeta que faz do panfleto a sua força de trabalho poético.

Como o próximo livro intitula-se *Pedras de Sol & Substância*, e esses dois poemas de “Prólogo & Proposição” somente podem sugerir um roteiro de leitura de *Árvore & Tambor* se se retoma a leitura do mesmo, já que se apresentam em seu final, podemos imaginar uma dupla função para sua presença como “prólogos” finais (a leitura que aqui faço comprehende os dois poemas como parte do “Prólogo” do título): provocar a releitura de *Árvore & Tambor* e ressemantizar o valor poético dos sememas associados à poesia como arte; e preparar a leitura do próximo livro, já considerando os novos parâmetros para a compreensão do “ato de escrever a nação”.

De forma sintética, espera-se, a partir de “Sílaba & Substância” e “ARS POETICA”:

. Que, em *A cabeça calva de Deus*, o sentido do fazer poético e da expressão poética em si seja sempre repensado, reinventado e reajustado às sucessivas realidades de que é formada uma nação.

O terceiro poema de “Prólogo & Proposição” compõe nova forma de proposição. Agora, não a proposição centrada na matéria épica do texto que se escreveu, mas a proposição centrada na matéria épica que se pode escrever. E tal proposição se escreveu em crioulo (ainda que o texto apresente a versão em português, de que farei uso aqui). Assim, “*Golpe d'estode na paraise*” revela a mais densa intenção de *A cabeça calva de Deus*: que, da fusão entre uma história do futuro sustentada pela voz que se assumiu plena e potente e o redimensionamento do espaço físico e humano da nação, brote o “Paraíso” reinventado, que, simbolicamente, represente o “golpe de Estado” no sentido canônico de “Paraíso”. E Cabo Verde passaria a ser, assim, a prova viva de que a adversidade pode ser transformada em plenitude. Vejamos as três partes de que se compõe o poema:

Golpe de estado no Paraíso

I

Na História! Na Bíblia da nossa terra
Se a rocha é página! a pedra é sílaba
Se o corpo é caneta! o coração é tinta

Nem todos os desertos do mundo
Secarão as fontes e os poços que as nossas bocas abrirem
Nem trovões nem relâmpagos rasgarão
As páginas que o nosso povo escreveu

Na morada da nossa morabeza
Todo o Diabo perderá o seu inferno
E todo o navio perderá a sua bússola
No coração da nossa bonança
(2001, p. 209).

Essa parte referencia a relação entre o plano histórico e o maravilhoso de que se compõe a matéria épica do poema: a formação identitária de Cabo Verde. A “História” como “Bíblia” da terra realça o valor semântico da fusão entre as dimensões real e mítica de que se constitui uma matéria épica. Foi “história”, com “H”, mas fez-se “Bíblia”, indicação de que os eventos se projetaram em um plano místico e simbólico.

Associações como “rocha/página”, “pedra/sílaba”, “corpo/caneta” e “coração/tinta” revelam a capacidade da terra e do povo de escreverem a si mesmos, fazendo-se instrumento e destino da própria escrita. Contudo, há um “se”, que, mesmo lido como um “se” afirmativo, um “se” que constata e prepara para a consequência, também deixa no ar um alerta: “se isso é MESMO assim, então nada nos afetará”.

O tom profético marcado pelos “nem” indica que, cumpridos de fato os “se”, a identidade construída é inexpugnável e está preparada para todos os enfrentamentos. É a visão heroica da terra:

II

Se o mundo é um jogo
no dribling da sua jogada
O mar e o céu são a relva nos pés
do nosso arquipélago
o sol é a bola
na baliza da nossa fortuna
Se o mundo é um polvo
na pólvora da sua guerra
A O.N.U. é a pedra
no tabuleiro do nosso orim
E a semente do povo é a paz
na viola da nossa sementeira

★

Suamos esforçamo-nos
com a ilha no sangue E a baleia no coração
Suamos verde esforçamo-nos vermelho
Em baixo
Em cima dos montes
Movemos montanhas
Com cordas amarradas nas veias
E as veias amarradas à alma
Para que as estrelas no céu
ganhem
a força do milho iliado

A segunda parte do poema projeta a nação no mundo, retoma aspectos do **plano histórico (c)** e a **trajetória** coletiva **do herói (a)**. Na primeira estrofe, o eu-lírio/narrador situa ou mapeia a inscrição de Cabo Verde no mundo, trazendo referentes palpáveis, como a O.N.U., e simbólicos, como o polvo, que alude ao G8. As associações entre jogo e atitude, poder e autonomia, filosofia de guerra e filosofia de paz dão caráter político a esse trecho e definem, sinteticamente, o modo de ser e de atuar de Cabo Verde no mundo: “E a semente do povo é a paz/ na viola da nossa sementeira”.

A segunda estrofe, retomando as “ações” heroicas, nos faz pensar que sua função é reafirmar os “se” da parte anterior, reavivando a memória coletiva, e, como consequência, a força heroica do povo cabo-verdiano. De certo modo, esse reavivamento da memória justifica a visão anterior de si mesmo, uma visão destituída de complexos, de medos, de submissões a quaisquer modelos. O conteúdo aqui é, simultaneamente, **referencial (1)** e **simbólico (2)**.

A terceira parte de “Golpe de estado no Paraíso” conclui Árvore & Tambor, definindo a proposta final simbolizada pela expressão “golpe de Estado no Paraíso”:

A partir dessa reunião de poemas, cria-se a expectativa de um livro novo, em que se revelarão novos parâmetros para a formação da matéria épica que manterá Cabo Verde no fluxo da história e do mito. Continuo, portanto, com *Pedras de Sol & Substância*.

2.1.3 A proposição em *Pedras de Sol & Substância*

Como vimos no quadro sintético, o terceiro livro que integra *A cabeça calva de Deus* também apresenta uma **proposição nomeada, em destaque e em forma de poema (3), de valor simbólico (b)**. Contudo, essa simbologia ganha relevo em uma estratégia nova no título que esta proposição recebe: “Oráculo”:

Oráculo

Quando o arquipélago aperta
perto! Longe
A mão dos continentes

Quando a ilha rasga no deserto
uma cicatriz de pedra
Jamais o crânio de sol! no mastro da solidão...
Uma pedra no deserto + um dragoeiro
Um anjo da guarda! no útero da paisagem

Não! na ilha

Toda palavra é útero de sete pedras
E
Toda a pedra é um poeta bissexto
Leva quatro anos de pudor
E quarenta & tantos de paixão
Para inundar o deserto da estiagem
Com o dilúvio da chama que bebe
Nas crateras do jazz & batuque da esperança
(2001, p. 217).

O sentido da palavra “oráculo” se superpõe ao de “proposição”, pois a dimensão temporal implícita na primeira extrapola a da segunda. Explico: se em “proposição” se comprehende o sentido de revelação inicial, intimamente ligada ao objeto a que se refere, estabelecendo uma conexão cronologicamente marcada pelo presente da contemplação a direcionar a compreensão futura; em “oráculo”, a linguagem cifrada se expande além do tempo presente, sugerindo que a “proposição” que está por traz de “oráculo” não apenas expõe o objeto (texto) a ser contemplado, como transforma os signos que revela em projeções de outro objeto, ainda a ser escrito, mas cuja significação é “pressentida”. Também o valor polissêmico da palavra “oráculo” possibilita que se relacione a ideia que ela contém tanto ao poema em si, como texto oracular, como à voz poética, que, neste caso, possuiria o sentido mais tradicional, ou seja, o oráculo como um ser, uma divindade, com poderes premonitórios. Nesse caso, personificado, o poema seria ele próprio o oráculo, o que também dá ao **enfoque** um centramento **no plano maravilhoso (d)**. Para melhor compreender essa associação, vejamos, verso a verso, como o sentido vai sendo elaborado:

“Quando o arquipélago aperta”: o “quando” sugere uma situação temporal que pode ser ocasional ou futura. O verbo “aperta”, no tempo presente, indica, todavia, uma dinâmica em prática, uma ação que ocorre, ainda que sem uma precisão em relação a sua frequência. Contudo, a partir da palavra “oráculo” é possível compreender que essa dinâmica está sendo prevista, ou seja, “Quando o arquipélago aperta” na verdade conteria a ideia de que o “Quando o arquipélago apertar” é uma realidade que irá acontecer. Observa-se aqui também que a nação não foi tratada de forma metonímica; não é “a ilha”, é o conjunto de ilhas, que aparece, inclusive, personificado. A ênfase na palavra mais precisa acerca da múltipla condição insular da nação parece ratificar a importância de que cada uma das ilhas pratique a ação de “apertar”. Mas apertar o quê?;

. “perto! longe”: os dois advérbios, colocados entre o complemento do verbo apertar, dispostos no papel a certa distância do verso anterior e unidos por uma interjeição, valorizam o modo como a ação será praticada, ou seja, dão destaque ao fato de que, perto ou longe, a ação é relevante em si mesma;

. “A mão dos continentes”: o complemento de “aperta” explica os versos anteriores. Longe ou perto, cada continente deve estar à mão do arquipélago. O substantivo “mão”, no singular, também sugere que os continentes unidos sejam um só, tenham apenas uma mão, e que essa mão, pela posição geográfica de Cabo Verde, possa ser o próprio arquipélago, situado entre três continentes. Tal possibilidade desdobra o “oráculo”: seria uma visão do futuro ou uma visão do passado remoto, em que os continentes eram um só?

. “Quando a ilha rasga no deserto”: aqui se desloca o foco semântico. De novo é a ilha metonímica e personificada. A marcação temporal do presente no verbo “rasgar” possui, contudo, a mesma conotação dupla do “quando” anterior. Contudo, “Rasgar” “No deserto” o quê? Também aqui a ideia está incompleta, ampliando o valor simbólico do oráculo, ou a expectativa em relação ao que se dirá. A ideia implícita no verbo rasgar também pode ser dual: rasgar pode ser uma ação da ilha, que pede complemento, mas também pode ser um fenômeno do qual a ilha é sujeito. Ou seja, “rasgar” pode ser interpretado como “nascer”;

. “uma cicatriz de pedra”: o complemento para “rasgar” corrobora para a dupla leitura. Se “rasgar” é nascer, a cicatriz de pedra é a marca da cesariana na terra, o que cria uma imagem da ilha emergindo. Se “rasgar” é um ato de (inter)ferir na própria matéria de que é feita, o sentido pode ser o de que a ilha se reinventa, “rasgando uma cicatriz de pedra no deserto”, quase que marcando um ritual de autoconsciência. Por outro lado, ampliando o valor metafórico do conjunto, “rasgar uma cicatriz de pedra no deserto” pode ser metáfora de “escrever e inscrever a si mesma”;

. “Jamais o crânio de sol! no mastro da solidão...”: verso enigmático, que não guarda relação sintática imediata com os anteriores. No entanto, se pressupomos que “a ilha rasga uma cicatriz de pedra no deserto” é uma condição anterior (“quando”) que gera um efeito, “Jamais o crânio de sol! no mastro da solidão...” pode indicar que, quando a condição anterior se der, a imagem do “crânio de sol” (que remonta à imagem anteriormente construída nos outros livros) isolado em um mastro não se dará. Essa construção simbólica gera, entre outras, uma interpretação plausível: “emergindo de dentro de si mesma e se ins/escrevendo definitivamente no mundo, a nação cabo-verdiana não será mais uma terra seca e isolada”.

. “Uma pedra no deserto + um dragoeiro”: outro verso aparentemente deslocado, sintaticamente, dos anteriores. O referente “pedra no deserto”, todavia, repete “pedra” e “deserto”, já citados. Assim, semanticamente, “pedra no deserto” pode ser interpretada como a “ilha que rasgou uma cicatriz de pedra no deserto”. O sinal “+”, unindo “pedra no deserto” e “dragoeiro” gera a expectativa de um “=”. Semanticamente também há uma oposição entre esses termos, já que “dragoeiro” é uma árvore, e “pedra no deserto” referencia a condição seca da terra. A soma de ambos, por isso mesmo, supostamente anula a oposição;

. “Um anjo da guarda! no útero da paisagem”: este verso, por seguir o outro, pode receber o valor do “=” que se esperava, ou seja, o anjo da guarda no útero da paisagem seria um resultado da soma da pedra no deserto e do dragoeiro,

interpretação que conduz a uma imagem alegórica da concepção da terra. De outro lado, o verso também pode ser uma imagem espelhada do anterior, em que anjo corresponderia a dragoeiro e útero da paisagem a pedra no deserto. À árvore, como ao anjo, cabe a função de “guardar” a natureza geradora de vida que está implícita na pedra no deserto, na paisagem que é útero. Lembremos que o dragoeiro verte um líquido semelhante ao sangue, intitulado, inclusive, “sangue-de-dragão”. A alegoria do anjo no útero da paisagem supõe uma proteção mística e uma aura de fertilidade à terra;

. “Não! na ilha”: destacado e distanciado das duas estrofes anteriores e do verso seguinte, marca uma enfática negação, que desconstrói as imagens simbólicas anteriores, já que o “não” é sucedido por “na ilha”, elemento semântico referido tanto na primeira (arquipélago) quanto na segunda estrofe. Fica a expectativa de um complemento: na ilha, o que acontece ou acontecerá?;

. “Toda palavra é útero de sete pedras”: os referentes “útero” e “pedra” ganham aqui novos componentes. “Útero” passa a ser “palavra”, assim, por encadeamento de ideias, a palavra passa a ser a geradora da vida. Mas, como o “útero” é de “sete pedras” ou contém sete pedras, pode-se caminhar pelo pressuposto de que a fertilização é difícil. Considerando-se, entretanto, a simbologia do sete – “O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (Chevalier & Gheerbrandt, 2009, p. 826); “o número sete, por suas virtudes ocultas, mantém no ser todas as coisas; dá vida e movimento; influencia até mesmo os seres celestes” (Chevalier & Gheerbrandt, 2009, p. 827); “o sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos” (Chevalier & Gheerbrandt, 2009, p. 829) –, o sentido negativo se reverte, e o potencial fértil da palavra se multiplica. A negação das imagens anteriores possui um quê de espontaneidade, como se o eu-lírico/narrador estivesse elaborando as imagens sucessivamente e optando, entre elas, por aquela que mais condiz com a arquitetura simbólica que pretende construir. “Sete pedras”, por sua capacidade multissignificativa, também pode sugerir nomes cabo-verdianos (De poetas? De pensadores? De artistas?) ou eventos. Fica no verso uma possível marca do poema que se seguirá.;

. “E/ Toda a pedra é um poeta bissexto”: define que a pedra em si (toda “a” pedra) é um poeta. Estabelecendo associações com o verso “Toda palavra é útero de sete pedras”, imagina-se aqui uma referência à poesia cabo-verdiana. O fato de ser “bissexto” tanto identifica o próprio autor de *A cabeça calva de Deus*, conhecido pela postura de dedicar-se incansavelmente à elaboração de seus poemas, mantendo, assim, um distanciamento temporal mais largo entre as publicações, como pode identificar que a palavra poética, em sua completude e capacidade de expressão, é “bissexto”, ou seja, não ocorre todos os dias.;

. “Leva quatro anos de pudor/ E quarenta & tantos de paixão/ Para inundar o deserto da estiagem/ Com o dilúvio da chama que bebe/ nas crateras do jazz & batuque da esperança”: esse conjunto de versos parece referenciar um processo próprio de criação. Todavia, ao inserir “jazz” e “batuque”, anuncia a importância do contexto musical híbrido para que a palavra se faça poesia. Jazz, associado a “crateras”, “batuque”, e à esperança, pode sinalizar para as duas formas de musicalidade e ritmo cabo-verdianos: a que é mais interiorizada, que revela sentimentos, memórias, sensações íntimas; e a que mostra a explosão da alegria, da

sensualidade, do movimento vital.

Feitas essas leituras, o que podemos esperar de *Pedras de Sol & Substância* a partir de “Oráculo”?

- a) Que dimensione a relação de Cabo Verde com os continentes;
- b) Que remonte às origens ancestrais da terra (sugeridas pela possibilidade de se ver, no poema, a imagem da fusão dos continentes);
- c) Que continue a refletir sobre o poder da palavra;
- d) Que fale da importância de alguns de seus artistas e nomes mais expressivos (as “sete pedras”);
- e) Que aborde a presença do hibridismo cultural do país.

Em relação a *Pedras de Sol & Substância*, relembro a presença especial de um “prólogo” inserido em “Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”, que integra o “Canto Segundo”, indicando, como já se cogitou e sobre o que se voltará a falar, o desejo de dar maior relevância à figura de Aurélio Gonçalves.

O modo como *Pedras de Sol & Substância* passa a se desenvolver após sua proposição oracular parece seguir, semanticamente, pelos caminhos sugeridos em sua abertura. Títulos de poemas como “A cesariana dos três continentes”, “Rotcha scribida” e “Na morna! Na mazurca o trompete da evasão”, do Canto Primeiro; “Litografias para as festas de São Filipe”, do Canto Segundo; “Três telas para Tchalé Figueira”, “Pedra de identidade” e “Agora pedra agora”, do Canto Terceiro, entre muitos outros, corroboram para as expectativas criadas por seu “Oráculo”. Resta conferir, e é o que farei nos capítulos 5, 6, 7 e 8, que estarão centrados já na obra como um todo, ainda que aspectos específicos, relacionados, respectivamente, aos planos literário, histórico, maravilhoso e ao heroísmo dimensionem a natureza de cada abordagem.

Para concluir a análise da proposição como elemento épico em *A cabeça calva de Deus*, e recuperando o que se observou no recurso das **múltiplas proposições (4)**, elenco as expectativas que a obra *A cabeça calva de Deus* gera, considerado o conjunto de todos os poemas que recebem a designação “proposição”. Ainda que algumas expectativas se repitam, é interessante observar como, através de múltiplas proposições, o poeta criou um repertório vasto de demandas, o que, sem dúvida, comprova seu estreito laço com a missão e a intenção de compor, em forma de epopeia, o *epos* da nação cabo-verdiana. Espera-se, portanto, do conjunto da obra:

- a) Que descreva o espaço geográfico e humano da terra;
- b) Que aborde as condições de sobrevivência ali existentes;
- c) Que dê relevo à capacidade de superação dessa cultura;
- d) Que reflita sobre o valor cultural representado pelos tambores;
- e) Que contemple o cotidiano ali presente (“Ano a ano”);
- f) Que elenque as expectativas em relação ao futuro da terra;
- g) Que discrimine os movimentos do elemento humano em relação ao espaço concêntrico das ilhas e ao espaço excêntrico do mar;
- h) Que redimensione a simbologia dos termos que se repetem na proposição;
- i) Que recomponha e aprofunde a importância de provocar as necessárias

transformações no modo de ser e de viver a própria terra;

- j) Que redefina o “rosto” da nação por meio da valorização das ações que “fazem florescer” a cabeça calva de Deus;
- k) Que relembrre episódios relacionados à guerra pela independência;
- l) Que exalte a bravura dos heróis da guerra;
- m) Que problematize o futuro do país a partir de uma perspectiva realista, consciente;
- n) Que se refira às formas de transformar espírito revolucionário em conquistas que plantem “mais uma espiga mais um livro mais uma roda” na África;
- o) Que verse sobre formas de unir a força da palavra poética à força humana e coletiva de transformação;
- p) Que dimensione a participação de homens, mulheres e crianças na nova identidade que se constrói para o país;
- q) Que ainda reflita sobre registros perversos da história, que resultaram na “erosão” da terra;
- r) Que acentue a importância de que a nova voz da nação se expresse contundente e coletivamente;
- s) Que destaque a musicalidade da nação;
- t) Que crie novos referentes para a leitura da terra mãe (que tem útero, ventre) como nascida de seus próprios filhos, em um paraíso próprio e reinventado;
- u) Que o sentido do fazer poético e da expressão poética em si seja sempre repensado, reinventado e reajustado às sucessivas realidades de que é formada uma nação;
- v) Que dimensione a relação de Cabo Verde com os continentes;
- w) Que remonte às origens ancestrais da terra (sugeridas pela possibilidade de se ver, no poema, a imagem da fusão dos continentes);
- x) Que continue a refletir sobre o poder da palavra;
- y) Que fale da importância de alguns de seus artistas mais expressivos (as “sete pedras”);
- z) Que aborde o hibridismo cultural do país.

As proposições de *A cabeça calva de Deus* me permitiram, enfim, compor um “abecedário” de expectativas compatível com o próprio desejo expresso na obra de que Cabo Verde compusesse (e continue compondo) o alfabeto de sua identidade.

Concluo esta abordagem inicial à obra *A cabeça calva de Deus* com Santo Agostinho, citado em *Simbolismo e interpretação*, e um breve comentário final:

... nas narrativas proféticas, tudo o que o espírito do profeta escolheu entre as ações humanas tem alguma relação com o futuro ou encontra-se induzido no texto com o fim de ligar ou, de certa maneira, tornar sonoras as partes que encerram o anúncio dos acontecimentos futuros (TODOROV, s/a, p. 110).

Dada a condição fortemente simbólica da obra *A cabeça calva de Deus*, perceptível desde suas proposições, é de se considerar a capacidade de Corsino Fortes,

captando as demandas temáticas de seu país, ter encontrado uma forma de “escrever a nação” (BHABHA) com um olhar multifacetado, em que passado, presente e futuro conjugam todos os verbos em uma só voz.

CAPÍTULO 3

Sobre a invocação épica

*Bole tambor
a pedra da noite E a noite de pedra
“com o teu daba”*
(CORSINO FORTES, 2001, p. 105)

Sobre a invocação épica

Na epopeia, a invocação constitui, tradicionalmente, um recurso de efeito retórico relacionado a uma pretensa disparidade entre a dimensão do texto que vai ser escrito e o fôlego do poeta para realizá-lo. Assim, invocando a “musa”, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada.

Considerando que as musas gregas sempre estiveram, simbólica ou alegoricamente, por trás dos talentos humanos, inspirando e, de certo modo, protegendo a criatividade dos artistas (em sua grande maioria, homens), era em geral a elas, no plural, ou a alguma delas, em especial, que o poema épico clássico se dirigia. Calíope, musa da eloquência, dona de bela voz e também considerada musa da epopeia, é, por isso, uma das presenças mais frequentes. Mas, dadas as relações da epopeia com viagens feitas pelo mar, são igualmente constantes as alusões a ninfas como as nereidas ou as oceânidas. Ninfas locais, como as “tágides” portuguesas, também costumam aparecer.

A invocação, em geral, está posicionada na abertura das epopeias, justamente por estar associada à necessidade de preparo e fôlego para dar continuidade a uma criação que exige iluminação e perseverança. Contudo, nem sempre isso ocorre de forma destacada, embora, muitas vezes, a invocação mereça uma ou até mais estrofes só para si.

Com o advento do Cristianismo, a invocação a figuras da mitologia pagã ou foi rechaçada ou utilizada apenas para enfatizar o aspecto retórico e épico do “chamamento”. O destinatário da invocação passou a ser Deus e/ou as figuras relacionadas à religiosidade cristã. Outro procedimento tornou-se, no entanto, comum: a dupla invocação – à musa e a Deus – cabendo à primeira cumprir uma função decorativa, relacionada à tradição épica, e, ao segundo, ser, de fato, o sustentáculo moral e religioso do canto.

A Idade Média e o Romantismo, cada qual a seu modo, influíram para que outro tipo de “musa” ganhasse destaque: a musa-mulher, a mulher amada, a detentora de reais poderes sobre o estado de espírito do poeta. Assim, mais um tipo de destinatário (no caso, destinatária) somou-se aos referentes pagãos e cristãos.

Na Modernidade, a invocação recebeu os mesmos adereços de criatividade que a epopeia como um todo. Além das imagens pagãs clássicas, das cristãs e da presença da musa-mulher, outras possibilidades de figuras invocadas surgiram, entre elas, a figura coletiva do povo, a da pátria personificada, a do pressuposto leitor, a do herói ou a da heroína como interlocutores, etc.

O tom de uma invocação pode remontar à mera artificialidade de um recurso retórico propositalmente inserido para tornar a obra compatível com um pressuposto “modelo épico” como pode trazer o sentido da deprecação (súplica a alguém), do comando, da cominação (imprecação, ameaça), da apóstrofe (interpelação direcionada a alguém), da evocação (que apela para a memória ou para o sobrenatural), da convocação, da exaltação, da submissão, da fragilidade, etc. É necessário, na análise de uma invocação épica, reconhecer se o tom do chamamento tem significação dentro do dimensionamento da matéria épica. Muitas vezes, principalmente nas epopeias mais modernas, é visível a importância do chamamento no sentido de provocar, por

exemplo, a aderência do invocado à intenção do texto, criando uma espécie de “cumplicidade” épica.

Para melhor abordar a invocação épica, elaborei algumas categorias críticas a partir das quais se pode compreender a relevância desse recurso.

Em termos de **destinatário/a da invocação**, é possível estabelecer as seguintes categorias:

- a) A **invocação pagã**, quando a destinatária ou o destinatário do chamamento é uma figura da mitologia clássica ou de mitologias não judaico-cristãs;
- b) A **invocação judaico-cristã**, quando a destinatária ou o destinatário da invocação pertence ao universo da espiritualidade bíblica ou, especificamente, da cristã;
- c) A **invocação humana**, quando a destinatária ou o destinatário da invocação é um ser humano (um herói ou uma heroína, um poeta ou uma poetisa tomado/a como referência ou antecessor/a, uma personagem histórica, o ser amado, um povo ou uma coletividade social);
- d) A **invocação à natureza**, quando a natureza ou alguns de seus elementos são chamados a socorrer o poeta em seu processo de criação;
- e) A **invocação à pátria**, quando a voz épica alude diretamente à pátria, dimensionando nacionalmente o seu canto;
- f) A **invocação simbólica**, quando não se reconhece claramente a natureza do/da destinatário/a, embora se perceba que esse destinatário ou essa destinatária existe como referente;
- g) A **invocação multirreferencial**, quando há uma mescla de referentes pagãos, cristãos, místicos em geral e humanos;
- h) A **metainvocação**, quando a própria poesia ou o próprio poema são chamados pela voz épica a contribuir no processo de criação e elaboração textual;
- i) A **autoinvocação**, em que a voz épica parece dialogar com sua própria capacidade de criação, em um processo de autoestímulo.

Já em relação ao **posicionamento da invocação** no texto, podemos ter:

- 1) A **invocação tradicional**, inserida logo nos primeiros versos do poema, antes ou depois da proposição;
- 2) A **invocação mesclada à proposição (ou ainda à dedicatória)**, de modo que os versos tanto pertençam a uma dimensão quanto à outra, sem que se possa separá-las;
- 3) A **invocação reincidente**, que vai sendo repetida no decorrer do poema, como se a voz épica necessitasse, a cada momento, beber em sua fonte de inspiração;
- 4) A **invocação multipresente**, que se espalha pelo poema, assumindo, inclusive, destinatários/as diversos/as, daí a diferença entre ela e a reincidente;
- 5) A **invocação ausente**.

Outra classificação parte da análise do **conteúdo da invocação**:

- a) A **invocação metatextual**, a mais comum, refere-se ao conteúdo centrado no fazer poético. O objetivo desta invocação é, por meio do suposto apoio do/a invocado/a, poder apossar-se dos elementos necessários para a composição épica, sejam eles de natureza estética, referencial, mítica, etc.
- b) A **invocação convocatória** faz-se um chamamento aberto à participação dos(as) destinários(as) ou dos(as) ouvintes na matéria épica, constituindo um efeito retórico que tanto busca aproximar o poema que se escreve do leitor coletivo ao qual se destina como, muitas vezes, chamar um ou mais destinatários a serem coautores do que se escreve.

Sobre a **invocação convocatória**, é importante salientar que o chamamento desloca-se do eixo da produção para o da recepção. A **invocação convocatória** revela o desejo da voz épica de constituir um corpo adjacente ao poema que se escreve, por meio do qual este se amplie, valorize e ganhe, mesmo, significado. Assim, esse tipo de invocação busca criar uma cumplicidade entre a instância de enunciação e a instância de recepção, refletindo um texto que se oferece à reescrita implícita no ato de ler. No que se refere à obra de Corsino Fortes, esta reflexão é particularmente importante.

Recordando algumas invocações, fica mais fácil compreender essas categorias. Vejamos a invocação em *Ilíada*:

Canta-me, ó **deusa**¹³, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, ltuosa aos Gregos,
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino
(2009, p. 65).

Temos, nessa obra homérica, um caso de **invocação pagã (a), mesclada à proposição (2)**, e de conteúdo **metatextual (a)**. Através da invocação, já se sabe, portanto, de que matéria épica se tratará. Sendo a “deusa” a destinatária do chamamento, o eu-lírico/narrador pede a ela que “cante” a matéria épica, fazendo-se, portanto, a porta-voz primeira do que se vai contar. É um recurso épico típico, sem apelo dramático ou emotivo.

Em *Eneida*, temos um exemplar caso de **invocação pagã (a), tradicional (1) e metatextual (a)**:

Musa, as causas me aponta, o ofenso nume,
Ou porque mágoa a soberana deia
Compeliu na piedade o herói famoso
A lances tais passar, volver tais casos.
Pois tantas iras em celestes peitos!
(2005, p. 15).

¹³ Grifo meu. Daqui em diante, os registros em negrito indicarão grifo meu, com intenção de destacar o/a destinatário/a da invocação.

Esta invocação, como se vê, centra-se na necessidade de informações sobre as conjunturas míticas que levaram o herói do poema a se ver enredado pelas tramas da deusa, no caso, Juno. A “Musa” é invocada, à moda épica tradicional, como a fonte necessária para as explicações que justificarão as atribulações a serem vividas pelo herói. Nessa abertura, não se pode, propriamente, reconhecer a matéria épica em si, mas apenas a conjuntura que está envolvida nos eventos que serão contados.

Em *Araucana* (1569/1578/1589), a invocação ganha ares de súplica, indicando que a expectativa em relação à recepção daquele a quem a epopeia foi dedicada também influi para o estado de espírito da voz épica ao compor:

*Suplicoos, gran Felipe, que mirada
esta labor, de vos sea recibida,
que, de todo favor necesitada,
queda con darse a vos favorecida:
es relación sin corromper sacada
de la verdad, cortada a su medida;
no deprecíeis el don, aunque tan pobre,
para que autoridad mi verso cobre*
(1990, p. 17-8).

Essa **invocação humana (c)**, mesclada à **dedicatória (2)**, tem, simultaneamente, conteúdo **metatextual (a)** e **convocatório (b)**, por centrar-se tanto na preocupação com as “verdades” do texto como no apoio que se espera que Dom Felipe II, rei a quem servia Ercilla, dê à obra.

Em *Orlando Furioso* (1516) aparece uma **invocação humana (c)**, mesclada à **proposição (2)** e **metatextual (a)**:

Direi de Orlando, simultaneamente,
o que nunca foi dito em prosa ou rima,
por amor ficou furioso e demente,
tendo antes de sensato fama opima:
se a que quase me fez o equivalente,
e o pouco engenho sem cessar me lima,
permitir que eu conserve o requerido
para levar a bom fim o prometido
(2007, p. 40).

A substituição da musa mítica pela musa-mulher, como se viu antes, é um procedimento que costuma aparecer na poesia épica. Nesse caso, destaca-se o estado de espírito amoroso da voz épica e sua dependência em relação ao necessário apoio do ser amado. A autodesignação como poeta de “pouco engenho” também é presença comum nos textos épicos, dado o já conhecido e dimensionado fôlego que pede este tipo de criação. A valorização do que vai ser contado – “o que nunca foi dito em prosa ou rima” – parece justificar ainda mais a necessidade da invocação.

A obra épica finlandesa *Kalevala* (1835), de Elias Lönnrot, apresenta uma **invocação humana (c)**, **tradicional (1)**, e, simultaneamente, **metatextual (a)** e **convocatória (b)**, que já também nos deixa conhecer uma das tônicas do poema, que é

reunir o repertório do cancioneiro folclórico, lendário e mítico que integra a identidade cultural finlandesa. Assim, tanto a voz fraterna da meninice do eu-lírico/narrador quanto os poetas da cultura finlandesa são convocados a participar do projeto épico, como se vê na segunda e na terceira estrofes do Primeiro Canto:

**Meu irmão, caro irmãozinho,
amigo da meninice!**
Comigo vem canta agora,
vem de novo alça a voz
lado a lado aliemo-nos,
provindos de dois lugares!
Raramente reunimo-nos
temos no entanto um ao outro
por estas pobres fronteiras,
nas tristes terras do Norte.

Bardos, demo-nos as mãos,
dedos todos entre dedos,
cantemos toadas boas,
pxuemos pelas melhores,
que escutem as mais doces,
que conheçam as queridas,
jovem geração que surge,
gente crescendo entre a gente:
aqueelas palavras vindas,
aqueles versos que emergem
do cinto do velho Väinämöinen,
do fundo da forja de Ílmarinen,
do fio da espada de Káukomieli,
da trilha do arco de Jóukahainen,
de lá dos campos do Norte,
e das estepes de Kálevala
(2009, p. 43-4).

A confederação dos tamoios (1856, Gonçalves de Magalhães) apresenta uma **invocação tradicional (1)**, referida, inclusive, no “Argumento” que antecede o Canto I (“Invocação ao sol e aos Gênios dos bosques do Brasil”, 2007, s/p.). A identificação dos destinatários já lhe confere caráter de **invocação pagã (a)** e **à natureza (d)**. O conteúdo é **metatextual (a)**, como se confere em:

CANTO PRIMEIRO¹⁴

Oh sol astro propício que abrillantas
Do creado universo altos prodigios;
Que aos bosques dás verdor, doçura aos fructos,
E os petalos das flores vario esmaltais!
Oh sol, vital principio, que na terra
O tenro germe da semente aqueces,
E o fecundas co’os teus benignos raios:
Luzeiro perennal, nume adorado

¹⁴ A edição da Editora da UFPR é fac-símile, daí a ausência de acentuação em algumas palavras e a ortografia, aqui obviamente respeitadas.

Dos innocentes filhos da Natura,
Que mal seu Creador, seu Deos conhecem!
Oh sol, hoje m'inflamma a mente ousada,
Que azas desprende p'ra mais altos vôos.

Vós, solitarios Genios dos desertos
Do meu patrio Brasil, nunca invocados
Té-qui por nenhum vate, a cujas vozes
Doçura deram do Carioca as aguas;
Genios, que outr'ora com choroso accento
Suspiros repetistes lamentosos
De tantas malfadadas tribus de Indios,
Que viram do europeo n'ávida espada
O sangue gotejar dos caros filhos,
Das esposas, dos pais, e dos parentes;
Doces inspirações prestai-me, oh Genios!
Dos Tamoyos o intrepido ardimento,
Tão fatal á colonia portugueza,
Do olvido sorvedor hoje exhumemos:
Na mente bafejai-me imagens que ornem
Dos filhos dos sertões a sorte adversa
(2007, p. 1-2).

Exemplo de **invocação judaico-cristã (b)**, **tradicional (1)** e **metatextual (a)** se encontra em *A saga de Mem de Sá* (1563), de José de Anchieta:

LIVRO PRIMEIRO

.../...

Tu, ó luz clara do céu sereno, tu, meu
lume sem ocaso, imagem da glória pátria,
Jesus, instrui a mente cega; alumia de claro
raio o lume; tu, rica fonte, donde o gozo
flui aos cidadãos da pura urbe, pelo rio pleno,
fecunda meu peito, com opulento orvalho,
e funde ondas salutares de tuas fontes vivas;
regá a mente sedenta com o divo rio,
que eu possa lembrar os milagres da tua destra,
que, há pouco, pelo amor da gente brasileira
fez grandezas, quando do puro Olimpo os lumes
orientais brilharam, pelos Tártaros dispersos
(2007, p. 27).

Na invocação cristã, como se viu, o apelo pode se dirigir, mais amplamente, a Deus, mas também pode se direcionar a ícones da religiosidade cristã, como o maior deles, Jesus Cristo, ou Maria, algum santo, o termo “santos” de forma coletiva, anjos, etc. É o que ocorre em *Martín Fierro*, em que a **invocação mesclada à proposição (2)** é **cristã (b)**, por a voz épica dirigir-se a “los santos del cielo”, e **metatextual (a)**, uma vez que a preocupação é que os santos “refresquen la memoria” e “aclaren” o “entendimiento” do eu-lírico/narrador. Relembremos o trecho já citado:

Pido a los santos del cielo

*que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento*
(1999, p. 25-6).

A invocação, no poema de Anchieta, pede a Jesus que instrua, alumie, fecunde, funde e regue a criação poemática e a mente do poeta. Esse horizonte amplo de expectativas em relação à fonte de inspiração, Jesus, valoriza o poder da figura invocada, atesta a filiação espiritual do autor, e, ao mesmo tempo, amplia o efeito retórico da invocação.

A bela invocação de *As marinhas* (1984), de Neide Archanjo, aparece deslocada no poema, pois se encontra posicionada no “Canto III”, no poema de abertura, “Oceânico”, constituído por diversas estrofes. Duas delas constituem a invocação mais explícita do poema, que, por sua vez, traz muitos versos cujo caráter remete à invocação épica. Vejamos as duas estrofes:

A nostalgia com que vos contemplo
terra minha é imensa,
debruçada que estou
aqui onde a terra se acaba
e o mar começa
neste cabo avançado
cheio de uivos e tantos ventos
roca de gemidos
e ainda assim silêncios
lúmen breu trevas
em que invoco
a Senhora destes Continentes
pois me faço ao largo
onde Deus está perenemente só.

Senhora Conceição
Senhora dos Navegantes
ouvi meu apelo enclausurado
em torno destas dunas
e fazei cantar o **coro de Oxum**
vossas sereias
mágico lamento a me espinhar
sob a oferenda que espalhei
saudando as estrelas-guias
as ondinhas e os indaiás
os calungas e os tarimás
enfunada procissão que abre agora
esta estrada de mar.
Oh, bela Uiara,
vem coberta de esperança
que preciso contornar o labirinto
e entrar no vosso reino
rosácea azul brilhante
onde há centenas de milhões de anos
fez-se a vida

onde sentada em seu mistério
a eterna mãe me espera
marinha água cintilante
(1984, p. 60-1).

Compondo uma típica invocação **multirreferencial (g)**, essas estrofes de *As marinhas* tomam como destinatárias entidades místicas de três origens: a cristã, a afro-brasileira e a indígena, o que dá à epopeia de Archanjo uma particular inspiração, já que toca no cerne da religiosidade nacional. De outro lado, como um todo, a invocação no poema é **multipresente (4)**, porque há muitos outros trechos em que se percebe a intenção própria do “invocar”: “Como vos cantar cavaleiros das águas/ habitantes perenes do delírio/ marítimas criaturas?” (“Canto III”, 1984, p. 50). Além disso, quanto ao conteúdo, observa-se, nas estrofes citadas, um conteúdo **metatextual (a)**, no que se refere à consciência do poema, e **convocatório (b)**, no que alude à desejada presença das criaturas míticas do mar na trajetória épica que se escreve. A expressão “apelo enclausurado” dá veemência à convocação.

Helena Parente Cunha, em *Caminhos de quando e além* (2007) – poema longo que, segundo visão por mim expressa no posfácio da obra, integra perfeitamente o percurso épico pós-moderno brasileiro – apresenta nos poemas intitulados “Estação 1”, “Estação 2” e “Estação 3” questões relacionadas à criação poemática, que remetem à **invocação simbólica (f)**, uma vez que a voz épica se dirige à emblemática imagem de um “rei”, cuja identidade ganha diversas significações.

Estação 1 (trecho)

O que escrever neste breve instante que impõe do que não disponho?

No oco rumor desta página, em palidez de pergaminho ou cera
ou lisa claridade da tela e das teclas,
como dizer do dito que se disse,
no já vivido que não se viveu?

As urzes estão à espreita do milagre.
Eu? Sim, também aguardo milagres e aberturas de fronteiras
neste não haver tempo para pensardes nem esperardes o quê.

.../...

O que faço e por que faço?
Se não sei, apenas escrevo e sigo as ordens do **rei** que me enviou.
(2007, p. 33-4).

Estação 2 (trecho)

Aguardo as ordens do **rei** para me mover
e mover a mensagem a ser levada
aos quatro e quarenta e quatro cantos do globo,
aos sete vezes sete membros do tempo.

Que mensagem? Perguntais. Eu nem pergunto.
Apenas aguardo as determinações superiores de que sabe
por que vim.

.../...

Se não sei ler, senhor, como seguir teus estes tais
comandos?

Esfinges me inscrevem nos olhares parados em pedra.

Abre-me as portas de adentrar a pirâmide,
dá-me a senha para as decifrações,
dá-me a chave secreta dos subterrâneos.
Saberei o que queres e cumprirei teus decretos.
(2007, p. 35-6).

Estação 3 (trecho)

Começar é preciso.
No começo está oculto o roteiro da chegada e o perigo do
abismo
(2007, p. 37).

Diversos são os aspectos que nos permitem identificar nos três poemas que abrem *Caminhos de quando e além*, uma **invocação simbólica (f)**, **multipresente (4)** e **metatextual (a)**. O destinário dos questionamentos recebe uma aura mítica, sendo chamado de “rei”, e, mais adiante (no decorrer do poema), de “mestre”, o que cria uma virtual parceria na criação, em que a figura do rei situa uma hierarquia nesse processo de “criar” a palavra.

Os breves extratos acima demonstram a consciência poética acerca da necessidade de se estabelecer um roteiro para a criação, além de uma perfeita compreensão do que, simbolicamente, também referencia a matéria épica. Neste sentido, o termo “mensagem” (aludindo à obra épica de Fernando Pessoa, por associação óbvia, dado o subtítulo do poema) assume valor de matéria épica. Saber que seu canto terá que se espalhar pelos “quatro e quarenta e quatro cantos do globo”, em termos de espaço, e “aos sete vezes sete setembros do tempo”, em termos de tempo, ratifica a ideia do épico, e permite o reconhecimento da sensação do “canto nobre e extenso” que é missão do poeta épico, que, por isso, necessita de ajuda para realizá-lo.

Na obra *Cidade do mais antigo nome* (2009), do também cabo-verdiano José Luiz Tavares Duarte Belo, encontramos um caso de **invocação simbólica (f)**, **mesclada à proposição (b)** e **metatextual (a)**:

I
Embora fraco no engenho,
Sigo a **voz** que me ordena:
Escreve, para que não se pense
Que aqui só a pedra ficou de herança
- Aqui um povo novo avança
com um ímpeto que descalcifica

a pertinaz sentença dos deuses
(2009, p. 6).

Tal como o “rei”, que ordena em *Caminhos de quando e além*, aqui a referência simbólica é uma “voz”. A usual referência ao “engenho” remete o tom do poema ao épico. De outro lado, quando o eu-lírico/narrador se revela submetido a uma voz que “ordena” ou comanda o ato de escrever, o poema fica, metalinguisticamente, projetado no âmbito de uma realização de valor coletivo, o que se acentua na posterior alusão ao “povo novo” que “avança”.

Outro exemplo interessante vem de Gerardo Mello Mourão, em *Invenção do mar*. Carmen Saeculare (1997). O “Canto I” se inicia com o poema I e os versos: “Ai flores do verde pinho/ ai pinhos da verde rama/ coroado das flores do verde pinho/ eu não quero este mar – eu quero o outro” (1997, p. 24). Tal procedimento se repetirá no decorrer do mesmo poema, o que fará das “flores do verde pinho” as destinatárias da invocação. Retomando, pois, uma imagem das cantigas de amigo de Dom Dinis, a voz épica constrói, por meio da **invocação à natureza (d)**, um referente por meio do qual demarcará o outro elemento da natureza que é a matéria épica do poema: o mar. Ainda que inventiva, a invocação neste caso é **tradicional (1)**, e seu conteúdo **metatextual (a)**, já que centrado no fazer poético.

Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu* (1952), trabalha a invocação de forma **multirreferencial (g)** e **multipresente (4)**, com ênfase no conteúdo **metatextual (a)**. Há vários trechos da obra que remontam à invocação, o que gera uma imagem de constante recriação da palavra e, por consequência, do próprio poema. A **autoinvocação (h)** e a **metainvocação (i)** também são reconhecíveis, principalmente em função desse centramento metatextual.

Outro exemplo vem de Pablo Neruda, que, em *Canto General* (1950), invoca, através do eu-lírico/narrador, a terra natal e ancestral, e a ela confessa que a “*palabra* *aún no nacida de mi boca*” estaria previamente contaminada pelo sentimento da terra:

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinocial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca
(2000, p. 5).

No caso da invocação de *Canto General*, temos um claro exemplo de **invocação à terra/pátria (e)**, **tradicional (1)** e **metatextual (a)**.

Tal como vimos, no estudo da proposição em *Os Brasis* (2000), de Francisco de Melo Franco, há epopeias em que a invocação vem carregada de referentes épicos, marcando a intenção do autor de filiar-se a essa tradição literária, ainda que o procedimento de certo modo diminua o grau de inventividade que já reconhecemos nas epopeias modernas e pós-modernas. Foi assim, provavelmente baseado nos modelos canônicos de epopeia, que Manuel de Azevedo concebeu a invocação de *A tragédia do Nyenburg. Episódios dos Tempos Coloniais do RN* (2006):

Cantus Introitus

I

Ó Magno Vate Homero!

Vertai bêncões a ideia
De redigir em sextilhas,
A Batávica Epopeia,
Tal qual fizeram as Musas,
Com sua obra “Odisseia”!

II

Também rogo a ti, Camões!
Pra que a inspiração Lusíada
Possa conduzir-me ao pódio
Da poética olímpíada,
Com essa obra singela,
Com esta pequena “Ilíada”.

III

Sagrado Bardo Latino,
Pai da “Divina Comédia”,
Salve Dante Alighieri!
Clareai esta tragédia,
Com vossa acha poética,
Que acendeu a idade média!

IV

A ti, prezado leitor,
Eu peço vossa atenção
Para a leitura dos versos,
Feitos com dedicação,
E muita fidelidade
À original narração
(2006, p. 25-6).

Em que pesem o fato de o texto citado não revelar um compromisso do autor com a renovação do gênero e a revelação explícita do desejo de se colocar à altura de Homero, Camões e Dante, implícito nas relações que o poema estabelece entre as obras dos três autores e a que se vai escrever, tem-se nesse texto de abertura de *A tragédia do Nyenburg* um exemplo de **invocação multirreferencial (f)**, **tradicional (a)** e **metatextual (a)**. O apelo à atenção do leitor assume, contudo, tom **convocatório (b)**, inserindo na obra a expectativa da recepção. O poema de Manuel de Azevedo, portanto, utiliza, desde a invocação, referências a formatos épicos tradicionais para fazer reconhecer sua intencionalidade épica, sem que isso, contudo, signifique uma sintonia real com as formas do épico, se consideradas válidas as formulações aqui já tão defendidas acerca das transformações pelas quais o gênero passou.

3.1 A invocação épica em *A cabeça calva de Deus*

Em relação à presença da invocação épica nos três livros que compõem *A cabeça calva de Deus*, há particularidades que merecem ser apontadas.

Começo com a abordagem que considera o/a(s) destinatário/a(s) da invocação.

De forma geral, podemos reconhecer em *A cabeça calva de Deus* a **invocação multirreferencial (g)**, pois há, no conjunto da obra, um somatório de referentes aos quais a voz poética se dirige, ainda que varie o tom das invocações. A predominância, dentro desse contexto multirreferencial, será, todavia, a **invocação humana (c)**.

Há também, contudo, uma representativa presença da **metainvocação (h)**, que merecerá análise. O eu-lírico/narrador, diversas vezes, se dirige ao poema, como que o instigando a ganhar vida própria, a se integrar à matéria épica, amalgamando-a (lembro: a formação identitária de Cabo Verde).

Tanto o caráter multirreferencial do destinatário quanto a **metainvocação** se justificam quando se apreende o direcionamento da obra para uma constituição coletiva, para um canto cuja voz espelhe o “ser cabo-verdiano” de forma ampla. Assim, o chamamento deve ser pluralmente espargido de modo a alcançar os “outros” de que também se compõe essa identidade. Entre esses “outros”, o poema.

No que se refere ao posicionamento da invocação, comprehende-se que, dado seu caráter multirreferencial, seja natural a **multipresença (4)**. Seguindo o ritmo das abordagens aos planos histórico e maravilhoso, a invocação se distribuirá pela obra, corroborando com a intenção do coletivo, aqui já dimensionada.

Quanto ao conteúdo, encontramos os dois registros: a invocação **metatextual (a)** e a **convocatória (b)**. Cabe, no entanto, à segunda um papel decisivo: justamente o de dar coesão à identidade que se referencia.

Vejamos, livro a livro, quais são os trechos de maior relevância para a compreensão do papel estrutural que a invocação (ou “as” invocações) assumem em *A cabeça calva de Deus*.

3.1.1 A invocação em *Pão & Fonema*

No poema “De boca a barlavento”, encontramos uma fusão entre “poeta” e “poema”, que denuncia uma passagem que funciona, simultaneamente, como **meta (h)** e **autoinvocação (i)**:

II
Poeta! todo o poema:
geometria de sangue & fonema
Escuto Escuta

Um pilão fala
árvore de fruto
ao meio do dia

E tambores
erguem
na colina
Um coração de terra batida

E lon longe
do marulho à viola fria
Reconheço o bemol
Da mão doméstica
Que solfea
(2001, p. 17).

Esse trecho revela poeta e poesia em postura de escutar a “voz da terra”, que se traduz na fala do pilão, dos tambores, do marulho, da viola. Explicita-se, assim, nessa invocação, a “fonte” do canto: o “bemol” que, solfejando, fundirá “mar”, “monção”, “matrimónio”, “pão”, “pedra”, “palmo de terra” e “património”.

A essa consciência de que poeta e poema devem se irmanar na busca pelas necessárias impregnações que emanam da terra, soma-se o chamamento a outras consciências, nomeadas e não nomeadas. Os apelos, ou apóstrofes, destinados a “Junzim” (referência ao poeta João Varela, p. 18-19), ao “Povo da Rua da Craca” (p. 22-3), à “Crioula” (p. 58), a “Umbertona” (músico cabo-verdiano, p. 65), ao “emigrante” (p. 68), e mesmo ao povo em geral (p. 75) integram o **repertório humano da invocação (c)**, ao qual se somarão outros: aqueles em que a invocação se dirige aos **elementos da natureza (d)** cabo-verdiana e aqueles em que a **invocação se dirige ao próprio poema (h)**.

O que o eu-lírico/narrador espera recolher como resposta a esse chamamento é um “sim” ao envolvimento com a questão em torno da qual gira a obra como um todo, ou, melhor dizendo, a sua matéria épica. O tom desse chamamento não é de súplica, mas de convocação, construída à base da sedução pela imagem (“Venham todos ver/ o mastro do navio/ mais/ a vela do navio”, p. 23) e da argumentação (“Junzim! Há muito/ não bebes a água/ Da nossa secura”, p. 19; “Umbertona! Manhã/ ‘ma ta ba lançode pa s’ilha/ Bô ca tem n’hum sinal d’amor/ pamé levâ bôs gente?”, p. 64). Essa mesma argumentação, quando dirigida ao emigrante, reflete uma invocação que prepara o poema futuro, que se escreverá no retorno do que teve que partir, completando o necessário círculo através do qual o “ovo” se faz completo, perfeito, prenhe, já “Que toda a partida É potência na morte/ E todo o regresso É infância que soletra” (2001, p. 71):

Mas quando a tua voz
for onda no violão da praia
E a terra do rosto E o rosto da terra
Estender-te a palma da mão
Da orla marítima da ilha
De pão & pão feita
Ajuntarás a última fome
à tua fome primeira
(2001, p. 68).

Em relação aos elementos da **natureza (d)**, o que se percebe é que a invocação trata de personificá-los ao máximo, de modo a construir igual cumplicidade e compromisso entre esses elementos e o poema que se constrói:

Ó cabra de sono ó poço de abandono
Ó crepe da terra ó cratera
De cabelo crespo
Que resvala
Pela trova
De tanta voz
Vozes
(2001, p. 32).

O resvalar pela trova de tanta voz/vozes registra que da própria natureza brotam as motivações para a voz/vozes. Nesse pacto de se “deixarem resvalar” pela voz do outro, os elementos que compõem a natureza cabo-verdiana se integram ao poema. O mesmo se dará no trecho em que o eu-lírico/narrador, invocando a chuva lhe diz: “Há muito o povo sabe/ que tu, chuva!/ és um ‘bode macho capado’/ isto é/ O poço mais raso das nossas lesões” (p. 35). A chuva, portanto, se converteu em linguagem simbólica, tendo, portanto, um significado estreitamente ligado à identidade do país. É, assim, mais um referente a compor o poema.

Quatro versos, contudo, são os mais expressivos em termos de invocação, e, não à toa, aparecem em letras maiúsculas: “AGORA POVO AGORA” (p. 75), “AGORA PULSO AGORA” (p. 76), “AGORA PÃO AGORA” (p. 77) e “AGORA POEMA AGORA” (p. 78). De valor predominantemente **simbólico (f)**, essa múltipla invocação traduz o que já se observou: só na fusão dos elementos a matéria épica se realiza, ou seja, somente na conjunção de povo, pulso, pão e poema, a identidade cabo-verdiana alcança a plenitude. Daí a necessidade das invocações constantes e plurais e daí também a invocação:

Ouve-me! primogénito da ilha

Ontem
fui lenha e lastro para navio
Hoje
sol somente para sementeira
Devolvo às ondas
A vocação dez ser viagem
E fico pão à porta das padarias

. . .

Aqui
Ergo a minha aliança
De pão & fonema
(2001, p. 85).

3.1.2 A invocação em *Árvore & Tambor*

Em *Árvore & Tambor*, o recurso da invocação se mantém nos moldes do que já se apontou em *Pão & Fonema*: **multirreferencial (g)** e **multipresente (4)**. A **invocação humana (c)** ganhará referentes novos: a mulher – “Mulher! Quando o céu da tua boca/ Arrasta o corpo da terra/ Até a goela da água longínqua/ A febre conta no arco-íris/ Da carne que sangra/ A montanha roída dos dentes.../ E da cicatriz da mão/ brotam raízes/ Que vicejam a memória dos séculos” (p. 131) ou “Mulher! é na palma/ palma de tua mão/ Que explode a Estrela da Manhã” (p. 185) –; o pescador (p. 141); “Irmãos” (p. 160); Agostinho Neto – “Sabemos Neto! pela dor muscular do poema/ Que tuas mãos colocaram/ Pedra nova nos alicerces do mundo!” (p. 161) –; Manecas Duarte (p. 167); Amílcar Cabral (p. 173); os “filhos da ilha”/ filhos da terra” (p. 190); António Nunes (p. 194) e diversas alusões a “povo”. Comparando esse elenco com o que se

reuniu em *Pão & Fonema*, observamos que não há repetições de referências, a não ser a que contempla o humano a partir do coletivo (povo), o que acentua a visão de que a obra foi trabalhada de forma minuciosa, objetivando, simultaneamente, concisão e amplitude de repertório.

Já a **invocação à natureza (d)** se manifestará no chamamento a elementos naturais, tais como “poente” (p. 146), “estrelas” (p. 171), “sol” (p. 121), “raiz” (p. 175), “oceânos” (p. 182), “cereal altivo” (p. 181), “poços de terra” (p. 191), mas também a outros, naturais e igualmente associados à cultura, como os diversos tipos de peixes e frutos do mar (moreia, atum, estrela-do-mar, cavala, sardinha) diretamente vinculados ao ato de cultura representado por “rede” e “ anzol”: a pescaria. O chamamento a esses elementos marítimos colabora para a construção dos referentes identitários que precisam ser revelados e integrados a esse processo de fusão.

A **invocação simbólica (f)**, por sua vez, terá como referentes os tambores (p. 105); o “velho arbusto! Que foi colónia” (p. 106); os “soldados de pão” (p. 121); o “lençol amargo da África viva” (p. 174); os sentimentos personificados, tais como o “Amor” – “Amor! que chova/ sal no salário de sábado/ E mi fá sol/ da linfa dos músculos/ que hoje! o povo/ Chove no povoado a sua chuva de séculos/ E a goela das ribeiras/ incha-se De aplausos” (p. 128) –; a “Alma” (p. 134) e o tempo (p. 206).

A **metainvocação (g)** volta a ressaltar “poema” como referente, embora, em duas passagens, se possa associar poema a outros referentes que potencializam a inscrição do sentido de “poema” na cultura cabo-verdiana: “canção” – “Canção! no arbusto da viola/ Que chove/ A lírica de deus é grande/ Mas a música do homem é maior” (p. 128) – e a “cultura” – “Cultura! toda ela/ É a expressão dinâmica De um caos inicial” (p. 179). A invocação especialmente dirigida ao poema é **metatextual (a)** e está **mesclada à proposição (2)**:

No entanto, há em *Árvore & Tambor* uma presença reincidente que se encontra na invocação do poema "Tempo de ser ovo/ ovo de ser tempo". Tal como o poema "Emigrante", de *Pão & Fonema*, "Tempo de ser ovo/ ovo de ser tempo" invoca a presença ou o retorno do que partiu, sugerindo, inclusive, uma perspectiva autocentrada, ou seja, que parece demarcar razões para que o eu-lírico/narrador se situe hoje na dimensão espacial da terra cabo-verdiana. De outro lado, referências semelhantes às que foram feitas quando o eu-lírico/narrador se dirigia a "Junzim" em *Pão & Fonema*, permitem que se pense também em João Varela como o destinatário do apelo. O chamamento "Vem!", muitas vezes repetido, se faz acompanhar de imagens e argumentos que sustentam o apelo pela volta. O apelo final do poema salienta o valor simbólico de "árvore" e a importância do gesto e da decisão de construir e/ou produzir na própria terra:

Vem!
E ergue a tua árvore
Aqui!
À porta da cabana

onde
A lança do teu pai é soberana
(2001, p. 193).

Sinteticamente, pode-se dizer que *Árvore & Tambor* dá continuidade à proposta implícita no uso da invocação em *Pão & Fonema*. Todavia, se em *Pão & Fonema* ficou mais visível o diálogo com o elemento humano e com as particularidades geográficas da terra, em *Árvore & Tambor*, além da ampliação dos referentes humanos, ganham relevância os aspectos abstratos e culturais que se somam aos elementos da natureza, agregando-lhes sentido de identidade. A figura da mulher também fica em relevo, e a invocação a ela funciona como uma recuperação histórica e também simbólica do valor e da participação da mulher no processo de formação da identidade da nação.

O tom convocatório fica marcado, principalmente, pelo “Vem!”, o que, como já se disse, demonstra que o poema caminha em direção a movimentar, continuamente, as molas da consciência em relação à dualidade ser/estar.

3.1.3 A invocação em *Pedras de Sol & Substância*

Em *Pedras de Sol & Substância* encontramos diversas manifestações da **invocação simbólica (f)**. Tal presença indica que, para a constituição do poema, atuam forças das quais se deve desentranhar o sentido identitário que constitui a matéria épica do poema. Exemplo disso é o poema “Rotcha scribida”:

Ó pirâmide de vigília
Filha! mãe! irmã gêmea da ilha?
Ó catedral de mil rostos
Ó rosto de mil lábios
na tua crónica de milênio
na tua letra & sílaba
da palavra inamovível
Ó corpulência & sonho
Surdo? mudo?
Na tua nudez de mutante
Ó bíblia de murmurio
na tua semântica
De sal! sangue & paradoxo
Ó universo de mil sons
Que circulam
Pela maternidade
Do versículo que nos une
Na tua chama
Na tua lava
No teu tambor inenarrável
(2001, p. 223).

Simbolicamente, a imagem mítica da “Rotcha scribida” (cujo valor para a construção do plano maravilhoso será discutido em outro capítulo) servirá como parâmetro para o exercício poético da fusão dos referentes. Ancestral, enigmática, guardadora de imagens e de textos não visíveis ou audíveis, a “Rotcha” deve ser invocada como fonte para que o poema encontre o “universo de mil sons” que dão

identidade à terra. Nesse sentido, essa invocação se faz bastante relevante no conjunto da obra, pois retoma o silêncio como maior potência do sentido e a ancestralidade como o referente que elide a relação convencional entre a história e a realidade do país, para criar novos e mais amplos signos identitários.

A **invocação simbólica (f)** se multiplica na imagem “gruta/eco” (p. 226) e na do “dragoeiro” (p. 227), ratificando a ideia de que a pedra e a árvore, invocadas, podem trazer importantes registros para a formação da matéria épica.

No âmbito da **invocação humana (c)**, o destaque é Aurélio Gonçalves, cuja prosa é referenciada, em um movimento que parece convergir para outra fusão: a da prosa com a poesia, em um processo mútuo de “lapidação de ideias” e “geminação dos propósitos” (p. 255). De outro lado, no plano da coletividade, é a “multidão” o ingrediente necessário para que a poesia se expanda:

Pedra! só serás poema & prosa
Antes & depois
Se no povoado! a multidão te propuser
À tradição que nos devora
Entre o pão da parábola E a praça do parlamento
(2001, p. 271).

Metatextual (a), essa **metainvocação (h)** quer provocar no próprio poema a consciência de que ele não se escreve sozinho, de que não se faz poesia/prosa sem a adesão do povo, da “multidão” ou mesmo das “gerações do meio dia! Ontem & amanhã!” (p. 286).

Permanecem, ainda, no poema, invocações de cunho mais abstrato, dirigidas, por exemplo, ao “Amor” (p. 230), à “Tradição” (p. 233), assim como as invocações a elementos da natureza associados à cultura, sendo a “pedra” a destinatária mais contundente. O poema “Agora pedra agora” (p. 283) reproduz a invocação já comentada de *Pão & Fonema* e permite que se compreenda a imagem da pedra e o próprio poema (“Agora pedra agora”) como uma síntese de toda a arquitetura de chamamento e convocação proposta pela presença multirreferencial e multipresencial da invocação, afinal:

Hoje! após o sufrágio
As pedras batem
na cabeça generosa de Deus
E ficam
cada vez mais corpo
cada vez mais rosto
cada vez mais órbita
cada vez mais alma
Com experiências humanas
(2001, p. 287)

Concluo dizendo que a invocação em *A cabeça calva de Deus* possui fundamental importância como elemento estruturante da lógica que perpassa todo o caráter convocatório do poema. Do humano ao natural, do cultural ao metapoético, do individual ao coletivo, a invocação vai unindo os fios identitários de Cabo Verde.

personificando a terra, e convidando todos os seus componentes – seres, elementos naturais, aspectos culturais, linguagens, vivências, história, ancestralidade, presenças e ausências – a contribuírem para o “Agora pedra agora”.

CAPÍTULO 4

Sobre a divisão em cantos

*— Cuando me pongo a cantar
y no canto recordando,
sino que canto así, vuelta
tan solo a lo venidero,
yo veo los montes míos
y respiro su ancho viento.*

(GABRIELA MISTRAL, 1997, p. 113)

Sobre a divisão em cantos

A divisão em cantos, assim como a proposição e a invocação, integra a estrutura formal de uma epopeia. A finalidade dessa divisão é compatível com a própria natureza do texto épico, que, extenso, pede pausas, e englobando, muitas vezes, largos períodos históricos, igualmente exige que se destaque os episódios enfocados.

A tradição épica clássica, à qual podemos, inclusive, chamar de homérica, traz em *Ilíada* e *Odisseia*, os dois modelos fundadores da estrutura formal do texto épico. No que se refere à divisão em cantos (que também recebe a nomeação de “livros”), percebe-se, em ambas as obras, uma dinâmica organizacional regida pela narração episódica, cujo intuito maior é amarrar os eventos que sustentam a matéria épica, sem, contudo, tirar desses eventos a própria autonomia em termos de significação. Assim, cada “canto” ou “livro” se caracteriza, desde Homero, pela simultânea independência e dependência. Independência, no sentido de possuir um sentido em si mesmo; dependência, por estar vinculado a uma supraestrutura que, identificada, faz compreender em que aspecto cada canto, isoladamente, contribui para a sustentação da matéria épica.

A evolução do gênero épico e as já comentadas modificações estruturais geraram, entretanto, outras funções para os cantos. A maior criatividade na concepção do plano literário redimensionou a importância dos cantos, muitas vezes “batizados” de outras formas.

Assim, se a tradição clássica não deu ao canto um sentido maior do que marcar episódios e ritmo de leitura e, de certa forma, salientar a relevância do plano narrativo em comparação com o plano lírico, com o decorrer do tempo, esse recurso passou a ter uma importância mais destacada.

Para melhor compreender essa evolução e mesmo a manutenção do formato clássico, já que, ao lado das transgressões criativas ao modelo clássico, há adesões, mesmo na pós-modernidade, à tradição homérica, contemplo algumas funções e formas dos cantos, analisando, para isso, e como tenho feito até aqui, a estrutura formal de algumas epopeias.

Em relação à **função da divisão em cantos**, podemos elencar cinco: a **função episódico-narrativa (a)**; a **função espacial ou geográfica (b)**; a **função temática (c)**; a **função simbólica (d)** e a **função híbrida (e)**.

A **função episódico-narrativa (a)** vincula-se à tradição homérica, embora atravesse os tempos, ganhando a adesão de muitos poetas e poetisas épicos. Nesse tipo de divisão, o canto se relaciona a um episódio específico dentro da estrutura narrativa maior subjacente a qualquer obra épica. A marcação episódica, em geral, é dada por versos iniciais que fazem referência ao tempo e a momentos do dia como a alvorada e o ocaso. Cabe dizer que o fato de ser episódica não quer necessariamente dizer “cronológica”. Ao contrário, muitas vezes os cantos episódicos não são cronologicamente ordenados, recurso que cria certo impacto para determinados episódios retratados.

A **função espacial ou geográfica (b)** se relaciona, como os adjetivos demonstram, à demarcação de referentes espaciais ou geográficos, centrando, pois, a estrutura no espaço e não na sequência de eventos.

A **função temática (c)** revela, na concepção do plano literário, a intenção de se valorizarem temas relacionados à formação da matéria épica.

A **função simbólica (d)** define o centramento no plano maravilhoso. Nessa forma de divisão ocorre uma valorização dos signos metafóricos em torno dos quais a estrutura épica está montada. Em geral, essa função se faz mais presente em epopeias nas quais o característico hibridismo de gênero da poesia épica tende para o lirismo.

A **função híbrida (e)** se nota quando a divisão em cantos atende, simultaneamente, a várias demandas, sem que se possa identificar uma única função principal.

Em termos de **nomeação**, temos dois tipos: a **tradicional (1)** e a **inventiva (2)**. A divisão em cantos pode ser, ainda, **inexistente (3)**, o que, absolutamente, não impede que se reconheça o caráter épico de um poema longo, uma vez que, como já salientei, é o reconhecimento da matéria épica somado à dupla instância de enunciação que está na base da identidade épica de um poema.

A obra *Odisseia*, de Homero, representa um exemplo de **divisão tradicional (1)** – nomeação em cantos ou livros –, com **função episódico-narrativa (a)**. Dividida em 24 cantos ou livros, agrupados, por sua vez, em quatro partes, a obra, com seus 12 mil versos, contempla a trajetória de Ulisses desde a partida de Ítaca até o seu retorno. A estrutura dos cantos, contudo, não obedece a uma sequência cronológica. Uma pequena apresentação, oferecida pela edição da obra pela editora Martin Claret e baseada na enciclopédia Barsa, demonstra tanto a feição **episódico-narrativa (a)** da divisão de *Odisseia* quanto o recurso da alteração na ordem dos episódios:

A *Odisseia* narra as viagens e aventuras de Ulisses em duas etapas. A primeira compreende os acontecimentos que, em nove episódios sucessivos, afastam o herói de casa, forçado pelas dificuldades criadas pelo deus Posêidon. A segunda consta de mais nove episódios, que descrevem a volta ao lar sob a proteção da Deusa Atena. É também desenvolvido um tema secundário, o da vida na casa de Ulisses durante sua ausência e o esforço da família para trazê-lo de volta à Ítaca.

A *Odisseia* compõe-se de 24 livros em verso hexâmetro (seis sílabas), e a ação se inicia dez anos depois da guerra de Tróia, em que Ulisses lutara ao lado dos gregos. A ordem da narrativa é inversa: tem início pelo desfecho, a assembléia dos deuses, em que Zeus decide a volta de Ulisses ao lar. O relato é feito, de forma indireta e em retrospectiva, pelo próprio herói aos feácios – povo mítico grego que habitava a ilha de Esquéria. Hábeis marinheiros, são eles que conduzem Ulisses à Ítaca.

O poema estrutura-se em quatro partes. Na primeira (Livros I a IV), intitulada *Assembléia dos deuses*, Atena vai a Ítaca animar Telêmaco, filho de Ulisses, na luta contra os pretendentes à mão de Penélope, sua mãe, que decide enviá-lo a Pilos e a Esparta em busca do pai. Porém, o herói encontra-se na ilha de Oágia, prisioneiro da deusa Calípso.

Na segunda parte, *Nova Assembléia dos deuses*, Calípso liberta Ulisses por ordem de Zeus, que atendeu aos pedidos de Atena e enviou Hermes com a missão de comunicar a ordem. Livre do jugo de Calípso, que durou sete anos, Ulisses constrói uma jangada e parte, mas uma tempestade desencadeada por Posêidon, lança-o na ilha dos feácios (Livro V), onde é descoberto por Nausícaa, filha do rei Alcino. Bem recebido pelo rei (Livros VI a VIII), Ulisses mostra sua força e destreza em competições esportivas que seguem a um banquete.

Na terceira parte, *Narração de Ulisses* (Livros IX a XII), o herói passa a contar a Alcino as aventuras que viveu desde a saída de Tróia: sua estada no país dos cícones, dos lotófagos e dos ciclopes; a luta com o ciclope Polifemo; o episódio na ilha de Éolo, rei dos ventos, onde seus companheiros, ao abrirem os odres em que estão presos todos os ventos, provocam uma violenta tempestade, que os arroja ao país dos canibais; o

encontro com a feiticeira Circe, que transforma os companheiros em porcos; sua passagem pelo país dos mortos onde reencontra a mãe e personagens da Guerra de Tróia.

Na quarta parte, *Viagem de retorno*, o herói volta à Itaca, reconduzido pelos feácios (Livro XIII). Apesar do disfarce de mendigo, dado por Atena, Ulisses é reconhecido pelo filho Telêmaco e por sua fiel ama Euricléia, que, ao lavar-lhe os pés, o identifica por uma cicatriz. Assediada por inúmeros pretendentes, Penélope promete desposar aquele que conseguir retesar o arco de Ulisses, de maneira que a flecha atravessasse 12 machados. Só Ulisses o consegue. O herói despoja-se me seguida dos andrajos e faz-se reconhecer por Penélope e Laerte. Segue-se a vingança de Ulisses (Livros XIV a XXIV): as almas dos pretendentes são arrastadas aos infernos por Hermes e a história termina quando Atena impõe uma plena reconciliação durante o combate entre Ulisses e os familiares dos mortos (2003, p. 23-25).

Seguindo a tradição homérica, embora também bastante influenciada pela concepção épica camoniana, *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, contém 6.672 versos decassílabos, agrupados em oitavas reunidas em dez cantos. A **divisão tradicional (1)** se faz acompanhar da **função episódico-narrativa (a)** e, para constatar isso, basta observar o fio narrativo que une todos os cantos. Estes seguem uma perspectiva cronológica, ainda que algumas descrições e recordações quebrem a linearidade narrativa aqui e acolá. No todo, porém, percebe-se claramente o investimento da divisão em cantos com intuito de ordenar os episódios vividos por Diogo/Caramuru e Catarina/Paraguaçu. Um dado que nos permite ratificar essa ideia é a referência temporal presente nos versos inaugurais de cada canto, com exceção do Primeiro, que se inicia por “De um varão em mil casos agitado” (p. 363), que apresenta o herói; do Sexto (p. 515), que retrata uma ação do herói (“Descansava no seio então Diogo”) e do Décimo (p. 629), que descreve a reação dos indígenas ao final da fala de Catarina/Paraguaçu (“Cheia de assombro a turba a dama admira”). Vejamos: Canto Segundo: “Era a hora em que o sol na grã carreira” (p. 395); Canto Terceiro: “Já nos confins extremos do horizonte/ Dourava o sol no ocaso rubicundo” (p. 427); Canto Quarto: “Era o invasor noturno um chefe errante” (p. 459); Canto Quinto: “Débil enquanto a luz sobre o horizonte/ Os seus trêmulos raios apagava” (p. 489); Canto Sétimo: “Era o tempo em que o sol na vasta esfera” (p. 543); Canto Oitavo: “Três vezes tinha o sol no giro oblíquo/ A carreira dos Trópicos voltado” (p. 569); e Canto Nono: “Depois que o tempo torna bonançoso,/ E a noite vem tranquila em branda calma” (p. 601).

A observação desse recurso ratifica o teor **episódico-narrativo (a)** da função assumida pela divisão em cantos na obra de Santa Rita Durão e, ao mesmo tempo, assinala, explicitamente, o já comentado caráter híbrido do texto épico, no qual o narrativo e o lírico se revezam no desenvolvimento da matéria épica.

Em *A Literatura Portuguesa*, Massaud Moisés faz uma apresentação sintética de *Os Lusíadas* (1572), obra cuja divisão em cantos é **tradicional (1)** e, no entanto, **híbrida (e)** quanto à função, uma vez que apresenta diversas dimensões internas. Ainda que faça uso, em alguns cantos, de versos iniciais que contemplam a passagem do tempo, essa não é uma marca uniforme como vimos em *Caramuru*. Vejamos o que diz Moisés sobre a estrutura do poema:

Escrito em dez cantos, em oitava rima e decassílabos heroicos, a ação do poema começa com as naus navegando no oceano Índico, portanto, em plena viagem. A partir desse ponto, desenvolve-se o assunto da epopeia, de que se destacam: o concílio dos deuses, a

fim de decidir se os portugueses podiam continuar a viagem (Vênus convence a Júpiter que sim); ciladas de Baco que deseja, de todas as maneiras, impedir que a frota chegue ao fim do empreendimento, mas suas vilezas são inúteis; chegada a Melinde, onde Vasco da Gama faz um relato da História de Portugal; o Gigante Adamastor, transformado em pedra por amor de uma ninfa ingratã e insensível; O Doze da Inglaterra, narrativa feita por Veloso, durante uma tempestade, acerca de 12 portugueses, tendo à frente Magriço, que foram à Inglaterra bater-se por 12 damas inglesas cuja honra tinha sido atingida; Inês de Castro, em que se conta a desditsa história da amante de D. Pedro I, assassinada por ordem do pai deste, porque constituía um perigo para o futuro da Corte, visto ser espanhola e exercer poderosa influência sobre o Príncipe Infante; o fogo de Santelmo é o momento em que, na atmosfera eletrizada pelo anúncio da tempestade, surge, no mastro do navio, um facho breve de luz, que a todos impressiona; a chegada a Calicute, fim da empresa, e regresso: Ilha dos Amores, onde os navegantes são recompensados com o afeto de ninfas guiadas por Tétis, que segue com Vasco da Gama para o ponto mais alto da ilha a fim de mostrar-lhe a máquina do mundo e descortinar-lhe o futuro de Portugal; epílogo (1962, p. 51-2).

A **função híbrida (e)** da divisão em cantos em *Os Lusíadas* se notabiliza pela aceitação unânime do reconhecimento formal que Jorge de Sena fez da obra. Silvério Benedito sintetiza a visão crítica de Sena: “Segundo Jorge de Sena, a acção de *Os Lusíadas* distribui-se por quatro planos: plano da viagem, plano da história de Portugal, plano da Mitologia e plano dos excursos do poeta” (1997, p. 136). Assim, cada canto revela-se um elemento híbrido que pode conter cada um desses planos ou alguns deles.

O Canto I, por exemplo, contém episódios relacionados à viagem de Gama, um excuso do poeta refletindo sobre a condição humana e eventos ocorridos no plano maravilhoso pagão. A diferença em relação a *Odisseia* é que o ritmo com que os planos maravilhoso, histórico e literário se interpenetram dilui a perspectiva predominantemente narrativa e centrada no percurso do herói ou, no caso, dos heróis. Outro índice desse hibridismo é o fato de *Os Lusíadas* apresentar um número vasto de narradores e projetar no futuro parte dos eventos narrados, por meio da prolepsse. Ainda no âmbito dessa natureza híbrida, nota-se uma distribuição geográfica espacial nos cantos, como salienta o próprio Silvério Benedito:

Espaço geográfico: Oceano Índico-África Oriental (Canto I); África Oriental (2); Europa (3); Portugal (4); Lisboa-Oceano-Atlântico-Cabo da Boa Esperança-Melinde (5); Oceano Índico-Índia (6); Índia (7 e 8); Índia-Oceano Índico (9); Ásia-África-América-Universo em representação-Portugal (10) (1997, p. 145).

Toda a América (1925) apresenta uma **divisão inventiva (2) e função espacial ou geográfica (b)**. Divide-se em 26 partes, assim nomeadas: Advertência, Brasil, Mercado de Trinidad, Norturno das Antilhas, Barbados, Broadway, Tonalá, Puente del Inca, Uma noite em los Andes, Cristal Marinho, Entre Buenos Aires e Mendoza, Jornal dos Planaltos, Fronteira do Rio Grande, Xochimilco, San Augustin, Acólman, Cholula, Puebla de Los Angeles, Puebla, Querétaro, México, Guadalajara, Toda a América 1, Toda a América 2, Toda a América 3, Toda a América 4 e Toda a América 5. O título de cada parte revela a ênfase na marcação do espaço.

Outra obra que apresenta **divisão inventiva (2) e função espacial ou geográfica (b)** é *Poema de Chile* (1967), de Gabriela Mistral. Estruturalmente, o poema divide-se em onze partes (cantos), que compreendem, respectivamente, uma fala inicial (I -

“Hallazgo”), a região do deserto (II - “Padre-disierto”), o Vale de Elqui (III - “Valle de Elqui”), o Aconcágua (IV - “Aconcagua”), o mar chileno (V - “Nuestro mar”), o vale central (VI - “Valle Central”), as regiões úmidas (VII - “Donde empiecen humedades”), a região australiana (VIII - “Araucanía”), a selva austral (IX - “Selva Austral”), a Patagônia (X - “Patagônia, la lejana”) e a despedida (XI - “Despedida”). A viagem, portanto, ordena-se a partir de uma concepção geográfica espacial, à qual, no decorrer do poema, agregar-se-ão informações de cunho histórico. Cada uma dessas partes contém poemas intitulados, somando um total de 88 poemas.

O poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, é apresentado por Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira*, da seguinte forma:

Invenção de Orfeu compõe-se de dez cantos e 11.000 versos com os seguintes títulos: “Fundação da Ilha”, “Subsolo e Supersolo”, “Poemas Relativos”, “As Aparições”, “Poemas da Vicissitude”, “Canto da Desaparição”, “Audição de Orfeu”, “Biografia”, “Permanência de Inês”, “Missão e Promissão”. Cada canto distribui-se em poemas, ou subseções de variável estrofização e métrica, havendo sonetos em meio a quadras e oitavas ou tercetos, e versos rimados a par de versos brancos. A semelhança com *Os Lusíadas*, ao menos no que diz respeito ao número de cantos, não parece fortuita, uma vez que a presença de Camões se impõe de muitos modos ao longo da obra (2001, p. 150).

O que os títulos dos cantos nos permitem observar é que, ainda que a **divisão** seja **tradicional (1)**, o poema não foge ao caráter inventivo justificado pela **função híbrida (e)** dessa divisão. De valor bastante simbólico e metafórico, a obra também dialoga com a tradição épica, o que a faz inserir em seu corpo alguns “episódios” épicos, como a história de Inês de Castro, em que história e mito se confundem. O Canto VIII, por exemplo, retoma a perspectiva real (ou histórico-factual) como ponto de partida para uma viagem que ganhará aderência mítico-religiosa. Intitulado “Biografia”, esse canto problematiza a existência humana e a atuação do ser humano no mundo até que resquícios de uma existência localizada norteiam o tráfego épico. Relacionadas a essa inscrição demarcada, são contempladas pelo eu-lírico/narrador a Língua Portuguesa, com seus “falares” e “ressonâncias”, a Literatura, as influências estéticas, as contaminações mítico-bíblicas (alusão a Maria e Marta), a História e a necessidade de reinventar Inês, gerando uma “mãe querida nova”, a Ilha. Ainda nesse canto, o eu-lírico/narrador reafirma seus vínculos com *Mira-Celi*, a formação religiosa de Jorge de Lima, sua história pessoal, sua visão crítica acerca da realidade, influências míticas de ordem geral.

Os 381 sextetos que compõem esse canto relembram o percurso seguido por Enéias e Dante, para quem a contemplação do inferno representou o trajeto da purificação. Desejoso de uma Ilha anterior às injunções perversas, ou seja, desejo de vivenciar um estado natural, o eu-lírico/narrador compõe “Biografia” como uma oração e uma expurgação. Ali aparecem enumeradas diversas circunstâncias míticas, históricas e literárias, principalmente aquelas relacionadas ao contexto cultural luso-brasileiro. Essa complexidade define bem a **função híbrida (e)** dos cantos na obra.

Nordestinados (1971), de Marcus Accioly, é uma epopeia dividida em quatro cantos respectivamente intitulados: “Pedra lavrada”, “Sertão-sertões”, “Feira de pássaros” e “Poética dos violeiros”. A divisão é **tradicional (1)**, mas a função é **temática (c)**, pois cada canto abrange uma temática específica relacionada à matéria épica: o universo mítico-histórico do sertão nordestino, sertão este referenciado nas citações

de abertura de autoria de Virgílio, João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Segundo Nelly Novaes Coelho, em análise crítica incluída na edição de 1978, apesar do recurso de integrar ao poema a voz musical do nordestino (aparentemente improvisada, como é o repente), Marcus Accioly fez um projeto de elaboração poética bastante racional, fato que se nota desde o título, que, segundo Nelly, é um neologismo “radicado do genitivo grego, presente em *Os Lusíadas* e na *Eneida*”. Além disso, por exemplo, corroboram para a arquitetura do poema, o uso, em “Pedra lavrada”, de oitavas com sete sílabas e estrutura rítmica à camoniana.

A mesma função **temática (c)** se encontra na obra *Fim de um juízo* (1986), de Leda Miranda Hühne, que contém três partes, “Alheamento”, “Contra-ordem” e “Desforra”, ainda que, diferentemente de *Nordestinados*, a divisão seja **inventiva (1)**. *Fim de um juízo* traz um eu-lírico/narrador nomeado em 1ª pessoa (a própria Leda) que reflete liricamente, na ótica de quem esteve protegida em casa, sobre as injunções e as arbitrariedades do poder. O referente histórico é datado – 1922, 1934, 1964, 1968 – e ambientado: o eu-lírico/narrador retrata o Brasil da carnificina política, que, por sua vez, compõe um quadro dantesco, fantástico, mítico, principalmente para olhos acostumados com um presente enclausurado. Para compreender a visão horrenda, o eu-lírico/narrador recua no tempo e vivencia episódios de rebelião política, de injustiças e morticínios. O “não-sujeito” do “não-saber” descobre a realidade e ganha uma identidade social e cívica e, para isso, vai compondo questionamentos e reabrindo temas proibidos:

NÃO SABIA
DOS ENTRELAÇOS
VERDADES E
DESEJOS

NÃO SABIA
DOS ENTREMENTES
VERDADE E
MENTIRAS

NÃO SABIA
DOS INTERLÚDIOS
VERDADE E
SEGREDOS

NÃO SABIA
DOS INTERREGNOS
VERDADE E
FRONTEIRAS

NEM SABIA
DO GRITO
ABAFAZO
DE LIBERDADE

COMO A VERDADE
NÃO TEM FEITIO

POSSO CONTAR
QUALQUER VERSÃO

POSSO INVENTAR
MITOS E LENDAS
(1986, p. 89-90).

Poema Épico-Trágico (1770-77), da luso-brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta, é um ótimo exemplo de **divisão inventiva (2)**. A obra reúne 11 oitavas introdutórias seguidas de cinco “prantos”, que agrupam 121 oitavas, assim distribuídas: 24 no “Pranto Primeiro”; 49 no “Pranto Segundo”; 11 no “Pranto Terceiro”; 20 no “Pranto Quarto”; e 17 no “Pranto Quinto”, com versos decassílabos heroicos e esquema rítmico fixo (abababcc). Observe-se que o recurso de chamar cada trecho de “pranto” reflete a inventividade formal e o hibridismo sugerido desde o título. A concepção estrutural é épica, mas a condição heroica é trágica, visto ser a trajetória da heroína (punição) fruto de uma ação equivocada: tomar a defesa da futura nora pedindo ao rei autorização para que o filho Agostinho se casasse com a namorada grávida, sem saber que Teresa Melo ou mentia sobre a gravidez ou provocara, forçada por tias, um aborto, para depois negar a gravidez, fazendo Teresa Margarida passar por mentirosa, o que, na época, era falta gravíssima, dada a proteção hipócrita que se oferecia à estrutura familiar. Todavia, em que pese a condição trágica, Teresa Margarida sustenta literariamente um heroísmo épico através do recurso de promover um diálogo mítico entre o eu-lírico/narrador e a inocência personificada, cuja função, ao assumir a responsabilidade pelas palavras que serão ditas pelo eu-lírico/narrador, é dar credibilidade à história narrada. Assim, pode-se dizer que o hibridismo do título é fruto de uma consciência literária teoricamente legitimada pelo conhecimento das especificidades épicas e trágicas. Por outro lado, em termos de função, a divisão em cantos é **episódico-narrativa (a)**, e tal característica se justifica pelo propósito mesmo da obra de narrar uma história mal interpretada que envolveu a heroína do poema numa situação de martírio.

As famosas partes “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”, em que se divide a obra *A Divina Comédia*, traduzem a função **simbólica (d)** de sua **divisão inventiva (2)**. Composto por 14.233 versos hendecassílabos em *terza rima*, o poema apresenta essas três grandes divisões, em que cada uma consta de 33 cantos. A obra vincula-se à tradição medieval da poesia alegórica, e o uso do três, símbolo da Trindade, na estrutura do poema comprova isso. Cabe lembrar que, múltiplo de três, o número nove define o número de níveis em que se subdividem os espaços representados pelo Inferno, pelo Purgatório e pelo Paraíso. A inventividade de Dante é tal que a própria nomeação da obra – *A Divina Comédia* – denuncia a consciência do poeta de ter produzido uma obra transgressor a ao modelo clássico de epopeia. Nesse sentido, nomear as partes de “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso” de cantos é um índice do vínculo da obra com a tradição épica, ainda que a inventividade supere possíveis marcas da tradição.

Romanceiro da Inconfidência (1953), de Cecília Meireles, publicado em 1953, é exemplo de **divisão inventiva (2)** e **função simbólica (d)**. Composta de cinco “falas”, quatro “cenários”, uma “serenata”, um “retrato” e oitenta e cinco “romances”, a epopeia traz, como plano histórico, o episódio da Inconfidência Mineira, seus antecedentes e suas consequências na vida dos envolvidos. É uma epopeia moderna,

com características particulares, entre elas a própria estrutura poemática, que suprime os cantos e propõe uma leitura simbólica do tempo e do espaço, em que as falas traduzem a proposição temporal, e os cenários, a proposição espacial. Os romances fazem o preenchimento do tempo-espacó histórico, e “Retrato de Marília” e “Imaginária Serenata” promovem uma quebra na estrutura, abrindo espaço para a voz de Marília. Na parte formal, o uso do itálico relaciona-se às elaborações poéticas de valor dramático, e o tipo redondo, às de valor épico-lírico. O uso dos travessões, dos parênteses e das aspas também faz parte da intencionalidade discursiva programada de Cecília. Já a preocupação em montar uma epopeia de feição popular percebe-se pela opção por “romances” em lugar de “cantos”.

O valor **simbólico (d)** da divisão em cantos da obra se recolhe do jogo que *Romanceiro da Inconfidência* propõe a leitores e leitoras, que necessitam fazer associações entre história, mito e ressonâncias subjetivas multifacetadas.

Feitas as devidas ilustrações, cabe ainda dizer que a maior ou menor independência entre as partes de que se constitui uma epopeia não pode ser medida segundo um padrão analítico. Essa análise exige um mergulho denso na estrutura interna de cada uma. O que, sim, se pode dizer é que as divisões em cantos com **função simbólica (d)** são geralmente aquelas em que maior independência entre as partes se reconhece.

Lembro ainda que obras épicas há que não fazem uso da divisão em cantos (**divisão inexistente**). Exemplo recentíssimo disso é *Marco do mundo* (2012), de W. J. Solha. O poema não apresenta quaisquer divisões. Contudo, uma breve passagem pelos versos iniciais e finais permite antever a unidade que faz com que a obra seja recebida criticamente como uma epopeia:

Abre-se o abismo de pedra e susto
e,
de cristal e prata,
duzentas e setenta cataratas,
como as de Foz do Iguaçu, na Garganta do Diabo,
cavam, sem problema, a fundação do poema,
com grande largura,

...mas sem descer *cem metros* no chão da literatura
(2012, p. 9).

Aí
o Poeta,
dando por encerrada a obra,
dela se arreda
e se queda,
contra todas as normas,
em absoluta adoração
da Forma!
(2012, p. 101).

Antes de passar à epopeia de Corsino Fortes, sintetizo as classificações sugeridas.

I. A divisão em cantos quanto à função na epopeia:

- (a) episódico-narrativa;
- (b) espacial ou geográfica;
- (c) temática;
- (d) simbólica;
- (e) híbrida.

II. A divisão em cantos quanto à nomeação:

- (1) tradicional;
- (2) inventiva;
- (3) inexistente.

4.1 A divisão em cantos em *A cabeça calva de Deus*

Como já se descreveu na análise dos aspectos épicos anteriores, *A cabeça calva de Deus* estrutura-se da seguinte forma:

a) Pão & Fonema

- . Proposição
- . Canto Primeiro: *Tchon de pove tchon de pedra*
- . Canto Segundo: Mar & Matrimónio
- . Canto Terceiro: Pão & Património

b) Árvore & Tambor

- . Proposição & Prólogo
- . Canto Primeiro: De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão
- . Canto Segundo: Hoje chovia a chuva que não chove
- . Canto Terceiro:
 - O pescador o peixe e sua península
 - Onde mora a mão e a viola do artesão
- . Canto Quarto: Odes de Corsa de David
- . Canto Quinto: Tal espaço & tempo
- . Prólogo & Proposição

c) Pedras de Sol & Substância

- . Oráculo
- . Canto Primeiro: Sol & Substância
- . Canto Segundo: Vulcão e Vinho do Próximo Verão
- 1. Litografias para as festas de São Filipe
- 2. Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves
- . Canto Terceiro: Do deserto das pedras à deserção da pobreza

Creio nesta altura ser desnecessário voltar à questão da unidade de *A cabeça calva de Deus*. Compondo uma obra única, *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância* podem ser lidos como “livros” dentro do livro. Logo, partindo dessa premissa, podemos sintetizar a relação acima dizendo que *A cabeça calva de Deus* é formada por três livros, cada qual subdividido em cantos, a saber: *Pão & Fonema*, 3 cantos; *Árvore & Tambor*, 5 cantos; *Pedras de Sol & Substância*, 3 cantos. No total, assim, *A cabeça calva de Deus* possui 11 cantos, um a mais que *Os Lusíadas*, tal fez António Quadros em *As Quybyrycas*. De certo modo, a presença de 11 cantos, como forma de superação do modelo camoniano (significando um “dizer além”) acaba sendo um traço ao mesmo tempo paródico e de transgressão. Não é o caso de *A cabeça calva de Deus*, mas não deixa de ser interessante a coincidência de também ter um canto a mais que a epopeia camoniana.

No que se refere à função da divisão em cantos em *A cabeça calva de Deus*, temos que considerar a macroestrutura definida pelos três livros e a microestrutura relativa a seus respectivos cantos.

Na macroestrutura, pelos títulos escolhidos por Corsino Fortes, podemos perceber claramente a **função simbólica (d)**. “Pão”, “Fonema”, “Árvore”, “Tambor”, “Pedras de Sol” e “Substância” são, obviamente, referentes metafóricos que, integrados pelo “&”, propõem em suas individualidades o destaque a aspectos característicos da identidade cultural cabo-verdiana. A **nomeação inventiva (2)** é mais um índice dessa simbologia. O paralelismo aproxima “Pão”, “Árvore” e “Pedras de Sol”, de um lado, e “Fonema”, “Tambor” e “Substância”, de outro, criando blocos de significação que nos remetem à clássica dualidade “natureza e cultura”. Por outro lado, o uso do “&” ratifica uma condição bipartida que necessita para passar por um processo de integração. Lembro aqui uma reflexão de Brito-Semedo sobre a condição dos cabo-verdianos (2006, p. 61):

As ilhas, com uma história de escravatura, sendo rota marítima e um lugar de pilhagem de piratas, desenvolveram no homem cabo-verdiano uma dupla identidade, centrípeta e centrífuga, que funciona de uma forma dinâmica. O amor à terra, a *identidade centrípeta*, é contrabalançado pelo gosto de viajar ou pela necessidade trágica de emigrar, a *identidade centrífuga*. Esses factores terão contribuído para que se desenvolvesse no homem das ilhas uma psicologia e uma cultura específicas – o sentimento do “querer bipartido”, na expressão do poeta Pedro de Corsino de Azevedo (São Nicolau, 1905-1942), ou melhor, o desespero de “querer partir e ter de ficar” e o de “querer ficar e ter que partir”.

A nomeação dos três livros indica, pois, a valorização de uma simbologia que remete à quebra das dualidades que caracterizam Cabo Verde para que o valor de “nação” seja agregado a um arquipélago que, também simbolicamente, se integra na imagem única da “cabeça calva de Deus”. Mar/terra, partir/ficar, português/crioulo, água/seca, Barlavento/Sotavento e Europa/África são algumas das dicotomias impregnadas na identidade cabo-verdiana. E o que *A cabeça calva de Deus* propõe, na imagem sintética que o título anuncia, e os títulos dos livros ratificam, é que a unidade nacional não pode prescindir da integração e mesmo da fusão desses extremos.

A relação entre a **função simbólica (d)** da divisão dos cantos e o plano maravilhoso da epopeia se percebe não só no título da obra, que integra todos os “&”, mas na projeção inicial de todos esses referentes (“Pão”, “Fonema”, “Árvore”,

“Tambor”, “Pedras de sol”, “Substância”) no plano do divino. “Deus” é, pois, o semema que tudo condensa, remetendo a simbologia de cada termo ao poder da criação. A nação, assim, tem que ser recriada a partir da apropriação de suas dualidades e da fusão entre natureza e cultura. Ana Mafalda Leite, no posfácio de *A cabeça calva de Deus*, identifica de forma sucinta e clara esse direcionamento da obra a uma visão integradora dos elementos formadores da identidade cabo-verdiana: “O poema estreia-se, pois, enquanto ‘acto de cultura’, retomando-se aqui o título de um dos poemas”¹⁵ (2001, p. 297).

No que se refere às microestruturas, vejamos, caso a caso, como essa divisão se apresenta.

4.1.1 A divisão em cantos em *Pão & Fonema*

Em *Pão & Fonema*, encontramos a mesma presença **simbólica (d)** das dualidades e a **nomeação inventiva (2)** dos títulos, ainda que a presença de “Canto Primeiro”, “Canto Segundo” e “Canto Terceiro”, antecipando os títulos, afirme o desejo do escritor de integrar uma “tradição”, a épica, marcada pela estruturação da epopeia em cantos.

Em “*Tchon de pove tchon de pedra*”; “*Mar & Matrimónio*” e “*Pão & Património*”, a língua crioula e a portuguesa dividem espaço na nomeação dos cantos. E ainda que Corsino Fortes não dê ao crioulo o mesmo espaço que dá ao português (no conjunto da obra, são muito mais numerosos os versos em português), há uma espécie de conforto estético provocado por um ir e vir de uma língua à outra que representa significativamente o desejo de dar realce à expressão crioula dessa cultura. Em *Pão & Fonema*, o crioulo está presente em 308 versos, e o português em 1.107¹⁶, ainda que a versão em português acompanhe a maior parte dos versos em crioulo. Essa estratégia de *A cabeça calva de Deus* não só remonta ao bilinguismo como incide para que a recepção à obra seja mais ampla, pela questão mesmo do acesso a leitores e leitoras não-cabo-verdianos ao texto.

Curiosamente, entre os três títulos, é “*Tchon de pove tchon de pedra*” que marca mais substancialmente a integração dos elementos. O “*tchon*” é um só, ainda que dualmente marcado por um elemento natural, a pedra, e outro humano, ou cultural, o povo. Os poemas que integram o Primeiro Canto – “De boca a barlavento”, “Carta de Bia d’Ideal”, “Meio-dia”, “Conto”, “Três versículos para banjo e cavaquinho”, e “*Tchon de povo tchon de pedra*” – parecem estabelecer uma “carta de intenções” que parte da inscrição do eu-lírico/narrador no espaço identitário das ilhas a Barlavento para propagar-se por todo o arquipélago como o sol do meio-dia, reinando absoluto no céu. E a força desse movimento se sustenta na musicalidade, na palavra que se constrói pelo desejo de dizer, nas reminiscências e no apelo de Bia d’Ideal¹⁷,

¹⁵ Título que, por sua vez, alude à frase de Amílcar Cabral: “Toda revolução é um acto de cultura”.

¹⁶ Na contagem total dos versos de *A cabeça calva de Deus*, considerei igualmente os versos em crioulo e os em português, uma vez que a presença da versão em português acaba se constituindo em força semântica expressiva ao ladear as páginas em crioulo e permitir que os dois idiomas sejam integrados por qualquer leitor ou leitora mais curioso. Estivessem as versões em português em nota de rodapé ou inseridas no final de cada livro, não seria mesmo o impacto sonoro, visual e semântico. O total de versos em português também inclui aqueles que se referem à versão dos versos em crioulo.

¹⁷ Mãe de João Varela.

porta voz de quem vivencia o “ficar”, chamando, metonimicamente, João Varela (Junzin, Vário e T. Thio Thiofe) para que volte a sua terra, que, iluminada à luz do “Meio-dia”, revela-se, antropomorficamente, aberta às navegações internas, em que o “vento/ enche/ a boca do espelho/ e sopra/ no/ vento/ Barragens de vento / a sotavento” (2001, p. 27), compondo um cenário unificado das ilhas, tal como se vê em:

9

Domicílio ou chávena
De mar a mar
O poente da porta a porta do vento
Aberto aberta
Da ilha a ilha próxima
(2001, p. 28).

O poema “*Tchon de pove tchon de pedra*” fecha o canto, ladeado por uma versão em português, que aqui reproduzo:

Chão do povo chão de pedra

O rosto de teu filho brada pelo mar
Como panelas mortas como panelas vivas

mortas
vivas
nos fogões apagados

Pilões calados fogões apagados
No vulcão e na viola do teu coração

Boca do povo no fogo dos nossos fogões apagados

Chão do povo chão de pedra!
O sol ferve-te o sol no sangue
E ferve-me o sangue no peito
Coo o fogo e a pedra no vulcão do Fogo

De sol a sol
abriste a boca
Secos os pulmões
neles cresce-me
a lenha do mato
De sol a sol
os meus ossos são verdes
os teus ossos são como plantas
Como a fruta-pão o tambor e o chão

De sol a sol
gritei por Rimbaud ou Maiakovsky
deixem-me em paz
(2001, p. 37-9).

Vê-se, já nesse primeiro canto, a tônica do chamamento à integração entre a realidade natural e a força cultural de um povo. A aridez da pedra, que, em princípio, impossibilita a saciedade das necessidades básicas e promove o desejo de partir, ganha outra perspectiva a partir do momento em que a força semântica da própria pedra, que é fogo, logo energia vital, é introjetada na consciência do existir “como” povo, como cabo-verdiano. A rejeição às influências dos poetas Rimbaud e Maiakovsky justifica-se não por sua produção lírica, mas por suas trajetórias de desenganos e desistências, da poesia e da vida. O canto desejado em *A cabeça calva de Deus* certamente guarda marcas do canto revolucionário de Maiakovsky e esteticamente inovador de Rimbaud, mas prescinde completamente da força destrutiva que gerou o silêncio de Rimbaud (que abandonou a poesia aos 20 anos de idade) e o suicídio de Maiakovsky.

A expressão “sol a sol”, marcando a já decantada circularidade do poema, sedimenta a visão de uma nação solar, que busca no aparente vazio a energia transformadora. Daí ossos poderem ser verdes, poderem ser plantas, e fazer os pilões saírem do silêncio, e os fogões se acenderem. A Ilha do Fogo faz-se, nesse momento, um referente simbólico de energia vital, de potência transformadora, que pede erupção, abrir de bocas, tambor.

O Segundo Canto, “Mar & Matrimónio”, convida à leitura integradora de dois símbolos, que, por sua vez, também remetem ao par natureza/cultura. O mar, como referente natural mais marcante da insular identidade cabo-verdiana, integra-se ao partir, enquanto “matrimónio”, referente cultural, propõe o “ficar”. No poema “Nova largada”, que referencia Gabriel Mariano, faz-se a fusão entre o “partir” e o “ficar”, possibilitada pela consciência da terra e pela promessa do “voltar”. Vejamos esse trecho:

Os títulos dos poemas que compõem “Mar & Matrimónio” também ratificam esse centramento no compromisso de fundir partir e ficar por meio do verbo voltar: “De pé nu sobre o pão da manhã”, “Nova largada”, “Osvaldo Alcântara”, “*Pesadéle na terra de gente ou Pesadéle em trânsito*”, “Postais do mar alto”, “*Recode d’Umbertona*” e “Emigrante”. Se, de um lado, esse conjunto de poemas expressa a experiência do exílio, de outro, constrói a ideia de “Que toda partida é alfabeto que nasce/ todo o regresso é nação que soletra” (p. 70).

Nesse sentido, o poema “Osvaldo Alcântara”, remontando ao nome e aos versos do poeta claridoso Baltasar Lopes da Silva, vai compondo os falares literários que dão unidade a Cabo Verde. Esse procedimento, comentado mais adiante no estudo sobre o plano literário, faz do trajeto do sujeito épico um trajeto coletivo, compartilhado, daí o frequente recurso de fazer presentes em *A cabeça calva de Deus* nomes da trajetória literária e cultural cabo-verdiana, como João Varela, Gabriel Mariano, Umbertona, Germano Almeida, Ovídio Martins, Manuel Lopes, Manuel Duarte, e muitos outros¹⁸. A presença de Baltasar Lopes da Silva também acentua, nesse canto, a questão da diáspora. Basta lembrar que uma das imagens referenciadas por Lopes em sua obra é a da Pasárgada de Manuel Bandeira.

No Terceiro Canto, a simbologia de “Pão” e “Património” amplia o referente do viver na terra restrito à sobrevivência e à construção de um viver cultural que construa um património, uma identidade, uma nação. Ainda que o “pão” seja a condição básica e mínima para a instauração do património, há um “ónus de crescer” que precisa ser enfrentado. Os poemas que integram esse canto falam desse necessário enfrentamento: “Do nó de ser a ónus de crescer”, “Terra a terra”, “Porta de sol”, “Há navio morto na cidadela”, “Pilão”, “O pilão e a mó de pedra”, “Konde palmanhã manhê”, “De rosto a sotavento” e “CANÇÃO”. “De rosto a sotavento”, por exemplo, dialogando com “De boca a barlavento”, do Primeiro Canto, dimensiona bem o movimento de integração da identidade insular cabo-verdiana. Se em “De boca a barlavento”

Há sempre
Pela artéria do meu sangue que g
o
t
e
j
a

De comarca em comarca
A árvore E o arbusto
Que arrastam
As vogais e os ditongos
Para dentro das violas
(2001, p. 16).

em “De rosto a sotavento”,

Que o vento

Já dobra
Arbusto de sol para a minha boca
E o sol já tosse
consoantes de sangue
Pelo espelho da terra
Em cabelo crespo
(2001, p. 93).

¹⁸ No estudo sobre o plano histórico, esses nomes serão contemplados.

Tal identidade de referentes – arbusto, sangue, vogais e consoantes – revela no “espelho da terra” a imagem do “cabelo crespo”, que funde e integra barlavento e sotavento.

4.1.2 A divisão em cantos em *Árvore & Tambor*

No segundo livro, *Árvore & Tambor*, com exceção dos cantos “De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão” e “Hoje chovia a chuva que não chove”, cuja dimensão **simbólica (d)** parece acompanhar os cantos anteriores, surgem outras funções, o que acaba levando a classificar, em termos gerais, como **híbrida (e)** a função da divisão em cantos em *Árvore & Tambor*. A **nomeação inventiva (2)** se mantém, mas rompe com o formato dualista de *Pão & Fonema*, fazendo uso de títulos oracionais e extensos, com exceção de “Tal espaço & tempo”, título do último canto. Convém relembrar que *Árvore & Tambor* possui 1.772 versos, sendo 1.714 em português e 58 em crioulo.

O Canto Primeiro, “De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão”, é composto por poemas numerados de I a X. Uma vez que o poema I se inicia por “De manhã! as ilhas/ Da minha pátria nascem grávidas/ Como o arco-íris/ na menina do olho” (p. 111), pode-se compreender na composição certo traço de identidade com a própria poesia épica em sua forma clássica. Lembro aqui que a marcação temporal é um recurso usual nas epopeias para dar início aos cantos. Assim, em “De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão”, temos uma microestrutura épica inserida de forma independente na estrutura de *Árvore & Tambor*. O que se recolhe da simbologia proposta na relação manhã/tambor/mão é aquilo que a própria “Proposição & Prólogo”, já estudada, indicou e que a retomada de dois versos do poema “De boca concêntrica na roda do sol” (que integra “Proposição & Prólogo”) pode, sinteticamente, nos fazer recordar: “Depois da hora zero E da mensagem povo no tambor da ilha/ Todas as coisas ficaram públicas na boca da república” (p. 102). Os “homens que nasceram da Estrela da manhã” fazem fluir por suas mãos a energia que transforma tambor em voz. Outros aspectos desses dez poemas serão retomados mais adiante, quando se contemplarem os planos histórico e maravilhoso.

No Canto Segundo, “Hoje chovia a chuva que não chove”, a **função simbólica (d)** reside na força do sentido de chuva e chover, que, repetindo-se no título, vão encabeçar um abecedário de caracterizações da terra. Constituído por poemas enumerados de a a z, “Hoje chovia a chuva que não chove” elabora, no plano da linguagem, uma “chuva” de sentidos para uma identidade que só se constrói à força das palavras resultantes da energia das mãos nos tambores. Um dos trechos projeta, inclusive, essa geração vívida da palavra humana que chove, no plano mítico da criação divina, estabelecendo uma comparação em que a força humana é maior que a divina¹⁹:

c)

Homem! deus é grande entre duas ilhas
se baleias emergem da gota do teu rosto

★

¹⁹ Observar que “deus” aparece com a consoante “d” minúscula.

Na ilha! A cicatriz de deus é grande
Mas a ferida do homem é maior

★

Canção! no arbusto da viola
Que chove
A lírica de deus é grande
Mas a música do homem é maior
(2001, p. 128).

No Canto Terceiro, “O pescador o peixe e sua península” e “Onde mora a mão e a viola do artesão”, a função passa a ser **temática (c)**. Dividido em duas partes, esse canto contemplará, de um lado, a figura culturalmente emblemática do pescador; de outro, o cerne da motivação para a fala, ou a fonte de inspiração para que o tambor fale.

“O pescador o peixe e sua península” contém poemas enumerados de I a VII e referencia toda a realidade cultural da pesca, com seu cotidiano, sua fauna, e os comentados “remos”, que na proposição de *Pão & Fonema* já mostravam que a pesca está fundida à identidade cabo-verdiana, fazendo parte de suas veias (“As suas veias/ de muitos remos”, p. 13). A inserção da figura do pescador no âmbito do repertório coletivo do heroísmo épico em *A cabeça calva de Deus* será retomada mais adiante, assim como a representação histórica desse aspecto. Adiantando, porém, a tônica dos comentários, segue uma apreciação de Patrice Pacheco, sustentada por sua vez por Ana Mafalda Leite, acerca de “O pescador o peixe e sua península”:

O primeiro “faz-nos a apresentação dos primeiros heróis anónimos que compõem o mundo cabo-verdiano e que nele trabalham e habitam”²⁰. O pescador surge como o herói principal, pelas dificuldades que enfrenta e pela sabedoria que carrega. Para este senhor dos mares “cada dia começa a olhar o horizonte e a avaliar os sinais naturais: “céu vermelho de manhã, marinheiro toma cuidado; céu vermelho de noite, marinheiro faz festa”, como diz o ditado”²¹ (2008, p. 80).

“Onde mora a mão e a viola do artesão” apresenta quatro poemas enumerados (I a IV). Ana Mafalda Leite reconhece, nesse trecho do Segundo Canto, “um processo regenerativo da memória, e da narração de acontecimentos históricos passados que preparam a presente cosmogonia” (2001, p. 296). Esse comentário me parece extremamente interessante para a perspectiva deste estudo, uma vez que é justamente por compor uma cosmogonia simbólica que *A cabeça calva de Deus* parece tão afeita a integrar o cosmos da épica universal. O artesão é o poeta; a viola, o poema, e o “onde”, uma fonte de inspiração, motivação e energia que não pode prescindir da memória (passado), da visão da realidade (presente) e do “além” (futuro).

O Quarto Canto, “Odes de Corsa de David”, apresenta os seguintes poemas: “Hoje queria ser apenas tambor no coração do imbondeiro” (que contém duas partes, I

²⁰ Pacheco cita Leite no prefácio da obra *Árvore & Tambor*. (1986, p. 15)

²¹ Pacheco revela a fonte para o ditado popular: Disponível em:

<http://www.umassd.edu/SpecialPrograms/Caboverde/cvfishingp.html>.

e II), “Camarada Agostinho Neto” (com cinco partes, I a V), “Não há sol que morra na sombra do poente” (dividido em “PRIMEIRO ABRAÇO”, “SEGUNDO ABRAÇO” e “TERCEIRO ABRAÇO”), “P.A.I.G.C.” (partes I e II), e “Pólen para tua boca” (partes I, II e III). Nesse canto destaca-se a função **episódico-narrativa (a)**, uma vez que nele se presentificam cenas, situações, eventos e personagens da história de Cabo Verde, principalmente no que se refere aos episódios relacionados à independência. Patrice Pacheco assim caracteriza o Canto Quarto:

Neste canto, desenha-se o substrato político e ideológico, que sustenta o Universo até agora criado, exaltando os feitos nacionais ou os cidadãos notáveis. Na verdade, estamos perante odes de exaltação nacional (2008, p. 85).

Dado o espaço em que, mais adiante, será analisada a configuração do plano histórico de *A cabeça calva de Deus*, destaco aqui apenas a importância, na concepção do poema, de também inserir na estrutura dos cantos a função **episódico-narrativa (a)**, que auxilia na compreensão do valor simbólico que predomina na obra. Nomeando esse canto a partir de si mesmo, uma vez que *Corsa de David* é o próprio Corsino Fortes e caracterizando essa fala como “odes”, o poeta aproxima ainda o eu-lírico/narrador de sua identidade como homem e artista cabo-verdiano. Esse intimismo, que se torna confissão em “Hoje queria ser apenas tambor no coração do imbondeiro”, logo passa a ter valor plural, coletivo: “Estamos aqui! homens de sol & sombra” (p. 161), revelando, mais uma vez, que o pretendido canto, o desejado som do tambor, só ganha sentido na coletividade. Assim, “Odes de Corsa de David” vai buscar respaldo ideológico no sofrimento e na resistência do povo angolano, irmanando, pois, o imaginário cultural cabo-verdiano e as reverberações dos “tambores” de Agostinho Neto:

Sáudo-te! Poeta
Com o pão ázimo do meu povo
a Sotavento + a força

De quem luta
Com a África na curva do teu braço
E saúdo-te! Poeta
Com o povo desta sera
Que as províncias ondulam
Na boca do teu poema

Isto é
Com o voo das aves Que roçam as lezírias do teu nome
E erguem a tua voz
Sobre a glória de tantas bandeiras
(2001, p. 166).

O Quinto Canto, “Tal espaço & tempo”, indica uma perspectiva **episódico-narrativa (a)**. Contendo os poemas “Acto de cultura”, “Não há fonte que não beba da fronte desse homem” (com três partes, I, II e III), “Mulher” (partes I, II e III), “Tempo de ser ovo ovo de ser tempo” (partes I, II, III, IV e V), “Bom dia! António Nunes” “Tempo de amar” (partes I, II e III), “Mestiço; mestiça” e “A lestada de lés a lés” (partes I, II e III), “Tal espaço & tempo”, como o próprio título indica, elenca tempos, espaços e

personagens de um enredo nacional, em que os protagonistas tanto possuem identidades heroicas reconhecidas pela tradição histórica (Amílcar Cabral e Antônio Nunes) como ganham as formas anônimas de mulheres, mestiços e mestiças, que, no decorrer da história, foram compondo os gestos que fizeram nascer a nação e dos quais a própria nação necessita para seguir viva e frutificante em direção ao futuro. Pacheco, a esse respeito, faz o seguinte comentário:

A noção de tempo alarga-se, agora já não se faz referência apenas ao ontem e hoje, mas também ao amanhã, o que demonstra a esperança de um futuro melhor: “*Que a noite não apague/ A memória das cicatrizes/ E cicatrizes de ontem/ Sejam/ Sementes de hoje/ Para sementeira E floresta de amanhã*”. Podemos dizer que surge a configuração de uma imagem quase intemporal que concentra em si todas as qualidades do universo ilhéu e, ao mesmo tempo, é o dinamizador das mutações da sua terra (2008, p. 98).

O poema “A Iestada de lés a lés”, corroborando com a imagem de um corpo insular único e o já caracterizado movimento de integração e fusão proposto por *A cabeça calva de Deus*, apresenta versos que traduzem profundamente a força convocatória da épica de Fortes:

1

Dos músculos de mar a mar
À pedra larga da alm
Somos
Dez rostos de terra crua
E uma pátria de pouco pão
E não há deserto
não há ilha nem poço
Que não vença
Pelo olho vítreo da cabra,
A lestada de lés a lés
Que ontem devolvendo
devolvemos hoje
Ao esqueleto verde da história
A carne e a cruz
do “flagelo”
flagelado que fomos
Aqui! Onde
A seca é arma E a fome! Desafio
A ilha é vida E a secura! Vivência
Amor! que a chuva traga
A bandeira branca
Da nossa guerra Entre céu & terra
(2001, p. 201).

A retomada das dualidades (“céu & terra”) surge no último verso da parte I do poema e se repete no último verso da última parte, encerrando os cantos de *Árvore & Tambor*: “E alta/ negra! A estrela traga/ A bandeira branca / Da nossa guerra/ Entre céu & terra” (p. 204), e se faz seguir por novo par: “Prólogo & Proposição”, que, como vimos no capítulo 2, explicitará, na imagem mais forte da obra, o que se espera dessa integração e fusão identitárias e nacionais:

E de sol a sol
Pedimos a Deus
Que não nos ajude a unir estes dez pedaços
Porque se unidos: amalgamados
Ossos com ossos rochas com rochas
Estes dez pedaços
Daríamos
um golpe de Estado no Paraíso
(2001, p. 213).

4.1.3 A divisão em cantos em *Pedras de Sol & Substância*

Pedras de Sol & Substância, com seus 1.199 versos (1.168 em português e 31 em crioulo), dá continuidade à arquitetura do poema, retomando com força a perspectiva simbólica e dual de *Pão & Fonema*, numa perspectiva ampliadora dos referentes simbólicos do país e num enfoque que redescobre um Cabo Verde além das marcações cronológicas derivadas da chegada dos portugueses ao arquipélago em 1460.

No Canto Primeiro, “Sol & Substância”, já se inaugura a forma dual e simbólica. Contudo, nos termos escolhidos não se percebe uma dicotomia. A **função simbólica (d)** já indicada pela proposição “Oráculo” ganha intensidade nos títulos dos poemas que integram o canto: “A cesariana dos três continentes”, “Rotcha scribida”, “A cabana oca dos vocábulos” (parte I e II), “Dragoeiro”, “Uma espiga de milho na boca do parlamento” (partes I, II e III), “Tradição”, e “Na morna! Na mazurca o trompete da evasão” (dividido em quatro partes, I, II, III e IV).

Ana Mafalda Leite sintetiza o valor simbólico desse conjunto de poemas, atribuindo a “Rotcha scribida” a função de revelar traços milenares que “ganham a força poética da uma tábua sagrada dos mandamentos da lei, ou de uma herança em que a palavra se inscreve secularmente na pedra enigmática das rochas de São Nicolau” (2001, p. 300), e a “Cesariana dos três continentes”, a função de descrever “a origem geográfica, cultural, do arquipélago, articulado nos seus dez umbigos de pedra” (Ibidem). Por essas duas leituras, vê-se que a composição do Canto Primeiro objetiva elencar aspectos arqueológicos e culturais de Cabo Verde, fazendo, para isso, entretanto, uso de imagens metafóricas (cesariana, umbigo, ventre) que remontam ao nascimento ancestral da terra, o que, por exemplo, justifica que a palavra, antes “fonema”, agora seja “versículo”, como mostra o trecho do poema “Rotcha scribida”: “Ó universo de mil sons/ Que circulam pela maternidade/ Do versículo que nos une/ Na tua chama/ Na tua lava/ No teu tambor inenarrável” (p. 223).

Toda essa origem ancestral, mítica, se ratifica na valorização do repertório cultural do país, em que os ritmos e danças, apresentados em “Na morna! Na mazurca o trompete da evasão”, parecem compor um pano de fundo catártico que, ao final, revela mais uma vez a forma redonda da identidade celebrada:

Cabo Verde viaja! viaja sempre
Pelo umbigo & ventre da sua proa
Redonda! Que
Toda a lava que emigra
pela ribeira da vida

Toda a erupção que evade
do vulcão da vida
Regressa! regressam antes da partida
(2001, p. 240).

O Canto Segundo apresenta um recurso inédito em *A cabeça calva de Deus*: recebe um título isolado “Vulcão & Vinho do Próximo Verão”, e em seguida divide-se em “Litografias para as festas de São Filipe” e “Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”. A expressão “vinho do próximo verão” integra um dos poemas “Litografias para as festas de São Filipe”, referenciando a tradição de que se provém as uvas que gerarão os famosos vinhos da Ilha do Fogo. Contudo, ao apropriar-se liricamente do termo, Corsino amplia-lhe o sentido, e “vinho do próximo verão” parece apontar para uma expectativa que se deseja positiva e saborosa do futuro de Cabo Verde.

De outro lado, como eu já havia comentado, os termos unidos pelo “&” não parecem mais indicar uma oposição semântica reintegrada pela presença do conectivo. Percebe-se aqui uma soma mesmo, em que “vulcão” e “vinho” dão a tônica do que seria o “próximo verão”. Assim, a **função simbólica (d)** novamente se reconhece, ainda que a observação do título de cada parte aponte para a **função temática (c)** em “Litografias para as festas de São Filipe” e “Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”. A força temática dos dois subtítulos parece adequar-se à ilustração da simbologia impressa no título do canto. É o que veremos.

“Litografias para as festas de São Filipe”, que recebe ainda o subtítulo “Segundo Manuel Figueira e Luísa Queirós Figueira”, dialoga diretamente com as artes visuais e insere em *A cabeça calva de Deus* um espaço de destaque às manifestações culturais da Ilha do Fogo. Dividido em sete partes que recebem como título cada dia da semana, “Litografias para as festas de São Filipe” remonta, estruturalmente, ao tema da criação, que, afinal, sustenta a obra *A cabeça calva de Deus* como um todo. O teor desses poemas, contudo, não trata propriamente de uma gênese. Esse sentido fica implícito na alusão à criação artística de Manuel Figueira e Luísa Queirós Figueira e na concepção das próprias litografias que, como esclarece Ana Mafalda Leite: “organizadas em sete dias, como os da Criação, celebram nos seus versículos o vigor das corridas de cavalos e as práticas festivas, com evocação dos diferentes aparatos que cada dia convoca até o final do ciclo celebrativo” (2001, p. 301).

Ainda sobre essa parte, é importante ressaltar o caráter exemplar de seu conteúdo. Há em Cabo Verde uma série de festas tradicionais, a maioria ligada à cultura local de cada ilha. João Lopes Filho, em *Retalhos do cotidiano*, dedica um capítulo ao sincretismo religioso, no qual inclui “Festejos dos santos populares”. Lopes Filho, acerca dos festejos para os “santos juninos”, informa que:

Os elementos constitutivos dos festejos dos santos populares deverão ser entendidos ou explicados em função da sua natureza essencial, a partir de suas origens históricas, da sua evolução e em relação com a cultura e instituições específicas das regiões onde ocorrem, para melhor compreendê-los (1995, p. 98).

Esse comentário evidencia a especificidade de cada manifestação festiva local. E, pelas descrições que Lopes Filho faz, por exemplo, das festas de Santo António, São João, São Pedro e São Pedrinho, na Ilha de São Nicolau, e, em seguida, da festa de São

João, na Ilha Brava, na Ilha de Santiago e na Ilha de São Vicente, vê-se que, há, sim, distinções. Também José Maria Semedo e Maria Turano refletem sobre esses traços de especificidades culturais locais:

Em Cabo Verde, cada ilha tem uma identidade bem reconhecível seja do ponto de vista geomorfológico, bioclimático, agronómico, seja histórico-cultural. No entanto, além da especificidade insular, o arquipélago apresenta uma unidade cultural que é, *inter alia*, a sua crioulidade, o seu sincretismo, presente em todas as expressões culturais, sejam rituais, festivas, linguísticas, musicais, etc. (2007, p. 18).

Ilustrando um pouco essa “especificidade local”, cito uma descrição que João Lopes Filho faz dos costumes festivos em São Nicolau:

... ainda se mantém em toda a ilha o costume de as famílias se reunirem na véspera dos festejos dos santos populares (à “boca da noite”), junto à entrada das casinhas espalhadas pelas aldeolas e lugarejos, mesmo nos casebres alcandorados nos penhascos, para acenderem sua “luminária”. Enquanto as “pessoas crescidas”, em animada cavaqueira, saboreiam uma cachimbada de tabaco local, a “meninência” dá largas à sua alegria, saltando e gritando ao som de latas a servirem de tambores ou saltando a fogueira (1995, p. 98).

Esses comentários ilustram quão importante para a identidade cabo-verdiana são as marcas insulares locais das tradições festivas, ainda que, como apontaram Semedo e Turano, haja um fator comum integrando todas as manifestações. Nesse sentido parece que Corsino Fortes, ao optar, na elaboração de seu poema, pelo destaque específico às festas de São Filipe, que tem seu ponto culminante no dia primeiro de maio na Ilha do Fogo, fez dessa festa uma metonímia das festas cabo-verdianas em geral. Captando a festa através de litografias, imagens ou *flashes*, o poeta igualmente valoriza o poder da arte de traduzir em imagem e em verso uma tradição que envolve rituais, danças, cantos, trajes, entre outros. Nas entrelinhas da inserção desse retrato poético de retratos estético-picturais, Corsino Fortes, simultaneamente, valoriza as tradições festivas do país e a qualidade das artes plásticas cabo-verdianas, aspecto que, inclusive, será retomado no Canto Terceiro, quando também a arte do pintor Tchalé Figueira entrará em diálogo com a poesia de Fortes.

Vejamos os dois últimos poemas que integram “Litografias para as festas de São Filipe”:

Sábado

Perto da vida! longe da erosão
Os vales estão sempre à distância de duas violas
Da música ouvida! Entre o mar e a melodia

E ao redor da montanha! os montes em rodopio
Éramos também a roda + a gaita de Minó-de-Mamá

E de festa em festa! De folgado em folgado
A noite de corpo & alma
Era irmã gémea

De sábado & sabura

E enquanto! saboreávamos
A uva do vinho do próximo verão
Os foguetes da diáspora
Ofereciam a cada rosto
 Um pedaço de céu para amar
(2001, p. 250).

Domingo

Quando por fim! a festa era só
Sono do soldado no sobrado + balir de cabra no telhado
Sol & vulcão erguem-se
 com umbigos & crateras
 com tatuagens & cicatrizes
Assim! paranoia abstrata na sua pedra de pintura
E lavra
 O seu protesto E o seu retrato
Que vai! Que vem
Da velhice na nascença ao poente na infância
E diz
 O olho da cabra sobre o olho da terra
Como é belo o fogo! Da flor da secura
(2001, p. 251).

Nos dois poemas, faz-se um exercício de reconhecimento da terra a partir da beleza que a tradição festiva nela imprime, recompondo a visão e mesmo o sentido estético de beleza. A “flor da secura”, dando identidade à terra, resgata-a de um olhar viciado que entende crateras, vulcões e seca apenas pela vertente universal e clássica que relaciona beleza natural à vegetação verde e à abundância de recursos naturais como a água doce, as florestas, a fauna variada, etc. No final da festa e no final da série de litografias e poemas, fica a sugestão implícita de um olhar diferente para a terra. Reflexões sobre as festas de São Filipe serão ainda retomadas no capítulo sobre o plano histórico. Passo, assim, à outra parte de “Vulcão & Vinho do Próximo Verão”: “Gosto de ser palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”.

Tal como apontei ao refletir sobre a proposição épica, “Gosto de ser palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”, também inovando no conjunto da obra, apresenta interessante subdivisão: “Prólogo”, “O peso da sombra” (I), “Crianças na rua” (II), “Fábula” (III), “Até se cumprir...” (IV), “Ano & dia” (V), “A prostituta” (VI) e “Anel de noivado” (VII). A presença desse prólogo interno aponta para uma valorização diferente desse trecho de *A cabeça calva de Deus*, aspecto que será comentado no próximo capítulo. Ana Mafalda Leite assim comenta o trecho “Gosto de ser palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”

A figura literária, humana, e de pedagogo, do escritor António Aurélio Gonçalves merece um outro conjunto de poemas que, à maneira de uma elegia ou de uma ode, reconstitui a memória do percurso humano, intelectual e integra referência aos contos e novelas do distinto escritor cabo-verdiano (2001, p. 301).

A incursão temática em *A cabeça calva de Deus* da figura específica de António Aurélio Gonçalves pode ser associada, em termos de significação estrutural, à própria

presença temática das festas de São Filipe, anteriormente comentada. Elegendo Aurélio Gonçalves como referência de homem, escritor e educador cabo-verdiano, Corsino Fortes atribuiu-lhe o valor metonímico de representar os muitos outros nomes de valor que integram a história do país. O diálogo com a obra de Gonçalves ratifica o que aqui já se comentou acerca do modelo épico pós-moderno, no qual se encontram os recursos da “hétero-referenciação lírica” e da “hétero-contextualização narrativa”²². Criando um processo de interssemiose, a poesia de Corsino Fortes ressemiotiza vida e obra de Aurélio Gonçalves, o “Nhô Roque”, inserindo-o, de forma destacada, na figuração coletiva do heroísmo cabo-verdiano, questão que será abordada em capítulo próprio.

O poema “Ano & dia” revela bem a importância que a memória retomada tem para ratificar toda a perspectiva construída pela elaboração da matéria épica:

Do Liceu Velho as lições do mestre continuam: ano & dia.
Lembro-me. O oceano da voz balouça vários mundos nas
nossas cabeças; isto é, o verbo desloca nos nossos
crânios um navio de longo curso. E nós: o arco-íris do
casco, a proa dos mastros & bandeira dos tripulantes em
viagem...

Na vertigem, toda a pausa abala o tecto do mundo...

Então, as mãos do mestre vêm e retiram âncoras
de ausência da cabeça lavrada dos discípulos. E nos
olhos da adolescência reacende o aroma crioulo da camoca.

De repente, Nhô Roque agarra os alunos pela distração:
Liberta-os da roda do universo: devolve-lhes o arquipélago
Do testemunho e o dragoeiro das raízes em rodopio

Enquanto
Pedagogo emagrece de corpo & alma inserido na cana-de-
-açúcar do trapiche da turma
(2001, p. 262).

As reminiscências da vida escolar reproduzem uma situação que se deseja ideal para as crianças que impulsionarão o futuro de Cabo Verde: que a educação, por meio do verbo, desloque em seus “crânios um navio de longo curso”.

Atestando a importância dessa memória, lembro que a presença de Nhô Roque no imaginário dos cabo-verdianos de São Vicente, liricamente captada por Corsino Fortes, também se verifica na crônica “Morreu Nhô Roque”, de Vera Duarte, publicada em 1984, na revista *Mudjer*:

Morreu Nhô Roque. As meninhas de São Vicente perderam o seu mais carinhoso poeta. Ele buscou-as e falou delas, dialogou e mais do que ninguém as compreendeu e justificou. Elas ocuparam o lugar central das suas temáticas de escritor e a partir delas é que a vida se fez. Basta reler *Pródigia*, *Noite de Vento*, *O Enterro de Nha Candinha Sena* e reencontrar o desvairamento estrangulado num soluço da Betinha de

²² Termos discutidos no capítulo 1.

Virgens Loucas, quando a sua última esperança de obter luz para a sua noite de amizade e conversas com as suas duas companheiras “da vida” se esvaiu nas mãos ásperas e acusadoras de Nhô Lela de Memente, deitando aquela borra de petróleo no seu candeeiro em vez de lha vender:

.../...

Doeu-me a notícia da sua morte. Assim como dói o desaparecer das coisas belas. Como se alguém, subitamente, me arrancasse algo em dávida. Custa aceitar que não mais cruzarei com ele nos caminhos à beira mar, que dão para horizontes infinitos. Custa aceitar que não mais sentirei a calma das suas palavras em diálogos de amizade...

Dos bancos da escola, segui suas lições sobre a Grécia Antiga e a serena beleza de Nefertiti. Dos bancos da vida, quero seguir-lhe essa magnífica lição de tranquila espiritualidade, que o acompanhou até ao último momento (2013, p. 72).

O último canto, “Do deserto das pedras à deserção da pobreza”, por seu trabalho com a linguagem, indica novo **valor simbólico (d)**. Subdividido em: “paisagem lunar”, “No ombro de minha mãe a pedra da multidão” (I, II e III), “Três telas para Tchalê Figueira” (CRIANÇAS DE RUA I, CRIANÇAS DE RUA II e CRIANÇAS DE RUA III), “Páscoa de pedra” (I e II), “Pedra de identidade” (I, II e III), “Agora pedra agora” (I, II, III, IV e V) e “Guarda-cabeça”, o canto recupera a imagem da cabeça calva e trata mesmo da “substância” de uma identidade construída à base de pedras constante e heroicamente reinventadas.

“Pedra de identidade” é, talvez, o poema mais emblemático e sintético de toda a obra. Nele, o ciclo do tempo, com suas noites, tardes e manhãs, revela um conjunto pluralíssimo de referentes culturais, míticos, históricos, geográficos, geológicos, humanos, que mais adiante analisarei, do qual se recolhe o “hino”, a pátria, a nação, em sua gênese:

O hino! Como morna
E o funaná! como bandeira
E das trovas d'Eugénio
E das noveletas d'Aurélio
Pedras caíam
Pedras batiam na B. Lêza da pátria

como! presentes natalícios
(2001, p. 282).

Há, no conjunto de poemas do Terceiro Canto, diversos aspectos que ganham relevância ao se abordar o plano maravilhoso da obra, daí a acentuada **função simbólica (d)** que possui. Lembremos que a proposição de *Pão & Fonema* contém elevado caráter simbólico. Logo, dado o caráter circular ou “redondo” da obra, nada mais natural que a última parte do último livro de *A cabeça calva de Deus* se unisse à linguagem simbólica que inicia o primeiro.

Os versos finais de “Guarda-Cabeça”, dialogando com o cavaquinho de Xisto Almeida, realizam um verdadeiro “feito estético”: concluem *A cabeça calva de Deus* em crioulo. Nada cito aqui para não antecipar as reflexões sobre esse recurso final.

Concluo com Ana Mafalda Leite, que sintetiza a importância de *Pedras de Sol & Substância* na estrutura de *A cabeça calva de Deus*:

A substância solar desse novo livro – *Pedras de Sol & Substância* – traduz-se na insistência do símbolo da pedra, pedra da identidade, reconhecível na florescência e fulgurância das múltiplas criações culturais do país, no seu reconhecimento de origens afro-americanas e ocidentais, diversificadas, e crioulamente sedimentadas (2001, p. 302).

Explicitada, pois, a arquitetura dos cantos em *A cabeça calva de Deus*, passo às reflexões sobre o plano literário, que, como já dito, agrupa em si as considerações já feitas sobre a proposição, a invocação e a divisão em cantos como recursos estruturais e significativos próprios da realização literária chamada de epopeia.

CAPÍTULO 5

A importância do plano literário da epopeia

Nenhum género se resume unicamente àquilo que constitui sua esfera de necessidades; nenhum é, portanto, determinado apenas pelos seus invariantes. O género dispõe de um imenso campo de possibilidades diversas, mutáveis, por vezes opostas e que, numa dada fase do seu desenvolvimento histórico, se excluem mutuamente. Estas possibilidades conservam sempre uma certa relação com os seus invariantes, sem os porem em causa; o pôr em causa do invariante equivaleria, de facto, ao desaparecimento do género ou à eventual constituição de um outro género em seu lugar (GLOWINSKI, 1995, p. 113-4).

A importância do plano literário da epopeia

O plano literário da epopeia envolve tudo o que, no plano da concepção criadora, revela os recursos utilizados pelo poeta ou pela poetisa para desenvolver a matéria épica em questão, considerando os seus planos histórico e maravilhoso e a fusão entre ambos; o heroísmo; a linguagem; e o diálogo (ou não) com a tradição épica, o que inclui a apresentação no texto de categorias como a divisão em cantos, a proposição, a invocação e a dedicatória. Além disso, dado o caráter culturalmente amplo de uma epopeia, mesmo aquelas em que o foco é regionalista, como *Nordestinados*, de Marcos Accioly, também o “lugar da fala”, assumido explícita ou implicitamente pelo/a autor/a de uma epopeia, entra em questão quando se enfoca o plano literário de um poema épico. Começarei a refletir sobre o plano literário a partir desse “lugar de fala autoral”.

A criação épica, como se sabe, deriva de um grande envolvimento com a cultura e pressupõe, para o/a artista, uma relação intensa com as demandas históricas e míticas que constituem o *epos* de um povo, seja esse povo – e mais uma vez ratifico – tomado em um recorte regional, nacional, continental ou mesmo universal, desde que, neste último caso, o referente épico reflita uma matéria épica de dimensões universais. Assim, na criação da estrutura de uma epopeia, a inventividade do/a poeta/poetisa também estará relacionada a seus vínculos pessoais com os referentes históricos e míticos do segmento cultural em foco e com sua postura política, cultural e filosófica ante os eventos que integram sua epopeia.

Em muitos casos, a criação de um poema épico envolve, por exemplo, uma intenção patriótica com tendência a “abafar” acontecimentos que possam interferir negativamente para a imagem de nação revelada pelo texto. Esse caráter laudatório, muitas vezes mal recebido pela crítica, não deixa de ser um fenômeno cuja análise também importa para que se compreendam os modos como a visão da pátria se forjou em determinadas culturas. Exemplo de obra recebida com reservas pela crítica em função de seu caráter ufanista em pleno modernismo brasileiro foi *Martim Cererê* (1928), do poeta Cassiano Ricardo. Anazildo Vasconcelos da Silva, em *Formação épica da literatura brasileira*, apresenta uma das características da obra:

Os heróis do poema são os bandeirantes apresentados no bloco 4 como representação histórica da expansão territorial do Brasil. Eles partem para a conquista do sertão desconhecido, convertendo, numa ação semelhante à dos navegantes na conquista do mar, o mito em História. Projetados na memória mítica nativa e na memória histórica, agenciando as duas dimensões da matéria épica na transformação do Brasil pré-cabralino, conquistam a qualificação épica do herói. Aparecem inicialmente na condição mítica da memória nativa, os gigantes de botas de sete-léguas, como agentes do maravilhoso, e caminham daí para o real histórico, integrando seus feitos à ação civilizatória do Brasil (1987, p. 57-9).

Ao centrar o heroísmo na figura dos bandeirantes, Cassiano Ricardo deu ênfase a um aspecto da história diretamente relacionado ao processo de colonização e ao expansionismo português em terras brasileiras. Em um momento de grande reflexão crítica sobre a formação da cultura brasileira, uma valorização do caráter heróico dos bandeirantes era, no mínimo, problemática.

De outro lado, *Martim Cererê* possui um traço que fez da obra um texto bastante popular nos meios escolares: uma linguagem próxima à dos contos de fadas. A figura de Matim Cererê, a quem é destinada a dedicatória do poema, é o produto híbrido de três raças que, segundo o autor, sintetiza o rosto do “Brasil-menino” que ele desejou homenagear. Assim, pela linguagem, Cassiano Ricardo atingiu a popularidade e teve sua obra integrada aos bancos escolares, lugar onde um poema épico quase nunca costuma estar presente, pela complexidade de sua estrutura. A leitura do trecho do poema em que Uiara revela alegria ao ser presenteada pelo marinheiro português com “pretos de carvão” que saíram da caravela portuguesa tanto demonstra o que acima foi dito acerca do caráter alienado da obra em relação às injunções colonizadoras e escravocratas como a referência à linguagem leve, de fácil compreensão e atrativa:

E qual não foi a alegria
Da Uiara na manhã clara!
No instante em que o marinheiro
Saltou do Atlântico em primeiro
Lugar e, logo depois,
Fez descer de dois em dois
Uns homens tintos retintos
Que haviam trazido a Noite.

Cada qual mais resmungão...
Chegaram todos em bando.
Uns se rindo, outros chorando.
Vinharam sujos de fuligem...
Vinharam pretos de carvão
Como se houvessem saído
De dentro de algum fogão
(1975, p. 41).

O que desejo demonstrar com essa alusão à obra *Martim Cererê* é que esse “caráter” de homenagem muitas vezes faz com que o texto épico seja desconsiderado naquilo que a recepção crítica à literatura tem como traço de valor do texto literário: ir contra a ordem estabelecida, criticar a realidade, desconstruir paradigmas, etc. A visão preconceituosa e ingênua da chegada dos africanos ao Brasil era incompatível com a revisão crítica da história que se começava a fazer. Todavia, além dessas marcas, justificadamente problemáticas, outras há no poema que constituem um verdadeiro repertório cultural que Cassiano Ricardo logrou reunir e perpetuar, entre elas as múltiplas referências ao folclore brasileiro e às tradições culturais do país.

Gilbert Highet, comentando o papel do poeta épico, afirmou:

El compositor de la epopeya es un solo poeta (o tal vez una serie estrechamente vinculada, una familia de poetas) que relata una sola y grandiosa aventura heróica detalladamente, colocándola dentro de un ambiente histórico, geográfico y espiritual lo bastante rico para impregnar esa aventura de un significado mucho más hondo que cualquier episodio aislado, por notable que sea, y cargando al mismo tiempo su relato de una profunda verdad moral (1954, p. 44).

O que Hight assinala é que o poeta épico (ou a poetisa) toca em aspectos históricos, geográficos e míticos cuja dimensão permite que deles se extraia um valor simbólico carregado de uma “verdade moral”. O que é necessário entender é que essa “verdade moral” não parte de uma individualidade – a do poeta ou da poetisa – mas de um imaginário coletivo que, ainda que fruto de uma subjugação histórica ao poder colonizador, não deixa de ser verdadeira. Um bandeirante, enfrentando todo tipo de adversidade em paisagens selvagens e inóspitas, é culturalmente recebido como herói, independente das relações históricas impressas em sua “aventura”, porque sua figura reúne as condições para que a recepção como heroica ocorra. Lembremos o que diz Campbell acerca do heroísmo:

São pessoas que se afastaram da sociedade que poderia protegê-las e ingressaram na floresta densa, no mundo do fogo e da experiência original. A experiência original é aquela que ainda não foi interpretada por você; assim, você tem que reconstruir sua vida por você mesmo. Você pode encará-la, ou não, e não precisa afastar-se demais do caminho conhecido para se ver em situações muito difíceis. A coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentadas por outras pessoas – é essa a façanha do herói (2001, p. 43-44).²³

Ao propiciar o encontro com esse tipo de ação heroica, a epopeia promove a projeção da natureza humana no campo do maravilhoso, ampliando, pois, a visão de si mesmo que o ser humano pode ter. Lynn Keller, por exemplo, viu no texto épico um canal importante para que a inserção das mulheres como sujeitos fosse redimensionada:

Epic, for example, a comprehensive genre bound up, even in its modern modifications, with myth, sweeping history, and individual heroism, lends itself to revisionary myth-making. It offers a logical venue for poets who wish to shift the female subject from margin to center and enlarge their reader's understanding of women's agency and powers. (1997, p. 304)²⁴

É por sua capacidade de tocar o simbólico da ação heroica e as verdades morais que estão na estrutura de uma sociedade ou cultura, que o poeta e a poetisa épicos se fazem porta-vozes de um *epos* amalgamado na sociedade ou cultura retratada. A problematização das injunções ou dos paradigmas que geraram esse amálgama pode ou não estar presente no texto épico. De certo modo, quando essa problematização se presentifica, costuma-se reconhecer um engajamento por parte do poeta ou da poetisa. Vejamos o que diz Maingueneau acerca dessa postura:

Ser um escritor engajado é assinar petições, tomar a palavra em assembléias, exprimir-se sobre os grandes problemas da sociedade; mas é igualmente exceder por sua escrita

²³ Tradução minha: O compositor da epopeia é um só poeta (ou talvez uma série estreitamente ligada, uma família de poetas) que relata uma só e grandiosa aventura heroica detalhadamente, colocando-a dentro de um ambiente histórico, geográfico e espiritual bastante rico para impregnar essa aventura de um significado mais fundo que qualquer episódio isolado, por notável que seja, e impregnando ao mesmo tempo seu relato de profunda verdade moral.

²⁴ Tradução minha: O épico, por exemplo, um gênero de feição abrangente, mesmo com as modificações modernas, com mito, alcance histórico, e heroísmo individual, presta-se a um caráter revisionista em relação ao mito. Ele oferece uma via lógica para poetas que desejam trazer o sujeito feminino da margem para o centro e alargar a compreensão dos leitores acerca da ação e do poder femininos.

qualquer território ideológico, de maneira que tenha o direito de se colocar como sentinela do Bem. A dificuldade consiste em encontrar o improvável ponto de equilíbrio entre as duas exigências (2001, p. 54).

Por tudo o que foi colocado em termos do **reconhecimento do lugar da fala autoral**, podemos identificar, no plano literário da obra, uma **voz alienada (a)**, uma **voz engajada (b)** ou uma **voz parcialmente engajada (c)**. Se Cassiano Ricardo, com *Martim Cererê* (1928), é exemplo da primeira, Jorge de Lima, com *Invenção de Orfeu* (1952), e Nísia Floresta, com *A lágrima de um caeté* (1849), exemplificam a segunda. Um trecho de cada obra comprova isso:

Prantos descem dos olhos para os sexos,
sinais de possessão inexplicáveis,
essas as terras de outrem possuídas,
as danaides amadas assassinas,
tão ausentes de crimes como os ventos,
como os heróis atuais, os elementos,
tirânicos, ferozes, egoístas,
heróis do século como os outros foram:
continentes achando e destruindo
(LIMA, 1974, p. 61).

Indígenas do Brasil, o que sois vós?
Selvagens? Os seus bens já não gozais...
Civilizados? Não... vossos tiranos
Cuidosos vos conservam bem distantes
Dessas armas com que ferido tem-vos
De sua ilustração, pobres Caboclos!
Nenhum grau possuí!... Perdestes tudo,
Exceto de covarde o nome infame...

Dos Caetés os manes vingados estão!
Desse camarão também renegado,
Que bravo guerreiro a fama apregoa,
O título nobre lá jaz desprezado!
(FLORESTA, 1997, p. 39).

Por **voz parcialmente engajada (c)** entendo aquela em que, por um viés, o poeta ou a poetisa demonstra uma visão crítica em relação a aspectos do plano histórico e, por outro, uma visão alienada em relação a outros. Um exemplo desse caso se extrai do poema *Brasiliiana* (1994), de Silvia Jacinto, De um lado, a imagem do índio está contaminada pela *circularidade cultural*²⁵: “O povo da América/ não serve à escravidão/ indolente preguiçoso/conhece Jaci/ na intimidade/ por isto sabe a lua/ que incha a plantação” (1994, p. 19); De outro, contudo, certa consciência crítica brota da alusão à índia: “Besta de carga/ coitada é a índia/ tão carregada” (1994, p. 42).

²⁵ Processo semiótico vicioso que envolve a perpetuação, dentro das sociedades, de determinadas imagens míticas, que tomadas nas versões que respaldam a hierarquia social e os valores nela contidos, perdem o caráter multissignificativo do mito. Ver *História da epopeia brasileira*, volume 1, parte II.

Feitas essas considerações, passo a outra: a que reflete sobre a inserção dos eventos históricos em uma epopeia²⁶. Começo com Lucília de Almeida Neves:

Analisar a história a partir de sua interação com os tempos da memória é uma tarefa complexa, pois, à memória integram-se lembrança e esquecimento, fragmentação e totalidade. À História, que é um procedimento intelectual de construção do saber, cabe captar, nas diferentes fontes da memória, elementos e informações que possam subsidiar a reconstrução do passado com criatividade e rigor. Dessa forma, o conhecimento histórico estará cumprindo tripla função: realimentar e recriar a memória social; narrar o acontecido e, finalmente, produzir interpretações consistentes sobre o que, sendo passado, é também presente, pois as marcas essenciais dos processos ficam registradas como tatuagens na vida das comunidades através dos tempos que se sucedem (2001, p. 11).

O fato de a poesia épica dialogar com a História não pode prescindir, para sua compreensão, da visão de que a História se faz representar no imaginário cultural de uma sociedade através da revisitação memorialista que reinsere os eventos históricos no tempo-espacó do presente. Assim, não se pode compreender a elaboração literária do plano histórico de uma epopeia a não ser pela ótica que sabe pertencer ao domínio das opções do/a artista decidir que fragmentos históricos serão revisitados, a partir de que ponto de vista e com que recursos de referênciação.

Como se viu antes, com a evolução do gênero épico e sua paulatina libertação do modelo clássico, o plano literário começou a ter cada vez maior importância em uma epopeia. Dante e Camões foram, sem dúvida, dois dos maiores nomes em termos de inventividade e transgressão épica universal.

A concepção inventiva de Dante ao inserir-se a si próprio no seio de uma arquitetura mítica monumental, assumindo em primeira voz a ação épica de fundir a história de uma Itália em formação ao maravilhoso do mundo cristão, deu ao eu-lírico/narrador a prerrogativa da primeira pessoa e ao herói épico, a função arquetípica que qualquer subjetividade pode representar, respeitadas, claro, as tênues linhas que entrelaçam o plano histórico e o plano maravilhoso, criando uma “harmonia épica” de tal forma elaborada que não há estranhamento que possa quebrar a força épica do discurso.

Camões, por sua vez, ao criar o recurso dos excursos do poeta e ao dar voz a diversos narradores, imprimiu aos eventos históricos enfocados diferentes ângulos de expressão, ampliando, assim, a vertente histórica de sua epopeia.

A inventividade do plano literário, no que tange à elaboração do plano histórico, vai, por isso, abrir prerrogativas para a recriação da própria História ou, ao menos, para novos enfoques aos eventos tomados da leitura históricas tradicionais. Ao dialogarem com a História, um poeta e uma poetisa épicos definem linhas de empatia com historiadores e versões dos fatos históricos. Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a História de forma abstrata, mas com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico no poema.

Stella Leonardos, poetisa épica brasileira, fez, em boa parte dos seus poemas, uma associação direta entre a referência historiográfica e o texto literário por ela

²⁶ Ainda que o plano histórico tenha um capítulo especial, dada a sua importância na estrutura do plano literário e a análise que faço, em seguida, sobre o plano literário em *A cabeça calva de Deus*, adianto aqui algumas categorias criadas para a abordagem ao plano histórico.

criado. A obra *Romanceiro do Contestado* (1996)²⁷ integra 86 poemas, de metrificações variadas, a 78 citações, agrupando-os em sete partes, intituladas em caixa alta (“PELO AZUL FUGAZ”, “PELO CÉU DE AZUL FUGACE”, “PELO CÉU DE AZUL ESPARSO”, “PELO CÉU DE AZUL NEVOADO”, “PELO CÉU DE AZUL EMBALDE”, “PELO CÉU DE AZUL INSTÁVEL” e “PELO CÉU DE AZUL ESTÁVEL”), e compõe um interessante diálogo entre a poesia e a História Oficial, visto que cada poema (ou, às vezes, par de poemas) presente na obra é seguido ou antecedido por uma citação ensaística de valor ora historiológico ora historiográfico, cujos autores e autoras são: Esperidião Amin, Douglas Teixeira Monteiro, Raymundo Faoro, Oswaldo R. Cabral, Luís da Câmara Cascudo, Brasil Gerson, Ariosto Espinheira, Marli Auras, Guido Wilmar Sassi, João Busse, Maurício Vinhas de Queiroz, Gustavo Barroso, Chico Ventura, General Setembrino de Carvalho, Antônio Tavares, Gaudêncio Bento Quirino, José Catarino Santos, Pedro Calmon, além das fontes *História do Exército Brasileiro*, *Enciclopédia Mirador*, bilhete citado por J. O. Pinto Soares, nota escrita a lápis na porta de uma casa e carta de D. Manoel Alves de Assunção Rocha. Numa interessante composição metalinguística, Stella chega, inclusive, a registrar, sob forma de poema, o conteúdo de alguns dos ensaios recolhidos.

Esse recurso não é muito comum, todavia, aparece em outras obras, de que são exemplos *As marinhas* (1984) e *Vila Rica* (1773). Assim, no que se **refere às fontes do plano histórico**, quando se presentificam as referências historiográficas na concepção literária do plano histórico, eu o nomeio de **plano histórico explicitamente referenciado (1)**. Ao revés, quando essas referências não se explicitam, e é necessário que leitores e leitoras busquem, fora do texto, informações de natureza historiográfica, tem-se um caso de **plano histórico não explicitamente referenciado (2)**.

Também cabe à concepção do plano literário definir, quanto à **apresentação do plano histórico**, se os eventos históricos serão tomados em uma **perspectiva linear (a)** ou **fragmentada (b)**. Quando linear, em termos de inserção do plano histórico no poema épico, uma epopeia terá caráter narrativo mais acentuado; quando fragmentada, em geral predominará o caráter lírico. Nesse sentido, percebe-se a predominância do primeiro caso nas epopeias produzidas até o século XVIII, ficando o período pós século XVIII mais afeito à fragmentação da perspectiva histórica. Contudo, há, em ambos os casos, exceções. A *Divina Comédia* seria, em plena Idade Média, um caso de **perspectiva fragmentada (b)**; enquanto *Canudos, história em versos* (1898, Manuel Bombinho), poema épico pré-moderno brasileiro, apresenta uma **perspectiva linear (a)**.

Lembro, ainda em relação à elaboração literária do plano histórico, que seu **conteúdo** pode ser **especificamente histórico (a)** ou **predominantemente geográfico (b)**. Ainda que mais raro, o segundo caso não é extraordinário. *Toda a América* (1925), *Cobra Norato* (1931) e *Poema de Chile* (1967) atestam isso.

²⁷ A própria Stella insere no livro esclarecimento de Douglas Teixeira Monteiro (p. 17) sobre o teor e as circunstâncias da guerra: “A Guerra do Contestado ocorreu entre 1912 e 1916, na região que tomou esse nome por se tratar de uma área disputada pelos Estados de Santa Catarina e Paraná. A região conflagrada abrangia o chamado Planalto Catarinense, zona que se manteve relativamente isolada do litoral”.

Quanto à concepção do plano maravilhoso, podemos encontrar, no que tange à **fonte das imagens míticas tomadas**, uma **fonte mítica tradicional (a)**, quando as imagens míticas presentes no poema são extraídas da tradição cultural. Exemplo disso é a figura heroica El Cid, em *Cantar de Mio Cid*, a de Tiradentes, em *Romanceiro da Inconfidência*, a de Cobra Norato, no poema de mesmo nome de Raul Bopp, ou, ainda, a de Marília de Dirceu, em *Cantares de Marília*. Nesses casos, as imagens míticas se originam da própria cultura e são reconhecíveis em dicionários de mitologia ou de folclore ou mesmo em textos críticos de variada natureza que comentam como determinado episódio ou figura alçou ganhar o status cultural de imagem mítica.

Essa fonte, contudo, pode ser **literariamente elaborada (b)**, a partir da releitura que o/a poeta/poetisa épico/o faz da realidade cultural enfocada e do potencial sêmico inerente às imagens míticas ou imagens arquetípicas, como linguagens ou representações simbólico-culturais que circulam pelo mundo e ganham materializações específicas em contextos específicos. Em *Vozes épicas: História e Mito segundo as mulheres*, destaquei, no que se refere à criação épica, ser possível restringir esse potencial sêmico a 18 aspectos relacionados à problemática humano-existencial, cujas representações ou imagens arquetípicas tomaram e tomam as mais diversas formas: a criação, a imortalidade, a sexualidade, a fecundação, a iniciação, a sedução, a redenção, o expansionismo, a fundação, a predestinação, a submissão, a purificação, a punição, a metamorfose ou transformação, a transgressão ou superação, a onisciência, a clivagem e a misoginia. Intervindo no processo de fusão entre o real e o mítico, o/a poeta/poetisa épico/a recorre a imagens míticas que, como se moldadas à realidade enfocada, traduzem, simbolicamente, essa realidade. Elucido melhor essas categorias citando a tese:

De modo bem sintético, explico a seleção: a **criação** foi uma escolha natural (e faz parte constante das reflexões dos mitólogos), visto ser a origem dos seres e das coisas o mais antigo questionamento filosófico do ser humano; a **imortalidade** também integra os questionamentos mais arcaicos por representar uma forma de enfrentamento do “destino humano” — a morte; a **sexualidade** e a **fecundação** referem-se à interrelação dos seres e aos estereótipos de identidade, além, é óbvio, das associações matrimoniais; a **iniciação** traduz a necessidade humana de traçar os marcos da evolução do ser no seu caminhar pelo mundo e na sua trajetória rumo ao autoconhecimento; a **sedução** remonta às justificativas externas para a explicação do comportamento humano; o **expansionismo** também está nas raízes antropológicas da presença do ser humano na Terra, afinal, foram os movimentos migratórios que permitiram às sociedades arcaicas sobreviver às intempéries da Natureza; a **predestinação** e a **redenção** integram, de modo diferente, a necessidade cultural do ato heróico que originará a transgressão ou **superação** por meio da qual as sociedades e os seres humanos evoluem; a **submissão** remonta à dimensão intransponível do mistério e à subordinação do humano ao divino; a **purificação** reflete o direcionamento do humano ao divino, a decorrente extração da compleição carnal e a expurgação dos sentimentos e gestos espiritual e socialmente negativados; a **punição** refere-se ao controle social e às formas punitivas que permeiam as trocas materiais e simbólicas entre os seres e entre estes e a divindade; a **transformação** ou **metamorfose** simboliza a adaptabilidade humana; a **onisciência** aproxima o humano do divino e da sabedoria harmonizante; já a **fundação**, a **clivagem** e a **misoginia** relacionam-se às marcas culturais e ideológicas das diversas sociedades no espaço geográfico e no tempo histórico (2004, p. 243-4).

A intervenção de poetas e poetisas épicos/as para a fusão de aspectos extraídos da realidade sociocultural (formando um plano histórico) e demandas de imagens míticas gera poemas épicos de alta inventividade no plano literário. Um excelente exemplo dessa intervenção, gerando uma **fonte mítica literariamente elaborada (b)**, está em *Trigal com corvos* (2004), de W. J. Solha. Vejamos como se estrutura a obra, para compreendermos melhor essa afirmação.

Dividido em quatro partes – “Como o solo do sol sobre o solo”, “Trigal com corvos”, “Mais corvos” e “Sobre ‘Trigal’” –, o poema reúne 3.128 versos, agrupados, respectivamente, nas partes que o compõem, em 340, 1.911, 610 e 267 versos, dispostos no papel de forma lúdica, ora à feição dos concretistas, ora à moda da poesia-práxis, ora simulando prosa poética, no hibridismo²⁸ que bem caracteriza a estética atual. Em *Trigal com corvos* (2004), o paulista de Sorocaba W. J. Solha (1941), presente no poema através do eu-lírico/narrador, nomeado em primeira pessoa, tal qual Dante, em sua *A Divina Comédia*, vislumbra, dualmente, a estrutura simbólica e denotativa de toda uma vida dedicada às artes, liricizando uma viagem pelas estradas conturbadas e complexas da criação literária. Conturbadas, pela consciência do “quase nada a dizer depois de tudo”; complexas, pela referencialidade múltipla, constantemente a provocar no eu-lírico/narrador a submissão ao mito da onisciência, em um tempo em que a figura divina se desconstrói, impondo, ao ser humano, a visão da máquina do mundo como uma engrenagem destituída de sentido e da qual ele próprio é peça de engrenagem.

O eu-lírico/narrador presente em *Trigal com corvos*, mais do que um indivíduo vivenciando o êxtase e o sofrimento de uma vida entregue à criação artística, que se vê diante de uma matéria prima caótica, é uma metonímia da inscrição humana nesses tempos híbridos.

A presença desse herói metonímico e mítico inaugura-se na própria capa. Lá está, plasmado sobre os trigais vangoguianos, “o Velho”, autorretrato de Solha, que, na verdade, reproduz sua imagem no premiado curta-metragem *A canga* (dirigido por Marcus Vilar e baseado em trecho do romance homônimo do autor, que colaborou na elaboração do roteiro do filme), no qual atuou no papel de personagem principal. Ou seja, quem se coloca em meio aos trigais não é o indivíduo Solha, mas uma expressão simbólica dele próprio, ator e personagem, mascarado no velho contundentemente tirânico que criou. A intervenção artística de Solha na obra de Van Gogh instaura o processo que percorrerá toda a trama criativa: compor um caleidoscópio poético a partir dos fragmentos reunidos de estruturas artísticas das mais diversas estéticas e gêneros e daí extrair a arquitetura híbrida do mundo e da vida. A “vivência do caos” – manifesta na enumeração caótica de referentes históricos, artísticos e míticos – será, portanto, a única via de acesso à expressão poética.

A primeira parte, “Como o solo do sol sobre o solo”, invocação-provocação à musa, constitui-se, epicamente, em síntese de proposição, invocação e dedicatória (“Para Ione/ a única”). Ali se descrevem os procedimentos necessários para que tivesse início a inexorável viagem, pois que: “Em vez de viver/ escrevo” (p.7). Solitário, sentindo-se precário ante um universo de estruturas artísticas canônicas (“percebeu que não tenho a graça de um Miró ou Que minha arte é bruta”, p. 5 ou “no terceiro

²⁸ Ver ensaio “O híbrido sob a luz da semiótica literária”.

milênio/ com o mundo cada vez mais me parecendo uma ficção científica/ sinto-me maria-fumaça apoplética/ vindo-que-vindo com tudo/ com minha velha poética", p. 6), o eu-lírico/ narrador vive o conflito "arte X realidade", tentado a ceder à placidez da rotina morna ("E aí?/ Volto à pintura?/ Tiro um cochilo?", p.6), mas, igualmente, impulsionado pela força geratriz do poema que se inaugura, de forma redentora, na invocação: "Por isso/ Veni/ creator spiritus/ que eu/ como um cristo que se deixa matar apenas para mostrar – voltando – que a/ coisa funciona/ persisto" (p.14).

Utilizando a técnica narrativa semelhante à do *stream of unconsciousness*, o eu lírico/narrador enumera personagens e espaços das mais variadas origens. Esse recurso dá fundamentação à inventividade que permite ao plano literário fundir os planos histórico e maravilhoso. As primeiras personagens envolvem figuras históricas, ficcionais, míticas: Machado de Assis, Brahms, Miró, Fra Angélico, Giacometti, Bacon, Iberê Camargo, De Kooning, Oscar Kokoshka, Hitler, Gershwin, Hamlet, Cervantes, Sophia Loren, Miguelângelo, Davi, Emiliano Di Cavalcanti, Zapata, Jeová, Bosh, Freud, Shakespeare, Eugênio Arias, Jacqueline Roque, Picasso, Midas, Virgílio, Camões, Homero, Man Ray, Dali, Bretch, Van Gogh, Munch, Ezra Pound, James Joyce, Einsten, Velázquez, Proust, Rimbaud e Schopenhauer. Em segundo plano, e em contraste com as primeiras, surgem os anônimos e provisórios "publicitários padres médiuns astrólogos/ traficantes políticos terroristas / rabinos pais-de-santo artistas vigaristas/ psicólogos" (p. 12), faces essas, portanto, da fragmentada identidade que o terceiro milênio legou aos seres humanos.

Já os espaços se multiplicam entre nacionais, internacionais, urbanos, culturais, exóticos, cósmicos: Himalaia, Holanda, Moulin Rouge, Terra, Lua, Marte, Foz do Iguaçu, Argentina, China, Grand Canyon, Manhattan, Arizona, Monument Valley, Museu Picasso, Madri, ao lado de outros não específicos, como rua, rios, mar e concessionárias. A fala entrecortada promove um diálogo com as causalidades que compuseram a história do Ocidente.

A segunda parte, "Trigal com corvos", alusão direta à obra derradeira de Van Gogh, é a mais extensa. Nela tem início a "viagem" propriamente dita. E a mesma começa sob o signo da crise, oriunda do sentimento de pequenez do eu lírico/narrador diante da grandiosidade do projeto lírico, por ele batizado de "Fruto de Uma Grande Experiência", o que revela o vínculo da matéria a ser narrada com uma inscrição histórica privada e longeva. Identificado com Quixote, Clark Kent e Cristo, o eu lírico/narrador, todavia, diz nunca ter sentido "o borbulhar do gênio" (p. 19) e atribui as próprias rugas ao esforço constante de andar de modo desorientado pela vida, em busca da realização literária.

No plano maravilhoso, portanto, está o próprio poema, que se pretende portavoz de uma visão de mundo ampla, um tanto niilista, mas firme no propósito de reafirmar posições célicas, porém contemplativas. O mito da onisciência assume o pano de fundo do relato, como se o eu-lírico/narrador tivesse por necessidade vislumbrar, entre os fragmentos ou estilhaços da experiência humano-existencial ocidental, as portas de entrada para uma vivência caótica de certo modo amparada pela verve crítica. Essa onisciência capacitaria o eu lírico/narrador a resolver a dicotomia "vida X morte".

Nesse trecho, novamente, são diversas as referências a personagens que compuseram as tramas da vida, da Arte, da História, da Ciência, do Mito: Ferreira

Gullar, Borges, Mário Pedrosa, Quixote, Clark Kent, Cristo, Príncipe Michkin, Mon Oncle, Carlitos, Elvis, Elis Regina, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Caruso, Van Gogh, Artaud, Nietzsche, Manoel de Barros, Rodin, Miguelângelo, Hemingway, Aleijadinho, Carlos Gomes, Verdi, Picasso, Portinari, Villa-Lobos, Stravinsky, Machado, Proust, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Pound, Carlos Drummond de Andrade, Eliot, Nélson Rodrigues, Bretch, e muitos mais, ultrapassando duzentas referências. A extensão da lista revela o grau de cultura e hibridismo presente na mentalidade lírica, profundamente atingida pela sensação da inutilidade, já que o tempo passa e pouco há a fazer em nome da perenidade. O sentimento de falência se expressa, por exemplo, em associações como: “Sou um Quixote sensato/ Clark Kent sem segredo/ Cristo sem mandato” (p. 18).

As referências espaciais também são múltiplas e variadas, como se deu na primeira parte. São citados: Saturno, Taj Mahal, Olinda, Tróia, Dresden, João Pessoa, Moscou, Atlanta, Índia, Coliseu, Torre de Pisa, Veneza, Terra, Estrada de Ferro Sorocabana, Bagdá, Amazônia, Brasil, África, Ceará, Saara, Tóquio, Nova Iorque, Moscou, Museu do Prado, Vietnã, Iraque, Malvinas, Lua, Toledo, Cosmos, Madri e o muro de Berlim. O local, o regional, o nacional, o universal e mesmo o cósmico compactuam da inserção caótica do ser no mundo, da qual se extrai, obviamente, uma história igualmente caótica. Da necessidade de se trafegar pelo caos, sobrevém a imagem do herói-sobrevivente.

O eu-lírico/narrador segue contemplando os fragmentos do mundo, como a costurar uma colcha de retalhos vastíssima. Contudo, a transgressão desse sujeito obviamente híbrido se dá, e não poderia deixar de ser dessa forma, pela via da linguagem. Momento exemplar dessa transgressão, entre outros, está em: “Não lhe parece estranho ver o matuto mineiro dizendo ‘uai’/ no mesmo sentido com que o sofisticadíssimo Hamlet exclamou/ – ‘why?’” (p. 31).

Curiosamente, “Trigal com corvos” abriga dois epílogos. Em “Epílogo I”, o eu-lírico/narrador vivencia seu próprio trigal, em meio à imobilidade da vida, cercada pela desesperança. O quadro que se compõe é expressionista e surrealista. As imagens do real são invadidas pelos contornos da imaginação funesta. Em “Epílogo II”, as referências são mais concretas e próximas do eu-lírico/narrador. A sensação de vazio é motivo para novos encaminhamentos do pensamento crítico, gerando “Mais corvos” e “Sobre ‘Trigal’”. Até ali, o poema era um fruto ainda verde, sujeito ao amadurecimento que, no caso, é dependente da linguagem, ou seja, as novas incursões pela temática do esgotamento darão sustentação ao cunho filosófico do poema.

A terceira parte, “Mais corvos”, epílogo distendido, aprofundará a reflexão filosófica, já impressa na segunda parte, sobre a relação vida X morte. Ernesto Nazaré, Euclides da Cunha, Sócrates, o casal Rosemberg, Cacilda Becker, Giordano Bruno, Robespierre, Tiradentes, Santo Estevão, Marighela, Manolete, Isadora Duncan, Gagárin, Chico Viola, Lawrence da Arábia, Nureyev, Madame Curie, Mahatma Gandhi, Guevara, John Lennon, Chico Mendes, John Kennedy, Martin Luther King, João Pessoa, Édipo, Hamlet, Cristo, Fellini, Callas, Calder, Marilyn Monroe, Stefan Zweig, Goering, Santos Dumont, Maiakóvsky, Getúlio Vargas, Mishima, Brutus, Empédocles, Billie Holliday, Jimmy Hendrix, Elvis Presley, Elis Regina, Basquiat, Janis Joplin e Tito Lívio, independente das circunstâncias em que morreram, são reunidos, de forma alegórica, compondo, paradoxalmente, o “quadro vivo” da contemplação da morte. Fica, mais

uma vez, explícita a absoluta falta de sentido entre a individualidade histórica perecível e a perenidade da obra de arte ou da ação de caráter historicamente relevante. Sentindo-se ameaçado pela “indesejada das gentes” (“lá se foi o Século XX – inteiro – levando consigo o segundo milênio/ – o meu tempo/ e a sensação de perda/ quando vejo os minutos e as horas e os anos escoan/ do-se como num ralo”, p. 84), o eu-lírico/narrador percorre as trilhas da infância em Sorocaba até desaguar na identidade multirreferenciada do “ser que escreve” no qual ele próprio está aprisionado. Num retrospecto elucidativo, o eu lírico/narrador vê-se herdeiro-hospedeiro de uma plêiade heterogênea: os artistas clássicos, Shakespeare, Jorge Amado, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Bosh, Van Eyck, Altdorfer, Brueghel, Alex Raymond, Esteban Maroto, Katsuhiko Otomo, Will Eisner, Moebius, Crepax, All Capp, Pepe Moreno, Milo Manara, os clássicos da música, Maiakóvsky, Bretch, Gide, Sartre, Camus, Thomas Mann, Faulkner, Hemingway, Pound, Eliot, Fitzgerald, Huxley, Steinbeck, Cortázar, Beethoven, Gottlieb, Charles Pequin, Dunoyer de Segonzac, Élie Faure, Eduardo Rosales, Aureliano de Beruete, Santiago Rusiñol, Newton, Galileu, Joyce, Steve Rogers, Billy Batson, Clark Kent, Jango, Feijó, Juscelino Kubitschek, Molière, Milos Forman, Mozart e Iago. Todavia, mais ainda, vê-se inevitavelmente aprisionado pelo modelo de existência do mundo maquínico, como diz o trecho da página 91:

E eu?
Produto de uma *Industrial Light & Magic* cósmica
efeito especial resultante do funcionamento de um complexo de células que
têm como caserna minha caixa craniana
tendo à disposição... um corpo
(cuja mecânica — na maior parte — é con-
trolada por um sistema a que não tenho
acesso)
parece-me que o mais avançado em minha geração de *cyborgs* seja minha
capacidade de pensar
e multiplicar-me
para que a Natureza — através de mim e dos meus semelhantes — proceda
não só a reposição dos “seres humanos” mortos
como nossa expansão numérica
e que vem permitindo — ao longo dos tempos
e mesmo por meios tortos
— a total... “hominização” do planeta
a serviço da Evolução
(Ou não?)

A última parte — Sobre “Trigal” — traduz, metalinguisticamente, a contemplação do “feito” e atesta o valor heroico da caminhada: “Cada verso fértil geralmente me custava uma travessia no deserto” (p. 101). Algumas passagens da tortuosa viagem são verbalizadas, assim como são, ainda, reafirmadas algumas influências — Godfrey Reggio, Dziga Vertov, Whitman, Fernando Pessoa, Maiakóvsky, Affonso Romano de Sant’Anna, Saulo de Tarso, Sartre, Schopenhauer, Wittgenstein — e preferências estéticas: Daumier, Rodin, Homero, Bashô, Cartier-Bresson, Gustave Doré e Sebastião Salgado.

Encerrada a viagem na materialidade do poema, o eu-lírico/narrador contrapõe não mais arte X realidade, mas arte X comunicação de massa, questionando os

critérios de permanência da estética hodierna, que abriga, simultaneamente, o hermetismo das linguagens simbólicas e a simplicidade das linguagens comunicativas, traduzidas em manifestações culturais de origens diversas. Ciente da complexidade do texto híbrido, vivido numa “viagem-overdose”, o eu-lírico/narrador se preocupa com a legibilidade do simbólico em tempos de CDs, DVDs, Discovery Channel, satélites e outros mecanismos da tecnologia da informação.

Anti-Dante, pelo efeito inverso que a contemplação da arquitetura do mundo lhe causa, eis, em *Trigal com corvos*, um *sujeito cultural híbrido*, que não foi, como o eu-lírico/narrador afirma em trecho da segunda parte, “epilético, surdo, mal humorado, tísico, gago, cego, mago, louco, esquisito, megalômano, idealista, nazista, fascista, belo, feio, estropiado, bêbado, drogado, brigão ou homossexual”, mas, sim, como se pode aqui perceber, um herói transeunte, martirizado pela consciência transgressora que não sabe o que e como transgredir, embora, na verdade, realize plenamente a transgressão, quando, reunindo o local e o universal, insere a cultura paraibana (e a brasileira) no mapa das expressões literárias épicas de peso e medida valorosos.

Este longo exemplo, considerando o que já se sabe sobre *A cabeça calva de Deus*, certamente demonstra como os recursos da poesia épica contemporânea são comuns aos dois autores, W. J. Solha e Corsino Fortes, principalmente no que se refere ao uso da metalinguagem e da hétero-referenciação para a elaboração inventiva do plano literário da epopeia. Se Solha recompõe a imagem mítica da onisciência representada pela máquina do mundo formada a partir de enumeráveis cacos que integram o caleidoscópio épico-lírico, Fortes, como se verá, remonta a estrutura simbólica da cultura cabo-verdiana para gerar um painel múltiplo em que os planos histórico e maravilhoso se fundem, reinventando a cosmogonia da terra cabo-verdiana. Assim, se Solha trabalha literariamente com a imagem mítica da onisciência, Fortes faz o mesmo em relação à imagem mítica da criação.

Um último caso será o da **fonte mítica híbrida (c)**, em que ocorrem os dois casos: o de fazer uso de uma imagem mítica consolidada pela tradição e, paralelamente, elaborar outras literariamente. É o que acaba por ocorrer em *A cabeça calva de Deus* (conforme será visto mais adiante), em que às imagens míticas literariamente elaboradas pelo poeta através da montagem de um painel de signos simbólicos somam-se imagens míticas extraídas da própria cultura, como o “Guarda-Cabeça” e *Rotcha scribida*.

Ainda sobre o plano literário, cabe ressaltar a estrutura formal, que envolve as partes já estudadas – proposição, invocação e divisão em cantos – e uso da linguagem. Uma vez que proposição, invocação e divisão em cantos já foram detalhadamente abordadas, resta uma breve reflexão sobre a análise do uso da linguagem.

A tradição oral que está na base da origem da própria epopeia e que, inclusive, fez Cecile Bowra rechaçar do rol das epopeias todas as manifestações não sustentadas por uma tradição oral anterior, foi fator relevante para que, durante muito tempo, a linguagem na epopeia tivesse um caráter mais próximo da oralidade narrativa que da discursividade simbólica lírica. Sempre houve, claro, inovações, como as de Dante, ao fazer uso do latim vulgar, ou a de Fernando Pessoa, ao sofisticar o grau simbólico de seu texto épico, *Mensagem*. A evolução do gênero e a cada vez maior relevância do

lirismo foram transformando esse traço de oralidade em marcas de literariedade geradas pelos recursos simbólicos presentes nas epopeias mais atuais.

Claro está que epopeias como *Os Lusíadas*, ainda que em seu tempo representassem um uso de linguagem próximo da oralidade ou, ao menos, não hermético, parecem aos olhos de hoje sofisticadas. Contudo, essa sofisticação se origina muito mais da grande presença de referentes históricos, culturais, míticos, etc. necessários à compreensão da obra que da linguagem em si. Quando a esse somatório de referentes se agrega um trabalho simbólico com a linguagem, temos obras mais herméticas, como é o caso de *O Guesa* ou *Latinomérica*.

Estudar o **uso da linguagem** na elaboração do plano literário requer, por isso, avaliar: a opção ou não pela oralidade; a preocupação com a valorização de expressões linguísticas de valor cultural; a presença das figuras de linguagem e dos recursos estéticos da rima, do ritmo, da musicalidade, etc.; a presença da intertextualidade e da referenciação direta ou indireta a outros textos; o vocabulário.

De forma sintética, podemos classificar o uso da linguagem no plano literário de uma epopeia como **predominantemente narrativo com traços de oralidade (a)**, **predominantemente lírico com traços de oralidade (b)**, **lírico-simbólico (c)** e **híbrido (d)**.

Ainda no que tange ao uso da linguagem, é importante verificar se há uma seleção vocabular que denuncie a valorização de signos relacionados a símbolos culturais. Por exemplo, Leda Miranda Hühne, em *O jardim silencioso* (1995), apresenta as partes I, “Jardineira”; II, “Jardinagem”; III, “Jardim”; IV, “Jardinado”; V, “Jardinista”; VI, “Jardinar”; VII, “Jardineto” e VIII, “Jardinação”, ou seja, o plano literário está estruturado a partir da simbologia impressa em “jardim” e em seus derivados. De cada parte, espera-se, portanto, uma extensão ou variante da significação de “jardim”.

Uso inventivo da linguagem também está na epopeia *Latinomérica* (2001), de Marcos Accioly. Somente a observação da estrutura do poema já denuncia a inventividade do poeta para desenvolver a matéria épica do poema: a formação identitária da América Latina. Tomando, criativamente, os signos de uma luta de boxe como parâmetro para organizar os planos histórico e maravilhoso, Accioly divide o poema em 20 partes, a saber: I, “O árbitro”; II, “O cronometrista”; III, “A linguagem”; IV, “Os jurados”; V, “Os pesos”; VI, “Os incidentes”; VII, “O uniforme”; VIII, “As luvas”; IX, “O ringue”; X, “As interrupções”; XI, “O recomeço”; XII, “As interrupções”; XIII, “O recomeço”; XIV, “As decisões”; XV, “Os segundos”; XVI, “As ataduras ou bandagens”; XVII, “O corpo-a-corpo”; XVIII, “O descanso”; XIX, “O adendo”; e XX, “A decisão final”. Citando essa relação, creio estar exemplificando contundentemente a que ponto chegou a liberdade na composição épica. E engana-se quem pensa que Marcus Accioly não teria completa consciência de estar trabalhando dentro do gênero épico.

Encerro essas reflexões teóricas e críticas sobre o plano literário da epopeia, retomando que, para a análise dessa categoria, são relevantes:

1. **A concepção da proposição épica** (categoria estudada em capítulo próprio);
2. **A concepção da invocação épica** (categoria estudada em capítulo próprio);
3. A presença ou não da **divisão em cantos** e o modo como ela se dá (categoria estudada em capítulo próprio);

4. O **reconhecimento do lugar da fala autoral** e a identificação de uma **voz alienada (a)**, uma **voz engajada (b)** ou uma **voz parcialmente engajada (c)**;
5. A **inserção dos eventos históricos em uma epopeia**, considerando:
 - 5.1 **as fontes do plano histórico: o plano histórico explicitamente referenciado (1) e o plano histórico não explicitamente referenciado (2)**;
 - 5.2 **a apresentação do plano histórico: a perspectiva linear (a) ou a perspectiva fragmentada (b)**;
 - 5.3 **o conteúdo: especificamente histórico (a) ou predominantemente geográfico (b)**.
6. A **concepção do plano maravilhoso**, considerando a **fonte das imagens míticas tomadas: a fonte mítica tradicional (a), a fonte mítica literariamente elaborada (b) e a fonte mítica híbrida (c)**;
7. O **uso da linguagem: predominantemente narrativo com traços de oralidade (a), predominantemente lírico com traços de oralidade (b), lírico-simbólico (c) e híbrido (d)**.

Lembro, contudo, que a categoria heroísmo épico, integrando os planos histórico e maravilhoso também integra o plano literário. Contudo, merecerá no capítulo a ela destinado um levantamento crítico detalhado que abaixo reproduzo apenas para que se registre que tal análise não será desenvolvida neste capítulo sobre o plano literário.

I. O heroísmo quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia:

- (1) heroísmo histórico individual;
- (2) heroísmo mítico individual;
- (3) heroísmo histórico coletivo;
- (4) heroísmo mítico coletivo;
- (5) heroísmo histórico híbrido;
- (6) heroísmo mítico híbrido.

II. O heroísmo quanto ao percurso heroico:

- (a) do histórico para o maravilhoso;
- (b) do maravilhoso para o histórico;
- (c) percurso alternado;
- (d) percurso simultâneo;
- (e) percurso cíclico.

III. O heroísmo quanto à ação heroica:

- (1) feitos bélicos ou políticos;
- (2) feitos aventureiros;
- (3) feitos redentores;
- (4) feitos artísticos;
- (5) feitos cotidianos;
- (6) feitos alegóricos;
- (7) feitos híbridos.

5.1 O plano literário em *A cabeça calva de Deus*

Qualquer estudo sobre *A cabeça calva de Deus*, por toda a força simbólica que o próprio título sugere, deve partir da certeza de que ali se encontra um texto de dimensões significativas extraordinárias, uma vez que história e cultura se fazem representar em um diálogo contínuo com um repertório de referentes sínicos que, inicialmente, comprehende-se a partir da inscrição cabo-verdiana no mundo, para, em seguida, perceber-se a habilidade do poeta Corsino Fortes de tocar o universal a partir do local. “Escrevendo”, pois, “sua nação”, Fortes, escreve também a lição de se revisitarem as ancestrais demandas míticas e simbólicas da inscrição do ser humano no mundo.

Da unidade entre os três poemas que foi projetada e construída desde *Pão & Fonema*, parte-se, invariavelmente, para uma leitura circular, que toma e retoma as imagens comuns aos três textos, ampliando-as sempre, a partir do momento em que determinadas marcas culturais vão ficando mais claras. São esses referentes simbólicos que, unidos à história que permeia o relato poético, constituem o *epos* cabo-verdiano, ou seja, definem o somatório de tradições, narrativas, episódios, visões de mundo, crenças e rituais que, circulando pela cultura cabo-verdiana, são traços distintivos, que compõem, inclusive, uma implícita mitologia própria.

Para analisar como essa unidade foi construída, configurando o plano literário da obra, seguirei o roteiro crítico já definido, sem, contudo, dividir essa análise abordando cada livro em separado. Tal procedimento se sustenta na afirmação que desejo dar a essa unidade que nada mais é do que resultado de um projeto enunciado pessoalmente por Corsino Fortes em entrevistas com ele realizadas por diversos de seus críticos, inclusive por mim. Sendo *A cabeça calva de Deus* resultado de décadas dedicadas à elaboração poemática da tríade que a constitui, respeitarei aqui o todo, ainda que, durante as observações, invariavelmente, eu tenha que isolar algumas reflexões enfocando um dos livros em separado.

Para a análise do plano literário, em primeiro lugar, reporto-me ao **reconhecimento do lugar da fala autoral** e à inegável identificação de uma **voz engajada (b)** em Corsino Fortes.

Oriundo da geração claridosa, Corsino Fortes, em seus primeiros passos pela literatura, já vivenciava uma experiência decisiva para sua formação como escritor. Do poema “Mindelo” – primeira publicação, em 1959, com traços surrealistas, e indicando a tendência do jovem Corsino, que chegou a ser ABC CORANTES²⁹, para o trabalho mais requintado com a linguagem – à obra *A cabeça calva de Deus* (2001), foram anos de dedicação simultânea à arte, à justiça, à política e à construção identitária de seu país. E, nessa participação ativa, Corsino teve o privilégio de vivenciar o duro e glorioso caminho da independência de Cabo Verde. Manuel Brito-Semedo, em *A construção da identidade nacional* (2006), descreve o que ele chama de “geração Amílcar Cabral”:

A Geração Amílcar Cabral, face à terceira crise sócio-política que desencadeou a consciência da Nação e uma afirmação nacionalista (1958-1975), foi a única a

²⁹ Ler os comentários de Patrice Pacheco a esse respeito em *Navegando pela estética literária em Árvore & Tambor*.

compreender que a elite intelectual cabo-verdiana vinha, até então, a laborar num profundo mal-entendido. Ela não tinha percebido que a relação de Portugal com Cabo Verde se inseria num sistema de dominação, cujos limites eram definidos segundo os interesses da potência colonial, pelo que jamais poderia existir uma situação de igualdade entre os dois, por se tratar, de facto, de uma relação dominador-dominado (Bobbio, et al, 1986). Assim, impunha-se, naquele momento, impulsionar o renascimento cultural cabo-verdiano e exigir de Portugal uma autonomia, enquanto “pessoa colectiva”, processo que veio a atingir a sua plenitude na Independência Nacional, a 5 de julho de 1975 (2006, p. 378).

Revelador e sintético, o texto de Brito-Semedo apresenta duas palavras exatas para a compreensão da formação de Corsino Fortes como escritor: “renascimento” e “colectiva”. Impulsionado por uma realidade que exigia de sua sensibilidade um engajamento com a recente “causa nacional”, não havia como eximir sua obra literária desse compromisso. Em entrevista a Patrice Pacheco, o poeta respondeu à pergunta “A sociedade e os factores culturais modelam os escritores que a ela pertencem e a sua cosmovisão. Qual, no seu entender, é o papel do escritor na sociedade? Na sua poesia, está subjacente um compromisso social?” da seguinte forma:

Diria Ezra Pound que o escritor ou o poeta é a verdadeira antena da raça. Todavia, acreditamos que, nesta comunidade de nascimentos forjadora de uma secular cultura crioula, emergente de uma sociedade escravocrata, não são, ainda os poetas as antenas da raça, mas sim os trovadores, isto é, os poetas de tradição oral, nas suas composições de letra e música. Entre eles poetas de grande envergadura literária, como Eugénio Tavares, B. Lêza, Manuel d’Novas, que têm vindo a modelar no interior das ilhas e na diáspora, tecendo, dia a dia, com letra e música, os bocados dispersos do continente redondo da alma cabo-verdiana.

Sem prejuízo, deste Alto compromisso telúrico e nacional dos Trovadores, património basilar e indispensável para outros voos, não se regateia que participar na gesta literária do nascimento de uma nação é uma referência e um marco gratificantes para todos os poetas e prosadores da geração a que pertenço.

Desde os Nativistas do século XIX aos claridosos da metade do séc. passado, mais os escritores da gesta independentista, têm-se processado, com luta e mesmo na transmissão de valores e testemunhos, uma verdadeira progressão dos corredores de estafeta: passando da almejada autonomia territorial aos propósitos específicos da independência cultural, como suporte da independência política face à inserção de Cabo Verde, no mundo livre.

Assim, inserir a energia semântica e celular do “agora povo agora pulso agora pão agora poema”, no tecido literário da sociedade cabo-verdiana, tem sido a contribuição estética e emocional da nossa trilogia “A Cabeça Calva de Deus” (2007, p. 165).

O próprio poeta, portanto, declara a origem do engajamento de sua poesia, lembrando, implicitamente, um fator que não pode ser esquecido quando se fala de literaturas pós-coloniais: sem um movimento contundente de demarcação das novas fronteiras que constituirão a independência e a identidade nacional, não há como uma literatura gerada em um país que passou pelo domínio de um colonizador ganhar, de fato, uma independência.

Vale ressaltar, na resposta do poeta, a presença de duas palavras – redondo e trovadores – que, de certo modo, sintetizam o caráter circular de sua obra e a relevância que a mesma dá à música cabo-verdiana, como veremos na análise da estrutura sígnica da obra e, claro, na própria conclusão de *A cabeça calva de Deus*,

constituída por 27 versos em crioulo antecedidos pela informação “Segundo o cavaquinho de Xisto Almeida” (2001, p. 289).

A voz engajada de Corsino Fortes, cujos índices mais contundentes se presentificam quando o eu-lírico/narrador se manifesta em primeira pessoa e quando são referenciados eventos históricos relacionados à independência de Cabo Verde, não se distancia, contudo, de outro aspecto igualmente sólido no que se refere à produção literária: um escritor não se molda somente a partir do barro de que é feito, mas também da atitude contemplativa que reside na face dos espelhos de que se utiliza.

Igualmente questionado por Patrice Pacheco, o poeta fala de leituras da época de estudante de Direito em Lisboa: “Durante esse período, aprofundei, na medida do possível, Amílcar Cabral, Camões, Eliot, Homero, Pessoa, Saint-John de Perse, Ezra Pound entre outros, como a poesia medieval portuguesa e francesa e, nomeadamente, o património literário e a tradição oral da caboverdianidade” (2007, p. 167), e, mais adiante, destaca as influências que reconhece em sua obra:

As várias vanguardas ajudaram-me a modelar a especificidade da minha linguagem poética:
O simbolismo de Isidore Isou;
A libertação imaginativa e verbal do surrealismo de Arigon e sobretudo de Saint-John de Perse;
Os concretistas brasileiros;
A poesia experimental dos irmãos Campos e Décio Pignatari;
A construtividade inovadora do tecido poético (fonopeia, melopeia e logopeia) segundo Ezra Pound;
A redenção problematizada do passado na prospecção sacralizada do futuro, conjugada no presente, conforme T.S. Eliot;
A vanguarda sob a égide de um excitador/intelecto a potenciar a expressão da resistência cultural da mundividência substantiva do arquipélago (2007, p. 168).

Ao se reconhecer um vanguardista regido pela “égide de um excitador/intelecto a potenciar a expressão da resistência cultural da mundividência substantiva do arquipélago”, Fortes diz muito mais do que uma pretensa análise da voz autoral aqui poderia fazer. Contudo, creio ser enriquecedora uma especial colocação de Franco Crespi acerca do conhecimento reflexivo do ser humano:

O conhecimento reflexivo do ser humano individual não nasce de uma relação *imediata* do sujeito consigo mesmo, mas, pelo contrário, como resultado da *mediação simbólica* da experiência vivencial afetiva originária, através das determinações do significado que emergiram no interior do contexto específico da nossa existência histórica, em seus condicionamentos particulares, materiais, sociais e culturais (1999, p. 28).

Como cabo-verdiano, Corsino Fortes, ao mergulhar nos condicionamentos particulares, materiais, sociais e culturais que revestiram, desde a juventude, sua própria formação como ser individual, sofreu na própria pele o processo de *mediação simbólica* que, curiosamente, caracterizaria sua própria obra como produção cultural que é. Certamente, a experiência de escrever *A cabeça calva de Deus* promoveu no poeta, como personagem partícipe da matéria épica da obra, os efeitos que essa escritura promoveria, depois, nos leitores e nas leitoras. Aliás, sobre a recepção à sua obra, Fortes respondeu a Pacheco:

PP: Que papel pretende ver desempenhar a sua linguagem poética, na vida do leitor comum? E a sua expressão poética é dirigida a qualquer leitor?

CF: Creio que o fenómeno da emergência poética contém, na sua humanidade, o propósito de inscrever e potenciar a reinvenção do real no tecido social do destinatário, independentemente da sua imediata ou remota inteligibilidade. Todavia, a triagem aferida pela tradição oral nos ensina que, na linguagem poética, se não atinge o leitor comum pela via intelectiva, deve pelo menos surpreendê-lo, cultivando-lhe os sentidos pela via emotiva: sonorização telúrica, ritmos, música, etc. (2007, p. 169).

Para comentar esse depoimento de Fortes, relembro Antonio Candido:

.... A atuação dos fatores sociais varia conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras. Estas – de um ponto de vista sociológico – podem dividir-se em dois grupos, dando lugar ao que chamaríamos dois tipos de arte, sobretudo de literatura, e que sugiro para fixar as ideias em vista da discussão subsequente, não com o intuito de estabelecer uma distinção categórica: arte de agregação e arte de segregação.

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o eu já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade (1976, p. 22-3).

Reconhecidamente recebido pela crítica cabo-verdiana e internacional como inovador em termos formais, Corsino Fortes realiza uma obra socialmente engajada, no plano da concepção filosófica implícita na ideia e na realização do poema, sem cair, contudo, no viés da arte agregadora. Seu mérito está em alcançar uma dupla função aparentemente paradoxal: ter raízes fincadas na identidade popular da nação e produzir um texto de vanguarda que pediria a formação de leitores e de leitoras a partir dele. Corsino não só defendeu, engajadamente, a consciência da necessidade de se “recriar” Cabo Verde, como recriou o próprio modo de ser da literatura cabo-verdiana, colocando-se na fundação do que José Carlos Gomes dos Anjos (2006) chamou de “a era dos melhores filhos da terra”.

Outro que reconheceu a força do engajamento de Corsino Fortes foi Mesquita Lima, que teve a oportunidade de conhecer *Pão & Fonema* ainda em manuscrito. Admirado e impactado com a obra, Lima se ofereceu a fazer a apresentação do livro. Em seu prefácio, ele afirma:

O poeta, com este trabalho, pôs o dedo nos grandes dramas do povo cabo-verdiano e é curioso notar que, de verso em verso, de poema em poema, sentimos a fome, as secas, a inquietação, a serenidade, a “dor de cara contente” de povo dominado, de homem manobrado, de homem-instrumento, largado em pedras (ilhas) erguidas no meio do Oceano Atlântico, como que implorando aos continentes vizinhos que só deseja compreensão e liberdade para se dignificar como cidadão do mundo (1974, p. 10).

Por outro lado, incrivelmente, justamente por sua voz engajada, ainda que o texto *A cabeça calva de Deus* revele igual compromisso com a arte literária, Corsino chegou a receber críticas de Mário Fonseca, conforme relata José Carlos Gomes dos Santos (2004, p. 228):

A partir da década de 80, o que as diferentes estratégias dos intelectuais cabo-verdianos têm em comum é a importação do princípio de diferenciação entre a produção literária, e mais amplamente a produção cultural, e as tomadas de posição políticas. Porém os próprios agentes percebem que a assunção desse princípio não significa por si só que estejam dadas as condições de autonomia da produção literária em relação ao político. A discussão que o poeta Mário Fonseca abre contra seu correligionário, Corsino Fortes, ataca exatamente esse ponto vulnerável daqueles que pela posição política se sentem na obrigação de render homenagens ao partido no poder:

O Corsino Fortes trouxe algo positivo no plano formal, mas deverá, quando a mim, não fazer concessões à política, no sentido restrito do termo. Ele pode ser bem melhor, se perder um certo “maneirismo” em que ele se compraz e se deixar de lado a “apologética” da política partidária. [...] deveria silenciar o político e dar palavra ao poeta que ele é (Fonseca apud Laban, 1992, p. 482).

Observada a estrutura da obra como um todo, que se mostra complexa, simbólica, inventiva e, principalmente, reveladora de uma fina sintonia do poeta com a complexidade das questões que permeiam a inscrição do ser humano no mundo, além das fronteiras cabo-verdianas (daí sua projeção e afinidade com a épica universal), parece-me bastante restrito um olhar que, centrado em poucos trechos em que o engajamento político do autor é mais visível, denuncie um tom “apologético” na obra. No modesto ponto de vista deste estudo, a questão do engajamento da voz autoral e qualquer reminiscência de partidarismo político que dela se possa recolher são infinitamente menores se comparados à relevância do trabalho estético e à inserção do *epos* cabo-verdiano, traduzido em poesia, no seio de sua própria cultura e no âmbito da literatura universal que o poema promove. Além disso, a maior prova de que esse tom apologético não condiz com a verdade está no trabalho com a linguagem na obra, aspecto que será analisado logo adiante. Desejasse fazer apologias, Corsino certamente teria produzido o que Cândido chamou de arte de agregação.

Continuando a análise, retomo, sinteticamente, o que se constatou acerca das categorias “proposição”, “invocação” e “divisão em cantos”, para, em seguida, passar à análise do uso da linguagem e da composição dos planos histórico e maravilhoso. Para essa retomada, repito a estrutura da obra, indicando, ao lado de cada parte, os indicadores já analisados:

A cabeça calva de Deus – 4.386 versos: 3.989 em português; 397 em crioulo³⁰.

Proposições múltiplas, predominantemente simbólicas, com enfoques (ou ênfases) múltiplos.

Invocações multirreferenciais, reunindo a invocação humana, a metainvocação,

de posicionamento multipresente e conteúdo metatextual e convocatório.

Divisão dos cantos com nomeação inventiva e função simbólica.

³⁰ Mesquitela Lima, na introdução de *Pão & Fonema*, destaca a relevância que Corsino Fortes deu ao crioulo do Barlavento, acentuando “o facto de Corsino fortés demonstrar também, através do emprego exclusivo do crioulo de Barlavento, que este crioulo é tão manipulável literária e poeticamente, como o de Sotavento.” (1974, p. 30)

a) *Pão & Fonema* – 1.415 versos: 1.107 em português; 308 em crioulo.

. Proposição – 20 versos

Proposição nomeada, em destaque e em forma de poema, simbólica e com múltiplos enfoques.

Invocação: meta e autoinvocação, dirigidas às pessoas, à natureza e ao próprio poema.

Divisão dos cantos com nomeação inventiva e função simbólica.

. Canto Primeiro: *Tchon de pove tchon de pedra*

. Canto Segundo: Mar & Matrimónio

. Canto Terceiro: Pão & Património

b) *Árvore & Tambor* – 1.772 versos: 1.714 em português; 58 em crioulo.

. Proposição & Prólogo – 123 versos

Proposição nomeada, em destaque e em forma de poema, simbólica, referencial e metalingüística, com enfoques no plano histórico, na figura do herói e em seus feitos.

Invocação: multirreferencial e multipresente, dirigida às pessoas, à natureza, ao poema, com valor simbólico e mesclada à proposição.

Divisão dos cantos com nomeação inventiva e função híbrida (simbólica, temática e episódico-narrativa).

. Canto Primeiro: De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão

. Canto Segundo: Hoje chovia a chuva que não chove

. Canto Terceiro:

O pescador o peixe e sua península

Onde mora a mão e a viola do artesão

. Canto Quarto: Odes de Corsa de David

. Canto Quinto: Tal espaço & tempo

. Prólogo & Proposição – 87 versos

Proposição deslocada, nomeada, em destaque e em forma de poema, simbólica, referencial e metalingüística, com múltiplas ênfases, entre elas, no plano histórico e na trajetória do herói.

c) *Pedras de Sol & Substância* – 1.199 versos: 1.168 em português;

31 em crioulo

. Oráculo – 17 versos

Proposição nomeada, em destaque e em forma de poema, simbólica.

Invocação: simbólica, humana, metatextual.

Divisão em cantos com nomeação inventiva e função simbólica e temática.

. Canto Primeiro: Sol & Substância

. Canto Segundo: Vulcão e Vinho do Próximo Verão

1. Litografias para as festas de São Filipe

2. Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves

. Canto Terceiro: Do deserto das pedras à deserção da pobreza

A caracterização sintética dos aspectos anteriormente estudados mostra a reincidência na referência à simbologia e na metatextualidade. Esses índices são, de fato, as duas mais importantes marcas da obra. E foi justamente a partir da observação desses fatores que pude chegar à estrutura básica quanto ao uso da linguagem em *A cabeça calva de Deus*. Antes, porém, de inventariar esses signos ou essas rotas para a leitura analítica da obra, relembo duas categorias básicas que permitiram o reconhecimento da obra como épica: a dupla instância de enunciação e a matéria épica.

A dupla instância de enunciação, característica formal mais relevante da epopeia, é reconhecível em todo o corpo da obra de Corsino Fortes. Aspectos narrativos podem ser recolhidos dos diversos episódios, cotidianos, pitorescos, históricos, que são relatados por um eu-lírico/narrador que está plenamente implicado na matéria épica, dada a forte presença da primeira pessoa, ora no singular, ora no plural. Referentes de uma história pessoal ou privada permitem que a esse eu lírico/narrador se relate a figura do próprio poeta, tal como se faz quando se estudam epopeias como *A Divina Comédia*, *Poema épico-trágico*, *Trigal com corvos*, etc.

Esse eu-lírico/narrador ora é personagem principal de uma sucessão de eventos, ora é espectador e valorizador de ações alheias, ora é vaticinador, ora é revisor crítico de registros históricos e culturais. Do trabalho com a linguagem figurada à preocupação de, através do espaço dado à língua crioula na poesia, reafirmar outra face da identidade nacional, o que se recolhe é uma consciência lírica densa, ciente de seus recursos de criação, assim como ciente de sua função social como poeta e plenamente compatível com a **voz autoral engajada** já identificada.

A matéria épica do poema pode ser definida, como também já se viu, como a formação mítico-histórica da nação cabo-verdiana, considerados aí todos os aspectos marcantes dessa identidade: a fragmentação de seu território insular, espalhado em dez ilhas e muitos ilhéus; as fortes sobre-determinações climáticas e geográficas que dão ao signo seca e ao signo chuva potencial semântico intenso; as injunções colonialistas que delinearam conjunturas econômicas e políticas muitas vezes desastrosas; a mestiçagem na formação da identidade nacional; a arte, principalmente a musical, como forma de enfrentamento do cotidiano; entre outros.

Para elaborar uma epopeia de valor altamente simbólico e metalinguístico, Corsino Fortes fez uso artesanal da matéria-prima de todo poema: a palavra. E esse uso se caracteriza pelo forte investimento em três figuras de linguagem principais – metáfora, metonímia e personificação – somadas a outras, de valor estético e sonoro relevantes no conjunto da obra: a sinestesia e a aliteração. Todavia, dada a grande gama de recursos linguísticos, desde figuras de linguagem a figuras de dicção e de pensamento, cabe uma ilustração extraída de dois analistas de *Pão & Fonema*, cujos comentários podem ser estendidos às duas obras posteriores, uma vez que, sem dúvida, Corsino Fortes soube manter uma real identidade entre seus três livros, tanto no plano formal quanto no do conteúdo.

Adilson Gomes, em “Leitura crítica da obra *Pão & Fonema* de Corsino Fortes”, faz alusão a alguns recursos linguísticos utilizados pelo poeta em seu primeiro livro. Reconhecendo na obra um “hibridismo poético”, Gomes aponta, por exemplo, que:

Outro aspecto interessante a realçar é que Corsino cultiva o verso curto, o versícuo, socorrendo-se de ritmos diversos, habilmente trabalhados, como se trabalhavam os diferentes tipos de estrutura versificatória, no caso cabo-verdiano “(o da morna-compasso a 4/4 em geral; a coladeira-compasso a 2/4; o funaná-compasso a 2/4 e a mazurca-compasso a 3/4) o que também denota a miscigenação da música popular, de Cabo Verde de influências africanas e europeias com sabor trovadoresco”³¹, o que lhe permite uma melhor gestão da musicalidade, melhor ordenamento no ritmo e melhor estética na manobra gráfica do texto (2006, p. 30).

Ana Mafalda Leite também comenta essa musicalidade, mas acrescenta diversos outros aspectos estruturais da obra e a observação final de ter *Pão & Fonema* uma “vocação oratória” (1995, p. 134). Vejamos o comentário da autora sobre a estrutura linguística e rítmica de *Pão & Fonema*:

Nota-se a utilização de versos curtos, de tipo assertivo, por vezes fazendo lembrar a ‘máxima’, e a disposição do texto na página tira proveito de várias potencialidades gráficas, como por exemplo o uso de maiúsculas no meio do verso, muito frequente, que orienta as constantes pausas³². O recurso à repetição de sonoridades, como o uso da assonância, da toada musical aliterativa, de afonias, paranomásias e poliptotes, bem como a recorrência da apóstrofe, da exclamação, de paralelismos vários, reforçam igualmente a vocalidade interiorizada pela escrita, simulam a gestualidade e as variações de timbre vocal, os efeitos dialógicos de dramatização do discurso, entre paragens, silêncios, intervalos e retomadas litanias. Esta soma de dispositivos de estruturação rítmica marca o poema no seu registro de vocação oratória (1995, p. 134).

Por outro lado, o que também confere à obra de Corsino a densidade simbólica que possui é a seleção vocabular que faz o poeta. Elegendo uma série de signos que têm força de representação cultural, Fortes elenca um repertório que se repete no decorrer dos livros, conferindo a cada livro maior ou menor intensidade em relação aos aspectos que esses vocábulos nomeiam ou sugerem. Considerando que o investimento da epopeia de Fortes é direcionado a uma matéria épica que trabalha com a identidade cultural, resgatada, em um movimento cosmogônico cílico, nada mais natural que observar o vai e vem desses signos. De outro lado, é também a partir dessa seleção vocabular – que se entranha e desentranha em si mesma – que se solidifica o plano maravilhoso da obra. Como veremos mais detalhadamente em capítulo especial, a composição do plano maravilhoso terá uma **fonte mítica híbrida (c)**, que, por isso, inclui um repertório mítico instituído e outro, literariamente elaborado. Essa elaboração, volto a dizer, é internamente dependente da seleção ou do repertório vocabular que o poeta define como eixo de sustentação dessa esfera que gira em torno de si mesma, gestando e parindo a experiência humano-existencial cabo-verdiana e projetando-a, como um astro, no cosmos da épica universal.

Em relação ao plano histórico, também estudado de forma aprofundada em capítulo à parte, verificar-se-á que as **fontes não são explicitamente referenciadas (2)**,

³¹ Gomes aqui cita: FILHO, João Lopes, 1998, p. 122

³² Leite aqui insere nota de rodapé e complementa sua observação com a seguinte referência: “Os espaços entre versos e interestróficos, os vazios, marcam os tempos de respiração e podem servir também para situar a distância espacial e temporal, o silêncio, a escuta, a contemplação e a reflexão. ‘L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l’espace que isole les strophes et parmi le blanc du papier, significatif silence’ (Mallarme) – (Morier, 1981, p. 1172-73)” (1995, p. 134).

a apresentação tem **perspectiva fragmentada (b)** e o conteúdo oscila entre o **especificamente histórico (a)** e o **predominantemente geográfico (b)**, visto que a obra também dá relevo à identidade geográfica, biológica e ecológica da terra.

De forma geral, o uso da linguagem oscila entre o **predominantemente lírico com traços de oralidade (b)** e o **lírico-simbólico (c)**. Apresentando um total de 4.386 versos, entre os quais 397 em crioulo e 3.989 em português, Corsino Fortes elege, como já foi dito, um repertório básico de palavras que constituirá a argamassa do edifício épico que construiu.

O título da obra *A cabeça calva de Deus* é triádico tal qual sua estrutura, ficando a sugestão de uma associação simbólica inicial entre cabeça/*Pão & Fonema*; calva/*Árvore & Tambor* e divina (de Deus)/*Pedras de Sol & Substância*. Mais adiante verificarei a possibilidade dessa leitura paralela. Antes, porém, passo ao repertório vocabular a que me referi.

A seleção desse repertório ou sua garimpagem resultou de um processo constante de releituras, por meio do qual acabei por reconhecer índices repetitivos de inscrição vocabular nas três obras. Ao final, selecionei 23 termos, cuja aparição em cada livro foi verificada em termos quantitativos. Para essa contagem, fiz, algumas vezes, uso de termos sinônimos ou correlatos em sentido, no singular ou no plural. Assim, relatei: olhos, rosto, sangue, homem, mulher, criança, povo, terra, pedra, ilha, mar, vento, árvore, sol, milho, cabra, chuva, palavra, música, tambor, ovo, pão e Deus.

Agrupando esses signos a partir de uma identidade semântica, formei quatro grupos: o de expressão humano-existencial; o de expressão natural; o de expressão verbal e artística e o de expressão mística.

As palavras que integram o grupo de expressão humano-existencial são: olhos, rosto, sangue, homem, mulher, criança, pão, milho e povo. Esse grupo considera referentes que sugeram a natureza humana, com exceção de “pão” e “milho”, que aí entram como signos relacionados à manutenção da energia vital humana. As aparições de “pilão” foram somadas às de “milho”. Homem, mulher e criança envolvem citações de nomes de pessoas, de grupos, de profissionais, artistas, etc. O referente “olhos” aparece em alguns versos associado ao referente “cabra”. Isso, contudo, não foi considerado como impedimento para o agrupamento, visto que o par olhos/cabra tem sempre significação simbólica, ou seja, nunca a referência aos olhos da cabra é física ou constitui um aspecto estritamente animal. A palavra “boca” também poderia estar aí inserida, contudo, visto que a presença marcante de “olhos” e “rosto” já é suficiente para consolidar os pontos de vista acerca da seleção vocabular e de sua importância na estrutura geral da obra, não a incluí na relação.

As palavras que compõem o grupo de expressão natural são: terra, pedra, ilha, mar, vento, árvore, sol, cabra e chuva. O termo “ilha” também integra aparições de “arquipélago”; “chuva”, por sua vez, reúne formas verbais derivadas de “chover”; e “mar”, os termos “onda” e “ondas”. Tipos de árvores se integraram à contagem de “árvore”, assim como referências a “poente” e “nascente” se somaram ao termo “sol”.

As palavras que integram o grupo de expressão verbal ou artística são: palavra, música e tambor. Recebidos como “música” foram todos os termos que se referem a ritmos, tipos de músicas, instrumentos musicais, danças, com exceção de “tambor”, contado à parte. “Palavra” engloba o termo em si e outros que constituem partes de

uma palavra (sílabas, consoantes, vogais), gêneros e manifestações literárias ou textuais. Também poderiam ter sido inseridos neste grupo os sememas relacionados às artes plásticas, visto que são muitas as referências às manifestações picturais cabo-verdianas. O relevo intenso, porém, que é dado às expressões musicais me fez recortar apenas esta reincidência, ainda que comentários sobre a representividade das artes plásticas para a identidade do país permeiem todo este estudo e sejam especificamente consideradas nas partes em que se destaca essa presença.

As palavras que integram o grupo de expressão mística são ovo e Deus. Há ocorrências da palavra “Jesus” (e outras associadas a seu sentido), mas essa não foi incorporada ao grupo, embora, como foi dito acerca de “boca” e “artes plásticas”, comentários sobre as referências a Jesus na obra também façam parte da análise. A não inclusão justifica-se pela corrente associação entre Jesus e o ser humano, o que se explicará logo adiante.

Os quadros a seguir mostram a distribuição desses grupos semânticos pela obra. Ao lado do número de aparições em cada obra, apresento a posição que ocupa em cada livro em termos quantitativos, e, ao final, no conjunto da obra em termos de aparições. A mesma quantidade de aparições determina posição semelhante.

QUADRO I – EXPRESSÃO HUMANO-EXISTENCIAL

SIGNOS	P&F	pos.	A&T	pos.	PS&S	pos.	TOTAL	pos. geral
OLHOS	5	14 ^a	41	7 ^a	17	10 ^a	63	11 ^a
ROSTO	17	9 ^a	40	8 ^a	20	9 ^a	77	10 ^a
SANGUE	39	2 ^a	49	6 ^a	14	11 ^a	102	8 ^a
HOMEM	11	13 ^a	83	3 ^a	46	4 ^a	140	4 ^a
MULHER	14	11 ^a	25	13 ^a	38	5 ^a	77	10 ^a
CRIANÇA	17	9 ^a	17	15 ^a	23	7 ^a	57	14 ^a
POVO	17	9 ^a	38	10 ^a	6	16 ^a	61	12 ^a
PÃO	25	6 ^a	18	14 ^a	4	18 ^a	47	15 ^a
MILHO	16	10 ^a	7	18 ^a	7	15 ^a	30	17 ^a
	161		318		175		654	

Esse quadro mostra que, do total de vezes em que esses signos aparecem, 48,6% pertencem a *Árvore & Tambor*; 26,8%, a *Pedras de Sol & Substância*; e 24,6%, a *Pão & Fonema*, o que nos permite a conclusão inicial de que o elemento humano está mais fortemente representado no segundo livro, e que os outros dois praticamente se equivalem nessa representação. Compreende-se também que o signo “homem” seja o mais presente, por ser o que contém valor coletivo, dado o fato linguístico de o masculino ser usado para abordar os dois gêneros quando a referência é plural.

Se nos recordamos de algumas das expectativas geradas pelas proposições e prólogos de *Árvore & Tambor* – “Que recomponha e aprofunde a importância de provocar as necessárias transformações no modo de ser e de viver a própria terra”; “Que redefina o ‘rosto’ da nação por meio da valorização das ações que ‘fazem florescer’ a cabeça calva de Deus”; “Que dimensione a participação de homens, mulheres e crianças na nova identidade que se constrói para o país” – fica plenamente justificada a presença relevante do elemento humano nesse livro.

Destaca-se, ainda, no quadro, a relevância do signo “sangue”, cujo valor simbólico remete, imediatamente, à identidade, à vida e à luta. “Pão” e “milho”, somados, resultam em 77 ocorrências, o que, fazendo par com sangue, sugere a emblemática imagem da Santa Ceia, em que o pão e o vinho são distribuídos aos apóstolos como forma de introjeção definitiva e simbólica da divindade no humano. A força semântica de “sangue”, “pão” e “milho” associada ao título *A cabeça calva de Deus* e às referências feitas a Jesus no corpo da obra sugerem a ideia de que, ao partilhar da consciência histórico-mítica que forja a identidade de seu país, o povo cabo-verdiano estará introjetando definitivamente a terra em si, condição básica para que a matéria épica de fato se realize e se consolide.

Na obra, diversas referências a Jesus e aos eventos relacionados à sua presença como a energia que agrega o divino e o humano numa só aliança e a percepção do sentido que as entrelinhas constroem – uma vez que é preciso contemplar o todo para perceber esse eixo semântico de sustentação – denotam que o elemento humano precisa ser retomado não só a partir do referente histórico como também a partir de sua impregnação divina. Por isso, a figura de Jesus, a Santa Ceia, a hóstia, o vinho, a aliança, a fala de Cristo chamando a humanidade ao amor, tudo servirá para que, no poema, fique sugerida a fusão entre o humano e o divino. Vejamos um trecho da obra que comprova essa relação³³:

Oh! Quando a manhã amanhecer
E **Cristo** descer da sua morada
E vier vindo
Para o braço direito do Monte Cara
Com seu **cabo de enxada**
E seus **calções de drill**
Com seus **pés descalços**
E seu dedo partido
E se sentar
Na **pedra redonda** do nosso fogão
Sem chuva na mão
Sem fraqueza no sangue
E sem um corvo no coração
(*Pão & Fonema*, 2001, p. 91).

O Cristo que se senta na “tábola redonda” cabo-verdiana é cabo-verdiano também. É trabalhador, simples, e não traz o milagre da chuva, mas a força do trabalho e a esperança. A aliança de Deus com a terra (Gênesis, 9:13) propagada pela palavra de Cristo também é a palavra do poema, que, para ter força de representação, não pode prescindir da consolidação desse repertório vocabular identitário do humano em Cabo Verde.

É importante, em relação ao quadro de expressão humano-existencial, salientar que o valor total de ocorrência de signos representa 32% das 2.017 ocorrências sínrgicas elencadas no poema, cabendo aos outros, respectivamente: quadro de expressão natural, 41%; quadro de expressão verbal e artística, 25%; e quadro de expressão mística, 2%, o que revela relativo equilíbrio entre os três primeiros quadros. Vejamos os outros.

³³ Grifos meus.

QUADRO II – EXPRESSÃO NATURAL

SIGNOS	P&F	pos.	A&T	pos.	PS&S	pos.	TOTAL	pos. geral
TERRA	33	5 ^a	39	9 ^a	14	11 ^a	86	9 ^a
PEDRA	24	7 ^a	32	12 ^a	83	3 ^a	139	5 ^a
ILHA	37	4 ^a	107	2 ^a	46	4 ^a	190	3 ^a
MAR	24	7 ^a	51	5 ^a	27	6 ^a	102	8 ^a
VENTO	5	14 ^a	10	16 ^a	13	12 ^a	28	18 ^a
ÁRVORE	22	8 ^a	71	4 ^a	11	13 ^a	104	7 ^a
SOL	39	2 ^a	51	5 ^a	21	8 ^a	111	6 ^a
CHUVA	4	15 ^a	35	11 ^a	2	20 ^a	41	16 ^a
CABRA	12	12 ^a	7	18 ^a	3	19 ^a	22	20 ^a
	200		403		220		823	

Esse quadro revela um equilíbrio entre a força de representação dos signos “pedra”, “ilha”, “mar”, “sol” e “árvore”, que, como veremos na análise do plano maravilhoso, constituem os símbolos da expressão natural cabo-verdiana. Mais uma vez será *Árvore & Tambor* que trará a maior reincidência de ocorrências, já que 49% delas estão no segundo livro. E, mais uma vez, os outros dois livros dividem a distribuição restante: 24% estão em *Pão & Fonema*; 26,7%, em *Pedras de Sol & Substância*. Isso se explica porque a integração entre “árvore”, signo da terra, e “tambor”, signo da expressão identitária, só se dá por meio de um novo reconhecimento dos signos que traduzem a natureza pátria.

Em relação ao aspecto anteriormente comentado sobre a alusão à presença de Cristo na Terra, vemos que também a expressão natural é amalgamada ao sentido da comunhão simbólica. Isso se observa em:

Quando a ilha é **sacerdote**
 E o mar é **catedral**
 E o poente! **oração**
 Que se ergue
 Entre o mar E o seu cardume
 O anzol aproxima-se do ofício
 Como o céu-da-boca
 Entre a **hóstia** e a **comunhão**

 E diz a proa à sétima onda
Amor!
 (Árvore & Tambor, 2001, p. 146).

A ilha, já imbuída de sua função mítica, sela a palavra de Cristo – “Amor!” – no ritual simbólico de transferir à pesca (e ao pescador, símbolo do cabo-verdiano) a missão de fazer dos rituais de sobrevivência também rituais de consagração à existência.

Outro trecho é:

Dragoeiro! das pernas do vale à face da montanha
 As crateras modelaram
 Teu porte
 De porta-bandeira
Entre o céu E a terra
 Como se teu umbigo De mundo largo
 Já não fosse! o **cálice**
 De sol & substância
 No vulcão da Vida
 (Árvore & Tambor, 2001, p. 228).

Também em relação ao quadro de expressão natural é importante reconhecer a importância do trabalho com a linguagem, principalmente no que tange à personificação, em especial, o antropomorfismo, como recurso que projeta o natural no humano. Assim, embora o quadro da expressão natural apareça aqui destacado do quadro da expressão humano-existencial, o recurso da antropomorfização proverá a fusão entre ambos, o que se afina com a matéria épica do poema, uma vez que a formação identitária não pode prescindir da fusão do elemento humano com o elemento natural.

Outros versos igualmente exemplificam bem o uso recorrente desse recurso:

Que as colinas nascem
 na omoplata dos homens
 Com um cântico na aorta
 Árvore & Tambor tambor & sangue
 Punho
 pulso de terra erguida
 Agora
 No crânio da Boa Vista
 Naufragam mastros e caravelas
 E
 O mar é rosto que advoga
 Entre os tambores e as ilhas em matrimónio
 Agora povo agora pulso
 agora pão agora poema
 (Pão & Fonema, 2001, p. 75-6).

Esse trecho mostra bem como é da fusão entre todas as expressões – humano-existencial, natural, verbal e artística – que o poema, cumprindo a função literária de articular os planos histórico e maravilhoso, se faz voz igualmente fundida à identidade cabo-verdiana. Para que essa fusão ocorra, no que se refere à expressão natural, o poema recorre ao antropomorfismo. Convém lembrar que esse antropomorfismo é uma sugestão da própria expressão natural, de que o Monte Cara³⁴ é o ícone máximo. Não são poucas, por isso, as referências que o poema faz ao Monte Cara, chegando a situá-lo, como vimos em poema recentemente citado, como o espaço mítico em que se encontrará Jesus devidamente fundido à identidade cabo-verdiana e disposto a se sentar na “pedra redonda” dessa cultura, postando-se à direita de Deus Pai, cumprindo assim, em terras cabo-verdianas, sua predestinação como herói épico maior da cultura ocidental.

³⁴ Que ilustra a capa deste livro.

A ilha da Boa Vista, nesse trecho, é metonímia de Cabo Verde, e, personificada, é um dos crânios que compõem “a cabeça calva de Deus”.

Importante também verificar, no trecho citado, a alusão à árvore e ao tambor, ainda no livro *Pão & Fonema*, o que estabelece, como neste estudo já foi assinalado, os vínculos entre um livro e outro e a unidade que disso resulta.

Outro exemplo de antropomorfismo, desta vez extraído de *Árvore & Tambor*, encontra-se em:

Dos seios da ilha ao corpo da África
O mar é ventre E umbigo maduro
E o arquipélago cresce
Entre as ilhas Que se vestem
Entre mil... milhão e uma
Mais outra árvore agora
Mais um arco-íris depois
(2001, p. 118).

Esse trecho é bem interessante para demarcar uma dimensão bem específica do antropomorfismo em *A cabeça calva de Deus*: a fusão dos referentes terra e mulher, que será explorada no capítulo sobre o plano maravilhoso. Analisadas as ocorrências da personificação, observar-se-á que grande parte dos casos corresponde a relações entre elementos de expressão natural – principalmente “terra”, “ilha” e “pedra” – e o elemento de expressão humano-existencial “mulher”. Esse paralelo amplia a projeção mítica da terra ao âmbito do divino, uma vez que se à figura masculina do Monte Cara se associa o referente cristão, a relação terra/mulher marcará um direcionamento à estrutura mítica das origens ancestrais da terra.

Em *Árvore & Tambor*, o antropomorfismo também se recolhe de:

Da boca do mar! a sardinha é língua que salta
Junto do solfejo das ondas
Entre a orla e a língua de mar
A sardinha é bando Que toca
Piano de olvina! viola & orquestra
(2001, p. 145).

em que mar e sardinha se integram antropomorficamente à expressão verbal e artística da terra.

Já de *Pedras de Sol & Substância* destaco versos muito emblemáticos no sentido de consolidar a já diversas vezes comentada associação entre a terra cabo-verdiana e o divino:

Ilhas em arco! arco-íris de pedra

Pedras que chegam E do ombro partem
Pedras que alargam
A memória omnívera das fronteiras
Se vão
assim viúvas assim noivas assim virgens
A cavalo do vento...

Entre dois rostos! fogo e brava
 Não há pensamento Que não seja
 Esta multidão de pedra & vento
 Estas ilhas que correm
 pela cabeça calva de Deus
 À procura dos glóbulos
 brancos vermelhos
 Do arquipélago inacabado
 (2001, p. 269).

Contundentes, e fazendo, desta vez, da Ilha do Fogo e da Ilha Brava as referências metonímicas ao país, esses versos demonstram, definitivamente, que a expressão natural só ganha sentido a partir da expressão humano-existencial.

Outras considerações sobre a presença dos elementos naturais serão feitas durante a abordagem ao plano maravilhoso e ao histórico.

Sigo com o terceiro quadro:

QUADRO III – EXPRESSÃO VERBAL E ARTÍSTICA

SIGNOS	P&F	pos.	A&T	pos.	PS&S	pos.	TOTAL	pos. geral
PALAVRA	38	3 ^a	110	1 ^a	101	1 ^a	249	1 ^a
MÚSICA	52	1 ^a	51	5 ^a	90	2 ^a	193	2 ^a
TAMBOR	17	9 ^a	38	10 ^a	5	17 ^a	60	13 ^a
	107		199		196		502	

A expressão verbal e artística, constituindo 25% do total de signos reincidentes, é, contudo, a mais expressiva no que toca à sua presença em cada um dos livros. Observemos que “música” é o signo mais referenciado em *Pão & Fonema*; “palavra”, o mais presente em *Árvore & Tambor* e em *Pedras de Sol & Substância*. Essa constatação é curiosíssima se considerarmos que no título *Pão & Fonema*, o que se destaca não é a palavra já consolidada, mas a sua sonoridade incipiente, o fonema, pronto a, pela junção dos sentidos, exprimir o “ser cabo-verdiano”. Se, diante disso, pensamos no valor cultural que o signo “música” tem em Cabo Verde, podemos inferir que, no primeiro livro do poema, o primeiro resgate de sentido virá pela música, daí a presença marcante dos tambores já na proposição do poema. Se lembrarmos que uma das expectativas que a proposição de *Pão & Fonema* traz é a de “Que reflita sobre o valor cultural representado pelos tambores”, temos o referente necessário para compreender o grande destaque que “música” recebe no primeiro livro, cuja tônica é clamar para a fusão dos referentes “pão” & “fonema”, o que, segundo Ana Mafalda Leite tem o seguinte significado (com o qual compactuo):

Os dois símbolos em aliança (e o signo que os une – & – estabelece a associação) representam o alimento físico e espiritual, pão para o corpo, fone para a mente, alimento que resgata o homem cabo-verdiano das suas desgraças seculares. Epopeia do pão e da palavra, o poema dá-se como oferenda regeneradora e investe-se do poder ritual de uma simbólica eucaristia (2001, p. 293-4).

Por outro lado, o signo “palavra”, constituindo a expressão máxima dos outros dois livros, denota que, desde a década em que foi elaborado *Pão & Fonema* até as

décadas de elaboração dos outros dois livros, houve um ganho em termos de expressão verbal na construção da identidade cabo-verdiana. A evolução da literatura cabo-verdiana atesta esse dado cultural.

É natural, dado o título do livro, que as ocorrências de “tambor” sejam bem maiores em *Árvore & Tambor*. Contudo, a imagem do tambor tem como principal função ratificar um posicionamento do eu-lírico/narrador na articulação ou na construção do sentido poemático: querer ser tambor. Nesse sentido, Ana Mafalda Leite lembra muito bem que Corsino Fortes:

... recupera intencionalmente, integrando-a, a sugestão africana do nome "tambor", que sedimenta em si o eco de muitos outros poetas, entre eles, significativamente, do moçambicano José Craveirinha (*Quero ser tambor*) (2001, p. 295).

Outras reflexões sobre as demandas significativas e simbólicas das referências a “palavra”, “música” e “tambor” serão feitas nos capítulos em que se estudam os planos maravilhoso e histórico de *A cabeça calva de Deus*. Contudo, no que se refere às investigações sobre o repertório vocabular que estrutura e organiza o plano literário da obra, não seria justo omitir uma bela consideração também feita por Ana Mafalda Leite acerca da redundância vocabular e em especial a dos semas “tambor” e “árvore” e dos “sememas” que a eles correspondem em sentido:

Uma das características da poesia de Corsino Fortes é o uso de um mesmo nome em diversos contextos, nunca por repetição, mas por recorrência, que por sua vez leva à criação de uma ordem metafórica de equivalência. É por isso que ao longo de todo o poema se estabelece uma cumplicidade entre o grupo de palavras provenientes de “tambor”, como “esfera”, “roda”, “rosto”, “ovo”, “ventre”, “útero”, “umbigo”, ou entre aquelas suscitadas por “árvore”, tais como “raiz”, “hélice”, “arbusto”, “semente”, “seiva”, “sangue”. Estes núcleos semânticos, de que apenas se deu uma breve amostra, tendem a misturar-se, a entrelaçar-se em variadíssimas combinações, provocando no texto o aparecimento constante de imagens novas, baseadas num condensado grupo de nomes de forte carga simbólica (2001, p. 296).

As considerações de Leite ratificam a proposta aqui desenvolvida de mapear esses grupos. De igual modo, quando a crítica reconhece as constantes interpenetrações de sentido entre os termos por ela elencados, percebe-se, na observação desses termos, a presença do já comentado recurso do antropomorfismo como meio de fundir os referentes de expressão humano-existencial, natural e verbal-artística.

Referenciando a imagem da “comunhão em Cristo”, vemos, em trecho de *Pedras de Sol & Substância*, a mesma projeção da musicalidade cabo-verdiana no âmbito do ritual sagrado:

Se
a erosão é fogo no motor da evasão
A morna! o finaçon nos conduz
ao frigorífico da cultura
das terras do fim do mundo
À guerra da pobreza
No metrônomo do batuque
E ao dente de ouro da tabanca

No mênstruo das salinas
 À coladeira & funaná
 na erupção do funacol
 E ao rondó que renova o passo
 como quem baila o landum
 E ao kolá kolá
 da morança e da melancolia
 que salte & bate
 bate & une
 As coxas d'África às ancas da Macaronésia

 E dão
 o grão a hóstia o jazz
 Da(s) nossa(s) genealogia(s)
 E dançam & tecem
 na virilha dos continentes
 o seu pano inconsútil
 E constroem
 a catedral do ego
 com
 a ressaca das raízes abruptas
 (2001, p. 239).

A imagem da identidade cabo-verdiana e africana, construída, como os trajes de Cristo, de forma “inconsútil”, a partir dos referentes musicais e da genealogia plural, consolidam, mais uma vez, a fusão dos quadros de expressão dessa cultura, desta vez destacando o valor plural da musicalidade do país que, segundo propõe o poema, não significa uma fragmentação, mas uma pluralidade perfeitamente viável de ser amalgamada numa hóstia a ser comungada por todos, inclusive pelos outros arquipélagos que constituem uma Macaronésia antropomorfizada na imagem da “virilha dos continentes”.

Também é válido voltar a destacar como a reincidência desses signos é expressiva em *Árvore & Tambor*. Contudo, desta vez, o segundo livro divide com o terceiro a contundência dos signos de expressão verbal e artística – *Árvore & Tambor* contém 39,6% das ocorrências, e *Pedras de Sol & Substância*, 39,1%. Lembro de uma das expectativas geradas por “Oráculo”: “Que fale da importância de alguns de seus artistas e nomes mais expressivos”. Tal expectativa justifica plenamente a grande recorrência de signos relacionados à expressão verbal e artística em *Pedras de Sol & Substância*. Há, porém, um senão que deve ser, obrigatoriamente, elucidado. Como *Pão & Fonema* é o livro que contém mais versos em crioulo, e a contagem dos referentes não duplicou os signos que aparecem nos dois idiomas, muitas das ocorrências no primeiro livro terão maior representatividade se consideradas as duas versões.

Ainda sobre a representatividade do signo “palavra” no conjunto da obra, que constitui 12% do total das ocorrências sínrgicas elencadas, destaco que uma das justificativas mais incisivas para essa presença é o caráter metalinguístico da obra. Na análise das proposições e das invocações, não foram poucas as passagens em que aqui se acentuou esse caráter metalinguístico e o papel protagonista dado ao poema tanto no que se refere à fusão dos planos histórico e mítico como ao fato de ser ele mesmo uma das vozes que terão que promover o movimento de construção e sedimentação

da identidade nacional. Por isso, os versos AGORA POVO AGORA e AGORA POEMA AGORA são, sem dúvida, o principal registro da convocação geral presente na obra.

Passo ao quadro da expressão mística.

QUADRO IV – EXPRESSÃO MÍSTICA

SIGNOS	P&F	pos.	A&T	pos.	PS&S	pos.	TOTAL	pos. geral
OVO	3	16 ^a	17	15 ^a	6	16 ^a	26	19 ^a
DEUS	4	15 ^a	9	17 ^a	9	18 ^a	22	20 ^a
	7		26		15		48	

Esse quadro, embora reproduza uma tímida recorrência, na totalidade da obra, dos signos que expressam valor místico, é de vital importância dentro de sua estrutura. O caráter circular da obra, assim como sua composição triádica, se sustentam no signo “ovo”, em que o início e o final com a mesma vogal e a forma do objeto nomeado remontam à circularidade. Além disso, o fato de “ovo” possuir três letras remete à expressão triádica, ela própria, por si mesma, símbolo da divindade, como se verá no capítulo em que estudo o plano maravilhoso. Agregue-se a tudo isso a própria simbologia de “ovo” e se chegará a uma dimensão da importância do termo na estrutura da obra.

Observando a palavra “ovo”, podemos ler, inclusive, a inscrição dos três livros no contexto maior da obra. Feitas as análises das recorrências sígnicas, percebeu-se que *Árvore & Tambor* reúne o maior número de ocorrências dos termos elencados, representando 47% do total, enquanto *Pão & Fonema* e *Pedras de Sol & Substância*, reúnem, respectivamente 23% e 30%. Se concordamos com a ideia de que a palavra OVO pode remeter simbolicamente aos três livros, *Árvore & Tambor*, no centro, estará representado pela “V”, cujo movimento gráfico indica um mergulho, um aprofundamento. De fato, a leitura da obra indica que o segundo livro é o que traz mais índices históricos e pontuais, que definem a independência como o ponto crucial, o verdadeiro ponto de partida para a construção da desejada autonomia identitária. *Pão & Fonema*, escrito e publicado em pleno processo de luta pela independência não poderia, por isso, trazer essas questões para um plano mais distanciado de leitura. As circunstâncias vividas diretamente na época pelo poeta não lhe permitiriam ter a consciência plena do significado de todo o processo. Já *Pedras de Sol & Substância*, inserido em um novo tempo, não carecerá mais de enfocar, de modo tão contundente, o período de guerras e incertezas, daí seu repertório estar, simultaneamente, mais voltado para as expressões culturais cabo-verdianas e para a revisitação da perspectiva antropológica das origens de Cabo Verde. Por outro lado, ainda na contemplação do “OVO”, os “O”, representados pelo primeiro e pelo último livro, sugerem a imagem redonda de tambores, o que faz dos dois poemas forças igualmente importantes para que soem os tambores de *Árvore & Tambor*.

Outra referência dessa perspectiva circular reside no fato de *Pedras de Sol & Substância* terminar com 27 versos em crioulo (aludindo à música do cavaquinho de Xisto Almeida), remetendo a leitura para o “ovo” de origem, *Pão & Fonema*, em que o crioulo foi expressão mais visível. O último poema, do qual apresento abaixo trecho

traduzido com o apoio da escritora Vera Duarte, revela esse retorno às origens e ao nascimento, fundamentado pela presença mítica do “Guarda-Cabeça”, que, no capítulo sobre o plano maravilhoso será abordada, e a gradativa sensação de êxtase, de bem estar, de doçura, consolidada pela figura folclórica de “Morá-na-rua”:

Guarda-cabeça e dor de cabeça
Palapa era só drama E Polína! só comédia

E na descontração...

Músculo e suor! terra e céu
Era só festa! no pagode daquela farra

E noite malcriada! na madrugada pesada
Quando Sabe³⁵ já era noivo de Sabura
E Sabim era namorada de Sabe-de-munde
E Mora-na-rua namorava com Morabeza
Garrafa e copo! calça e saia
Doido varrido estava
 la dizendo
 la dizendo...
Deixa ir o animal... deixa ir o animal
 Vai até Espanha
 Vai de bicicleta até America...

(2001, p. 290)

As reticências finais constroem um novo referente – o do expansionismo, que, em uma perspectiva surreal, ditada pela “garrafa” e pelo “copo”, projetam Cabo Verde no mundo. O poema é canção, é um quadro, é comédia, é tragédia, é o masculino, é o feminino, é, enfim, a dualidade fundida em uma imagem catártica.

Já a imagem simbólica de Deus, trabalhada em diversos momentos dessa análise, embora não seja muitas vezes representada pela palavra “Deus” em si, está todo tempo impregnada na construção mítica do texto, que, como já se viu e ainda se verá no próximo capítulo, se direciona à projeção constante do plano histórico no maravilhoso a partir da exploração dos potenciais míticos da criação, da superação e da metamorfose.

Quanto à presença da hétero-referenciação como recurso épico-lírico, a mesma se faz notar nas diversas alusões que o poema faz a outros escritores e a outras obras. Esse diálogo implícito foi a forma encontrada por Corsino Fortes para fazer de seu texto não um apelo individual à consciência da nação, mas uma rede compartilhada de palavras poéticas e palavras em prosa, que, por sua relevância no contexto da literatura cabo-verdiana, também são indispensáveis para a constituição da desejada identidade. Esse aspecto voltará a ser comentado quando seja tomado como foco o plano histórico.

³⁵ Sabe tem sentido de “bom”; “Sabura”, de “doce”, “bom”; Sabim, de “bonzinho”, Sabe-de-munde, “muito bom”, “muito doce”. Há uma graduação na apresentação dos termos, indicando um estado de espírito em franca evolução.

Além da referenciação à literatura, também aparecem no poema (e já acentuamos esse aspecto muitas vezes) referências e diálogos com a música e com as artes plásticas. Exemplos desse diálogo são os poemas em que, entre parênteses, aparecem referências a escritores, marcando um tom simultâneo de dedicatória, filiação e pedido de cumplicidade. É o que ocorre em “Nova largada (Segundo Gabriel Mariano)” (2001, p. 46) e em “Terra a terra (Segundo Ovídio Martins)” (2001, p. 80), por exemplo. A mais importante interferência do poema no âmbito das imagens literárias sedimentadas na cultura cabo-verdiana é a negação ao referente “flagelados do vento leste” como fator para a identidade que se projeta para o futuro. O ter sido não tem espaço no vir a ser. Também na análise do plano histórico essa presença será comentada com maior profundidade, mas ressalto aqui um pertinente e sintético comentário de Patrice Pacheco acerca do processo de criação de Corsino Fortes:

Corsino Fortes foi audacioso na arte das experiências. Criou poemas facilmente adaptáveis a cenas fílmicas, com ação e música; apresentou poemas visuais, possibilitando-nos a sua projecção em telas brancas e, principalmente, presenteou-nos com maravilhosas composições musicais, capazes de nos ondular com o som da morna, da koladeira e do funaná. Desta forma, torna-se impossível imaginar a sua poesia sem algum tipo de experimentação, artisticidade e compromisso com o seu povo. Como Platão, nós também consideramos que o artista tem uma responsabilidade social e, por isso, deve orientar-se para o bem da colectividade, tendo em atenção que a música, a poesia e a dança são meios indispensáveis para a formação do carácter do ser humano (2007, p 118).

Outro recurso interessante na obra é o diálogo com as cantigas de amigo. A terceira parte do poema “Tempo de amar”, que integra *Árvore & Tambor*, “CANTIGA DE AMIGO” se insere como o espaço em que o eu-lírico/narrador empresta sua voz às mulheres, à moda das cantigas medievais, no que se refere ao conteúdo:

Amor! Entre o dia e a diáspora
brame a palma das palmeiras que o vento abraça

Ó minha taça de namoro
Que traz e leva
 o sonho! a seiva
 A raiz do dragoeiro
A ilha sem ti! minha vida
É este Sol pelo lençol da noite
 Que se devora
É esta onda que vai de mim
Para o mar da tua carícia
 Que é minha
É esta febre que canta
No arco-íris da carne Que sangra
 A montanha roída dos dentes
Os pássaros que dançam o pôr do Sol
Na Estrela da Praça da tua espera
Dançam e morrem
 Para nascer E dançar de novo
E antes que venhas
Do gelo & fogo das artérias de todo o mundo
Já te sinto! aqui
Como um coração que bate à porta da sua namorada

Mas vem! pelos afluentes de ti
Pela nascente & nascentes
Do teu corpo inteiro
E inunda-me! meu território
Que
Enquanto lavro semeio e milito
Ano a ano perco o meu amado
Entre os olhos da multidão
E o deserto abre no meu rosto
Duas portas de silêncio
E
Peregrina de mim! peregrino de ti
Pelo corpo
Pelas dunas da tua ausência
Que o deserto de cada dia
Me dê hoje
O oásis da tua boca
(2001, p. 199).

uma vez que é da fusão entre seus sentimentos e os elementos da natureza cabo-verdiana que a mulher expressa a situação de solidão e espera, carregando esses referentes de certa sensualidade. Nos três últimos versos do poema, há, ainda, um diálogo com a oração “Pai Nosso” e a súplica expressa de que a natureza compense o sofrimento com o alimento da esperança.

Em termos de recursos formais, lembro a não linearidade do desenho gráfico dos poemas e seu efeito de provocar o próprio deslocamento semântico e sonoro no âmbito da leitura. Os deslocamentos espaciais e os vazios deles decorrentes imprimem sonoridade, musicalidade, ao que se lê. Igual papel tem a aliteração, que volta e meia tece teias de sonoridade e sentido, como acontece em³⁶:

**Cabra comboio cavalo comboio cabra comboio
cavalo comboio**
(2001, p. 57)

Angolanamente despoletaste a sílaba portuguesa
Do seu peso de pólvora & opressão
E libertaste o pão da palavra
Da casca da colônia & cicatriz fascista
E trouxeste ao solo da língua
Um novo amor! A “Sagrada Esperança”
De um país sem fronteiras (2001, p. 161).

Lembro-me de ti! na África do teu ventre
Interrogando-se
sobre o istmo + a
proa do nosso destino
Quando pólos e pensínsulas de maremoto
Rasgaram & rasgavam
No vórtice da vida! Na fractura da terra
A cesariana dos três continentes
(2001, p. 222).

³⁶ Grifos meus.

A observação de todos os quadros denotará, por fim, que sua estruturação corresponde ao próprio processo de construção da matéria épica de *A cabeça calva de Deus*. A expressão humano-existencial, a expressão natural, a expressão verbal e artística e a expressão mística, reunidas, representam os aspectos que devem ser considerados para que a matéria épica do poema – a formação identitária de Cabo Verde – se consolide. As metáforas que nascem da imbricação de todos os signos que compõem esses quadros, como: “De boca concêntrica na roda do sol”, “rochas gritaram árvores no peito das crianças”, “plantar no lábio da tua porta/ África/ mais uma espiga mais um livro mais uma roda”, “Toda a semente é fraternidade que sangra” e “E dobra a espinha/ como enxada entre duas ilhas”, já citadas, realizam a proposta de fusão de todas as expressões enfocadas e geram, no todo, uma grande alegoria antropomórfica em que cada elemento, mesmo guardando uma significação cultural original, consegue se desprender do próprio sentido para criar outro na associação com outros referentes.

Voltando à proposta de relacionar cada componente do título a um dos livros, teríamos “cabeça” indicando ser *Pão & Fonema* a primeira representação da identidade cabo-verdiana, tomada em sua força de individualidade, marcando um “ser” que desponta e se oferece à visão e à consideração. Com “calva”, imprimindo adjetivação à cabeça, atribuir-se-ia a *Árvore & Tambor* a missão de caracterizar a fundo essa identidade recém inaugurada, ainda que à custa de rememorar a dor do nascimento. Ao mesmo tempo, o sentido de “calva” abre-se à ideia de ausência, de silêncio, de pulsão pelo preenchimento do sentido, que se alcança na fusão dos elementos naturais (“árvore”) e culturais (“tambor”). Já “de Deus”, expressão tomada como locução adjetiva, indicando “divina”, daria a *Pedras de Sol & Substância* a missão de “fazer florescer a cabeça calva de Deus” através da simultânea valorização da identidade remota da terra cabo-verdiana, com sua “Rotcha scribida” e o “universo de mil sons/ Que circulam/ Pela maternidade/ Do versículo que nos une/ na tua chama/ Na tua lava/ No teu tambor inenarrável” (2001, p. 223).

Por outro lado, dado o potencial simbólico de cada um dos termos e, por consequência, de cada um dos grupos, o conjunto como um todo acaba por estruturar, referencialmente, a base para a expressão identitária de qualquer nação. E é exatamente por isso, por ter elaborado uma estrutura simbólica que tem potencial para se desprender do referente imediato – Cabo Verde –, que *A cabeça calva de Deus* pode ser tomada como uma estrutura simbólica vazia, um arquétipo, e sustentar uma leitura que remeta a considerações sobre a formação identitária de qualquer nação. Claro que, para isso, é necessário compreender profundamente o sentido dessa arquitetura arquetípica e o quanto o heroísmo coletivo expresso na obra é representativo de enfrentamentos outros que não os cabo-verdianos.

Esse poder maravilhoso da arte de projetar o regional no universal é alcançado por *A cabeça calva de Deus* justamente pela opção que o autor fez pela linguagem literariamente elaborada, que, sem abrir mão de todos os referentes específicos para falar da cultura cabo-verdiana, logrou tocar a força sígnica de representação que as palavras têm.

Uma das grandes conquistas de Corsino Fortes, ao elaborar o plano literário de sua obra, foi, por tudo o que aqui se disse, fazer da cosmovisão de Cabo Verde a

metonímia de uma cosmovisão mais ampla, porque a densidade metafórica dos poemas e suas possibilidades de associações com experiências alheias de vivência e sobrevivência abrigam a condição humano-existencial como um todo. Nesse sentido, lembro o que Joseph Campbell afirmou sobre a “ideia elementar”:

A idéia elementar (Elementargedanke) jamais é, ela própria, diretamente representada em mitologia, mas sempre transmitida por meio de idéias étnicas ou formas locais (Völkergedanke) e essas, como percebemos agora, são regionalmente condicionadas e podem refletir atitudes de resistência ou de assimilação.

As imagens do mito, por isso, jamais podem ser uma representação direta do segredo total da espécie humana, mas apenas o propósito de uma atitude, o reflexo de uma posição, uma postura de vida, uma maneira de jogar o jogo. E onde as regras ou formas de tal jogo são abandonadas, a mitologia dissolve-se – e, com a mitologia, a vida (1992, p.113-4).

Assim, ao se tocar a “ideia elementar” da obra, ou seja, ao se tomar contato com seu viés cosmogônico, percebe-se que o autor voltou-se diretamente para uma das mais primitivas necessidades do ser humano: (re)conhecer sua origem. Por essa razão, quando Ana Mafalda Leite (1995) destaca o caráter “redondo” do cosmos literariamente elaborado por Corsino Fortes, está expressando a correta percepção de uma cosmogonia ligada às mais remotas origens e ao reconhecimento de suas reverberações no espaço insular sob forma de imagens que se interpenetram em um modo contínuo e espiral. Essa visão volta a valorizar, entre outras, a imagem do “ovo”, como signo da origem e expurga o evasão como solução para a construção identitária.

Sinteticamente, portanto, posso dizer que o plano literário de *A cabeça calva de Deus*, em sua macroestrutura, sustenta-se por uma dimensão circular que integra constantemente uma parte da obra à outra. O eixo que conduz essa rota circular se encontra nos referentes simbólicos que se repetem, constituindo um processo contínuo de ressemantização que, ao mesmo tempo em que reafirma o código cultural do país, seu *epos*, abre-se, metaforicamente, a outras associações simbólicas que margeiam os possíveis diálogos entre esses signos e as imagens míticas associadas à criação, à superação e à transgressão, conforme a análise do plano maravilhoso dirá.

Para alcançar unidade perfeita entre as partes e, com isso, sedimentar a força da matéria épica da obra, Fortes integra, um **plano histórico não explicitamente referenciado (2)** e apresentado sob uma **perspectiva fragmentada (b)**, cujo conteúdo oscila entre o **especificamente histórico (a)** e o **predominantemente geográfico (b)**, a um plano maravilhoso cuja estrutura se sustenta na elaboração de uma **fonte mítica híbrida (c)**. Entre um plano e outro ou em ambos, circulam as figuras heroicas que afirmarão o heroísmo plural que caracteriza a obra, e cujas marcas particulares serão estudadas mais adiante. A leitura da expressividade dos quatro quadros semânticos – o de expressão humano-existencial; o de expressão natural; o de expressão verbal e artística e o de expressão mística – permite registrar o recurso criativo de que se utilizou Fortes para fundir mito, história e povo em uma cosmogonia simultaneamente identitária e metonímica, que permite a projeção da obra em um âmbito mais universal, se sua expressividade é lida a partir do fato de a mesma lograr tocar em estruturas simbólicas de representação de questões humano-existenciais ligadas à

criação, à fecundação, à superação e ao expansionismo. Passo, em seguida, ao aprofundamento sobre aspectos relacionados ao plano histórico da epopeia.

CAPÍTULO 6

O plano histórico na epopeia

Tendo sido “achado” despovoado, o arquipélago começou, a partir da segunda metade do séc. XV, a ser efectivamente ocupado, por pessoas que vinham resgatadas (escravos) da África (Guiné) ou da Europa como colonos – (em particular, portugueses e genoveses).

Uma vez chegadas às Ilhas, essas pessoas tinham que se adaptar à sua natureza agreste, lutando contra a falta de água, a aridez do solo, a escassez de bens e a inospitalidade do meio.

A vida no arquipélago, desde os seus primórdios, foi sempre difícil, tendo sido sempre uma grande aventura nele viver, crescer e resistir! (DAVID HOPFFER ALMADA)³⁷

³⁷ “Da travessia no deserto ao ressurgimento de uma nova ‘Azagua’”. In: VEIGA, Manuel. *Cabo Verde, insularidade e literatura*, 1998, p. 61.

O plano histórico da epopeia

Apesar de eu já ter dimensionado aspectos importantes do plano histórico da epopeia ao abordar o plano literário, ainda gostaria de levantar algumas considerações sobre o registro histórico no texto épico. Em *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004), eu expus a visão de que a importância cultural da poesia épica, independentemente da época em que cada obra se inscreva, explica-se pela viabilidade de, através dela, realizar-se um recorte crítico e artístico aprofundado de questões histórico-culturais regionais, nacionais, continentais ou universais que são tomadas pela poesia épica como um dos componentes que sustentam a matéria épica. De certo modo, na tradição épica, o teor histórico sempre configurou um aspecto importante para conferir ao texto épico caráter narrativo, visto ser a História, entre outros, na visão mais convencional, um registro de fatos que envolvem tempo, espaço e “personagens” em ação.

De outro lado, após o século XX, também a epopeia, ao trabalhar mais diretamente com o heroísmo metonímico, representado por um eu coletivo que enfrenta e vivencia o caos da contemporaneidade, ampliou a dimensão lírica do gênero e, com isso, levou poetas e poetisas a uma dupla realização: expressar-se subjetivamente, por meio desse eu que, morfologicamente, é uma primeira pessoa (e, semanticamente, pode ser várias) e, ao mesmo tempo, inscrever-se no ou se comprometer com o social. Em vista disso, cresceu o interesse de poetas e poetisas pela elaboração desse tipo de poesia e fundou-se uma nova forma de representação da História em que a estrutura narrativa se dispersa em fragmentos metafóricos, próprios da linguagem mais lírica.

Em vista desses aspectos por assim dizer “evolutivos”, se na épica clássica ou de influência clássica ficava mais fácil desvendar o fio histórico a partir do reconhecimento do próprio fio narrativo, nas produções épicas posteriores, pouco a pouco, o tal “fio” foi sendo substituído por uma estrutura mais fragmentada, na qual o recolher dos fatos históricos exige outro tipo de metodologia de leitura.

Somando-se a esse fator diretamente ligado às influências das transformações sociais sobre a criação artística, há também o esvaziamento do sentido tradicional de História em nome da promoção do cotidiano a um status de reconhecimento histórico inédito, o que também descentralizou a visão do histórico como um eixo organizado de fatos cercados de marcações hierarquizadas a partir de estruturas ou de injunções sociais, políticas, econômicas, de gênero, etc. No espaço mais democrático da história gerada pelo cotidiano, novas personagens passaram a integrar o painel agora bastante fragmentado da história. E isso, obviamente, se refletiu na criação épica, ampliando a dimensão coletiva do heroísmo e conferindo, ao plano histórico, uma natureza mais próxima da realidade cotidiana.

Nesse contexto, mais um fator que merece destaque relaciona-se ao atual estado de constantes dialogismos e de certa erudição envolvidos na criação artística. A Pós-Modernidade – em que pese a corrente crítica negativa que vê no movimento traços de mesmice e infecundidade –, por fermentar práticas revisionistas de ordens diversas, exige dos/das artistas um trânsito constante pelas expressões do passado e, ao mesmo tempo, uma aderência grande à tecnologia e ao ritmo acelerado da comunicação. Em vista disso, ou por motivações ideológicas ou por extravasamento

dos múltiplos fragmentos de informações que integram a mente do ser humano contemporâneo, a manifestação épica traduz um estar no mundo mais complexo, no qual as fronteiras entre o público e o privado se diluem nas interpenetrações simbólicas do factual, do imaginário e do mítico. A partir dessa realidade, é possível compreender o número relevante de manifestações épicas modernas e, principalmente, pós-modernas, que, acionando a conexão entre o local e o universal, potencializam a ênfase na capacidade humana de se inscrever no mundo de forma múltipla e plurissignificativa, estabelecendo, por isso, relações culturais igualmente plurais.

Todavia, mesmo privilegiando a dimensão lírica da elaboração épica, as epopeias modernas e pós-modernas, em sua maioria, concentram expressivo teor de referênciação histórica, ainda que as novas formas de expressão literária tenham incidido para que o plano histórico nessas epopeias, como já se disse aqui, se constitua de um somatório de acontecimentos à maneira de um caleidoscópio e não mais à moda narrativa, sequencial, como na tradição épica que sustentou o gênero até o século XIX, com raras exceções.

Fragmentada e incorporando a dimensão do privado, a epopeia, a partir do século XX, promoverá, de um lado, um encontro cada vez mais metafórico ou simbólico com os aspectos históricos de uma sociedade; de outro, explicitará mais contundentemente os laços da história com as artes em geral, a geografia, a economia, a antropologia, a filosofia, etc. Assim, o que antes se resumia ou se concentrava em “eventos” ou “feitos” históricos se expande para uma abordagem mais abrangente e multidisciplinar. A história se fragmenta, como aqui já foi dito, em um caleidoscópio no qual cada fragmento propicia um olhar distinto sobre a cultura enfocada.

Essa visão da história fragmentada ou caleidoscópica pode ser compreendida a partir do que Clarissa Pinkola Estés chama de “coletar histórias”:

Coletar histórias é uma atividade paleontológica contínua. Quanto maior o número de ossos do esqueleto de histórias que tivermos, maior a probabilidade de descoberta da história inteira. Quanto mais inteiras forem as histórias, maior será o número de mudanças e desenvolvimentos da psique a nós apresentados, e melhor será nossa oportunidade de captar e evocar o trabalho da alma (1997, p. 32).

Nesse sentido, a poesia épica, ao “coletar histórias”, ainda que na concepção fragmentada da épica contemporânea, contribui para a consolidação e para a compreensão de uma identidade que, se não pode ser caracterizada propriamente como individual, dadas as injunções das interpenetrações culturais de nossos tempos, pode, ao menos, pautar uma representação cultural legítima que “nesse coletar de histórias” acaba se traduzindo. Daí, como várias vezes já destaquei aqui, ser a produção épica um canal direto para a afirmação de expressões culturais regionais e nacionais.

Em tempos de discursos muitas vezes apocalípticos, a poesia épica assume, assim, um lugar de reafirmação da identidade histórico-cultural, embora, para que, de fato, esse lugar se configure como real, seja necessário que o texto épico seja lido e relido em sua própria cultura e em outras. Assim, é imprescindível que o texto épico circule culturalmente, que seja lido e produza, como toda literatura, novos textos

nascidos das leituras. A partir do entrelaçamento de textos, leituras e releituras, o gênero épico cumpre sua missão de enfatizar o *epos* de uma sociedade.

Sobre o poder do texto como veiculador da história e as injunções decorrentes desse poder, Elizabeth Fox-Genovese, em “*Literary Criticism and the Politics of the New Historicism*”, afirma que:

The defense of history as structure rests on a conviction that texts have the power to crystallize the pervasive discourses of any society and thus to shape their development. This view endows texts considerable, although not autonomous, power. For texts enjoy a privileged position in the continuing process of fashioning and refashioning consciousness, of defining possibilities of action, of shaping identities, and of shaping visions of justice and order. But that power derives precisely from their inscription in a history reread as structured relations of superordination and subordination (1989, p. 222). ³⁸

Compreendido como um texto intimamente vinculado à história, o poema épico pode, portanto, ter a força de representação identificada por Fox-Genovese. O que aqui já se disse acerca do lugar da fala autoral, com seu engajamento ou não na visão crítica da própria sociedade retratada na epopeia, parece-me suficiente para justificar que um poema épico pode ou não apresentar uma linha revisionista da própria história a que se refere. Nesse sentido, embora o reconhecimento do lugar da fala autoral esteja inserido no estudo do plano literário de uma obra épica, claro está que esse reconhecimento também é relevante para o entendimento do modo como a história foi coletada e representada em uma epopeia. Assim, ao comentar o plano histórico na obra de Corsino Fortes, não poderei deixar de voltar à questão da voz autoral, não obstante a mesma ter sido tema das análises contidas no capítulo anterior.

Também é importante destacar que, mesmo desenvolvido a partir de fragmentos, o plano histórico nas epopeias contemporâneas não deixa de possuir uma identidade sintética, passível de ser nomeada através do reconhecimento do foco principal de cada obra. Por exemplo: em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, o próprio título nos faz reconhecer a Inconfidência Mineira como o principal foco histórico, ainda que o poema em si apresente diversos fragmentos do episódio, incluindo as reverberações estéticas associadas à inconfidência; em *Nordestinados*, de Marcus Accioly, o foco histórico é a seca, relacionada de forma igualmente fragmentada a aspectos artísticos, culturais, geográficos, psicológicos e mesmo filosóficos da cultura nordestina; em *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral, a formação identitária chilena é o núcleo histórico, que se desenvolve a partir da ênfase na diversidade geográfica e cultural do país; em *Canto general*, de Pablo Neruda, a história da América Latina é o sustentáculo de um sem número de fragmentos em que a história dialoga com a arte, a geografia, a política, a diversidade cultural, etc.; em *Omeros*, de Derek Walcott, é a formação identitária caribenha o centro para o qual

³⁸ Tradução minha: “A defesa de história como estrutura reside na convicção de que os textos têm o poder de cristalizar os discursos persuasivos de qualquer sociedade e assim amoldar o desenvolvimento deles/delas. Esta visão dota os textos de considerável, embora não autônomo, poder. Os textos desfrutam de uma posição privilegiada no processo contínuo de formar e remodelar a consciência, de definir possibilidades de ação, de amoldar identidades, e de amoldar visões de justiça e ordem. Mas esse poder deriva precisamente de sua inscrição na história ser relida como fruto de relações estruturadas de superioridade e subordinação”.

convergem as associações simbólicas entre a cultura da região e o percurso épico contido na epopeia homérica. Não à toa, na definição da matéria épica de uma epopeia, é importante o reconhecimento desse eixo de sustentação do plano histórico.

É importante, pois, registrar, que o reconhecimento dos aspectos que definem o plano histórico de uma epopeia não envolve necessariamente um “fio narrativo” que se pode extrair do texto, embora isso até possa ocorrer em algumas obras. O que importa, isso sim, é o reconhecimento de aspectos relacionados à história de uma nação, uma região, um continente, que, tomados pela poesia épica, são relidos na perspectiva do literário.

Concluindo essa breve abordagem ao plano histórico, relembrar as categorias críticas, explicitadas e exemplificadas no capítulo 5, que nortearão a abordagem ao plano histórico em *A cabeça calva de Deus*:

I. O plano histórico quanto às fontes:

- (1) explicitamente referenciado;
- (2) não explicitamente referenciado.

II. O plano histórico quanto à apresentação:

- (a) perspectiva linear;
- (b) perspectiva fragmentada.

III. O plano histórico quanto ao conteúdo:

- (a) especificamente histórico;
- (b) predominantemente geográfico.

6.1 O plano histórico em *A cabeça calva de Deus*

Em *A cabeça calva de Deus*, no que se refere ao dimensionamento do plano histórico, reconhece-se, sinteticamente, ser a formação identitária do país o foco que sustenta os diversos fragmentos de natureza variada que contribuem para que haja uma coesão entre aspectos geográficos, geológicos, artísticos, políticos, econômicos e filosóficos e a história da formação de Cabo Verde. Tomando por base as categorias críticas elencadas, observa-se que, na obra de Corsino Fortes, as **fontes não são explicitamente referenciadas (2)**, a apresentação tem **perspectiva fragmentada (b)**, e o conteúdo oscila entre **especificamente histórico (a)** e **predominantemente geográfico (b)**, visto que, entre outros, também se dá relevo à identidade geográfica, biológica e ecológica da terra.

Em relação a essa perspectiva fragmentada, pode-se dizer que, de forma geral, o plano histórico, nos três poemas, está organizado em *flashes* ou recortes que tanto privilegiam registros históricos relacionados a momentos políticos como aspectos do que hoje se chama “história da vida privada”. Esta última perspectiva apresenta, através da alusão aos cabo-verdianos e às cabo-verdianas ilustres e comuns, características marcantes do dia-a-dia insular, tais como as práticas econômicas derivadas da geografia e do potencial agrícola das ilhas (principalmente a pesca e a cultura do milho); as relações familiares e pessoais muitas vezes sobredeterminadas

pela vivência da diáspora (e algumas vezes do exílio involuntário); e as representações do humano oriundas das relações entre realidade e utopia, visto que o imaginário do país, dada sua secular condição de colônia, transitou por veredas marcadas pela diversidade filosófica e pela necessidade de, paulatinamente, construir-se uma identidade cabo-verdiana, o que muitas vezes convergiu para imagens míticas relacionadas a origens remotas da terra, como o mito das hespérides. Datações são raras, muito embora o eu-lírico/narrador apresente referências que permitem o reconhecimento de uma datação implícita.

Consolidando ou dando unidade aos fragmentos históricos, temos os quadros de signos já analisados, ou seja, por meio do reconhecimento dos signos que se repetem no decorrer do poema, propondo uma leitura diretamente relacionada aos aspectos mais marcantes da identidade retratada, têm-se as linhas dialógicas entre história e política, história e arte, história e geografia, história e economia, história e filosofia. Portanto, para a análise do plano histórico importam, principalmente, os signos que constituem, como foi visto, os quadros de expressão humano-existencial, de expressão natural e de expressão verbal e artística, ficando o último, o de expressão mística, mais ligado ao plano maravilhoso, ao qual os outros também se integram pela dimensão simbólica que possuem e que, como veremos no próximo capítulo, funciona como recurso para projetar a formação identitária de Cabo Verde no plano maravilhoso.

Dessa maneira, para compreender o conjunto de referentes históricos, que oscilam entre os especificamente históricos e os predominantemente geográficos, é importante levar em consideração, a partir dos quadros de expressão aqui reconhecidos, alguns aspectos e informações que estão na base da cultura do país. Essa abordagem não tem a pretensão de ser profunda como uma análise de natureza sociológica e antropológica pediria, mas busca destacar esses aspectos e essas informações de tal modo que a análise do plano histórico em *A cabeça calva de Deus* fique o mais clara possível.

Iniciando pelo **quadro de expressão humano-existencial**, é importante ressaltar sua relevância também para a análise do heroísmo épico em *A cabeça calva de Deus*. Assim, os comentários que aqui farei ilustrarão apenas, no quadro histórico e cultural do país, a representatividade do elemento humano, ficando a relação entre esse fator e o heroísmo épico para o capítulo 8.

Cabo Verde foi povoado a partir da chegada dos portugueses ao arquipélago, em 1456, e tornou-se, com a colonização, centro do comércio de escravos e refúgio de piratas. As ilhas cabo-verdianas serviram de assentamento ao primeiro núcleo urbano europeu na zona tropical, a cidade de Ribeira Grande, na ilha de Santo Antão. A cidade chegou a prosperar economicamente durante o século XVI, com o comércio de escravos, mas foi vítima de ataques de corsários holandeses e britânicos, até ser abandonada no início do século XVIII, após uma incursão francesa. Em 1770, instalou-se a capital em Praia. A partir de 1876, com a extinção dos navios negreiros, a prosperidade das ilhas cessou. À seca e à fome somaram-se a corrupção e a má administração. No final do século XIX ocorreu um breve ressurgimento econômico do arquipélago em consequência de sua posição estratégica, a meio caminho das rotas marítimas entre Europa e América. A substituição do carvão pelo petróleo como combustível para os navios, dando-lhes maior autonomia, gerou o fim dessa etapa.

Cabo Verde tornou-se província ultramarina portuguesa em 1951, e dez anos depois seus habitantes obtiveram essa nacionalidade, o que, todavia, não impediu a progressão de um forte movimento pró-independência. Após a conquista da independência, em 1975, o arquipélago organizou-se como uma república governada por um partido único até chegar ao multipartidarismo que hoje caracteriza o país.

Do ponto de vista étnico, o traço dominante da população de Cabo Verde é a mestiçagem, variável nas diversas ilhas, porém sempre acentuada. Cerca de dois terços dos habitantes são mulatos; o restante é composto por negros e, em menor escala, brancos.

O elemento humano cabo-verdiano, pelo que foi acima apontado, pode ser sintetizado nas palavras mestiço e mestiça. O processo de mestiçagem entre o branco português e o negro africano está na base dessa cultura e, pouco a pouco, ampliou-se pela presença de outros segmentos do continente europeu, americano e asiático no país. Contudo, há um fator na formação identitária de Cabo Verde que é extremamente relevante para que se compreenda a história do país. Em termos antropológicos, Cabo Verde distinguiu-se das outras colônias portuguesas, porque ali o mestiço e a mestiça, retratados na figura do mulato e da mulata, não sofreram as mesmas injunções raciais que mestiços e mestiças de países como o Brasil e Angola, por exemplo, sofreram. O mulato e a mulata são, no contexto histórico e antropológico da formação identitária cabo-verdiana, o mais profundo e estável referente humano do país, ainda que, por questões de distribuição do elemento português (e europeu) e do elemento negro nas ilhas, haja aspectos antropológicos identitários distintos quando considerada cada ilha separadamente.

Uma das muitas leituras críticas desse fenômeno vem de Gabriel Mariano:

Parece-me ter havido em Cabo Verde um certo desvio naquilo que o português realizou nas áfricas. Melhor dizendo, um certo desvio na posição e na situação do homem português perante a direção dos fenómenos que foram surgindo nas suas vicissitudes de contacto com os povos afro-negros. No Brasil, por exemplo, nota-se que ao branco coube sempre a função de líder, de mestre na evolução da sociedade brasileira. Em Angola, Moçambique, Guiné ou S. Tomé e Príncipe, coube ao português o poder de comandar o fluir e o refluxo dos acontecimentos locais. Em Cabo Verde o problema parece-me de certo modo diverso, pois aí o mulato adquiriu desde cedo grande liberdade de movimentos e teria sido ele, o mulato, quem realizou em Cabo Verde o papel que o português reinol desempenhou no Brasil. Isto é: ter-se-ia transferido para o mulato a condição de mestre, de líder na estruturação da sociedade caboverdeana. Ou por outras palavras: a capacidade de assimilação do exótico e de recriação de formas novas de cultura que se aponta como faceta dominante da experiência africana do português parece ter-se transferido, em Cabo Verde, para o mulato, para o mestiço. Teria sido este quem se encarregou de receber e recriar elementos da civilização europeia. E teria sido o funcho, e não o sobrado, o laboratório exacto onde se processou a síntese de culturas, e a apropriação pelo negro e pelo mulato de elementos e expressões civilizacionais portugueses. A cultura fez-se de baixo para cima. Não se fez da Casa Grande para a senzala como sugere G. Freyre (1991, p. 53).

Claro está que essa questão é amplíssima e que reduzir todos os aspectos sobre a presença do elemento humano em Cabo Verde a uma imagem pacífica e democrática da mestiçagem ali realizada seria incorrer em erro grave, principalmente quando o foco se volta à questão da escravização dos negros africanos e ao papel de

Cabo Verde como uma das colônias de um país escravocrata. Todavia, ainda que importantíssimo em termos de reflexão sobre as perversas injunções colonialistas portuguesas, esse tema não interferiu de forma dramática para o caráter antropológico do país, ao menos no que se refere a conflitos entre etnias ou a conflitos inter-raciais. Houve, em Cabo Verde, pelas próprias circunstâncias do povoamento da região, que não era habitada, e da realidade geológica das ilhas, que não convidava às migrações, uma postura diferente por parte de portugueses e negros que necessitavam viver e sobreviver nas ilhas. Também Gabriel Mariano contempla essa realidade:

... o que explica, possivelmente, o caso caboverdeano é a pouca consistência dos vínculos de subordinação colonial aí estabelecidos. Pouca consistência que me parece se obra não de métodos de governação, mas antes do simples e espontâneo fluir dos acontecimentos. De acontecimentos comandados pelas qualidades não fabricadas do português e do negro africano. Dos fracos recursos agrários que desde cedo repeliram a emigração intensiva e sistemática de colonos europeus e a introdução das grandes plantações ou da monocultura; do abandono administrativo a que as ilhas foram largo tempo votadas; da mestiçagem intensa provocada pelas próprias circunstâncias de convívio local; pela falta de mulheres brancas; pela moral sexual do português; pelo isolamento; pela pequenez das ilhas. Tudo isso amalgamando-se continuamente devido à permanência com que aos habitantes se punha o problema da sobrevivência: as secas e os ataques dos piratas, levando brancos, negros e mulatos, no dizer de João Lopes, a embalar fraternalmente a trouxa e a procurar refúgio no interior das ilhas (1991, p. 49).

As circunstâncias, portanto, que levaram o processo de mestiçagem a ter, em Cabo Verde, uma dimensão de naturalidade e de certa divisão mais harmônica do poder, justificam, por exemplo, a presença da língua crioula como traço identitário do país, processo que, conforme o próprio Mariano destacou, não ocorreu no Brasil, onde a imensa presença de negros não foi suficiente para legitimar a permanência de línguas crioulas. Ainda que hoje, em um Cabo Verde independente, se discuta amplamente a questão do bilinguismo e do papel do crioulo na expressão identitária do país (em relação a isso, há posições bastante antagônicas), não resta dúvida de que, no que se refere à mestiçagem e a seus reflexos, o povo cabo-verdiano teve um grande privilégio histórico: não ter o preconceito racial como uma praga cultural, tal como ocorreu e ocorre em outras nações do mundo, onde a mestiçagem deflagrou-se à custa de grandes prejuízos humanos. Por essa razão, a expressão de Mariano “o mundo que o mulato criou” – contrapondo-se à conhecida obra de Gilberto Freyre *O mundo que o português criou* – parece atestar que, ao menos em termos de responsabilidade autoral pela formação identitária de Cabo Verde, o povo cabo-verdiano não traz consigo grandes ou sangrentos conflitos³⁹. De outro lado, cabe lembrar a epígrafe deste capítulo e, com David Hopffer Almada, pensar que se “A vida no arquipélago, desde os seus primórdios, foi sempre difícil, tendo sido sempre uma grande aventura nele viver, crescer e resistir” a mestiçagem pode ter sido o principal fator para que a imagem heroica dos cabo-verdianos e das cabo-verdianas se forjassem e se sustentasse.

³⁹ Lembro aqui o genocídio que define o extermínio de tribos indígenas durante a colonização do Brasil, por exemplo.

Por outro lado, o fato de o mulato e a mulata se constituírem como elementos reconhecidamente fulcrais da formação identitária de Cabo Verde e a existência das assimilações interculturais decorrentes de uma mestiçagem natural podem ter resultado em uma aceitação mais pacífica da parcela portuguesa dessa identidade mestiça, o que, no caso das lutas pela independência do país, se torna um fator de abrandamento do necessário caráter revoltoso que deve ter uma sociedade que busca emancipar-se.

Há, todavia, opiniões contrárias a essa visão da mestiçagem em Cabo Verde. Uma delas vem de José Carlos Gomes dos Anjos, em *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde*, que considera a mestiçagem como uma invenção “das elites intelectuais” (2006, p. 21):

Colonizadas por Portugal desde 1460, as ilhas de Cabo Verde foram povoadas esmagadoramente por pessoas oriundas de diversas etnias dessa parte da costa ocidental africana então conhecida como Guiné. A violência física e simbólica, que destruiu grande parte da memória étnica dos escravizados, tem sido lida pelos intelectuais cabo-verdianos como ‘fusão cultural de europeus e africanos’. Essa ‘fusão cultural’ numa mestiçagem geral é percebida por uma parte da intelectualidade cabo-verdiana como positiva, no sentido de que se teria constituído uma unidade nacional antes da implantação de um Estado nacional. Sob esse prisma, parte da elite cabo-verdiana ostenta com orgulho o seu avanço em direção à modernidade se comparado com as demais nações africanas. Sua fragilidade, em termos de raízes culturais de longa profundidade histórica (Duarte, 1992, p. 14) seria, sob esse prisma, compensada por uma unidade cultural e racial.

Essa reflexão de dos Anjos, como muitas outras que o sociólogo e doutor em Antropologia faz em seu livro, revela que há diversos aspectos polêmicos relacionados à formação, às transformações e à atual compleição da cultura cabo-verdiana que merecem ser contemplados a partir de considerações aprofundadas sobre o pensamento intelectual em Cabo Verde, os espaços ou locais de fala a que teve acesso determinado segmento da sociedade cabo-verdiana e as influências desse segmento para a formação de uma imagem, interna e externa, da cultura cabo-verdiana. Se muitas vezes o tom do sociólogo é agudo e mesmo agressivo, parecendo, inclusive, injusto por não colocar na balança crítica, com o mesmo peso, as contribuições que essa mesma elite deu para o desenvolvimento do país, por outro lado, suas colocações ao menos evitam que se contemple Cabo Verde a partir de uma ótica padronizada.

Gomes dos Anjos, ainda em torno do ponto de vista acima, afirma:

As representações intelectuais sobre a génesis da nação cabo-verdiana apresentam Cabo Verde como o caso paradigmático de anulação de diferenças e desigualdades raciais. Constata-se, contudo, que a trajectória ascendente dos intelectuais, desde fins do século passado, fundamenta-se no acesso limitado às instâncias de importação de modelos e diálogo com a intelectualidade das metrópoles. Resumindo, até fins do século XIX, a sociedade colonizada cabo-verdiana se reestruturava sob a dominação racial de uma minoria branca sobre a maioria negra da população; em fins do século XX Cabo Verde é uma sociedade estruturada sob a dominação de elites que, pela manipulação dos códigos político-culturais ocidentais, fazem a mediação entre o sistema internacional e a população local. Desaparecem internamente as contraposições assentes em critérios raciais e/ou étnicos, ao mesmo tempo em que se reforçam as distâncias culturais, não mais se diferenciando grupos étnicos, mas criando-se elites destacadas pelo desempenho e manipulação dos códigos dominantes ocidentais (2006, p. 18).

No que se refere à obra de Corsino Fortes, a identidade mestiça, a nosso ver, tem valor poético, afetivo e não politicamente ideológico, e isso se comprova pelo número mínimo de alusões aos termos e pela ausência de pontos de vista explícitos no poema que tem como título “Mestiço: mestiça”. A pluralidade do povo cabo-verdiano dimensiona-se pela diversidade de sememas que aludem à identidade cabo-verdiana: homens, mulheres, crianças, pescadores, artistas, crioulas, etc., sem que nenhuma dessas categorias sêmicas definam uma postura filosófica e ideológica em relação ao tema da mestiçagem.

Também fruto do processo de mestiçagem, a “morabeza cabo-verdiana” constitui uma espécie de “retrato” do caráter do povo cabo-verdiano, assim como a “cordialidade” retrata o brasileiro. É necessário, contudo, compreender a extensão do termo e, para isso, faço uso das palavras de Carmen Tindó:

A *morabeza*, amorabilidade ou amorosidade atribuída aos caboverdianos é, atualmente, entendida como fator de resistência do ilhéu que imprimiu seu ritmo dolente ao idioma do colonizador, inoculando-o com traços da sua musicalidade mestiça, resultado do entrecruzamento das culturas que permearam a formação do povo de Cabo Verde. Na época, entretanto, a *morabeza* foi usada para definir o caboverdiano como um ser dócil, passivo, o que servia para justificar a filosofia da democracia racial defendida pelo lusotropicalismo de Gilberto Freyre, sociólogo brasileiro que esteve também no Arquipélago, colhendo dados para escrever o livro *O Mundo que o português criou*, ensaio no qual fez a apologia da superioridade branca nos trópicos.⁴⁰

Segundo a argumentação da autora, muito mais do que passividade, a morabeza cabo-verdiana (assim como a cordialidade brasileira hoje já entendida como uma “malandra” forma de sobrevivência e não uma simples submissão) define um traço legítimo da cultura do país, caracterizando uma forma de sobrevivência e também de resistência.

Também Gomes dos Anjos dimensiona essa questão, relacionando “mestiçagem” e “morabeza” como categorias inventadas e que se prendem, como já se salientou aqui, a uma ideologia imposta por uma elite dominante. O termo “morabeza”, contudo, assim como a “cordialidade” no Brasil, já integra o repertório de qualquer estudioso/a que se interesse por Cabo Verde.

Se a mestiçagem configurou-se da forma que aqui se descreveu, deixando polêmicas a serem consideradas, a colonização em si também apresenta facetas bastante problemáticas. A colonização portuguesa em Cabo Verde gerou, entre outros, o empobrecimento e a degradação do solo, originados pelo cultivo abusivo de algodão, de índigo e da cultura caprina. O sistema colonialista consistia em manter os agricultores trabalhando para os “senhores da terra”, ficando estes últimos com até metade da colheita. O sal marinho, a pesca e o comércio eram monopolizados por capitalistas europeus. Sobre a colonização, registra Simone Caputo Gomes um marco nas relações entre Portugal e Cabo Verde, no século XX, ditado pelo regime fascista português:

⁴⁰ Na apresentação de *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX – Cabo Verde*, p. 11.

Sendo Portugal um país de regime político fascista desde 1926 e tratando-se do mais antigo país colonialista, cuja economia, no entanto, está dominada pelos monopólios de países imperialistas mais poderosos, intensificaram-se muito as feições da dominação em Cabo Verde (1993, p. 24).

A partir da década de 40 até a efetiva atuação do líder Amílcar Cabral, em prol do movimento independentista, Cabo Verde e outras colônias africanas passaram por um conturbado processo de conscientização nacional e de luta pela independência.

Os principais registros políticos do processo de independência cabo-verdiana são os seguintes: 1956 – Criação do Partido Africano de Independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC), por iniciativa de Amílcar Cabral e Aristides Pereira; 1963 (1º de janeiro) – início da luta armada pela independência deflagrada pelo PAICG; 1975 – no dia 5 de julho acontece a independência do país, tornando-se presidente Aristides Pereira; 1980 – é adotada uma Constituição, e o projeto de uma suposta união entre Cabo Verde e Guiné Bissau é abandonado; 1990 – em 19 de fevereiro Cabo Verde se abre ao regime multipartidário através da Constituição emendada em 28 de setembro de 1990, quando é oficialmente adotado o multipartidarismo; 1991 – vitória da oposição nas eleições, quando Mascarenhas Monteiro, do Movimento para a Democracia, foi eleito Presidente da República, e Carlos Veiga, primeiro-ministro (foi a primeira vez que um líder de oposição chegou ao governo de um país africano por meio de uma eleição); 1992 – mudança constitucional; 1993 – aceleração do processo de liberalização da economia.

Daí em diante, Cabo Verde definiu uma trajetória de constante busca pela vivência democrática, em que pesem os naturais conflitos ideológicos que estão na base de qualquer configuração política. Também se nota o encaminhamento da economia nacional no sentido de projetar Cabo Verde na economia mundial. Todavia, até chegar a um discurso ao menos relativamente hegemônico, Cabo Verde passou por antagonismos bem compreendidos à luz do conceito de “pós-colonialismo” e do largo percurso que, normalmente, permeia as transformações de uma colônia em nação.

Definida, após a independência, como uma cultura “pós-colonial”, a identidade cabo-verdiana não escapa, pois, de colher as marcas de um passado que a prende ao universo colonial. Algumas considerações de Stuart Hall sobre o “pós-colonialismo” são esclarecedoras:

É precisamente essa “dupla inscrição” – que rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora do sistema colonial, sobre as quais as histórias do imperialismo floresceram por tanto tempo – que o conceito de “pós-colonial” não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diáspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação (2003, p. 109).

Obviamente, o rompimento com o colonialismo foi um processo longo, prolongado e diferenciado, em que os movimentos recentes do pós-guerra pela descolonização figuram como um, e apenas um, “momento” distinto. Neste caso, a “colonização” sinaliza a ocupação e o controle colonial direto. Já a transição para o “pós-colonial” é caracterizada pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos Estados-nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo cescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem

como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento (2003, p. 109-110).

Essas colocações de Hall permitem que se compreenda que o processo de formação identitária de uma nação que passou pela experiência colonial não está livre de novas injunções que incluem, obviamente, as relações internas e externas do país. Todas essas questões são facilmente encontradas em *A cabeça calva de Deus*, visto Corsino Fortes ter estado diretamente envolvido no momento de grande transição que foi a conquista de independência e ter optado por estar em seu país e atuar politicamente para suas transformações e para a consolidação de sua existência como nação independente. De outro lado, a poesia de Fortes parece afinada com a visão expressa por José Carlos Gomes dos Anjos ao afirmar que:

Se a descolonização não promove necessariamente a passagem de todo um povo da condição de oprimido a cidadão, certamente obriga a sociedade a fazer face a novas formas de intervenção de sua elite nativa na mobilização de recursos, o que implica na necessidade de elaborar um novo sistema de representações, de “inventar” uma nova forma de legitimidade (2007, p. 192).

Essa “invenção”, contudo, em Fortes não reflete um recurso elitista, autocentrado, mas é fruto de um engajamento afetivo com as questões nacionais e o povo cabo-verdiano.

Há, contudo, ainda no cerne das questões relacionadas à independência de Cabo Verde, uma dualidade bastante contundente para este estudo, no sentido de ratificar a necessidade do tom convocatório que *A cabeça calva de Deus* tantas vezes assume em qualquer um de seus três livros. Faço, a seguir, uma brevíssima reflexão sobre um tema complexo.

O discurso de António de Oliveira Salazar intitulado “Os cabo-verdianos nunca pensaram numa utópica independência” (datado de julho de 1961), citado por Mário Brito-Semedo, é bastante revelador de um espírito cabo-verdiano conservador que, curiosamente, marcou uma perspectiva antagônica ao daquele que Brito-Semedo chamou de

.../... história da evolução social das ilhas e da resistência cultural desenvolvida ao longos dos séculos pela emergente “nação cabo-verdiana” como forma de reivindicar a sua identidade singular dentro deste Portugal “uno e indivisível” defendido pelo Estado Novo (2006, p. 365).

Vejamos um trecho do discurso de Salazar, por meio do qual se percebe a existência de um segmento da própria sociedade cabo-verdiana que, por acomodação e interesses próprios de uma elite estabelecida, rechaça a ideia de independentizar-se de Portugal:

Mesmo não considerados os anos de seca e de crise, Cabo Verde está sendo alimentado pela metrópole quanto a investimentos e subsidiado pelo Tesouro para cobertura das despesas extraordinárias. Daqui vem que os cabo-verdianos que vemos nos mais altos cargos da diplomacia, do governo ou da administração pública por onde é Portugal, nunca pensaram em avançar no sentido de uma utópica independência mas no

da integração, ao advogarem a passagem para o regime administrativo dos Açores e da Madeira (Apud BRITO-SEMEDO, 2006, p. 365).

Também António Tomás, em *O fazedor de utopias*, salienta, criticamente, a recepção da independência em Cabo Verde:

Por razões muito diferentes, Cabo Verde e a Guiné-Bissau vivem as desilusões das independências africanas. A guerra colonial nunca chegou a Cabo Verde, tendo a Guiné pago a pesada factura da libertação dos dois países. Portanto, foi pela guerra colonial que muitos cabo-verdianos acabaram por ter o que não queriam – a independência –, pois, na altura em que se negociou a independência, face às incertezas sobre a viabilidade económica do arquipélago, muitos teriam preferido continuar portugueses. Para estes, a autonomia do país não constituiu razão para festejos (2007, p. 26).

E ainda outra voz, a de José Carlos Gomes dos Anjos, retrata a dualidade com que o movimento e a conquista da independência se configuraram no país:

A independência de Cabo Verde, em 5 de julho de 1975, realizou um objetivo que alguns anos antes só residia na imaginação de relativamente poucos cabo-verdianos. Como qualquer outra invenção humana, ela primeiro teve que se tornar pensável, teve que ser portada por um grupo de pessoas dotadas dos instrumentos cognitivos para desenvolver esse imaginário e dos instrumentos políticos e militares para efectivá-lo. Este objetivo imaginário é implementado pela via do poder, isto é, pela relação social que assegura a um grupo a possibilidade de constranger a maioria e levá-los assim a fazer o que não fariam sem esse constrangimento. Para tanto é instrumentalizada uma multiplicidade de mecanismos e de princípios de dominação e legitimação que concorrem entre si e se complementam hierarquizando-se (2006, p. 194).

Por outro lado, e já me referindo ao outro extremo do binarismo – os movimentos de resistência e luta em prol da independência –, volto a citar Brito-Semedo e a alusão que ele faz ao documento redigido por Manuel Monteiro Duarte, o famoso “Manecas Duarte”, juntamente com Gabriel Mariano e José Leitão da Graça e que constitui o que Brito-Semedo chamada de “o ideário da Nova Largada” (2006, p. 362)⁴¹. O teor do documento revela uma voz que se nomeia plural – “Nós, Povo das Ilhas” – e justifica a relação que aqui se faz entre o eu metonímico presente em *A cabeça calva de Deus* e a formação identitária do país. Apesar da larga citação, creio ser imprescindível incluí-la aqui e, a partir dela, ilustrar o conteúdo filosófico de uma cultura à beira de conquistar sua autonomia.

1. Nós, Povo das Ilhas, estamos cansados, a um ponto insuportável, de sermos animais de trabalhos, constantemente ameaçados pela fome [...].
2. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar a ser exportados em porões de modernos vapores negreiros, em condições (asfixia, promiscuidade, fome) só comparáveis às do tráfico dos séculos XVII e XVIII, para as roças de S. Tomé e Angola [...].
3. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar a morrer às dezenas de milhar nas calamidades de seca (crises) [...].

⁴¹ Brito-Semedo fornece, ainda, o seguinte esclarecimento: “O ideário da ‘Nova Largada’ foi escrito a instâncias de Baltasar Lopes, tendo-se-lhe sido entregue uma cópia manuscrita, encontrando-se Manuel Duarte em Lisboa, ido de Coimbra – Entrevista ao Dr. José Leitão da Graça (feita por telefone a partir de Lisboa), Praia, 16/10/2002. Nota no. 17” (2006, p. 362).

4. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar a trabalhar nas fábricas de conserva de peixe vinte horas por dia ganhando salário equivalente a seis litros de milho.
5. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar a ser dizimados pelas doenças, por não haver hospitais, nem médicos, nem medicamentos; por sermos escorraçados das enfermarias e ingerirmos drogas impróprias ou deterioradas.
6. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar a sofrer o vexame das discriminações raciais. Não podemos [...] continuar a ver nosso trabalho, em quantidade e qualidade igual ao dos europeus, pago com remuneração umas tantas vezes inferior à deles [...].
7. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar à mercê do arbítrio de um governo todo-poderoso, subordinados a um conselho legislativo de brancos e mestiços descorados, que não são por nós eleitos [...].
8. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar a suportar que os usos e costumes que nos foram legados pelos nossos antepassados de origem negra sejam perseguidos a pretexto de imoralidades pelos sacerdotes católicos, a pretexto de barbarismo, espezinhados pelas autoridades coloniais, escarnecidos pela classe europeia dominante, renegados por mestiços trespassados drasticamente pelo punhal da inautenticidade colonial.
9. Nós, Povo das Ilhas, não queremos que os nossos filhos e netos continuem a frequentar escolas onde apenas e obrigatoriamente estudam coisas europeias, onde só ouvem falar da geografia de Portugal, da sua fauna e da sua flora, da sua história e dos seus heróis [...].
10. Nós, Povo das Ilhas, não podemos continuar em todos os momentos da nossa vida de relação [...] sujeitos obrigatoriamente a uma língua oficial que não é a língua materna de nosso povo [...].
11. Nós, Povo das Ilhas, não queremos continuar a pensar com pensamentos que não nos pertencem e nos foram impostos pela dominação colonial portuguesa; não queremos continuar a sentir com sentimentos que nos são alheios e constrainham a renegar o nosso corpo [...] e a grande raça negra materna (Apud BRITO-SEMEDO, 2006, p. 362-3).

Fica, portanto, em destaque, a binomia que, inserida na própria formação identitária de Cabo Verde, permitirá, mais uma vez, compreender a intensidade da voz engajada que se recolhe da obra *A cabeça calva de Deus* e os recursos linguísticos relacionados à invocação, que levam ao imeditado reconhecimento de um tom convocatório que apela para a constituição de uma maturidade ideológica que possa sustentar a autonomia conquistada contra ou em consonância com os desejos de uns e de outros.

Em relação à economia do país, que também incide diretamente para a feição antropológica do país, cabe lembrar que grandes ciclos de seca e fome (um deles, muito relevante, começou em 1968)⁴² provocaram migrações da população rural para os centros urbanos e para o exterior. Cabo Verde, com um contingente muito grande de emigrados (que forma a diáspora cabo-verdiana), passou a contar com a remessa de dinheiro por parte desses emigrantes. Assim, a diáspora se fez outro marco da identidade cabo-verdiana.

Mário Brito-Semedo faz uma análise do perfil do homem cabo-verdiano levando em consideração aspectos relacionados à história e à geografia do país que acabam tocando no significado ou nas consequências da diáspora:

As ilhas, com uma história de escravatura, sendo rota marítima e um lugar de pilhagem de piratas, desenvolveram no homem cabo-verdiano uma dupla identidade, centrípeta e centrífuga, que funciona de uma forma dinâmica. O amor à terra, a

⁴² Brito-Semedo cita as fomes de 1920-22, 1940-1943, 1946-48 (2006, p. 225).

identidade centrípeta, é contrabalançado pelo gosto de viajar ou pela necessidade trágica de emigrar, a *identidade centrífuga*. Esses factores terão contribuído para que se desenvolvesse no homem das ilhas uma psicologia e uma cultura específicas – o sentimento do “querer bipartido”, na expressão do poeta Pedro Corsino de Azevedo (São Nicolau, 1905-1942), ou melhor, o desespero de “querer partir e ter de ficar” e o de “querer ficar e ter de partir” (2006, p. 61).

Outro aspecto relacionado ao quadro de expressão humano-existencial relevante para a compreensão da formação identitária de Cabo Verde é a participação das mulheres na sociedade. O fato de ser o sustentáculo de uma cultura marcada pela diáspora predominantemente masculina fez das mulheres cabo-verdianas um foco para a análise do próprio encaminhamento da formação e da consolidação identitária do país.

Sobre essa participação, principalmente no que se refere às mulheres das camadas menos privilegiadas da sociedade cabo-verdiana, afirmou Simone Caputo:

... a mulher é normalmente chamada a realizar tarefas na agricultura, como a sementeira, a colheita, o descasque e a transformação do produto; por vezes, faz trabalhos pesados, como carregar pedregulhos ou latões de cascalho à cabeça na frente de abertura de estradas na rocha, ajudando o homem, ao mesmo tempo em que se desdobra para cumprir as tarefas domésticas como cuidar do filho pequeno, transportar lenha, recolher água (para o que precisa percorrer longos trajetos), ou fazer funcionar o fogão de pedra (2008, p. 162).

Todavia, também bastante expressivo é o número de mulheres cabo-verdianas que lograram alcançar representatividade na cultura, na política e no desenvolvimento do país. A evolução das condições de vida das mulheres em Cabo Verde e o seu crescente progresso em relação ao acesso à educação e às estruturas de saneamento básico prova que, década após década, as mulheres têm alcançado uma inscrição que vai além dos referentes míticos que vinculam a terra à mulher, em processo muitas vezes meramente alegórico. Trecho da crônica “I Encontro de Quadros Femininos”, datada de 1982, da escritora Vera Duarte, traduz a realidade das mulheres cabo-verdianas nos anos 80:

A notícia diz-nos que nos dias 7 e 8 de dezembro próximo vai-se realizar o “I Encontro Nacional de Quadros Femininos”. O lema sobre o qual o encontro se desenrolará, “A mulher parceira no desenvolvimento”, fala-nos por si da importância de que o mesmo se revestirá, pelo menos para as mulheres da nossa terra, e atrai a nossa atenção. Em conversa com a minha colega, ela também jurista, abordamos o tema...

A primeira hesitação que nos surge é consequência lógica de quinhentos anos de colonialismo e de exploração feminina: será que podemos contar com um número de quadros femininos razoavelmente justificativos do encontro? Começamos a recapitular mentalmente e em voz alta os existentes: algumas médicas, uma engenheira civil, uma agrónoma, duas economistas (será? ou serão mais?), várias assistentes sociais – sim senhor, a lista começa a ganhar corpo – arquitectas nenhuma, muitas professoras, enfermeiras e finalmente o número espantoso de cinco juristas se tivermos em atenção que até meados do ano corrente apenas tínhamos uma. Esquecemo-nos de algumas com certeza, mas, continuando, constatamos que a nossa representação nos domínios do operariado especializado e do quadro técnico médio é praticamente inexistente. E, contudo, superabundamos na mão d’obra não qualificada quer urbana quer rural... (2013, p. 68).

Também é Vera Duarte que, em um retrato poético que faz da própria mãe na crônica “Herança genética” (escrita em 2012), oferece-nos um depoimento vivo da atuação das mulheres na sociedade cabo-verdiana:

Que se cumpra em mim a herança genética da minha família materna é tudo o que quero quando vejo ou penso na minha mãe. Uma mulher linda, generosa, extremamente activa e saudável do alto dos seus oitenta e três anos, verdadeiro *cósc mercón* como ela mesma diz divertida, para constatar que as naturais agruras da vida (mortes, doenças, desafectos, penúria material) em nada abalam a sua natural boa estrutura física e uma saúde de ferro. Criada a comer só produtos naturais, saídos da terra fértil de Santo Antão, sem corantes nem conservantes (mandioca, batata-doce, inhame e carne de porco), que alimentaram os muitos irmãos todos agora na casa dos setenta, oitenta e quase noventa anos.

Cuidou de nove filhos, quatro que o meu pai já tinha e cinco do casamento deles. Jovenzinha ainda deixou a majestosa ilha agrícola de Santo Antão, toda ela de vales profundos e píncaros altivos, ribeiras verdejantes, para ir radicar-se na árida e inóspita ilha do Sal onde viveu com o marido e os filhos.

Nessa altura, na década de quarenta, as viagens entre as ilhas eram terríveis, feitas em barquinhos a vela e depois a motor e chegavam a demorar sete dias num percurso que hoje se faz em quarenta e cinco minutos de avião.

É uma mulher que já passou por várias provações, mas nunca perdeu o sorriso e a generosidade, e é isto que mais admiro nela (2013, p. 108).

De forma sintética, retomando a perspectiva de Simone Caputo Gomes (2008) sobre a questão, podem-se destacar os principais pontos a partir dos quais se organiza a visão da importância das mulheres na sociedade cabo-verdiana, incluindo, entre esses pontos, não só os que representam avanços, como também os que denunciam injunções patriarcalistas: a) as mulheres têm a função de transmissoras da cultura, ocupando-se da educação inicial das crianças, da transmissão de práticas e comportamentos, da perpetuação de costumes (artesanato, práticas mágicas, medicina tradicional, curandeirismo), religião, crenças, culinária, etc.; b) as mulheres têm papel relevante na tradição oral, por assumirem a função de contadoras de histórias; c) as mulheres do povo são as principais responsáveis pela perpetuação da morna antiga, e o “coro feminino” na música é um registro cultural destacado no arquipélago; d) a maternidade precoce, o alcoolismo, o analfabetismo e a prostituição são os principais entraves à emancipação feminina no país; e) a fundação da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), em 27 de março de 1981, por sua atuação pragmática na melhoria das condições de vida e na formação das mulheres, é um marco na gradual conquista da emancipação das mulheres cabo-verdianas; f) a atuação das intelectuais cabo-verdianas, entre escritoras, historiadoras e pensadoras em geral, é fator igualmente importante para se pensar a presença das mulheres no perfil identitário do país. Nomes como Vera Duarte, Madalena Tavares, Eunice Borges, Ivone Ramos, Amanda e Margarida Moreira, Orlanda Amarílis, Dina Salústio, Fátima Bettencourt, Ana Júlia, Sara Almeida, Arcília Barreto, Alzira Pires, Yolanda Morazzo, Dulce Almada Duarte, Ondina Ferreira, Helena Alhinho, Paula Martins, Auzenda Nogueira, Manuela Fonseca, entre outras, atestam a força coletiva da expressão artística e intelectual das mulheres cabo-verdianas; g) a colaboração das mulheres nas

publicações em periódicos merece destaque como fonte para a compreensão da amplitude da participação das mulheres na cultura do país.

Merece, ainda, ser ressaltada a descriminalização do aborto em Cabo Verde ocorrida ainda nos anos 80, o que, diante da expressiva maioria católica que caracteriza a religião no país, parece surpreendente; e o alto percentual de participação das mulheres no governo, conforme anunciava, em 30 de junho de 2008, o jornal *Diário de Notícias*: “Após a remodelação governamental, anunciada na sexta-feira pelo primeiro-ministro José Maria das Neves, Cabo Verde, um dos Estados africanos mais desenvolvidos, passou a ter oito ministras e sete ministros”.⁴³

Todos esses aspectos, analisados em conjunto, permitem que se vislumbre, na obra de Corsino Fortes, o modo como as mulheres integram o heroísmo coletivo ao qual várias vezes já me referi. Ainda que, na análise de cada livro, seja apontada a presença do elemento feminino, será no próximo capítulo, em estudo específico sobre as relações “terra-mulher” impressas na obra, que a questão será abordada com mais intensidade.

Volto-me, agora, ao signo “milho” (e, implicitamente, “pão”), inserido, como foi dito, no quadro de expressão humano-existencial, por estar diretamente associado à sobrevivência do povo nas ilhas. O milho representa uma das duas mais peculiares inscrições culturais cabo-verdianas (a outra é o mar). Manuel Veiga, em *Cabo Verde, insularidade e literatura*, reúne diversos ensaios, de vários autores, sobre as relações entre a criação literária, de um lado, e a insularidade e o cultivo do milho, de outro, como forma de registro de uma “vivência cabo-verdiana”. Assim, em vários textos literários, será fortemente marcada a referência a essas duas formas de representação da nacionalidade cabo-verdiana, daí as denominações “ciclo do mar” e “ciclo do milho”, como forma de categorizar a produção literária de Cabo Verde. Sobre o elemento mar falarei mais adiante.

José Luís Hopffer Almada, no ensaio “O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano”, que integra o livro *Cabo Verde, insularidade e literatura*, diz que:

É sintomático que, para os cabo-verdianos, a culinária desempenha uma função identitária de tal forma relevante que cabe a um desses pratos, a cachupa, um importante papel na formulação da coesão cultural – já que ela é comum a todas as ilhas, a todas as classes sociais e a todas as comunidades cabo-verdianas – quer elas se encontrem na diáspora ou nas ilhas (1998, p. 72).

Essa colocação de Almada define uma das propriedades da identidade que o milho possui na cultura cabo-verdiana: ser a base de um prato da culinária do país – a cachupa – que, por sua vez, funciona como elemento integrador de todas as ilhas, incluindo aí a população diaspórica. Essa integração corrobora a própria intenção que se recolhe da leitura de *A cabeça calva de Deus*, que valoriza o arquipélago em sua unidade e não em suas diferenças. Abro aqui um pequeno parêntese para lembrar que Stuart Hall, referindo-se à questão da identidade, faz uma colocação bastante coerente:

⁴³ Ver: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=994243. Artigo “Cabo Verde dominado por mulheres” de Helena Tedeceiro e Patrícia Viegas.

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’ ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. Isso não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas as suas especificidades (2003, p. 432-3).

Esse pensamento foi aqui inserido exatamente para justificar que, ao apontar traços identitários que dão unidade a Cabo Verde, não se ignoram o hibridismo dessa identidade e muito menos as diferenças internas que fazem de cada ilha outro universo se as miramos a partir de suas próprias particularidades. Como o foco aqui (e o próprio foco do poema) é a formação identitária do país, não há sentido em entrar nos meandros das diferenças internas. Diferente, decerto, seria uma abordagem à já citada obra cabo-verdiana *Cidade de mais antigo nome*, em que o próprio título convida a uma reflexão de caráter inicialmente regionalista. Assim, volto ao milho.

José Luís Hopffer Almada, no mesmo artigo citado, destaca o fato de o milho ser a espécie vegetal com maior valor simbólico na cultura cabo-verdiana; reporta-se à introdução do cultivo do milho em Cabo Verde – vindo das Américas o vegetal rapidamente se adaptou ao “clima tropical seco de Cabo Verde” (Veiga, 1998, p. 65) –; comenta a paulatina transição do alimento inicialmente destinado aos escravos para as mesas dos colonizadores; e, principalmente, contempla todo o repertório de ações (e reações) envolvidas no processo de cultivar o milho.

O milho como um alimento básico tanto para os negros escravos quanto para os “senhores” se tornou uma espécie de “hóstia” comum a todos/as, fazendo-se, assim, um símbolo do próprio movimento de trocas simbólicas entre duas forças inicialmente apenas antagônicas – os negros e os brancos – e que, aos poucos, começariam, pelo já comentado processo de mestiçagem, a formar a base da identidade cabo-verdiana. O processo de assimilação do milho como alimento pelos portugueses foi gradual e passou pela fase em que o vegetal era apenas um signo marginalizado da pobreza. Almada conta que essa assimilação se deu tanto pela mestiçagem quanto pelo que chamou de “depauperação da sociedade cabo-verdiana” (1998, p. 67), ou seja, as demandas do espaço natural também incidiram para que o milho se convertesse em uma espécie de paradigma identitário e um ícone da luta pela sobrevivência em Cabo Verde.

De outro lado, práticas como a “sementeira” e a “colheita” (não só do milho, mas também do feijão e de outros vegetais) tiveram e têm o poder de agregar as pessoas, criando, inclusive, rituais que estarão na base de manifestações folclóricas.

Boa síntese de toda a importância do milho na formação identitária de Cabo Verde está no trecho bastante poético, inclusive, de Almada:

A capacidade de resistência e de invenção do Cabo-Verdiano tem também no milho um símbolo adequadíssimo. O milho simboliza, neste caso, a comunhão entre o Homem cabo-verdiano e as condições adversas em que foi obrigado, desde sempre, a viver. O milho é, neste caso, a agricultura cabo-verdiana, enquanto atividade económica propiciadora da criação das condições de alimentação e vivificação do Cabo-Verdiano. Actividade económica aleatória, a todos os níveis: dependente das condições atmosféricas, divinizadas por a condicionarem completa e imprevisivelmente, dependente

do solo agreste e estéril, dependente de factores de produção obsoletos, dependente e submetida a condições sociais arcaicas. E contudo o milho medra nesse tempo único da Língua cabo-verdiana, o tempo das águas. Todos os anos, neste tempo benditíssimo pelo que representa na expectativa dos Homens, as mãos calcoram achadas, montes, vales, várzeas e, até, as rochas nuas para semear a esperança e essa crença, irremediavelmente indestrutível, no poder divino. E todo o destino cabo-verdiano para divisar-se nesse ciclo (quantas vezes infernal) que percorre todo o tempo cabo-verdiano. A sementeira, a monda, a ramonda, a trismonda... e por fim, se o ano for bom, a colheita (1998, p. 68-9).

Almada refere-se, ainda, às três vertentes relacionadas ao que ele chama de “cultura material ligada ao milho” (1998, p. 70). A primeira delas abrange a relação entre o homem e a terra mediada pela “enxada”. Com esse instrumento o homem fere na terra a cicatriz que gerará a esperança do alimento. A segunda engloba os ritos que derivam do cultivo do milho. Esses ritos, como comenta Almada, incluem batizado, casamento, cortejos fúnebres, e estão diretamente ligados ao caráter das colheitas: boas ou más. A terceira envolve a preparação dos alimentos e pratos derivados do milho. Entra aí, também como elemento mediador, o pilão:

Representando o pilão a matriz maior da cultura cabo-verdiana, enquanto metáfora das origens e da busca do pão que é o milho, com ele conjugam-se outros símbolos também representativos da miscigenação cabo-verdiana.

De entre eles, destaca-se a mó de pedra (o moedor), de origem portuguesa, mas umbilicalmente cabo-verdiana e ligada ao milho. O pilão e a mó de pedra que são, segundo Corsino Fortes, como “este homem E sua fêmea/ Tal tábua E o seu tabernáculo”. /.../ Feito povo, amadurecido pela dor, o pilão transmuta-se em origem do ritmo, em mito da música, e ele é então símbolo da resistência, porque o seu ritmo é ainda o mesmo e conjuga-se e consuma-se na luta pela sobrevivência e auto-dignificação do cabo-verdiano (1998, p. 71-2).

Manifestações culturais como a olaria, a cestaria e artesanatos diversos também estão na linha de multiplicação identitária provocada pelo elemento milho.

Outros vegetais são cultivados no arquipélago e também incidem para a formação identitária do país: a cana-de-açúcar, o feijão, a batata doce, a mandioca, o amendoim, a banana e o café. Dado o já comentado caráter simultaneamente metonímico e metafórico de *A cabeça calva de Deus*, reside, porém, no elemento milho o referente por meio do qual Corsino Fortes contempla, em sua obra, um índice da identidade cabo-verdiana, que é a agricultura.

O quadro de expressão humano-existencial constitui, enfim, no plano histórico de *A cabeça calva de Deus*, referente importantíssimo, visto que é a partir do elemento humano que a matéria épica se faz possível. Seja a elite intelectual e artística que atuou para que a independência do país acontecesse; seja o povo, representado por mulheres, homens e crianças, ora descritos como mulatos e mulatas, crioulos e crioulas, ora tratados como pescadores, músicos, donas de casa, mães; seja no universo privado da família, no qual a própria voz da enunciação se insere, fazendo de Corsino Fortes um dos elementos humanos que constroem a identidade de Cabo Verde, *A cabeça calva de Deus* não perde, em nenhum momento, o vínculo com a força coletiva que, amalgamada por fragmentos que se entrelaçam continuamente, está na base do *epos* retratado. Outras considerações sobre esse elenco plural de personagens serão feitas nos capítulos que a este se seguem.

Quanto ao segundo quadro, o **quadro de expressão natural**, será importante dimensionar os aspectos geográficos, econômicos e culturais que, a partir de signos como mar, pedra, ilha, vento e chuva, por exemplo, definem a identidade cabo-verdiana e explicam o próprio percurso seguido pelo país desde sua origem e inscrição como colônia de Portugal até a independência e as décadas seguintes.

Conforme foi comentado na análise do quadro de expressão natural, grande parte das imagens elaboradas no poema a partir de signos que referenciam o espaço natural do arquipélago assume, pelo antromorfismo, caráter bastante simbólico. Contudo, não se pode esquecer que esses mesmos signos, independentemente de seu valor simbólico, são contundentes expressões da identidade espacial das ilhas, ou seja, sua inserção nos modos de vida e no cotidiano do arquipélago faz deles expressiva parte da história do país. Assim, cabe um olhar mais atento a cada um deles.

Inicio por um elemento natural do qual depende o milho (e, obviamente, toda a agricultura): a “chuva”. E falar desse elemento resulta na necessidade de abordar outros dois, também fenômenos do espaço natural: a seca e o vento.

Em “Sementeira, chuva e seca”, artigo de Daniel Spínola também incluído em *Cabo Verde, insularidade e literatura*, apresenta-se um quadro da paradoxal condição agrícola de Cabo Verde quando o referente é um dos principais componentes para que o desenvolvimento da agricultura seja satisfatório: a chuva.

Sendo um país seco, a chuva é uma raridade que quando acontece é apenas de 9 em 9 meses (pois está grávida de secura todos os anos), de uma forma insuficiente e irregular. Nos últimos tempos, nem isso se tem verificado muito, na medida em que há anos que nem aparece. Contudo, é um país de agricultores, cujo principal meio de subsistência é exactamente a atividade agrícola, ao lado da pesca e da criação de gados (1998, p. 37).

A sobredeterminação da seca sofrida por Cabo Verde justaposta à necessidade de ser agrícola define uma condição identitária cabo-verdiana ao menos paradoxal.

No livro de João Lopes Filho, encontra-se a justificativa científica para a lacuna que o elemento “chuva” na verdade representa para a cultura cabo-verdiana. É da relação entre o clima, os ventos e a temperatura das águas do mar que resulta o baixo índice pluviométrico da região:

A província de Cabo Verde encontra-se situada numa vasta zona de clima árido e semiárido, que atravessa toda a África desde o Atlântico ao Mar Vermelho e se prolonga pela Arábia, Síria e Mesopotâmia, até aos desertos da zona temperada da Eurásia e às regiões subdesérticas afectadas pelos climas moncónicos.

Esta zona corresponde a uma faixa de altas pressões, anticlónica, que se mantém durante a maior parte do ano e desempenha papel importante na circulação atmosférica, separando a zona quente da zona temperada.

A ausência ou o afrouxamento das influências ciclônicas, na zona quente e no bordo ocidental dos continentes, é típica dos desertos, como o Sahara Ocidental. A própria vizinhança do oceano não só não atenua as condições de aridez como contribui ainda mais para a extensão do deserto nos bordos do continente banhados por águas relativamente frias. As correntes atmosféricas correspondentes, embora húmidas, tendem a aquecer ao atingir o continente, raramente produzindo chuvas. É o que sucede nas costas do Senegal e da Mauritânia com a corrente das canárias. Esta corrente, afectada pelos ventos alísios, apresenta valores térmicos relativamente baixos, devido à sua proveniência de latitudes mais altas e à subida das águas frias do fundo, fenômeno

característico das proximidades do litoral, quando o vento empurra as águas superficiais (MARTONNE, 1953 Apud. LOPES FILHO, 2003, p. 73).

A génesis dos climas africanos é profundamente influenciada pelas grandes correntes aéreas. Estas modificam os caracteres das estações planetárias pelo aumento da pluviosidade das estações húmidas (monção, alísios marítimos) ou da aridez da estação seca (harmatão). A pluviosidade é, do ponto de vista ecológico, o elemento de diferenciação climática mais importante nas regiões intertropicais (AUBRÉVILLE, 1949 Apud LOPES FILHO, 2003, p. 73).

Monção do Atlântico Sul – Esta corrente aérea, aspirada pela zona de depressão atmosférica continental, mais ou menos fortemente conforme as estações do ano, sopra de W. ou de S.W., vinda das águas quentes equatoriais.

Contacta com o alisado do nordeste e com o harmatão segundo uma superfície designada por frente intertropical (F.I.T.). Ao norte desta superfície encontra-se pois o alisado e o harmatão e, ao sul, “ar de monção quente, húmido, instável e poderosamente pluviogénico.” (Fonseca, 1956).

A frente intertropical caracteriza-se por dois tipos de oscilação, um anual e outro ocasional. No primeiro tipo a frente atinge a sua extensão mínima em Fevereiro e a máxima em Agosto, /.../

Nas oscilações ocasionais a frente apresenta movimentos ondulatórios, de curta duração, por vezes de horas, com a amplitude de alguns graus em relação à sua posição média normal. A monção só atinge as ilhas mercê destas oscilações ocasionais da frente intertropical, variável quanto à amplitude e ao tempo de ocorrência. Assim se explica o facto de as ilhas de Barlavento mais ao norte serem menos beneficiadas quanto a chuvas, que as de Sotavento.

O “tempo das águas” em Cabo Verde está relacionado com esta massa de ar e comprehende os meses de Julho a Outubro.

Harmatão – Este vento, muito quente e seco, sopra na direção este-oeste.

Agrava a dessecção normal na estação seca, tendendo a fazer progredir para oeste as superfícies desérticas (TEIXEIRA E BARBOSA, Apud LOPES FILHO, 2003, p. 74).

Como se constata, pelas citações elencadas, o posicionamento geográfico do arquipélago cabo-verdiano destina às ilhas uma natural condição semiárida que, obviamente, exige do elemento humano que ali resida a adoção de uma série de procedimentos que visem a combater as injunções climáticas e suas consequências nas atividades agrícolas e mesmo na manutenção da vida, que, obviamente, depende do acesso à água potável. As ilhas, cada qual em proporções diversas, vivenciam, entre a monção e o harmatão, a esperança de que o “tempo das águas” seja fecundo. Lembro, porém, que não há como comparar, por exemplo, a condição climática da Ilha de Santo Antão à da Ilha do Sal, pois são realidades muito distintas, em que a primeira, com suas montanhas verdes, tem grande potencial agrícola, e a segunda, mais ao norte do arquipélago e muito plana, não se apresenta viável para a agricultura, daí se desenvolver ali seu maior potencial: o turístico, pelas belas praias que possui.

No revés das águas, a seca acaba se tornando uma marca identitária feroz. Brito-Semedo (2006, p. 393-4) elenca, sob forma de anexo, um histórico, que parte de 1580 e chega a 1960, das grandes secas e das fomes por elas geradas em Cabo Verde. Nesse percurso, destacam-se comentários sobre: 1580-1582 (“Fome grande”); 1773-1775 (“Grande fome no Fogo: lestada traz gafanhotos”); 1791 (“Ilhas de Barlavento e Brava. Morre muita gente em 1791. Só na de Santo Antão mais de 800 pessoas”); 1813 (“Crise em Santiago e Maio, ceifando muitas vidas”); 1831-1833 (“Fome em todas as

ilhas, provocando mortalidade elevada. O arquipélago perdeu cerca de 30.000 habitantes"); 1857 ("Quase não choveu e em todas as ilhas há escassez de colheitas. No Fogo uma epidemia de cólera mata cerca de 800 pessoas"); 1863-1866 ("Crise geral. Estiagens completas em todas as ilhas"); 1883-1886 ("Crise geral. Medidas de socorro tomadas a tempo /.../ Apesar de tudo morreu muita gente"); 1896-1898 ("Escassez de colheitas, em especial nas ilhas do sotavento, na Boa Vista e no Sal. Crise alimentícia combatida a tempo. Não houve vítimas"); 1899-1900 ("Escassez de colheitas. Fome e varíola no Fogo, onde houve grande mortandade"); 1901-1902 ("Chuvas irregulares. Miséria na Brava, onde morre muita gente como em S. Nicolau, Fogo e Santo Antão, grande miséria"); 1921-1913 ("Crise com fome geral"); 1941-1943 ("Crise com fome geral. O Fogo perdeu cerca de 7.500 vidas, 31% da população. Em segundo lugar foi S. Nicolau, 28%"); 1946-1948 ("Crise com fome geral. Santiago perde cerca de 65% da população"); 1959-1960 ("Seca, de mortalidade nula. Medidas adequadas para garantir a alimentação"). O próprio Brito-Semedo, em outro trecho do livro, se refere à grande seca de 1968. De lá para cá, conquistada a autonomia para administrar-se, pouco a pouco Cabo Verde foi encontrando caminhos para que as medidas inovadoras – como a dessalinização da água – e preventivas se tornassem uma prática constante e, por isso, mais eficaz.

Contudo, a observação desses impressionantes dados é imprescindível para que se comprehenda a profundidade do sentido do heroísmo do povo cabo-verdiano, assim como os comentários sobre o sucesso de algumas medidas preventivas também demonstra que o desejo de superar as injunções naturais não é uma utopia.

Uma curiosa leitura da questão da seca (e da decorrente questão da fome) na obra de Corsino Fortes vem de Rosidelma Pereira Fraga, que atribui ao signo "nudez" uma dupla inscrição: erótica e social, estando a segunda justamente relacionada à seca:

A obra de Corsino Fortes pode receber a mesma caracterização das "duas águas" que a crítica no Brasil fez à obra de seu mestre João Cabral de Melo Neto, pois na primeira obra do poeta cabo-verdiano, ressalta-se um surrealismo de *Pedra do sono*, mas com um fundo de erotismo e denúncia social por meio da nudez do homem, mas uma nudez que simboliza a ausência de alimento, de água e de busca pela sobrevivência. Já em *Árvore e tambor* e *Pedras de Sol e Substância* o leitor percebe que o poeta se preocupa mais com o trabalho com a pedra que é menos letárgica e mais concreta. Conforme Georges Bataille (1987), o sentido da nudez é objeto de um rito que comunica aos homens sua essencialidade, isto é, seu erotismo. A presença da nudez retoma a relação com o sagrado. Para o leitor encontrá-la no texto poético, ela deve se apresentar ao sujeito enquanto objeto sagrado. Neste caso, a roupa surge assim como o artifício que redimensiona a nossa relação com o nu. A nudez aparece na exposição do cabo-verdiano com os "ombros nus", que "à beira-mar" ergue "as costelas" frente ao trabalho no arquipélago. Daí uma nudez que não só demarca o erotismo, mas simboliza a ausência e/ou carência de alimento ou demarca a fome. Trata-se de uma veia erótica que pode ser lida nos versos do poema "Meio dia", de *Pão e fonema* – "A nudez do ombro/pelo cereal dos dias" –, ou ainda no poema "De pé nu sobre o pão da manhã" (v. 1-3, 20-28, s/a, p. 4).

Em meio a imagens desoladoras, surge outra, desta vez passível de revelar nova ótica: o sol quase sempre presente no arquipélago contribui para o natural potencial turístico de um arquipélago banhado por águas azul cobalto e com contrastes de cor agudos e interessantes. O fato de ser uma "nação solar" não faz, absolutamente, de Cabo Verde um país irremediavelmente predestinado a carências. Valorizada a

dimensão positiva que essa identidade natural também possui, há, certamente, caminhos para a superação, fator que Corsino Fortes soube reforçar em *A cabeça calva de Deus*.

A integração entre ventos, sol, umidade, correntes marítimas, entre outros, acaba gerando um “concerto” próprio da natureza de Cabo Verde, que, inserido no imaginário cabo-verdiano, gera todo um repertório de simbologias e expressões culturais, configurando assim uma relação intensa entre a terra e os seus habitantes.

Tomando, agora, como referência o mar, não posso deixar de destacar que é a partir dele que se define a própria terra cabo-verdiana, já que sua condição insular ganha sentido a partir do próprio conceito de mar. Mar, ilha, pedra e pesca são, nesse viés, elementos integrados e em constante reelaboração de sentidos.

A insularidade não é apenas um aspecto geográfico identitário, mas uma construção cultural da qual derivam, entre outras, posturas antropológicas, sociais, filosóficas, psicológicas e econômicas. Manuel Veiga, na introdução de *Cabo Verde, insularidade e literatura*, define seu ponto de vista acerca dos significados da insularidade crioula cabo-verdiana:

... a insularidade crioula extravasa o sentimento de solidão e de nostalgia, emergente do acanhado espaço geográfico das ilhas, para incorporar outros aspectos resultantes tanto da dialéctica entre a imensidão do mar arquipelágico e a pequenez das ilhas retalhadas que as ondas “afogam e afagam”, como também entre a grandeza do sonho do ilhéu que não se conforma com a medida da ilha e os problemas sociais, políticos e culturais de que as mesmas têm sido palco. Na verdade, como cheguei já a afirmar em outro lugar, a fome existencial do ilhéu ultrapassa os limites da estreita fronteira contornada pelo mar para se projectar na procura do mais além. O visível não lhe chega, ele tem necessidade do imaginário. Este, por sua vez, não sacia sua sede. Ele se sente atraído pelo real existente que transborda a medida da ilha (1998, p. 9).

O poder do mar no imaginário do povo cabo-verdiano, como ocorre em qualquer nação insular, é fator relevante, conforme atesta Dina Salústio – no artigo “Insularidade da literatura cabo-verdiana”, também inserido no livro organizado por Manuel Veiga – para a própria identidade literária de Cabo Verde, sendo uma das referências mais presentes e mais plurissignificativas na produção literária do país. Em texto bastante lírico, a escritora dá o tom dessa “presença marítima” que define a insularidade no imaginário do ilhéu, compondo um quadro de reverberações de impregnação psicológica:

A insularidade, essa camisa de forças que tolhe os gestos e nos fecunda o peito em propostas de evasão, que não nos facilita a viagem que nunca nos levará ao outro que mora ao lado, no oceano irmão, ou no fim do mundo criado, pátria viciada de mil léguas. De mil línguas também. Tudo porque existe o mar que nos embala e nos leva e nos traz de viagem que não se fez. E um dia definitivamente nos levará, intocados pelos sonhos dos outros que não souberam de nós, dos nossos medos de ir, de não poder voltar, de querer ir e ter que ficar. Os ilhéus, sempre eles, de pedra e mar, presos neste bocado de mundo, divididos no desejo (SALÚSTIO, 1998, p. 41).

De outro lado, também ao mar se adere a pesca, como elemento de integração entre o humano e o natural. Por meio da pesca, o povo cabo-verdiano realiza sua luta cotidiana pela sobrevivência, extraíndo do mesmo mar que parece aprisioná-lo a

esperança de vida. O gaiado, a albacora, o atum, a cavala, a lagosta e outros mariscos são, segundo Alda Silvestre (LOPES FILHO, 2003, p. 200), as espécies mais presentes no repertório hialêutico de Cabo Verde. Em *A cabeça calva de Deus*, Corsino Fortes dá ênfase a esse conjunto, estabelecendo curiosas relações identitárias entre os peixes, o pescador e o arquipélago. A pesca também deflagra uma relação de gênero bastante relevante para o contexto cultural cabo-verdiano, uma vez que, em muitos recantos do arquipélago, principalmente aqueles em que a indústria pesqueira ainda não chegou com seus aparatos tecnológicos, cabe às mulheres, as “peixeiras”, a missão de vender o resultado da pesca realizada pelos homens. Em *Cabo Verde, retalhos do cotidiano*, João Lopes Filho ressalta essa divisão ao comentar a pesca artesanal na ilha de São Nicolau:

Nesta estrutura de produção existe uma nítida divisão sexual do trabalho, na medida em que a partir desta altura cessam as funções do homem, sendo as tarefas seguintes executadas pela mulher. Assim, depois de descansar, irá preparar a isca e os anzóis para a faina do dia seguinte, bem como dobrar e reparar as redes. Portanto, é de inteira responsabilidade da mulher a seleção, arranjo e venda do pescado.

Na ânsia de apanhar o melhor peixe pelo preço mais económico, as “peixeiras do interior” começam num corrupio, circulando aos empurões por entre a barafunda ensurdecedora dos familiares e mirones conversando, o alvoroco da petizada e, ainda, a algazarra dos cães à briga pelas vísceras extraídas dos peixes (1995, p. 231).

Quanto aos referentes “ilha”, “pedra” e “terra”, uma breve ilustração feita por Lopes Filho, a partir do texto “Cabo Verde – pequena monografia”, é suficiente para ao menos desenhar uma sucinta imagem da geologia e da topografia do arquipélago:

As ilhas de Cabo Verde costumam dividir-se entre rasas e montanhosas. As primeiras pertencem as do Sal, de Maio e a Boavista, enquanto que as restantes são montanhosas.

As ilhas são áridas, apresentando grandes planuras que o vento varre durante quase todo o ano. São ilhas de relevo suave, cortadas por linhas de água e ravinas por onde a água escoa quando chove. A população respectiva vive mais da pecuária que da agricultura.

As ilhas montanhosas possuem relevo vigoroso, muito dobrado, constituindo vales e rampas que vão das plataformas costeiras para as grandes altitudes. (...) (2003, p. 73).

A origem vulcânica das formações rochosas, presente na maior parte do arquipélago, dá a Cabo Verde tonalidades escuras que, opondo-se ao cobalto do mar, definem uma paisagem especialmente impactante.

Em meio a esses referentes, inclui-se a “cabra”, que, como se verá na análise do plano maravilhoso, possui um caráter antropomórfico importante no perfil identitário do país, porque a ela se relaciona o próprio povo cabo-verdiano, que, como a cabra, resiste a condições precárias de sobrevivência. Outro fator interessante relacionado à cabra deriva, como salienta Lopes Filho citando Mateus Nunes (2003, p. 193), de sua presença no arquipélago ser anterior à povoação. Segundo a fonte, cabras e burros foram deixados no arquipélago pelos primeiros navegantes e ali se proliferaram.

Concluo a abordagem ao quadro de expressão natural com uma observação importante: Cabo Verde hoje não está mais tão refém do espaço natural. São muitas as iniciativas do país para atuar em prol de uma efetiva superação das adversidades naturais ao mesmo tempo em que se voltam para a modernização industrial, a diversidade comercial, os projetos de futura exploração de petróleo, o desenvolvimento de serviços energéticos, entre outros. Os quadros ou as imagens elaboradas por Corsino Fortes nos seus três livros não podem, de forma alguma – porque isso iria de encontro ao próprio conteúdo da obra – serem tomados como referentes cristalizados e derradeiros que aprisionam o país num espaço limitado e limitador. Ao contrário, tomados simbolicamente como signos de superação e enfrentamento humano, esses elementos de expressão natural ressaltados pela obra apenas ratificam os ancenstrais traços de adaptabilidade do ser humano ao planeta e sua capacidade de transformar, positivamente, o meio-ambiente.

Passo, agora, ao terceiro quadro, o de **expressão verbal e artística**, acentuando que, neste recorte, mais que caracterizar as manifestações literárias e artísticas do país, interessa observar as relações entre essas manifestações e a necessidade de artistas e intelectuais se colocarem à frente dos movimentos para a conquista da independência e para a instituição de um sistema de governo compatível com ideais libertários, democráticos e, de certo modo, socialistas.

Lembro que “palavra”, “música” e “tambor” formam a tríade que sustenta a expressividade sonora de Cabo Verde. Contudo, não se pode esquecer que, por trás do canal, estão os sujeitos da enunciação, logo, adere-se ao quadro de expressão verbal e artística o próprio elemento humano cabo-verdiano, identificado, por isso, como artista, escritor/a, músico/a e intelectual.

Refletindo sobre o pensamento de Gramsci acerca das lutas culturais e ideológicas necessárias para a unidade intelectual e ética que constroem uma hegemonia cultural, Stuart Hall destaca que os intelectuais “têm uma responsabilidade especial na circulação e no desenvolvimento da cultura e da ideologia” (2003, p. 323), ainda que haja os “que se alinham às disposições existentes das forças sociais e intelectuais (os intelectuais ‘tradicionais’)” e os que “se alinham às forças populares emergentes e buscam elaborar novas correntes de ideias (os intelectuais ‘orgânicos’)” (*Ibidem*). Mário Brito-Semedo, por sua vez, comenta a importância do que ele chama de “elite letrada dos filhos da terra”:

Em Cabo Verde, a elite letrada dos *filhos da terra* levou séculos a emergir e a constituir-se, o que acabou inevitavelmente por acontecer apesar de todos os constrangimentos próprios de uma sociedade escravocrata e de uma política de dominação colonial e de abandono por parte de Portugal.

E é a esta *intelligentsia* crioula, enquanto minoria, que, por várias formas detentora de poder, constituiu a consciência nacional em ação e procurou ser a voz da maioria, embora com posições nem sempre homogéneas ou convergentes dos seus membros (2006, p. 102).

Alguns registros sobre a literatura cabo-verdiana permitirão aplicar os pensamentos aqui citados à realidade de Cabo Verde.

Chamados de “pré-claridosos”, Eugénio Tavares, José Lopes e Pedro Cardoso lançaram a ideia do nativismo cabo-verdiano, moldando reflexos do romantismo português à realidade insular. Na virada do século XIX para o XX, esses escritores,

principalmente os dois últimos, deram ênfase a perspectivas míticas como o “mito das hespérides”, em busca de uma incipiente leitura identitária. Brito-Semedo faz uma síntese desse momento da literatura em Cabo Verde:

A fase do nativismo cabo-verdiano, 1856-1932, corresponde, assim, à união com a *Pátria*, em que os “filhos das ilhas” lutam para conquistar um estatuto de igualdade legal em relação aos da metrópole, de modo a serem considerados portugueses plenos, sem, contudo, abrirem mão da *Mátria* que os viu nascer. Esses homens são, portanto, “portugueses de sangue e coração, mas acima de tudo, caboverdeanos”, o que, em termos de identidade, se pode caracterizar como uma “identidade compósita”, na expressão de Amin Maalouf (1999), porque complexa e única, feitas de pertenças múltiplas (2006, p. 275).

Também na fase nativista começa a surgir uma tendência de valorização da expressão literária em língua crioula.

Já no primeiro grupo dos claridosos, Jorge Barbosa, autor do livro *Arquipélago*, de 1935, é considerado, pelo caráter revolucionário e desconstrutivista de sua escritura, o pioneiro na legitimação de uma literatura cabo-verdiana.

O mais relevante movimento literário ocorreu em 1936, quando intelectuais, escritores e estudantes do seminário de São Nicolau, em associação com *Claridade*, fizeram oposição ao colonialismo ditatorial, buscando romper com a velha estética europeia que ditava os rumos da literatura de até então. Como temas prediletos, segundo comentário de Germano Almeida, os autores que publicaram na *Claridade*, escolheram a fome, a miséria e o abandono do povo.

Os principais nomes identificados como “claridosos” são os de Baltasar Lopes da Silva, Manuel Lopes e Jorge Barbosa, além dos colaboradores: Félix Monteiro, António Aurélio Gonçalves, Onésimo Silveira, Gabriel Mariano, o poeta e ensaísta Jaime Figueiredo, o novelista e contista Henrique Teixeira de Souza, entre outros, incluindo Corsino Fortes.

Sobre a *Claridade*, que teve publicações até 1960, totalizando nove números, enfatiza Simone Caputo Gomes que “Logo no segundo número, Osvaldo Alcântara sublinha o martírio da terra-mãe Cabo Verde; Jorge Barbosa anota sua aridez e Manuel Lopes aponta a seca, a fome, as estiagens como alguns de seus principais problemas” (1993, p. 36). Contudo, para alguns críticos, a *Claridade*, de certo modo, fez o seu maior investimento na renovação estética, deixando de considerar mais contundentemente os problemas do homem cabo-verdiano. Sobre esse aspecto comenta Norma Sueli Rosa Lima:

Se, a princípio, os claridosos foram identificados pela então postura do não-engajamento, a tendência contemporânea é a de, ao invés de acusá-los, reconhecer o compromisso daquela geração com o despertar cultural, dissociado tanto do colonialismo lusitano, quanto do panfletarismo reivindicatório das gerações que os sucederam em suplementos de curta duração, como *Certeza* (1944) e *Suplemento Cultural* (1958). A opção dos escritores fundadores de *Claridade* era pela caboverdianidade, entendida como postura que refletisse o real cabo-verdiano, pois que, na perspectiva de entendermos o nome (e a geração) da Revista a partir do confronto entre a luz (claridosa) e a obscuridade (pré-claridosa), teremos a clara + idade que trará à luz do dia os problemas do Arquipélago (2000, p. 8).

Rosidelma Fraga, por sua vez, faz uma interessante observação – principalmente no que tange a reverberações na própria obra de Corsino Fortes – acerca da influência do poeta brasileiro sobre a geração claridosa:

O universo mítico de Pasárgada é defendido por Maria Aparecida Santilli (1994) como uma rota feita pela literatura cabo-verdiana que se realiza não somente pela ideia de evasão (do ir embora), mas também pela recusa, isto é, pela antievasão. A autora afirma que a retomada de Pasárgada foi ilustrada pelos poetas da *Távola redonda*, onde figuravam vários poetas que se inspiraram direta ou indiretamente no poema de Manuel Bandeira com a ideia de sonho com a independência nacional. *Távola redonda* refere-se a uma revista portuguesa, com vinte fascículos, cujo principal objetivo era discutir e publicar poesia. Os números da revista foram publicados nos anos de 1950 a 1954. Exatamente no número nove figuram os poetas que dialogaram com a poesia de Manuel Bandeira, como Couto Viana, Luiz de Mamedo, David Mourão, Ovídio Martins, Osvaldo Alcântara, Baltasar Lopes, como por exemplo, os poemas: "Passaporte para Pasárgada", "Saudade de Pasárgada", "Balada dos companheiros para Pasárgada", "Dos humildes é o reino de Pasárgada" e "Evangelho segundo o rei de Pasárgada", reeditados por Osvaldo Alcântara (1986). Neste grupo da revista *Távola redonda*, os poetas contestavam os ideários fechados do neorrealismo, defendendo um espaço plural e livre. Eles acreditavam que "a poesia era e é uma távola redonda, com pão e vinho para todo povo" (SANTILLI, 1994, p. 118). Em consequência, nota-se, pelas características, uma semelhança com os ideais cultivados por Corsino Fortes em sua primeira obra intitulada *Pão e fonema* (s/a, p. 4).

A revista *Certeza* (1944), por sua vez, teve um caráter mais social, oriundo provavelmente da própria vivência da guerra que assolava o mundo: a Segunda Guerra Mundial. Ligados à *Certeza* estão os nomes de Nuno Miranda, Arnaldo França, Guilherme Rocheteau, José Spencer, Orlanda Amarilis, Filinto Menezes e outros.

O *Suplemento Cultural* (1958), em seu único número, reuniu Ovídio Martins, Onésimo Silveira, Francisco Lopes, Aguinaldo Fonseca, Terêncio Anahory e Gabriel Mariano, além de outros. O grupo motivou-se pelo desejo de conquistar uma consciência nacional e pan-africana, libertadora da opressão colonialista e, ao mesmo tempo, insufladora de novas formas estéticas de criação.

Particularmente interessante é o registro da existência do *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes* (1959), do qual participam Corsino Fortes, Kaoberdiano Dambará e outros. Corsino Fortes, como se sabe, não divulgou de forma abrangente sua produção inicial. Mantendo sempre uma postura de extremo zelo com sua criação lírica, o poeta, ainda que participando do último número de *Claridade*, deixou mesmo para 1974 a ampla divulgação de sua poesia. A crítica reconhece certa independência do autor em relação ao percurso da literatura cabo-verdiana. Essa independência, contudo, não significa distanciamento do autor em relação aos artistas e intelectuais do país. Ao contrário, Fortes manteve-se sempre envolvido com as transformações pelas quais a cultura cabo-verdiana passou, sendo, por isso mesmo, uma referência constante quando se reflete sobre a evolução literária de Cabo Verde.

Continuando o percurso da historiografia literária cabo-verdiana, Simone Caputo Gomes cita ainda a chamada "Nova Geração", representada pelos nomes de Arnaldo Lima Jr., Dante Mariano, Sukrato e Tcalle; e os "Poetas das Sete Partidas", denominação dada por Manuel Ferreira aos poetas da diáspora Daniel Filipe, António Mendes Cardoso, Luís Romano, Teobaldo Virgínio e João Vário, grupo ao qual o próprio Corsino Fortes faz referência em *A cabeça calva de Deus*, como já se comentou.

Manifestações literárias crioulas foram desenvolvidas por Ana Procópio, poetisa de improviso da Ilha do Fogo; por Eugénio Tavares, da Ilha Brava, e por B. Leza e Manuel de Novas, de São Vicente, Tomé Varela, entre outros e outras. Nomes mais novos já ganham consagração, como Filinto Elísio, José Luiz Tavares Duarte Belo, Danny Spínola, entre outros. Entre as mulheres, já estão consagradas escritoras como Orlanda Amarílis, Dina Salústio, Fátima Bettencourt e Vera Duarte, entre outras anteriormente citadas.

Aqui já se falou da voz engajada de Corsino Fortes, cujos laços com os claridosos são atestados pelo próprio poeta. Contudo, vale incluir uma observação de Costa acerca da amplitude da obra de Fortes em comparação à perspectiva claridosa:

É evidente que toda problemática de raiz caboverdiana está presente na obra de Corsino Fortes. Ao contrário dos claridosos, a nova poesia é uma expressão artística cuja formulação sugere, reflecte e intervém na dinâmica do real. A grande diferença, no entanto, reside no facto de que este autor, para além de criar uma nova dinâmica de relações entre o sujeito e o objecto poético, colocar toda a problemática caboverdiana num contexto muito mais vasto que é o da África. Cabo Verde, com sua especificidade, que é o isolamento de arquipélago, participa na viagem de construção da África de rosto e corpo renovado (2006, p. 5).

A percepção de Cabo Verde no sentido de sua articulação com países africanos e mesmo com outros continentes parece, em *A cabeça calva de Deus*, refletir uma desconstrução do caráter solitário atribuído à identidade insular. Nesse ângulo, Fortes sinaliza para uma filosofia política mais vanguardista e direcionada ao futuro e à modernização do país. Isso faz dele um ícone de transgressão e libertação, tal como outros, como demonstra Costa:

Jorge Barbosa e Corsino Fortes, Francisco José Tenreiro, Agostinho Neto e Arlindo Barbeitos, José Craveirinha e Luís Carlos Patraquim são os que, em determinada altura, se "desviaram" do caminho de uma literatura colonial e colonizante. Foram eles que lançaram a pedra no charco de uma criação literária que parecia estagnada pelo torpor do lusotropicalismo. Foram, sobretudo, autores como Jorge Barbosa, Corsino Fortes e Agostinho Neto que iniciaram a marcha para a libertação definitiva do logos que, em todos os casos, foi arma fundamental na luta pela própria independência política (2006, p. 1).

Quanto às transformações por que passaram as gerações literárias caboverdianas até que se chegasse ao "nacionalismo" propriamente dito – perspectiva na qual se insere, enfim, a obra de Corsino Fortes – comenta Brito-Semedo:

A elite nacionalista cabo-verdiana, à qual a passagem pela Casa dos Estudantes do Império na década de quarenta e cinquenta deu uma forte consciência política, vai romper com os métodos de intervenção até então seguidos pelos regionalistas da *Claridade*.

Esta elite política reinvindica, consciente e abertamente, a herança africana, o terceiro vértice da triangulação da velha rota de escravos ignorado pela geração "Claridade", e emprega um discurso consentâneo com essa posição. Denunciando o estado de abandono das ilhas e a experiência triste da emigração para S. Tomé, assume uma nova forma de combate com a arma da escrita, num discurso de revolta e de reinvindicação da emancipação da tutela colonial.

Passando das palavras para a intervenção directa, é essa mesma elite nacionalista que desencadeia a luta armada de libertação nacional, como um acto de cultura, sob a orientação de Amílcar Cabral.

No processo da construção da identidade nacional, proposto como percurso de desenvolvimento desta investigação, a etapa da afirmação nacionalista tem correspondência com a morte da *Pátria* (Portugal). Assim, o acto de “matar” o pai foi o motor de partida que pôs a ação em andamento, fazendo com que fosse possível transferir para a *Mátria* (Cabo Verde), a exclusividade do amor do seu povo, transformando-a, de forma plena, na *Mãe-Pátria* (2006, p. 376).

Sobre a questão da língua, viu-se que, desde os nativistas e da marcante figura de Eugénio Tavares, a valorização do crioulo, também como base da expressão literária, começou a se dar. O bilinguismo é um fato cultural em Cabo Verde que ainda está em processo de discussão. Um comentário, em *A aventura crioula*, de Manuel Ferreira, sobre o tema me parece bastante adequado para deixar aqui um breve registro sobre essa faceta identitária cabo-verdiana, que se conclui com interrogações que parecem ainda sem resposta, a não ser que o hibridismo, como definição mesmo de identidade, seja acatado de vez:

Duas línguas, um só povo. Povo bilíngue. A partir do último quartel do século passado, dois mundos íntimos: duas línguas distintas a servir o escritor cabo-verdiano. O crioulo para as coisas miúdas e grandes da alma: a língua portuguesa para exprimir a outra face – a europeia ou europeizada do cabo-verdiano. Autenticidade, num caso; gratuidade noutro. Uma, língua do berço; outra, a língua dos livros. Uma, a língua de Camões, Herculano, de Garrett, de Eça. Dois vectores: dois instrumentos de criação artística. Ambos espontâneos: um vivaz, saboroso; outro, inexpressivo, mortiço. Isto ao princípio da vida literária. Depois circunstâncias múltiplas e complexas, de ordem humana e social, alargamento de instrução, de cultura provocaram o crescimento intelectual e a maturação artística que haviam de integrar lenta e seguramente o reinol no mundo sagrado do escritor cabo-verdiano. O futuro literário de Cabo Verde onde está? No dialecto? Na língua portuguesa? (1967, p. 231-2).

Outro componente do plano histórico como referente cultural, a música em Cabo Verde está presente nas celebrações familiares e sociais e faz parte de festivais populares que homenageiam os santos relacionados a cada uma das ilhas. Os instrumentos mais utilizados são a viola, o cavaquinho, o violino, o violão e os instrumentos de percussão. A “morna” é a música da saudade, da nostalgia, a música de quem deseja ficar, mas deve partir. A “coladeira” é um ritmo sensual e adequado às brincadeiras e aos jogos amorosos. A “tabanka”, da ilha de Santiago, repetitiva, é executada pelas mulheres, que, para isso, usam “instrumentos caseiros”, elaborados com garrafas, bolsas, artefatos de plástico; também em Santiago há o “Konbersu Sábi”, tipo de desafio poético popular, o “funaná” e o “batuku”. Há outras músicas e outros ritmos, como as “cantigas de trabalho”, o “pilão”, da ilha do Fogo, a “finason”; “mazurka”, “canto da divina” e “contradança”, importadas da Europa. Contudo, também as músicas e ritmos europeus e americanos têm boa circulação em Cabo Verde.

A música chegou a representar em Cabo Verde uma forma de contestação e reafirmação identitária, como conta Brito-Semedo:

A negação do processo cultural cabo-verdiano levou, desde muito cedo, à resistência – através da realização da *tabanca* e do *batuque*, do *funaná* ou de outras práticas e crenças, proibidas pelas autoridades políticas e condenadas pela Igreja Católica – como forma de luta contra a alienação cultural imposta pelo poder dominante, conforme se referiu atrás (2006, p. 367).

A música se faz presente nas ruas, no dia-a-dia, e nas festividades que ocorrem em cada ilha, entre elas as já referenciadas festas aos santos celebrados em datas especiais.

Retomando a visão expressa de que a inserção da referência às festas de São Filipe em *Pedras de Sol & Substância* se fez um recurso metonímico para valorizar a tradição das festas no país, trago trechos de explicações de Maria Turano e José Maria Semedo sobre as “particularidades” dessa festa, que me parecem importantes para, mais uma vez, ressaltar o caráter híbrido da identidade cabo-verdiana:

O ecletismo do programa das festas religioso-profanas, que na ilha do Fogo se chamam “Bandeiras”, documenta um aspecto curioso dos resultados do contacto cultural verificado em Cabo Verde entre o europeu e o africano.

Como vimos antes, as bandeiras são festas religiosas e profanas de cariz popular mais antigo na ilha do Fogo. Nesta ilha, festejam-se com muito destaque os dias dos santos, particularmente: São Sebastião, São Filipe, São João, São Pedro, São Paulo, entre outros secundários.

Convém destacar a importância desses festejos na cultura tradicional da ilha do Fogo. As múltiplas promessas feitas aos santos e os compromissos assumidos constituem o verdadeiro dinamismo que não permite parar os festejos de ano a ano. (2007, p. 57-8)

Ao pôr-do-sol o quintal da Casa Materna está cheio de gente; uma garrafa de grogue corre de mão em mão, sobretudo entre as coladeiras e tamboreiros, sem esquecer a assistência.

Num robusto pilão colocado sobre um pano estendido no chão, quatro cochideiras batem os paus com vigor. O batimento do pilão é animado ainda com dois batedores de “colêxo”, dois indivíduos de avançada idade, sendo um coxo, já muito conhecido de todas as bandeiras da ilha. O Sr. Vladimiro com a equipa de tamboreiros anima a festa com as coladeiras; os presentes fazem companhia batendo as palmas ou respondendo com o refrão: Olelé-lélé (2007, p. 62).

No período da manhã e início da tarde, várias outras atividades desportivas e culturais animam a cidade, com um número crescente de visitantes, sobretudo a partir de 27 de abril, com a chegada do navio com a caravana vinda da Praia. De manhã, houve uma prova de “briga de galos” no Alto da Aguadinha. À tarde, início da corrida de cavalos nas proximidades do aeródromo. Esta última prova desportiva, guardada sempre com grande ansiedade, sobretudo pelos moradores de São Filipe que, quase todos os anos, vêm assistindo ao ganho das provas por cavalos de outras ilhas (2007, p. 63).

Os trechos citados revelam, portanto, que as festas, além de mesclarem tradições africanas e católicas, envolvem atividades desportivas e integram comunidades de outras ilhas. Assim, o caráter identitário dessas festas, ainda que perpassado de especificidades regionalistas, corrobora para a integração nacional. Portanto, compreender a presença das festas de São Filipe na obra de Corsino Fortes como metonímica me parece uma leitura pertinente.

Em virtude da natureza contrastiva, em que mar e rochas sintetizam a relação água/seca, as artes plásticas também figuram como importante forma de expressão

cultural. Destacam-se na pintura: Manuel Figueira, Luíza Queirós Figueira, Tchalé Figueira, Barbeio, Leão Lopes, Kiki Lima, entre outros. Na cerâmica, foi Maria de Lurdes Vieira, artista contemporânea, quem introduziu o uso da cor e a adoção de novas técnicas. Ao captar as formas plásticas por meio da palavra poética, Corsino Fortes faz de sua poesia um estandarte a propagar as artes plásticas como componente identitário relevante para Cabo Verde.

Esta pequena reflexão sobre os marcos históricos e culturais de Cabo Verde está longe de ser suficiente para retratar o país com a amplitude que possui dentro de suas tão estreitas limitações espaciais. Pequeno arquipélago, inserido em meio ao gigantismo de três continentes, Cabo Verde possui, contudo, uma história digna de se contar. E, a meu ver, recolhendo os fragmentos dessa história, em suas facetas artísticas, musicais, literárias, políticas, geográficas, geológicas, antropológicas, sociais, filosóficas e psicológicas, Corsino Fortes, com *A cabeça calva de Deus*, deixa um legado literário no qual Cabo Verde se faz retratar amplamente.

Passo, agora, ao estudo do plano histórico em cada livro, esclarecendo, contudo, que a brevidade das abordagens se justifica pelo desejo de não me tornar repetitiva em relação a aspectos anteriormente comentados.

6.1.1 O plano histórico em *Pão & Fonema*

O fato é que o colonizado não governa. Inteiramente afastado do poder, acaba, com efeito, dele perdendo o hábito e o gosto. Como poderia interessar-se por aquilo de que é tão decididamente excluído? (MEMMI, 1977, p. 89).

A grande marcação temporal em *Pão & Fonema* é o “agora”, transcrito em maiúsculas no poema “Do nó de ser ao ônus de crescer”, que abre o Canto Terceiro: AGORA POVO AGORA (2001, p. 75), o que define a “urgência” de *Pão & Fonema* e seu vínculo com a atitude de quem se prepara para um tempo novo: o da independência.

Como já foi amplamente comentado, os vínculos e o comprometimento de Fortes com as questões políticas e sociais de seu país fizeram de *Pão & Fonema* uma obra emblemática no sentido de ratificar o papel dos intelectuais, escritores e artistas cabo-verdianos em geral no processo de transformação por que passou o país a partir da implantação do movimento pela libertação do jugo colonial português. O poema “Quando a manhã amanhecer” (“Konde palmanhã manche”, versão original em crioulo), já quase no final do Canto Terceiro, ratifica a imagem da expectativa em relação à nova realidade que se abre e que, ao mesmo tempo, prenuncia a próxima realização literária do próprio Fortes:

Quando o sangue romper do corpo
Numa árvore de braços abertos
E a semente gritar da rocha
Tambor de boca verde
(2001, p. 89).

Em síntese, *Pão & Fonema* difunde, embora metaoricamente, a mensagem de que a liberdade não é um fato isolado, dentro de um contexto histórico datado, mas um processo que se estabelece em uma cultura no momento em que, internamente,

essa cultura assimila a necessidade de elaborar uma autonomia de pensamento, de discurso e de ação. Assim, o “AGORA”, marcando o tempo histórico de *Pão & Fonema*, marca, igualmente, a urgência do poema. Contudo, essa “urgência” não faz da obra um panfleto imediatista. Ao contrário, acompanhando o “AGORA”, estão diversos referentes relacionados a aspectos do plano histórico, como a realidade da terra, com seu clima, sua estrutura social, seu cotidiano, que precisam ser reidos e repensados para que o “AGORA” prenuncie um futuro solidamente construído. O estímulo subliminar que o poema faz à formação de uma cabo-verdianidade consciente se constitui por meio de um jogo complexo de relações simbólicas internas, também já destacadas, que conferem à obra seu peculiar caráter de ser, simultaneamente, um libelo a um novo processo de formação identitária e um canto multissignificativo e metafórico dessa identidade.

Para melhor dimensionar a configuração do plano histórico em *Pão & Fonema*, sem, contudo, recair na repetição monótona de diversos aspectos já dimensionados nos capítulos anteriores e nas próprias alusões à história de Cabo Verde, integro a presença dos signos elencados no estudo do plano literário, reunindo os dados referentes aos três quadros: de expressão humano-existencial, de expressão natural e de expressão verbal e artística, especificamente em *Pão & Fonema*, para, em seguida, comentar alguns registros. Observemos:

SIGNOS	P&F	pos.	SIGNOS	P&F	pos.	SIGNOS	P&F	pos.
OLHOS	5	14 ^a	TERRA	33	5 ^a	PALAVRA	38	3 ^a
ROSTO	17	9 ^a	PEDRA	24	7 ^a	MÚSICA	52	1 ^a
SANGUE	39	2 ^a	ILHA	37	4 ^a	TAMBOR	17	9 ^a
HOMEM	11	13 ^a	MAR	24	7 ^a		107	
MULHER	14	11 ^a	VENTO	5	14 ^a			
CRIANÇA	17	9 ^a	ÁRVORE	22	8 ^a			
POVO	17	9 ^a	SOL	39	2 ^a			
PÃO	25	6 ^a	CHUVA	4	15 ^a			
MILHO	16	10 ^a	CABRA	12	12 ^a			

Como já se ressaltou, o referente, tomado individualmente, mais presente em *Pão & Fonema* é “música”. Considerando a musicalidade cabo-verdiana como um signo que sustenta sua motivação para a expressão sonora, temos, nessa presença no poema, uma espécie de reconhecimento de uma “preparação” ou “predisposição” natural do povo cabo-verdiano para o fonema libertador. Versos e trechos como “Reconheço o bemol/ Da mão doméstica/ Que solfeja” (2001, p. 17); “Como a dor do som na viola” (p. 21); “O fogão dedilha o violão da sua brasa” (p. 26); “Pilões calados fogões apagados/ No vulcão e na viola do teu coração” (p. 37); “Há sempre o banjo e o cavaquinho/ Que nos interrompem/ entre duas freguesias” (p. 45); “Crioula! dirás ao violão/ da noite e à viola ao madrugar” (p. 58); “Mas quando a tua voz/ for onda no violão da praia”; “E tua mão/ cante/ a lua nova em meu ventre” (p. 69); “E o batuque não para/ em nossas ancas” (p. 75); “Que as colinas nascem/ na omoplata dos homens/ Com um cântico na aorta” (p. 75); “Que a ilha cresce na viola do exílio” (p. 76); “Viola do tempo ao tempo grávida” (p. 78); “Descem crianças/ nuas e magras/ como violas/ As costelas dentro das cordas” (p. 81); “Uma criança atravessa a ilha entre tambores” (p. 83); “Um/ gota sol gota bemol” (p. 84); “Tambor de boca verde/ e daquele som/ Àquele sangue soldado” (p. 89); “Há mãos que cantam/ no rosto da

página” (p. 92); “Ao sol/ cantaria/ sol bemol e tambor ao redor” (p. 92); “Oh semente/ Oh sangue de violão & viola” (p. 93); e “Que tambores erguessem na colina/ tal coração de terra batida/ Eram as fontes/ De som E de substância/ ainda p & pão/ no ventre das violas” (p. 95) comprovam que essa musicalidade se insere na história cotidiana do país, fazendo parte de sua formação identitária. A observação desses trechos também revela o quanto a música está impregnada no elemento humano, nos elementos naturais e mesmo nos objetos culturais, em um processo de simbiose, que, de forma sempre circular, reafirma o papel da música na sociedade cabo-verdiana. Logo, a música é fator imprescindível para a consolidação da matéria épica em torno da qual a obra, como um todo, gira.

No quadro da expressão natural, compondo um conteúdo **predominantemente geográfico (b)**, destacam-se “terra”, “ilha” e “sol”. “Terra” e “ilha”, integradas no sentido de identificar o plano da identidade pátria (ou “mátria”, como veremos mais adiante), têm peso contundente no sentido de reforçar o investimento da obra na consciência da própria terra. O próprio eu-lírico/narrador, ao se afirmar como ilhéu do barlavento (“De boca a barlavento”, p. 16), configura o espaço natal como ponto de partida para as considerações sobre o “estar no mundo” que confere ao ser uma identidade. Nesse sentido, também se comprehende a inserção desses elementos naturais em um tempo marcado pelo referente doméstico, uma vez que é da história que se recolhe do cotidiano que se origina um real envolvimento com a própria terra.

Quanto a “sol”, temos, nos nove trechos que compõem o poema “Meio-dia”, a composição de uma paisagem solar, em que o sol a pino funciona como uma espécie de força reveladora dos elementos que, articulados, integram e compõem a identidade cabo-verdiana. Curiosamente, em cada uma das partes, temos versos que funcionam como “crônicas sintéticas e metafóricas” escrevendo o cotidiano das ilhas, tal como se vê em:

2

O lume de lantana
lantuna
na frigideira magra de gordura
(2001, p. 26).

6

Galinha vai galinhas vão
pedra sobre pedra
E executam
Por terraços de pozolana
o “p” “q”
“p” “q” “p”
Da coreografia dos galos
(2001, p. 27).

Outro espaço revelador é dado ao sol em “Porta de sol”. O enfoque, contudo, desta vez, são as crianças cabo-verdianas, o que promove uma imediata relação entre a solar força geradora de vida e o futuro contido na imagem das crianças, cujos fonemas estão por vir:

E assim
como as ilhas
Ao pôr do Sol
Se alimentam
de fonemas
Cada criança
É ditongo de leite
com sangue nas vogais
(2001, p. 82).

Também é importante destacar, tal como se afirmou no estudo do plano literário, que o recurso do antropomorfismo aproxima os referentes naturais dos referentes humanos, gerando a unidade identitária que o poema busca valorizar.

No que se refere ao quadro de expressão humana, temos, em uma **perspectiva fragmentada (b)**, um processo de remontagem de referentes extraídos de episódios particulares, como o exílio do poeta João Varela, em “Carta de Bia d’Ideal”; a realidade do cotidiano do povo da rua da Craca, com seus “habitantes ilustres” (Patada, Antonzim, Djosa, Tanha, entre outros e outras); a experiência do exílio assumida pelo eu-lírico/narrador, que remonta à dualidade “partir/ficar” tão característica da identidade cabo-verdiana; a recordação de momentos da infância, por meios da qual o eu-lírico/narrador revive as primeiras letras e os primeiros conhecimentos formais sobre a própria terra, aludindo à figura de Osvaldo Alcântara; a alusão à morte de Amílcar Cabral.

Um aspecto **especificamente histórico (a)**, em termos de conteúdo, se recolhe de algumas partes de *Pão & Fonema* voltadas para a experiência do exílio. “Nova largada”, “Pesadelo em terra alheia ou Pesadelo em trânsito”, “Postais do mar alto”, “Recado de Umbertona” e “Emigrante” trazem, assim, referências diretas à experiência diaspórica. Em “Nova largada”, o depoimento “E parti/ De coração a bombordo/ Mas muito antes/ De hipotecar/ meu litro de sangue/ E partir/ Plantei o polegar/ junto da tua árvore/ oh ídolo de pouca terra/ Naquela homilia/ De terra & sangue” (p. 47), remontando à tipologia narrativa, consolida o compromisso do eu-lírico/narrador com o regresso. “Pesadelo em terra alheia ou Pesadelo em trânsito” traz a bela passagem do “comboio de cordas”, em que todos os referentes do “chão de Lisboa” (p. 51) se mesclam às angústias de um “corpo a boiar entre dois alicerces” (p. 53), que se põe, como em um processo de *stream of consciousness*, a entrecruzar os referentes do entorno alienígena a reverberações na memória dos referentes pátrios, entre os quais a “cabra” se presentifica, passando a ser outra entre as engrenagens do comboio.

Em “Postais o mar alto”, tal como observei em *Trigal com corvos*, de W. J. Solha, os referentes geográficos se multiplicam, configurando um mapeamento do eu-lírico/narrador pelo mundo. A Europa se revela nos contornos de “Roterdão”, “Norga”, “Belfast”, “Finlândia”, “Além-Pirineus” e “Alemanha”. Os Estados Unidos se presentificam na alusão a New York; e a África aparece nas alusões angolanas a Cabiri, Sacassenje, Ruacaná e na referência a Adis Abeba. De corpo expandido, o cabo-verdiano, metonimicamente representado pelo eu-lírico/narrador exilado, revê seu caminhar pelo mundo como se reavaliasse sua própria identidade:

Ora caminho
Olho que nasce: nascente que olha
A sombra da omoplata sobre o mundo
Tocando tambor
 com sangue d'África
 com ossos d'Europa
(2011, p. 64).

Em “Recado de Umbertona” esse corpo expandido ganha dimensões ainda mais amplas, agora vistas pelas experiências do exílio alheio (o de Umbertona), como se recolhe das referências a África, Europa, América, “correndo o mapa/ correndo o mundo” (p. 65). Todavia, “E o sangue desta saudade é/ Como o sol da terra longe” (p. 67) dá a tônica que se confirmará em “Emigrante”: “Que toda a partida É potência na morte/ todo o regresso é infância que soletra” (p. 69), ou seja, a certeza de que somente o regresso pode contribuir para que a pátria inicie o processo de soletrar os fonemas de sua identidade.

Ainda no âmbito da expressão humana, isoladamente, a “criança” é o referente humano privilegiado, o que se comprehende pelo investimento que o poema faz na criança como referente da realidade ou da história do tempo presente que se projeta no desejado tempo futuro do “amanhã”, a ser vivido depois da consciência do “agora”.

No campo semântico do feminino, recolhe-se de *Pão & Fonema*, em especial, a força de duas mulheres: a mãe do eu-lírico/narrador e Bia d’Ideal, mãe de João Varela. A presença da mãe, nesse sentido, remonta mais uma vez à força do cotidiano assumido pelas mulheres na história do país. A contraposição entre os versos “A minha mãe vendia pão ao luar/ e mel às crianças da beira-mar” (p. 30) e “Na ilha/ A minha mãe é ilha nua” (p.31) acentuam a projeção do referente humano contido na imagem da “mãe” no âmbito do simbólico, traço que discutirei mais detalhadamente quando refletir sobre o plano maravilhoso. Já Bia d’Ideal funciona como depositária de uma expectativa metonimicamente enfatizada na figura de João Varela, cujo desejado retorno à terra natal é entendido como um signo necessário para a consolidação da nova força identitária do país que em breve se inaugurará como nação independente. Bia representa o feminino insular, que guarda as raízes e projeta na rememoração das histórias a esperança de novos rumos para a pátria. Em sua “carta”, Bia expressa o imaginário de todo um povo (“Everybody”) e o ideal de que seus nomes mais ilustres abracem o compromisso de voltar à terra para participar de seu renascimento político.

Outro aspecto importante é a significação de “sangue” em *Pão & Fonema*, signo também relevante no quadro de expressão humana. Diversos trechos do poema atestam que o signo, nessa obra, está muito mais relacionado à questão identitária do que a aspectos bélicos. Desde “Proposição”, em que “veias/ De muitos remos” sugere a marca identitária, a trechos como “Poeta! Todo o poema:/ geometria de sangue & fonema” (p. 17); “O sol ferve-te o sol no sangue” (p. 37); “Dividimos a terra/ entre pevides & árvores de fruto/ entre sangue & cicatrizes” (p. 62); “Tocando tambor/ com sangue d’África” (p. 63); “Todo o sangue do teu corpo peregrino” (p. 68); “quando o teu corpo/ sangue & lenhite de puro cio” (p. 71); “Mas a terra!/ o polme da terra/ que o sangue bebe” (p. 80); “Cada criança/ é ditongo de leite/ com sangue nas vogais” (p. 82); “o bolor da terra/ é sangue e trigo” (p. 85); entre outros, percebe-se a intenção de marcar o “sangue” como reafirmação cultural. E, nesse sentido, os versos “Porque o

“meu nome é sangue” (p. 67) e “o vento bebe meu sangue a barlavento” (p. 85) são bastante reveladores.

Todavia, há outras passagens em que a “sangue” se relacionam experiências dolorosas, como “Que a pedra é regada pela esponja dos nossos corações/ Como a espiga de sangue na dor numa concha de leite” (p. 21); “Três rios para nunca mais/ o primeiro escrito nas mãos/ o segundo escrito na boca/ o terceiro escrito no sangue” (p. 25); “Soletrando ainda/ Como um diálogo com sangue nos calcanhares” (p. 33), “E dos rios/ Que nascem na veia cava/ E do sangue/ o povo sobre o mapa” (p. 45); “Mas muito antes/ De hipotecar/ meu litro de sangue” (p. 47); “O sangue ainda retine/ vivo/ nas narinas dos telefones” (p. 59); entre outras. De todo modo, a presença desse referente colore as páginas da história do país, não para fazer da dor um marco, mas para acentuar que há “vida” nessa história e para mostrar uma identidade própria que se origina de um movimento de vida e não de morte.

Se o plano histórico em *Pão & Fonema* não faz uso de fontes históricas explicitamente referenciadas, há, por outro lado, uma referência significativa de nomes que integram a história da cultura cabo-verdiana, como João Varela, Gabriel Mariano, Umbertona, Germano Almeida, Ovídio Martins, Manuel Lopes, Manuel Duarte e Osvaldo Alcântara. A presença desses referentes torna plural a voz do eu-lírico/narrador, que, criando uma espécie de “pacto literário e cultural”, deixa que seu texto também seja assinado por esses nomes.

Também ratificando a história fragmentada, temos referentes de marcação temporal que, aqui e acolá, vão permeando os retratos identitários: “ano a ano”; “19 deste mês”; “Meio-dia”; “Novembro”; “tardes de Domingo”; “Antes da manhã”; “Dezembro”; “inverno”; “o poente”; “ontem”; “agora”; “quando a manhã amanhecer” e “noite”. Essas marcações embora não configurem, como já se afirmou, um painel ordenado de menções históricas, pontuam a necessidade de, em alguns momentos, se marcarem os registros temporais que incidiram para que essa história se constituísse.

Sinteticamente, podemos dizer que o Canto Primeiro, “Tchon de pove tchon de pedra”, em termos de plano histórico, concentra-se na realidade da terra, em seus aspectos mais naturais e na vida cotidiana. O Canto Segundo, “Mar & Matrimónio”, por sua vez, privilegia a dimensão cultural do exílio, a projeção do futuro e o desejo expresso da concretização das expectativas para o país. Já o Canto Terceiro, “Pão & Património”, volta-se contundentemente para a história do “agora”, o necessário tempo da revolução.

Ao colocar “o pão das artérias sobre a mesa” e “O grito da artéria sobre o mapa” (p. 86), *Pão & Fonema*, metaforicamente, coloca sobre a mesa os aspectos culturais e históricos que desenham os contornos da identidade cabo-verdiana. O desfecho do poema, “Canção”, indica o movimento em torno da matéria épica, a formação identitária de Cabo Verde, a ser seguido em *Árvore & Tambor*. Isso se percebe na marcação “MAS ANTES MUITO ANTES” (p. 95), que remonta à ancestralidade e sugere uma penetração mais intensa no plano histórico de Cabo Verde, o que a próxima análise atestará.

6.1.2 O plano histórico em *Árvore & Tambor*

Há, no início de *Árvore & Tambor*, a alusão à “hora zero”, a do nascimento da pátria. Contudo, a adversativa “mas”, também em maiúsculas, presente na “Proposição & Prólogo” (I), anuncia o desejo de revisitar o “antes” e perscrutar o imaginado e agora realizado “depois”. O passado se recompõe em fragmentos, reafirmando a **perspectiva fragmentada (b)** do plano histórico, de alto teor crítico, em que figuras ímpares, como a do angolano Agostinho Neto, são retomadas como ícones de uma atitude positiva de enfrentamento da realidade e simultâneo trabalho com a linguagem em prol de uma real experiência de libertação e liberdade:

Sabemos Neto! pela dor muscular do poema
 Que tuas mãos colocaram
 Pedra nova nos alicerces do mundo! para que
 O Mundo fosse cada vez mais livre
 A Liberdade fosse cada vez mais Homem
 E o Homem! cada vez mais sonho:
 Dar à terra a voz do povo E ao povo a voz da pátria.
 (2001, p. 161).

Essa referência, além de constituir um recorte do plano histórico, corrobora para a imagem do heroísmo coletivo pregado pelo poema, que pede ao povo (e já o fazia desde *Pão & Fonema*) uma consciência real de si mesmo como membro de algo maior, a pátria, a “mátria”, que só se realiza como tal por meio do somatório de ações de sua gente. Assim, nomes como o de Agostinho Neto ou o de Amílcar Cabral⁴⁴, entre outros, assumem, metonimicamente, papel expressivo dentro da obra, cujo heroísmo se expande além das figuras consagradas para alcançar o próprio povo cabo-verdiano, heroico em sua capacidade de superação das adversidades climáticas, econômicas, políticas e históricas.

Voltando ao quadro sintético que apresenta a reincidência dos signos em *Árvore & Tambor*, destaco que são os signos “palavra”, “ilha” e “homem” os mais presentes. A força significativa desses três elementos se relaciona à estrutura narrativa que se desenha, subliminarmente, na obra. O povo cabo-verdiano, representado pelo semema “homem”, é a personagem principal que atua no espaço demarcado, mas também simbólico, da “ilha”, fazendo uso da “palavra”. Assim, a palavra já aparece como uma conquista, o que seria natural, depois de *Pão & Fonema*. Observemos o quadro:

SIGNOS	A&T	pos.	SIGNOS	A&T	pos.	SIGNOS	A&T	pos.
OLHOS	41	7 ^a	TERRA	39	9 ^a	PALAVRA	110	1 ^a
ROSTO	40	8 ^a	PEDRA	32	12 ^a	MÚSICA	51	5 ^a
SANGUE	49	6 ^a	ILHA	107	2 ^a	TAMBOR	38	10 ^a
HOMEM	83	3 ^a	MAR	51	5 ^a		199	
MULHER	25	13 ^a	VENTO	10	16 ^a			
CRIANÇA	17	15 ^a	ÁRVORE	71	4 ^a			
POVO	38	10 ^a	SOL	51	5 ^a			
PÃO	18	14 ^a	CHUVA	35	11 ^a			
MILHO	7	18 ^a	CABRA	7	18 ^a			

⁴⁴ Simone Caputo Gomes, em *Cabo verde. Literatura em chão de cultura*, lembra que Amílcar Cabral é “considerado o ‘Pai’ da nacionalidade cabo-verdiana e guineense” (2008, p. 77).

Pode-se perceber que o fato de a independência ser uma realidade há alguns anos, se considerarmos o ano de publicação de *Árvore & Tambor*, influencia a recepção da obra, ainda que se saiba que muitos versos foram provavelmente escritos no decorrer dos muitos anos que separam os dois primeiros livros. Contudo, como já foi dito, se a independência é um fato já consumado, a força da palavra independente também o é, ainda que os rumos do país possam indicar a real necessidade de o povo cabo-verdiano cada vez mais abraçar a própria expressão e aprofundar o sentido da própria palavra.

Em vista disso, a presença de Agostinho Neto e Amílcar Cabral é sugestiva. Ao mesmo tempo, os dois são ícones dos episódios históricos e bélicos em busca da independência de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau e são referências literárias, pela produção literária sob sua assinatura. Irmanados, pois, aos propósitos do eu-lírico/narrador, Neto e Cabral são homens tomados como espelhos exemplares para o povo cabo-verdiano. Assim, em *Árvore & Tambor*, a presença dos dois heróis, mais que um referente relacionado ao plano histórico é um ponto-chave para a fusão entre ato e palavra, “sede” simbólica que o poema reconhece na cultura cabo-verdiana:

Amo a fome das palavras
com o ventre na penúltima sílaba
E a bandeira do útero
rasga o hino da terra crua
o vulcão é força
a ilha é semente
o mar é músculo
a cabra é ouro

(2001, p. 113).

“Árvore”, “música”, “mar” e “sol”, em um segundo plano de reincidência, tanto ratificam a importância da expressão cultural, quanto remontam ao ambiente, à natureza cabo-verdiana, ou seja, constituem a dimensão **geográfica (b)** do plano histórico, recompondo algumas das imagens de *Pão & Fonema*. Paralelamente a esse repertório, o poema faz uso de “chuva” como o elemento catalisador, capaz de incidir para as transformações. Por isso, “chove” tanto em *Árvore & Tambor*. E se a chuva não é um dado histórico, é, certamente, um componente do imaginário cabo-verdiano.

Marcações temporais estão mais presentes em *Árvore & Tambor*, e isso se comprehende pela maior ênfase do segundo livro na perspectiva histórica do país, principalmente no que concerne a seu “marco zero”, ou seja, a conquista da autonomia. Por isso, encontramos no decorrer do poema referentes como: “hora zero”; “ontem”; “Junho”; “Julho”; “Agosto”; “Setembro”; “Agora”; “noite”; “De manhã!”; “ao meio-dia”; “Outubro”; “Domingo”; “fim do dia”; “Amanhã”; “poente”; “maio”; “Hoje”; “52 anos de avanço”; “tantos séculos”; “na hora de boas’hora”; “Janeiro”; “Novembro”; “tempo de sumeâ na morna k’sementeirâ na funaná”; “Tempo da paz”; “tempo oco de paz”; “tempo oco de guerra”; “tempo de ouvir”; “tempo da nova semântica”; e “tempo da maior luta E da menor lâmina”. Nesse rol, destaca-se o “De manhã”, que, tal como “hora zero”, insere força não só no sentido do “nascer” como nação como também no de abandonar a identidade de “flagelados do vento leste”. De outro lado, a consciência não apenas do tempo mas das marcas identitárias deste tempo se recolhe, exemplarmente, de “tempo da maior luta E da menor

lâmina”, uma vez que o eu-lírico/narrador, acentuando não existir mais um tempo de guerra pela lâmina, afirma haver uma “luta” maior a ser vencida. E aí se destaca, mais uma vez, a importância da matéria épica.

Também há títulos de poemas que mostram a importância do tempo em *Árvore & Tambor*. Basta observar o Canto Quinto, que se intitula “Tal espaço & tal tempo”, realçando, pois, aspectos relacionados ao plano histórico e ao teor mais narrativo do segundo livro. Contudo são “Tempo de ser ovo/ ovo de ser tempo” e “Tempo de amar” os títulos mais emblemáticos da caracterização simbólica desse tempo dentro do contexto cabo-verdiano.

Se, em *Pão & Fonema*, percebe-se o AGORA como o eixo que conduz a mensagem do poema, em *Árvore & Tambor* ocorre um processo de coordenação dos referentes ontem, hoje e amanhã, em que se dá realce à necessária relação entre ato e consequência, entre passado, presente e futuro.

No âmbito dos espaços, tal como ocorre em *Pão & Fonema*, há uma pluralidade visível. Entretanto, a marcação identitária africana é bem mais visível. Ainda que mantendo a estrutura fragmentada do plano histórico, há momentos no poema em que situar o fato histórico no espaço é necessário para que o texto sustente a argumentação implícita e o apelo ao envolvimento do povo no novo tempo que a história construiu. Assim, referências como “África” (que aparece diversas vezes), “Pátria”, “povo de Cazenga”, “Luanda”, “Azânia”, “Namíbia”, “Zimbabwé”, entre outras, sustentam esse repertório africano que está na raiz resgatada da identidade cabo-verdiana.

Outra marca de *Árvore & Tambor* é o realce que se dá aos acontecimentos em torno dos quais o próprio processo passado-presente-futuro se estrutura. Cito alguns em que a referência é explícita: a revolta com a dominação colonialista; a instauração da república; a pesca simbólica, indicando o próprio ato de “buscar a libertação”; a revolução, na qual o “soldado de pão” é figura emblemática; a luta angolana pela independência; a criação do P.A.I.G.C.; a existência do P.A.L.O.P.; a contribuição de Amílcar Cabral para a nova história de Cabo Verde; a importância da volta dos emigrantes para a consolidação da independência do país; e o chamamento a António Nunes. Dois belos exemplos poéticos que atestam a presença referencial dos acontecimentos históricos são:

Além! Sob o silêncio do tambor de Deus
Dentes d’Europa
Vendiam
O pão d’África à fome das Américas
(2001, p. 154).

Angolanamente despoletaste a sílaba portuguesa
Do seu peso de pólvora & opressão
E libertaste o pão da palavra
Da casca da colónia & cicatriz fascista
E trouxeste ao solo da língua
Um novo amor! a “Sagrada Esperança”
De um país sem fronteiras
(2001, p. 161).

Há, contudo, um acontecimento histórico, a morte de Amílcar Cabral (e seu impacto sobre Cabo Verde e Guiné-Bissau) no dia 20 de janeiro de 1973, que é contemplada metaoricamente, em trecho impregnado de simbologias, numa fusão evidente entre o histórico e o maravilhoso:

Amílcar!
Há hélice & sonho
na raiz da árvore que tomba
Há sangue & ombro
na pele de tambor que rompe

E da pedra
E do Sol Que move
O sangue e o rosto da pirâmide
Não há Janeiro
Não há Novembro
Que não seja
Uma península de dor
Entre duas bandeiras
(2001, p 173).

Para melhor confrontar o dado histórico e o valor simbólico da poesia, remonto à descrição que António Tomás faz da morte de Cabral e a um comentário que tece sobre o significado dessa morte:

Amílcar Cabral prepara-se para estacionar o carro quando, de súbito, lhe aparece um jipe à frente, que lhe projecta os máximos e de onde saltam vários homens armados, entre os quais Inocêncio Cani. Interpelam o líder com maus modos, segundo relatou Ana Maria, a única testemunha viva da cena do assassinato. Segue-se uma breve discussão em que os assaltantes tentam amarrar Cabral, mas este resiste e é alvejado com três tiros à queima-roupa (2007, p. 274).

A morte de Amílcar Cabral foi muito mais do que a sua eliminação física: a tentativa de eliminação do elemento cabo-verdiano significou igualmente o repúdio da unidade, uma das mais importantes base teóricas sobre as quais assentava o partido (2007, p. 287).

De forma geral, portanto, o plano histórico em *Árvore & Tambor* se constitui de: referências diretas a fatos históricos, envolvendo nomes (personagens), tempo e espaço específicos; elaboração simbólica de referentes cotidianos (como a rotina da pesca); elaboração simbólica de personagens reais do cotidiano do país, com destaque para as mulheres, os artesãos e os pescadores; e elaboração simbólica de uma “história do tempo futuro”, que, criando o “Golpe de estado no paraíso”, convoca o povo a sonhar mais alto. Da “boca da República”, Cabo Verde parte, na concepção poemática, para o espaço utópico e universal do paraíso. E será nessa busca pelo paraíso que o povo encontrará a motivação para seguir rumo ao ideal da terra prometida. Não a terra predestinada ou condenada pelas circunstâncias coloniais ou pelas características geológicas, mas a terra, que da árvore e do tambor, afirmando a identidade africana, extrai a força de “Ser”, tal como se vê no poema “RAIZ & ROSTO”, do qual cito trechos:

De manhã! há rostos & ombros
Que amadurecem árvores no horizonte

/.../

Dos seios da ilha ao corpo de África
O mar é ventre E umbigo maduro
E o arquipélago cresce
Entre as ilhas Que se vestem
Entre mil... milhão e uma
Mais outra árvore agora
Mais um arco-íris depois

/.../

De manhã! há tambores & ombros
Que amadurecem rostos no horizonte
(2001, p. 118).

A palavra, portanto, eixo que sustenta toda essa visão, deve ter a força do letramento, ou seja, deve ser incorporada ao repertório e à ação das crianças com a segurança de quem, mais que aprender a “ler”, aprendeu a “escrever”, usando o “alfabeto” da consciência, o sentido de sua própria existência.

Concluo com um poema que me parece conter a síntese histórica de *Árvore & Tambor*:

Éramos o ontem e hoje
A letra viva
do alfabeto verde do nosso percurso
Aqui! da lestada onde
Os vales libertam das grades do vento
cavalos de tanta luz
Aqui! onde cresce crescem
A goela do monte e os membros da montanha
As árvores do dia E os tambores do diálogo
“Que trazem no sangue
A cifra de Amílcar”
E levam
pela batuta de sol a sol
O som da ilha À orquestra do mundo...
Aqui! onde
A seca é arma e a fome! desafio
A ilha é vida E a secura! vivência
E alta
negra! a estrela traga
A bandeira branca
Da nossa guerra
Entre céu & terra
(2001, p. 204).

6.1.3 O plano histórico em *Pedras de Sol & Substância*

No último dos livros de *A cabeça calva de Deus*, o plano histórico também se apresenta fragmentado, embora, ao mesmo tempo, reintegre as perspectivas da origem imemorial, do período que marca a transição de Colônia para República, e o futuro da pátria “Recém-nascida!” (2001, p. 289). Curiosamente, o que se percebe nesta parte da obra é uma retomada do destaque à dimensão cotidiana no tempo e, ao mesmo tempo, um redimensionamento do fator artístico como elemento integrado a esse cotidiano. Há, por exemplo, no Canto Segundo, em “Litografias para as festas de São Filipe. Segundo Manuel Figueira e Luísa Queirós Figueira”, uma série de poemas em que cada poema recebe como título o nome de um dia da semana. Extraíndo das telas dos artistas o motivo para os poemas, Corsino capta, simultaneamente, o tempo e o espaço cotidianos.

Tal como em *Árvore & Tambor*, “palavra” é o signo mais destacado. Contudo, em segundo lugar está “música”, o principal signo de *Pão & Fonema*. Assim, pode-se dizer que o último livro funde definitivamente forma e conteúdo, corpo e alma, o histórico e o maravilhoso de que se compõe a matéria épica da obra. Vejamos o quadro referente a *Pedras de Sol & Substância*:

SIGNOS	PS&S	pos.	SIGNOS	PS&S	pos.	TOTAL	SIGNOS	PS&S	pos.
OLHOS	17	10 ^a	TERRA	14	11 ^a	86	PALAVRA	101	1 ^a
ROSTO	20	9 ^a	PEDRA	83	3 ^a	139	MÚSICA	90	2 ^a
SANGUE	14	11 ^a	ILHA	46	4 ^a	190	TAMBOR	5	17 ^a
HOMEM	46	4 ^a	MAR	27	6 ^a	102		196	
MULHER	38	5 ^a	VENTO	13	12 ^a	28			
CRIANÇA	23	7 ^a	ÁRVORE	11	13 ^a	104			
POVO	6	16 ^a	SOL	21	8 ^a	111			
PÃO	4	18 ^a	CHUVA	2	20 ^a	41			
MILHO	7	15 ^a	CABRA	3	19 ^a	22			

Se “palavra” e “música” parecem apontar para a “substância”, outro referente importante, “pedra”, acentua o primeiro termo do título desse livro, completando, pela tríade “palavra + música + pedra”, a construção simbólica de seu sentido.

A marcação temporal tem início por um “Antes”, que sugere a recuperação do plano histórico, porém o que se verá é um resgate do tempo imemorial, pré-histórico, em que o arquipélago integrava o “ventre” da África. A ancestralidade da terra é, portanto, o primeiro referente que caracteriza o plano histórico do último livro.

Outras marcações de tempo vão surgindo e criando uma composição ainda mais fragmentada e múltipla do tempo, como “Antes e depois do 1º dia”; “Agosto”; “Outubro”; “Meio-dia”; “manhã futura”; “Antes e depois do 3º dia”; “500 anos”; “violência do 5º dia”; “Ainda ontem”; “Outono”; “Antes & depois do 7º dia”; “Maio”; “À noite”; “Desde ontem”; “8H45 da manhã!”; “meia-noite”; “setembro”; “poente”; “Todas as noites”; “Todas as manhãs”; “Todas as tardes”; “agora”; “antemanhã”; “quatro anos”; “semanas”; “séculos”; e “madrugada”; além, claro, dos já referenciados poemas que têm como títulos os nomes dos dias da semana. Uma ligeira observação desse repertório de sememas relacionados ao sema “tempo” já denuncia a abrangência do último livro que não só retoma as marcas específicas do registro

cotidiano, como expande o tempo para dimensões bem amplas, como o tempo da criação divina (1º, 3º, 5º e 7º dias) e a história datada da colonização (500 anos).

Pedras de Sol & Substância renova, ainda, as marcas simbólicas e significativas dos livros anteriores, retomando, em breves cenas, passagens que reforçam as relações semânticas anteriormente firmadas, tal como a relação terra-mulher; o poder de renovação das crianças; a história cruel da colonização em África; a expressividade dos referentes culturais, entre outros.

O primeiro poema após “Oráculo” tem como título “A cesariana dos três continentes”, o que sugere uma narrativa ancestral, em que o povo e a terra se misturavam: “Éramos a exclamação/ Do Ion na Ionjura/ Dando/ Pernas aos montes E braços às montanhas/ Dando face & sentido/ Às dunas do mar alto” (p. 221).

Todas as fases da vida aparecem representadas por personagens como as crianças, os homens, as mulheres, a avó. E “A criança que vai no colo de minha avó/ Traz na geografia do rosto/ A idade da paisagem” (p. 225) desfaz o distanciamento etário, elaborando uma imagem de semelhança que unifica o povo cabo-verdiano pela propriedade de trazer consigo a gênese da terra. Daí o destaque menor a figuras individuais.

Os espaços são múltiplos, mas muito mais simbólicos, em consonância com o investimento na abstração dos tempos remotos e o expansionismo, além de suas fronteiras, da identidade conquistada. Assim, temos registros como: “continentes” (termo que se repete bastante), “Rotcha Scribida”, “europas e américas fraternas”, “cinco arquipélagos”, “Macaronésia”, “entre o céu e a terra”, “terras do fim do mundo” e “terra ma céu”. De outro lado, referentes explícitos da condição de “Ser Cabo Verde” reafirmam o centramento da matéria épica. Assim, também encontramos “Sahel”, “Monte Cara”, “Pico d’Antónia”, “Boa Vista”, “Monte Verde”, entre outros signos espaciais.

Acontecimentos como a guerra, a emigração, a morte de Cabral, as festas, as rotinas escolares, os rituais religiosos, a criação literária de Aurélio Gonçalves, entre outros, reafirmam a continuidade de certos eventos, numa história de independência que já tem 26 anos, se considerarmos a data de publicação de *Pedras de Sol & Substância*. O que este livro faz, portanto, é uma síntese simbólica dos referentes dos outros livros que serão ampliados pela revalorização do potencial metafórico das artes e da literatura. A “substância” maior dessa identidade está sempre em formação porque

Cabo Verde viaja! Viaja sempre
pelo umbigo & ventre da sua proa
Redonda! que
Toda a lava que emigra
pela ribeira da vida
Toda a erupção que evade
do vulcão da vida
Regressa! Regressam antes da partida
(2001, p. 240).

Ou seja, Cabo Verde, ainda impregnado pela realidade da emigração e da diáspora, vê seus filhos, mesmo os mais distantes espacialmente, ligados à identidade pátria pelo umbigo da Terra-mãe. E, nesse sentido, os outros signos mais relevantes, “ilha”,

“homem”, “mulher” e “mar” completam a imagem da integração entre o povo, a terra (o “ficar”) e o mar (o “partir”).

Para reafirmar as marcas identitárias, o eu-lírico/narrador cede espaço à voz reinventada de Aurélio Gonçalvez (“Gosto de ser palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”, p. 255), referente mais contundente, do “conhecer” a terra pela vivência de suas lendas, mistérios, narrativas de fundação, folclore, práticas de ensino, crescimento das cidades. Tudo isso se soma ao plano histórico da obra e lhe acentua o caráter fragmentado.

E para que a substância da palavra conquistada se renove sempre, o eu-lírico/narrador aconselha a compreensão da lição do mestre:

Oceano ao redor, se reconhecem os amantes das noveletas de
Nhô Goy, pela ilhena semântica de dar portas & janelas às palavras
proparoxítonas

Vindas do deserto! alojam-se no leite & mel da pronúncia

Sugam pelo mar da língua todo o sal das ondas atlânticas,
para que os corpos e os pulmões ganhem na nudez a
luminosidade das praias que nos engravidam
(2001, p. 264).

Pedras de Sol & Substância, “com a música de milénios/ gota a gota nos ouvidos” (p. 280), aprofunda os sentidos da identidade cabo-verdiana, revelando que o processo de “formação” é, na verdade, infinito. Por isso, o ritual do “Guarda-Cabeça”, fechando a obra e lhe ratificando a natureza circular, uma vez que essa imagem mítica remonta a nascimento, fala de um Cabo Verde que terá que renascer sempre, da palavra e da música embalada pela força telúrica que contagia seu povo.

Por fim, o que se percebe, contundentemente, nas três partes de *A cabeça calva de Deus*, é que o presente é mentado como o suporte necessário para a revisitação do passado e a projeção sadia do futuro. A consciência do tempo é, antes de tudo, a consciência do existir como pátria. E a história que da obra se recolhe, por meio da leitura e da releitura de seus fragmentos é o “enredo” de Cabo Verde, em uma concepção afinada com o que afirma Bill Moyers: “A história é o enredo que atribuímos à vida e ao universo, nossos pressupostos básicos e nossas crenças fundamentais sobre como as coisas funcionam” (2001, p. 148).

CAPÍTULO 7

O plano maravilhoso da epopeia

Si el mito es un elemento esencial de la dimensión humana de la realidad, si está en la raíz misma de la creación de tal realidad, lo podemos considerar como una metáfora vital. En este sentido su contacto con la literatura se estrecha. Porque el realismo literario, aún el que intenta copiar fotográficamente lo exterior, tiene que ser forzadamente metafórico, ya que la metáfora está en la raíz de toda expresión artística. Así la metáfora aparece más como un acercamiento, o intento de acercamiento, a la realidad que como un alejamiento de ella (PEÑUELAS, 1965, p. 134).

O plano maravilhoso da epopeia

Neide Archanjo conclui seu poema épico *As marinhas* (1984) com os seguintes versos:

Nunca soubemos bem
cretenses
fenícios
egípcios
assírios
persas
gregos
vikings
portugueses e seus filhos
que coisa é o mar
(1984, p. 147).

“Nunca soubemos bem” define, sinteticamente, a fonte de todos os mitos, a origem de todas as imagens míticas que, derivando do incessante desejo de “saber bem”, brotam da imaginação, da sensibilidade e da sintonia humana com o mistério, que, apesar de toda a evolução do conhecimento científico, sempre está lá, revelando novas faces herméticas, novas pulsões ao desconhecido, novos embriões para novas imagens míticas. E, assim, a humanidade vai cumprindo sua sina de não ser apenas *logos*, mas também *mythos*, também segredo.

Nesse contínuo processo de buscar “saber bem”, vão se multiplicando histórias, tais como a que Marcus Accioly, em *Nordestinados*, relembra:

Não sei se é lenda ou verdade,
Seu moço, falo por mim,
A lenda sempre começa
Quando uma história tem fim.
Pois se a história nos conta
Que Virgulino nasceu,
A lenda logo acrescenta
Que Lampião não morreu.
Além da história e da lenda,
Existe o sonho do povo
Que entre o que houve e não houve
Inventa tudo de novo.
Por isso a lenda é mais certa
Do que o sonho e a história,
Pois Lampião anda vivo
Dentro de cada memória
(1978, p. 119).

O “povo” corrobora para que a imagem mítica de Lampião se mantenha viva e misteriosa, tal como os cretenses, os fenícios e até os portugueses e seus filhos o fazem em relação ao mar. E, desse processo contínuo e encadeado de transmissão de imagens míticas, emerge uma camada ao mesmo tempo imaterial – porque é mistério – e material – porque o mistério se faz representar por imagens míticas das mais variadas formas e conteúdos – que, no conjunto, se pode traduzir pelo termo *epos*. Daí

o fato de as epopeias, como veiculadoras desse *epos*, serem manifestações discursivas diretamente vinculadas à capacidade humana de traduzir o “que não sabe bem” em imagens, símbolos, histórias, lendas, crenças, rituais, cultos, profecias, etc. Como a poetisa espanhola Carmen Borja, em seu poema épico *Libro del retorno*, parece captar, a humanidade se congrega em torno do “fogo” do saber, que, ao mesmo tempo, é “fogo” de mistério. E a arte, nesse movimento de busca de sentido, é “*sangre transformada, gracia sagrada*”:

*Mirar a lo lejos en el espacio
es mirar al pasado en el tiempo.
Porque siempre volvemos a la casa del padre,
permanentemente en camino,
sin certeza de llegar nunca.
Pese a todo, en desamparo,
entre el silencio y la ausencia de Dios,
construyes la esperanza cada día.
No con las palabras de otros:
tu carne habla por sí misma.
Entonces el arte, sangre transformada,
gracia sagrada. Y el hombre mudo,
y el que toma su puesto,
y la mujer sabia, y el niño que imagina.
Todos ocupan su lugar junto al fuego.
Historias del corazón, del alma,
del espíritu, del viento que pasa.
Sólo en la ausência, en el silencio del no,
puede germinar el sí,
convertido en grande lo pequeno.
Siempre volvemos a la casa del padre*
(2007, p. 25).

Compreender a importância do plano maravilhoso em uma epopeia constitui, de certo modo, um exercício de compreensão do próprio vínculo do ser humano com o mistério, com o desejo de “saber” e a sabedoria de aceitar a impossibilidade de “saber bem”, dada não só a relatividade das coisas como a inserção do desconhecido como uma categoria real da vida.

A poesia épica, captando essa dimensão da experiência humano-existencial, e traduzindo-a em imagens míticas – ora provenientes da própria cultura retratada, ora mesmo literariamente construídas pelo poeta ou pela poetisa épico/a no exercício individual livre de, como revelou Carmen Borja, “deixar a carne falar por si mesma” –, consolida a fusão entre o histórico e o maravilhoso, entre *logos* e *mythos*, fazendo-se, portanto, representativa da dupla condição humano-existencial.

Como foi visto no capítulo sobre o plano literário da epopeia, a concepção do plano maravilhoso depende da fonte das imagens míticas tomadas. Essa fonte pode se caracterizar como: **fonte mítica tradicional (a), fonte mítica literariamente elaborada (b) e fonte mítica híbrida (c)**. Passo a mais algumas brevíssimas ilustrações.

Em *Sepé, o morubixaba rebelde*, Fernandes Barbosa retoma a imagem mítica do índio Sepé Tiaraju. Em trecho do canto VI (“O lançado às costas do Rio Grande”), o eu-lírico/narrador descreve o momento que inaugura a inserção do personagem

histórico no plano maravilhoso (o herói indígena, que trazia um lunar na testa, aparece, depois de morto, no céu):

Dobram os sinos pelo filho morto,
Envolvem-se as Missões no desconforto,
O luto cobre as almas sofredoras!
Da oposição ruíram-se as comportas,
Os Sete Povos já não têm mais portas,
Podem entrar as tropas invasoras.

Enquanto à noite o povo se estarrece,
De joelhos cai, chorando numa prece,
E logo a causa toda se adivinha:
No manto azul do céu todo estrelado,
Pela primeira vez se vê gravado,
Um cruzeiro de estrelas que não tinha!
(1960, p. 69).⁴⁵

A figura do índio Sepé constitui um exemplo de imagem mítica diretamente captada da cultura – no caso a rio-grandense brasileira. Explorada também por outros escritores, como Alcy Cheuíche⁴⁶, por exemplo, a imagem mítica de Sepé (tal como outras que integram o repertório cultural brasileiro) oferece-se, portanto, como matéria épica. E já foi dito aqui que não só a epopeia, como qualquer manifestação artística e literária, pode tomar como base de sua elaboração uma matéria épica.

A mesma captação faz Stella Leonards em *Mural Pernambucano*, ao inserir no poema a imagem mítica pernambucana de Dona Ana de Faria e Souza, cruelmente assassinada por seu marido ou por sua sogra no século XVIII:⁴⁷

Pela Praia da Piedade,
se a lua luz amarela,
vaga a saudade da bela
Don'Ana com seu filhinho
nos braços desamparados.

– Seria mesmo culpada?
– Mataram primeiro o amante?
– Quem urdiu tamanha trama?

E a morta de morte infame,
o povo tornou-a santa.
Quem tocasse a tumba fria
de Don'Ana, no convento
franciscano de Ipojuca,
se era cego logo via,
se entrevado caminhava,

⁴⁵ 1960 é o ano em que presumivelmente se publicou o livro.

⁴⁶ Falo do romance *Sepé Tiaraju: romance dos Sete Povos das Missões*, de 1993.

⁴⁷ Conforme o site, <http://www.jangadabrasil.com.br/novembro27/cn27110c.htm>: “Sepultado o cadáver da infeliz senhora na igreja do convento de São Francisco de Ipojuca, dez anos depois, abrindo-se a sua sepultura, foi fama constante, refere Loreto Couto, - ‘se achara seu corpo fragrante e incorruto. Queria Deus com o privilégio da incorrupção mostrar a inteireza da sua inocência?’”. Consulta realizada em janeiro de 2012.

e qualquer sofrido ou triste
“ganhava alento e alegria”.

Levantada, duas vezes,
a pedra da sepultura
foi visto em perfeito estado
o jovem corpo perfeito
da de “rara fermosura”:
anjo em sono repousado.

Se a lua luz amarela,
pela Praia da Piedade,
vaga a saudade dela,
Don’Ana com seu filhinho,
as águas do mar espraiam
– desde a Barra da Jangada
e da Praia das Candeias
aos longes de Boa Viagem –
o castigo merecido
da má sogra e do mau marido
réus de morte indesculpável.

E a lua então se encadeia
e o vento soluça os versos
de um antigo cancioneiro
popular da história aquela.

Pela Praia da Piedade.
Se a lua luz. Amarela
(1986, p. 21-2).

A interferência do poeta ou da poetisa, nesse caso da **fonte mítica tradicional (a)**, restringe-se mais à seleção das fontes eleitas e à tradução, sob forma de poesia épica, da imagem mítica enfocada. É curioso observar que, tal qual se assinala no trecho citado de *Nordestinados*, também nesse poema de *Mural Pernambucano* se reconhece o poder do povo de perpetuar imagens míticas: “o povo tornou-a santa”.

Um curioso caso de **fonte mítica tradicional (a)** é *Os resistentes* (2001, Alexei Bueno). Já no poema I, que também poderia ser compreendido como uma proposição não nomeada integrada ao primeiro canto, com enfoque na figura do herói e no feito heroico, reconhecemos que Bueno extraiu do próprio contexto da épica ocidental sua figura heroica, Ulisses, que, todavia, será tomado como uma estrutura simbólica de representação, por meio da qual se trarão à tona os enfrentamentos de um herói coletivo nomeado de “resistentes”, mas a cuja identidade o próprio eu-lírico/narrador se integra, contra um monstro – Todos/ninguém:

I

Já houve um homem chamado Ninguém, que ainda
é todos nós
E lutava
Contra as ondas grisalhas
E os longes muito maiores que um grito.

Não tinha espada de ferro,
Mas só o bronze macio que corta tão pouco.
De quatro rodas de couro
Lhe eram os rudes escudo, de abeto e betume os seus
barcos esguios

E as vestes
Da lava lanugem de ovelhas: a túnica rota
E o curvo barrete encardido nas auras geladas
da noite.

Suas fogueiras no entanto crepitam ainda
Nos nossos olhos vazios,
A sua voz nos convida ou ordena ao calar-se
dos ventos
E seus poentes nos sangram,
Nos cobrem de púrpura úmida as almas velozes.

Um outro hoje domina, que não é um gigante faminto
De um olho só, nem o deus irritado do mar.
Seu nome é Todos, que não é nenhum de nós.

Todos pisa
Com armas mais do que o ferro nos que não o são
Nem o querem.
Donzela alguma dos céus nos guiará contra ele.
O sangue
Que ele perscruta e transmuta, ainda nosso, talvez
nos guiará
Na grande guerra incruenta. Pois ele é o Senhor
Da Crueldade
E a nós só nos resta roê-lo por dentro
Quais ratos
Ou vírus
Ou cancros. Nós somos os resistentes da guerra
Silenciosa. Nós corroemos o monstro
Chamado Todos, que é na verdade ninguém
(2001, p. 24).

Em *Helênica* (1993, Silvia Jacintho), uma **fonte mítica tradicional (a)**, Helena de Troia, é o ponto de partida para uma série de associações simbólicas entre fragmentos histórico-culturais, imagens míticas, o poder da arte, e a projeção do imaginário feminino representado pela figura polêmica e plurissignificativa de Helena de Troia, que é, assim, apresentada no poema:

KOSMOGONÍA

Antes de tudo receber um nome
eu já nasci Helena
desde o longe eu sou Helena
desde o Cháos cresce em meus pés o desespero
das flores doces quebradas na haste pelo vento
desde há muito sou Helena

Os cabelos escorridos o perfil liso
a altura que tem as colinas

a península dourada o sol da tarde cortando o trigo
a roupa de cereal das mulheres mais virgens
a silhueta da Atená contra as montanhas escarpadas
a embarcação aflorando dos sonhos nas águas
a poesia o corpo mortal inebriado, a poesia

Para chamar a atenção
eu chicoteei o mármore e as colunas
e o chicote era de couro trançado de cabras
que pastam as flores dos montes
ninguém ouviu o estampido
nem eu nem você nem Zeus
nunca prestaram atenção
nunca me deram atenção
sob a gigante forma das sombras eu sobrevivi
nomeando as coisas com poesia
(1993, p. 17).

A fonte mítica literariamente elaborada (b) requer do poeta ou da poetisa épico/a a capacidade de fundir um potencial mítico culturalmente imanente em uma sociedade a uma estrutura, literariamente criada, e ao repertório histórico, geográfico, geológico, antropológico, etc., que configura, em termos gerais, o plano histórico referenciado pelo poema épico.

Carlos Nejar, em *O poço do calabouço* (1974), monta uma estrutura simbólica para tratar de uma matéria épica relacionada ao potencial mítico da superação. Dividido em quatro partes – I. O POÇO, II. INTENTOS DO MEDO, III. LADO A LADO e IV. SAÍDA –, o poema registra um paulatino e metafórico encaminhamento à liberdade, como se percebe lendo os primeiros e os últimos versos da obra:

I. O POÇO
Quando nasci
fui posto
no fundo do poço
do calabouço.

Andei
e as pernas,
os braços
cresceram
no fundo
do poço
do calabouço.
/.../
(In *A idade da noite*. 2002, p. 79).

III
Já estão desimpedidas
as bordas do calabouço

O dia é fora.
as estrelas.

O ar é um campo
lá fora.

A aurora
não pesa tanto
lá fora.

Juntos lutamos
e juntos
ascendemos
num só remo,
num movimento de corpo
que leva a alma conosco.

Não temos outra bandeira
senão rodar para fora
da roda do calabouço,
da roda funda do poço
que a liberdade prendia.

Não temos outro comando
senão subir para o dia
(In *A idade da noite*. 2002, p. 126).

Gerardo Mello Mourão, em *Invenção do mar*, se faz exemplo dessa capacidade que o poeta épico tem de entrar em contato com a dimensão simbólica da experiência humano-existencial e elaborar, literariamente, o plano maravilhoso da epopeia. Em seu poema, ele capta o poder simbólico do número 12 e as reverberações poéticas que, em um processo de tradição literária, vão contaminando a criação artística (especialmente a literária) em todo tempo e lugar. O ser humano consegue “inventar tudo de novo”, porque reconhece, no próprio mundo, demandas de mistérios a serem traduzidos:

Os reis magos, os sacerdotes caldeus
os padres babilônicos e os profetas hebraicos inventaram
o enigma deste número: e eram doze
as tribos de Israel e doze
as colunas do templo e doze
a *rota genitura* das constelações
no *tzodíakon* dos gregos – e doze
os mártires da África no canto
do Bispo de Salerno e doze
os césares de Roma – doze os coros dos anjos;

e os guerreiros e os profetas das duas escrituras
Isaías, Jeremias, Pedro, João, André, Mateus, Tiago e os outros
eram doze – e doze eram “*los de fama*” de Pizarro
e os pares de França e os guerreiros portugueses
chamados os doze de Inglaterra.

E doze eram as naus e doze os capitães da descoberta
E doze os capitães das doze
capitanias hereditárias
que herdaram meus avós e herdei – eu Poeta,

para estes cantos também hereditários
de viola em viola repetidos
para meus filhos e meus netos,
e os outros meninos do bairro,
para as rodas de rapazes e raparigas nos terreiros
para os soldados em seus pátios de guerra
e os marinheiros no balanço de seus navios
e os bêbados na algazarra de suas bebedeiras;

para esses herdei e para os monges
no cantochão de seus mosteiros – e aos cantadores da feira
que ainda cantam com suas rabecas de pau-pereira
– ensino a todos e canto e conto essas histórias
nestes versos ora abertos ao vento e ao mar
e às vezes escandidos
na flor dos doze pés do metro alexandrino:

mestre-de- obras do ritmo – engenheiro das sílabas
canto o canto – e o canto e os cantos
em clarins de guerra e em *viola d'amore* repetidos
soam ressoam nessas cordas de prata nesses sopros de ouro
ao ronco dos carros ao pulmão dos foles à centelha das forjas

o nome inaugural e metalúrgico
dos feudos e fortins
(1997, p. 166-7).

Essa mesma capacidade de reconhecer potenciais simbólicos que, explorados, vão configurando o plano maravilhoso de uma epopeia, vê-se na singela e delicada aproximação entre a jaqueira e a maternidade, recolhida dos versos de *O jardim silencioso*, de Leda Miranda Hühne:

QUANDO A PRIMEIRA JAQUEIRA DEU
DEU A PRIMEIRA JACA
TOCANDO FUI DEVAGAR
NO FRUTO ACOMPANHANDO
A GRAVIDEZ
ME ENTERNECIA A CADA
CENTÍMETRO DE CRESCIMENTO

NA HORA DO ESTOURO
BAGOS E SEMENTES
SOLTOS À MOSTRA

MÃE
VI SUA BARRIGA
LIVRE NUA
SEM PESADAS VESTES
(1995, p. 104).

No caso do poema de Leda, é a própria natureza quem oferece os recursos simbólicos para que os mistérios da fecundação e da criação da vida sejam retomados como matéria épica.

Stella Leonardos, em *Rapsódia sergipana* (1995), através de um recurso original: propor um diálogo metalinguístico entre sua obra e uma carta autobiográfica de Sílvio Romero, gera uma **fonte mítica literariamente elaborada (b)**, cujo valor, no plano literário da obra, é promover uma cumplicidade entre o recorte que dá à cultura sergipana e a inscrição cultural de Romero em sua terra natal. Um “encontro” entre os dois, sedimentando a intervenção da poetisa na fusão dos planos histórico e maravilhoso, dá o tom da criação poemática por meio da qual a terra também é recriada. A fonte histórica explicitamente referenciada entra na própria estrutura do poema, que insere os dados bibliográficos da carta entre dois versos. Vejamos alguns trechos:

POEMA DESENTRANHADO DE UMA CARTA AUTOBIOGRÁFICA

Feito mágica num livro.

De um simples bico de pena
o perfil com nova vida,
destacando-se da página.

E sobrevindo o mistério,
a meu encontro o sorriso
e a presença carismática
de mestre Sílvio Romero:

Também fui criança de sonho.
Daria o senhor licença

que eu sonhasse, olhos abertos,
com base em Sílvio Romero?
(1995, p. 43-5).

A intervenção de poetas e poetisas épicos/as para a fusão de aspectos extraídos da realidade sociocultural (formando um plano histórico) e demandas de imagens míticas (formando o plano maravilhoso) gera poemas épicos de alta inventividade no plano literário. Boa ilustração vem de Adriano Espínola, que, em *Metrô*, revela a força fêmea dual cidade-mulher, com frequentes alusões ao corpo feminino como receptáculo para o gozo do homem em trânsito, como a Terra-Mulher à espera de ser fecundada (1996, p. 75):

Quero seguir sozinho nesta amorosa via-fêmea,
que se abre e me abraça de passagem,
me duplica e chama,
me carrega e fere,
me atravessa como um relâmpago,

me enlaça, nesta luta mais sã,
que recomeça
mal rompe a manhã
nos subterrâneos da cidade e do Metrô
em que viajo,
segurando a barra da palavra,
que se ergue
no centro do vagão e da fala — meu falo
de partida para dentro de ti
e da escuridão de tuas coxas.

O último caso, da **fonte mítica híbrida (c)**, como foi visto, revela um plano maravilhoso que tanto apresenta imagens míticas extraídas do repertório cultural enfocado, como desenvolve a fusão dos planos histórico e maravilhoso por meio de elaborações literárias que captam o valor simbólico de determinadas estruturas de representação. Um desses casos, como se apontou, é *Mensagem*, de Fernando Pessoa, em que a estrutura dos campos, brasões, castelos, etc. sinaliza a elaboração simbólico-literária de uma estrutura mítica de representação da cultura portuguesa, enquanto, de outro lado, a imagem mítica do sebastianismo extraída do imaginário cultural português é referenciada e renovada com intensidade.

No mesmo rol, está *Poema sujo* (1975), de Ferreira Gullar. Como afirma o próprio autor em “A história do poema”⁴⁸, *Poema sujo* (1975) é uma escritura do exílio. Produzido em 1975, em Buenos Aires, o poema conserva a força criativa da experiência amarga do exílio político, mas, ao mesmo tempo, faz-se meio de o eu-lírico/narrador, nomeado “José Ribamar Ferreira”, reviver sua identidade pátria, sua cultura, seus vínculos afetivos e sociais. Por essa razão, há, sem dúvida, no poema, uma referencialidade subjetiva que constrói a dimensão histórico-existencial desse “herói” que, através do espaço mítico gerado pela experiência literária, tornar-se-á viajante da memória que o reconduz a São Luiz do Maranhão. Recém saído de um

⁴⁸ Texto escrito em 1979.

claro/escuro, o herói dá início às suas reflexões reinventando a imagem de uma carnalidade feminina, anônima, mas presente como a “musa” que se faz necessária para que a viagem se concretize em palavras: “tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de/banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca/ do corpo (e não como a tua boca de palavras) como uma entrada para/ eu não sabia tu” (1976, p. 3). A musa sem nome (“mas como era o nome dela?/ Não era Helena nem Vera/ Nem Nara nem Gabriela/ Nem Tereza nem Maria; Seu nome seu nome era../ Perdeu-se na carne fria...” – p. 4) perdeu-se, mas está com o herói, ainda que tenha mudado de cara, cabelos, olhos e risos. Essa abertura, além de referenciar o momento de criação e a “musa inspiradora”, sugere um corpo feminino a ser devassado durante a busca do poema: “Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem/ que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás/ e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama” (p. 5). Assumida a necessidade desse corpo a ser penetrado, tal como o herói penetrará a cidade, surge uma mulher não nomeada (“que importa um nome?”, p. 6), mas que é menina coberta de flor, aurora, água, artistas de cinema, “mulher a tossir dentro de casa” (*Ibidem*), ou seja, a Mãe-Terra, urbana e imóvel, aberta à rota épica do herói.

De toda maneira, em relação à concepção do plano maravilhoso, o mais importante é sempre salientar que o maravilhoso em uma epopeia nada mais é do que um reflexo da inegável presença do mito na experiência humano-existencial. E Carlos Nejar, em trecho de um de seus poemas épicos (*Um país o coração*), exemplifica muito bem essa presença:

A América começa
no prumo da infância
entre os patinetes
e os companheiros de rua

Todos crescemos
com as calças curtas
no prego
de alguma longe parede

Sem nenhuma astronomia
conhecimento de assombro
cresceu conosco transborda
(2002, p. 143).

A poesia épica recolhe o “assombro” que “transborda” e o traduz em palavras.

Para concluir esta breve abordagem ao plano maravilhoso, cito o pensamento de Lígia Chiappini de Moraes Leite, que contempla a atividade criativa do artista. A visão de Leite pode ser relacionada ao laço da linguagem artística com o potencial mítico que está na origem de todas as coisas, no mistério da vida em si:

O artista restaura, segundo essa visão⁴⁹, o original ambíguo e criativo da linguagem, contra a tendência cotidiana de fixação do sentido. É nessa linguagem originária que podemos perceber, além de uma significação conceitual das palavras, uma significação existencial, que não se traduz pela palavra, mas a habita, sendo inseparável dela. Esse poder de

⁴⁹ Lígia Chiappini de Moraes Leite se refere à visão de Merleau-Ponty acerca da linguagem originária.

expressão da linguagem, a arte explora sistematicamente, abrindo novas dimensões à experiência (2005, p. 24).

7.1 O plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus*

O plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus* apresenta um caso de **fonte mítica híbrida (c)**. Fragmentado, esse plano é constituído pelo somatório de imagens míticas relacionadas ao tempo imemorial do surgimento da terra e, principalmente, da palavra cabo-verdiana – aqui entendida como real possibilidade de voz e expressão – e aos signos identitários que, amalgamados, dão consistência ao projeto de Corsino Fortes de desenvolver como matéria épica a formação identitária de Cabo Verde.

Para configurar o plano maravilhoso da obra, Corsino Fortes, de um lado, recolheu da cultura cabo-verdiana imagens míticas tradicionais que integram essa formação identitária e, de outro, compôs o já referenciado painel de signos que funciona como uma estrutura metáforica básica de sentido, à qual vêm se articulando outras significações, tecendo uma teia ampla de referências simbólicas da qual se recolhe, ao final, a imagem do país. De outro lado, ainda que integrando o painel de signos, o semema “mulher” marca uma associação simbólica bastante relevante em uma obra que se intitula *A cabeça calva de Deus*. A associação terra/mulher remonta às imagens míticas ancestrais da terra nas eras em que a concepção matriarcal provinha das inevitáveis relações entre o poder de gerar vida e a figura feminina. Assim, constitui um caso à parte descobrir de que maneira uma terra representada pela “cabeça calva” de “Deus” referencia igualmente um mundo feminino ancestral.

Estudo, portanto, o plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus* a partir do foco em três aspectos distintos: as imagens míticas tradicionais da cultura cabo-verdiana; os marcos simbólicos da cultura cabo-verdiana que estruturam a construção do sentido épico do texto, com destaque para alguns desses marcos; e a Mão-Terra e a “cabeça calva de Deus” como duas faces de uma mesma identidade. Na análise de cada um desses aspectos, farei referência a cada livro, sem, contudo, segmentar o estudo, uma vez que considero que está justamente na integração final entre *Pão & Fonema, Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância* o ponto forte da concepção do plano maravilhoso em *A cabeça calva de Deus*.

Quanto ao primeiro aspecto, cabe lembrar que, embora historicamente Cabo Verde se constitua como terra habitada a partir da chegada dos portugueses, imagens míticas como a da *Rotcha Scribida* (traços rupestres que indicam uma presença ancestral nas ilhas cabo-verdianas) denunciam o desejo de transgredir o registro histórico em busca de um “si-mesmo” pautado por outra lógica que não aquela que, convencionalmente, organiza o sentido da distribuição da presença humana nas ilhas a partir do colonizador como elemento fundador. Desse modo, ao recolher da cultura cabo-verdiana imagens míticas relacionadas à criação da terra, Corsino Fortes atendeu a uma das demandas que configura a matéria épica em foco: redimensionar as origens que influem na formação identitária do país. Trato, portanto, nessa análise, de verificar como e com que intensidade certo conjunto de imagens míticas que circulam culturalmente em Cabo Verde foi captado e desenvolvido em *A cabeça calva de Deus*. E, para realizar essa investigação, não poderia deixar de fazer uso de fontes como

Gabriel Mariano, João Lopes Filho, Brito-Semedo, entre outros, que aludem às imagens míticas que tradicionalmente circulam no imaginário cabo-verdiano.

Em relação ao segundo aspecto, contemplo os referentes sígnicos elencados durante a análise do plano literário da obra – olhos, rosto, sangue, homem, mulher, criança, povo, terra, pedra, ilha, mar, vento, árvore, sol, milho, cabra, chuva, palavra, música, tambor, ovo, pão e Deus⁵⁰ – que, simultaneamente, nos fazem compreender Cabo Verde e permitem estabelecer com essa cultura um diálogo que ressemiotiza símbolos cabo-verdianos, integrando-os, como já se disse, a uma cosmovisão mais ampla. Voltarei a alguns desses signos, analisando-os agora sob o prisma da composição do plano maravilhoso.

Em relação ao terceiro aspecto, a partir do referente sígnico “mulher”, estabeleço um paralelo entre a imagem de um Deus mergulhado no oceano, constituindo a ilha como uma cabeça divina, e a força da imagem mítica da Mãe-Terra que está densamente representada nos três poemas. Para tal, volto à questão da inserção das mulheres cabo-verdianas no poema e à representatividade simbólica (ou representatividades) que tal inserção demarca. Ao mesmo tempo, ilusto a análise com referências à mesma inscrição – Mãe-Terra ou Terra-Mulher – na épica ocidental. Para, desde já, justificar a relevância desse recorte particular, lembro uma colocação de Brito-Semedo acerca do conceito de “Mátria” e de sua relação com a cultura cabo-verdiana, principalmente no que se refere ao momento nativista de sua literatura:

O conceito de Mátria foi primeiramente utilizado pelo Padre António Vieira, em 1639, no “Sermão de Nossa Senhora da conceição”, pregado na igreja de Nossa Senhora do Desterro, na Baía, no contexto de a Terra ser destrerro e o céu a verdadeira e bem-aventurada pátria. Retirando-o de seu contexto religioso, esse conceito adequa-se perfeitamente à situação de Cabo Verde no sentimento de sua elite intelectual nativista.⁵¹

Se se fizer a comparação dessa posição com a construção da família tradicional cabo-verdiana, constata-se que esta se estrutura com base na não-coabitação do pai e da mãe. A Mãe é a figura central da família, sempre presente, e por oposição ao pai, regra geral ausente – emigrante, muitas vezes, ou possuindo uma outra família – razão porque essa figura é quase sempre distante da educação dos filhos (2006, p. 266).

Ainda que se referindo à postura dos nativistas em relação ao tema, Brito-Semedo acaba tocando, indiretamente, no porquê de a imagem mítica da Mãe-Terra ter tanta força na cultura cabo-verdiana, ainda que, como se verá mais adiante, essa imagem mítica seja recorrente em todas as culturas humanas.

Passo à análise e à exemplificação dos três aspectos que constituem o plano maravilhoso de *A cabeça calva de Deus*.

⁵⁰ Desse rol extraí os signos “terra” e “mulher”, que serão trabalhados isoladamente no terceiro aspecto do plano maravilhoso da obra.

⁵¹ Brito-Semedo cita a passagem do texto de Padre Vieira: “Porque o nome da pátria é derivado do pai, e não da mãe: a terra em que nascemos, é a mãe que cria; [...] e se a pátria se derivara da terra, que é a mãe que nos cria; havia-se de chamar mátria, mas chama-se pátria, porque se deriva do Pai, que nos deu o ser, e está no Céu (VIEIRA, 1959, p. 256).

7.2 As imagens míticas da cultura cabo-verdiana

Antes de me referir ao repertório de imagens míticas que constituem o referente tradicional, é importante destacar que não necessariamente esse repertório receberá destaque explícito em *A cabeça calva de Deus*. Contudo, quando isso ocorre, é possível estabelecer relações entre determinadas imagens do poema e essa tradição. Em outras passagens, a relação nasce da associação possível entre fragmentos metafóricos do poema e a tradição cultural. Muitas vezes, essas relações podem até ser fruto apenas desta leitura, que se justificaria, talvez, pela inserção inconsciente, por parte do autor – no que tange especificamente ao diálogo com a tradição mítica da cultura cabo-verdiana – de determinada imagem; contudo, dentro de uma perspectiva que se pretende clara, dou destaque à força de representação de algumas referências míticas cabo-verdianas justamente para provocar possíveis associações entre a obra e essa tradição.

Duas das imagens míticas que se integraram ao repertório cultural cabo-verdiano referem-se ao mito da Atlântida e ao das Hespérides, tomados, segundo várias fontes, pelo grupo nativista da literatura de Cabo Verde como uma espécie de âncora para sustentar o firme propósito de buscar as origens da terra. Essas duas “fontes míticas”, por assim dizer, constituiriam, na verdade, um legado mítico literariamente elaborado por uma geração de escritores cabo-verdianos voltados para uma incipiente reflexão sobre a identidade nacional que, para acontecer, precisaria, necessariamente, passar por um processo de negação do domínio português. Brito-Semedo, por exemplo, refere-se a esse processo:

O recurso à lenda de Atlântida, o continente submerso, ou das Hespérides, é uma fantasia do imaginário de alguns intelectuais cabo-verdianos, que mergulha no passado e penetra no domínio do mitológico, como “necessidade da fuga à vinculação da pátria imperial, da *pátria externa*, e a imperiosa apetência pela adesão à *pátria interna*” (Manuel Ferreira, 1985b, p. 243). Esta terminologia de contraponto, com base na noção e na consciência da “pátria”, é notável pela clareza com que é capaz de abarcar a dualidade do sentimento cabo-verdiano (2006, p. 259).

Começo pelo mito da Atlântida⁵², que, segundo Brito-Semedo (2006), teria chegado ao conhecimento de alunos do *Seminario-Lyceu* de São Nicolau, por meio das

⁵² Tomo a definição do *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Kury: “Uma ilha em que viviam os atlantes, existente em épocas remotas na saída do mar Mediterrâneo, em frente às Colunas de Héracles (o atual estreito de Gibraltar). Por ocasião da partilha do mundo entre os deuses, Atenas coube a Atena e a Hefesto, enquanto Poseidon ficou com a Atlântida. O deus apaixonou-se por uma moça de lá, chamada Cleitó, cujos pais – Euênor e Leucipe – haviam morrido. Cleitó morava numa montanha no centro da ilha, e Poseidon, querendo protegê-la, cercou o local com muralhas e fossos. O deus e Cleitó viveram por muito tempo juntos e tiveram dez filhos. O filho mais velho chamava-se Atlas e recebeu de Poseidon o poder supremo na Atlântida, cujo território o deus dividiu em dez províncias. A Atlântida foi dotada por seus governantes de grandes cidades, providas de vias subterrâneas, de canais e pontes, úteis ao comércio e era governada pelos reis primevos, filhos de Cleitó e de Poseidon, sendo Atlas o rei dos reis. Anualmente os dez reis reuniam-se na província central, e lá celebravam uma cerimônia durante a qual havia uma caçada a um touro, cujo sangue bebiam em comum após o sacrifício do animal. Durante a noite subsequente ao dia do sacrifício os reis em conjunto julgavam o desempenho de cada um deles. Nove mil anos antes da época em que viveu Platão (a fonte principal para esta lenda), os atlantes tentaram subjugar o mundo, mas os atenienses lhes impuseram uma

aulas de cultura clássica, quando, então, era referenciado um texto de Platão que aludia à existência da ilha de Atlântida e ao perfil dos atlantes. Brito-Semedo se refere também à obra *A História Etiópica*, que “fala de dez ilhas situadas no Oceano atlântico, perto da Europa, cujos habitantes preservaram a memória de uma ilha atlântica muito maior, a Atlântida” (2006, p. 261). Essas referências somadas ao fato de os atlantes serem caracterizados como gentis e “obedientes às leis e aos deuses” (Ibidem), além de “não atraídos pela riqueza” (Ibidem), forneceram uma estrutura simbólica bastante afinada com o espírito nativista e o desejo de buscar uma identidade apartada das fontes míticas ligadas a Portugal.

Os comentários de Brito-Semedo se fundem a um verdadeiro oceano de referências ao mito de Atlântida. As vertentes são tantas e dão recortes muitas vezes tão díspares entre si, que promovem ainda maior extensão do mito, criando imagens míticas plurais, fato que, em si mesmo, é uma das maiores características do mito.

Em *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres* (2004) defini, muito sinteticamente, o que me parece ser a característica mais determinante do mito:

Semilogicamente entendo, portanto, o mito como uma potência de discurso oriunda da necessidade humano-existencial de atribuir sentidos a suas experiências existenciais particulares e coletivas que, transferida para o âmbito da manifestação discursiva – as imagens míticas –, torna-se independente de sua origem e passa a referenciar tanto o canal de expressão, que supostamente teria tomado o mito como uma estrutura passível de representação discursiva, como o canal de recepção, que, na continuidade do processo de *circularidade cultural* das imagens míticas, assumirá a função de reproduzi-lo. Isso não significa que uma manifestação discursiva gerada a partir da intenção ou intuição do mito não o integre, ao contrário, a potência mítica original pode ser reconhecida, mas não deve ser confundida com o objeto em si (2004, p. 233-4).

Não confundir, pois, as imagens míticas com o mito em si parece-me ser a melhor lição que se extrai dessa visão acerca da materialidade de um mito, ou seja, sua imagem mítica. Por isso, o modo como o mito de Atlântida se inseriu na cultura cabo-verdiana reflete uma aderência do potencial mítico inerente à Atlântida à realidade cultural de Cabo Verde, tal como o mesmo se deu em outras construções imagéticas igualmente sustentadas em Atlântida.

Só para exemplificar cito Geraldo Cantarino, que, no livro *Uma ilha chamada Brasil*, faz referência a algumas hipóteses sobre Atlântida, derivadas do interesse universal que o mito desperta:

... milhares de livros, literalmente, e forma escritos nos últimos anos, sem no entanto, trazerem à superfície provas conclusivas. Muitas hipóteses já foram levantadas, deixando qualquer curioso ainda mais intrigado. Aqui vão apenas três:

. “Os vestígios do continente Atlântida estão no fundo do mar da China meridional e nas ilhas da Indonésia. É lá que estamos começando a descobrir as origens da humanidade e da civilização” – como afirma o professor brasileiro Arydio Nunes dos Santos, que vem estudando o caso há vinte anos.

. O continente continua na superfície da Terra, só que escondido debaixo de um manto branco: a Antártica – é a conclusão dos pesquisadores canadenses, Rand e Rose Flem-Ath, depois de quase duas décadas mergulhados no assunto.

derrota completa. Mais tarde a Atlântida teria sido tragada pelo mar em seguida a um cataclisma” (2008, p. 51-2).

. “Todas as indicações são de que a descrição fornecida por Platão de sua ilha Atlântida se encaixa muito bem com a topografia de Cuba, a maior e mais fértil das ilhas caribenhas”. A avaliação é do escritor britânico Andrew Collins, que, assim como muitos estudiosos, pretende se concentrar na região que despertou as primeiras suspeitas da localização da Atlântida: as Antilhas (2004, p. 67).

Essa citação mostra como um mito pode gerar movimentos distintos de leitura, compreensão e decorrente produção de imagens míticas. Chantal Foucier, em *Dicionário de mitos literários*, sintetiza muito bem o poder do mito de Atlântida:

Utopia paradoxal, a Atlântida fascina porque evoca tanto o caos das origens como a Idade do Ouro. De Platão ao século XX o mito ganhou significados múltiplos: enquanto exprime a fé no progresso na época de Bacon, evoluiu para interpretações mais sombrias, que vão da nostalgia romântica do Paraíso perdido ao medo coletivo de uma destruição universal. (In: BRUNEL, 2005, p. 116).

O que se percebe é que as imagens míticas que derivam do mito de Atlântida dão preenchimento a estruturas de representação que dialogam especialmente com alguns dos potenciais sêmicos das imagens míticas elencados em capítulo anterior: criação, fundação, superação, predestinação e punição.

Em Cabo Verde, a repercussão do mito de Atlântida teria especial influência de Pedro Cardoso, José Lopes e Jorge Barbosa, em suas obras. Simone Caputo Gomes (2008, p. 132) chega a comentar que houve indecisão entre a adoção do nome da revista *Claridade*, que, por sugestão de Jaime de Figueiredo, deveria ser *Atlântida*.

Quanto ao mito das Hespérides⁵³, volto a citar Brito-Semedo, que, após referir-se ao fato de Camões, em *Os Lusíadas*, ter relacionado Cabo Verde às Hespérides, comenta:

Este mito lendário das Hespérides viria a ressurgir nas décadas de vinte e trinta do século passado, com as criações spoéticas de Pedro Cardoso, (Fogo, 1883-1942) e José Lopes (S. Nicolau, 1872-1962), dois antigos alunos do seminário-Lyceu. Avivando a lenda, Pedro Carlos editou *Jardim das Hespérides* (1926) e *Hespérides (Fragmento de um poema perdido em triste e miserando naufrágio)* (1930); e José Lopes – o “vate hesperitano”, como se intitulava – *Jardim das Hespérides (Sonetos do livro Hesperitanas)* (1929),

⁵³ Novamente uma definição de Kury: “Ninfas do Poente, filhas de Nix (a Noite), ou de Atlas e de Hespéris, ou de Zeus e de Têmis, ou ainda de Forcis e de Cetó. As Hespérides, geralmente, são três – Aigle, Eritéia e Hesperarêtusa (respectivamente “Brilhante”, “Vermelha” e “Arêtusa do Poente”); às vezes, entretanto, o nome da última é desdobrado em Hespéria e Arêtusa, e elas passam a ser quatro. Moravam nos confins do Ocidente, perto das Ilhas dos Bem-Aventurados, às margens do Oceano, ou, em outra versão da lenda, no sopé do monte Atlas (ao norte da África). As hespérides eram as guardiãs do jardim dos deuses, cenário de seus cantos em coro junto às fontes de onde jorrava a ambrosia; lá cresciam os pomos de ouro, presente de Gaia (a Terra) a Hera por acasão de suas núpcias com Zeus; ajudava-as a zelar pelos pomos um dragão, filho de Forcis e de Cetó (portanto seu irmão numa das versões da lenda), ou de Tífon e de Équidna. As Hespérides estão ligadas à lenda de Heraclés, pois um dos trabalhos impostos por Eristeu ao herói foi a busca desses frutos prodigiosos. Em outra versão da lenda as Hespérides eram sete filhas de Atlas e de Hespéris, possuidoras de enormes rebanhos de carneiros (em grego *mela* significa “pomos” e “carneiros”). Búsiris, rei do Egito, cujos domínios chegavam até as proximidades do local onde viviam as Hespérides, mandou alguns bandidos roubarem os rebanhos e raptarem suas guardiãs. Nessa ocasião, Heraclés libertou as Hespérides e as restituíu a Atlas. Para recompensar o herói, Atlas entregou-lhe o que ele viera buscar (não se esclarece nessa versão da lenda se os pomos ou os rebanhos” (2008, p. 197).

Hesperitanas (Poesias) (1933) e *Alma Arsinária (Poemas em aditamento do livro Hesperitanas)* (1952) (2006, p. 262).

Tal como o mito de Atlântida, com o qual muitas vezes se confunde ou se mescla, o mito das Hespérides relacionado a Cabo Verde, ainda que fruto de uma construção literária camonianiana, possui o paradoxal poder de sustentar uma atitude de certa independência cultural em relação a Portugal. Segundo Simone Caputo Gomes, essa atitude define o “recurso ao mito arsinário ou hesperitano como Origem (associada à ideia de Pátria)” (2008, p. 130-1).

Cabe, contudo, para destacar essa imagem do contexto específico do momento nativista da literatura cabo-verdiana, lembrar uma reflexão de Cantarino sobre esse mito, que comenta a origem do nome “Hespérides” e a associação entre as Hespérides e o conceito de “Jardim das Delícias”:

A descrição das ilhas afortunadas também aparece entre os grandes nomes de Roma, como o escritor e enciclopedista Plínio, o Velho (c.23-79), /.../.

Plínio faz referência e essas terras dos Deuses e comenta sobre as duas Ilhas das mulheres do Oeste, as Hespérides, citadas séculos antes por Hesíodo. O nome vem da raiz grega *hesper* ou *vesper*, que significaria “sol poente”, indicando a posição em que elas deveriam estar. Na língua portuguesa, encontramos o adjetivo *vespertino*, vindo do latim *vespertinus*, que está relacionado com o final da tarde. E o próprio substantivo *vésper*, como informa o Dicionário Aurélio, significa “o Ocidente”, no sentido figurado, e “Vênus”, na astronomia. Vênus, por sua vez, é o segundo planeta a partir do Sol e o objeto mais brilhante no céu depois do astro rei e da Lua. É conhecido popularmente como “estrela Vésper”, “estrela vespertina” e “estrela da tarde”. Normalmente, é a primeira estrela a ser vista depois do pôr do sol. Mas Vênus é avistado também ao amanhecer e por isso recebe ainda os nomes de “estrela da manhã”, “estrela matutina” e “estrela d’alva”. Um detalhe que não aparece na raiz da palavra grega, mas que já era observado por civilizações antigas, como a egípcia e a maia.

Segundo Plínio, o Velho, as ilhas de *Hespérides* eram a residência das ninfas que davam nome àquele lugar tão especial. De acordo com a lenda, as *Hespérides* vigiavam uma árvore com galhos e folhas douradas, que dava maçãs de ouro. Essa árvore ficava no jardim das Delícias, /.../

Essa ideia do Jardim das Delícias vai aparecer mais tarde no primeiro livro do Antigo Testamento, *Gênesis*. É o famoso jardim do Éden, que em hebraico quer dizer delícias, onde Adão e Eva cometeram o pecado original (2004, p. 70).

Como se verá na análise de *A cabeça calva de Deus*, a imagem da estrela será bastante significativa, principalmente a que associa os cabo-verdianos à ideia de “estrelas da manhã”, pela relação do povo com o sol.

De outro lado, também é Cantarino que lembra que ao mito dos Campos Elísios se associou o arquipélago das ilhas Canárias. Assim, os conceitos de bem-aventurança e paraíso foram relacionados ao espaço geográfico que acabou incorporando outros arquipélagos que formariam a Macaronésia ou “Ilhas Atlântidas”, conforme explica Brito-Semedo:

Modernamente, deu-se o nome de Ilhas Atlântidas, ou Macaronésia, ao conjunto de arquipélagos que, frente à costa do Velho Mundo, se estendem de 15° a 14° de latitude norte – Açores, Madeira, selvagens, Canárias e Ilhas de Cabo Verde, no total de 15.000 km² de terras emergentes, vinte e oito ilhas e dezassete ilhotas (2006, p. 264).⁵⁴

⁵⁴ Brito-Semedo referencia a informação, citando a fonte: Orlando Ribeiro, 1997.

Tudo, enfim, leva ao mesmo princípio. Contudo, para enriquecer ainda mais esse repertório, volto-me a Manuel Veiga que narra outra imagem mítica, derivada desse mesmo referente, que se vincula, principalmente, à ilha de Santiago e à sementeira, justificando, segundo o autor, o caráter agrícola de Cabo Verde. Trata-se da história de Ntóni e Ntónia, Adão e Eva na linguagem do “Povo” da Macaronésia:

Conta-se que, antes de ser descoberto, Cabo Verde era de facto verde. Possuía uma vegetação espessa, cheia de árvores, frondosas e vicejantes. A água era abundante e os terrenos pantanosos, o que de facto se verificava no tempo da descoberta dos portugueses, em 1460, segundo alguns dados.

Havia então dois seres nesse confín do meio do mundo, eleitos do senhor, que os criou à semelhança e feitio. Adão e Eva se chamavam eles, únicos seres inteligentes destas paragens hesperianas da Macaronésia. O Povo chamava-os Ntóni e Ntónia. Viviam numa grande clareira de Matu-l Engenho, actual planície da Assomada. Eram agricultores e criadores de gado. Viviam em abundância de pão, paz e tranquilidade, semeando e vivendo do fruto da sementeira, até que um dia, por um capricho da natureza, essa felicidade foi interrompida, não por uma serpente diabólica, como na Sagrada Escritura, mas por um abalo sísmico seguido de uma erupção vulcânica portentosa que quase dizimou toda a vegetação da ilha, tornando a paisagem idílica de então num espectro desértico e lunar. As lavas e os magmas expelidos espalharam-se pela ilha cobrindo-a de um manto de desolação.

Os dois Elfos fugiram para a maior elevação da ilha de Santiago, que hoje se chama Piku Ntónia, a fim de se resguardarem de uma possível soterração. Entretanto, quando se encontravam num vale, entre uma serra e outra mais elevada, foram inexploravelmente surpreendidos por uma lava mais caprichosa que os petrificou, tornando-os duas estátuas, postadas lado a lado, que a população de Santa Catarina chama de Adon y Éva (1998, p. 48).

Ratificando o que já se havia comentado a partir da colocação de Cantarino, Ntóni e Ntónia confirmam as aproximações feitas entre os mitos da Atlântida, das Hespérides, do conceito de Jardim das Delícias e da narrativa bíblica. Todo esse processo de interrelação deriva, como igualmente se afirmou, da imanência dos potenciais sêmicos da criação, fundação, da superação e mesmo da punição na cultura cabo-verdiana, principalmente a partir do momento em que emerge o desejo de se conquistar autonomia identitária.

Outra imagem mítica, também nascida da capacidade de a literatura captar potenciais simbólicos ligados à experiência mítica, se reconhece na inserção do mito da Pasárgada, liricamente estruturado no poema do brasileiro Manuel Bandeira, na cultura cabo-verdiana. Se a Pasárgada de Bandeira remonta a um movimento de exílio voluntário, nascido do desejo de uma realização impossível no plano da realidade, em Cabo Verde, essa relação provocaria um sentimento dual: ora de identificação com o exílio, a fuga ou a evasão, como forma de resgate de uma perspectiva idealista de vida, ora de recusa, como forma de reafirmação da necessidade de, ficando na terra, o povo cabo-verdiana poder, de fato, atuar para a superação dos estigmas dos quais ficou refém, entre eles, as secas e a dominação colonial. Simone Caputo Gomes contempla essa questão:

Temas como o martírio da terra-mãe, a aridez, a seca, a fome são constantes do olhar cabo-verdiano para dentro, assim como os temas da insularidade como drama geográfico e da emigração ou evasão como saídas possíveis para essa problemática.

Manuel Bandeira, por exemplo, teve larga recepção no meio literário cabo-verdiano, sobretudo pela perseguição da felicidade cujo protótipo se cristaliza na imagem de Pasárgada. Considerado um irmão atlântico por Jorge Barbosa, que relê a sua poesia em inúmeros textos, Bandeira tem outro importante admirador, o poeta Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes). A imagem de Pasárgada fecunda seus textos, não mais motivada pela doença como nos poemas do brasileiro, mas pela pobreza do arquipélago.

/.../

O mito de Pasárgada, ressaltado por Bandeira, permanece na memória de vários poetas cabo-verdianos, seja para parafraseá-lo ou recusá-lo ideologicamente como é o caso de Ovídio Martins no poema citado, “anti-evasão” (2008, p. 134-5).

“Partir ou ficar?”, a dualidade que, como já se viu, marca a cultura cabo-verdiana fica bem representada pela especial inserção do mito da Pasárgada no imaginário literário do país, que, como afirmou Gomes, adaptou a Pasárgada de Bandeira às próprias demandas de Cabo Verde. De certo modo, a evasão preenche o potencial sêmico da superação, ainda que desloque o espaço de superação para outro local. Ou seja, o desejo de evasão é inerente à natureza humana, e se faz presente principalmente nos momentos em que a realidade parece não condizer com a pulsão pela busca de felicidade.

As imagens míticas até agora citadas estão diretamente vinculadas ao imaginário literário de Cabo Verde, ou seja, se concretizaram a partir da influência da literatura (e dos literatos e/ou intelectuais) na sociedade. Cabe, porém, comentar imagens míticas de feição popular, ainda que igualmente passíveis de serem retomadas na literatura cabo-verdiana e nas artes em geral.

A primeira nos é relatada por Germano Almeida:

Existe em Cabo Verde uma lenda segundo a qual Deus já tinha dado por terminada a longa semana de trabalho que tinha dedicado à criação de tudo quanto achou que deveria existir, quando reparou nas suas mãos ainda sujas da massa que se tinha entretido a espalhar um pouco por todo o lado. Sacudiu-as ao acaso no espaço num gesto indolente de que diz “o que está, já está”, mas logo perto da África viu pequenas ilhas brotando do grande mar. Ah, disseram a Deus seus ajudantes, você já criou por aí mais umas terras, só que já não tem mais nada com que as dotar, nem riquezas, nem águas, nem plantas. Não tem importância, terá respondido Deus encolhendo os ombros, com a quantidade de boa terra que já espalhei por aí, todas elas devidamente providas não só de víveres como de riquezas de toda espécie, estou convencido que, por mais empenho e vigor que os humanos venham a pôr na minha ordem de crescerem e de se multiplicarem, nunca irão encher a terra ponto de se lembrarem de habitar essas rochas que infelizmente vão ficar para sempre escalavradas. Mas Deus não contava com a mania que atacou os portugueses do século XV, de descobrir novos mundos. E foi assim que lá pelos anos de 1460, tropeçaram com as ilhas a que chamaram de Cabo Verde, até hoje ninguém sabe muito bem porquê (1996, p. 10).

A imagem que resulta de tal narrativa, por seu caráter cômico, se contrapõe às anteriormente comentadas. A criação, nessa perspectiva, é fruto do acaso e mesmo de certa displicência divina. O povoamento de Cabo Verde torna-se, assim, uma espécie de contramão dos desígnios divinos, o que projeta a imagem nos potenciais sêmicos da transgressão e da superação. O desfecho da colocação de Germano Almeida ratifica,

todavia, a imanência de continuar se buscando as origens, uma vez que até o nome do país não parece ter justificativa. E sobre isso, acrescenta Almeida:

Pretendem alguns que apenas por causa do promontório africano do mesmo nome que lhe fica em frente e não por vislumbre de alguma haste verde espetada ao vento, mas cabo-verdianos mais ciosos dos nossos pergaminhos defendem que a secura não é senão a condenação de alguma divindade mais vingativa, porque nos primeiros dias da Criação as ilhas apresentavam-se completamente cobertas de vegetação luxuriante, com árvores de fruto em abundância, e durante muitos séculos terá mesmo corrido outra lenda de que já naqueles tempos os deuses privilegiavam as ilhas como local de férias repousantes e ótimo para libações (1996, p. 10-1).

Essa outra versão se estrutura com base no potencial sêmico da punição. Essas variações são coerentes com o caráter multissignificativo do mito e, mais uma vez, comprovam a necessidade humana de buscar no maravilhoso as respostas para questões ligadas à experiência humano-existencial.

Outra imagem mítica de caráter popular trata-se do “Guarda-Cabeça” (*guarda-kabésa*, em crioulo) ou “Noite Sete”, que envolve um ritual bastante curioso, relacionado ao nascimento e à sobrevivência dos/as pequenos/as cabo-verdianos/as, e cuja origem se explica, historicamente, pelo alto índice de mortalidade infantil⁵⁵ na primeira semana de vida que durante muito tempo aconteceu em Cabo Verde. João Lopes Filho explica, assim, a crença e o ritual derivados dessa realidade:

A cerimónia o ‘Guarda-Cabeça’ marca o fim do ‘isolamento’ (fase de cuidados e apreensões) da criança e da mãe, o estabelecimento das relações normais com parentes e vizinhos, bem como o regresso da mãe às suas atividades e a sua reintegração no grupo social mais vasto.

Os rituais da ‘Noite de Sete’ (como também é conhecida) têm lugar sete dias após o nascimento da criança, processando-se, mais ou menos, da mesma maneira em quase todas as ilhas. Apesar de, presentemente, ser praticamente motivo de convívio, ainda se mantém em muitas regiões⁵⁶ o seu significado original. Nestes casos apresenta um certo ritualismo, patenteando uma forte ancestralidade anímica.

Nesse dia reúnem-se na casa dos pais do bebé todos os familiares, vizinhos e amigos, numa vigília com o objectivo de defendê-lo das bruxas, lobisomens, etc., que podem vir buscar os ‘anjinhos’, e lhes sugar o sangue, ou, ainda, para impedir a vingança de outras crianças que morreram antes dos sete anos. É por isso, que, vez em quando, um

⁵⁵ João Lopes filho cita a falta de higiene, de vacinas e o tétano como as causas mais evidentes dessa mortalidade de recém-nascidos (1995).

⁵⁶ Tomé Varela, a esse respeito, faz colocações divergentes: “Na noite do sexto para o sétimo dias após o nascimento de uma criança, era habitual, nomeadamente na ilha de Santiago, a prática de *guarda-kabésa* (‘guardar a cabeça’), bons anos atrás. Hoje, já não tanto. Mas, quando for praticado, já não é tomado a sério; é mais pretexto para festejar e divertir do que outra coisa” (2005, p. 419) e “...*guarda-kabésa* parece ser já uma crença falida, em Cabo Verde” (200, p. 421). Poderia se pensar que a divergência vem das datas das colocações de Varela e de Lopes Filho. No entanto, o texto de Varela, publicado em 2005, é de 1994. Em entrevista aos alunos da Universidade do Mindelo, todos muito jovens, eu constatei ser o ritual do ‘Guarda-Cabeça’ conhecido de todos, ainda que a crença em bruxas, lobisomens, etc. não tenha o mesmo peso. Muitos confirmaram ser ainda praticado tanto em São Vicente quanto em Santo Antão. Contudo, não interessa aqui a divergência, mas o valor simbólico do ritual, tenha o apelo místico o mesmo peso ou não. Importa, isso sim, a prática da união coletiva como suporte para a sobrevivência do indivíduo.

‘curioso’ faz orações com o intuito de aplacar ou afastar a ira daquelas ‘alminhas insatisfeitas’.

/.../

Todo aquele pessoal passa a noite comendo ou bebendo, contando estórias e anedotas ou jogando cartas, mas procurando estar sempre atentos e fazer barulhos para afugentar as bruxas. Ao som de violões, cavaquinhos e chocalhos (feitos de grãos de milho dentro de latinhas de sumo), vocalistas improvisados cantam no cubículo térreo, /.../.

À meia-noite em ponto, duas ‘pessoas de coragem’ saem à rua, sorrateiramente, para um de cada lado do edifício atirarem punhados de cinza da fogueira e sal sobre o casebre, enquanto murmuram orações para afugentar os espíritos maus. A partir desse momento o perigo passou, e as bruxas já não tem poder sobre a vida da criancinha (1995, p. 33-4).

Guarda-Cabeça, como se vê, se sustenta nos potencias sêmicos da purificação e da iniciação. Purificada, pelo ritual iniciático simbolicamente vivenciado pela coletividade, a criança recém-nascida fica espiritualmente armada para o enfrentamento da vida. O interessante desse ritual é que, independentemente da permanência ou não de fatos reais, como os que levaram à morte incontáveis vidas de recém-nascidos, e de crenças sobrenaturais nomeadas em bruxas e lobisomens ou mais abstratas como espíritos maléficos, reside na união do grupo e no uso de tradições musicais como pano de fundo para a vigília um caráter que permanece no imaginário cabo-verdiano: a força da coletividade.

Outra imagem a ser tomada é a da *Rotcha Scribida*, que se refere a inscrições rupestres encontradas na Ilha de São Nicolau e que se tornaram, inclusive, uma espécie de atração turística, como explica o site da *Morabitur*:

Os escritos da Rotcha Scribida constituíram em tempos a principal atração turística da ilha. Situada em Ribeira da Prata, o seu acesso é um pouco demorado por estar distante e não são mais do que algumas frases esculpidas na rocha, numa linguagem iconográfica ainda desconhecida, e cada vez mais imperceptível devido à erosão.⁵⁷

Extratos de notícia publicada em 18 de novembro de 2003 no periódico virtual *Notícias lusófonas*⁵⁸ ressaltam a influência não só da *Rotcha Scribida*, de São Nicoulau, mas também da *Pedra do Letreiro*, de Santo Antão:

Em Cabo Verde, existem inscrições rupestres, nunca estudadas por especialistas, mas ao longo dos tempos têm estimulado o imaginário dos cidadãos, que procuram ver nelas uma origem anterior à chegada dos navegadores portugueses, em 1460.

Referenciadas em escritos de portugueses e estrangeiros no último século, a Rotcha Scribida na povoação de Ribeira de Prata, na ilha de S. Nicolau, e a Pedra do Letreiro, em Ribeira de Janela (ou Genela), na ilha de Santo Antão, têm suscitado até agora as mais ousadas especulações.

Se para o povo os possíveis caracteres da Rotcha Scribida são da autoria de piratas, para outros poderá ser uma marca da presença de jalofos africanos, ou meramente um fenómeno natural resultante da pressão de camadas rochosas.

⁵⁷ Ver <http://www.morabitur.com/?q=node/21>. Consulta realizada em dezembro de 2011.

⁵⁸ Ver a matéria de Francisco Fontes (Agência Lusa) “Inscrições rupestres alimentam a fantasia do povo”. In: <http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=4129&category=Cabo%20Verde>. Consulta realizada em dezembro de 2011.

Quanto à Pedra do Letreiro, no concelho do Paúl, Santo Antão, não há dúvidas de que as inscrições resultam de mão humana, sejam caracteres rúnicos (dos mais antigos povos germânicos e escandinavos), ou berberes, como alguém defendeu, sejam dos primeiros navegadores portugueses.

"Em qualquer dos casos, não passam de simples conjecturas sem fundamento real", opina o antropólogo João Lopes Filho, frisando que quanto a um anterior povoamento efectivo das ilhas cabo-verdianas não foram encontradas até agora indústrias líticas, nem quaisquer elementos ou utensílios que demonstrem terem sido habitadas antes dos portugueses. /.../

Por seu turno, o professor de liceu João Morais, num artigo publicado no jornal Notícias em 1988, recorda ter ouvido na sua infância, passada nos anos 20 no concelho do Paúl, populares a atribuírem as inscrições da Pedra do Letreiro "a coisas do encantado ou do demónio". /.../

É August Chevalier, professor do Museu de História Natural de Paris, que andou por Cabo Verde em 1934, que avança com a hipótese de as inscrições da Pedra do Letreiro serem caracteres rúnicos, embora não tenha aprofundado a tese.

Mais recentemente, o francês Pierre Sorgial, na obra "Les Iles du Cap Vert d'ÈHier et d'ÈAujourd'Èhui", editada em 1995, baseando-se nas observações do engenheiro português Bacelar Bebiano, no início do século XX, diz que as supostas inscrições da Rotcha Scribida de S. Nicolau serão "um fenômeno natural resultante da pressão exercida por camadas de terra sobre as camadas de tufo subjacentes". /.../

O historiador Correia e Silva e o sociólogo Arnaldo França não põem de lado a hipótese de ter havido presença de pessoas em Cabo Verde antes da chegada dos portugueses, em 1460, mas nada até agora pode afiançar essa tese. E afirmam que estas ideias fantasiosas caem sempre no gosto das pessoas.

Arnaldo França é de opinião de que isso se insere numa ideia de as ilhas cabo-verdianas terem feito parte da antiga Hespérides, da Atlântida, cantada por Camões nos Lusíadas, e continuada por poetas de Cabo Verde como José Lopes.

A longa citação, a meu ver, justifica-se pelo destaque que dá à fusão entre um imaginário desejoso de preenchimentos imagéticos e uma circunstância carregada de possibilidades de leituras que muito bem se agraga a essa pulsão pelas imagens míticas da criação e da fundação. Para, mais uma vez, conferir essa relação entre *Rotcha Scribida* e o imaginário popular, cito depoimento, datado de 18/07/2009, extraído de um fotolog e assinado por "Belinha":

Bela_marques07 ligado 18/07/2009

Esta rocha povou as histórias da minha vida de criança porque as nossas empregadas de S. Nicolau para além de nos contar histórias de bruxas e ensinar lenga-lengas para as desmancharmos também falavam muito desta rocha com um certo mistério porque acho que está num lugar muito alto que era um pouco inacessível, se a memória não me atraiçoá.

Até diziam que era rotcha scribida cu mon di Deus.

Aqui no fotolog, para meu espanto, fiquei a saber que Santo Antão também tem a sua

rocha escrevida e quem deslindou essa confusão foi a Edith que acabou por me mandar fotografias que pus no fotolog.

Jon Manel, bo ta prigose, bô lembrá dritim de tude cosa.

Belinha⁵⁹

Também integram o repertório mítico cultural de Cabo Verde, narrativas como as do Ti Lobo, Chibinho, Mã Pêxe Cabalo, Bulimundo, Boi Dourado, entre outras (conforme Lopes Filho, 2003, p. 273). Vera Duarte, em *A palavra e os dias*, na crônica “Blimundo ou o mito-fundador da cabo-verdianidade”, fala das reminiscências de sua infância em São Vicente, quando escutava as histórias de “Blimundo”. Vejamos um trecho:

Resumidamente a estória conta-se assim: Era uma vez Blimundo, um boi forte, negro e lindo, que trabalhava para o rei, trapichando sem cessar num magnífico trapiche; Blimundo apaixona-se pela codezinha do rei, mas resolve fugir quando vê que é sobre explorado e o seu amor não é correspondido. Sem o boi, o rei perde a sua principal fonte de riqueza e furioso manda os seus soldados capturarem Blimundo, mas em vão, pois são todos derrotados por este. Então o rei que sabe que Blimundo gosta de música e da sua codezinha manda um emissário que é um tocador de cavaquinho prometer-lhe a liberdade e a sua codezinha em casamento caso volte para o palácio.

Apixonado e seduzido pela música o boi portentoso volta com o tocador de cavaquinho, mas é logo mandado prender pelo rei. Blimundo vê que caiu num logro e quando a codezinha vai visitá-lo no curral onde está preso ao trapiche, uma lágrima de tristeza cai-lhe dos olhos. Condoída a codezinha abraça-o e beija-o na face. O boi transforma-se então num lindo mancebo negro e forte por quem a bondosa codezinha se apaixona. Casam-se, têm muitos filhinhos e vivem felizes para sempre.

Esta minha versão tem a seguinte leitura: em linguagem metafórica, o Blimundo é o africano trazido escravizado do continente para as ilhas onde era a principal força de trabalho; o rei simboliza o colonizador; e a codezinha do rei é a mulher branca reinol despreconceituosa que se casa ou se cruza com o homem negro dando origem à mestiçagem.

Os filhos do Blimundo e da codezinha do rei mais não são que os crioulos que somos nós, mulatos e mestiços (2013, p. 13).

Essa e outras histórias compõem o folclore cabo-verdiano e igualmente integram o painel do imaginário mítico do país.

Ainda que alusões a imagens como a de Bulimundo (ou Blimuno) apareçam na obra de Fortes, são as imagens anteriormente destacadas que mais importância têm na estruturação do plano maravilhoso de *A cabeça calva de Deus* no que se refere à presença, no poema, de imagens míticas tradicionais da cultura cabo-verdiana. Entre todas, cabe dizer, será a imagem mítica da Estrela da Manhã a que mais propriedades metafóricas terá para simbolizar o povo cabo-verdiano tal como o poema o retrata. À imagem mítica da Estrela da Manhã une-se o poder de renascimento que vem da “palavra que é aurora”, como destaca Rosidelma Fraga:

O poeta faz da palavra alimento que sacia a fome do povo cabo-verdiano. A aurora da palavra poética fortiana nasce como símbolo de esperança diante da escuridão social do país. O poeta celebra na terra um novo alvorecer em tom de aplauso e contentamento, como nos versos do poema “Quando a manhã amanhecer” (s/a, p. 9).

⁵⁹ Ver http://www.fotolog.com.br/torres_48/52496602/. Consulta realizada em dezembro de 2011.

Antes, porém, de iniciar a análise da presença desses referentes, volto a uma imagem mítica universal cuja importância já foi comentada no capítulo sobre o plano literário: a de Jesus Cristo. Aqui, contudo, desejo dar maior ênfase à sua importância dentro do plano maravilhoso da obra. A associação entre Jesus e o ser humano desenvolvida em *A cabeça calva de Deus*, no caso coletivamente representado pelo povo cabo-verdiano, sustenta-se culturalmente, visto ser Cabo Verde um país predominantemente católico, como atesta Tomé Varela em *(Kon) Tributu*.

Jesus Cristo⁶⁰, o Deus encarnado como homem e feito “cordeiro” de seu Pai, é, sem dúvida, o herói épico natural mais importante do Ocidente e, por que não dizer, do mundo. Seu “feito histórico” foi tão representativo que estabeleceu a divisão do tempo histórico em “antes” e “depois” Dele. Suas palavras, jamais registradas por Ele por escrito, vieram consolidar a Lei divina, mas, ao mesmo tempo, adaptá-la às novas exigências socioculturais. Seu nascimento virginal, sua árvore genealógica (Lucas destaca o fato de Jesus pertencer à 77^a geração de Israel), seus milagres, a pregação na Galiléia e em Jerusalém, o enfrentamento das tentações no deserto, a Santa Ceia, a onisciência acerca de seu destino, a crucificação e a ressurreição, entre outros, constituem as ações e os eventos que consolidaram a fusão do histórico com o divino. Entretanto, em termos de inscrição épica, a imagem mítico-religiosa bíblica de Jesus Cristo centra-se nas representações do messianismo e da redenção. Ou seja, em relação a Cristo, a principal influência na poesia épica será a consolidação da redenção como modo de expandir e aperfeiçoar a experiência humano-existencial. Assim, outros nomes, cuja inscrição na dimensão histórica consolidou um “feito”, realizado à custa de martírios, a partir do qual a sociedade ali inscrita pôde ascender ou se elevar (em quaisquer termos), receberam a “aura mítica” de redentores/as. É o que, em *A cabeça calva de Deus*, acontecerá com Amílcar Cabral, conforme se verá no capítulo sobre o heroísmo épico.

Não é, contudo, essa imagem de Cristo que *A cabeça calva de Deus* explora, mas outra, a do Cristo que tem a palavra reveladora e que, por meio dela, promove a integração do povo cabo-verdiano ao universo simbólico de uma ceia santa, de uma comunhão, cujo efeito será o de consolidar a inserção da identidade cabo-verdiana no maravilhoso.

Em relação à imagem de Cristo e para ratificar as considerações feitas no capítulo sobre o plano literário, vale lembrar a imagem mítico-religiosa bíblica da “Santíssima Trindade”, que tem dupla função: integrar Pai, Filho e Espírito Santo e, ao mesmo tempo demarcá-los com diferentes inscrições do divino. Logo, conforme aponta Reginald H. Fuller no *Dicionário da Bíblia*:

Quando chamamos Jesus de Deus, isso deve ser cuidadosamente nuancado: Jesus não é tudo que Deus é. Ele é a encarnação daquele aspecto do divino que é Deus saindo de si mesmo em atividade criadora, reveladora e salvadora. Em termos do dogma posterior, ele é a encarnação da Segunda, não da Primeira, pessoa da Trindade (In METZGER & COOGAN, 2002, p. 149).

⁶⁰ Aqui retomo texto desenvolvido em *Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres*.

Tal citação reforça a ideia de que está na “revelação” e na “salvação” a marca de Cristo. Deus é o Criador, Cristo é o Redentor. Essa separação, todavia, não foi simultânea ao advento da crucificação, mas uma interpretação desenvolvida com o passar dos tempos. Os elementos que incidiram para essa diferenciação entre Deus/Criador e Jesus/Redentor foram, entre outros, a celebração da Sagrada Ceia, na qual Cristo se fez vinho e pão, a ser consumido pelos homens, daí o fato de Cristo ser denominado “Cordeiro de Deus” e o fato de o sangue de Cristo consolidar-se como o último sacrifício de sangue, o sangue “da nova e eterna aliança”.

A partir da consolidação de fato da Igreja Cristã no Ocidente, outras visões sobre o messianismo e a redenção impregnaram os discursos religiosos. Mais modernamente, passou a se valorizar a imagem mítico-religiosa introjetada de Cristo, ou seja, Cristo está dentro de cada indivíduo. Todavia, ainda que resida em cada indivíduo, e, por isso, ser múltiplo, Cristo detém também a propriedade do Uno.

A fragmentação da imagem de Cristo, nos rituais e nas manifestações discursivas em geral, em Menino Jesus, Cristo Pregador, Cristo Crucificado e Cristo Ressuscitado fez-se recurso retórico para reflexões isoladas sobre os diferentes significados impressos em cada uma dessas imagens. Contudo, a unicidade de Cristo sustenta-se em sua personalíssima filiação a Deus.

Esse caráter de “único” inseriu nas culturas ocidentais a expectativa da redenção através do indivíduo e habilitou seres históricos a ganharem relevo mítico quando as sociedades os reconhecessem como “mártires”. Os/as redentores/as assumem, invariavelmente, imagens individualizadas e carregam consigo “missões” que, realizadas, promovem mudanças no encaminhamento histórico da experiência humano-existencial. No entanto, a dissociação entre a criação e a redenção ficou inalterada. Daí, talvez, por exemplo, a justificativa para que a imagem mítico-clássica de Prometeu tenha sido referenciada pelas artes em geral apenas (ou na grande maioria das vezes) nas versões que o descrevem como “libertador da humanidade” e não nas que também o contemplam como “criador do ser humano”.

Considerando que *A cabeça calva de Deus*, por um lado, valoriza a simbologia bíblica da Santíssima Trindade – em que Deus, Jesus e o Espírito Santo configuram uma conotação masculina para a espiritualidade –; e, de outro, dá grande expressividade à imagem mítica da Mãe-Terra ou Terra-Mulher (mais adiante analisada), vê-se na obra um equilíbrio interessante entre masculino e feminino na veiculação de imagens míticas relacionadas ao misticismo. A Santíssima Trindade, lembro bem, se lida literalmente, ou seja, se apreendida unicamente pelo viés da ótica patriarcalista, revela uma concepção mítica de caráter sexista e excludente, visto estar a figura da mulher alienada do universo divino supremo que se constitui como força geradora e mantenedora das lógicas espirituais: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. No entanto, dentro de uma perspectiva revisionista, algumas incursões no nível da linguagem podem abrir essa simbologia a universos muito mais profundos de análise e fruição. Um exemplo de “releitura” ou revisionismo pode ser extraído da reflexão que Campbell faz acerca da “Trindade pagã”:

Em algumas representações artísticas vê-se a Divindade e à sua Direita se postam as três Graças. As Musas estão vestidas porque a arte veste o mistério despido. A primeira das três Graças é Eufrosine, ou arrebatamento, enviando a energia de Apolo ao mundo; a segunda é Aglaia, esplendor, trazendo a energia de volta; e envolvendo ambas,

encontramos Tália, abundância. Pode-se reconhecer que estas são as funções da *trindade* na tradição cristã de base bíblica, na qual esses mesmos poderes recebem uma forma masculina (2002, p. 51).

De modo curioso, Campbell vê a questão do dualismo sexista como uma forma equivocada de ler e compreender as imagens mítico-religiosas. Segundo ele, as forças envolvidas no mito da criação – arrebatamento, esplendor e abundância –, são transcendentes, o que extrapola toda e qualquer designação de gênero. Campbell relaciona Tália ao Pai, a abundância criadora que unifica; Eufrosine é o Filho, que se derrama em arrebatamento de amor sobre a Humanidade; e Aglaia é o Espírito Santo, pois assume a função de nos levar de volta às origens divinas e espirituais. Não há, pois, nessa leitura de Campbell, qualquer necessidade de se delimitar uma identidade sexual para o arrebatamento, o esplendor e a abundância envolvidos no processo divino de criação da vida. O Pai, o Filho e o Espírito Santo ou Tália, Eufrosine e Aglaia são imagens arquetípicas que, se culturalmente veiculadas como representações humanas e/ou corpóreas sexualmente identificadas – e não como o mito da criação em si, em sua forma metafórica –, promoverão uma compreensão mutilada da estrutura complexa que representam e que só pode ser absorvida em sua complexidade se a manifestação discursiva (ou imagem arquetípica) que a reveste for transgredida durante a fruição.

Ler o que, na Santíssima Trindade, representa metaforicamente o arrebatamento, o esplendor e a abundância de que se constitui a criação negando os referentes sexistas (ou os compreendendo como injunções histórico-sociais), faz-se, portanto, prática revisionista saudável que amplia a acessibilidade do ser humano à metáfora religiosa.

Embora a análise da presença simbólica de Cristo em *A cabeça calva de Deus* já tenha sido apresentada, cabe reforçar a importância da inserção dessa imagem mítica universal no poema, principalmente pelo relevo que o poema dá ao caráter amoroso, revelador e integrador de Jesus, que, sentando-se ao lado do Pai, leva consigo o ser humano. E, em *A cabeça calva de Deus*, leva o povo cabo-verdiano. Ainda que imagens como “Vai! Diz a São Vicente/ que a sombra do meu corpo é uma cruz” (“Recado de Umbertona”, 2001, p. 65), “Ali! as narinas do meu pai/ Sofreram o sopro/ E a forja redonda/ Do carvão de cruz & caos” (p. 154) ou “Enquanto! sóis & séculos/ Crucificavam a áfrica/ Na tua carne de Cristo” (p. 234) relembram a redenção e o martírio de Cristo, associando-o aos sofrimentos cabo-verdianos e africanos em geral, predomina na obra, por seu tom profético e esperançoso, como se vê em: “Mensageira! da renovada parábola/ para a Liberdade das estátuas/ Para as mãos de Cristo no Corcovado/ E para as rugas do Monte Cara” (p. 238). E, pela fusão entre o divino e o ser humano, que a imagem mítica de Jesus Cristo representa, realiza-se no poema uma definitiva aproximação entre a religiosidade e a consciência da terra, como se verifica quase no final de *Pedras de Sol & Substância*: “No povoado! a paróquia fica/ cada vez mais povo/ cada vez mais pulso/ De amar a terra” (p. 286).

Volto-me, pois, agora a verificar em que medida todo esse repertório mítico da tradição cultural cabo-verdiana – a imagem mítica da Atlântida, das Hespérides, do Jardim das Delícias, dos Campos Elísios, da Pasárgada, de Ntóni e Ntónia como Adão e Eva, a criação aleatória de Deus, a colônia de férias castigada, o Guarda-Cabeça e a *Rotcha Scribida* – se presentifica, direta ou indiretamente, na obra de Corsino Fortes.

Ana Mafalda Leite faz interessante consideração sobre o que seria a capacidade de *Pão & Fonema* de fundir a tradição marcada pelas imagens míticas de criação e fundação atlântidas e hesperitanas à imagem evasionista de Pasárgada:

O mito de Pasárgada dá continuação, de uma certa forma, a essa procura de espaço ideal, um espaço feliz e hedonista que o território das ilhas não consegue preencher, actualizar. Pensamos que com *Pão & Fonema* se dá finalmente a inscrição do tempo/espacó mítico no tempo/espacó real, e essa “outra terra”, de origem, de fuga, de demanda, volve ao centro das ilhas, fazendo coincidir, pela primeira vez, o espaço de frutificação e de bem-aventurança, o *locus-amoenus* com o *topos* da Pátria, agora reencontrada pelo mito da fundação (1995, p. 126).

Essa colocação de Leite, embora associada a *Pão & Fonema*, certamente se aplica ao conjunto representado por *A cabeça calva de Deus*. Sem abandonar a busca mítica pelo “jardim das delícias” como característica do comportamento e do desejo humano, a obra de Fortes recusa, porém, o evasionismo implícito na imagem da Pasárgada e faz de Cabo Verde uma Pasárgada possível, pela força transformadora de seu próprio povo. Essa fusão de referentes consolida a visão de Cabo Verde como uma “Terra Prometida” que não pede evasão, porque está ali, disponível aos cabo-verdianos. Recordo que:

A Terra Prometida figura, no texto bíblico, ora como uma condição espacial ou geográfica, ora como uma condição imaterial, simbólica, projetada no espaço celestial ou no Reino de Deus. As migrações constantes do povo judeu ratificam essa pulsão pelo encontro com a terra ideal, aquela na qual as comunidades humanas possam se estabelecer definitivamente, sem enfrentar problemas como precariedade de alimentos ou cataclismos (RAMALHO, 2004, p. 303).

Se pensarmos que “precariedade de alimentos” e “cataclismos” (no caso, a seca) marcam as circunstâncias físicas do arquipélago, como encontrar ali a Terra Prometida? Somente através da “reinvenção da terra”. E para que essa “reinvenção” da pátria seja possível, é imprescindível que o poema assuma um valor profético, o que também é reconhecido por Ana Mafalda Leite na leitura de *Pão & Fonema*. Esse tom de profecia se recolhe da constante projeção do povo em direção à consciência da terra mediada, como já vimos, pelo valor convocatório das invocações, pelos apelos ora dirigidos à coletividade ora a indivíduos que, na concepção poemática, são ícones da busca pela identidade pátria ou “mátria”, como já se destacou neste capítulo.

Assim, a imagem mítica da Atlântida, das Hespérides, da Estrela da Manhã, do Jardim das Delícias, dos Campos Elísios, da Pasárgada, de Ntóni e Ntónia como Adão e Eva, a criação aleatória de Deus ou a colônia de férias castigada são referentes que se misturam na obra de Fortes, consolidando um repertório mítico-cultural, mas moldando-o a uma estrutura filosófica própria que se sustenta em uma fusão identitária em que espiritualidade e pragmatismo se direcionam ao mesmo propósito: o de reafirmação de Cabo Verde como lugar de fala, de vida, de transformação, de futuro.

Relaciono alguns exemplos da presença dessas imagens míticas nos três livros, sem, todavia, pretender contabilizar todas as recorrências. O intuito é comprovar como esse repertório se funde ao fundamento filosófico principal da obra.

Em *Pão & Fonema*, os trechos mais importantes no que se refere a esse repertório mítico residem nos poemas “Recado de Umbertona” e “Emigrante”, em que, subliminarmente, se pode perceber o que já se destacou em relação ao significado de “Pasárgada”. Embora não nomeie a Pasárgada, o eu-lírico/narrador elabora uma imagem inversa à da contida no poema de Bandeira. A felicidade não está no exílio, mas no retorno. Em “Recado de Umbertona”, os já comentados versos “Porque o meu nome é sangue/ e o sangue desta saudade é/ como o sol da terra longe/ Monte-Verde/ a esperança da manhã” (p. 67) reafirmam a contundência do vínculo identitário do ilhéu de São Vicente, representado pelo músico e artista Umbertona. Em “Emigrante”, a afirmativa “Aguardam-te” (p. 71) igualmente funciona como um apelo antievacionista. Contudo, em “Pilão”, nos versos “Aqui/ Ergo a minha aliança/ De pão & fonema” (p. 85), percebe-se a relação mística implícita entre a visão da terra e o pacto divino de Jesus com os homens. Já no poema “O pilão e a mó de pedra” (p. 86), temos em “Este homem E a sua fêmea/ Tal tábua E o seu tabernáculo/ O sol na boca grávida/ O pão das artérias sobre a mesa” (Ibidem) uma imagem que sugere o par primordial, Adão e Eva, que funda o sangue da identidade cabo-verdiana.

Árvore & Tambor, por sua vez, apresenta registros mais visíveis desse imaginário mítico e místico. Desde “Ilha”, a associação entre a terra e a “cabeça calva de Deus” convida à visão do arquipélago como obra divina ou mesmo como força metonímica a encarnar o próprio Deus. Também os versos “Para que a criança E o olho dela/ Fecunde/ sobre a colina/ o umbigo vermelho da esperança” (p. 106) volta o tom de reafirmação da terra como espaço de reconquista e de esperança; enquanto “De manhã! as ilhas/ Da minha pátria nascem grávidas/ como o arco-íris/ na menina do olho” e “De manhã! as crianças de minha pátria/ Nascem/ com o oásis na palma da mão/ E plantam ilhas/ na boca do sol” (p. 112) sugerem tanto a imagem da Estrela da Manhã quanto a ideia de que as crianças, metonímia mais forte do poder de transformação do povo cabo-verdiano, podem criar na terra o Jardim das Delícias. E essa mensagem se reafirma em “Que do pão da diáspora/ Que amas/ Ao ovo da reconstrução/ Que amamos” (p. 117). Em “É a Estrela da Manhã/ No sangue/ Na alvorada/ Na árvore/ De todos nós” parece definir de vez a opção de Fortes pelo imaginário relacionado à força geradora de vida impresso na imagem da Estrela da Manhã, sem, contudo, deixar de relacioná-la à própria força humana.

Há, ainda, em *Árvore & Tambor* uma negação da diminuição do poder divino em prol da valorização do poder humano de transformação e superação, sugerindo um tom menos mítico e mais realista, compatível, claro, com a tônica convocatória da obra. Esse momento se encontra em “Na ilha! A cicatriz de deus é grande/ Mas a ferida do homem é maior /.../ A lírica de deus é grande/ Mas a música do homem é maior” (p. 128). Como resultado dessa música própria e potente, o poema chega a “Então! Saudamos o tambor e o versículo que chega/ No fim do dia E nomeia/ o seu povo e a sua lei/ entre o fogo de Eclesiastes/ e a parábola do Testamento de Amílcar” (p. 137), em que o discurso místico-religioso ganha a versão da palavra própria e resgatadora que a história dos homens construiu para si.

Outro referente tomado por *Árvore & Tambor* é o de Noé, também associado ao homem com força transformadora: “Como Noé/ As espécies conhecem/ a sílaba E a substância deste homem” (p. 183). Por outro lado, em “Mulher”, o poema volta à imagem mítica da aurora ligada, agora, ao feminino, à Maria: “Mulher! é na palma/

palma a tua mão/ Que explode a Estrela da manhã” e “E diz o pilão à mó de pedra/ Ó ave de amor! mar & Maria/ Entre o mar E o arquipélago” (p. 185). Também a herança grega aparece: “A ilha da tua nudez/ Como uma gota de Troia nos meus calcanhares” (p. 196).

A capacidade de superação alia-se à reafirmação da terra como espaço para consolidação da identidade em:

Somos
Dez rostos de terra crua
E uma pátria de pouco pão
E não há deserto
não há ilha nem poço
Que não vença
Pelo olho vítreo da cabra,
A lestada de lés a lés
Que ontem devolvendo
Devolvemos hoje
Ao esqueleto verde da história
A carne e a cruz
do “flagelo”
flagelado que fomos
Aqui! Onde
A seca é arma e a fome! Desafio
A ilha é vida E a secura! vivência
(2001, p. 201).

Recusando a imagem dos “flagelados do vento leste”, o poema recusa também o mito evasionista da Pasárgada para defender a força da Estrela da Manhã, porque “Éramos o ontem E hoje/ a letra viva/ do alfabeto do nosso percurso” (p. 204). E o “Golpe de Estado no Paraíso” transplanta, de vez, para Cabo Verde, o novo Jardim das Delícias, desconstruindo a imagem dos “pedaços” aleatórios de terra para sustentar um “amálgama” simbólico com força paradisíaca.

Em *Pedras de Sol & Substância*, a proposição “Oráculo” já define o tom que estará envolvido em diversas partes do poema. Há, todavia, no terceiro livro de *A cabeça calva de Deus*, algumas partes que explicitam bem a influência do repertório mítico cabo-verdiano na composição da obra. E tal presença era de se esperar, uma vez que a última parte da trilogia se aprofunda no repertório cultural, incluindo aí as reverberações de uma desejada ancestralidade.

É o que se vê no poema “*Rotcha scribida*”, que alude diretamente à imagem mítica da Ilha de São Nicolau comentada mais acima. Esse poema, remontando à mais remota ancestralidade da terra, reinaugura, pois, sua fundação, atribuindo à pedra mítica e mística o papel de preservar a memória intraduzível da terra:

Ó rosto de mil lábios
na tua crónica de milénio
na tua letra & sílaba
a palavra inamovível

/.../

Ó bíblia de murmúro

na tua semântica
De sal! Sangue & paradoxo

/.../

Pela maternidade
Do versículo que nos une
 Na tua chama
 Na tua lava
 No seu tambor inenarrável

(2001, p. 223).

Rotcha Scribida aparece, ainda, em “Uma espiga de milho na boca do parlamento” (“o alfabeto de Sahel na boca de *Rotcha Scribida*”, p. 229), que também faz referências a “Ti Lobo”, “Ti Pedro” e “Bulimundo”, e alude à oralidade africana em: “Com/ as fábulas e ribéra riba ribéra boxe + as/ parábolas e fortuna & amém/ alumbradas/ nas 10 mil línguas d’África ouvida” (p. 230).

Outro poema também relevante para a verificação da circulação desse repertório mítico em *Pedras de Sol & Substância* é “Dragoeiro” que alia à simbologia do dragoreiro, árvore emblemática da cultura cabo-verdiana, referências que sugerem imagens míticas relacionadas à criação e à fundação: “Florescem no teu tronco/ O crânio e eus + o fogo o povo” (p. 227); “Que fecundem no teu tronco/ semanas & séculos de guarda-cabeça” (p. 228); “Entre o céu E a terra/ Como seu teu umbigo De mundo largo/ Já não fosse! o cálice/ De sol & substância/ No vulcão da Vida” (Ibidem).

Em “Na morna! Na mazurca o trompete da evasão”, aparecem alusões ao Pico d’Antónia e à Pedra Rolada, enquanto em “No ombro a minha mãe a pera a multidão”, fica sugerida a imagem da terra cabo-verdiana como fruto de um gesto ocasional de Deus: “Estas ilhas que correm/ pela cabeça calva de Deus/ À procura dos glóbulos brancos vermelhos/ o arquipélago inacabado” (p. 269), o que incita à necessidade do envolvimento do próprio povo cabo-verdiano no compromisso de finalizar a obra divina, resgatando, pela palavra cabo-verdiana, os “Sons/ que já foram deuses/ E ainda habitam os pedregulhos o coração” (p. 270), porque “O povo traz nos testículos/ Toda a primavera E todo o verão/ Da terra por semear”, p. 271). Por outro lado, os vínculos místicos da terra com Deus aparecem em “Todos os dias! as mãos de Deus/ Colocam um vulcão E um navio/ Entre os seios E as ancas/ De cada mulher” (p. 273). Ou seja, o poema reafirma todo o tempo que a construção da matéria épica é fruto tanto da atuação consciente do povo cabo-verdiano quanto da onipresença divina, protetora da terra. Nesse sentido, é importante lembrar uma colocação de Ana Mafalda Leite, para quem a obra de Fortes faz “uma importante reformulação na linha temática cabo-verdiana, não só pela insistência no antievacionismo, dando lugar à procura de Pasárgada no interior do arquipélago” (2001, p. 299).

Em “Fábula”, a referência ao repertório de narrativas populares sugere um *epos* a ser retomado através do estabelecimento do contato direto do povo com suas raízes ancestrais e a devida projeção desses referentes no momento presente. E quem dá o próprio exemplo é o eu-lírico/narrador: “E na hora, vou e descubro: na beleza litúrgica e minha/ filha! Na paixão olímpica da minha avó! A genealogia das/ virgens loucas da minha ilha” (p. 259).

Concluindo, pode-se dizer que se, em *Pão & Fonema*, o povo cabo-verdiano é convidado a adotar nova postura filosófica em relação à própria terra; se, em *Árvore & Tambor*, o convite é à recuperação da história e dos sentimentos impregnados na vivência da terra; em *Pedras de Sol & Substância*, se dá a derradeira fusão dos elementos concretos e abstratos que estão impregnados na identidade cabo-verdiana. Assim, o repertório mítico da cultura cabo-verdiana é a “água viva” que move a terra, a pedra sempre renovada dessa nação:

A partir de *Pedras de sol & substância*, a obra do poeta, reunida em único volume intitulado *A trilogia de a cabeça calva de Deus*, pode ser classificada como “duas águas”, já que o paraíso buscado nas obras anteriores parece ser encontrado com a libertação do povo cabo-verdiano e, sobretudo, na diferenciação do mineral contido nessa última obra, em que a pedra não é mais obstáculo e o sonho não é símbolo de nostalgia. O rupestre nessa obra pode representar a marca de retorno à língua, como na poesia de Manoel de Barros, e ainda um grande aprendizado dessa pedra, que não é mais letárgica e sim concreta. O ilhéu não é explorado na imagem castigada pela seca como nas obras anteriores, posto que se toma a água, que é símbolo de uma nova vida que se renova com o cabo-verdiano (FRAGA, s/a, p. 6-7).

Resta, enfim, a expressividade do último poema da obra, “Guarda-cabeça”, em que a proteção mística do guarda-cabeça, embalada pelo cavaquinho de Xisto Almeida, cria um ritual de celebração do fim da obra, ratificando o crioulo, a filosofia da conquista do Jardim das Delícias e a consolidação do “Golpe de Estado” que remonta ao encontro do paraíso na terra.

O desfecho também traz para o poema o cotidiano imediato do eu-lírico/narrador, relembrando as figuras do Mindelo, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para o expansionismo, na forma desprestensiosa e libertária da imagem da bicicleta surreal que parte para o mundo levando a identidade cabo-verdiana.

7.3 Os marcos simbólicos cabo-verdianos na obra de Corsino Fortes

Antes de refletir sobre a força dos marcos simbólicos captados por Corsino Fortes na elaboração dos três livros que compõem *A cabeça calva de Deus*, gostaria de ratificar a importância da elaboração poética que sustenta a arquitetura simbólica derivada da interrelação entre esses marcos. Para isso, recorro, mais uma vez, a Ana Mafalda Leite, que tece o seguinte comentário:

Sendo o acto poético inicialmente um ato de escuta rítmica, que se transmuta em escrita/leitura, transporta consigo a captação dos signos, enquanto possibilidade significante da palavra. Se esta, por seu turno, é fundamentalmente energia, força activa que partilha da divindade, a sua configuração apresenta um grau de ambiguidade sintáctica e lexical, que lhe confere a dificuldade do hieróglifo, como Frye assinala, ou a obscuridade semântica do oráculo. Desta forma, o jogo de apelos, de ecos, de aliterações, de derivações e outras figuras de sons já referidas, assim como o emprego da metáfora, comparação (de extensão simbólica, por vezes quase alegórica), a concisão elíptica dos versículos e o jogo permanente das antíteses, reunidos e em comunhão, criam uma lógica diversa do normal, que vai contra a ordem convencional da leitura, e adquire uma significação esotérica, conferindo à palavra o sentido etimológico (*esoterikós*), isto é, “do íntimo” “do interior” (1995, p. 135).

Essa reflexão é aqui tomada para ratificar que o fato isolado de fazer emergir de forma repetitiva e renovada determinados signos simbólicos e identitários de Cabo Verde não teria o mesmo peso se Corsino Fortes, ao elaborar a obra, não fizesse o uso da linguagem que fez. Essa imbricação intensa entre forma e conteúdo, gerando o apelo simbólico tanto no plano da expressão (pelos motivos elencados por Leite) quanto no do conteúdo, confere ao plano maravilhoso da obra um caráter harmônico e expressivo que, sem dúvida, acaba por definir o próprio estilo literário de Corsino Fortes.

O chamamento à palavra, construído também à base de relações metafóricas e simbólicas, está presente em toda a obra, que, ao final, ganha a companhia do cavaquinho de Xisto Almeida e a força do crioulo, reafirmando tudo o que a palavra poética havia desfilado no decorrer da obra.

Essa palavra poética, contudo, se multiplica nos diversos referentes que, integrados, como em um quebra-cabeça, consolidam a identidade cabo-verdiana. Vejamos mais um comentário de Almada sobre alguns desses referentes:

O mar – caminho da emigração, o vento – que move velas e cria energia, a cabra – signo da outra ubiquidade cabo-verdiana e signo da perseverança são símbolos que sempre existiram como alternativa em relação ao milho – enquanto metáfora da agricultura e de um apego – por vezes desmesurado – à terra madrasta. Tais símbolos só terão no entanto a plenitude do seu significado quando a terra – moldada pelo Homem cabo-verdiano à medida da sua miséria e da sua indescritível capacidade de resistência – se tornar plenamente cosmos cabo-verdiano, isto é, um universo plenamente submetido aos seus desígnios de Homem livre. A partir desse momento, que é um novo início porque materializa-se “o quando podermos” dos flagelados do vento leste (Ovídio Martins) a necessidade de dar a “Cabo Verde outro mar, outro céu, outro Homem” (“Ilha a Ilha”, de Ovídio Martins), toda a ingência da obra visa a ressurreição do milho enquanto metáfora da nação cabo-verdiana e da sua capacidade de criar livremente as suas próprias condições de uma existência digna (1998, p. 77).

Olhos, rosto, sangue, homem, mulher, criança, povo, terra, pedra, ilha, mar, vento, árvore, sol, milho, cabra, chuva, palavra, música, tambor, ovo, pão e Deus foram, como se viu na análise do plano literário, os signos selecionados para dimensionar o relevo que Corsino Fortes, na concepção de seu poema, deu a determinadas marcas identitárias de seu país. Por meio da repetição desses signos, que, entrelaçados entre si e com outros, ganharam significações plurais, montou-se um painel simbólico do qual também emana a força mítica dessa identidade.

A cada um desses elementos, portanto, a construção poética vai agregando valores, associando cada um a um campo próprio de imagens, cuja função é, mais uma vez, reafirmar a identidade cultural do país. A confluência plural desses símbolos converge para a imagem simultaneamente sintética e ampla do “ovo”, denunciando a visão cosmogônica impressa na obra, fazendo de Cabo Verde um microcosmo metonímico, que reflete o estar no mundo universal. Daí a impressão que se recolhe de uma leitura mais profunda de que a obra, ao expressar tão contundentemente a cultura cabo-verdiana, acaba por tocar na problemática universal da identidade e da angústia do ser de aclarar questões relacionadas às origens e ao sentido da vida – o querer “Saber bem”. Como afirmei no artigo “Marcos simbólicos da cultura cabo-verdiana na obra de Corsino Fortes”: “tocando no humano, por meio da contínua

valorização de símbolos e imagens, o poema cumpre sua sina de ser ‘canção’, como diz um trecho de *Pão & Fonema*, que tem como título a própria palavra ‘Canção’” (2011, p. 837), cujos versos finais aqui relembro justamente para ratificar a síntese que se recolhe de “ovo”: “Falávamos/ Árvore e habitação/ E lá estavas tu/ OVO/ que cresce/ No tambor da ilha/ como SOL/ Mordendo o umbigo de Deus (2001, p. 4).

O valor mítico do título da obra, *A cabeça calva de Deus*, nos permite, desde o início da leitura, compreender a intenção do autor de estabelecer, através da metáfora mítica, a já comentada ponte entre os referentes históricos, culturais e simbólicos. Sabemos que o mito somente se insere no real ou no mundo na medida em que circula na coletividade sob forma de imagens (pictóricas, musicais, escultóricas, literárias, folclóricas, ritualísticas, etc.), logo, sua existência, ainda que represente estruturas psíquicas do ser humano, é cultural. Assim, não há como entender o valor épico da obra de Corsino Fortes sem perceber as marcas culturais nela valorizadas. Por essa razão, somente no duplo trânsito entre o nacional e o universal consegue-se chegar à visão do impacto amplo que *A cabeça calva de Deus* pode causar.

Voltando-me, especificamente, a alguns dos símbolos acima enumerados, recordo que “ilha”, “mar” e “sol” são signos atrelados a aspectos geográficos evidentes na nação-arquipélago que é Cabo Verde e, por isso, se inserem no que eu chamei de quadro de expressão natural. A obviedade da presença constante desses referentes, tanto na poesia de Corsino Fortes quanto na literatura cabo-verdiana em geral, não tira dos mesmos seu potencial plurissignificativo. E é o que veremos, a título de exemplo, a partir da observação do poema “Proposição”, que abre *Pão & Fonema* e, claro, o livro como um todo:

Ano a ano
crânio a crânio
Rostos contornam
o olho da ilha
Com poços de pedra
abertos
no olho da cabra

E membros de terra
Explodem
Na boca das ruas
Estátuas de pão só
Estátuas de pão sol

Ano a ano
crânio a crânio
Tambores rompem
A promessa da terra
Com pedras
Devolvendo às bocas
As suas veias
De muitos remos

Em um poema épico, como já vimos na análise que abre este estudo, a proposição tem a função de explicitar o conteúdo temático a ser abordado. Iniciando-

se com a alusão à dinâmica do tempo (“Ano a ano”), a identidade plural da “cabeça calva de Deus” (“crânio a crânio”), que sendo uma metáfora é também metonímia de um conjunto de dez ilhas, e a presença humana ambígua (“Rostos contornam o olho da ilha”), que tanto pode referenciar os habitantes vivendo em torno de seu eixo, a sua ilha, a sua menina dos olhos, como o fato de o perfil de cada ilha compor, antropomorficamente, um rosto próprio, o poema define, desde o início, que a visão cosmogônica do autor integra o elemento humano. Esse fato é muito interessante, pois a ideia de que o poema prepara o exercício da autocontemplação circular da identidade cabo-verdiana poderia levar a uma expectativa de se encontrarem referentes relacionados a mitologias africanas primitivas. Todavia, com a proposição, o autor explicita que o “ovo” cabo-verdiano tem origem no ser humano e em um espaço-tempo definido pela concretização do desejo que habitava o inconsciente coletivo: “a promessa da terra”. Fazendo um paralelo com a tradição mítica grega, em que Caos e Nix gerarão o ovo do qual nascerá Eros e também Geia e Urano (formados das duas metades da casca do ovo), Cabo Verde nascerá da fusão entre o elemento geográfico e o humano. Se Eros é a energia que remete à busca pela plenitude (Brandão, 2009, p. 197), Geia, a pulsão feminina que define a natureza terrena, e Urano, a pulsão masculina que completa a dualidade do processo de geração de vida; na metáfora cabo-verdiana, o potencial simbólico (e feminino) da terra insular se completa e se realiza, como identidade cultural, a partir da integração com o elemento humano, formando o “ovo” primordial, a partir do qual a busca pela plenitude, o “Eros” cabo-verdiano, pode se expandir. A ilha, portanto, só é ovo porque está habitada por uma consciência que deve “nascer” para buscar a plenitude.

O valor simbólico da “ilha”, contudo, ganha características mais específicas quando a ela se soma o semema “pedra”. É ilha, é terra, mas é terra árida. Lembrando que, em âmbito mais universal, a ilha simboliza o “centro espiritual primordial” (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2009, p. 501), temos em *A cabeça calva de Deus* um signo capaz de ampliar o sentido mítico da “ilha cabo-verdiana” que a imagem de uma cabeça calva sintetiza. A ilha, ou Cabo Verde como um todo, é o centro de tudo. Contudo, ao mesmo tempo, por sua aridez e aparente potencial para a infertilidade, é um espaço que, para gerar vida própria, necessitará de um elemento complementar ainda mais forte do que foi Urano diante da poderosa Geia. Nesse sentido, a proposição de *Pão & Fonema* já expressará o forte apelo que explícita e implicitamente permeará toda a obra: o chamamento à consciência crítica do cabo-verdiano em relação à sua participação no processo de formação, transformação e perpetuação de sua identidade cultural. Ou, poderíamos dizer, um chamamento ao Eros latente no ovo da ilha.

Por outro lado, a ilha, que é “um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita” (Chevalier & Gheerbrandt, 2009, p. 501), projeta o valor simbólico de Cabo Verde, como nação, ao plano universal de ser, ela mesma, uma miniatura do mundo. Assim, “ler” Cabo Verde é um convite à leitura do mundo.

A simbologia impressa no semema “mar” aparece, implicitamente, no poema citado, em “As suas veias/ De muitos remos”, versos que compõem o retrato do cabo-verdiano como um ser em cujo sangue vive a pulsão ao expansionismo, ao movimento, à busca de novos caminhos. Sendo o mar um “símbolo da dinâmica da vida”, pois “tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e

dos renascimentos" (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2009, p. 592), agrega-se à cosmogonia cabo-verdiana a pulsão marítima pelo movimento. Nesse recorte, a ideia de movimento ficará ampliada pela relação de "mar" com signos como tambores e remos que, de outro lado, estarão contrapostos às imagens de estátuas de pão só e de pão sol, criando uma curiosa e reveladora oposição entre movimento e estaticidade, o que, culturalmente, alude à outra dualidade, que em muito caracteriza a realidade social e econômica do país: o contraste e mesmo o choque entre partir e ficar.

Continuando a análise dos referentes selecionados, temos a simbologia dual do "sol", que, ao mesmo tempo, "pode fecundar e matar" (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2009, p. 836). O sol, no poema, aparece agregado à potencial esterilidade da terra, no momento em que a ele se vincula a imagem da estátua, cuja carga semântica sugere uma mesmice, uma condição tão permanente quanto o ciclo tempo/espacó: buscar o difícil pão de cada dia, ano a ano, ilha a ilha. Se as "estátuas de pão só" são o resultado da condição geológica e climática, com o pó limitando a vida à sobrevivência marcada pelo alimento escasso, é possível, na continuidade, ler as "estátuas de pão sol" como metáforas dos habitantes, conduzidos pelas injunções solares, a se envolverem mecanicamente com a rotineira luta pela sobrevivência, o que definiria um "ficar" não comprometido com as densas questões identitárias que uma nação necessita problematizar para ganhar força, unidade e capacidade de superação. Todavia, complementando a leitura deste signo metafórico, pode-se igualmente considerar que, como o movimento da terra só é capaz de produzir o alimento árido, as "estátuas de pão sol" também podem referenciar os milhares cabo-verdianos, que, ao mesmo tempo, são alimento e, pela cor, espelhos do sol.

Curiosamente, o milho, em termos universais, é "símbolo da prosperidade" (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2009, p. 611). Considerando que a cultura cabo-verdiana tem no milho um de seus mais fortes referentes culturais, já que da cultura do milho resultam diversas formas de expressão (econômica, musical, literária, por exemplo), pode-se compreender que a valorização simbólica desse elemento amplia a tônica de chamamento que já foi aqui destacada. Tal aspecto também pode ser observado no poema "De boca concêntrica na boca do sol", que integra a já analisada proposição de Árvore & Tambor (2001, p. 102).

Os homens que nasceram da Estrela da manhã
Assim foram
 Árvore & tambor pela alvorada
 Plantar no lábio da tua porta
 África
 mais uma espiga mais um livro mais uma roda
 Que
 Do coração da revolta
 A Pátria nasce
 Toda a semente é fraternidade que sangra
(2001, p. 102).

Aqui a espiga é o milho simbólico plantado na consciência da identidade nacional que prospera ao ritmo da luta fraterna e da força irmada pelo objetivo comum de "ser" (nascer) como Pátria. Paralelamente aos referentes culturais

particulares, faz-se também a imagem da espiga, pela própria arquitetura fálica e bélica, um símbolo universal de luta, de envolvimento com uma causa coletiva.

Por outro lado, a milho associa-se a imagem do próprio pão, que, conforme dimensiona Rosidelma Fraga, simboliza a esperança de que a conquista da identidade rompa com uma trajetória negativa anunciada pelas condições precárias a terra em prol do desenhar de uma Pasárgada que não vem do exílio, mas do redimensionamento da própria terra:

Corsino Fortes cria uma poesia que simboliza a esperança e o sonho demarcado pelo universo de Pasárgada, da mesma forma que canta Manuel Bandeira. Sua poesia surge como uma nova esperança para o país. Não é apenas uma poesia que denuncia a barbaridade da seca, mas de nova roupagem acerca da exaltação dos valores positivos que a pátria possui. O pão é a esperança e também o símbolo que sacia a fome e rompe com a miséria. O pão é fonema, é mar, é também matrimônio e patrimônio. Pão é metaforicamente a própria palavra, um anúncio ao povo cabo-verdiano (s/a, p. 8).

Somando, agora, as imagens recolhidas das duas citações de poemas, vislumbra-se também a simbologia dos tambores, que, na primeira proposição, “rompem a promessa da terra”, sugerindo a metáfora do som transgressor, coletivo, forte, ou seja, o “som” que rompe a predeterminação implícita em uma terra seca (de alimento e de consciência sobre sua própria importância); e que, na segunda, se fazem instrumentos para “plantar na África /.../ mais uma espiga”. Voltando a Chevalier & Gheerbrandt, lembro que o tambor simboliza “o som primordial, a origem da manifestação e, mais geralmente, o ritmo do universo” (2009, p. 861), o que ratifica a imagem da cosmogonia cabo-verdiana em seus vínculos com a identidade africana, na qual o tambor também é símbolo do “sentido pleno da palavra” (2009, p. 862). Se pensarmos em *Pão & Fonema* e *Árvore & Tambor*, como partes integrantes de uma unidade de expressão épica (no caso, *A cabeça calva de Deus*), perceberemos como a presença simbólica do “fonema” no título do primeiro poema se ratifica e reduplica no semema “tambor” que integra o título do segundo. E, complementando a associação, temos, ainda, a imagem trazida pelo poema “Rotcha scribida” que integra *Pedras de Sol & Substância* (p. 223):

Ó universo de mil sons
Que circulam
Pela maternidade
Do versículo que nos une
 Na tua chama
 Na tua lava
 No teu tambor inenarrável

A simultânea referência à *Rotcha Scribida* e à maternidade ratifica o teor cosmogônico da obra e sua decorrente preocupação com a inscrição identitária cabo-verdiana no mundo. Os tambores, portanto, como diz a proposição de *Pão & Fonema*, devolvem às bocas, que podem ser bocas humanas ou bocas da própria terra, as suas veias, ou seja, devolvem o sangue, a vida, a seiva.

Também ligado ao tambor, temos o semema “árvore”, cuja simbologia está igualmente relacionada à origem da vida, à fertilidade e às relações entre a terra e o céu (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2009, p. 85-6). Sendo a “cabeça calva de Deus” uma

imagem metafórica e metonímica da nação cabo-verdiana, a árvore (presente no título do segundo poema) ganha, ainda, o referente semântico mítico da “Árvore da vida” e da “Árvore da Nova Aliança”, que reconcilia o ser humano com Deus. Considerando a natureza épica do poema, pode-se pensar, sem desvios de interpretação, na presença da árvore como um elemento de grande importância para um recorte vertical à questão da formação da consciência crítica nacional. A árvore corta a horizontalidade do tempo e projeta, no espaço da verticalidade, o passado (as raízes), o presente (o tronco) e o futuro (os ramos apontados para o céu). Ampliando o valor simbólico do semema, temos um exemplo da associação entre a árvore e o sentimento que deve mover a construção da identidade nacional. É o que vemos em trecho das “Odes de Corsa de David”, que integram *Árvore & Tambor* (p. 160):

Não cubram! Irmãos
O rosto do povo de Cazenga
Com o escudo vermelho do ódio
Com o verde escudo da angústia

É da árvore do Amor
Que se constrói
O caixão
E a canção do nosso desespero
que desde ontem
Erguemos bem alto
O sangue do povo de cazenga
A alvorada
que rebenta
no coração do Imbondeiro

Encerrando a série de referentes simbólicos, a cabra, além de marcar a cultura cabo-verdiana, é um símbolo universal de liberdade. O nome “cabra” deriva de “capricho”. A liberdade que ela representa é uma liberdade impulsiva. De outro lado, a cabra é um animal que culturalmente sempre foi atrelado à divindade. Ela também é um símbolo da “ama-de-leite” e da “iniciadora”. Chevalier & Gheerbrandt lembram também que a figura da cabra é um “instrumento da atividade celeste em benefício da terra” (2009, p. 157). Nela repousa, portanto, o ímpeto da transformação divina. A presença da cabra, na proposição de *Pão & Fonema*, sugere ou dá indícios de que a aparente dinâmica previsível do tempo e do espaço pode ser transgredida. Por ser um animal resistente a condições áridas de sobrevivência, a cabra é o animal por excelência da cultura cabo-verdiana. Essa capacidade de sobreviver às dificuldades, somada a circunstâncias econômicas e históricas, faz da cabra uma metáfora do próprio povo cabo-verdiano, e, em linha mais abrangente, do próprio ser humano, quando submetido a desafios aparentemente intransponíveis.

Concluindo, a simbologia dos marcos simbólicos em *A cabeça calva de Deus* reporta à busca pelas origens cabo-verdianas e, mais profundamente, à busca pela consciência plena da própria existência como cultura e nação. E, ainda, de modo mais amplo, oferece a possibilidade de uma leitura universal em que a condição humana é problematizada, principalmente no que se refere à consciência de si mesmo e à capacidade de autossuperação e afirmação.

7.4 A Mãe-Terra e a “cabeça calva de Deus”: duas faces de uma mesma identidade⁶¹

O verbete “terra”, no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrandt (2009, p. 878), apresenta as seguintes explicações sobre o signo “terra”:

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o ying ao yang; tamas (a tendência descendente) a Sttva (a tendência ascendente); a densidade, a fixação e a condensação (Abu Ya’Qub Sejestani) à natureza sutil, volátil, à dissolução.

Segundo o I-Ching, a terra é o hexagrama K’uen, a perfeição passiva, recebendo a ação como princípio ativo, K’ien. Ela sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu. O animal fêmea tem a natureza da terra. Positivamente, suas virtudes são doçura e submissão, firmeza calma e duradoura.

A terra fértil e a mulher são frequentemente comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavrar e a penetração sexual, parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador, colheita dos frutos e aleitamento, o ferro do arado e o falo do homem.

Mesmo uma rápida análise dessas definições já revela oposição semântica bem marcada que coloca terra/mulher/imobilidade/submissão de um lado e céu/homem/mobilidade/ação de outro. Fio condutor das formas culturais que encontramos na maioria das sociedades humanas, esse par antitético e, ao mesmo tempo complementar, define não só práticas sociais coletivas como também o caráter das relações humanas em nível mais pessoal. E é por isso que tanto em obras de teor mais coletivo, como as epopeias, quanto em outras, mais intimistas, como a poesia lírica, por exemplo, encontram-se muitas imagens literárias que reproduzem essa dicotomia que isola os sexos, atribuindo-lhes características próprias e antitéticas.

Voltando-me a origens mais arcaicas dessa associação, lembro que “Mãe Natureza” e “Deus Pai” talvez sejam os dois termos que mais contundentemente revelam que a presença humana na Terra foi, desde os tempos mais primitivos, culturalmente expressa a partir de categorias de gênero. Mitos arcaicos da criação se materializam em objetos pré-históricos antiquíssimos, em que a figura da mulher é ícone da geração da vida e da permanência do ser humano na Terra. As primeiras esculturas, as chamadas “vênus esteatopígicas”, obras de pedra ou marfim do período paleolítico, retratam formas femininas estilizadas e arredondadas, que sugerem a gestação e/ou fertilidade como um poder simbólico grandioso.

A “Terra-Mãe”, depois também batizada de “Mãe-Natureza”, possuía, nessa visão cultural primitiva, o poder mítico-mágico de gerar e preservar a vida humana. E dessa forma de ver o mundo originam-se diversas das narrativas criacionistas centradas na figura da mulher, cuja igual capacidade de gerar vida a tornou um espelho da própria natureza, até que a gradual transformação das sociedades primitivas em patriarcais fomentasse novas imagens míticas nas quais a figura de um “Criador” ganhava nítida roupagem e atributos masculinos, compondo a dualidade Pai/Céu a ser contraposta à anterior, Mãe/Terra.

⁶¹ Retomo aqui parte das considerações realizadas no artigo “Mulher, a pátria está inscrita no teu corpo” publicado na *Revista sociopoética*.

Por outro lado, uma vez que a dicotomia masculino/feminino cresceu na cultura humana através dos tempos, e, nesse processo, recebeu decisiva influência do monoteísmo e das religiões dele derivadas, não há como deixar de contemplar o papel do texto bíblico nessa trajetória. No âmbito do mundo bíblico patriarcal, há duas formas de inserção da figura simbólica da mulher: a do Antigo e a do Novo Testamento, e, em cada um, uma figura de mulher assume papel principal no conjunto de referências a mulheres: Eva e Maria.

Em relação à gênese humana, Joseph Campbell aponta que na Bíblia há duas histórias da criação, embora as pessoas as considerem somente uma. A primeira está no capítulo 1 do “Gênesis” e se refere à criação de Adão e Eva, juntos. A segunda se refere à história que se inicia no capítulo 2, no jardim do Éden, quando Deus pensa numa forma de entreter Adão, que Ele tinha criado para ser seu jardineiro, ou para tomar conta do seu jardim (imagem que remete para outra de teor parecido de origem sumeriana, que diz que os deuses queriam alguém que tomasse conta do seu jardim e cultivasse os alimentos de que eles necessitavam, por isso criaram o homem). Este, portanto, seria o “pano de fundo” do mito dos capítulos 2 e 3, no “Gênesis”. O tédio do homem criado e sua dificuldade para nomear as coisas do mundo teriam levado Deus a pensar em extraír do próprio corpo da criatura uma outra, que lhe faria companhia:

Aí Deus concebe essa magnífica idéia de extraír do próprio corpo do homem a alma da mulher – que é uma história de criação muito diferente do capítulo 1 do Gênesis, em que Deus criou Adão e Eva, juntos, à sua imagem, como macho e fêmea. Ali, Deus, ele próprio, é o andrógino primordial. A história do capítulo 2 é, de longe, mais antiga, tendo-se originado, talvez, por volta do século VIII A.C., enquanto a do capítulo 1 provém de um assim chamado texto sacerdotal, de cerca do século IV A.C., ou mais tarde. Na história hindu da identidade que sentiu medo, depois desejo, então dividiu-se em dois, temos a contraparte do Gênesis 2. No Gênesis, é o homem, e não Deus, que se divide em dois (CAMPBELL, 2001, p. 33).

Compreendendo a grande dicotomia relacionada à criação da vida humana e as injunções patriarcais que perpetuaram um discurso falocêntrico, Joseph Campbell propõe uma inusitada visão do casal primordial a partir do capítulo 2 de “Gênesis”: Adão seria a “mãe” de Eva, uma vez que foi do corpo deste que ela se originou. Ele comprehende, todavia, que ler o texto bíblico com esse recorte seria inviável:

Quem já ouviu falar de um homem dar nascimento a uma mulher, como Adão e Eva? Há em todo este símbolo a produção e o arquitetar falacioso de uma campanha deliberada de sedução, transferindo a mente e o coração do feminino para o masculino, isto é, das leis da natureza para as leis e interesses de uma tribo local. Além disso, como já sugerí, é certamente desconcertante a psique ter que reagir a imagens que expressam uma coisa para o coração e são apresentadas à mente programadas num outro significado oposto (2002, p. 96).

Além desse ponto de vista em relação à criação de Eva, Campbell também cita o fato de Adão ter sido modelado do pó, o que remontaria à imagem mítica da Mão-Terra. Assim, o casal adâmico, em lugar de ser visto como representação da dicotomia hierárquica homem/mulher, pode ser analisado, num enfoque inovador, como símbolo

da interação masculino/feminino a partir da mútua vivência simbólica da maternidade impressa no fato de Adão ter sido gerado do barro (Mãe-Terra), de haver este, por sua vez, gerado Eva, e esta, completando o ciclo, ter se tornado a mãe dos filhos de Adão. Na citação, Campbell acentua o fato de que a imagem do casal adâmico é reproduzida a partir de um condicionamento do *logos* que elimina, por exemplo, a observação dessa possibilidade: Adão, mãe de Eva.

O outro eixo simbólico que sustenta a perpetuação de imagens que relacionam mulher e terra está no Novo Testamento, em que não só a figura de Jesus e seu modo de se referir às mulheres anunciam novas formas de relação de gênero, como a presença de Maria desconstrói a associação sempre negativa entre mulher e pecado, extraída da imagem mítica de Eva.

Maria tornou-se o maior elo entre a Humanidade e Deus. A concepção virginal, a formação da família cristã e o papel de Maria como interlocutora entre os homens e Deus são índices de que um novo papel social era desenhado para a mulher. Não há no Novo Testamento muitas informações sobre a Sagrada Família. Nesse sentido, o “Evangelho segundo Lucas” é o mais esclarecedor. No entanto, entre os apócrifos, a família de Jesus é bastante abordada. O valor atribuído à imagem da Sagrada Família é o de ser exemplo para as famílias cristãs.

A purificação, a submissão, a redenção e o expansionismo são constantemente associados, na literatura, à presença de Maria entre os seres humanos. Todavia, de outro lado, a fecundação, a sexualidade e a misoginia parecem ser tabus quando a imagem mítica em questão é a dela.

Valerie Abrahamsen, no *Dicionário da Bíblia*, tece algumas considerações interessantes sobre a relação entre a imagem mítica de Maria e imagens míticas clássicas e egípcias, e mostra que o culto de Maria teve raízes nos cultos das deidades femininas do panteão greco-romano (também herdeiras do repertório mítico egípcio), que o cristianismo erradicou. A autora afirma que:

Embora Maria represente de certo modo qualidades que são impossíveis para seres humanos, especialmente mulheres, imitarem — sempre virgem e não obstante materna; sempre dócil e obediente à vontade de Deus — seus atributos representam para as devotas propriedades femininas importantes não proporcionadas pela tradicional Trindade exclusivamente masculina (2002, p. 196).

Assim, a presença de Maria preenche uma lacuna deixada por uma trindade masculina isenta de alguns atributos que seriam “especificamente” femininos.

Completando comentários sobre a imagem mítico-religiosa de Adão e Eva, e fazendo referência à posterior presença de Maria nesse repertório simbólico, Katharine Doob Sakenfeld atenta para o fato de que “tanto a tradição judaica quanto o Novo Testamento oferecem uma visão muito negativa de Eva, retratando-a como representativa da fraqueza das mulheres” (2002, p. 83). Dando continuidade ao pensamento, ela ressalta que a exaltação dos teólogos cristãos primitivos à Virgem Maria, segundo ela, a “nova Eva”, agora perfeita, constitui uma forma de enfatizar a dicotomia santa/pecadora, dualidade passível de ser recolhida na observação das personagens bíblicas e suas ações.

A presença de Maria nas culturas ocidentais tanto como interlocutora entre o divino e o humano quanto como exemplo a ser seguido ampliou a projeção de sua imagem mítica. Exemplos disso são as aparições que resultaram em novos nomes para a mãe de Cristo. A essas aparições relacionam-se, por sua vez, diversos aspectos culturais específicos e valorizados por essa especificidade. A imagem de Maria traveste-se de nacionalidades distintas, assumindo em cada contexto cultural a função mítico-cultural de “padroeira”.

Somando os referentes arcaicos que associavam mulher e natureza, criando a imagem da “Mãe Terra” ou da “Mãe Natureza”, à imagem de Maria, que, virginalmente, concebeu o filho de Deus, e tornou-se, por extensão, “Mãe Maria”, a mãe de todos os homens e a intercessora entre homens e Deus, temos uma leitura mais densa da simbologia da “terra virgem” para o espírito conquistador das navegações. Apropriar-se da terra, semeando nela uma raça estrangeira e culta, era, de certo modo, uma missão cristã, principalmente quando a natureza encontrada era “virgem” em relação ao conhecimento cristão, mas pecadora, como Eva, por constituir uma “Mãe Natureza” pagã, muitas vezes, inclusive, contaminada por rituais politeístas nos quais o corpo, em estado natural, constrangia a visão moral dos invasores.

De certo modo, o que se pode verificar é que o monoteísmo judaico-cristão, ao romper com o politeísmo pagão, legou ao Ocidente não só o Deus único, Todo-Poderoso, mas consolidou, a partir do divino, a cisão sexista e hierárquica homem/mulher, cisão esta que não ocorria de forma tão radical nas culturas pré-judaico-cristãs, uma vez que a pluralidade de deuses e deusas associados aos mundos mineral, vegetal, animal e humano, compondo a dimensão mítica, e as próprias necessidades mais duras de sobrevivência, integrando a dimensão histórica, incidiam para uma organização social mais coletiva e comunitária. A marca de um “povo escolhido” somada à instauração do patriarcado produziu uma consciência cada vez mais individual, filosoficamente reforçada pelo pensamento greco-romano. Na Idade Média, a interação entre o discurso bíblico e a filosofia greco-romana fundou de vez o patriarcalismo e o individualismo (controlado ora pela “razão científica”, ora pela “razão religiosa”) como modos de organização da experiência humano-existencial no Ocidente. De lá para cá, muitas foram as mudanças, mas, curiosamente, a relação entre “terra” e “mulher” ainda se perpetua.

Outro olhar interessante sobre a dualidade de gêneros, que orientou a organização da sociedade, vem da psicologia junguiana. Explicações de Jung acerca das categorias arquetípicas trazem à tona constatações importantes sobre as relações de gênero que estariam simbolicamente impregnadas na psique humana:

(Sobre o arquétipo materno) Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e o fatal (2002, p. 92).

Relacionando o arquétipo da mãe ao insondável, ao misterioso e ao fecundo, Jung afirma que, todavia, “não existe consciência sem diferenciação de opostos”

(2002, p. 104) e, por isso, define como “paterno” o princípio lógico da consciência, o *logos*. Nessa concepção, o autor justifica o desejo matricida de libertação como forma de “nascimento” e “enfrentamento” consciente da experiência existencial. Essa atitude, porém, ao negar o inconsciente como uma dimensão igualmente pertinente a essa experiência, desequilibra a própria existência e gera o conflito, uma vez que o inconsciente continuará a existir, quer a consciência o materialize – através de mitos artificiais, por exemplo –, quer não: “A consciência só pode existir através do permanente reconhecimento e respeito do inconsciente: toda vida tem que passar por muitas mortes” (JUNG, 2002, p. 104). Mais uma vez se percebe uma orientação dicotômica da experiência humano-existencial, na qual a razão consciente, representada pelo arquétipo masculino, necessita infiltrar-se no inconsciente, representado pelo feminino, para dele (dela) se liberar e tornar possível a inserção equilibrada do ser na sociedade. No entanto, o próprio Jung afirma que:

Consciência e inconsciente não constituem uma totalidade, quando um é reprimido e prejudicado pelo outro. Se eles têm de combater-se, que se trate pelo menos de um combate honesto, com o mesmo direito de ambos os lados. Ambos são aspectos da vida. A consciência deveria defender sua razão e suas possibilidades de autoproteção, e a vida caótica do inconsciente também deveria ter a possibilidade de seguir o seu caminho, na medida em que o suportamos. Isto significa combate aberto e colaboração aberta ao mesmo tempo. Assim deveria ser evidentemente a vida humana. É o velho jogo do martelo e da bigorna. O ferro que padece entre ambos é forjado num todo indestrutível, isto é, num *individuum* (2002, p. 281).

Continuando a reflexão sobre as principais categorias arquetípicas junguianas, vejamos como o par *anima/animus*, através das palavras de L. Von Franz, também traduzirá uma dicotomia de gênero:

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente (s/a, p. 177).

A personificação masculina do inconsciente na mulher – o *animus* – apresenta, tal como a *anima* no homem, aspectos positivos e negativos. Mas o *animus* não costuma se manifestar sob a forma de fantasias ou inclinações eróticas; aparece mais comumente como uma convicção secreta “sagrada”. Quando uma mulher anuncia tal convicção com voz forte, masculina e insistente, ou a impõe às outras pessoas por meio de cenas violentas reconhece-se, facilmente, a sua masculinidade encoberta (s/a, p. 189).

Tais considerações, embora dissolvam a estereotipia carnal da diferença entre os sexos e suas supostas identidades psíquicas divergentes e complementares, já que atribuem *anima* e *animus* tanto ao homem quanto à mulher, não desconstroem a dicotomia da psicologia dos gêneros, pois alocam a *anima* no inconsciente masculino e o *animus* no inconsciente feminino, ou seja, os “atributos” semanticamente relacionados aos dois sexos mantêm-se intactos, e o que se dá é uma acessibilidade, outrora velada, de um e outro sexo aos atributos opostos. No entanto, esse acesso é limitado pelo interdito da simbologia complexa do inconsciente.

Por último, e ciente de que muito haveria que se dizer sobre o tema, quero ainda destacar, de forma geral, os aspectos antropológico, cultural e político-social das relações de gênero. Se no plano mítico-religioso e no recorte psicanalítico, temos fortes índices da associação terra/mulher, mulher/inconsciente e homem/logos, como referentes da leitura bipartida da presença humana na terra, em sua origem e desenvolvimento, também no plano histórico, segmentado em áreas como a antropologia, a cultura e a política, veremos se ratificar essa associação. Não é possível aqui uma incursão profunda pelo tema, mas recordo que, ao pensarmos nas origens antropológicas do ser humano, logo encontraremos uma “mãe”: a “Mãe África”, nosso berço continental.

Pensando em termos da primeira divisão interna que “Gaia”, a Terra, sofreu, teremos o conceito de “continente”. Também a esse termo se relacionam imagens femininas. Exemplos disso recolhemos passeando pelo entorno do Museu D’Orseille, em Paris, onde encontramos seis mulheres majestosas que encarnam alegoricamente os seis continentes⁶². Europa, Ásia, África, Oceania, América do Sul e América do Norte, em forma de escultura, oferecem ao público diversos referentes simbólicos, através dos quais se traduzem elementos culturais específicos desses continentes.

No âmbito das terminologias sociopolíticas, é curioso, por exemplo, observar que palavras como “nação” e “pátria” ganham conotação feminina, ainda que em “pátria” isso constitua um paradoxo, já que a etimologia indica que “pátria” vem do latim *pratis*, que significa “terra dos pais”, sendo a palavra “pais” um substantivo masculino plural que agrupa a palavra mãe. Como “pátria” se relaciona a nascimento, e nascimento à gestação, há um sentido feminino implícito no termo, que gera outros, como “no seio da pátria”. Os versos “Dos filhos deste solo és mãe gentil, Pátria amada, Brasil”, do Hino Nacional Brasileiro, demonstram bem esse vínculo da ideia de “pátria” com a terra mãe. De outro lado, “nação”, do latim *natus*, de *natio*, nascido, vincula o ser à terra natal e à comunidade com a qual se relaciona e compartilha os mesmos hábitos, idioma, tradições e consciência de identidade pátria. Os dois termos, portanto, recebem uma aderência simbólica importante no que se refere à presença da terra que gera a vida, ou, no caso, a mãe. Não é o que, curiosamente, ocorre com a palavra “país”, cujo sentido está sempre relacionado a aspectos políticos, geográficos e econômicos, isentos de uma carga semântica “maternal”. Falar em “pátria” ou “nação” pressupõe um estado de espírito mais comovido, impregnado de simbologias, feminino. Falar em “país” indica um recorte mais objetivo, racional, masculino. Observe-se que, em meio às emoções de uma copa do Mundo, é a “pátria” quem “está de chuteiras”, e não o país.

Claro está que falar em “nação” e “pátria”, independentemente desse vínculo com as simbologias do feminino e da maternidade, é algo bem complexo em tempos de globalização. Hoje repensamos fronteiras, hábitos, tradições, identidade, entre outros. Todavia, a contrapartida desse processo hegemônico (e imperialista, em muitos sentidos) convida a novas formas de nacionalismo e acaba pondo novamente em evidência a imagem da terra.

⁶² Curiosamente, apenas Europa tem os seios cobertos, o que indica uma leitura eurocêntrica tendenciosa que parece colocar a cultura europeia como “mais evoluída” se comparada às suas “primitivas” irmãs.

O que desejo suscitar aqui, como já enfatizei antes, é a constatação de que os vínculos semânticos entre “terra” e “mulher”, às quais se agrega, depois, o referente cultural “pátria”, merecem olhares atentos, principalmente nos tempos de hoje, em que, supostamente, as injunções das questões de gênero já não deveriam permear tão diretamente as relações sociais e a produção cultural.

O estudo de poemas épicos de autoria masculina me rendeu algumas conclusões interessantes acerca da presença da mulher nesses textos. É um fato cultural literário que a participação de mulheres nas aventuras épicas tenha sido bastante limitada, dada sua condição social de estarem atadas ao espaço privado, sem oportunidade, na maioria das sociedades e na maior parte do tempo histórico, de atuarem nas decisões políticas e econômicas. Isso contribuiu para que a visão da própria História fosse erroneamente conduzida para uma limitada compreensão da mesma como resultante de ações bélicas, grandiosas, ardilosas, masculinas. Somente há pouco tempo ingressamos na era das histórias da vida privada, em que o *epos* passou a agregar não só as narrativas “grandiosas” da nação, mas também os fenômenos e eventos extraídos da vida cotidiana, incluindo aí a privacidade mais íntima dos lares. Em vista disso, pouco se sabe de autoras épicas ou mesmo de heroínas dessa natureza, pelo menos até a Modernidade, uma vez que, em termos gerais, a visão de mundo das escritoras e mesmo suas experiências pessoais não lhes permitiriam ou instigariam a tratar de “temas épicos”. Com a maior mobilidade das mulheres, esse panorama mudou, e a visão de mundo impressa em seus textos literários passou a evidenciar esse movimento expansionista.

Nos textos épicos de autoria masculina que estudei, foi inevitável reconhecer marcas de um discurso falocêntrico, em que a terra aparece normalmente antropomorfizada, e a ela é atribuída uma sexualidade feminina e erótica, geralmente associada à virgindade e à posterior fecundação, originada pela ação transformadora do homem, responsável, portanto, pelo ato da criação de uma nova terra, culturalizada. Enumero a seguir, citando a tese, algumas das constatações que fiz, após analisar 17 epopeias escritas por homens:

- a. é constante a alusão ao ato sexual nas descrições do caminhar do herói pela terra; há um centramento na imagem do “falo” como a força motriz da ação do homem no espaço físico;
- b. existe uma forte alienação, principalmente no âmbito da produção épica moderna e pós-moderna escritas por homens, no que se refere à inscrição da mulher, na dimensão real, como mão-de-obra ou força-de-trabalho;
- c. o corpo feminino é constantemente referenciado, notadamente em imagens relacionadas ao “ventre”, ao “útero”, às “entranhas” e aos “seios”, com o intuito de reforçar a sexualidade da mulher-fêmea e a “predestinação” da mulher-mãe;
- d. musas, ninfas, deusas e sereias compõem o quadro mais constante e mais superficial (porque meramente alegórico) entre os recursos épicos tradicionais mais utilizados nos poemas; são raros os momentos em que à mulher é dado o duplo acesso aos planos histórico e maravilhoso da epopéia, ou seja, são raros os momentos em que também a mulher, na condição de personagem, recebe uma condição heróica;
- e. a presença de mulheres nos poemas épicos escritos por homens é, em geral, inexpressiva se comparada, por exemplo, à presença de ações bélicas, fenômenos da natureza, relatos históricos, etc.;
- f. no plano histórico das epopéias, são as “mães” as figuras mais recorrentes, ao lado das “amantes” e das “prostitutas”;

- g. as dicotomias homem/mobilidade X mulher/imobilidade e homem/mente X mulher/corpo são duas das oposições sêmicas mais constantes nesses poemas;
- h. a figura do poeta, como representante dileto de uma nação e sua cultura, é, no poema épico, a figura de um homem.
- i. de modo surpreendente, são as epopéias modernas e pós-modernas as que trazem índices mais visíveis das injunções patriarcais, reforçadas por construções e imagens sexistas e preconceituosas, evidenciando a necessidade de uma “afirmação do masculino”, talvez decorrente da nova situação do homem no conjunto das experiências humano-existenciais dos séculos XX e XXI (2004, p. 689-91).

Uma das mais tradicionais e influentes obras clássicas, a *Odisseia*, de Homero, por exemplo, traz, no seu conjunto de eventos épicos, representações da imagem terra/mulher. Já no Canto I, Penélope é apresentada como a esposa fiel de Ulisses, fraca, porém, para dispensar os pretendentes ao reino de seu marido, que, ausente de casa havia muitos anos (desde que partira para participar da guerra de Tróia), é tido como morto. Retornar a terra pátria, Ítaca, e voltar para a esposa, Penélope, são, no imaginário de Ulisses, movimentos fundidos. Penélope é, portanto, a mulher que o identifica a terra ou a mulher que lhe dá um referente de identidade. A trajetória de Ulisses em seu retorno a casa, como sabemos, não é fácil. Foram dez anos no mar, enfrentando todo tipo de obstáculos. Porém, mesmo esses enfrentamentos ratificam, em alguns episódios, a relação terra/mulher. Basta nos lembarmos das ilhas de Circe e de Calipso. Circe e Calipso, em suas respectivas ilhas, são terras onde o herói gasta e deposita a energia sexual acumulada em anos no mar. Ulisses torna-se o elemento fecundante desejado por essas mulheres, cujas terras, até então, negavam ou repeliam a presença masculina (Circe transformava os homens em animais, e a ilha de Calipso era habitada unicamente por mulheres). Além do poema propriamente dito, que explicita as relações de Ulisses com as duas mulheres, diversas são as narrativas míticas e literárias contemporâneas e posteriores a *Odisseia* que se referem a possíveis filhos de Ulisses com Circe e Calipso. As duas divindades, contudo, não configuram a imagem da “terra pátria”. É a Penélope que cabe esse papel, daí a necessidade de o herói voltar às suas origens, negando-se a permanecer com Circe e, depois, com Calipso. Os possíveis “frutos” da relação de Ulisses com as duas divindades tornam-se, todavia, referentes do papel masculino de “fecundar” terras personificadas por mulheres, ainda que a adjetivação “pátria” requeira outros componentes culturais.

Outra obra de peso, *Eneida*, de Virgílio, apresenta nada menos que Eneias, o “fundador” mítico de Roma. Atravessando mares e territórios, o herói caminha em direção ao cumprimento de sua predestinação: ser o continuador da presença troiana na terra, ainda que em “terras de exílio”, o Lácio. Tal como Ulisses, Eneias fará uma “escala” em terra alheia: a Cartago, da rainha Dido, que, como Circe e Calipso, será, ao final, apenas um obstáculo à meta heroica. O suicídio de Dido, após ser abandonada por Eneias, que é impelido a cumprir seu papel cultural, revela a fragilidade de uma mulher até então dona de sua terra. De outro lado, espelhando Penélope, teremos em Lavínia, a imagem “mulher/terra pátria”, pois será ela, a herdeira das terras de Latino, que Eneias terá que conquistar, no caso belicamente (Eneias terá que guerrear com Turno, seu oponente), para cumprir o destino de fecundar o Lácio com o sêmen troiano e, através disso, perpetuar a própria cultura.

Dando um salto no tempo, lembro *Os Lusíadas* (1572), de Camões. Conhecida como “Poema da Raça”, a obra valoriza as conquistas marítimas e o expansionismo da “raça” portuguesa pelo mundo. E como se dá esse expansionismo? Através da “fecundação” de terras distantes pela presença do elemento masculino conquistador português. Um heroísmo coletivo, marcado pela expressão “barões assinalados”, confere ao elemento masculino a propriedade de ser móvel, e de poder ampliar a própria pátria através da incursão pelo mar, em busca de novas terras, que, quando “virgens”, lhe permitirão expandir essa identidade cultural. Reproduzindo o padrão homérico, a obra apresenta a “Ilha dos amores”, terra de idílios, que funciona como recompensa aos desafios enfrentados pelos navegadores portugueses. A ilha é habitada por ninfas nuas, em ambiente natural, repleto de aromas e sabores. As descrições fundem elementos da natureza ao apelo erótico das ninfas. Os portugueses, ali chegando, passam, então, a “caçar” as ninfas, que “se vão deixando alcançar”. O jogo erótico ganha traços de “falsete”:

Outros, por outra parte, vão topar
Com as deusas despidas, que se lavam;
Elas começam súbito a gritar,
Como que assalto tal não esperavam.
Uas, fingindo menos estimar
A vergonha que a força, se lançavam
Nuas por entre o mato, aos olhos dando
O que às mãos cobiçosas vão negando
(1973, p. 560).

que, por sua vez, ratificam a imagem da mulher associada à terra, em convite sedutor para que o homem “se embrenhe” em suas matas femininas. Essas matas, entretanto, também não podem ser signos de permanência. A deusa Tétis, que, junto com Vênus, preside o deleite dos portugueses com as ninfas, relembraria a Vasco da Gama, o principal herói, que chegara o momento de regressar à pátria. Tétis diz a Gama que é a hora de os varões voltarem a suas esposas - “Às eternas esposas e formosas,/ Que coroas vos tecem gloriosas” (p. 394) - levando, contudo, “a companhia desejadas/ Das Ninfas, que hão-de ter eternamente,/ Por mais tempo que o Sol o Mundo aquente” (p. 422). A pátria, que estava em outra parte do oceano, é, assim, representada por mães e mulheres portuguesas que, no porto, como elementos estáticos e lamuriantos, receberam a missão de esperar pacientemente pelo retorno de seus filhos e maridos. Ao “ficarem” na terra portuguesa, essas mulheres marcam a identidade estática e feminina da terra.

O poema *Toda América* (1925), de Ronald de Carvalho, é reconhecido, na edição de 2001, por Antonio Olinto, como “Poema de um continente”, que busca integrar ao literário a consciência americana, tanto para demarcar as fronteiras entre o passado da terra colonizada pelos europeus e o presente das nações “pseudo-independentes” americanas, como para valorizar os mitos étnico-regionais, a história pré-colombiana e as especificidades geográficas do continente. Muitas são as associações entre “terra” e “mulher”. Uma delas se encontra no poema “Brasil”, em que a imagem da terra surge associada à da mulher em descrições como “na ponta das rochas nuas” (2001, p. 35) e “Eu ouço a terra que estala/ no ventre quente do

nordeste" (p. 36). Habitada por sonoridades diversas (das originárias do mundo natural às maquínicas), a terra brasileira alimenta, com seus "seios", o homem do amanhã: "é o canto dos teus berços, Brasil,/ de todos esses teus berços, onde dorme,/ com a boca escorrendo leite/ moreno, confiante/ o homem de amanhã!" (p. 41).

Em *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, o expansionismo da terra, que, desejado por Uiara, seria atribuição de um incompetente Aimberê, passa a ser missão do marinheiro português, que cumprirá a saga heroica ditada pela "princesa" Uiara. A narrativa dos feitos do marinheiro justificará (e tirará a tragicidade real) realidades históricas e sociais como a captura do negro e sua inserção na terra brasileira. Uiara, figura emblemática da terra selvagem, natural, tem, portanto, a incumbência histórica de seduzir o marujo lusitano e originar o expansionismo português no Brasil, através dos filhos que nascem dessa união. A mulher, representada por Uiara, deixa de ser a sedutora e passa a ser a seduzida quando ouve a "declaração de amor" do marinheiro, que lhe exalta a virgindade e a sensualidade. O trecho abaixo exemplifica o antropomorfismo feminino da terra a ser conquistada, assim como o referente "virgindade" e o convite à fecundação. Observe-se que deslocamentos semânticos como "corpo pagão, quente de sol" e "seis matutinos" contribuem para fundar as imagens "terra" e "mulher", agregando à mulher adjetivações da natureza.

E agora, ó Uiara, eu sou um rouxinol.
Épico só no mar, lírico em terra,
Quero gorjeear à beira do regato
E o teu beijo colher, fruta do mato,
No teu corpo pagão, quente de sol.
E agarrar-me aos teus seios matutinos,
Nauta que amou centenas e centenas
De ondas em fúria e veio naufragar,
Depois de tudo, em duas ondas morenas,
Que valem mais, em sendo duas penas,
Do que todas as ondas que há no mar.
Que importa a nós as brejaúvas más,
Na virgindade insólita onde fechas
O teu supremo bem - íncio tesouro
Vigiado pelas onças de olhos de ouro -
Guardem seus cachos roxos entre flechas
E eu beba a água que o sertão me traz
Nas folhas grossas dos caraguatás?
(1974, p. 30).

Outro exemplo nos vai dar a obra *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa. A primeira imagem feminina elaborada na epopeia pessoana é a de uma Europa mulher, cujo rosto é português. No entanto, seu "olhar sphynxico e fatal", voltado para o Ocidente, faz pressupor uma disposição geográfica natural semanticamente integrada ao desejo expansionista do povo português, em cujo espaço territorial habita o olhar mítico da Europa. Assim, cria-se um vínculo semântico de uma Terra-Mulher que anseia pelo mar, ideia que aparece ratificada na dupla relação que se estabelece no poema, a saber: terra/imobilidade/estagnação X mar/mobilidade/transformação. Na segunda parte, "Mar Portuguez", que, como o título indica, terá o mar como campo semântico, o poema X, de mesmo título, faz alusão às mães que choraram e às noivas

que ficaram por casar, ou seja, contrapostas aos homens/navegantes que realizam a viagem, estão as mães e as noivas, imóveis, inseridas na dimensão histórica da terra, anteriormente referenciada, o que nos faz lembrar a visão anteriormente expressa em *Os Lusíadas*.

Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, configura na Ilha a imagem da fecundação associada ao corpo da mulher, grávida de vida, impregnado de religiosidade (1974, p. 197):

Maternidade, digo-te grandíssima.
Ante seus pulsos crescem novas veias
e as cúpulas nos ares se recortam.

Que quietos ventres fiéis em seu mister
recompensados pelo transitório,
fatalizados na fecundação!

(Oferecimentos tácitos, ternura,
desaguados nas dores e nos sangues,
paixão do ser, grandeza perpetuada.).

Também já vimos como em *Poema sujo* (1975), de Ferreira Gullar, a Mãe-Terra possui imagem urbana e imóvel, além de disponível à rota épica do herói.

A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas (1979), de Affonso Romano de Sant'Anna, exemplifica a realização épica pós-moderna, e se propõe, a partir do subtítulo, *Moderno Popol Vuh*, como uma “fala” atualizada do poema *Popol Vuh*, obra guatemalteca em língua quíchua do século XVI. Espera-se da fala de um guarani do século XX, assumida pelo herói poeta da obra de Sant'Anna, denúncias sobre um “estar no mundo” agônico, fruto de injunções perversas oriundas do processo de colonização europeu na América. No seu passeio, o herói-poeta-guarani em êxtase (o que se percebe no ritmo acelerado do poema), pergunta-se sobre a eficácia de sua própria poesia, sobre a validade da arte engajada, os efeitos dessa arte sobre leitores/leitoras, e a relação entre o literário e o histórico, ou seja, do semântico da criação estende-se ao da predestinação (do poeta), da transformação (do histórico pelo literário) e da transgressão (através da arte engajada). Em meio a essas reflexões, a presença da mulher surge em referências de valores bastante diversos. Vejamos dois exemplos.

O primeiro deles encontra-se logo na parte 1, e remonta à relação corpo feminino/ terra (fecundação e sexualidade), com tom de denúncia: “ou de novo se fez poema/ no ovário da mulher/que na Amazônia foi castrada/ porque já somos muitos e imundos/em muitas partes do mundo” (1978, p. 37).

O segundo, na parte 3, continua destacando o “corpo da mulher” como espaço lírico e sexual: “Debulho poemas e milharais/ como o camponês aduba estrofes e mulheres” (p. 41). Como se percebe, à ação heroica corresponde um movimento erótico direcionado às mulheres, que se inscrevem na cidade com suas formas femininas. No mesmo campo semântico da sexualidade, a parte 15 destaca a inscrição fálica do herói-poeta-guarani – que é Orfeu, Narciso e índio guarani, simultaneamente olhando para o mundo e para si mesmo – no tempo e no espaço, fazendo do próprio “pênis” (e dos alheios) o símbolo da virilidade lírica, aparentemente em decadênci-

Diante do fogo. Nu
olho-me o pênis
pau
tacape.
Brinco com sua força. Inútil
à luz da lareira como um índio
a/traído e aldeado

/..../

Mas houve um tempo
em que meu pênis era um aríete e a mulher a fortaleza⁶³
meu pênis era a alavanca numa cama movendo um universo.

Devo estar envelhecendo
ou virando um jovem sábio
— o que, ao revés, também não salva.
Não sou mais um adolescente no claustro seminando puros versos⁶⁴.
Meu pênis não é mais um poleiro onde possa recolher todas as mulheres à noitinha.
Meu pênis não é o estilete inscrevendo sêmen nas tábuas da eternidade
(1978, p. 103).

A imagem fálica do aríete contraposta à imagem da mulher como uma “fortaleza” ratifica a ideia da estaticidade do corpo feminino, terra/fortaleza a ser “desbravada”, “invadida”, “conquistada”.

Todos os exemplos citados mostram que, cumprindo a função de agente do expansionismo, o herói épico realiza com a terra um ato sexual simbólico, que, todavia, traça os limites e as fronteiras da dualidade masculino/feminino, nas quais ficam semanticamente vinculados, respectivamente: a mobilidade, o expansionismo, a criação, a transgressão e a fecundação, de um lado; e a sexualidade, a punição e a submissão, de outro.

Poderia continuar citando outros poemas, contudo, a exemplificação acabaria apenas repetindo tudo o que já se viu aqui. Entretanto, uma vez que umas das questões levantadas, na época da tese, foi se a representação “terra/mulher” teria a mesma forma em textos épicos de autoria feminina, reportar-me-ei a dois poemas: *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral, e *A cor da terra*, da brasileira Leda Miranda Hühne, para, em seguida, verificar como a relação terra/mulher aparece na obra de Fortes.

Gabriela Mistral, tal qual um Dante às avessas, elaborou literariamente uma viagem pelos círculos da vida chilena, passada e presente, da qual participam uma “mulher-guia”, vinda do espaço mítico do além-vida, e um “menino-cervo”, representante do povo chileno e da esperança de, através da educação e da conscientização crítica, se ver o nacionalismo chileno revigorado. As peculiaridades geográficas do Chile, com sua conformação estreita, longa e vertical, abrangendo climas e ecossistemas diversos resultam em diversidades culturais significativas. Por

⁶³ Referência a Gregório de Matos.

⁶⁴ Referência a Junqueira Freire (ou aos românticos em geral).

meio de *Poema de Chile* (1967)⁶⁵, Mistral buscou valorizar a unidade nacional, ainda que contemplando suas especificidades regionais.

É interessante observar que, no poema, Gabriela toma a imagem mítica da Mãe-Terra inicialmente isenta de condicionamentos culturais, para a ela agregar significações extraídas do “experimentar a Terra”, não num processo de “penetração” ou “fecundação”, de ordem sexual ou erótica. Ao contrário, a relação com a terra é amorosa, fraterna, e inclui, naturalmente, o elemento masculino presente em títulos como, por exemplo, “Padre-Desierto”, “Padre Cobre” e “Padre Aconcagua”. Por diversas vezes, durante o caminho, mulher e menino tragam as águas que a terra chilena lhes oferece para aplacar a sede e estimular o prosseguir da viagem. Os elementos da terra – frutos, vegetais, metais, etc. – aparecem carregados de simbologia, assim como as estações e os períodos do dia e da noite. Assim, no percurso, a mulher-guia apresenta ao menino os cactos, as ervas, os metais, os aromas, as flores, as montanhas, as hortas, as constelações, os povoados, as gentes. A estrutura dialógica que permeia a narração amplia o espaço para o duplo reconhecimento entre a mulher-guia, chamada pelo menino de “Mama”, e o menino-cervo. Esse diálogo, a meu ver, estabelece uma construção de identidade que aponta para o tom conciliatório no poema, ou seja, o “eu” e o “outro” unificam-se cada vez mais.

Apenas para exemplificar com o próprio texto, reporto-me ao poema inicial “Hallazgo”, que pode significar “encontro” ou “descoberta”. Este apresenta uma voz de mulher que, em primeira pessoa, literalmente, desce do espaço, motivada pelo desejo de, assumindo um segundo corpo físico, fazer-se guia de um menino-cervo, de origem atacamenha e diaguita. O menino, inicialmente, estranha a presença da figura misteriosa da mulher que lhe confessa estar morta. Orfeu às avessas, a voz lírico-narrativa, ao mesmo tempo em que se mostra feliz por fazer a caminhada acompanhada pelo menino, dá indícios de ser esta viagem um aprendizado também para ela. Desde o início, portanto, o poema de Gabriela Mistral transgride as injunções patriarcais que, dicotomicamente, associavam o expansionismo à ação épica dos homens.

*Bajé por espacio y Aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era del descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arriba como la flecha
este mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Pátria y madre que me dieron*
(1997, p. 37).

Já Leda Miranda Hühne, em *A cor da terra* (1981), também referenciando a nação, problematizará questões sociais, fazendo um jogo de palavras com “a cor” e

⁶⁵ A obra foi publicada em 1967, dez anos, portanto, após a morte de sua autora.

“acordar”. O poema inicia-se por um “Preâmbulo” que funciona como uma “Proposição”:

A COR DA TERRA

C

O

R

D

A

ACORDA TERRA

(1981, p. 9).

Nos versos que se seguem à abertura/ao chamado acima, mulher, mar, campos, céu e o universo doméstico são os referentes de uma terra tropical, geradora do pau-brasil e do “CAL CAL CAOS”. As mulheres, portanto, estão inseridas nos trópicos caóticos e são remanescentes da Terra-Mãe mítica e original (“A COR DA TERRA/ NÃO NASCEU/ DO SOPRO DAS/ CARAVELAS” e “NO VENTRE/ DA TERRA VERDE”, 1981, p. 14 e p. 23) que, ganhou “cor” por meio do trabalho e do trabalhador. Compondo o universo dos trabalhadores, o eu-lírico/narrador insere índios, caboclos, negros, mulatos e nordestinos, “TODOS PRISIONEIROS” (p. 17).

Em “TERRA VERDE” (parte I de “Epicentro”), a “fala” dos elementos da terra será uma tentativa de recompor tanto a identidade da terra como a identidade dos grupos sociais. Assim, para representar as vítimas da exclusão, o espaço é dado à índia “AMORDAÇADA”, à índia mítica, à rendeira, através de uma voz que se nomeia em primeira pessoa, e assume essas faces diversas. A situação caótica das vítimas dos desmandos colonialistas integra-se à imagem de uma Terra-Mãe ainda vinculada aos mitos femininos da criação e ao antropomorfismo feminino da terra, com seios, agora caídos:

TETAS GRANDES

TETAS PESADAS

TETAS DA TERRA

TETAS DE ÍNIDA

DOIS PEITOS

CAÍDOS

A JORRAR LEITE
SOBRE OS RIOS

A IRRIGAR
PLANTAÇÕES

A MOLHAR
A RELVA SECA

TETAS GUARDADAS

GUARDADAS

NO CÂNTARO

DE BARRO

(1981, p. 32).

Em outro trecho, a Terra-Mãe é identificada com a identidade que se resgata: nordestinos e nordestinas, adultos e crianças (caipora, jagunços, cangaceiros, pescadores, rendeiras, matutos, lavadeiras, severinos, severinas, caboclos, caboclas, caipiras, trabalhadores e trabalhadoras) são “DESVERTEBRADOS/ NO VENTRE/ DAPÁTRIA” (p. 59) que vão parar nas favelas da “CIDADE-MALDITA” (p. 85) que lhes confere a “não-identidade” de mendigos, mendigas e prostitutas que ficam “NOS BRAÇOS/ DO MUNDO/ ESTRANGEIRO” (p. 93). Observamos aqui que se mantêm referentes como seios e ventre para se construir a imagem de “Terra-Pátria”.

A terceira parte do poema, “Melopeias”, traduzirá as possibilidades de cantos para a terra. “O CANTO DA TERRA” (parte I de “Melopeia”) relembrará as revoluções perdidas. “GEMIDOS” (parte II de “Melopeia”) chorará a dor de uma Terra que teve seu “VENTRE RASGADO/ NA CONCEPÇÃO” e o “TEMPO;DA LIBERDADE/ ARRANCADO ÀS/ FEZES E SANGRENTA/PLACENTA” (p. 183). No fim da viagem, o eu-lírico/narrador, após ter caminhado “MIL LÉGUAS/DE PAU-/BRASIL” (p. 187), espera pelo “CURUMIM”, ao lado de quem irá ver a colheita: “A COR DA TERRA/LUSTRADA PISADA/A COR DA LIBERDADE” (p. 189).

Maria Consuelo Cunha Campos (1981, p. 8), no prefácio do livro, sintetiza a estrutura poemática da obra de Hühne:

Em *A Cor da Terra*, os mitos da nacionalidade, tais como a cordialidade de uma história sem guerras, sem violência, num espaço paradisíaco de Eldorado, são desmistificados em favor da imagem do brasileiro que se dá conta de que verdadeiramente não conhecia este país que pulsa, lá embaixo, sufocado pelas místicas na nacionalidade, pelas versões multinacionais. No fundo, a tomada de consciência do escritor (do intelectual) brasileiro de que cabe comprometer-se com esta realidade, que ele agora circunscreve: é sua forma de transformar, de construir um Brasil justo, de participar do esforço coletivo.

De modo bem diverso às imagens terra-mulher identificadas no cânone épico de autoria masculina, em *A cor da terra*, o “corpo da Pátria” é um corpo de mulher; este, porém, está aberto a semeaduras que não são as do sêmen, mas as da poesia. Uma poesia de forte teor combativo, libertário e consciente, que dá realce maior às questões sociais em detrimento da retomada da imagem sacralizada da terra/mulher como um corpo erotizado que deve ser fecundado pelo homem. A fecundação sugerida pelo poema é a fecundação de novas ideias e novos conceitos sobre o existir e o conviver em uma terra pátria marcada por contrastes sociais e culturais, realidades diversas, “filhos” e “filhas” cuja identidade necessita ser repensada, reavaliada e recriada.

O canto épico de Leda toma a imagem Terra-Mãe ou Terra-Mulher fora de um sentido erótico ou sexuado, mas no sentido de “geração da vida”. O de Mistral faz da terra pátria um campo de experimentações culturais e simbólicas, que permitem entender e apreender as “lições” de um nacionalismo forte, porque sustentado no conhecimento do corpo geográfico e cultural que constitui a nação chilena. A observação desses poemas atesta que, ainda que com conotações diferentes, a imagem “terra/mulher” também se perpetua em poemas épicos de autoria feminina.

Feita essa reflexão inicial, resta observar como a associação desses dois referentes se dá na obra de Corsino Fortes, ainda que algumas observações já feitas na análise do plano histórico e em outros momentos desta extensa análise possam ter sinalizado para as conclusões a que aqui se chegará.

Corsino Fortes, como já dissemos, trabalha com a mesma questão sob um ângulo curioso: a terra, a pátria cabo-verdiana, está metaforizada no título do livro pela imagem da cabeça calva de Deus como um ícone. Ou seja, a terra, ainda que ganhe adjetivação própria do universo da mulher, é também Deus. Além disso, como vimos nos comentários sobre o plano histórico, a diáspora, como fator econômico e cultural marcante principalmente no âmbito do masculino, legou às mulheres cabo-verdianas a incumbência de, como elementos fixos, conduzir a família, cuidar da terra e manter íntegra a identidade cultural.

Portanto, a diáspora, fenômeno cultural vivido por muitos artistas e intelectuais cabo-verdianos, assim como chefes de família, que tiveram (ou têm) de optar pela alternativa de emigrar para melhorar as condições de vida dos seus familiares, constitui um paradigma importantíssimo para a compreensão da identidade nacional em *A cabeça calva de Deus*. A preservação das tradições e dos costumes do arquipélago por parte dos que vivem no exílio voluntário faz com que a “diáspora” constitua uma “nação” legítima que expande, além de suas fronteiras, o arquipélago que forma esse país. Assim, a “terra-mãe” não está contida apenas no espaço das dez ilhas, mas se espalha pelo mundo, o que contradiz a imagem metafórica do imobilismo e da submissão que se recolhe da época tradicional. Além da diáspora, outros fatores como as formas da agricultura, a musicalidade, os rituais e os eventos históricos estão presentes na obra, que dialoga com muitos referentes internos e externos, revelando bem a complexidade de “ser cabo-verdiano/a” e, por consequência, a própria complexidade da Terra-Mãe.

De outro lado, a imagem do Deus submerso gerada pelo título confere dupla identidade a essa terra: é feminina pela tradição da imagem mítica Terra-Mãe, é masculina pela alusão à cabeça de Deus como um elemento geográfico que representa as ilhas de que se compõe o país. Essa curiosa dualidade (feminino/masculino) rompe com o usual valor antitético mobilidade/masculino X imobilidade/feminino. O poema chama/clama por uma consciência identitária superior, o que faz com que transgrida, consciente ou inconscientemente, o formato tradicional das epopeias de autoria masculina. A voz poética não fecundará a terra, mas o imaginário popular.

Por tudo isso, cabe observar, nas imagens elaboradas por Corsino Fortes em *A cabeça calva de Deus*, se nelas ocorre a fusão entre os tradicionais referentes “terra/mulher/imobilidade/submissão” e “mar(céu)/homem/mobilidade/ação de outro”, gerando um chamamento pela completude da nação, já tão fragmentada, por sua história, geografia e realidade social e econômica. Ou se, ao contrário, o que a poesia de Fortes consagra é a imagem que fala de uma associação “terra/mulher” ditada pela passividade e pela submissão como marcas da inserção das mulheres no mundo.

Vejamos como “fala” a obra, por meio de alusões a trechos dos livros *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância*.

Conforme se viu na análise do plano literário, em *Pão & Fonema*, os signos “terra” e “mulher” aparecem, respectivamente, 33 e 14 vezes. A interação entre os

dois signos surge em alguns trechos, já indicando um encaminhamento em direção à imagem mítica Terra-Mulher, que, livro a livro, vai sendo consolidada. Cabe ressaltar que a recorrência do signo “mulher” não inclui, em termos numéricos, a aparição de sememas relacionados à biologia feminina, tal como seios, útero, ventre, o que, se computado, ampliaria e muito o número de aparições. Como, entretanto, esses signos também se relacionam ao signo “terra”, achei por bem deixar para comentar aqui a relevância de sua presença igualmente plural na obra como um todo.

Em “Conto” (p. 31), há uma aproximação entre os sememas mãe, mulher e ilha. O eu lírico/narrador, referenciando a própria mãe, sustenta haver uma relação íntima entre a mulher e a terra:

III
Antes da manhã
Ela ia
De baía em baía
peregrina
Amando
no útero das veias
a voz uterina dos navios

Na ilha
A minha mãe é ilha nua
Por Dezembro rasgando
o seu inverno de chita

Curiosamente, e relembrando o que aqui já se comentou acerca da inserção desse tipo de imagem na poesia épica, observa-se, nesse trecho, que a mulher é mãe, é ilha, mas também é peregrina. Não está condenada ao imobilismo, ainda que esteja restrita ao espaço da ilha. O semema útero tanto se refere ao universo feminino quanto ao masculino, já que a voz dos navios, signos tradicionais do elemento masculino, também ganha adjetivação vinculada ao corpo de mulher. A atuação da mulher-mãe é valorizada no poema e consagrada como um elemento importante no repertório simbólico-cultural da ilha, ainda que o tom intimista pareça direcionar a uma leitura pessoal da cena. A “mãe” torna-se “Mãe” e é figura emblemática.

O segundo canto de *Pão & Fonema* tem como título “Mar & Matrimónio” e mostra a fusão da Terra-Mãe com a força simbólica do mar, que impulsiona ao partir.

Em “Emigrante” (p. 68-71), encontra-se uma alusão ao falo que fecunda:

A terra
aspira
teu falo verde

E antes que meu pé
seja
árvore na colina

E tua mão
cante
lua nova em meu vento

Vai e planta

na boca d'Amílcar morto
Este punhado de agrião
E solver golo a golo
uma fonética de frescura
E com vírgulas da rua
com as sílabas de porta em porta
Varrerás antes da noite
Os caminhos que vão
até as escolas nocturnas
Que toda a partida é alfabeto que nasce
Todo o regresso é nação que soletra

Este “falo”, todavia, não tem conotação erótica, nem revela uma condição de submissão da terra em relação ao homem. Ao contrário, faz-se símbolo de um compromisso do cidadão que volta a terra natal: o de fecundar o povo com o que a vivencia da diáspora lhe trouxe, fazendo o “verde” dar frutos a Cabo Verde. A relação que a terra deseja com seu povo não é carnal, refletida no apego às suas formas. Antes que a mão “cante lua nova em” seu “ventre”, a terra prefere que o canto se dirija aos/às que ficaram e necessitam revigorar a palavra, crescendo com a troca de experiências.

Outro trecho que integra esse canto revela a figura da mulher inserida na realidade oposta, a do “ficar”: “O som das mães leva-te/ agora/ À sétima esquina/ onde a ilha naufraga/ onde a ilha festeja/ A sua dor de filha/ E a tua dor de parturiente/ Que toda partida É potência na morte/ Todo o regresso É infância que soletra!” (p. 69). É justamente esse “ficar” que consolida a fusão terra/mulher na cultura cabo-verdiana, como aqui também se salientou várias vezes.

Árvore & Tambor, em que os signos aparecem 39 (“terra”) e 25 (“mulher”) vezes, chamou-me logo a atenção um conjunto de poemas diretamente direcionado às mulheres cabo-verdianas. Trata-se de “Mulher” (p. 184-86), que, em seguida, reproduzo:

I

Aurora que nasce
Do carvão da vida
Como flor vermelha no tambor da alma
Arco-íris Que vibra
No sangue do dragoíro
A folha E o rosto
A face E a lâmina
Da manhã plena
Assim força
Assim fome de ser dia
E fonte de ser diálogo

★

Há quem diga
Que o peito da mulher é a pedra mais dura
Que Deus pôs sobre a terra dos homens
Que terra? Que homens?

Mas
um pouco de céu E de azul dirá
Que nos seios dela
A Via Láctea bebe o sol da força plena

II

Mulher! é na palma
palma da tua mão
Que explode a Estrela da Manhã
Quando a aurora
bate
à porta da ilha
com a flor do teu osso

E do caos da vida! quando...
O umbigo do dia é deserto longo
A areia do teu corpo
viaja
pela boca marítima do meu regresso
Como é belo! bela
A frescura do teu rosto
Abrindo oásis
Na cratera da minha alma
“Em sombra acesa”.

★

E diz o pilão à mó de pedra
Ó ave de amor! mar & Maria
Entre o mar e o arquipélago
Há
esta rocha de mulher
A pele de tua ilha E a prana da tua pátria
E
Se a saudade das mães
Abre
Portas de mar no sal da cozinha
Abalroam o útero da ilha
A proa E os mastros
Dos filhos vagabundos

III

Versículo! muito há de novo
Debaixo
da roda do sol
Se no espelho da tua roda
O rosto da ilha é um sorriso de mulher

★

Há quem diga
Que entre o caos E o crime
Há sempre um corpo de mulher

Mas
o poema E a prosa dirão...
Se o homem leva ao sol um sonho
De dentro
A mulher traz a eternidade no rosto
Isto é
Se o pai é o poder da impotência
O útero da mãe é maior que o Universo

Verdadeiro manifesto de valorização da mulher, esse conjunto de poemas relaciona uma imagem cultural gerada pelo patriarcalismo a outra, diretamente vinculada à imagem mítica Terra-Mulher. E, por meio desse paralelo, desconstrói a visão negativa da mulher como a “Eva” sedutora que induz o homem ao “crime”.

O que se vê no poema acima é que categorias míticas como a criação, a fecundidade, a sedução, o expansionismo, a superação, a metamorfose e a punição aparecem positivamente. Por exemplo, nos versos que descrevem a “mulher”, percebe-se, imediatamente, a associação entre a mulher e a criação – “Aurora que nasce/ Do carvão da vida” e “Arco-íris Que vibra/ sangue do dragoeiro” –, apresentando uma imagem vívida, sanguínea e solar da inscrição da mulher cabo-verdiana na vida. E a relação entre a criação e a mulher se torna definitiva em “Mas/ um pouco de céu E de azul dirá/ Que nos seios dela/ A Via Láctea bebe o sol da força plena”, em que os seios da mulher, alimentando a vida, estão na base da constante recriação e ampliação do universo, o que acaba também remetendo à fecundidade.

A questão do expansionismo masculino sempre em oposição ao imobilismo feminino recebe destaque em “A areia do teu corpo/ viaja/ pela boca marítima do meu regresso”, que evidencia a usual divisão entre o expansionismo masculino (o homem cabo-verdiano na diáspora, ou mesmo no mar, assumindo a função da pesca) e o imobilismo feminino da mulher sempre à espera do regresso do amado ou dos filhos (“Se a saudade das mães/ abre/ portas de mar no sal da cozinha”). Ele(s) no mar, ela(s), na cozinha, assumem os papéis tradicionais da cultura patriarcal. O eu-lírico/narrador, contudo, em voz masculina, afirma que também a mulher se expande com ele, simbolizada na “areia do corpo” dela que com ele “viaja”.

No entanto, também a voz épica reconhece haver transformações (“muito há de novo”), e a prova disso é a ilha metamorfoseada em mulher. Terra/mulher, mulher/terra são, assim, signos da metamorfose que faz da própria terra um sinal para que se dê a releitura do mundo. Daí a voz épica dirigir-se diretamente a “Versículo”.

A sedução e a punição se percebem bem no trecho “Há quem diga/ Que entre os caos E o crime/ Há sempre um corpo de mulher”, que contempla outra imagem bastante repetitiva na sociedade humana: a capacidade de seduzir das mulheres, desde Eva, corrompe o caminho dos homens e os leva aos crimes. Essa imagem é uma forma de punição cultural que vigora nas sociedades forjadas pela religião e pela imagem mítica do Gênesis.

Mais uma vez, entretanto, o poema transgride a imagem calcificada, atribuindo à própria literatura (poema e prosa) a função de desconstruir essa imagem de caos, crime e sedução. Por isso, ao comparar os universos masculino e feminino a voz épica conclui: “Se o pai é o poder da impotência/ O útero da mãe é maior que o Universo”.

Mais uma vez, não é a terra que necessita “ser fecundada”. Ao contrário, o resgate da imagem da Terra-Mãe funciona para gerar vida no imaginário de seus filhos e de suas filhas. Desse modo, o verso “O rosto da ilha é um sorriso de mulher” estabelece para essa identidade cultural um rosto feminino, expressão visível de que o poeta Corsino Fortes, ao relacionar terra e mulher, transgride e em muito o já comentado fato de a presença de mulheres nos poemas épicos escritos por homens é, em geral, inexpressiva se comparada, por exemplo, à presença de ações bélicas, fenômenos da natureza, relatos históricos, etc.

Se em *Pão & Fonema* já se indicava a consolidação entre signos referentes à biologia feminina e a identidade de uma terra antropomorfizada, em *Árvore & Tambor* são plurais os exemplos em que se confere a ratificação da imagem Terra-Mulher. Enumero-os: “Que o rosto de Agosto e o dorso de Setembro/ Ondulam/ o umbigo do deserto/ que expande/ Até onde termina a erosão/ do teu ventre! filha” (p. 107); “De manhã! as ilhas/ Da minha pátria nascem grávidas/ Como o arco-íris/ na menina do olho” e “E a bandeira do útero/ rasga o hino da terra crua” (p. 111); “E cresce/ Entre sons de violão & viola/ Sons uterinos da ilha que nasce” (p. 113); “E nos seios das ondas/ no seio das mães As sílabas amam-se/ Não há idade núbil entre as palavras/ Como as ilhas/ nascem graves/ nascem grávidas” (p. 115); “De manhã as rochas tecem/ na boca do mar/ O rosto do útero da palavra amor” (p. 116); “Dos seios da ilha ao corpo de África/ O mar é ventre E umbigo maduro” (p. 118); “Começa/ esta dor & júbilo/ De ser ovo que rola/ Do Útero para o Universo” (p. 124); “Mulher! quando o céu da tua boca/ Arrasta o corpo da terra/ Até a goela da água longínqua/ A febre cinta no arco-íris/ Da carne que sangra/ A montanha roída dos dentes” (p. 131); “Ergueram/ Sobre o ventre pacífico do povo de Cazenga/ Um arco-íris/ de dor/ de pânico/ de vísceras/ de sangue” (p. 159 – a Terra-Mulher aqui é Angola); e “Te saúdo! poeta/ A ocidente desta língua que tu amas/ E com a mão da dor Que rasga no imbondeiro/ o ventre da terra-mãe” (p. 163). A reincidente presença do arco-íris faz-se signo da esperança que brota dessa imagem Terra-Mulher, constantemente retomada como forma de reforçar a necessidade da reafirmação identitária de um país que, do feminino e da esperança, tira as receitas cotidianas de sobrevivência e de expectativas em relação ao futuro.

O recurso de fazer emergir a lembrança da imagem da própria mãe fundida à terra também reaparece em dois trechos de *Árvore & Tambor*:

Lembro-me
A cabeça sobre a África
Alta
E as ancas sobre a ilha
As pernas da minha mãe
Pesavam como penínsulas
(2001, p. 123).

Vem!
Pelo tambor que sacode
o arquipélago Entre a multidão
E une
o porto da ilha
E as coxas da minha mãe
Às festas de São João (2001, p. 187).

Nessas duas passagens, o imaginário do eu-lírico/narrador reconstrói a visão infantil, em que mãe e ilha parecem extensões uma da outra.

De igual modo, a imagem – isenta de caráter erótico – do homem que fecunda aparece na referência a Amílcar Cabral:

Não há fonte
Que não beba da fronte de tal homem
Que
A ereção deste homem é redonda
E tem o peso da terra grávida
(2001, p. 183).

Em *Pedras de Sol & Substância*, em que o signo mulher tem especial destaque, aparecendo 38 vezes (terra aparece 14), a imagem Terra-Mulher continua ratificando o olhar transgressor da obra de Corsino em relação aos paradigmas eróticos invariavelmente relacionados ao caráter “feminino” da terra. O mais importante no recorte do mito apresentado em *A cabeça calva de Deus* é que essa terra, embora descrita a partir de referentes sêmicos vinculados à biologia do corpo da mulher, integra um “nós”, uma coletividade que não distingue diferença de gêneros. O “nós” incorporado à Terra-Mãe é o coletivo cabo-verdiano inserido em um corpo ainda maior: a “mãe África”. Exemplo disso está em:

Éramos a exclamação
Do Iom na lonjura
Dando
Pernas aos montes E braços às montanhas
Dando face & sentido
Às dunas do mar alto
Que respiram
as coxas
os seios
o sexo de Sahel

Lembro-me de ti! na África do teu ventre
Interrogando-se
sobre istmo + a
proa do nosso destino
Quando pólos e penínsulas de maremoto
Rasgaram & rasgavam
No vórtice da vida! na fractura da terra
A cesariana dos três continentes
(2001, p. 221-2).

O mesmo valor coletivo se percebe em:

Amor! pela sintaxe dos sexos
E
pelo útero-trágico-marítimo-da-língua
Ressoam passos Dos cinco arquipélagos
Que fecundam a semântica do continente errante + as
Sílabas-fonemas & morfemas

Que nos chamam – pela via consanguínea!
(2001, p. 234)

Outras ocorrências estão em: “Ó universo de mil sons/ Que circulam/ Pela maternidade/ Do versículo que nos une” (p. 223); “Que na ilha/ As maternidades são úteros que emigram” (p. 236); “Entre/ a erecção do Monte Cara/ e/ as pernas de Pico D’Antónia/ Todo emigrante é um coreógrafo” (p. 237); “Cabo Verde viaja! viaja sempre/ Pelo umbigo & ventre da sua proa/ Redonda!” (p. 240); “Ao meio-dia, empurram o povo o povoado para dentro das/ maternidades, para que a nação renasca, entre dois/ hinos & duas bandeiras” (p. 258); “Apraz-nos ouvir da boca dos vocábulos a fábula das pedras/ loucas: nascem & crescem como virgens, entre o falo e a/ vagem do labirinto da página” (p. 259) – aqui aparece uma referência às *Virgens loucas* (1971), romance de Aurélio Gonçalves⁶⁶; “E sedentos de beleza, o arquipélago e os homens bebiam a/ loucura daquela paisagem enluarada! Enquanto, sôfregas,/ as mulheres e as ilhas escreveram, com os seios, cartas de/ amor à diáspora” (p. 267); “E se perguntássemos? Às pedras/ uterinas & consanguíneas/ Da fortuna do mar...” (p. 277);

Mesmo quando certa carga erótica surge, como ocorre em

E saltam rochas
Que se cruzam
Com o arquipélago dos sentidos + a
Felina coreografia das planícies
Magras & mágicas! de ossos & símbolos
E tão virgens! de ser movimento
Comol a luz do útero
Que as desnuda
Se aqui! no ar
nos pés do arquipélago
As ilhas param
Para ver as rochas passar
Do deserto das pedras à deserção da pobreza
(2001, p. 279-80);

ou:

TOAS AS MANHÃS...

“A ilha levanta a corola da saia”
Para que o mar nos proteja
Das pedras que levam & trazem
o arquipélago a reboque (2001, p. 280);

⁶⁶ Segundo a resenha de Maria Lúcia Lepecki ao romance *Virgens loucas*, de Aurélio Gonçalves: “*Virgens loucas* (que leva como epígrafe a parábola evangélica das virgens imprudentes) conta-nos um processo de consciencialização. Três raparigas, desejosas de passarem juntas, na conversa, uma noite, verificam não ter petróleo para o candeeiro que lhes iluminaria o quartinho escuso, propiciando a continuação de um dia ‘sabe’. Saem, pois, as três, já de noite, à procura de ganhar ‘dez tostões’ que lhes permitissem ter o petróleo. /... Mostrando ‘imprevidência’ e ‘loucura’ como resultantes duma realidade sócio-económica vivida e sofrida, o A. cria na sua noveleta um convergência verticalidade/horizontalidade pela qual se define, mais uma vez, a verdade objetiva de ser cabo-verdiano” (1973, p. 77).

ou ainda:

As dunas descem pela carne do entardecer
com seios de maré alta
com ancas de maré baixa
E levam para o baile “tea off”
o truculento pé da mazurca
a lonjura erótica do landum
o amor/desamor da contradança
(2001, p. 281).

o que se vê é um jogo simbólico entre a relação terra/mar e partir/ficar, em que a sedução feminina da Terra-Mãe é instrumento para seduzir a própria consciência da necessidade de “ficar”. Assim, o poema ressalta o apelo ao “ficar” implícito no corpo dançante de um Cabo Verde simultaneamente africano e híbrido. Nesse processo de sedução, a música é, portanto, o recurso perfeito. A fusão entre a musicalidade e o corpo feminino também se vê em:

Se
a erosão é fogo no motor da evasão
A morna! o finaçon nos conduz
ao frigorífico da cultura
das terras do fim do mundo
À guerra da pobreza
No metrônomo do batuque
E ao dente de ouro da tabanca
No mênstruo das salinas
À coladeira & funaná
na erupção do funacol
E ao rondó que renova o passo
como quem baila o landum
E ao kolá kolá
da morança e da melancolia
que salte & bate
bate & une
As coxas D’África às ancas da Macaronéia
(2001, p. 239).

Vale ainda comentar que, em *Pedras de Sol & Substância*, a já destacada referência que o eu-lírico/narrador faz à própria mãe ganha reforço em dois trechos:

E na hora, vou e descubro: na beleza litúrgica da minha
filha! Na paixão olímpica da minha avó! A genealogia das
virgens loucas da minha ilha
(2001, p. 259).

Multidão! Se teu pai trazia às costas
O sol as salinas o deserto de Sahel
A minha mãe era então
Uma pirâmide longínqua
No saxofone de pedra
Da minha avó!

E de barlavento a sotavento
 A ilhena doçura da Dona
 De netos & netas
 Ia dizendo à velhice da nossa infância
 Os continentes são pedaços
 de ti
 de mim
 de nós
 (2001, p. 269-70).

Entre as mulheres representadas no poema, temos, ainda: a já comentada⁶⁷ “crioula”, que, sendo musa, mestiça e referente constante do sentimento do emigrante, é também o signo da terra, é a própria terra materializada em curvas e ritmos.

Os vários exemplos apontados revelam que *A cabeça calva de Deus* realiza uma fusão entre os tradicionais referentes “terra/mulher/imobilidade/submissão” e “mar(céu)/homem/mobilidade/ação de outro”, gerando um chamamento pela completude da nação.

Concluindo, pode-se afirmar que Corsino Fortes, *A cabeça calva de Deus*, revisita os signos tradicionais da poesia épica de autoria masculina que “cantam” a feminilidade e o valor maternal da terra, mas atualiza esses referentes sobrepondo a eles uma circunstância maior e mais importante: a de fundir a vivência da terra/mãe/pátria/nação à consciência crítica que permite que os elementos culturais ali recolhidos e enumerados sejam mais que dados, sejam experiências vividas motivadas pelo desejo de fazer sempre viva e forte essa terra.

Ainda que a metáfora da nação se materialize na imagem de uma cabeça calva divina e masculina, o repertório de metáforas e de referências histórico-culturais presente em *A cabeça calva de Deus* privilegiará, no âmbito da visão cosmogônica, diversas imagens que traduzem a visão da terra como uma força feminina, ratificando a tradição da imagem mítica da Terra-Mãe ou Terra-Mulher, associada, quase sempre, às culturas mais primitivas, ainda isentas das injunções patriarcais. A terra cabo-verdiana ganha traços femininos por diversas razões: uma delas poderia ser, vamos dizer, estética, definindo a preferência do autor pelo repertório imagístico do universo feminino⁶⁸. Isso se materializa nos múltiplos trechos em que a descrição do espaço se confunde com a descrição do corpo feminino, e a terra possui útero, ventre, seios. Outra razão é fruto da diáspora predominantemente masculina que marcou (e ainda marca) a história do país, tendo a figura da mulher o papel de representar, de modo mais fiel, a cidadania cabo-verdiana, pois, sendo ela quem cumpre mais contundentemente o extremo “ficar” do sistema binário “partir” X “ficar”, que é uma das marcas culturais do país, será ela o principal testemunho do que representa enfrentar as condições adversas que a terra oferece sem perder, contudo, o “Eros” cabo-verdiano, a pulsão, pois, para buscar a felicidade. Em vista disso, em *A cabeça*

⁶⁷ Ver comentários sobre o plano histórico em *A cabeça calva de Deus*.

⁶⁸ Em depoimento dado durante fala na USP em 2011, Corsino Fortes comentou o quanto foi sempre impactante para ele a imagem redonda da gravidez. Desse encanto, brota, em sua obra, a força imagística do redondo gerador de vida.

calva de Deus são muitas as alusões às mulheres que, participando da dinâmica cotidiana da vida, construíram (e constroem) a identidade de “ser cabo-verdiano/a”.

Creio que o conjunto de poemas citados mostra muito bem o quanto o *corpus* em questão pode oferecer matéria para se dimensionar criticamente como um texto escrito por homem pode ser também transgressor em relação à circulação de determinadas associações simbólicas que se fazem entre terra e mulher. Encerro com mais uma citação de *Pedras de Sol & Substância* que penso sintetizar toda a leitura aqui realizada:

Quando as mulheres arrastam o arquipélago para dentro da ilha
E levam a ilha para dentro do tempo
 Adicionam espaço & arte
 engenho & obra
 E ficam cada vez mais ópera
 no coração de cada hora
(2001, p. 285).

De modo geral, e concluindo as observações sobre o plano maravilhoso, o que se percebe na obra de Fortes é um intenso investimento na propriedade simbólica das palavras e na multiplicação de seus sentidos de modo a, através delas, recompor o imaginário mítico do país, atendendo a muitas das demandas sêmicas contidas na linguagem mítica em geral. De outro lado, “unindo metades”, que tanto podem simbolizar o “masculino” e o “feminino”, como as próprias individualidades das ilhas ou as faces mítica e histórica da nação, Fortes recompõe o ovo cósmico que, ao mesmo tempo, é Cabo Verde e é o mundo.

CAPÍTULO 8

Sobre o heroísmo épico

O sujeito épico é, desde as origens épicas clássicas até as formas pós-modernas, um “ser em ação” e, por essa ação, ganha um valor social simbólico: representar a inscrição histórico-existencial do ser humano que alcançou realizar um “caminho” no mundo, integrando a esse caminhar uma experiência mítica que potencializa o valor simbólico da caminhada. A “viagem” percorrida pelo sujeito épico faz-se, portanto, simultaneamente, metonímia e metáfora do trafegar do ser humano pelo mundo. A necessidade cultural de se registrar esse enfrentamento da vida, na dupla dimensão mítico-histórica, gerou e continua gerando diversos poemas épicos, das mais diversas nacionalidades, cujo valor simbólico, todavia, parece ter ganhado nova importância e impulso em função do fenômeno do hibridismo cultural de nossos tempos (RAMALHO, 2007, p. 224).

Sobre o heroísmo épico

A categoria heroísmo épico⁶⁹, integrando os planos histórico e maravilhoso, também faz parte da composição do plano literário. Contudo, a observação do modo como o heroísmo é tratado nas epopeias me levou à definição de algumas categorias críticas, que permitem verificar que feições e que formas de atuação são reconhecíveis na produção épica.

A figura do herói épico, obviamente, não escapou às transformações que os conceitos de heroísmo e de identidade sofreram com o passar dos tempos. E isso se vê perfeitamente nos perfis heroicos que se reconhecem na trajetória da épica universal. Uma leitura crítica desse percurso com foco no heroísmo traduz facilmente a mudança na composição do perfil e das ações heroicas.

A atuação heroica, em sua mais corrente concepção, pressupunha um deslocamento espacial, uma predisposição e uma competência para atuar fora dos “lugares sagrados”, fora da dimensão aconchegante do “lar”, projetando-se no espaço desconhecido da “floresta densa”. A atuação no espaço físico desconhecido acentuava o caráter nômade e a originalidade das façanhas heroicas. Do herói primitivo, que saía pelo mundo matando monstros, ao herói espiritualizado, como Moisés, cuja atribuição era divulgar novos conhecimentos a seu povo, a missão heroica mais arcaica incluía o enfrentamento das dualidades da sobrevivência. Sobre isso, afirma Joseph Campbell:

O herói é aquele que participa corajosa e decentemente da vida, no rumo da natureza e não em função do rancor, da frustração e da vingança pessoais.

O âmbito de ação do herói não é o transcendente, mas o aqui e o agora, na esfera do tempo, no âmbito do bem e do mal, dos pares opostos. Sempre que alguém se afasta do transcendente, cai na esfera dos opostos. Comeu-se da árvore do conhecimento do bem e do mal, e também do masculino e do feminino, do certo e do errado, disso e daquilo, da luz e da treva. Tudo na esfera do tempo é dual: passado e futuro, morto e vivo, ser e não-ser (2001, p. 69).

Desde as primeiras manifestações do discurso épico, as figuras do herói épico e da heroína épica se revelaram como a de sujeitos em deslocamento, aos quais era atribuído o papel de circular entre os planos histórico e maravilhoso e atuar em ambos de modo a agenciar o fato e o mito. Nesse sentido, o heroísmo épico⁷⁰ se faz uma alegoria perfeita da conquista do *entre-lugar* proposto por Bhabha:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividade originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (1998, p. 19-20).

⁶⁹ No início deste capítulo, retomo partes da tese, do primeiro volume da *História da epopeia brasileira* e de artigos publicados sobre o tema.

⁷⁰ Convém aqui, no entanto, esclarecer que diferencio o heroísmo épico de outros tipos de heroísmo quando reconheço no primeiro a exigência da dupla atuação nos planos histórico e maravilhoso.

O sujeito épico representado em uma epopeia, ao transitar pelas dimensões real e mítica do ser, vivencia uma experiência enriquecedora que o projeta simultaneamente no nacional e no universal, no campo das injunções histórico-culturais e no das injunções mítico-simbólicas, vivência que, como resultado, lhe permite a conquista simbólica (porque literária) de uma individualidade.

Se ao sujeito épico se relaciona uma individualidade, é necessário, contudo, entender os limites históricos e culturais para a compreensão do próprio termo individualidade, uma vez que, em decorrência das muitas transformações pelas quais as sociedades humanas passaram, chegamos a conceitos (e realidades) como a fragmentação e a morte do sujeito.

Desde o final do século XIX, com a complexidade das sociedades modernas, as injunções sociais e os determinismos biológicos darwinianos, a individualidade passou a ser apenas um dado na complexidade da experiência humano-existencial, cuja orientação seguia, agora, os rumos de uma apreensão mais cultural das relações entre o indivíduo e a sociedade. Nesse processo, entretanto, ainda se pôde sentir a vigência de uma construção de pensamento tipicamente cartesiana, pois, em um dualismo evidente, coube à Psicologia a compreensão do *sujeito individual* e à Sociologia, a compreensão do *sujeito social* (HALL, 2002).

A impossibilidade de se estabelecer uma unidade entre o individual e o social projetou o sujeito numa situação caótica e fez surgir “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2002, p. 32). Essa figura deslocada fez-se índice do descentramento do sujeito. Ainda segundo Stuart Hall, “uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder” (2002, p. 16) Baseada nesses pontos de vista, desenvolvi em *Historia da epopeia brasileira* (2007) as seguintes considerações:

Refletindo sobre esse ser descentrado, por ele definido como *sujeito pós-moderno*, Hall reconhece cinco postulações teóricas que incidiram para a transformação do *sujeito do Iluminismo* em *sujeito pós-moderno*, passando pelo *sujeito sociológico*: o estruturalismo marxista, representado, principalmente, por Louis Althusser; a descoberta do “inconsciente” por Freud e visões subsequentes, como as de Lacan; o estruturalismo linguístico de Ferdinand de Saussure e pensamentos posteriores, como os de Jacques Derrida e pensadores afins, que chegaram ao caráter multimodular das palavras e à impossibilidade real de um discurso individualizado; os estudos filosóficos e historicistas de Michel Foucault sobre os mecanismos de poder e controle disciplinares, cujo objetivo é conferir docilidade ao ser humano; e, finalmente, as postulações teóricas e os movimentos sociais de natureza feminista, tais como os de Simone de Beauvoir e Julia Kristeva, entre outras, que desconstruíram dicotomias culturalmente arraigadas como, por exemplo, “o público e o privado” e direcionaram seu pensamento e sua ação para a apreensão da formação das identidades sexuais e de gênero (2007, p. 227-8).

Todas essas transformações abriram espaço para que a questão da individualidade fosse repensada, assim como, consequentemente, a ação heroica ganhasse outros contornos. O heroísmo deixou de ter relevância apenas no plano da História como sucessão de eventos extraordinários e passou a se inserir no próprio cotidiano anônimo da história privada, desde que as ações do sujeito heróico fossem emblemáticas de uma capacidade aí sim extraordinária de enfrentamento da nova realidade humano-existencial do mundo.

Superar uma provação, na perspectiva heroica, tem um caráter de “proeza”. De natureza física, quando o desafio representa a necessidade de se fazer uso de uma força extraordinária, muitas vezes envolvendo o salvamento ou o resgate de vidas; ou de natureza espiritual, quando o desafio consiste na competência para lidar com “o nível superior da vida espiritual humana” (Campbell, 2001, p. 131) e converter a experiência em mensagem a ser divulgada, a proeza heroica, até o século XVIII, exigia um espírito aventureiro explicitamente associado ao masculino. A passividade e a estaticidade das mulheres, portanto, negavam a elas a possibilidade de enfrentarem as provações heroicas, cabendo-lhes apenas as provações domésticas, que, obviamente, não tinham o mesmo *status* das primeiras.

O papel da mulher na façanha heroica, em geral, era, portanto e como já salientei no capítulo anterior, o de ser depositária do referente doméstico, apaziguadora dos sentimentos que pudessem permear a experiência heroica do homem, tais como o medo, a fraqueza, o tédio, a dúvida. Saber que o “lugar sagrado” mantinha-se guardado pela mulher facilitava o cumprimento do percurso cíclico do herói: partida, realização e retorno, além de lhe suavizar a superação das provações. Atuando, pois, como cossujeito da ação, a mulher não vivia a plenitude do deslocamento nem sequer experimentava o desafio do desconhecido. Culturalmente, entretanto, a ideia do enfrentamento e superação do desafio era perpetuada como forma de crescimento, merecimento e salvação. Estagnada, cossujeito, a mulher cumpria sua sina de subserviência e silêncio.

Em vista disso, quando os feitos heroicos se transportavam para o texto épico, a construção da identidade épico-heroica do sujeito recebia uma adjetivação masculina, e ganhava os atributos da lealdade, da temperança e da coragem. A partir de suas façanhas ou aventuras, ficava marcada não só a identidade individual, mas a nacional, ou seja, a atuação heroica do sujeito revestia-se também de uma atribuição cultural: estabelecer o vínculo entre o indivíduo e sua terra. Daí ser também compreensível que, em função da necessidade de construção e reafirmação das identidades nacionais, muitos dos heróis épicos, quase todos homens, retratados em epopeias neoclássicas e românticas, tenham passado a ser extraídos do contexto histórico e não mais do mítico.

Hoje, depois de muitas transformações sociais, entre elas o feminismo, o deslocamento do sujeito, passível de ser alegoricamente representado tanto pelo herói quanto pela heroína épicos, parece ratificar o que Homi K. Bhabha chama de “estranhamento”. “Além” dos limites do “lugar sagrado”, até porque este “lugar sagrado” diluiu-se na constatação do espaço híbrido globalizado, o herói épico e a heroína épica podem viver a experiência do insólito, do *unhomeliness*⁷¹, e atuar, conforme registrou Anazildo Vasconcelos da Silva (2007), no sentido de “vivenciar o caos”.

A representação coletiva que o ser em deslocamento possui caracteriza perfeitamente a inscrição do sujeito épico, que está atrelado ao deslocamento – espacial, temporal e mesmo mental ou simbólico, a depender da época em que se insere a epopeia – e, mais uma vez, por essa razão, o “imobilismo” impossibilita a ação épica heroica. Na contemporaneidade, o que se observa é que não são mais as mulheres e os/as escravos/as, tal como se deu até o século XIX, os sujeitos condenados

⁷¹ Conceito de Homi K. Bhabha.

ao imobilismo, mas essa “condenação” fica fortemente vinculada à inacessibilidade de muitos povos e grupos sociais às tecnologias que hierarquizam o mundo. Tanto Bauman como Bhabha, Hall e Maffesoli destacam as injunções que têm alijado diversos grupos sociais do acesso à navegação multicultural. Mas, ainda assim, é possível encontrar marcas de resistência e transgressão. Entre a *pulsão migratória* e a resistência ao imobilismo, novas feições de ação épica se tornam possíveis.

Michel Maffesoli aponta em *Os Lusíadas* um exemplo da impregnação cultural no universo português do que ele chama de *pulsão migratória*:

Dando um salto no tempo, pode-se ver que algumas sociedades vão assumir, muito concretamente, essa “pulsão migratória” e fazer dela, de modo totalmente consciente, o fundamento de seu ser-conjunto. Assim é com Portugal, cujo vasto império testemunha o espírito aventureiro. Voltado para o oceano, Portugal foi sempre atraído pelo longínquo. Luís de Camões, o poeta português por excelência, canta em *Os Lusíadas* a importância da errância no mundo vasto e a função dinâmica da exploração. Afirma, assim, que o “gênio do povo nisso encontra sua realização”. Sabe-se, igualmente, do papel desempenhado na epopeia nacional pelo “sebastianismo”: nome de um príncipe desaparecido, Sebastião, cuja volta sempre se espera, incitou a muitas aventuras e expedições a países longínquos. O “sebastianismo” animou em profundidade o imaginário coletivo, e o próprio Fernando Pessoa achou nele motivo para inspiração quando celebrou o “quinto império”, futuro, durante o qual o povo português seria, de alguma forma, exaltado (2001, p. 51-2).

A *pulsão migratória*, constituindo marca cultural e simbólica da formação e da reafirmação de identidades nacionais, leva à compreensão do quanto é significativa para uma nação a produção de epopeias, nas quais essa *pulsão migratória* é consolidada tanto pela referência a fatos históricos como pela projeção destes em um plano maravilhoso, o que, sem dúvida, amplia a força simbólica da conquista heroica.

É importante, contudo, e já sob o foco de nossos tempos, lembrar que a categoria “indivíduo” não mais existe (se é que existiu de fato) como unidade fixa, psicológica ou social. A ideia do indivíduo hoje é a de alguém múltiplo em si mesmo, vários em um, potências de ser e de não-ser que se realizam a partir das igualmente múltiplas e fracionadas experiências. A multiplicidade do sujeito, assim, não é uma impossibilidade de identidade, mas uma nova forma de compreensão da identidade. A partir dessas reflexões, cheguei ao conceito de *sujeito cultural híbrido*, ou seja, o sujeito multifragmentado, não só em termos de identidade psicológica, mas também em relação aos condicionamentos culturais que, ao longo da vida, permeiam a construção da identidade cultural em tempos de globalização.

A globalização indica, segundo Stuart Hall (2001), três desfechos: a desintegração das individualidades ou identidades nacionais; a reafirmação das diferenças a partir das resistências ao processo; e, por fim, a existência de novas identidades, de caráter híbrido. Administrar criticamente toda essa complexa rede de injunções requer, inicialmente, duas posturas: a primeira, pôr em prática o necessário revisionismo conceitual de categorias teóricas como “tempo”, “espaço”, “documento”, “nação”, entre inúmeras outras; a segunda, definir um “modo” de atuação crítico-cultural, igualmente revisionista, que negue todo o processo histórico-cultural impresso na ordem ocidental, para, a partir disso, repensar o próprio processo negado. O caminho, segundo proposta de Homi K. Bhabha, não passa, contudo, pela *negação*, mas pela *negociação*:

Quando falo de *negociação* em lugar de *negação*, quero transmitir uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios: uma dialética sem a emergência de uma história teleológica ou transcendente, situada além da forma prescritiva da leitura sintomática, em que os tiques nervosos à superfície da ideologia revelam a “contradição materialista real” que a História encarna. Em tal temporalidade discursiva, o evento da teoria torna-se a *negociação* de instâncias contraditórias e antagônicas, que abrem lugares e objetivos híbridos de luta e destroem as polaridades negativas entre o saber e seus objetos e entre a teoria e a razão prático-política (1998, p. 51).

De algum modo, essa negociação reincide na questão do sujeito, ou, agora melhor, dos “sujeitos”, e, num sentido mais coletivo, da nação. O *Terceiro Espaço* para Bhabha é o espaço de conciliação e, ao mesmo tempo, de fuga das dicotomias. Enquanto o sujeito gerado pela globalização fica cada vez mais demarcado como um ciborgue, o outro, passível de ser gerado através da reconstrução de uma crítica combativa, seria o que se poderia chamar de sujeito cultural híbrido, não robotizado, em que habitem, harmonicamente, as marcas da interconexão contemporânea e as marcas da diferença. Essa negociação, contudo, não pressupõe uma harmonização alienante, mas, ao menos, uma conciliação mais justa das diferenças como modo assertivo de sobrevivência mútua daquilo que, antes do processo, representava oposição pura e, após o redimensionamento proposto, pode significar uma não-sujeição da diferença à globalização.

A pulsão migratória, projetando sujeitos em espaços não domésticos – não mais como uma aventura de conquistadores, mas como um deslocamento necessário que reflete, principalmente, questões de sobrevivência –, preencherá outras imagens arquetípicas que não necessariamente o expansionismo em seu sentido tradicional, como ocorreu em épocas de expansionismo bélico, marítimo, de conquistas. Esse novo preenchimento arquetípico gerará imagens míticas de diferentes conteúdos sêmicos, sem que, todavia, isso represente uma impossibilidade heroica. Daí, por exemplo, no contexto das várias experiências diáspóricas, a ação heroica residir na capacidade dos indivíduos de enfrentarem a “selva escura”, o novo, sem perder a função de representarem, simbolicamente, sua identidade cultural original, ainda que, por razões óbvias, a situação híbrida gere novos fragmentos para essa identidade.

Já a ideia de que o imobilismo espacial leva a uma impossibilidade heroica foi desconstruída pelos novos referentes de ação heroica. Se atuar no espaço privado e restrito ganhou as marcas da submissão, da inércia, da incapacidade de atuar nos graus culturalmente mais valorizados da ação humana, a inserção do cotidiano no rol dos enfrentamentos relevantes para a permanência da presença humana no planeta voltou os olhares para os pequenos modos de atuação cotidiana. Não à toa, as mídias geraram produtos como os *reality shows*, em que seres humanos, expostos em vitrines de um cotidiano artificial, são supervisionados por uma massa que avaliará sua capacidade de serem eleitos heróis ou heroínas desse mesmo cotidiano.

Por outro lado, observando as considerações de Haquira Osakabe, tem-se outro parâmetro para pensar a questão do heroísmo projetado no cotidiano a partir da ideia de que a noção de sujeito oscila entre adaptação e mudança:

Essa noção de sujeito tem raiz, ao que me parece, numa concepção de linguagem que se monta, como afirmaria Firth (1973), sobre o modelo da vida, aquele que tende polarizadamente para a adaptação e para a mudança. De um lado, as forças tendentes às configurações estáveis e, de outro, aquilo que gera a necessária ruptura de que germinam a própria continuidade e a superação temporal dos limites de qualquer cristalização (2005, p. 27).

Se o sujeito se constitui como um ser de linguagem, como disse Foucault, e se a linguagem, por sua vez, transita entre os fenômenos da adaptação e da mudança, o próprio sujeito se faz refém desse duplo trânsito. No que se refere ao heroísmo épico, o que se pode perceber é que, em geral, cabe ao sujeito épico realizar o movimento de mudança, para que, em seguida, se entre em um processo de adaptação à nova situação conquistada. Essa realização ou esse “feito”, para usar um termo mais afinado com a teoria épica, não possui mais, necessariamente, em nossos dias, caráter bélico ou configuração de deslocamentos espaciais reais. Ao contrário, a superação, a transformação, e outras categorias sêmicas relacionadas às imagens míticas que sustentam o heroísmo, podem ser encontradas nos enfrentamentos cotidianos.

Assim, os feitos cotidianos também passam a ser considerados como objetos de reflexão sobre categorias como identidade, diferença, sobrevivência, relações simbólicas de poder, etc. Fora dos palcos *fakes* dos cotidianos em vitrines, a vida humana, ainda que circunscrita a um espaço restrito, em que a pulsão migratória não acontece como fato, pode ser igualmente arquetípica ou simbolicamente representativa se a ela se aderem valores que representem enfrentamentos tão densos e significativos quanto aqueles que a tradição atribuiu ao heroísmo do deslocamento. Vejamos o que Joseph Campbell afirma sobre o tema:

Mas quando se pensa nas dificuldades que as pessoas realmente enfrentam em nossa civilização, percebe-se que ser um homem moderno é algo extremamente árduo. O esforço tremendo daqueles que assumem o sustento das famílias — bem, essa é uma tarefa que exaure e consome toda uma vida (2001, p. 139).

Por tudo o que foi dito, a construção do heroísmo na epopeia dependerá, de um lado, de algumas circunstâncias históricas e míticas e, de outro, de opções feitas pelo poeta ou pela poetisa no que se refere à concepção do plano literário de seu poema.

Creio que ótima ilustração desse novo perfil heroico se recolhe da obra *A rosa separada*, de Pablo Neruda, na parte IV, intitulada “OS HOMENS”, e na parte XVI, também “OS HOMENS”:

*Somos torpes los transeuntes, nos atropelamos
de codos,
de pies, de pantalones, de maletas,
bajamos del tren, del jet, de la nave, bajamos
con arrugados trajes y sombreros funestos.
Somos culpables, somos pecadores,
Llegamos de hoteles estacados o de la paz
Industrial,
ésta es tal vez la última camisa limpia,
perdimos la corbata,
pero aún así, desquiciados, solemnes,*

*hijos de puta considerados en los mejores ambientes,
o simples taciturnos que no debemos nada a nadie,
somos los mismo y lo mismo frente al tiempo,
frente a la soledad; los pobres hombres que se ganaron la vida y la muerte trabajando de manera normal o burotrágica,
sentados hacinados en las estaciones del metro,
en los barcos, las minas, los centros de estudio,
las cárceles,
las universidades, las fábricas de cerveza,
(debajo de la ropa la misma piel sedienta),
(el pelo, el mismo pelo, repartido em colores)*
(2011, p. 30).

*El fatigado, el huérfano
de las multitudes, el yo,
el triturado, el del cemento,
el apátrida de los restaurantes repletos,
el que quería irse más lejos, siempre,
no sabia qué hacer en la isla, quería
y no quería quedarse o volver,
el vacilante, el híbrido, el enredado em sí mismo
aqui no tuvo sitio: la rectitud de piedra,
la mirada infinita del prisma de granito,
la soledad redonda lo expulsaron:
se fue con sus tristezas a otra parte,
regresó a sus natales agonias,
a las indecisiones del frío y del verano*
(2011, p. 84).

Esses trechos da obra de Neruda ressaltam perfeitamente todas as considerações sobre os enfrentamentos de nossos tempos e o quanto nossa fragilidade nos torna, potencialmente, mais heróicos, ainda que isso pareça um paradoxo.

Muitas vezes, a criação épica, principalmente a moderna e a pós-moderna, passará, assim, pela própria angústia derivada da consciência da impossível missão de traduzir em palavras o esfacelamento do ser, tal como se vê em *A grande fala do índio guarani* (1978), de Affonso Romano de Sant'Anna:

Insano
em fúria
possesso
como outros procuro o texto que me des/oriente
e derrube as muralhas chinas e as vermelhas sibérias

E sendo um expurgado texto e um reprovado excurso
exponha o ódio meu de gerações
passadas
devoradas
pelo fogo das inquisições
em que Giordano Bruno e Galileu
e Antônio José – o judeu

se arderam
e nos salvaram

e sendo amor-e-ódio
e
o
bem-e-o-mal

me resgate da covardia geral
e desse silêncio em que me instalam
– catre barroco onde me ardo
e onde me estalo em mil remorsos
de incapaz

(1987, p. 241-2).

O primeiro volume de *História da epopeia brasileira* fez alusão às classificações “herói épico clássico”, “herói épico renascentista”, “herói épico moderno”, entre outros, como metodologia para se compreenderem as transformações do perfil épico do herói e da heroína no decorrer da evolução das manifestações épicas do discurso. Aqui, contudo, dada a natureza analítica do estudo, abordarei o heroísmo a partir de alguns focos, que permitirão dimensionar como a estrutura de uma epopeia pode variar em termos de apresentação, desenvolvimento, conclusão e caracterização do heroísmo.

O primeiro foco se refere à **forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia**. Assim, teremos: **o heroísmo histórico individual (1)**, **o heroísmo mítico individual (2)**; **o heroísmo histórico coletivo (3)**; **o heroísmo mítico coletivo (4)**; **o heroísmo híbrido histórico (5)**; e **o heroísmo híbrido mítico (6)**. Tal classificação obedece à ideia de que a identidade heroica, individual ou coletiva, em sua apresentação ou inserção na epopeia, parte ou do plano histórico ou do maravilhoso. Assim, o primeiro caso **(1)** contempla epopeias em que um herói ou uma heroína individual é inicialmente enfocada/a a partir de sua inscrição no plano histórico; o segundo **(2)**, as epopeias em que o foco parte da inscrição do/a herói/heroína no plano maravilhoso; o terceiro **(3)**, as epopeias em que o plano inicial é histórico, mas o/a herói/heroína, coletivo; o quarto **(4)**, poemas épicos com heroísmo coletivo tomado a partir de sua inserção no plano maravilhoso; o quinto **(5)**, poemas épicos que valorizam inicialmente o plano histórico dele destacando tanto heróis/heroínas individuais como heróis/heroínas anônimos; e, finalmente, o sexto **(6)**, epopeias inicialmente centradas no plano maravilhoso que integra tanto heróis/heroínas individuais como heróis/heroínas anônimos.

Uma vez que o/a herói/heroína épico/a, individual ou coletivo, transita pelos planos histórico e maravilhoso, o segundo aspecto se refere ao **percurso heroico: do histórico para o maravilhoso (a); do maravilhoso para o histórico (b); percurso alternado (c); percurso simultâneo (d) e percurso cílico (e)**. O percurso épico-heroico estará claramente vinculado ao modo como a figura heroica se desloca pelos espaços que representam os planos histórico e maravilhoso. As categorias **percurso alternado (c) e percurso simultâneo (d)** definem trajetórias que oscilam, respectivamente, entre um plano e outro **(c)** ou os apresentam fundidos **(d)**. Já **percurso cílico (e)** implica um retorno ao ponto de partida, esteja ele inserido no plano histórico ou no maravilhoso.

Quanto à ação heroica, o terceiro foco, é interessante observar se a mesma se relaciona diretamente a **feitos bélicos e/ou políticos (1)**, **feitos aventureiros (2)**; **feitos redentores (3)**; **feitos artísticos (4)**; **feitos cotidianos (5)**; **feitos alegóricos (6)**; e **feitos híbridos (7)**. Essa classificação considera a ação heroica em termos gerais. Logo, claro está que o reconhecimento das ações heroicas em uma epopeia pode envolver todas ou algumas dessas categorias ao mesmo tempo. Contudo, só chamo de **feitos híbridos (7)** as ações em que há um equilíbrio visível entre todas as anteriormente nomeadas. Quando uma delas se destaca, ou é a base para o reconhecimento da projeção do feito no âmbito do heroísmo épico, é a mesma que se utiliza para caracterizar a ação épica como um todo.

Vejamos alguns exemplos extraídos, como tenho feito até aqui, de epopeias de origens diversas.

Em *Poema épico-trágico*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, cuja proposição já foi analisada, vê-se a apresentação uma heroína inicialmente caracterizada a partir do **heroísmo histórico individual (1)**, que caminhará **do histórico para o maravilhoso (a)**, descrevendo seus **feitos cotidianos (5)** com a intenção de realçá-los como **feitos redentores (6)** a partir do contato com a experiência mística da visão santa. A observação das duas estrofes iniciais e de três outras permitirá verificar esse encaminhamento da construção do heroísmo no poema⁷²:

1

Portentos de valor, e mil proezas
Descreve o Grego, canta o Mantuano;
De seus heróis as cívicas empresas
Digam outros em metro soberano:
Ociosos repitam as finezas
Desse vendado Deus, o amor insano;
Entusiasmado Apolo lhes inspire,
Todo o Parnaso a seu favor conspire.

2

Com rouca voz, e Lira dissonante
Meus males cantarei, que o injusto fado
Contra mim suscitou, com mão possante,
Empenho vil, rigor precipitado:
Da fortuna mortal e inconstante
Darei um exemplar nunca cantado
Pois que de Casa, honra e Liberdade
Me usurpou a maior fatalidade.

4

Desse Delfus Numen conhecido,
O decantado influxo não pretendo;
Das nove irmãs o coro esclarecido
Inútil é, também, **no caso horrendo:**
A pena, a dor, o mal endurecido,

⁷² Grifos meus.

O martírio dirão que estou sofrendo,
Pois que a mesma aflição faz eloquente
Ao rústico Pastor, à néscia gente.
(1993, p. 18)

8

Parece-me descer do Céu brihante
E, filha da Eterna Santidade,
Tomar-lhe o vestido a luz flamante
De onde assoma a imensa Majestade:
Com gesto grave e plácido semblante,
Respirando os alentos da verdade,
Mostrava-se a alma triste, e parecia
Da Alta Sião as forças me trazia
(1993, p. 19).

11

Anima-te, pois Deus quer ser rogado,
Fazendo aos importunos seus favores.
Ele dissipará teu duro fado,
E da humana justiça esses rigores
Direi, quando por mim te for ditado.
Verdade falarás em teus clamores –
Disse. E eu mandarei, em prantos repetidos,
Ao grande Deus meus males resumidos
(1993, p. 20).

Em *Poema de Chile*, a apresentação caracteriza-se pelo **heroísmo mítico coletivo (4)**, cujas figuras emblemáticas, como já comentei, são a mulher-guia e o menino-cervo. Descendo do aspeço do além-vida, a mulher encontrará o menino e os dois, seguindo o **percurso alternado (c)** – uma vez que a cada aspecto do plano geográfico e cultural do país será agregado um valor simbólico que projetará esse espaço no maravilhoso – realizarão seus **feitos aventureiros (2)**.

No poema *Porta bandeira* (1989), Leda Miranda Hühne fragmenta o corpo da personagem “porta bandeira” para ler suas múltiplas inscrições nos espaços públicos e privados, tocando diretamente nas injunções que determinam ou impedem a mobilidade das mulheres:

GRITO CARNAVALESCO

O corpo se dobra
ao ouvir pela
prima vez
o ritmo da banda
escola de samba
roda baiana
rodopios
ondas pré-
carnavalescas

Logo uma voz
de comando
rompe o rebolado
sem cerimônia
passa correntes
nas pernas
argolas de ferro
e grita: menina
sai da janela

Me beija dá bala
exclama:
carnaval – coisa
de nego carnaval
coisa do demo
com mãos firmes
me coloca
um cinto de
castidade
e mordaça
(1989, p. 6-7).

Essas estrofes, que integram a primeira parte do poema – “Corpo doméstico” – apresentam um **heroísmo histórico coletivo (3)**, em que a porta bandeira representa, individualmente, uma coletividade: as mulheres. Caminhando do histórico para o maravilhoso até voltar ao histórico – o poema divide-se em “Corpo doméstico”, “Corpo cindido”, “Corpo estranho”, “Corpo natura”, “Corpo alegórico” e “Corpo urbano” – o poema revela um **percurso cílico (e)**, no qual são realizados **feitos híbridos (7)**, que mesclam os políticos, os artísticos, os cotidianos, os redentores e os alegóricos.

O poema “Anita Marinheiro”, de *Romanceiro de Anita e Garibaldi* (1977), de Stella Leonardos, exemplifica o **heroísmo histórico individual (1)**, representado por Anita e Garibaldi, que, realizando o **percurso do histórico para o maravilhoso (a)**, consolidarão seus **feitos bélicos (1)**:

ANITA MARINHEIRO

- Me ensina a guiar o veleiro.
- Não te basta ser bem guiada,
Anita meu benquerer?
- Não. Me ensina a pilotar
pelas bússolas e estrelas.
Haverá mal em saber?

(Giuseppe: fica a meu lado
que me sinto renascer)

- Me ensina como usar armas.
- Mas eu sei te defender.
Não basta ser bem amada,

Anita meu benquerer?

– Mesmo assim: me ensina a usá-las!

(Giuseppe: só a teu lado
é que começo a viver.)

Horas e horas, lado a lado,
mistérios de navegar,
misteres de combater
(1977, p. 105).

O interessante diálogo entre Anita e Garibaldi é revelador no sentido de mostrar o impulso de Anita em direção à aventura, à pulsão migratória, reduto do masculino, cujas portas Garibaldi parece disposto a abrir para que se realize a pulsão da moça pela aventura, que acabará, de fato, se realizando e a remontando à galeria dos heróis bélicos.

Mensagem (1934), de Fernando Pessoa, é um caso de **heroísmo mítico coletivo** (4), reconhecível a partir da estrutura poemática carregada de simbolismo. Desde sua abertura, o poema se remete ao plano maravilhoso, que, cifrado, exigirá um encaminhamento paulatino do **maravilhoso para o histórico** (b), ao qual se integrarão heróis e heroínas, cumprindo, na dimensão do heroísmo coletivo, funções distintas, relacionadas a feitos igualmente distintos, caracterizando outro exemplo de **feitos híbridos** (7), ainda que os **feitos redentores** (3) de D. Sebastião marquem o imaginário português que deles dependem para reassumir sua condição de povo predestinado. Daí a convocação no último verso do poema: “É a Hora!” (1969, p. 89), cuja função é justamente inscrever no tempo a fusão das duas inscrições do herói: no plano histórico e no plano maravilhoso.

Observemos os dois e célebres poemas da Primeira Parte, intulada “Brasão”, em que o continente europeu, antropomorfizado e as sobredeterminações míticas originadas em âmbito divino definem, no rosto português, a predestinação mítica, tida, no poema, como um destino perverso:

I. OS CAMPOS

PRIMEIRO/ OS CASTELLOS

A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando,

O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquelle diz Italia onde é pousado;
Este diz Inglaterra, onde afastado,
A mão sustenta, em que se appoia o rosto.

Fita, com olhar sphygico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.

SEGUNDO / *O DAS QUINAS*

Os deuses vendem quando dão.
Compra-se a glória com desgraça.
Ai dos felizes, porque são
Só que passa!

Baste a quem baste o que lhe basta
O bastante de lhe baster!
A vida é breve, a alma é vasta:
Ter é tardar.

Foi com desgraça e com vileza
Que Deus ao Christo definiu:
Assim o oppoz à Natureza
E Filho o ungiu
(1969, p. 71).

Em *Trigal com corvos* (2004), de W. J. Solha, como vimos antes, apresenta-se um **heroísmo mítico individual (2)**, em que o sujeito épico busca, através de **feitos artísticos (4)**, realizar sua inscrição na máquina do mundo, fazendo um **percurso simultâneo (d)** entre o histórico e o maravilhoso, daí a presença mesclada e intensa de referentes de toda natureza, compondo um cenário híbrido e multiforme.

De forma sintética, quanto à leitura do heroísmo na epopeia, relembro, portanto:

I. O heroísmo quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia:

- (1) heroísmo histórico individual;
- (2) heroísmo mítico individual;
- (3) heroísmo histórico coletivo;
- (4) heroísmo mítico coletivo;
- (5) heroísmo histórico híbrido;
- (6) heroísmo mítico híbrido;

II. O heroísmo quanto ao percurso heroico:

- (1) do histórico para o maravilhoso;
- (2) do maravilhoso para o histórico;
- (3) percurso alternado;
- (4) percurso simultâneo;
- (5) percurso cílico.

III. O heroísmo quanto à ação heroica:

- (1) feitos bélicos ou políticos;
- (2) feitos aventureiros;
- (3) feitos redentores;
- (4) feitos artísticos;
- (5) feitos cotidianos;

- (6) feitos alegóricos;
- (7) feitos híbridos.

Passo, agora, ao heroísmo em *A cabeça calva de Deus*, encerrando, com essa análise, o estudo sobre a obra de Corsino Fortes a partir dos parâmetros épicos elencados.

8.1 O heroísmo em *A cabeça calva de Deus*

O herói em *A cabeça calva de Deus* tem várias faces: são as mulheres que ficaram na terra, semeando no campo árido a continuidade de sua pátria; são as crianças, incluindo aquelas que vivem nas ruas (como se recolhe das imagens de quadros de Tchalé Figueira que são liricizados no poema *Pedras de Sol & Substância*); são as figuras mais ilustres de artistas, literatos, ativistas políticos, educadores, entre outros; são os companheiros de luta do eu-lírico/narrador, que não só os nomeia como os instiga a continuar a luta; são trabalhadores, como os pescadores, cumprindo sua função de alimentar o povo; são as gentes antigas e os antepassados imemoriais, que, somados, dão vida humana à terra feita de pedra vulcânica. E a esse grupo se une o próprio eu-lírico/narrador, que, em muitos trechos, se revela em primeira pessoa, integrando-se ao percurso heroico do povo cabo-verdiano. Essa configuração do heroísmo caracteriza o **heroísmo híbrido histórico (5)** da obra, uma vez que o ponto de partida é a história – com seus registros de eventos, entre eles, os eventos cotidianos – e o heroísmo tanto enfoca personagens particulares, como Amílcar Cabral e Agostinho Neto, como dá ênfase ao caráter heroico dos cabo-verdianos, representados, como já se disse, por mulheres, crianças, pescadores, artistas, etc. No entanto, o retrato desses heróis vai, pouco a pouco, ganhando maior expressividade simbólica, o que projeta o heroísmo, contundentemente, no plano maravilhoso, como se verá mais adiante.

O heroísmo que os planos histórico e maravilhoso da obra constroem, sedimentados pelos recursos inventivos do plano literário do poema, é um heroísmo metonímico, tal como defini na parte teórica, o que comprova a sintonia do poeta com a concepção literária de seu tempo. Ainda que o conceito de “pós-moderno” seja problemático quando se fala de culturas que atravessaram outras realidades, como a pós-colonial africana dentro do século XX, é fácil verificar que, além das questões de terminologias, existe, em todas as culturas que passaram por processos tardios de independência do formato colonial, uma constante e concreta dinâmica de interação com o mundo. E o heroísmo metonímico não depende, como forma de estruturação épica, da circunstância histórica (ou da realidade socioeconômica ou política) em si, mas de uma visão mais ampla, e, por isso, mais universal da inserção do humano no mundo após as conquistas tecnológicas e a diluição cultural das fronteiras. Por isso, o povo cabo-verdiano, com seu próprio cotidiano e seus próprios enfrentamentos, tem a força metonímica da ação heroica épica. E, nesse sentido, a condição pós-colonial entra até como um dado que valoriza a carga simbólica desses enfrentamentos, uma vez que a questão identitária possui nas culturais pós-coloniais, principalmente as do século XX, relevância destacada. Por outro lado, aO projetar o povo cabo-verdiano como uma força coletiva – ora pluralmente representada, ora referida em fragmentos

assumidos por heróis e heroínas individuais – Corsino Fortes abole a imagem de fragilidade associada à submissão do povo às injunções físicas da terra para compor outra, na qual os potenciais míticos da criação, da superação, da fecundação e da fundação são desenvolvidos. É reconhecendo essa faceta da obra de Fortes que Fraga comenta:

a poesia fortiana “abandona” a temática dos flagelados retratados na prosa de Manuel Lopes e pinta uma tela poética visual como uma encenação da vida, tendo em vista o Arquipélago como um “teatro verde de vida”. O canto que se ouve é o seguinte: “Já não somos os flagelados do vento leste”; por excelência, uma imagem que se metaforiza com uma ação positiva da memória coletiva na representação do povo cabo-verdiano. Efetivamente, o homem cabo-verdiano, preocupado com a luta e comprometido com a busca pela libertação do próprio país, torna-se um grande motivo de canto na obra de Corsino Fortes, porque evidencia também traços de um antievacionismo (s/a, 13-4).

Antes de verificar, por meio de exemplos, como a inscrição heroica se dá na obra, recorro a um agrupamento meramente metodológico que, a meu ver, ajuda a apresentar as várias faces heroicas do hibridismo que se recolhe de *A cabeça calva de Deus*. Assim, trato, em *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância*, do heroísmo recortado em: **heroísmo plural do povo**, incluindo aí as distinções que são dadas a homens, mulheres e crianças; e **heroísmo individual histórico e cultural**, em que destaco nomeações individualizadas de pessoas que, seja no nível da ação bélica e da construção filosófica da independência, seja no nível da atuação sociocultural, contribuíram para a consolidação do próprio heroísmo metonímico do povo cabo-verdiano. Devido a esse duplo enfoque, não abordo o heroísmo livro a livro, mas distingo, no conjunto, momentos em que o heroísmo plural do povo e o heroísmo individual histórico e cultural recebem destaque, procurando, na análise, verificar as categorias relacionadas à forma como o heroísmo é inicialmente caracterizado na epopeia; ao heroísmo quanto ao percurso heróico e ao heroísmo quanto à ação heroica.

8.1.1 O heroísmo plural do povo em *A cabeça calva de Deus*

Muito aqui já foi dito sobre o fato de Fortes, com sua obra, haver tomado o povo cabo-verdiano sob a perspectiva heroica da superação. Esse heroísmo plural está na base da própria filosofia do poema, porque dá sustentação à matéria épica, a formação identitária do país. Todavia, ainda que esse heroísmo plural ganhe expressão direta nas diversas alusões ao signo “povo”, há também a presença de um heroísmo “setorizado” que se refere, especificamente, ao papel dos homens, mulheres e crianças cabo-verdianas. Observando no quadro da expressão humana já estudado apenas os signos que representam a população cabo-verdiana, temos o seguinte:

SIGNOS	P&F	pos.	A&T	pos.	PS&S	pos.	TOTAL	pos. geral
HOMEM	11	13 ^a	83	3 ^a	46	4 ^a	140	4 ^a
MULHER	14	11 ^a	25	13 ^a	38	5 ^a	77	10 ^a
crianÇA	17	9 ^a	17	15 ^a	23	7 ^a	57	14 ^a
POVO	17	9 ^a	38	10 ^a	6	16 ^a	61	12 ^a

Embora a contagem dos signos “homem” e “mulher” tenha incluído a citação particular de nomes de homens e de mulheres, no conjunto, podemos entender esses signos como partes que integram um todo coletivo. Aliás, se somarmos as incidências dos quatro signos no conjunto da obra, chegaremos a 335 referências ao elemento humano cabo-verdiano (e irmãos, como os angolanos), o que supera o número de aparições do signo mais repetido na obra, “palavra” (249 ocorrências). Logo, reunidos, esses signos traduzem a força de representação do elemento humano na obra.

O que desejo observar, por meio da análise do heroísmo na obra de Fortes tanto no âmbito do heroísmo coletivo quanto no âmbito individual, são: **o heroísmo quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia** (heroísmo histórico individual; heroísmo mítico individual; heroísmo histórico coletivo; heroísmo mítico coletivo; heroísmo histórico híbrido; e heroísmo mítico híbrido); **o heroísmo quanto ao percurso heroico**: do histórico para o maravilhoso; do maravilhoso para o histórico; percurso alternado; percurso simultâneo; e percurso cíclico; e as **formas de ação heroica** – feitos bélicos e/ou políticos; feitos aventureiros; feitos redentores; feitos artísticos; feitos cotidianos; feitos alegóricos; e feitos híbridos.

O heroísmo plural do povo cabo-verdiano, como eu afirmei acima, trata-se de um heroísmo histórico híbrido uma vez que a introdução das personagens que compõem a realidade humana do país parte de pequenos retratos (uns particularizados ou individualizados, outros, de expressão anônima, coletiva) do cotidiano, por meio dos quais essas personagens vão ganhando espaço. Pouco a pouco, contudo, o próprio eu-lírico/narrador, por meio do recurso da criação de simbologias, vai fazendo com que essas personagens, através de feitos alegóricos, penetrem no âmbito do maravilhoso. Assim, o percurso heroico, em geral, parte do histórico para o maravilhoso, mas, pela repetição dos referentes histórico e simbólico, no decorrer da obra, acaba-se definindo um percurso alternado até que o maravilhoso se instaura, definitivamente, como o espaço mais relevante de atuação do elemento humano. Já as formas de ação se caracterizam por feitos híbridos, uma vez que feitos cotidianos, bélicos, artísticos e alegóricos são pluralmente referenciados, compondo um todo híbrido.

Como eu disse acima, o signo “povo” concentra explicitamente o valor coletivo desse heroísmo, que, contudo, se completa também pelas particularidades dos elementos humanos: “homens”, “mulheres” e “crianças”. Uma vez que já dimensionei largamente a força de representação da figura feminina na obra, e que a categoria “homens” tem, tal como povo, caráter designativo de plural, darei ênfase à figura da criança, revelando, através de um breve quadro, cujo caráter é apenas ilustrativo, as referências em que a imagem das crianças oscila entre o histórico e o maravilhoso. Convém, entretanto, destacar que é a voz enunciadora do eu-lírico/narrador quem cumpre a função de, tal como fez Camões nos episódios líricos de *Os Lusíadas*, realizar a fusão dos referentes histórico e maravilhoso, projetando o povo cabo-verdiano no heroísmo épico. Essa projeção, contudo, não seria viável, nem como recurso criativo, não houvesse fundamentos sólidos na base da criação. Para compreender essa afirmação, basta lembrar os referentes históricos e culturais cabo-verdianos e o registro da capacidade desse povo de superar adversidades.

Antes, porém, de mostrar exemplos do trânsito das crianças cabo-verdianas pelo histórico e pelo maravilhoso, faço uso de um exemplo já comentado. Trata-se da

imagem da mãe do eu-lírico/narrador. Vejamos. Em “A minha mãe vendia pão ao luar” (p. 30), temos um referente histórico, que revela um feito cotidiano. Logo em seguida, contudo, o eu-lírico/narrador volta a caracterizar a mãe: “Na ilha/ A minha mãe é ilha nua/ Por Dezembro rasgando/ o seu inverno e chita” (p. 31). Nessa caracterização já se percebe a propriedade da mãe de ser espelho da própria terra e incidir sobre o tempo, metaforicamente, “rasgando o seu inverno de chita”. O feito, nesse caso, é alegórico e projeta a mãe no plano maravilhoso.

O que farei, em seguida, é mostrar versos em que as crianças cabo-verdianas são enfocadas a partir de perspectivas diferentes, ora tocando a história do cotidiano, ou a vida privada, ora tocando o maravilhoso a partir do reconhecimento da força simbólica das crianças no processo de formação identitária do país. O quadro é geral e não sinaliza, individualmente, cada livro que integra *A cabeça calva de Deus*. Contudo, a sequência das citações permitirá que se verifique como o percurso heroico alternado entre o histórico e o maravilhoso vai sendo, aos poucos, substituído pela definitiva supremacia do plano maravilhoso, quando às crianças se relacionam feitos alegóricos que as identificam como porta-vozes da palavra metafórica por meio da qual a matéria épica se consolida definitivamente.

Citação	tipo de feito
“Tua mão bronze/ queimando açúcar/ A voz das crianças ao redor” (p. 29)	feito cotidiano
“As crianças vão/ Curva da mão/ Que acena/ Planta dos pés que partem” (p. 48)	feito alegórico
“Que a terra é carne!/ agora e sempre/ Já a criança nos falava dela/ Devorando-a/ ...” (p. 80)	feito alegórico
“E a criança diz/ “na ferida: saliva e terra vermelha”/ E jamais/ a terra trazida/ polida/ no espelho da gáspea” (continuação)	feito alegórico
“Das colinas de colmo/ com portas de sol/ Descem crianças/ nuas e magras/ ...” (p. 81)	feito cotidiano
“como violas/ As costelas dentro das cordas/ Todas/ primogénitas/ do mesmo ventre/ E filhas/ Do mesmo vulcão e da mesma viola/ Da mesma rocha E do mesmo grito” (continuação)	feito alegórico
“A ilha roda no rosto da criança/...” (p. 81)	feito alegórico
“com a ‘vareta’ presa na roda do vento” (continuação)	feito cotidiano
“Nem sempre/ A criança respira/...” (p. 82)	feito cotidiano
“um pulmão/ roto de mapas” (continuação)	feito alegórico
“Cada criança/ É ditongo de leite/ com sangue nas vogais” (p. 82)	feito alegórico
“Uma criança atravessa a ilha entre tambores/...” (p. 82)	feito cotidiano
“O arbusto da mão cheio de terra/ E coloca as sementes perto das violas” (continuação)	feito alegórico
“Duas crianças contornam a boca da ribeira” (p. 82)	feito cotidiano
“Com um canto de galo na veia cava/ E acordam/ Com o nó dos dedos/ A proa dos rostos/ De remos mortos no ocidente” (continuação)	feito alegórico
“Três crianças dobraram/ os degraus da comarca E/...” (p. 82)	feito cotidiano
“Arrancam da carne/ As âncoras do achamento/ As naus da descoberta” (continuação)	feito alegórico
“As rochas gritaram árvores no peito das crianças” (p. 102)	feito alegórico
“Para que a criança E o olho dela/ Fecunde/ sobre a colina/ o umbigo vermelho da esperança” (p. 106)	feito alegórico
“De manhã! as crianças de minha pátria/ Nascem/ ...” (p.)	feito cotidiano
“com oásis na palma da mão/ E plantam ilhas/ na boca do sol” (continuação)	feito alegórico
“A criança ficou bêbada de chuvasol/ E apostou/ Que as mãos E as ilhas/ Voariam gémeas/ Assim aves de espaço & tempo”	feito alegórico

“E diz a criança/ ‘sob o olho da terra arável’/ Sou a semente/ Por onde sonha/ A cabeça do arquipélago” (p. 136)	feito alegórico
“E a chuva invade o sono das crianças” (p. 191)	feito cotidiano
“A criança que vai no colo de minha avó/...” (p. 225)	feito cotidiano
“Traz na geografia do rosto/ A idade da paisagem” (continuação)	feito alegórico
“Por vezes! as ilhas são crianças/ Que fogem para dentro dos búzios” (p. 225)	feito alegórico
“Dragoeiro! Até o oceano + as/ Crianças nos teus braços De amar/ aplaude!” (p. 228)	feito alegórico
“O batuque que evola do teu cachimbo de paz/ Até as crianças E as ribeiras/ De mãos dadas pelos continentes/ em redor” (p. 228)	feito alegórico
“Só o pénis das crianças! com península/ Assinala aos faluchos de pó/ o arquipélago dos pontos cardeais” (p. 231)	feito alegórico
“As crianças saltavam para fora das sílabas, como se a/ palavra fosse, no deserto de vivências, o manicómio de/ orgulho” (p. 257)	feito alegórico
“Jogam à cabra-cega/...” (p. 257)	feito cotidiano
“... com a força da gravidade, que lhes/ ensina o itinerário de cada dia pelos caracteres gerados/ no rosto das coisas esquecidas” (p. 257)	feito alegórico
“A paisagem atirava pedras às crianças” (p. 274)	feito alegórico
“E as crianças atiravam pedradas à vida” (p. 274)	feito alegórico
“Por vezes! o pintor é pai natal/ E salta! ilha & bronze/ dos instrumentos de corda/ e de pé! As crianças devolvem-no ao pôr do Sol” (p. 275)	feito alegórico
“Na hora! as crianças mobilizam-se/ Nascente & rumo/ Tão espingardas de sol & soldados de pedra” (p. 276)“As crianças escorrem/ pelo ‘p’ da paisagem E pelo ‘n’ da planície” (p. 276)	feito alegórico

Como o quadro denuncia, a forma de inserção do signo “crianças” (ou “criança”) na estrutura poemática caminha do referente cotidiano para o referente alegórico, daí se considerar a condição heroica das crianças que, por meio da criação poemática, se desentranham de sua condição referencial imediata para, simbolizando marcas identitárias de sua própria cultura, assumirem papel relevante na elaboração da matéria épica.

Esse encaminhamento também se notará quando se observam os outros signos: “homens”, “mulheres” e “povo”. Por exemplo, a primeira referência a “povo” é “Ó povo da Rua da Craca” (p. 23), de valor referencial. Contudo, a imagem ganha força alegórica em: “Agora povo agora pulso/ agora pão agora poema” (p. 75) ou em “Na salina do mundo somos o sangue que transita/ No ovo da ilha/ o povo que se renova” (p. 106). Entre muitos outros, destaco trechos que revelam a inserção do elemento humano no plano maravilhoso, de modo que a fusão entre história e mito autorize a visão heroica do povo cabo-verdiano: “Os homens que nasceram da Estrela da manhã/ Assim foram/ Árvore & tambor pela alvorada/ Plantar no lábio da tua porta/ África/ mais uma espiga mais um livro mais uma roda” (p. 102); “E acorda/ o rosto na semente/ E sacode/ a árvore no homem” (p. 105); “Na dor salgada/ na dor olímpica dos homens/ As sementes crescem/ Pelo colmo da boca/ como raízes sobre o mapa/ E as mulheres ergueram/ erguendo/ na boca do drama/ Diques/ De espaço & tempo” (p. 106).

Sigo, agora, com a abordagem a personagens individuais que também integram o heroísmo no poema.

8.1.2 O heroísmo individual histórico e cultural em *A cabeça calva de Deus*

No âmbito do heroísmo individual histórico e cultural, *A cabeça calva de Deus* elenca uma série de heróis, cuja função, na formação da matéria épica do poema, varia em termos de formas de ação heroica. Compondo um painel diversificado de heróis individuais, Fortes ratifica a própria imagem do heroísmo coletivo do povo, mostrando que essa feição heroica se dá à custa de um somatório de ações individuais que contribuem para que a superação dos obstáculos enfrentados por cabo-verdianos e cabo-verdianas seja ou possa vir a ser uma realidade.

Nesse sentido, na obra, feitos bélicos e/ou políticos, feitos aventureiros, feitos redentores, feitos artísticos, feitos cotidianos e feitos alegóricos serão relacionados a personagens distintas, compondo um heroísmo híbrido, capaz de sustentar a própria ideia de heroísmo coletivo.

Uma vez que já foi intensamente abordada, nos planos histórico e maravilhoso, a inclusão de determinadas personagens no corpo da epopeia de Fortes, mostrarei, por meio de um quadro sintético, as relações entre essas personagens, seus feitos e os livros em que aparecem. Em seguida darei algum destaque a determinadas personagens.

Personagens	feito(s)	Citação	Livro
Bia d'Ideal e João Vário	cotidianos artísticos políticos	<p>“Junzin! Até na boa de São Vicente/ Teu nome agora Vário ou T. Thio Thiofe/ e disse Corsa de David/ Que tu és um negro negro greco-latino/ Mas, deveras? Deveras?” (p. 19)</p> <p>“Junzin! há muito/ que não bebes a água/ Da nossa secura” (p. 19)</p> <p>“Ó povo da Rua da Craca/ Alimentado/ nesse caldo de peixe de 16 tostões” (p. 23)</p> <p>“Junzin! tenho três coisas/ amarradas à alma” (p. 25)</p>	Pão & Fonema
Patada, Antonzim	cotidianos artísticos alegóricos	“Venham todos ouvir/ a viola de Patada/ e/ o violão de Antonzim/ A rasgar no sangue de Tanha/ Um silêncio de tantas portas” (p. 23)	Pão & Fonema
minha mãe	cotidianos alegóricos	“Antes da manhã/ Ela ia/ De baía em baía/ peregrina” (p. 31)	Pão & Fonema
Osvaldo Alcântara	cotidianos alegóricos	“NÃO/ NHÔ BALTAZ DIRIA/ Com miúdo & miúda angústia +/ centavos de alegria” (p. 48)	Pão & Fonema
Umbertona	cotidianos artísticos políticos alegóricos	<p>“Umbertona! Amanhã/ irei de largada para a nossa ilha/ Que sinal de amor terás/ para eu levar à tua gente?” (p. 65)</p> <p>“Mas não terás/ qualquer catinga de exilado/ Desses sem manhã/ nem boca da noite/ para eu levar à voz do nosso povo?” (p. 65)</p> <p>“Vai! Diz a São Vicente/ que a sombra do meu corpo é uma cruz/ Longe do sol da minha terra/ correndo a África/ correndo a Europa/ correndo a América correndo o mapa/ correndo o mundo” (p. 65)</p>	Pão & Fonema
Emigrante	cotidiano aventureiro alegórico	<p>“À sétima esquina/ onde a ilha naufraga/ onde a ilha festeja/ A sua dor de filha/ E a tua dor parturiente/ Que toda a partida é potência na morte/ todo o regresso É infância que soletra” (p. 69)</p> <p>“Aguardam-te/ os rostos que explodem/ no sangue das formigas/ novos campos de pastorícia” (p. 71)</p>	Pão & Fonema e Pedras de Sol & Substância

		<p>“Emigrante! aquele/ que leva no estômago/ Uma ribeira de pedras soltas...” (p. 237)</p> <p>“Todo o emigrante é um coreógrafo/ Que leva na ópera de metal & osso/ Os acrobatas de ‘Pedra Rolada’” (P. 237)</p>	
Amílcar Cabral	bético político artístico alegórico redentor	<p>“Vai e planta/ na boca d’Amílcar morto/ Este punhado de agrião/ E solver golo a golo/ uma fonética de frescura/ E com vírgulas na rua” (p. 70)</p> <p>“Então! saudamos o tambor E o versículo que chega/ Ao fim do dia E nomeia/ o seu povo E a sua lei/ Entre o fogo de eclesiastes/ E a parábola do Testamento de Amílcar” (p. 137)</p> <p>“Amílcar!/ Há hélice & sonho/ na raiz da árvore que omba/ Há sangue & ombro/ na pele do tambor que rompe” (p. 173)</p> <p>“Nas rugas deste homem/ Circulam/ estradas de todos os pés que emigram/ Quebram-se/ vivas! as ondas de todas as pátrias/ Anulam-se/ de perfil! as chinas de todas as muralhas” (p. 180)</p>	<i>Pão & Fonema; Árvore & Tambor; Pedras de Sol & Substância</i>
Agostinho Neto	bético político artístico alegórico redentor	<p>“Sabemos Neto! pela dor muscular do poema/ Que tuas mãos colocaram/ Pedra nova nos alicerces do mundo! para que/ O Mundo fosse cada vez mais livre/ A Liberdade fosse cada vez mais Homem/ E o Homem! cada vez mais sonho:/ Dar à terra a voz do povo E ao povo a voz da pátria” (p. 161)</p> <p>“Angolanamente despoletaste a sílaba portuguesa/ Do seu peso de pólvora & opressão/ E libertaste o pão da palavra/ Da casca da colónia & cicatriz fascista/ E trouxeste ao solo da língua/ Um novo amor! A “Sagrada Esperança”/ De um país sem fronteiras” (p. 161)</p> <p>“Te saúdo! poeta/ a ocidente desta língua que tu amas/ E com a mão da dor Que rasga no imbondeiro/ o ventre da terra-mãe” (p. 163)</p> <p>“Saúdo-te! Poeta/ Com o pão ázimo do meu povo/ a Sotavento + força/ De quem luta” (p. 166)</p>	<i>Árvore & Tambor</i>
Bia ou Maria	cotidiano alegórico	<p>“E chove grávido/ no ventre de Bia ou Maria/ Que amou! Num só grito/ A voz da multidão: miúdo ou miúda?/ E cresce ainda acesa/ De vergonha fresca na raiz das ancas!” (p. 135)</p> <p>“Eram elas centenas de Bia, milhares de Maria e dezenas de milhar/ de Bia & Maria. Dos vales, agarravam a desgraça da montanha/ e lavavam a miséria do monte nos dentes alvos da ribeira” (p. 268)</p>	<i>Árvore & Tambor e Pedras de Sol & Substância</i>
pescador	cotidiano alegórico	<p>“Pescador! antes do comício à beira-mar/ O tambor da manhã ainda é búzio/ Que as ondas trouxeram/ pelo bronze da noite/ Ao ouvido do teu povo...” (p. 141)</p> <p>“O anzol aproxima-se do ofício/ Como o céu-da-boca/ Entre a hóstia e a comunhão” (p. 146)</p> <p>“Sobre as ondas Que tecem/ o arquipélago/ no sangue dos pescadores” (p. 147)</p> <p>“E o pescador! filha/ Chamar-te-ás: ave de amor mar</p>	<i>Árvore & Tambor</i>

		& Maria" (p. 150)	
filhos do povo de Cazenga	bético político alegórico redentor	"Ergueram/ sobre o ventre pacífico do povo de Cazenga/ um arco-íris/ de dor/ de pânico/ de vísceras/ de sangue" (p. 159) "Erguemos bem alto/ O sangue do povo de Cazenga/ A alvorada/ que rebenta/ no coração do Imbondeiro" (p. 160)	Árvore & Tambor
Manecas Duarte	bético político alegórico	"No ar/ o arquipélago escuta o pé/ Da tua partida/ Se o sol traz um aro à roda do teu rosto/ e com lábios de pedra/ céu & secura/ As nascentes aguardam-te à boca das ribeiras" (p. 170)	Árvore & Tambor
António Nunes	cotidiano artístico alegórico	"António! Sob o olho do carvão dos séculos/ Há sons & aves de solidão/ Que ano a ano/ Burilam o coração da ilha/ Como o dia E o diamante/ E do carvão do corpo/ E do carvão dos séculos nasce a Estrela da Manhã" (p. 194)	Árvore & Tambor
Aurélio Gonçaves	cotidiano artístico político alegórico	"Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves. E gostas! Amor,/ de ser o pé-de-vento, rosto & pêndulo,/ Nos membros que movem na multidão o movimento: a multidão/ Que converge/ rugas & raízes/ sonhos & cicatrizes" (p. 255) "Apraz-nos ouvir da boca dos vocábulos a fábula das pedras/ loucas: nascem & crescem como virgens/ entre o falo e/ vagem do labirinto da página" (p. 259)	Pedras de Sol & Substância

Como o quadro indica, há uma diversidade em relação à natureza dos feitos relacionados às personagens que integram os poemas. Em *Pão & Fonema*, o traço peculiar se refere à valorização dos feitos cotidianos e sua projeção no alegórico, uma vez que, como já foi dito aqui, através da elaboração metafórica, o eu-lírico/narrador redimensiona a atuação dessas personagens, conferindo-lhe a capacidade de transitar entre o histórico e o mítico.

A relação entre mãe e filho representada por Bia d'Ideal e João Vário sai do plano do cotidiano íntimo ao qual se integra a própria voz do eu-lírico/narrador para expressar, alegoricamente, o desejo da Terra-Mãe pelo retorno do filho, que, por sua vez, é porta-voz da cultura cabo-verdiana como literato. João Manuel Varela, que, em suas obras, usou os heterônimos João Vário, Timótilo Tio Tiofe e G. T. Didial, além de escritor, foi médico reconhecido, doutor e pesquisador. Contudo, os muitos anos vivendo no exterior (Bélgica, Alemanha, Angola, entre outros países) despertou em seus conterrâneos o desejo de que retornasse a Cabo Verde para, ali, continuar a ser presença marcante para o crescimento do país. A volta só se deu em 1998.⁷³ O chamamento que o poema faz a Vário busca integrar o valor histórico de sua atuação profissional, política e artística ao plano mítico da nova identidade que se deseja construir para Cabo Verde. Como na imagem mítica do messianismo ou do filho pródigo, Vário é o filho que precisa voltar.

Mesma força alegórica terá o emigrante, cuja volta significa para a terra uma nova e promissora semeadura: "A terra/ aspira/ teu falo verde" e "novos campos de pastorícia". Umbertona, por sua vez, artista e músico cabo-verdiano, ganha a voz do

⁷³ Ver informações em "João Vário. Nota biográfica", na *Pré-textos*, número 3, agosto/2009, p.13.

exilado que descreve o sentimento do exílio. “Meu corpo é uma cruz” e “Porque o meu nome é sangue” constituem versos emblemáticos, que relacionam o heroísmo à redenção, ao martírio.

De outro lado, ao trazer à luz a imagem da mãe, como já se comentou amplamente, o eu-lírico/narrador reforça a imagem mítica da Terra-Mãe, enquanto os músicos Patada e Antonzin têm o poder de, com sua música, revelar os mistérios dos sentimentos relacionados ao exílio dos filhos e à saudade e à falta que as mães e a terra sentem. Já Osvaldo Alcântara, como também em análises anteriores se dimensionou, possui a capacidade de cruzar as fronteiras do cotidiano e penetrar no universo simbólico de Cabo Verde, por meio de uma sabedoria quase onisciente, um atributo divino. E a referência às personagens “Bia ou Maria” volta a fazer de uma personagem alegoria do feminino da terra que gera vida.

Em *Árvore & Tambor* essa dimensão do feito cotidiano perde espaço para os feitos bélico, político e artístico. Todavia, mantém-se o efeito da elaboração literária que transfere valor alegórico às personagens que assumem, no poema, a função heroica.

O pescador, embora sem um nome individualizado, ganha destaque como figura simbólica da sobrevivência do povo e de seus vínculos com o mar. Todavia, os versos citados revelam o peso da linguagem simbólica remetendo a figura do pescador no universo mítico cabo-verdiano. A fauna marinha, entrando em relação metafórica com o pescador, integra um grande painel alegórico.

Amílcar Cabral, cuja força de representação cultural aparece em *Pão & Fonema* sob forma do líder já morto, em *Árvore & Tambor* é revivificado pela retomada do valor mítico de sua palavra (“E a parábola do Testamento de Amílcar”), que é, simultaneamente, bélica e artística, uma vez que, tal como Agostinho Neto (como já se viu no estudo sobre o plano histórico), Cabral foi literato. A força da imagem heroica de Cabral é bastante explorada no poema, fazendo dele e também de Neto as principais figuras heroicas individualizadas. Esse protagonismo se explica pela própria história da construção da independência das colônias africanas de Portugal.

A presença de Agostinho Neto também amplia o potencial mítico do discurso poemático, porém, outra de suas funções é fazer-se metonímia do povo angolano. A identidade entre as questões históricas e míticas dos dois povos permite esse espelhamento e a geração de uma comunhão fraterna de expectativas. O texto “A paz que queremos”, de Agostinho Neto, citado no capítulo em que o plano histórico foi analisado, justifica, mais uma vez, a relevância de sua figura como herói a ser imitado. E, tal como ocorre com Cabral, sua inscrição na cultura como escritor amplia a identificação do eu-lírico/narrador com Neto.

Outras figuras, como os já comentados Maneca Duarte e Aurélio Gonçalves, somam ao referente cultural e social a força de sua inscrição na história do país e no imaginário de diversas gerações.

Pedras de Sol & Substância, como se pode perceber, possui um número menor de heróis individualizados. Isso se explica pelo próprio investimento semântico nos valores abstratos e arcaicos da cultura cabo-verdiana, o que amplia o antropomorfismo como recurso criativo. Isso se percebe nas diversas vezes em que o eu-lírico/narrador se dirige a elementos da natureza, integrando-os, de certo modo, ao “corpo” da terra.

O heroísmo, em *A cabeça calva de Deus*, é, portanto, resultado de uma fusão constante entre personagens, feitos, história e mito, compondo um quadro múltiplo que, em síntese, representa a força coletiva do próprio povo cabo-verdiano.

CONCLUSÃO

*Lembras-te
Da cabra dos caminhos na ilha de todos os dias
Queria ofertar-te! viva
A vivência deste língua
De sal & fogo
Que do céu ao cemitério
Ganha
espaço e tempo
Para arder na boca o coração de Sahel*
(CORSINO FORTES, 2001, p. 169)

Conclusão

Umberto Eco, em *Interpretação e superinterpretação*, afirma que: “Entre a história misteriosa de uma produção textual e o curso incontrolável de suas interpretações futuras, o texto enquanto tal representa uma presença confortável, o ponto ao qual nos agarramos” (2005, p. 104). Esse ponto de vista me parece um bom caminho para concluir esta atividade interpretativa ou analítica, se este termo parecer mais adequado. Em *A cabeça calva de Deus: o epos de uma nação solar no cosmos da épica ocidental*, o que realizei foi, como em toda leitura crítica, uma releitura da obra de Corsino Fortes que, também como todo processo de leitura, não poderia deixar de levar consigo minhas próprias circunstâncias como leitora.

Meu encantamento pela poesia épica como forma de expressão artística humana; os estudos teóricos e críticos que há anos venho realizando sobre poesia épica em geral; a empatia e o interesse pela obra de Fortes, despertados desde o primeiro contato com *Pão & Fonema* e *Árvore & Tambor*; a imprescindível rotina dos estudos de pós-doutoramento, que envolvem o mergulho em conhecimentos acessórios que viabilizam uma leitura passível de ser recebida como “coerente” pela Academia; os impulsos provenientes da pura intuição; minha própria sensibilidade para o poético; as ausências ou lacunas que a natural imperfeição de todo mergulho origina; o envolvimento que também há anos tenho com a crítica feminista e a semiótica; o fato em si de eu não ser cabo-verdiana, mas brasileira; tudo isso somado gerou a releitura que fiz e, como dados inextricáveis que são, todos esses aspectos e talvez outros que não me tenham vindo à mente não se desprendem do resultado a que cheguei, ainda que, “agarrada” ao texto, como diz Eco, eu tenha buscado não só meu próprio conforto pessoal como certo conforto para os/as hipotéticos/as leitores/as deste estudo.

Por isso, ou seja, pelo fato de minha releitura ser reflexo de um “local de fala” delimitado como é delimitado todo e qualquer “local de fala”, o exercício de fruição da obra *A cabeça calva de Deus* obviamente não pode ter um ponto final ensimesmado e autossatisfierto, porque sempre fica o questionamento sobre o que na obra de Fortes passou desapercebido porque meus olhos não possuíam as circunstâncias necessárias para ver. Assim, a “zona de conforto” é temporária e quase ilusória, porque se desmancha quando ocorre a “releitura da releitura”, momento em que eu mesma me defronto com o resultado de todo esse processo de emaranhamento no texto do outro, que “quase” se fez meu após tantos ires e vires de considerações.

Há, ainda, além do próprio caráter inesgotável dos temas que abordei, influenciada, como digo acima, pelo “local de fala” no qual me instalei e que me caracteriza, múltiplos sentidos a serem buscados em uma poesia plena de significações e de possibilidades de diálogo com outras culturas, pois, tocando no humano, por meio da contínua valorização de símbolos e imagens que a palavra pode traduzir, o poema cumpre sua sina de ser “canção” nacional e universal, fazendo-se, pois, fonte de muitas e infinitas releituras.

Voltando a meu local de fala, para concluir (e até defender) essa inconclusa releitura, relembrar que a poesia épica só se faz contundente e representativa no seio de uma nação quando está impregnada em sua cultura, quando está nas escolas e na boca do povo. E só se universaliza quando recebida em outras culturas, em outros

“locais”. Assim, o reconhecimento da crítica a essas produções de caráter épico é imprescindível para que o círculo se feche, ou seja, para que esses textos cheguem ao público-leitor, repletos de significações e valorizados como objetos culturais de resistência e, por que não, de integração. A defesa da poesia épica é a defesa do próprio *epos*, é uma ação voltada para o resgate de um gênero literário massacrado por visões críticas não sincronizadas com a evolução e as transformações da arte e da literatura.

Conduzir o estudo de *A cabeça calva de Deus* a partir da abordagem teórica inicial às categorias épicas do discurso e do uso de exemplos extraídos da produção épica de épocas e nacionalidades diversas teve, entre outros, como propósito destacar a comunhão entre a obra de Fortes e a tradição épica universal, sem que isso, absolutamente (e as análises assim o demonstram), significasse deixar de lado as marcas identitárias dessa poesia. Ademais, também afirmando isso de meu local de fala, não há incompatibilidade ou incongruência entre o nacional e o universal. Há apenas perspectivas diferentes. Cabo Verde é cada uma de suas ilhas; Cabo Verde é Cabo Verde; Cabo Verde é PALOP; Cabo Verde é África; Cabo Verde é mundo. De igual modo, *A cabeça calva de Deus* é de Corsino Fortes, é da Ilha de São Vicente, é de Cabo Verde; é do PALOP; é da África; é do mundo; e também é literatura, poesia, poesia épica. E essas múltiplas identidades é que permitem que mesmo leitores como eu, instalados em locais de fala cujos pertencimentos não são totalmente congruentes com a nacionalidade da obra, possam se aventurar pela releitura, pelo prazer e pela fruição, com a alegria de quem é tocado pelo universo de experiências sensíveis que a arte proporciona.

Ainda sobre a relação entre “nação solar” e “cosmos da épica universal”, retomo a já citada expressão “narrativa da nação”, conceito de Hall, que se refere à perpetuação de referentes “que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação.” (2002, p. 52), para recordar que epopeia está intimamente relacionada a essa perspectiva. Logo, *A cabeça calva de Deus* deixa seu legado como “narrativa da nação cabo-verdiana”. Retomando agora Bhabha e a ideia expressa por “escrever a nação”, ratifico o pensamento de que uma escrita nacional, ao extrapolar seu próprio “local”, alcança tocar outras sensibilidades e, com isso, promove reflexões próprias sobre os simbolismos inerentes a outras culturas e, igualmente, revela parentescos simbólicos gerados pela afinidade que o “estar no mundo” proporciona a indivíduos provenientes de espaços e culturas distintas.

Integrada ao “cosmos da épica universal”, a obra de Fortes une-se, assim, a outras manifestações épicas, cuja força maior está na condição que possuem de expressar o *epos* e, com isso, ratificar “lugares” no mundo. Hoje, em nossa realidade paradoxalmente globalizada e fragmentada, dar espaço ao *epos* é permitir que “memória” não seja apenas um conceito geral, mas uma realidade múltipla que viabiliza que, no mosaico da experiência humano-existencial, todas as culturas tenham vez, voz e expressão.

De outro lado, e já como característica específica cabo-verdiana, a condição histórico-geográfica de Cabo Verde traduz, como um ícone, a própria fragmentação do mundo. Geológica e geograficamente fragmentado, situado entre continentes, mestiço e bilíngue, Cabo Verde, por si só, produz as metáforas do mundo contemporâneo.

Como consequência, a literatura ali produzida integra duplamente a realidade humano-existencial caótica: a nacional e a universal, a primeira sintetizando a segunda, o que permite, igualmente, a correspondência entre as temáticas nacionais, no nível da superfície, e as temáticas universais, no nível subjacente. Ou seja, há um fator identitário inerente à cultura cabo-verdiana que permite uma sintonia natural com o universal.

É importante ainda considerar que, independentemente do modo como sua literatura ou sua arte em geral o retrate e da forma como a recepção crítica receba ou leia essa produção artística, Cabo Verde, como qualquer outro país, tem seus problemas sociais, políticos, econômicos, etc., ou seja, possui uma realidade própria a ser administrada por cabo-verdianos e cabo-verdianas que, mais que ninguém, são aqueles e aquelas que verdadeira e profundamente conhecem sua terra.

Assim, o retrato mítico ou alegórico que se recolhe de *A cabeça calva de Deus* não pode ser contemplado como referente único ou totalizador, a partir do qual se “conhece” o país. O *epos* cabo-verdiano traduzido na obra convida ao conhecimento da terra a partir de Fortes e de sua epopeia, cuja riqueza de referentes já foi amplamente dimensionada neste estudo, o que, sem dúvida, contribui para que esse conhecimento se dê de forma profunda e significativa. Contudo, “conhecer” Cabo Verde, no sentido ilimitado que o próprio verbo possui, pressupõe muitas outras viagens. Por isso, *A cabeça calva de Deus* une-se a outras obras de caráter épico da literatura cabo-verdiana para compor um painel representativo do gênero épico no país, o que amplia o acesso ao conhecimento da terra, ou seja, amplia o sentido de “conhecer”.

Tal como ocorre no Brasil, hoje é possível elencar em Cabo Verde um número muito maior de poemas épicos do que se poderia supor. Assim, em Cabo Verde, nomes como João Vário (autor de diversos poemas longos), Mário Lúcio de Sousa e José Luiz Tavares Duarte Belo instigam a uma releitura do conjunto da literatura cabo-verdiana que leve em consideração a atualidade do gênero épico e sua potencialidade no sentido de reafirmar, literariamente, tal como fez Fortes, uma identidade construída e vivida de forma plural e una, porque a “cabeça calva de Deus”, ainda que metonímia e metáfora de dez ilhas, é uma só, traduz um só país, e alcança, com sua estrutura metafórica rica e bem elaborada ser elemento cultural importantíssimo no que se refere ao estímulo ao autoconhecimento e à autoestima desse povo. Embora as obras dos poetas acima citados não tenham sido contempladas neste estudo, fica o convite à visão de suas produções a partir da teoria épica.

Corsino Fortes, com sua obra, injeta, portanto, no repertório literário cabo-verdiano, uma substância imprescindível para que qualquer nação consiga trabalhar em direção à solução de seus problemas e a uma maior qualidade de vida para todos. Além dessa substância, feita de autoconhecimento e autoestima, Fortes logrou também, com sua tríade épica, incrementar esteticamente a produção literária do país, fazendo uso polivalente e alegórico da “palavra”, trabalhando seus versos a partir da exploração consciente de recursos sonoros e da geração de imagens múltiplas, em que história e mito se interpenetram todo o tempo, provocando, em leitores e leitoras, uma curiosidade constante acerca do universo que a obra vai revelando.

Além de tudo isso, se, de um lado, como epopeia cabo-verdiana, *A cabeça calva de Deus* é marco literário-cultural de Cabo Verde, revelando um *epos* construído à base

de muitos enfrentamentos, como epopeia universal, a obra alcança, ainda, extrapolar as reverberações internas de um eu-lírico/narrador cabo-verdiano que fala para si e para os seus, e passa a dizer do ser humano, em âmbito amplo, atemporal, anespatial. Tal como Homero, Virgílio, Dante, Ariosto, Camões, Pessoa, Neruda, Walcott, Leonardos, entre inúmeros outros e outras, Corsino Fortes se inscreveu, com *A cabeça calva de Deus*, em uma galeria de poetas para quem o *epos* é motivação, suporte, sentido.

Como últimas palavras, e relembrando trecho da citação de Roland Barthes utilizada na introdução deste estudo, se “ler é fazer trabalhar o nosso corpo”, saio desta releitura sentindo-me, ao menos, um pouco cabo-verdiana, porque, ao mergulhar nas águas do arquipélago feito de poesia que Fortes criou, não pude deixar de ser irrevogavelmente tocada por sua cultura, sua gente, seu *epos*.

Que este texto possa ter alguma utilidade para outros estudos cabo-verdianos, épicos e literários. E que Cabo Verde siga em frente, para cumprir seu destino de dar um “*Golpe d'estode na paraise*”, porque, mesmo que utópico, o paraíso pode existir em pequenos fragmentos de felicidade. E se os fragmentos alcançam ser muitos e duradouros, a sensação do “golpe” é quase real. À obra de Fortes, as palavras de Isaías.

Bibliografia

ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ACCIOLY, Marcus Moraes. *Íxion*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

ACCIOLY, Marcus Moraes. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

ACCIOLY, Marcus Moraes. *Narciso*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife; Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

ACCIOLY, Marcus Moraes. *Nordestinados*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

ACCIOLY, Marcus Moraes. *Sísifo*. São Paulo: Quíron, 1976.

ACCIOLY, Marcus. *Poética: Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo-épico*. Recife: Editora Universitária, 1977.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Três, 1972.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 1991. 2 v.

ALMADA, José Luís Hopfer. A poética cabo-verdiana pós-*Claridade*. Alguns traços essenciais da sua arquitetura. In: VEIGA, Manuel (Coord.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998, p. 137-165.

ALMADA, José Luís Hopffer. Corsino Fortes. Poeta artesão e coartífice da renovação da poesia caboverdiana contemporânea In: *Pré-textos*. Revista de Artes, Letras e Cultura. Número 4, II série, dezembro de 2009, p. 41-43.

ALMEIDA, Germano. Palestra. In: *Seminário “As cidades de língua portuguesa”*, Rio de Janeiro, agosto-setembro, 1996, p. 10-15.

ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi Saa* (Poema dos feitos de Mem de Sá). São Paulo: s/ed., 1970.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Antologia temática da poesia africana 1. Na noite grávida de punhais*. 2 ed. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Antologia temática da poesia africana 2. O canto armado*. 2 ed. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

ARAGÃO, Maria Lúcia. O épico e suas formas. In: SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 76-78.

ARCHANJO, Neide. *As marinhas*. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2001.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUERBACH, Eric. *Dante. Poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Manuel de. *A tragédia do Nyenburg. Episódios dos tempos coloniais do RN*. Natal: Lei Djalma Maranhão Cordéis Publicados, 2006.

AZRIÉ, Abed (Trad.). *L'épopée de Gilgamesh*. Paris: Berg International Éditeurs, 2001.

BAITY, Elizabeth Chesley. *A América antes de Colombo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

BAKER, Peter. *Obdurate brilliance: exteriority and the modern long poem*. Gainesville: University of Florida Press, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.

BARBOSA, Fernandes. *Sepé, o morubixaba rebelde*. Porto Alegre: Tipografia Santo Antônio, 1960 [?].

BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, s/a .

BASTOS, Alcmeno. A Prosopopéia e o Naufrágio: um herói, duas visões. In: SANTOS, Wellington. *Outros e outras na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, p. 9-30.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas - Filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização. As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

BELO, José Luiz Tavares Duarte. *Cidade do mais antigo nome*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BENEDITO, Silvério. *Para uma leitura de Os Lusíadas de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

BEOWULF. In: CHICKERING. JR, Howell D. (Trad.). *Beowulf – A dual language edition*. New York: Anchor Books, 2006.

BESSIÈRE. Literatura e representação. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 379-396.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. 93 ed. São Paulo: Ave-Maria, 1994.

BILAC, Olavo. O caçador de esmeraldas. In: BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BOECHAT, Virgínia Bazzatti. Ilha & poema: celebração do arquipélago na poesia de Corsino Fortes. In: *Pré-textos. Revista de Artes, Letras e Cultura*, número 4, II série, dezembro de 2009, p. 25-29.

BOLAÑO E ISLA, Amancio. Version antigua com prólogo y version moderna. *Poema de Mio Cid*. México: Editorial Porrua S. A., 1972.

BONAPACE, Adolphina Portella. *O Romanceiro da inconfidência: Meditação sobre o destino do homem*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

BOPP, Raul. *"Bopp passado-a-limpo" por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1972.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998.

BORJA, Carmen. *Libro del retorno*. Barcelona: Lumen, 2007.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOWRA, Cecile M. *Heroic Poetry*. London: Macmillan Press Ltd., 1952.

BOWRA, Cecile M. *Tradition and design in the Iliad*. Oxford: Clanderon, 1950.

BOWRA, C.M. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton: Ensaio sobre a epopéia*. Porto: Livraria Civilização, 1950.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2 v. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDAO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRICOUT, Bernardette (Org.). *O olhar de Orfeu*. Os mitos literários do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITO-SEMEDO, Manuel. *A construção da identidade nacional. Análise da imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: INBL, 2006.

BROOK, Thomas. The New Historicism and the other old fashioned topics. In: VEESER, H. Aram (Ed.). *The new historicism*. New York: Routledge, 1989, p. 182-203.

BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (Orgs.) *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUENO, Alexei. *Os resistentes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.

CÁCERES, Florival. *História da América*. São Paulo: Moderna, 1992.

CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. (2) disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/component/docman/doc_details.html?aut=182.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. (1) Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1999.

CAMPBELL, Joseph & MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

CAMPBELL, Joseph. (Org.). *Mitos, sonhos e religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus. Mitologia primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CAMPBELL, Joseph. *Isto és tu*. Redimensionando a metáfora religiosa. São Paulo: Landy, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *The power of myth*. New York: Doubleday, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*. São Paulo: Arx, 2002. 2 v.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. Dois séculos d'O Uruguay. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 441-449.

CANDIDO, Antonio. *Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.

CANTARINO, Geraldo. *Uma ilha chamada Brasil: o paraíso irlandês no passado brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

CARONTINI, E.; PERAYA, D. *O projeto semiótico. Elementos de semiótica geral*. São Paulo: Cultrix, 1979.

CARRASCO, Hugo Muñoz. Geografia mítica em el *Poema de Chile*. In: *Cuadernos de Lengua y Literatura*, n. 2, 1989, p. 31-45.

CARRASCO, Ivan. "Poema de Chile": un texto pedagógico. In: *Revista Chilena de Literatura*, abril 2000. Santiago: Universidad de Chile, p. 117-125.

CARREIRA, António. *Cabo Verde: classes sociais, estrutura familiar, migrações*. Lisboa: Ulmeiro, 1977.

CARSON, Alejandro Cervantes. Entrelaçando consensos: reflexões sobre a dimensão social da identidade de gênero da mulher. In: *Cadernos Pagu*. n. 4, Campinas: UNICAMP, 1995, p. 187-218.

CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Orgs.). *Literatura e história. Três vozes da expressão portuguesa*. Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarilis. Porto Alegre: EDUFRS, s/a.

CARVALHO, Ronald de. *Toda a América*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001.

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAVALCANTI, Povina. Relendo *O Caramuru e O Uruguay*. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 427-433.

CAVALCANTI, Raíssa. *Os símbolos do centro. A imagem do self*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da leitura no mundo ocidental*. 2 v. São Paulo: Ática, 1999.

CECHIN, Lucia (Sel e Org.). *Antologia. Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Porto Alegre: s/ed., 1986.

CELSO, Affonso. *Porque me ufano de meu país*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

CHABROL, Claude. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse, 1973.

CHAPPLE, Eliot. *El hombre cultural y el hombre biológico*. México; Buenos Aires: Centro Regional de Ayuda Técnica, 1972.

CHAUCER, Geoffrey. *Troilus & Criseyde*. UK: Penguin Books, s/a.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.

CHAVES, Vânia Pinheiro. A glorificação do Tratado de Madrid, forma original de brasiliidade de *O Uruguay*. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 451-468.

CHEUÍCHE, Alcy. *Sepé Tiaraju: romance dos Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: AGE, 1993.

CHEVALLIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* - 2. ed. Trad. Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHOMSKY, Noam. *A minoria próspera e a multidão inquieta*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

CHOMSKY, Noam. *Novas e velhas ordens mundiais*. São Paulo: Scritta, 1996.

CHOMSKY, Noam. *Reflections on language*. New York: Pantheon Press, 1975.

CHOMSKY, Noam. *Segredos, mentiras e democracia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

CONTÉ, Claude. *O real e o sexual: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones G. Gili, 2000.

COSTA, Cláudio Manuel da. Vila Rica. (1) 6^a ed. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org). *A poesia dos inconfidentes: A poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966.

COSTA, Cláudio Manuel da. Vila Rica. (2) In: TEIXEIRA, Ivan. (Org.) *Multiclássicos épicos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

COSTA, Cláudio Manuel da. Vila Rica. In: *Poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

COSTA, J. F. Poesia africana e língua portuguesa. Postado em 5 abr. 2006. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>. Consulta em 12 de março de 2012.

COSTA, Pereira da. *Folclore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974.

COULTHARD, Malcolm. *Linguagem e sexo*. São Paulo: Ática, 1999.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Niterói: José Olympio Ed.: EDUFF, 1986. 6 v.

CRESPI, Franco. *A experiência religiosa na pós-modernidade*. Bauru: EDUSC, 1999.

CROS, Edmond. Sociologia da literatura. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 162-185.

CROUZET, Maurice (Dir.). *História geral das civilizações*. V. 17. São Paulo: Bertrand Brasil, 1996.

CULLER, Jonathan. A literariedade. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 45-58.

CUNEO, Ana Maria. Arte poética inscrita en el libro *Poema de Chile*. In: *Taller de Letras*. Número especial, s/a., p. 117-132.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Helena Parente. *Caminhos de quando e além*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

CUPITT, Don. *Depois de Deus – o futuro da religião*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CURTIS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Editora Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1971.

DIAS, Antônio Gonçalves. Os Timbiras. In: DIAS, Antônio Gonçalves. *Obra completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

DONATO, Hernâni. *Dicionário das mitologias americanas*. São Paulo: Cultrix, 1973.

DUARTE, Sebastião Moreira. *Épica Americana: O Guesa, de Sousândrade e o Canto General, de Pablo Neruda*. Urbana, Illinois: University of Illinois, 1993. Tese de doutorado.

DUARTE, Vera. *Amanhã amadrugada*. Veja: Lisboa, 1993.

DUARTE, Vera. *A palavra e os dias*. Cópia dos originais ainda inéditos da autora, 2013.

DUARTE, Vera. Quotidianamente meu país. In: *Revista Mujer*. Revista da organização das Mulheres de Cabo Verde. Praia: Grafedito, s.d.

DUMÉZIL, Georges. *Mito y epopeia*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Will. *Heróis da história*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

DURÃO, Fr. José de Santa Rita. *Caramuru*. (1) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURÃO, Fr. José de Santa Rita. *Caramuru*. (2) In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Multiclässicos épicos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Oxford, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, s/a.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno - arquétipos de repetição*. Trad. Manuela Torres. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano - A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1990.

ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito. Táxi. Metrô*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ESPÍNOLA, Adriano. *Taxi*. São Paulo: Global, 1986.

ESTÁCIO. Thebaid. In: POYTON, J. B. *Statius' Thebaid*. New York: Oxford, 1975.

Euclides et al. *Os deuses e os monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 3 v.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FANON, F. *Pele negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Fátima. O espaço da liberdade na poética de Ovídio Martins. In: *Pré-textos*, dezembro de 98, p. 9-14.

FERREIRA, Agripina Encarnación Álvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos e termos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2008.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula ou Cabo Verde, uma síntese étnica e cultural*. Lisboa: Ulisseia, 1967.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Venda Nova, Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

FIGUEROA, L.; SILVA, K. & VARGAS, P. *Tierra, índio, mujer: Pensamiento social de Gabriela Mistral*. Santiago: Universidad ARCIS, 2000.

FIRTH, J. R. La semantique de la Science linguistique. In: JACOB, A. (Org.). *Genèse de la pensée linguistique*. Paris: Armond Colin, 1973.

FLORESTA, Nísia. *A lágrima de um caeté*. (Edição atualizada com notas e estudo crítico de Constância Lima Duarte). Natal: Fundação José Augusto, 1997.

FOKKEMA, Douwe. Questões epistemológicas. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, pp. 399-427.

FONSECA, Godin da. *Camões e os Lusíadas* Esboço de interpretação dialética. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

FORTES, Corsino. *Pão & Fonema*. Poema. Lisboa: Editorial Amadora, 1974.

FORTES, Corsino. *Árvore & tambor*. Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro: Publicações Dom Quixote, 1986.

FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. Literary criticism and the politics of the New Historicism. In: VEESER, H. Aram (Ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, p. 213-224.

FRAGA, Rosidelma Pereira. Corsino Fortes, uma chuva de celebração e denúncia nas ilhas cabo-verdianas. In: *Revista Unioeste*. s/d. Disponível em pdf e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/.../2683, s/a, p.4-18.

FRANCO, Francisco de Mello. *Os brasis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FROMKIN, Victória; RODMAN, Robert. *Introdução à linguagem*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.

FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

GARABATUS, Frey Ioannes. *As Quybyrycas*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

GENETTE, Gérard [et al.]. *Literatura e semiologia. Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIORDANI, Mário Curtis. *História da América pré-colombiana*. Petrópolis: Vozes, 1990.

GLOWINSKI, Michal. Os géneros literários. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 107-121.

GOMBRICH, E.H. *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

GOMES, Adilson Assunção Évora. *Leitura crítica da obra "Pão & Fonema" de Corsino Fortes*. Praia: ISE, 2006. Trabalho de fim de curso.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura*. Praia-Cotia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro e Ateliê Editorial/UNEMAT, 2008.

GOMES, Simone Caputo. Echoes of Cape Verdean Identity: Literature and Music in the Archipelago. IN: LEITE, Ana Mafalda (Org). *Cape Verde: language, literature & music*. Dartmouth: Portuguese Literary & Cultural Studies, University of Massachusetts Dartmouth, n. 8, 2003, p. 265-285.

GOMES, Simone Caputo. *Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe*. Praia: ICLD, 1993.

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde: rosto de trabalho femininos na evolução da cultura e da literatura. In: *O rosto feminino da expansão portuguesa I. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa: Comissão Para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres, v. II, 1995, p. 275-284.

GREENBERG, Gary. *101 mitos de la Biblia. Cómo crearon los antiguos escribas los relatos bíblicos*. Barcelona: Editorial Océano, 2002.

GREENBLATT, Stephen. Towards a poetics of culture. In: VEESER, H. Aram (Ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, pp. 1-14.

GREENE, Liz & SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GREENE, Thomas. *The descent from heaven: a study en epic continuity*. New Haven and London: Yale, UP, 1963.

GREIMAS, A. J. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GROSSI, Míriam Pillar; PEDRO, Joana Maria. *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

GROSSI, Yonne de Souza. "Modernidade: história e memória". In: GUIMARÃES, Euclides [et al.]. *Os deuses e os monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 11-24.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HAINSWORTH, J.B. *The Idea of epic*. Berkeley: University of California Press, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A., 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL-LINDSEY. *Teorias da personalidade*. São Paulo: EPU, 1984.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 37-130.

HATTO, A . T. "Towards an anatomy of heroic/epic poetry": Traditions of heroic and epic poetry. v. 2 A . T. Hatto and J.B. Hainsworth Eds. London: The modern Humanities Research Association, 1989.

HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969. 3 v.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HELBO, André (Org.). *Semiologia da representação. Teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1980.

HENRIQUES, Claudio Cezar. Canonizadores do texto literário: os leitores marcados. In: *Cânones & contextos*. 5º Congresso ABRALIC – Anais. V. 3 Rio de Janeiro: FINEP, 1998, p. 1129-1134.

HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999.

HIGHET, Gilbert. *La tradicion Clasica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954. 2 v.

HISTÓRIA DA BÍBLIA. Dir. Giuseppe Maltese. São Paulo: Ed. Maltese, s/a.

HOHLFELDT, Antonio. Mural da margina(lenação)lidade. In: SAN'TANNA, Affonso Romano de. *A grande fala do índio guarani e A catedral de Colônia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 15-30.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O bom dragão*. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998, p. 51-55.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HOMERO, *Ilíada*. (2) São Paulo: Martin Claret, 2009.

HOMERO. *Ilíada*. (1) Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. (1) São Paulo: Martin Claret, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. (2) Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

HUERTA, Eleazar. *Indagaciones epicas*. Santiago de Chile: Editora Universitaria S.A., 1969.

HÜHNE, Leda Miranda. *A cor da terra*. Rio de Janeiro: Antares, 1981.

HÜHNE, Leda Miranda. *Cantilena do rei-rainha*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

HÜHNE, Leda Miranda. *Em memória do Poeta Anônimo*. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1981.

HÜHNE, Leda Miranda. *Fim de um juízo*. Rio de Janeiro: Ed. Sindicato dos Escritores (CND), 1986.

HÜHNE, Leda Miranda. *O jardim silencioso*. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

HÜHNE, Leda Miranda. *Porta bandeira*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1989.

HÜHNE, Leda Miranda. *Quatro Anos Luz*. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.

HÜHNE, Leda Miranda. *Uapê*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACINTHO, Silvia. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

JACINTHO, Silvia. *Helênicas*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1993.

JACKSON, W. T. H. *The hero and the king: an epic theme*. New York: Columbia, UP, 1982.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. 12^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/a , p. 230-271.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. 12^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/a .

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/a .

KAMBOURELI, Smaro. *On the edge of genre: the contemporary canadian long poem*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armenio Amado, 1963.

KAZANTZAKIS, Nikos. *The Odyssey: a modern sequel*. New York: Touchstone Ed., 1985.

KELLER, Lynn. *Forms of expansion. Recent long poems by women*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

KHOTE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

KIRK, G. S. *Homer and the epic*. Cambridge: Univ. Press, 1965.

KOFES, Suely. “Categorias analítica e empírica: gênero e mulher; Disjunções, conjunções e Mediações”. In: *Cadernos Pagu. De Trajetórias e sentimentos*. n. 1, Campinas: UNICAMP, 1993.

KRISTEVA, Julia; CLÉMÉNT, Catherine. *O feminino e o sagrado*. São Paulo: Rocco, 2001.

KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KUSHNER, Eva. Articulação histórica da literatura. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 141-158.

L'ÉPOPÉE DE GILGAMESH. Introduction, traduction et notes par Raymond Jacques Tournay et Aaron Shaffer. Paris: Les Editions du Cerf, 2001.

LABAN, Michel. *Cabo Verde: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. 2 v.

LAKATOS, Eva Maria. *Sociologia geral*. São Paulo: Atlas, 1985.

LAURETTE, Pierre. Universalidade e comparabilidade. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 69-80.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Lisboa: Edições 70, 1999.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LEITE, Ana Mafalda. *Árvore & Tambor* ou a reinvenção da terra cabo-verdiana. In: FORTES, Corsino. *Árvore & tambor*. 1. ed. Praia-Lisboa: Instituto Caboverdiano do Livro-Dom Quixote, 1986, p. 11-18.

LEITE, Ana Mafalda. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Veja, 1995.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. Gramática e literatura: desencontros e esperanças. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2005, p. 17-25.

LENYER, Mikael. *A raça divina. O livro da saga humana*. São Paulo: Novo Século, 2001.

LEONARDOS, Stella. *Cancionário catalão*. São Paulo: Monfort, 1971.

LEONARDOS, Stella. *Cancioneiro capixaba*. Vitória: IHGES, 2000.

LEONARDOS, Stella. *Cancioneiro de São Luís*. São Luiz: Alcântara, 1981.

LEONARDOS, Stella. *Cancioneiro romeno*. Rio de Janeiro: Porta de Livraria, 1972.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro da abolição*. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

LEONARDOS, Stella. *Mural pernambucano*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1986.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Anita e Garibaldi*. Florianópolis: Edição do Governo do Estado de Santa Catarina, 1977.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Delfina*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1994.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro de Estácio*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, 1962.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro do Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro do Bequimão*. São Luiz: Sioge, 1979.

LEONARDOS, Stella. *Romanceiro do Contestado*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1996.

LEPECKI, Maria Lúcia. Revisão crítica a *Virgens loucas* de António Aurélio Gonçalves. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões críticas, n. 11, jan 1973, p. 77.

LEVY, G.R. *The sword from the rock: an investigation into the origins of epic literature and the development of the hero*. New York: Faber, 1978.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. José Basílio da Gama. Alguns novos subsídios para a sua biografia. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 413-20.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

LIMA, Jorge de. *Melhores poemas*. Seleção de Gilberto Mendonça Telles. São Paulo: GLOBAL, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Mesquitela. *Pão & Fonema ou a odisseia de um povo*. Estudo analítico de um poema de Corsino Fortes. Luanda: Casa Amílcar Cabral, 1974.

LIMA, Norma Sueli Rosa. *Revisitando Claridade. O encantamento da poesia cabo-verdiana com o modernismo brasileiro*. Niterói: UFF, 2000. Tese de Doutorado.

LOPES FILHO, João. *Cabo Verde. Retalhos do cotidiano*. Lisboa: Caminho, 1995.

LOPES FILHO, João. *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: ISE, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LÖNNROT, Elias. *Kalevala. Poema primeiro*. Tradução e comentários José Bizerril e Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LUNDGREN-GOTHLIN, Eva. *Sex & Existence. Simone de Beauvoir's 'The Second Sex'*. London: The Athlone Press, 1996.

MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo. Vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos tamoios*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANNA, Lucia Helena Sgaraglia. *Pelas trilhas do romanceiro da Inconfidência*. Niterói: EdUFF, 1985.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARIANO, Gabriel. *Cultura cabo-verdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "El hombre y el mito". *Obras*. V. 1 Francisco Baeza, selec. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

MARTINON, Jean-Pierre. O mito da literatura. In: *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 121-34.

MARTINS, Vasco. *A música tradicional cabo-verdiana: a morna*. V. 1. Praia: ICLD, 1988.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 7 v. São Paulo: Cultrix, 1977.

MAZZAROLO, Isidoro. *Cântico dos cânticos. Uma leitura política do amor*. Porto Alegre: Mazzarolo Editor, 2000.

McDAVID, John W.; HARARI, Herbert. *Psicologia e comportamento social*. Rio de Janeiro: Interciência, 1980.

MCLEAN, Adam. *A deusa tríplice – em busca do feminino arquétipo*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MEDEIROS, Sérgio; BROTHERSTON, Gordon. (Orgs.). *Popol Vuh dos maias quichés da Guatemala*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MEDEIROS, Sérgio. Politeísmo crítico. In: *Revista Cult.* n. 44. Dezembro de 1998. São Paulo: Lemos Editorial, 1998, s/p.

MEDINA, Daniel. *Tambor*. Praia: Edição do Autor, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. (1) Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. (2) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELETÍNSKI, Eleazar M. Sociedades, culturas e facto literário. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, pp. 24-41.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

MENDES, Manuel Odorico (Trad.). *Virgílio brasileiro*. São Luiz: EDUFMA, 1995.

MENDES, Manuel Odorico (Trad.). *Eneida*. Paris: Tip. Rignoux, 1954.

MENDES, Manuel Odorico. (Trad.) *Ilíada de Homero em verso português*. Rio de Janeiro: Tipografia Guttemberg, 1974.

MENDES, Manuel Odorico (Trad.). *Odisséia de Homero em verso português*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos & Cia., 1928.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *En torno al poema del Cid*. Barcelona: Editora Hispano Americana, 1963.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. *Dicionário da Bíblia*. V. 1: as pessoas e os lugares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MEYER, Augusto. Carta aberta sobre Cobra Norato. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998, p. 46-50.

MILAN, Betty. *A força da palavra*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MILAN, Betty. *O século*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MILLES, Jack. *Cristo. Uma crise na vida de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MILTON, John. *Lost paradise*. Disponível em: http://www.everypoet.com/archive/poetry/john_milton/milton_paradise_lost_book1.htm.

MILTON, John. *Paradise lost*. New York: The Ronald Press, 1936.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Trad. António José Lima Leitão. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1948.

MINER, Earl. Estudos comparados interculturais. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 201-221.

MISTRAL, Frédéric. *Mireille*. Paris: Bernard Grasset, 1998.

MISTRAL, Frédéric. *Mireille*. Troyers: Librarie Bleue, 1992.

MISTRAL, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1962.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 6 v. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. Romance e epopéia. In: MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Prosa I. São Paulo: Cultrix, 1999, pp. 313-322.

MOURÃO, Gerardo Mello. *Invenção do mar: Carmen sæculare*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MULLEN, Harryette. *Muse & drudge*. Philadelphia: Singing Horse Press, 1995.

MÜLLER, Lutz. *O herói. Todos nascemos para ser heróis*. São Paulo: Cultrix, 1997.

NASCIMENTO, Regina Aparecida do. *A mulher cabo-verdiana. Relações raciais e de gênero na obra de Orlanda Amarilis*. São Paulo: USP, 1997. Dissertação de mestrado.

NAVEIRA, Raquel. *Caraguatá*. Dourados: Fundação Cultural R. Sovierzoski, 1996.

NAVEIRA, Raquel. *Guerra entre irmãos*. Campo Grande: edição independente, 1993.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do fim do século XX*. Recife: Massanga, Ministério da Cultura, 2008.

NEIVA, Saulo. *Désirs & débris d' épopée au XXe siècle*. Bern 9: Peter Lang, 2009.

NEJAR, Carlos. *A idade da aurora*. São Paulo: Ateliê Editorial; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002.

NEJAR, Carlos. *A idade da noite*. São Paulo: Ateliê Editorial; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002.

NERUDA, Pablo. *Canto general*. Prólogo y cronología de Fernando Alegria. Caracas: Ayacucho, 1976.

NERUDA, Pablo. *Canto geral*. São Paulo: DIFEL, 1984.

NERUDA, Pablo. *As uvas e o vento*. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NERUDA, Pablo. *Las uvas y el viento*. Disponível em: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obrauvasyelviento1.html>.

NERUDA, Pablo. *A rosa separada*. Edição bilíngue. Trad. Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 2011.

NOLASCO, Sócrates [Org.]. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia. O pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995.

OKDE, Khalil Mohamed. *As três faces de Deus - Tora, Evangelho e Alcorão*. Cuiabá: Ed. do autor, 1998.

OLIVEIRA, Teresa Cristina Meireles de. *Cantares de Marília*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1998.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra reunida*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

OSAKABE, Haquirá. Ensino de gramática e ensino de literatura. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2005, p. 26-31.

PACHECO, Patrice Mendes. *Navegando pela estética literária de Árvore & Tambor*, 2008. Livro digital disponibilizado por <http://www.africanos.eu>.

PAES, José Paulo. Mistério em casa. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998, p. 61-5.

PAGEAUX, Daniel-Henri; MACHADO, Álvaro Manoel. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, s/a .

PANNOF, Michel. É preciso que um mito seja aberto ou fechado. In: *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 105-20.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PEARCE, Roy Harvey. *The continuity of american poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

PEÑUELAS, Marcelino C. *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

PEREIRA, Daniel. *A situação da ilha de Santiago no 1º. Quartel do século XVIII*. 2ª ed. Praia: Alfa Comunicações, 2004.

PEREIRA, Daniel. *Apontamentos históricos sobre a Ilha do Fogo*. Praia: Alfa Comunicações, 2005.

PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença* (uma introdução). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PETRARCA. *África*. Yale University Press, 1978.

PIERCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/a .

PINTO, Patrícia. *La mujer en Poema de Chile: entre el decir y el hacer de Gabriela*. In: *Acta Literaria*, 14, 1989, p. 139-42.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

POLLMANN, Leo. *La épica en las literaturas románicas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

PORTO-ALEGRE, M. de Araújo. *Colombo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1866. 2 v.

PRADO, Danda. *O que é família*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PRÉ-TEXTOS. Revista de Artes Letras e Cultura, n. 3, II série, agosto de 2009, Cabo Verde.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Cobra Norato*. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998, p. 56-60.

QUADROS, Antônio. *As Quybyrycas*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EdUFF, 1997.

QUESADO, José Clécio Basílio. *Labirintos de um livro à beira-mágoa*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

QUESADO, José Clécio Basílio. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

RAMALHO, Christina. A epopéia de autoria feminina. In: *Revista UNIVERSA*, Brasília: Universidade Católica de Brasília, v. 6, n. 1, fev 1998. Brasília: UCB, p. 83-9.

RAMALHO, Christina. A Semiotização literária do discurso: proposta teórica de um brasileiro. In: *Revista AQUILA*, número 3, janeiro/junho 98. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, p. 131-145.

RAMALHO, Christina. *Legível ou ilegível? Pedras e atalhos no caminho da fruição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. Dissertação de mestrado.

RAMALHO, Christina. Um perfil para a heroína épica. In: *ANAIIS do VII Seminário Nacional Mulher & Literatura*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, setembro de 99, p. 421-25.

RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. (coleção EMBIARA)

RAMALHO, Christina. Tendências e questões do pensamento crítico contemporâneo. In: *Revista da FERP*. Ano 2, número 2, novembro de 99. Volta Redonda: FERP, p. 116-31.

RAMALHO, Christina. O híbrido sob a luz da semiótica literária. In: *Revista da FERP especial de Letras*. n.º 3, novembro 2000, ano 3. Volta Redonda: FERP, p. 9-13.

RAMALHO, Christina. Da lágrima aos cantares: epicidade e autoria feminina. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção mulher e literatura. v. II. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, p. 33-42.

RAMALHO, Christina. O mito em tempos de hibridismo. In: *Revista Cerrados*. Universidade de Brasília, UnB, vol. 16, ano 12, 2003, p. 113-133.

RAMALHO, Christina. *As marinhas*, de Neide Archanjo: um mergulho luso-brasileiro. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Boletim do GTA mulher na literatura* no. 9. Florianópolis: ANPOLL, UFSC, 2002, p. 169-86.

RAMALHO, Christina. O sujeito épico em *Trigal com corvos*, de W. J. Solha. In: *Revista Graphos*. Vol. 6. João Pessoa, 2004, p. 199-212.

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

RAMALHO, Christina. O entrelaçamento dos discursos artístico e histórico. In: ALTOÉ, Valeriano. *Sobre cidadania*. Rio de Janeiro: OPVS Editorial Ltda., 2005, p. 41-58.

RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

RAMALHO, Christina. A presença das mulheres em Os Lusíadas e em Mensagem. In: *Mito-História & Épica*. V. 1. Por um refazer da historiografia portuguesa. Ed. 1. São Paulo: EDICON, 2005, p. 137-148.

RAMALHO, Christina. A representação cultural da poesia épica de autoria feminina: uma metodologia para a investigação de textos épicos. In: *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 105-14.

RAMALHO, Christina. Delfina, Marília e a Porta Bandeira: faces do heroísmo épico feminino. In: HÜHNE, Leda Miranda (Ed.). *Poesia viva em revista* 3. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007, p. 63-97.

RAMALHO, Christina. *Dois ensaios sobre poesia*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

RAMALHO, Christina. Saudações épicas a *Caminhos de quando e além*. In: CUNHA, Helena Parente. *Caminhos de quando e além*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

RAMALHO, Christina. A presença da Virgem Maria na epopeia brasileira. In: FERRAZ, Salma (Org.). *No princípio era Deus e ele se fez poesia*. Rio Branco: EDUFAC, 2008, p. 86-96.

RAMALHO, Christina. L'histoire brésilienne selon deux voix épiques féminines. In: NEIVA, Saulo. *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*. Bern 9: Peter Lang, 2009, p. 189-208.

RAMALHO, Christina. Mulher, a pátria está inscrita no teu corpo. In: *Revista sociopoética*. V. 1, série 5, 2010, p. 109-131. Disponível: <http://eduep.euepb.edu.br/spciopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n5.pdf>.

RAMALHO, Christina. Marcos simbólicos da cultura caboverdiana na obra de Corsino Fortes. In: GOMES, Carlos Magno, SANTOS, Josalba Fabiana dos; CARDOSO, Ana Leal. *ANAIIS do III Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão: GELIC, 2011, p. 821-38.

RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus*: uma proposição e um oráculo. In: HÜHNE, Leda Miranda (Ed.). *Poesia viva em revista* 7. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2012, p. 49-69.

RAMALHO, Christina. *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal*. Aracaju, ArtNer, 2015.

RASTIER, François. *Essais de sémiotique discursive*. Paris: Mame, 1973.

RASTIER, François. Le développement du concept d'isotopie. In: *Actes semiotiques*. III, 29. Besançon: Institut National de La Langue Française. 1981, s/p.

REVISTA CULT n.º 35. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

REVISTAS Tempo brasileiro. números 50 , de jul/set 1977 (*Martin Heidegger*), 51, de out/dez 1977 (*A poesia e a crítica*) e 60, de jan/mar 1980 (*Função da crítica*). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

RICHARD, Nelly. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

ROBERTSON, Robin. *Arquétipos junguianos. Una historia de los arquetipos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

ROBIN, Régine. Extensão e incerteza da noção de literatura. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 61-65.

ROGERSON, J. W. *An introduction to the Bible*. London: Penguin Books, 1999.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUPRECHT, Hans-George. Conjecturas e inferências: os universais da literatura. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 83-101.

SALÚSTIO, Dina. *A louca de Serrano*. Praia: Spleen, 1998.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: ICDL, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1978.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Cabo Verde: um caso singular de relações sócio-culturais no Portugal colonial. In: *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1993, p. 609-628.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. A obra poética de Corsino Fortes. In: *Pré-textos. Revista de Arte, Letras e Cultura*. Número 4, II série, dezembro de 2009, p.31-39.

SANTOS, Lídia. Gênero, exílio e globalização: o caso de Nísia Floresta e Flora Tristán. In: SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação. Semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTOS, Simone Gomes dos. *Sepé Tiaraju: herói literário, figurações de identidade*. Santa Maria: UFSM, 2006. Tese de Mestrado.

SANTOS, Sonia Maria. *A oportunidade do grito: Mornas eram as noites*. Niterói: EDUFF, 1997.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 14^a. ed. Porto: Porto Editora Ltda., s/a .

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1988.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (Coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua Portuguesa – Cabo Verde*. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.

SEGOVIA, J. Castro. *Panorama de la poesie du Cap-Vert*. Université Nationale du Zaïre, 1980.

SEMEDO, José Maria; TURANO, Maria R. *Cabo Verde: o ritual das festas das bandeiras da ilha do Fogo*. Praia: IIPC, 2007.

SEMEDO, Odete. *No fundo do canto*. Belo Horizonte: Nadyala, 2007.

SENA, Jorge de. *A estrutura de "Os Lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Edições 70, 1980.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântida, 2000.

SHOWALTER, Elaine. *Women, Literature Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.

SILVA, Ana Paula. A construção do herói em *De Gestis Mendi Saa* e em *Os Lusíadas*. In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG*. v. 1, n. 1, jun 1979. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1979, s/p.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso*. V. 1. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira. Das origens ao século XVIII*. V. 2. Aracaju: ArtNer, 2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Le discours épique et l'épopée moderne. In: NEIVA, Saulo. *Désirs & débris d'épopée au XXe siècle*. Bern 9: Peter Lang, 2009, p. 209-30.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O Pós da Modernidade. In: *Revista das Fiva*, n. 1, Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Veiga de Almeida, 1992, p. 13-7.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Referenciação poética e contextualização narrativa. In: *Revista LINHA DE PESQUISA*, ano II, n. 2, abril de 2001, Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, p. 55-86.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira. E outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zé Mário Editor: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SILVA, Tomás Tadeu da. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Tomás Varela da. *(Kon)Tributu (par libertason y dizanvolviméntu)*. Praia: Ed. do Autor, 2005.

SILVA, Tomás Varela da. *Na kaminu...* Praia: Ed. do Autor, 1996.

SNODGRASS, Mary Ellen (Org.). *Clássicos gregos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

SNODGRASS, Mary Ellen (Org.). *Clássicos romanos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

SOLHA, W. J. *Trigal com corvos*. Viseu: Palimage; João Pessoa: Imprell, 2004.

SOLHA, W. J. *Marco do mundo*. João Pessoa: Ideia, 2012.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia I. Mistério e surgimento do mundo*. Brasília: UnB, 1995.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia II. História e mito*. Brasília: UnB, 1995.

SOUSA, Mário Lúcio de. *Nascimento de um mundo*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1991.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O guesa*. São Luís: Edições SIOGE, 1979.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1972.

SPÍNOLA, Danny. *A cabeça calva de Deus*. Uma poética cosmovisão de Cabo Verde. In: *Pré-textos*. Revista de Artes, Letras e Cultura, número 4, II série, dezembro de 2009, p. 7-23.

SPÍNOLA, Danny. *Três obras poéticas da contemporaneidade cabo-verdiana*. Praia: Ed. do Autor, 1990.

SPÍNOLA, Danny. *Vagens de sol*. Praia: IBNL, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The new historicism: political commitment and the postmodern. In: VEESER, H. Aram (Ed.). *The new historicism*. New York: Routledge, 1989, p. 277-92.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály. O texto como estrutura e construção. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 228-65.

TASSO, Torquato. *Jerusalém libertada*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

TAVARES, Eugénio. *Mornas. Cantigas crioulas*. Luanda: Edição dos Amigos de Cabo Verde, 1969.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Ed. Bernardo Álvares S.A., 1966.

TECEDEIRO, Helena; VIEGAS, Patrícia. Cabo Verde dominado por mulheres. In: *Diário de notícias*. 30 de junho de 2008. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=994243. Consulta realizada em 10 de abril de 2012.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

TEIXEIRA, Ivan. Epopéia e modernidade em Basílio da Gama. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 151-86.

TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Sociologia Goiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TILLYARD, E.M.W. *The english epic tradition*. London: H. Milford, 1936.

TIOFE, Timóteo Tio. *O primeiro livro de Notcha*. Mindelo: Publicações Gráfica do Mindelo Ltda., 1975.

TODOROV, Tzvetan. A descrição da significação em literatura. In: GENETE, Gérard [et. al.]. *Literatura e semiologia*. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 148-59.

TODOROV, Tzvetan. A verossimilhança que não se pode evitar. In: GENETE, Gérard. [et al.]. *Literatura e semiologia*. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 89-94.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, s/a .

TODOVOV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Edições 70, s/a.

TOMÁS, António. *O fazedor de utopias. Uma biografia de Amílcar Cabral*. Praia: Spleen Edições, 2007.

TURANO, M. Identidade e literatura: a poesia de Corsino Fortes (uma aproximação antropológica). In: CRISTÓVÃO, F.; FERRAZ, M. de L.; CARVALHO, A. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 485-88.

TUTIKIAN, Jane. Caboverdianamente Orlando. In: CARVALHAL, Tania Franco & TUTIKIAN, Jane (Orgs.). *Literatura e história. Três vozes da expressão portuguesa. Helder Macedo, José Saramago, Orlando Amarílis*. Porto Alegre: EDUFRS, s/a, p. 21-31.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VALDÉS, Mario. Da interpretação. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 337-49.

VARGA, Aron Kibédi. Retórica e produção do texto. In: ANGENOT, Marc [et. al.]. *Teoria literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 269-86.

VÁRIO, João. *Exemplo coevo (Exemplos livro 9)*. Praia: Spleen Edições, 1998.

VÁRIO, João. Uma forma de ver João Vário ou de como João Vário se vê no lançamento de *Exemplo coevo*. In: *Pré-textos. Revista de Artes, Letras e Cultura*, número 3, II série, agosto de 2009, p. 5-10.

VEESER, H. Aram (Ed.). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1988.

VEIGA, Manuel (Coord.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

VERÍSSIMO, José. *O Uruguai, de Basílio da Gama*. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 421-26.

VIEIRA FILHO, Felisberto. Uma vontade de ser Cabo Verde. Lisboa: Letras Várias, 2010.

VILLEGAS, Juan. *Estructuras míticas y arquetípicos nel Canto General de Pablo Neruda*. Barcelona: Planeta, 1976.

VIRGÍLIO. *Eneida*. (1) São Paulo: Martim Claret, 2005.

VIRGÍLIO. *Eneida*. (2) Trad. Manoel Odorico Mendes. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLiberis/eneida.html>.

WALCOTT, Derek. *Omeros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WHITAKER, Dulce. *Homem & mulher, o mito da desigualdade*. São Paulo: Ed. Moderna, 1993. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou o triunfo da fé*. Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Governo do Estado do Amazonas, 1993.

WILKIE, Brian. *Romantic poets and epic tradition*. Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press, 1965.

ZILBERMAN, Regina. As mulheres no começo da história. In: SCARPELLI, Marli Fantini [et al.] (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Coleção Mulher & Literatura v. III, Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, 2002, p. 21-8.

MOSTRA DUETO

A cabeça calva de Deus (Lisboa: Dom Quixote, 2001)
Com autorização do autor.



Proposição – *Pão & Fonema* (2001, p. 3)

**Ano a ano
crânio a crânio
Rostos contornam
o olho da ilha
Com poços de pedra
abertos
no olho da cabra**

Versos Corsino Fortes
Imagem Cristina Ramalho



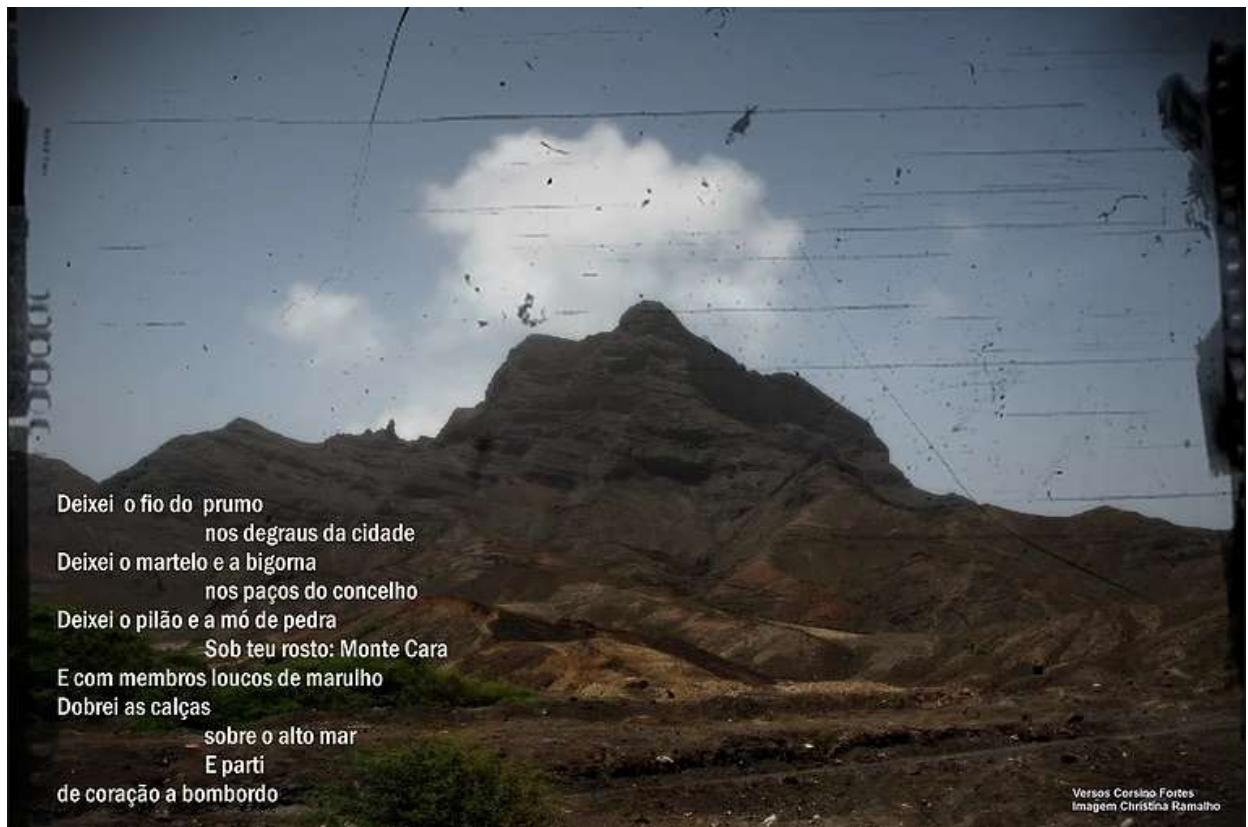
**Junzin! há muito
Que não bebes a água
Da nossa secura
Dvera dvera
Há one driba d'one
ma cinq'one e um dia**

Versos: Cipólio Fortes
ilustração: Cristina Ramelli

Carta de Bia D'Ideal – *Pão & Fonema* (2001, p. 18)



Três versículos para Banjo e Cavaquinho – *Pão & Fonema* (2001, p. 33)



Deixei o fio do prumo
nos degraus da cidade
Deixei o martelo e a bigorna
nos paços do concelho
Deixei o pilão e a mó de pedra
Sob teu rosto: Monte Cara
E com membros loucos de marulho
Dobrei as calças
sobre o alto mar
E parti
de coração a bombordo

Versos Corsino Fortes
Imagem Cristina Ramalho

Nova largada – *Pão & Fonema* (2001, p. 46)



Do nó de ser ao ónus de crescer – *Pão & Fonema* (2001, p. 75)



De rosto a sotavento – *Pão & Fonema* (2001, p. 93)

Oh verso livre
Oh semente
Oh sangue de violão & viola
Não consintam
Que o tempo
Roube à minha fome
O ovo do sol que nasce
E a tábua
Do meu tabernáculo

Versos Corsino Fortes
Imagem Cristina Ramalho



No rosto dos homens nasceram costelas de Sahel – Árvore & Tambor (2001, p. 105)

**Não há sêmen
Não há deserto que resista o amor à primavera**



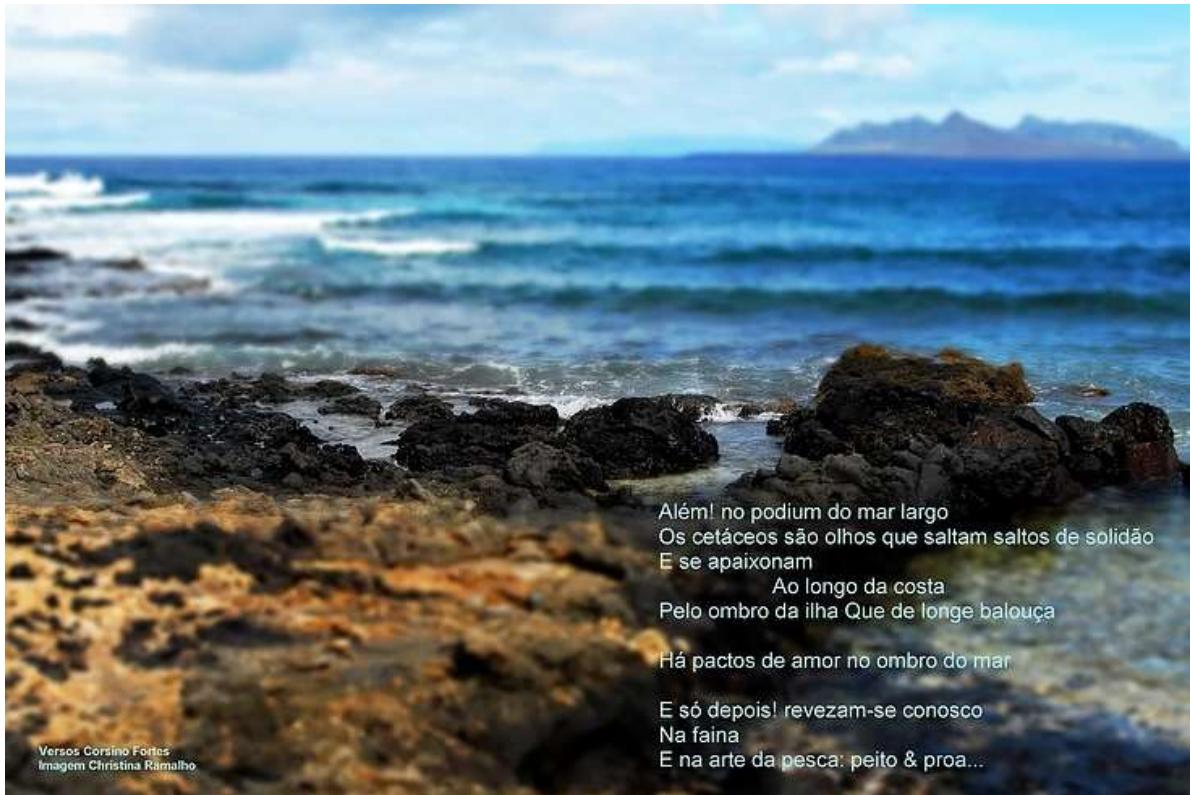
De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão – *Árvore & Tambor* (2001, p. 117)



Por vezes! o deserto
Chocalha nos ossos o seu esqueleto de gotas
E as formigas povoam
o silêncio de deus
como um crânio de céu aberto

Versos Corsino Forés
Imagem Christina Ramalho

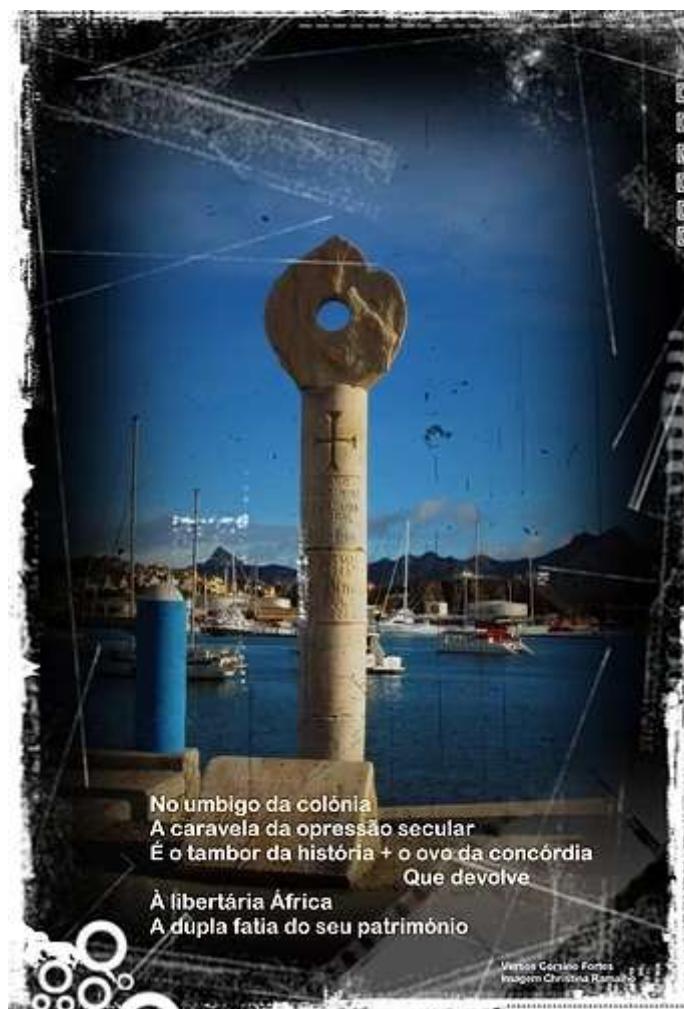
Hoje chovia a chuva que não chove – *Árvore & Tambor* (2001, p. 131)



Versos Corsino Fortes
Imagem Christina Ramalho

Além! no podium do mar largo
Os cetáceos são olhos que saltam saltos de solidão
E se apaixonam
Ao longo da costa
Pelo ombro da ilha Que de longe balouça
Há pactos de amor no ombro do mar
E só depois! revezam-se conosco
Na faina
E na arte da pesca: peito & proa...

O pescador o peixe e sua península – *Árvore & Tambor* (2001, p. 145)



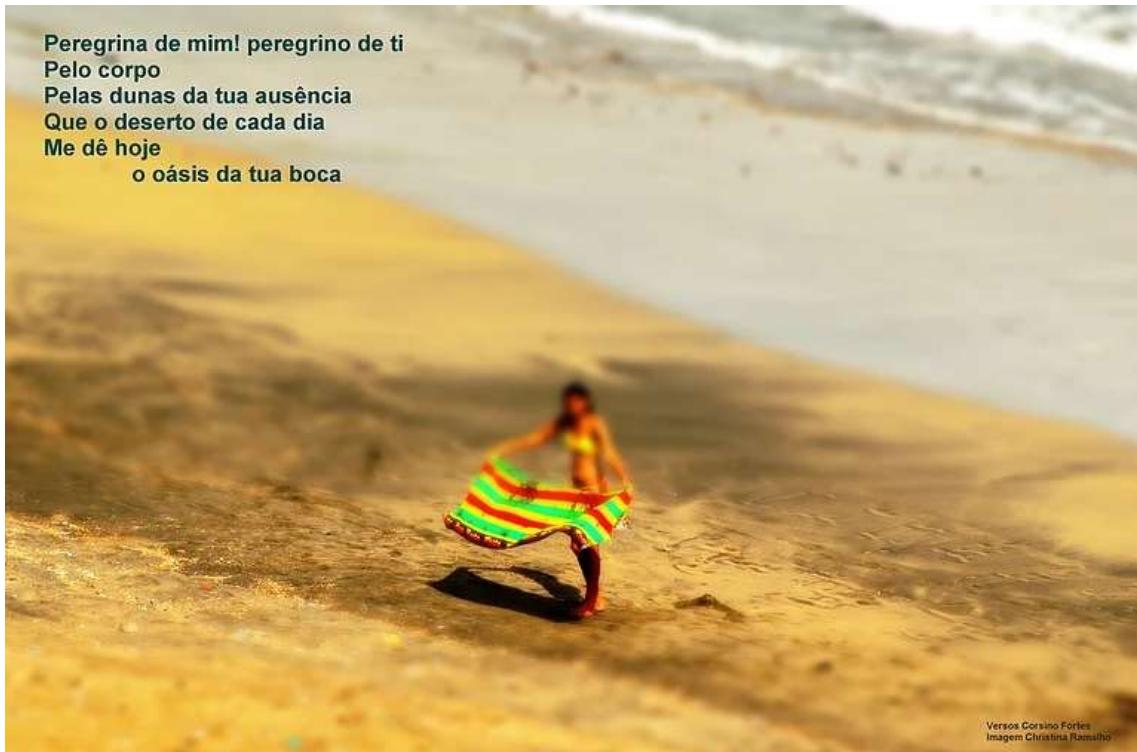
No umbigo da colónia
A caravela da opressão secular
É o tambor da história + o ovo da concórdia
Que devolve

À libertária África
A dupla fatia do seu património

Veronica Gómez Fontes
Imagem Chico Gómez

P. A. I. G. C. – Árvore & Tambor (2001, p. 172)

Peregrina de mim! peregrino de ti
Pelo corpo
Pelas dunas da tua ausência
Que o deserto de cada dia
Me dê hoje
o oásis da tua boca



Versos Corsino Fortes
Imagem Christina Ramalho

Cantiga de Amigo – Árvore & Tambor (2001, p. 198)



Dos músculos de mar a mar
À pedra larga da alma
Somos
Dez rostos de terra crua
E uma pátria de pouco pão

Verso: Coriolano Portes
Imagem: Cristina Ramalho.

Lestada de lés a lés – Árvore & Tambor (2001, p. 201)



Golpe de Estado no Paraíso – Árvore & Tambor (2001, p. 211)

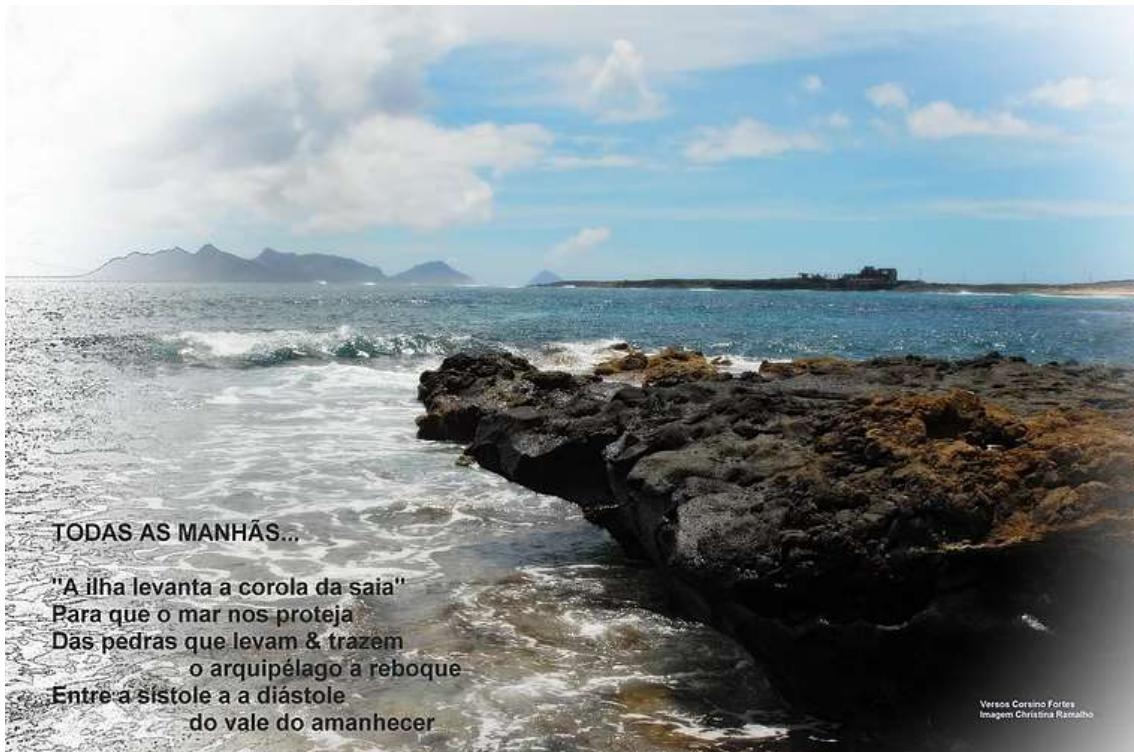


Golpe d'estade na paraise – Árvore & Tambor (2001, p. 212)



Mas que fazer? quando a ilha
Dialoga dois corpos que dança (m)
pés de coladeira
ancas de funaná
E tremores de funacol

Sexta-feira – *Pedras de Sol & Substância* (2001, p. 249)



TODAS AS MANHÃS...

"A ilha levanta a corola da saia"
Para que o mar nos proteja
Das pedras que levam & trazem
o arquipélago à reboque
Entre a sistole a a diástole
do vale do amanhecer

Verso: Corsino Fortes
Imagem: Cristina Ramalho

Pedra de identidade – *Pedras de Sol & Substância* (2001, p. 280)

O Ilhéu

O menino travesso
atrapessa a ilha
e através dela mira
não as traves, mas as quilhas
dos barcos que vão
e vêm.

De tanto olhar
(o olho na ilha
a ilha no olho)
sabe (tão bem) também
que navegar é ir além
para depois
retornar
em proa e popa
às ondas sem água
e sem mágoa
que o outro mar contém.

O menino travesso
vê o avesso
faz um verso
cria barcos dispersos
que iluminam o mar.

O seu olho é uma ilha
cravejada de rimas
que nem precisam rimar.

(poema publicado em RAMALHO, Christina. *fio de teNsaõ*. São Paulo: Benfazeja, 2017.)



Do poema “Mindelo” – primeira publicação em 1959, com traços surrealistas, e indicando a tendência do jovem “ABC CORANTES” para o trabalho mais requintado com a linguagem – à trilogia *A cabeça calva de Deus* (2001), o cabo-verdiano nascido na Ilha de São Vicente dedica-se há anos à arte, à justiça, à política e à construção identitária de seu país. E, nessa participação ativa, teve o privilégio de vivenciar o duro e glorioso caminho da independência de Cabo Verde. Foi fundador e primeiro presidente da Academia Cabo-Verdiana de Letras. Deixou-nos no dia 24/07/2015, dias depois do lançamento de *Sinos de Silêncio: Canções e Haikais*.

SOBRE A AUTORA

Carioca e cidadã aracajuana. Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Veiga de Almeida (1995), mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004). Trabalhou como Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro/RJ de março de 98 a junho de 2006, como professora concursada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, de julho de 2006 a julho de 2008, atuando na graduação e na pós-graduação na área de Teoria Literária. Em agosto de 2008, pediu desligamento da UFRN e passou a residir em Madri. De volta ao Brasil, de junho de 2010 a fevereiro de 2012, desenvolveu a pesquisa de pós-doutorado "A cabeça calva de Deus: o epos cabo-verdiano na poesia de Corsino Fortes", junto à USP. Em 01/03/2012, passou a atuar como Professora Adjunta I de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana, onde desenvolve pesquisas sobre ensino de poesia e historiografia épica. Atualmente desenvolve nova pesquisa de pós-doutorado junto à universidade francesa Clermont-Auvergne II, com o tema "A proposição épica à luz do anacronismo em literatura". Membro do Grupo de Estudos de Literatura e Cultura, da UFS; do Instituto Internacional de Sociocrítica (IIS), da Universidad de Granada, Espanha, e do Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Epopées (REARE). Criadora e coordenadora do CIMEEP/UFS, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (www.cimeep.com). Atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS). É autora e organizadora de 28 livros, que envolvem teoria e crítica literária, com ênfase na poesia épica e na poesia lírica, além de criação literária (poesia, crônicas e contos). Os livros mais recentes são: *fio de teNsão* (Poemas. São Paulo: Benfazeja, 2017); *A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes*, o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal (Aracaju: ArtNer, 2015), *História da epopeia brasileira* (vol 2, com A. V. Silva) - das origens ao século XVIII (Aracaju: Artner, 2015) e *Poemas épicos: estratégias de leitura* (Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013). Possui mais de 80 publicações em livros e periódicos, além de ter prefaciado diversos de livros (poemas, contos, romance, crônicas). Participou como jurada de concursos literários de grande porte, como a Bolsa FUNARTE de Estímulo à Criação Literária (2007), o Prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional (2007) e o Prêmio Jabuti, categoria contos e crônicas (2015). Pintora e fotógrafa amadora com diversas exposições realizadas. Membro Honorário da Academia Gloriense de Letras e da Academia Cabo-Verdiana de Letras. Recebeu, em 2016, o título de cidadã aracajuana (2016).

Link para o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/8101223822887992>.



ISBN: 978-85-60621-89-7