ANO 2 - VOL. 4

Coleção
PPLIN Presente

CABO VERDE

LITERATURA EM DIÁLOGO

Norma Sueli Rosa Lima
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
(Organizadoras)

Pontes

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)

L732c Lima, Norma Sueli Rosa; Secco, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (org.).
Cabo verde: literatura em diálogo /
Organizadoras: Norma Sueli Rosa Lima e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco; Prefácio de Vera Maquêa.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2024;
figs.; quadros.
Coleção PPLIN Presente – ano 2 - volume 4
E-book: 7 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-217-0583-3.

1. Crítica Literária. 2. Literatura Cabo-verdiana. 3. Linguística.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística. 410
2. Literatura africana. 896
3. Cabo Verde. 916.658

ANO 2 - VOL. 4

Coleção
PPLIN Presente

CABO VERDE

LITERATURA EM DIÁLOGO

Norma Sueli Rosa Lima
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
(Organizadoras)

UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Faculdade de Formação de Professores UERJ
PPLIN Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
FAPERJ
CNPq
CAPES

Copyright © 2024 – Das organizadoras representantes dos autores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Revisão: Joana Moreira
Editoração: Vinnie Graciano
Capa: Acessa Design
Imagem da capa: Fotografia de Norma Sueli Rosa Lima (Tarrafal, ilha de Santiago, Cabo Verde)

Coordenadoras da Coleção PPLIN Presente: Gysele da Silva Colombo Gomes, Andréa Rodrigues, Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto e Maria Cristina Cardoso Ribas

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)
Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)
Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)
Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)
Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)
Glaís Sales Cordeiro
(Université de Genève – Suisse)
José Carlos Paes de Almeida Filho
(UNB – Brasília)
Rogério Tilio
(UFRJ – Rio de Janeiro)
Suzete Silva
(UEL – Londrina)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

PONTES EDITORES
Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 – Jd. Chapadão
Campinas – SP – 13070-118
Fone 19 3252.6011
ponteseditores@ponteseditores.com.br
www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

Prefácio **7**

Vera Maquêa

Apresentação – Cabo Verde e Brasil: letras em diálogo **17**

Norma Sueli Rosa Lima
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Breve recensão crítica da presença de Gilberto Freyre no ensaísmo da revista *Claridade* **21**

Júlio Machado

O herói mindelense na *pequena odisseia* de Tchalê Figueira **42**

Larissa da Silva Lisboa Souza

"A vida começa quando a violência acaba": corpos oprimidos, vidas violentadas em *Insubmissas lágrimas de mulher*, de Conceição Evaristo e *Na Roda do sexo*, de Fernando Monteiro **56**

Marinei Almeida
Celiomar Porfírio Ramos

A poesia de Vera Duarte em dois tempos: utopia e distopia **75**

Marcelo Brandão Mattos

Mulheres escritas nos contos da revista *Claridade*: corpos e ilhas em abandono **97**

Norma Sueli Rosa Lima

Facécias e peripécias – a literatura infantil de Orlanda Amarílis como projeto de cabo-verdianidade **131**

Pedro Manoel Monteiro
Raquel Aparecida Dal Cortivo

As sombras da minha rua, de Fátima Bettencourt: Reminiscências como um bálsamo eficaz para ausências **160**

Roberta Maria Ferreira Alves

A "electrizante felicidade da poesia" de Jorge Carlos Fonseca **183**

Simone Caputo Gomes

Caleidoscópio de cenas crioulas: a escrita de Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Fátima Bettencourt **215**

Sonia Maria Santos

Sobre as autoras e os autores **241**

Sobre as organizadoras **248**

Prefácio

Vera Maquêa
Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT)

Este livro "CABO VERDE: literatura em diálogo", organizado pelas professoras Norma Sueli Rosa Lima e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, oferece-nos uma ampla esfera de conexões literárias e culturais entre as literaturas de Cabo Verde e Brasil. Além de trazer nomes importantes de estudiosos dessas literaturas e, por extensão, das literaturas de língua portuguesa, que tratam de temas diversos com abordagens também variadas, a obra apresenta um olhar abrangente que cobre um espaço-tempo de formação da literatura cabo-verdiana. Ao tratar de marcos, como o período da Revista *Claridade*, os capítulos reunidos por Lima e Secco alcançam autores e autoras contemporâneos que cobrem a poesia, a narrativa e outros gêneros literários, bem como a notável relação estabelecida com a literatura brasileira. Desse modo, o diálogo empenhado nas leituras, interpretações, análises e críticas interculturais não demoram a aparecer.

Para muitos estudiosos, como a especialista na área Simone Caputo Gomes, a literatura cabo-verdiana pode ser considerada a partir do século XIX, embora suas origens se estendam a momentos anteriores, considerando a tradição oral, as canções populares e os processos de formação do arquipélago. O início da literatura produzida em Cabo Verde é marcado por obras de autores como Jorge Barbosa que,

em 1935, publicou o livro *Arquipélago*, considerado um marco na poesia cabo-verdiana. Durante o século XX, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, a literatura de Cabo Verde floresce com uma geração de escritores que abordavam temas como a identidade, a colonização, a vida nas ilhas e a leitura de autores de outras literaturas, principalmente da literatura brasileira. A literatura cabo-verdiana foi ganhando cada vez mais destaque no âmbito da língua portuguesa, como também em crioulo, passando a representar um espaço de pensamento e acesso à cultura e às experiências do povo cabo-verdiano. Dessa maneira, embora a tradição literária tenha começado a se formalizar no século XIX, é no século XX que ela de fato se consolida, com uma produção mais efetiva e rica, constituindo um campo cultural tão multíplice quanto as diversas ilhas que compõem Cabo Verde.

Ao longo de sua história, a literatura cabo-verdiana tem evidenciado um interessante aspecto, que se traduz pela presença marcante de autoras femininas, sendo que várias dessas autoras de destaque contribuíram e contribuem de forma significativa para a cultura e as letras do país, abordando temas gerais, semelhante ao que podemos constatar na literatura de autoria masculina, mas ressaltando questões como identidade, migração, feminismo, cultura e a história das ilhas.

Escritoras, declinando suas criações em variadas modalidades de gênero literário, vêm explorando a vida nas ilhas, sua história e sua cultura, navegando entre línguas e mares, espaços reais e inventados, que têm sido fundamentais para o estabelecimento de modos identitários. Uma delas é Orlanda Amarílis (1924–2014), cujas obras *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974) e *Ilhéu dos pássaros* (1983) projetam imagens da realidade insular e da vida da diáspora cabo-verdiana, especialmente em Portugal. Com um estilo simples, mas profundo, sempre carregado de um forte sentido de identidade cultural e questões relacionadas à imigração, Amarílis entrega descrições que valem retratos da vida no arquipélago.

Primeira mulher cabo-verdiana a publicar um romance, Dina Salústio (1941–) é também uma escritora que se mantém nesse elenco de mulheres que produzem a história literária de Cabo Verde. Sua escrita enfoca, frequentemente, o papel das mulheres em Cabo Verde, enfrentando temas difíceis como a opressão, a loucura e a situação feminina. Um exemplo do interesse desse tema em sua obra é o romance *A Louca de Serrano* (1998), obra icônica que discute a realidade das mulheres cabo-verdianas, sem esquecer seu primeiro livro, incontornável, *Mornas eram as noites* (1994), como referência à modalidade poética cabo-verdiana por excelência. Se Salústio nos informa uma obra mais íntima e afetiva, Teolinda Gersão (1940–), ao tratar de temas semelhantes nos remete a uma perspectiva mais próxima da história de Cabo Verde. Sua obra *A Árvore das Palavras* (1997) é ambientada em Cabo Verde e tem uma importante contribuição para a literatura das ilhas, o que é muito significativo, pois a autora nasceu em Portugal e produziu sua obra em Cabo Verde. Ao explorar tópicos como colonialismo, identidade e as relações entre Portugal e as ex-colônias africanas, incluindo Cabo Verde, a autora apresenta as rasuras da empresa colonial e o modo como a colonização impactou a vida dos países africanos.

No protagonismo cultural, em que a literatura cabo-verdiana se revela pródiga pela presença brilhante de suas escritoras, encontramos ainda Vera Duarte (1952–). Atuante em vários campos sociais, Duarte demonstra um caminho percorrido e um amadurecimento da forma literária que, em suas mãos, é sempre um terreno de experimentações estéticas, conduzindo-se pela ética e pela política. Sua obra é testemunha dos próprios movimentos ocorridos na formação da literatura cabo-verdiana, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Nesse sentido, destaque para a obra *A candidata* (2004), cuja força política e ética da mulher intervém na cena pública de modo exemplar.

Como nos apresenta de forma irrepreensível Simone Caputo Gomes, a literatura de Cabo Verde conta com a produção de Fátima Bettencourt (1938–), autora cujo interesse pelo teatro se soma a crô-

nicas e outros gêneros. Contos, crônicas e textos de teatro, em que Bettencourt aborda temas sociais e históricos de Cabo Verde, refletindo sobre as tradições culturais e os desafios contemporâneos. A leitura de *Um certo olhar*: crônicas (2001) e *Semear em pó* (1994) pode traduzir-se em um mapa da história cultural de Cabo Verde, tecendo-se na própria história literária do país.

Tornando os olhos para uma geração mais nova, encontramos algumas autoras que vêm se destacando na produção da literatura cabo-verdiana atual. Uma delas é Glória Sofia (1985–). Em *Poesias das Lágrimas* (2013) e *Laços de Poesias* (2014) a poeta percorre sendas que refletem questões contemporâneas relacionadas à identidade cabo-verdiana, enredando uma psicologia do tempo presente, ultrapassando, não raro, o espaço cabo-verdiano.

Essas são algumas autoras que têm contribuído para o estabelecimento da literatura de Cabo Verde como espaço de todas as vozes, enriquecendo-a com suas perspectivas únicas sobre questões sociais, culturais e históricas. Mas é importante registrar que há muitas outras, mulheres atuantes na sociedade cabo-verdiana, que por meio da literatura têm feito espaços de voz, de fala, de escuta, da luta que ainda se faz pela visibilidade de questões que, além de serem literárias, são de demandas por justiça social.

Vamos agora nos deter mais objetivamente sobre o título da obra organizada por Norma Lima e Tindó Secco, *Cabo Verde*: literatura em diálogo, e tratar dos diálogos mais comuns que temos encontrado nos estudos das literaturas de língua portuguesa. A literatura cabo-verdiana e a brasileira compartilham laços históricos e culturais que tornam algumas comparações inevitáveis, especialmente no que diz respeito ao tratamento de temas como identidade nacional, diáspora, colonização e questões sociais. Nesse sentido, autores cabo-verdianos são frequentemente comparados com os brasileiros, tanto pelo estilo quanto pela temática. Para não dizer que só abordamos escritoras, va-

mos aqui realizar um exercício de trazer outros autores, estendendo nosso olhar para o conjunto das literaturas de língua portuguesa. É o caso de Germano Almeida, correntemente comparado com Machado de Assis, Milton Hatoum e Chico Buarque, entre outros. Nessa perspectiva, *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* e *Os Dois Irmãos* são os de maior recorrência. Sendo um dos escritores mais renomados de Cabo Verde, os estudos comparados exploram a sua ironia, estilo mordaz e a crítica social velada presente em suas obras, aspectos encontrados fortemente também nos autores brasileiros citados. Todos esses autores têm, em maior ou menor grau, uma habilidade de expor as contradições humanas através de narrativas que, ao mesmo tempo, podem ser críticas, trágicas e humorísticas.

O escritor Manuel do Santos Lopes (1907–2005) é um dos mais cotejados em leituras com Graciliano Ramos. Os diálogos entre as literaturas cabo-verdiana e brasileira, assunto do presente livro de Norma Sueli Rosa Lima e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, dão conta das relações dessas literaturas a partir do modernismo brasileiro de 1930, de forma especial da literatura do nordeste. *Chuva Braba* (1956) e *Os Flagelados do Vento Leste* (1959) são as obras de Manuel Lopes que inspiraram muitas leituras e críticas. Sua escrita trata da luta contra a adversidade e a dureza da vida no arquipélago de Cabo Verde, o que oferece um caminho solidário a comparações com Graciliano Ramos, escritor brasileiro que explorou a seca e a pobreza no sertão nordestino. Ambos os autores mostraram grande sensibilidade em retratar a vida dos mais humildes em cenários cuja aridez e hostilidade predominavam, utilizando uma linguagem poética, econômica e precisa, de grande poder mimético e carregado de intenso sentido de humanidade.

Nessa trilha, Baltasar Lopes da Silva (1907–1989) é frequentemente comparado com Jorge Amado. Sua obra *Chiquinho* (1947) é um dos mais importantes livros da literatura cabo-verdiana, descrevendo a vida nas ilhas com um olhar voltado para as transformações sociais e culturais, de forma semelhante ao estilo de Jorge Amado em obras

como *Gabriela, Cravo e Canela* e *Capitães da Areia*. Sua capacidade de criar personagens populares e sua sensibilidade em retratar o povo cabo-verdiano, especialmente os mais humildes, de maneira calorosa e autêntica, tem sido um dos motivos mais fortes de comparação com a obra do autor brasileiro.

Poetas brasileiros, principalmente do Modernismo, também foram vozes de contato entre as literaturas de Cabo Verde e Brasil. Corsino Fortes (1933-2015), por exemplo, tem sido comparado com João Cabral de Melo Neto, cujas obras *Pão & Fonema* (1974) e *Árvore e Tambor* (1986) são as mais recorrentes. Poeta e exímio manipulador da palavra, Corsino Fortes é comparado a João Cabral de Melo Neto por seu estilo poético mais contido e pela sua exploração profunda de elementos nacionais e regionais. Fortes utiliza uma linguagem rica em simbolismos e referências à cultura e à história de Cabo Verde, de modo semelhante ao que João Cabral fez em sua poesia ao retratar o Nordeste brasileiro.

Entre formas populares, canções e poemas, o romantismo e a força lírica aproximam Eugênio Tavares (1867–1930) e o poeta Castro Alves. Famoso por suas mornas e sua poesia lírica, Eugênio Tavares é frequentemente comparado a poetas românticos brasileiros como Castro Alves, principalmente pela sua sensibilidade poética e por abordar temas como o amor, a saudade e a pátria. Sua obra é marcada pela musicalidade e pela exploração dos sentimentos profundos, de forma semelhante ao lirismo de Castro Alves. Eugênio Tavares é uma referência importante da literatura cabo-verdiana e sua conhecida obra não cessa de ser estudada pelos pesquisadores da obra.

Poderíamos nos estender nessa discussão, pois é imenso o campo de interação, conexão e diálogo que tem se projetado no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa. Entretanto, seria difícil mudar de assunto sem mencionar Henrique Teixeira de Sousa (1919–2006) e os trabalhos que já foram realizados no campo dos estudos comparados com José Lins do Rego. Obras como *Ilhéu de Contenda*

(1978) e *Xaguate* (1987) figuram entre as mais recorrentes nessa comparação, cuja motivação se dá pela forma como ambos representam as transformações sociais e econômicas. Teixeira de Sousa, das pequenas comunidades de Cabo Verde, e José Lins do Rego, das fazendas de cana-de-açúcar do Nordeste brasileiro. Ambos exploram o impacto das transformações sociais e o desaparecimento de antigas formas de vida em suas obras.

O interesse atual no campo das literaturas africanas de língua portuguesa evidencia que os diálogos entre essas literaturas são um bom exemplo de como a literatura de Cabo Verde continua oferecendo possibilidades inovadoras de leitura. Essas comparações se baseiam em temas e estilos literários que ecoam, tanto na brasileira quanto na cabo-verdiana, explorando a complexidade social, a luta contra a natureza adversa, e as dinâmicas culturais que emergem do contato entre diferentes mundos, especialmente no contexto pós-colonial e, por fim, o embate no mundo contemporâneo, global, com desafios climáticos e sociais cada vez mais intensificados pelo avanço dos modos capitalistas de exploração humana e do planeta de modo geral.

Desse modo, vale ressaltar que o ensino de literaturas africanas nos países de língua oficial portuguesa vem sendo promovido por meio de políticas públicas e legislações que buscam valorizar a história e a cultura africanas, incluindo suas literaturas. Essas políticas têm o objetivo de combater a invisibilização histórica das contribuições culturais e literárias da África nos currículos escolares. São conhecidas as leis brasileiras 10.639/2003 e 11.645/2008 que estabelecem a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nos currículos escolares da educação básica. Essa lei visa garantir que a contribuição dos povos africanos para a formação da sociedade brasileira seja reconhecida, promovendo a valorização das culturas de origem africana. A lei também inclui a literatura africana como parte desse conteúdo, incentivando o estudo de autores africanos e obras que abordem temas como a diáspora africana, as tradições orais e escri-

tas, e a resistência à colonização. A Lei 11.645/2008, que complementa a Lei 10.639, acrescenta a obrigatoriedade do ensino da história e cultura indígena. Embora tenha foco nos indígenas, ela reforça a importância de ampliar a diversidade cultural no currículo escolar, incluindo também as literaturas de autores afrodescendentes e africanos.

No caso do Brasil, essas leis têm mudado o cenário da educação nacional. Nos últimos anos, têm havido propostas de reformulação curricular que sugerem um aprofundamento no ensino das literaturas africanas, indo além da história colonial e explorando as obras contemporâneas e as tradições orais, que constituem uma parte vital da herança cultural africana. Apesar desse esforço, ainda há desafios na implementação do ensino de literaturas africanas. Falta de material didático específico, formação de professores, e resistência em algumas regiões são fatores que dificultam a plena aplicação dessas políticas, especialmente em países como o Brasil, onde a complexidade do sistema educacional e das ocorrências políticas nos últimos anos dificultaram a execução dessas leis de forma homogênea. Essas políticas públicas e leis sobre o ensino de literaturas africanas refletem um movimento crescente para valorizar e incorporar a riqueza das tradições e contribuições culturais africanas no sistema educacional, contribuindo para a formação de uma consciência histórica e cultural mais inclusiva e diversa.

Em um tempo em que políticas públicas se voltam para a produção de conhecimento e de materiais que subsidiem professores da educação básica e do ensino superior, em que leis surgem por meio de estabelecimentos próprios ou por meio de planos nacionais de educação, de diretrizes de cursos de formação de professores, de bases nacionais do ensino médio e do ensino fundamental, o presente livro organizado por Norma Lima e Carmen Secco vem compor um acervo importante e inalienável para a educação nacional.

O livro contribui para o alinhamento de políticas públicas, como é o caso de projetos como os recentes Editais de fomento da CAPES, que incluem Educação Quilombola, Educação Indígena e Educação do Campo, para citar três, visualizando comunidades rurais e povos tradicionais, que enviam uma mensagem muito importante de solidariedade, compreensão e ação no sentido de ampliar o direito da pessoa humana e garantir que as vozes sociais que venham compor uma sociedade mais inclusiva e justa.

Para além da perspectiva acadêmica, em especial do campo dos estudos literários, esse *Cabo Verde*: literatura em diálogo engendra um acento político vertical, cujas posturas já conhecidas de suas organizadoras voltam a ratificar seus compromissos com a estética e a ética, com a ciência e com o conhecimento. A elegância de seus itinerários nos conduz na vasta área de contatos, interações e trocas envolvendo saberes que ampliam nossa humanidade na rede das literaturas de língua portuguesa.

A importância de uma obra de estudos sobre a literatura cabo-verdiana, em diálogo com outras literaturas, em especial a brasileira, aqui é multifacetada. Primeiro, porque a presente obra contribui para a valorização da cultura e identidade cabo-verdiana, refletindo as experiências, tradições e histórias do povo. Segundo, porque oferece uma plataforma para leitores, professores e pesquisadores, oferecendo acessibilidade à informação e às obras literárias.

Os estudos aprofundados que constituem o escopo de *Cabo Verde*: literatura em diálogo enriquece o campo acadêmico, proporcionando novos olhares e interpretações sobre temas como colonialismo, diáspora, identidade e resistência. Ao incluir a literatura cabo-verdiana em discussões mais amplas, promove-se um diálogo intercultural que amplia a compreensão da literatura em língua portuguesa e suas diversidades. Desse modo, essa obra é um recurso educativo que fomenta o interesse e a pesquisa nas escolas e universidades, incenti-

vando novas gerações a explorar e valorizar a riqueza literária de Cabo Verde e das literaturas africanas em contextos literários diversos.

Com esse trabalho, Norma Lima e Carmen Secco entregam ao leitor, mais uma vez, fios de uma história que nos irmana, tendo em consideração que tanto Cabo Verde quanto o Brasil têm histórias marcadas pelo colonialismo e pela diáspora africana. Escritores de ambos os países exploram temas de identidade, pertencimento e resistência, abordando as consequências do colonialismo e a busca por uma voz própria. No que se refere à língua portuguesa, embora compartilhada, apresenta variações que enriquecem a literatura, como o caso dos autores cabo-verdianos que frequentemente incorporam elementos do crioulo, enquanto os brasileiros trazem influências regionais, criando um espaço para experimentações linguísticas que dialogam entre si.

Outro aspecto a ser ressaltado, que percebemos acima no exercício de trilhar alguns estudos comparados, é a importância de movimentos como o modernismo e a literatura de cordel no Brasil, que encontram paralelos na produção literária cabo-verdiana, que também busca romper com tradições e explorar novas formas de expressão. Lembrando ainda autores que nos ocorrem agora, quando empreendemos esforços para concluir este Prefácio, como é o caso de Amílcar Cabral que dialoga com poetas brasileiros, como Adélia Prado e Carlos Drummond de Andrade.

Norma Sueli Rosa Lima e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, leitores e leitoras agradecem. Estudiosos se inspiram. Esses diálogos, reunidos na forma de capítulos, enriquecem a literatura em ambos os países, promovendo uma troca cultural que ajuda a entender as particularidades e as intersecções das experiências afrodescendentes na extensão poética e ética. A literatura então segue promovendo a compreensão entre povos e culturas pelas vossas mãos.

Apresentação
Cabo Verde e Brasil: letras em diálogo

Norma Sueli Rosa Lima

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Cabo Verde: literatura em diálogo reúne artigos de pesquisadores/as do Brasil e do exterior interessados/as em refletir sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Desde os anos 1970, quando começaram a ser estudadas em Instituições Superiores de Ensino público do Brasil, precisamente na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade de São Paulo, essas literaturas passaram a agregar estudos na Graduação e na Pós-Graduação de Universidades de todas as regiões brasileiras. Ressalte-se o trabalho voltado para a produção de Cabo Verde que Simone Caputo Gomes, hoje docente da Universidade de São Paulo, implementou nos anos 1990, na Universidade Federal Fluminense.

Esse livro traz um mapeamento de investigações voltadas para a literatura de Cabo Verde na perspectiva dialógica, cujo procedimento assenta sobre um fundo mais amplo de abrangência: não só como fundamento do pensamento criativo, mas enquanto alteridade, empatia e alcance do Outro, sem com isso as literaturas que a oferecem

perderem a sua própria autonomia. Diálogo literário cujos contextos históricos-sociais não estão obliterados, pois o encontro entre textos/leitores não ocorre solto no tempo e no espaço. Os capítulos que apresentamos enfocam a literatura de Cabo Verde que conversa com autores/as das ilhas e/ou do Brasil.

Em "Breve recensão crítica da presença de Gilberto Freyre no ensaísmo da revista *Claridade*" Júlio Machado investiga o diálogo processado entre alguns autores da revista com as ideias de Gilberto Freyre, que os auxiliaram a refletir a sociedade crioula em contraponto com a mestiçagem, que Freyre procurou atualizar da visão eugenista de Sílvio Romero, ainda que a tenha desenvolvido na perspectiva do lusotropicalismo. "O herói mindelense na pequena odisseia de Tchalê Figueira", de Larissa da Silva Lisboa Souza, propõe-se a observar alguns artifícios da escrita literária de Cabo Verde como representação do posicionamento crítico na utilização do elemento paródico, através do grotesco. Compreende-se, assim, que o texto de Figueira revisita alguns elementos relacionados à discussão do herói na literatura, mas inserido em problematizações contemporâneas.

Com "'A vida começa quando a violência acaba'": corpos oprimidos, vidas violentadas em *Insubmissas lágrimas de mulher*, de Conceição Evaristo e *Na Roda do Sexo*, de Fernando Monteiro", Marinei Almeida e Celiomar Porfírio Ramos apresentam estudo acerca das violências perpetradas contra os corpos femininos, no Brasil e em Cabo Verde, evidenciando sobretudo o estupro, na análise comparada das obras de Conceição Evaristo e Fernando Monteiro. No texto seguinte, Marcelo Brandão Mattos analisa em "A poesia de Vera Duarte em dois tempos: utopia e distopia" a poética de Vera Duarte em dois momentos distintos de produção, não apenas separados pelo tempo das vivências da poeta, mas também (e sobretudo) por sua condição sócio-histórica, em relação às lutas de libertação e à independência, em seu país e nas outras ex-colônias portuguesas, irmãs na língua e nos sentidos da afri-

canidade. Objetiva-se, com isso, pensar a produção da autora a partir de dois eixos contextuais: utopia e distopia.

Em "Mulheres escritas nos contos da revista *Claridade*: corpos e ilhas em abandono" Norma Sueli Rosa Lima investiga a presença das personagens femininas nos contos de Baltasar Lopes, Manuel Lopes, António Aurélio Gonçalves e Virgílio Pires, autores que fundaram a moderna narrativa cabo-verdiana. A pesquisadora também investiga a ausência de escritoras na revista e realiza contraponto entre a mulher cabo-verdiana, na sociedade colonial, com as personagens femininas, enquanto metáforas do próprio abandono das ilhas. "*Facécias e peripécias*–a literatura infantil de Orlanda Amarílis como projeto de cabo-verdianidade", de Pedro Manoel Monteiro e Raquel Aparecida Dal Cortivo, analisa as duas últimas publicações da primeira escritora a publicar um livro em Cabo Verde, na busca pelos elementos identitários cabo-verdianos que também figurem na efabulação infantil.

"As sombras da minha rua, de Fátima Bettencourt: Reminiscências como um bálsamo eficaz para ausências" de Roberta Maria Ferreira Alves traz Tchuba *na Desert*–antologia do conto inédito cabo-verdiano, organizada por Francisco Fontes e Carlos Alberto Figueira para ilustrar como memórias e elementos corriqueiros são cruciais na construção de uma identidade cultural autêntica, na análise da narrativa de Fátima Bettencourt. O capítulo explora a memória e a literatura como meios de preservação e valorização da história e da identidade cultural, destaca a importância dos detalhes triviais na compreensão da sociedade, mostra como Bettencourt captura a essência do passado e reflete sobre as condições econômicas e sociais de Cabo Verde pós-independência.

Em "A 'electrizante felicidade da poesia' de Jorge Carlos Fonseca, Simone Caputo Gomes examina a produção poética de Jorge Carlos Fonseca, ainda com escassa fortuna crítica, em leitura panorâmica mas profunda a partir da consideração de que a totalidade

de seu percurso orquestra-se como uma POÉTICA, no sentido que lhe dá André Breton, no seu *Manifesto do Surrealismo*, inspirador da produção de Fonseca. Fecha o livro o capítulo de Sonia Maria Santos, "Caleidoscópio de cenas crioulas: a escrita de Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Fátima Bettencourt" que realiza reflexão sobre o contexto sociocultural de Cabo Verde, através da análise dos textos de três das mais importantes escritoras cabo-verdianas contemporâneas. A investigação delineia o quotidiano crioulo, ressaltando o papel da mulher na construção identitária, nos contextos da história social, da memória e da literatura, para o nascimento crítico sobre a construção das diferenças e exploração da diversidade dos papéis femininos no Arquipélago.

Desejamos ótima leitura a todos/as!

Breve recensão crítica da presença de Gilberto Freyre no ensaísmo da revista *Claridade*

Júlio Machado
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Divisor de águas na história cultural cabo-verdiana, a revista *Claridade* (1936) não apenas deflagrou como fomentou, ao longo e para além das três décadas em que vieram à luz os nove números publicados, parte substancial das discussões acerca da formação sócio-histórica das ilhas. Se a literatura claridosa, e, em especial, a poesia, já foi objeto de estudos de maior fôlego, muito campo resta ainda a ser lavrado a respeito do ensaísmo publicado na revista. Se no campo literário as afinidades apontam para estreitas relações com o modernismo brasileiro de extração penumbrista, com destaque para Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, uma figura centraliza as atenções no que se refere aos "novos ensaístas brasileiros", na expressão de José Osório de Oliveira (1936, p. 4): Gilberto Freyre. Além das citações diretas ao sociólogo, há na *Claridade* ecos evidentes de muitas de suas ideias e conceitos, adaptados em maior ou menor grau à realidade formativa cabo-verdiana.

O processo de miscigenação ocorrido no Brasil, tomado por Freyre como um de nossos principais fenômenos de formação, parece ter atraído quase unanimemente os interesses dos claridosos, que o derivam

de várias maneiras em sua tentativa de produzir um modelo analítico capaz de explicar as bases crioulas do arquipélago. Em meio a tal importação de ideias, merece destaque o uso que se faz da miscigenação como um "processo de equilíbrio de antagonismos" (Freyre, 2006, p. 116), decorrente, sobretudo, de um suposto diferencial positivo do sujeito colonizador português, predisposto à miscigenação em função da própria constituição miscigenada da população ibérica. Eis, em síntese, a base do lusotropicalismo que, forjado décadas depois pelo próprio Gilberto Freyre, fundamentará o falacioso discurso da necessidade de continuação da presença portuguesa na África e na Ásia na segunda metade do século XX.

As citações diretas, tanto quanto o ecoar de ideias de Freyre, são mais frequentes na primeira fase da revista, a que compreende os três primeiros números, publicados entre 1936 e 1937. É evidente o impacto provocado pela leitura de *Casa grande & senzala* (1933), a esta altura, provavelmente a única obra de Freyre acessível aos claridosos.

Exatamente uma década depois do terceiro número, ou seja, em 1947, retoma-se a publicação da revista, e mais quatro números seriam lançados até 1949. Em linhas gerais, percebe-se a manutenção das relações com a obra de Gilberto Freyre e com as ideias que dela se absorve para a tentativa de compreensão da realidade formativa cabo-verdiana. O repertório de leituras se expande sobretudo com a inclusão de *Sobrados e mocambos* (1936), por vezes mobilizado como paradigma para a interpretação da urbanização de algumas cidades comerciais de Cabo Verde, como Mindelo e São Filipe. Também se mencionam diretamente alguns textos que poderíamos chamar de proto-lusotropicalistas, não apenas por antecederem o próprio termo e a viagem de Freyre às possessões portuguesas, mas também e sobretudo por já trazerem em germe muitos dos elementos de base do lusotropicalismo. É o caso, por exemplo, de *O mundo que o português criou* (1940), citado por Baltasar Lopes, como veremos.

Outro salto de quase uma década se interpõe entre esse segundo período e a publicação dos dois últimos números, em 1958 e 1966, de forma descontínua, portanto. Embora vindos à luz depois da viagem de Freyre às possessões portuguesas e da insatisfação com o que o sociólogo escreve a respeito de Cabo Verde, sua presença ainda se faz notar em artigos de Teixeira de Sousa e Félix Monteiro (número 8) e de Pedro de Sousa Lobo (número 9), que o cita textualmente.

Do amplo conjunto de textos, ao menos quinze chamam a atenção quanto à presença de referências diretas a Gilberto Freyre e suas obras ou a questões caras ao sociólogo brasileiro e desenvolvidas, em maior ou menor medida, pelos cabo-verdianos. São eles:

- "Tomada de vista" (Manuel Lopes; *Claridade* 1; 1936)
- "Apontamento" (João Lopes; *Claridade* 1; 1936)
- "Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil" (José Osório de Oliveira; *Claridade* 2; 1936)
- "Notas para o estudo da linguagem das ilhas" (Baltazar Lopes; *Claridade* 2; 1937)
- "O sentido heróico do mar" (Artur Augusto; *Claridade* 3; 1937)
- "Apontamento" (João Lopes; *Claridade* 3; 1937)
- "Tomadas de vista" (Manuel Lopes; *Claridade* 3; 1937)
- "Uma experiência románica nos trópicos" (Baltasar Lopes; *Claridade* 4; 1947)
- "Uma experiência románica nos trópicos II" (Baltasar Lopes; *Claridade* 5; 1947)
- "A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940" (Henrique Teixeira de Sousa; *Claridade* 5; 1947)
- "Tabanca" (Felix Monteiro; *Claridade* 6; 1948)
- "Arquivos da escravidão" (não assinado; *Claridade* 6; 1948)
- "Sobrados, lojas & funcos" (Teixeira de Sousa; *Claridade 8*; 1958)

- "Bandeiras da Ilha do Fogo – o senhor e o escravo se divertem" (Félix Monteiro; *Claridade 8*; 1958)
- "A originalidade humana de Cabo Verde" (Pedro de Sousa Lobo; *Claridade 9*; 1966)

Passemos, pois, à recensão crítica de cada um deles.

"Tomada de vista" (Manuel Lopes; *Claridade* 1; p. 5-6)

Primeiro texto de caráter ensaístico da revista, este artigo de Manuel Lopes tece, em linhas gerais, aquelas que seriam as principais bandeiras do grupo: o estudo da formação cabo-verdiana e de sua originalidade, decorrente de processos de crioulização, e a elaboração, a partir de tal originalidade, de uma literatura que se distinguisse da portuguesa.

Já aqui, é notória a intenção de se esquivar de uma visão africanizante do arquipélago, o que Lopes faz relatando a suposta decepção de estrangeiros que, ao desembarcarem em Cabo Verde com sede de exotismos africanos, se decepcionariam por não encontrá-los. Tem-se aqui um contraponto interessante à descrição que Freyre fará de Cabo Verde quase vinte anos depois em *Aventura e rotina*, da qual emerge uma imagem muito mais africana de Cabo Verde do que a pretendida pelos claridosos.

Mais importante, contudo, é a tentativa de apresentar as relações sociais e as manifestações culturais de Cabo Verde como sínteses de contrários, de modo semelhante ao que Freyre propusera para a formação brasileira em *Casa grande & senzala* (1933). A morna, por exemplo, seria para Lopes a reunião harmoniosa da eroticidade e do idealismo (p. 6). Também elementos de natureza física, como o siroco, vento quente e seco que sopra do continente africano para as ilhas, é usado para sugerir a imagem de um país de corporeidade africana e cultura europeizada: "O lirismo é por vezes batido dessa perversidade. É o

siroco, é a África a latejar, no fundo biológico, atávico, na distância... [...]" (p. 6)

Do ponto de vista político, merece destaque, em um contexto de ascensão do regime fascista português, o surpreendente e arriscado uso da expressão "povo caboverdeano" e a afirmação de que tal povo:

> Tendo chegado a um estado de pleno desenvolvimento espiritual, a condição de colônia, que é a da sua terra, cria nele uma convicção segundo a qual a sua acção é limitada e restringida. (p. 5)

"Apontamento" (João Lopes; *Claridade* 1; p. 9)

Este artigo, retomado com mesmo título no número 3 da *Claridade,* pode ser tomado como paradigma da aplicação de um método aprendido das leituras de Gilberto Freyre às realidades sociais cabo-verdianas. Além de citar diretamente o sociólogo, João Lopes defende, na falta de estudos especificamente cabo-verdianos, que se faça uso "dos estudos levados a efeito no Brasil." (1937, p. 9)

A aplicação de princípios e métodos caros a Freyre são evidentes na sequência do artigo. Quando busca analisar, por exemplo, o sistema de morgadios da ilha de Santiago, o faz caracterizando-o como um modelo de "patriarcalismo agrário" (p. 9) que lembra de perto as descrições feitas por Freyre da sociedade açucareira do nordeste brasileiro.

Também a miscigenação é evocada positivamente como instrumento tipicamente português de relação com outros povos. Sobre esse tema, a ilha de Santiago é novamente objeto de análise, desta feita, para ilustrar um suposto déficit em função da maior presença, ali, de populações de origem africana:

> O *badio*, isolado, não beneficiou na mesma medida dos seus irmãos das outras ilhas das consequências

> da miscigenação e da interpenetração de culturas que marcaram a acção do colonizador português (p.9).

Sobre as ilhas do norte, conquanto tenha predominado, segundo ele, um modelo de minifúndios, teria havido também um processo de progressiva harmonização dos conflitos, mesmo entre senhores e escravos:

> Colonizada por gente modesta, sem grandes recursos para aquisição de vasta mão-d'obra escrava, não havendo depósitos que lhes facultassem a compra imediata de escravos, as ilhas de Barlavento patriarcalizaram-se, transformando-se todos, senhores e escravos, numa família (p. 9).

Como Freyre, vale-se de obras literárias, inclusive brasileiras, como fonte. *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, é mencionado para sugerir a boa relação entre senhores e "cabras" na sociedade patriarcal rural brasileira.

Numa antecipação do que seria uma espécie de pano de fundo dos textos de Gilberto Freyre nos anos 1950 e 1960, João Lopes faz menção às relações raciais nos Estados Unidos, evocadas frequentemente por Freyre como modelo contrastivo das sociedades decorrentes da colonização portuguesa. Escreve ele:

> O facto positivo é a criação em Cabo Verde de um ambiente de grande liberdade humana, nascida desse processo sui generis absolutamente português, ao invés dos colonizadores anglo-saxônicos que, sempre munidos da piedosa Bíblia protestante, asfixiaram moralmente o pobre negro em nome da grande Civilização, apertando-o nas tenazes da *colour line*, e não permitindo que ele se evadisse desse compartimento estanque (p. 9).

“Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil” (José Osório de Oliveira; *Claridade* 2; p. 4)

Trata-se de um dos artigos mais importantes e reveladores no que diz respeito à relação dos claridosos com a produção literária e ensaística brasileira. Seu autor, o português José Osório de Oliveira, foi grande entusiasta das relações culturais entre Brasil, Cabo Verde e Portugal. Teria partido dele, anos depois, a ideia de se convidar Gilberto Freyre para a viagem às possessões portuguesas na África e na Ásia, com ênfase em seu interesse por Cabo Verde. Segundo o próprio Freyre:

> Cabo Verde é a menina dos seus olhos. Diz-me o que devo ver em Cabo Verde: pela sua vontade, o arquipélago inteiro. O resto do Ultramar, a seguir seu entusiasmo por Cabo Verde, seria apenas paisagem (2010b, p. 37).

Grande divulgador do modernismo brasileiro em Portugal e em Cabo Verde, o autor deixa evidente o peso das leituras brasileiras na consolidação do grupo:

> Os cabo-verdianos precisavam dum exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os Estados do Nordeste do Brasil predispunham os cabo-verdianos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira. Encontrando exemplos a seguir na poesia e nos romances modernos do Brasil, sentindo-se apoiados, na análise do seu caso, pelos novos ensaístas brasileiros, os cabo-verdianos descobriram o seu caminho (Oliveira, 1936, p. 4).

A respeito da miscigenação, fica evidente a estigmatização que recai sobre os habitantes de Santiago por serem menos miscigenados e apresentarem uma presença maior de matrizes africanas em sua formação:

> E note-se que o habitante de Sant'Iago é o de menor desenvolvimento intelectual, por ser mais puramente africano, por ser menor nessa ilha a obra de miscegenação (sic), por aí ainda influir 'éthos' da África negra (Oliveira, 1936, p. 4).

O papel da miscigenação como suposto instrumento de civilização o aproxima de linhas centrais do pensamento de Freyre, de quem é não apenas leitor, mas amigo. Escreve ele:

> O alto nível mental dos caboverdeanos é, há muito, uma das maiores provas da excelência da colonização portuguesa e da nossa capacidade civilizadora (Oliveira, 1936, p. 4).

"Notas para o estudo da linguagem das ilhas" (Baltasar Lopes; *Claridade* 2; p. 5; 10)

A partir de um tema de natureza linguística, este artigo dá pistas importantes do pensamento de Baltasar Lopes acerca de seu entendimento da formação cabo-verdiana, além de já apresentar, em germe, muitas das ideias que o autor exploraria em sua tese de doutoramento em Filologia Românica na Universidade de Coimbra, *O dialecto crioulo de Cabo Verde* (1957), primeiro grande estudo de fôlego sobre o tema.

Ao longo de todo o artigo, percebe-se um evidente esforço de se tratar o idioma cabo-verdiano ainda como dialeto ou variante regional do português. Importa notar, a esse respeito, a hierarquização que Baltasar Lopes vislumbra entre o idioma cabo-verdiano, tido como inferior ao português, paralela a uma hierarquização aplicada aos povos que deles se utilizam, categorizados no artigo como "vencidos" e "vencedores" (Lopes, p. 5).

O autor também questiona o peso da contribuição africana na constituição do idioma cabo-verdiano: "Que espécie de contribuição teriam trazido os afro-negros para a formação do crioulo de Cabo Verde?" (Lopes, p. 5). "Em que medida teriam agido as línguas africanas sobre o português?" (Lopes, p. 5); e, ao final, conclui pelo caráter românico da língua: "O crioulo de Cabo Verde é uma linguagem nitidamente românica, portuguesa (Lopes, p. 5).

A exemplo dos discursos da colonização e do escravismo, o africano aparece aqui como um sujeito infantilizado, e Lopes evoca, sem dar referência precisa, autores que compariam a linguagem dos ditos primitivos à das crianças. Esse suposto primitivismo do africano é evocado como justificativa para sua menor participação na constituição do idioma. A teoria de fundo de Baltasar Lopes é, pois, a de que a crioulização, em termos linguísticos, decorreria de simplificações produzidas pelo falante tido como inferior na língua do outro, o que ele afirma categoricamente: "[...] os falares crioulos resultam das reacções de povos primitivos" (Lopes, p. 5).

Como veremos, o autor discorrerá sobre esse mesmo tema em outros dois números da *Claridade*.

"O sentido heróico do mar" (Artur Augusto; *Claridade* 3; 1937)

De pequena extensão e aparentemente sem grandes pretensões teóricas ou analíticas, constitui um caso interessante de antecipação ou de confluência com textos posteriores de Gilberto Freyre. Sua importância reside no fato de esboçar o perfil dos cabo-verdianos como o de um povo marinheiro e amoroso, muito próximo, portanto, do imaginário explorado por Freyre acerca dos portugueses, sobretudo a partir da conferência "Uma cultura ameaçada: a luso-brasileira", proferida pelo brasileiro no Real Gabinete Português de Leitura do Recife em 1940. Tal conferência, publicado *a posteriori*, constitui um dos pilares do que poderíamos chamar de proto-lusotropicalismo de Freyre.

“Apontamento” (João Lopes; *Claridade* 3; p. 6-7).

Como no artigo homônimo publicado no primeiro número da *Claridade*, João Lopes cita diretamente Gilberto Freyre e vale-se de uma metodologia semelhante à do brasileiro ao tomar para análise elementos da vida social cotidiana, como a alimentação e questões de saúde (chega a citar, por exemplo, a sifilização colonial exibida como troféu, algo amplamente explorado por Freyre em *Casa grande & senzala*).

A ideia de uma mitigação das matrizes africanas por meio da miscigenação também é evocada:

> Até onde teria chegado a influência eugénica das levas afro-negras? Não sabemos, mas é de atender a que a prolongada miscigenação de cinco séculos obliterou o vigor das camadas invertidas na colonização. (p. 6)

Na ilha de Santiago, justamente a mais africana, a menos miscigenada, brotariam com maior frequência alguns focos de revolta, respaldando a ideia freyreana de que a miscigenação promoveria uma harmonização de contrários.

“Tomadas de vista” (Manuel Lopes; *Claridade* 3; p. 9-10).

O título expõe uma das bandeiras da *Claridade*: produzir um olhar próprio sobre a realidade cabo-verdiana. O artigo, contudo, deixa transparecer, o quanto a visão lusa ainda ocupa boa parte do pensamento claridoso. Nesse sentido, torna-se importante artigo para estudo da visão de Cabo Verde como manifestação regional da matriz lusa, a despeito de seus anseios de especificidade.

Como referência, mobiliza o livro *Portugal crioulo*, de Augusto Casimiro, então ainda em preparo, cuja tese central também é a de ver em Cabo Verde uma espécie de manifestação regional peculiar da cul-

tura portuguesa: "Em Cabo Verde, forma-se uma civilização que tem uma individualidade própria e que é Portugal ainda." *(apud* Lopes, 1937, p. 9). Na base de tal processo estaria a "plasticidade" (Lopes, p. 9) cultural do cabo-verdiano evocada como traço definidor dos ilhéus, exatamente como Freyre diz a respeito dos portugueses.

"Uma experiência românica nos trópicos" (Baltasar Lopes; *Claridade* 4; p. 15-22; 1947)

Texto interessante por aparecer poucos anos da viagem de Freyre a Cabo Verde e por deixar evidente o quão profunda era a adesão de Baltasar Lopes às ideias do brasileiro antes da publicação de *Aventura e Rotina*. O cabo-verdiano começa justamente citando Freyre e a importância de transpor, para o domínio linguístico, certos valores defendidos pelo "eminente sociólogo":

> O eminente sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, nas suas conferências na Europa, reeditadas em 1940 com o título O mundo que o português criou, apresenta um ponto de vista rico de sugestões e que, quando transportado para o problema linguístico, está de acordo com o que suponho ser a tenacidade românica nos territórios ultramarinos de cunho português (Lopes, p. 15).

Sua defesa da resiliência da língua portuguesa, que deixaria vestígios quase indeléveis mesmo em locais posteriormente colonizados por outros europeus, lembra de perto o que Freyre dirá sobre a cultura portuguesa em *Aventura e rotina* (vide, por exemplo, a análise de Freyre sobre as sobrevivências lusas na cidade de Ziguinchor, no Senegal).

Como nos artigos anteriores sobre o mesmo tema, Lopes reafirma sua visão acerca dos idiomas de origem crioula dos territórios coloniais, aos quais não confere qualquer aspecto de autonomia, tratando-os como "dialectos ultramarinos do português". (p. 16) Na mesma

linha, insiste ainda na categorização dos grupos formadores de Cabo Verde, ou seja, aos portugueses e aos africanos, como "cultura adiantada" e "culturas atrasadas" (p. 18), respectivamente.

A análise linguística e a categorização do crioulo como idioma românico são conduzidas de forma a torná-lo mais um exemplo da ausência de exotismos em Cabo Verde, sobretudo nas ilhas do norte. Os elementos africanos, mais uma vez, são tidos como residuais:

> Uma ou outra rara sobrevivência das culturas afro-negras não pode prejudicar este resultado total. Quase que não temos *pitoresco* em Barlavento (Lopes, p. 19).

A ilha de Santiago, por sua vez, estaria ainda em processo de "adaptação", mas caminhando para a "aceitação". (p. 19)

Sem referência precisa, mas pensando provavelmente em *O mundo que o português criou*, citado no início do artigo, Lopes menciona Freyre e sua visão do sujeito português como aquele capaz de conciliar, a um espírito aventureiro, demonstrado na expansão marítima, um espírito de rotina responsável por seu arraigamento em outras terras. Tem-se, aí, em suma, uma das teses lusotropicalistas que Freyre já vinha desenvolvendo desde o início dos anos 1940.

O falar crioulo dos latifundiários da Ilha do Fogo, mais próximo, segundo ele, dos registros populares do idioma, é dado como exemplo do "equilíbrio de antagonismos a que se referiu Gilberto Freyre a respeito de Portugal e do Brasil." (p. 21).

Por vezes, sua veia de ficcionista se entremostra e Baltasar Lopes desfia um rol de autores literários para sugerir a ocorrência de fenômenos de flexibilização dos registros do português europeu quando implantado em outros continentes. Embora frágil do ponto de vista da argumentação linguística, tal procedimento é importante por indicar que autores brasileiros estariam, a essa altura, em seu repertó-

rio de leituras, a saber, Monteiro Lobato, Manuel Bandeira, José Lins do Rego e Alcântara Machado.

"Uma experiência románica nos trópicos II" (Baltasar Lopes; *Claridade* 5; p. 1-10)

Continuação do artigo publicado no número anterior, chama a atenção o uso recorrente de um vocabulário que parece referendar a ideia de que os territórios portugueses, especialmente Cabo Verde, não seriam colônias, mas províncias de ultramar. Registros linguísticos característicos, por exemplo, são tratados como "os coloridos ultramarinos" (p. 1), típicos do "ultramar linguístico português" (p. 2).

Para ilustrar a suposta plasticidade dos portugueses em meio tropical, Baltasar Lopes lança mão de imagens botânicas, algo que Freyre exploraria ao máximo em *Aventura e* rotina. Escreve o cabo-verdiano:

> a observação de uma planta em transe de adaptação a terreno novo para que foi transportada, se encontra tanto da parte do velho hortelão europeu, como do novíssimo experimentador nos viveiros coloniais (Lopes, p. 2).

Freyre é evocado ainda para expressar certo estranhamento do autor ante o fato de haver, para ele, pouca presença africana no português brasileiro (p. 7). À parte a imprecisão da premissa, já que é grande a presença de elementos africanos na consolidação do registro brasileiro da língua portuguesa, a afirmação é importante por revelar o peso atribuído à obra de Freyre como fonte de informação acerca do Brasil. Freyre é citado ainda em defesa da suposta unidade cultural decorrente de um "lastro comum" (p. 7) português, responsável pela "existência de uma consciência transnacional dentro do 'bloco de sentimento e de cultura' que os territórios de cunho português representam – uma das teses mais atraentes de Gilberto Freyre." (p. 9)

> A democracia social reinante em Cabo Verde possibilita o contato permanente entre o instruído e o povo iletrado; há ainda a acrescer, como força de comunhão e de contemporização, a chamada 'mobilidade vertical', a qual dá um acentuado caráter de fluidez à posição de cada indivíduo ou família na escala das hierarquias sociais (Lopes, p. 9).

O mesmo raciocínio é mobilizado na tentativa de referendar a ideia de que a cor teria deixado de ser uma categoria distintiva em Cabo Verde: "Esta mobilidade vertical tirou em Cabo Verde qualquer sentido ao conceito de raça." (p. 9). E, como João Lopes já o fizera no primeiro número da *Claridade*, conclui comparando contrastivamente as relações raciais nos Estados Unidos, conflituosas, às de Cabo Verde, supostamente harmoniosas.

"A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940" (Henrique Teixeira de Sousa; *Claridade 5*; p. 42-44; datado como sendo de setembro de 1940)

Diferentemente de seus congêneres, Teixeira de Sousa começa descrevendo as várias categorias de cor em Cabo Verde, as quais, ainda que acopladas a categorias socioeconômicas, não teriam deixado de existir, como sugerem Baltasar Lopes e João Lopes, e como sugeriria Manuel Ferreira, anos depois, em *A aventura crioula*.

Segundo o autor, por razão econômica, mestiços e mulatos poderiam passar "à categoria social de brancos" (p. 42), embora raramente o sujeito mulato ou mestiço fosse acolhido na família branca, ambiguidade desenvolvida literariamente pelo próprio Teixeira de Sousa no romance *Ilhéu de Contenda* (1978). Contudo, num arroubo tipicamente freyreano, menciona o fato recorrente de os homens brancos terem "amante mulata" e sugere que tal prática seria um fator de "destruição desse preconceito" (p. 42).

Anos depois, Teixeira de Sousa retomaria a ideia de uma formação social harmônica em Cabo Verde, onde teria havido, em função da miscigenação, uma "*transculturação de adaptação (síntese harmoniosa de cultura)*, para o que muito concorreu a mestiçagem, e a economia do grupo dominante" (*apud* Ferreira, 1985, p. 105). O recurso ao conceito de 'transculturação', desenvolvido por Fernando Ortíz (2002) para a compreensão da formação cubana, é, sem dúvida, vago e pouco criterioso, já que, em momento algum, o antropólogo cubano sugere que tal processo tenha levado a uma "síntese harmoniosa de contrários". A impressão que se tem é a de uma interferência do pensamento de Freyre, de modo a se derivar o conceito de transculturação para algo que o aproxime do "processo de equilíbrio de antagonismos" (Freyre, 2006, p. 116), já aqui mencionado.

"Tabanca" (Felix Monteiro; *Claridade* 6; p. 14-18)

Trata-se de uma tentativa de etnologia descritiva da festa da *tabanka*, característica da ilha de Santiago. Chama a atenção o fato de os festejos serem descritos bem ao modo de Gilberto Freyre, com uma acentuada nota de autoexotismo e de exploração de uma suposta exacerbação da sensualidade da mulher negra, como se vê no seguinte trecho:

> As filhas-de-santo, entre as quais se vêem mulatinhas cor-de-chocolate ou pretinhas esbeltas, de carnes duras e pele macia, desfilam em atitudes provocantes, arremessando as pernas, nervosamente, no compasso da dança, sacudindo as ancas roliças num saracoteio diabólico, enquanto os seios, como ponteiros registadores de convulsões sísmicas, bailam de gozo no mostrador das blusas de chita barata (Monteiro, p. 16).

A fatura do artigo acaba por produzir duas contradições com relação a ideias recorrentes na *Claridade*: primeiro, a cor da pele é efetiva-

mente mobilizada como categoria distintiva; segundo, o exotismo flagrante contrasta com a tentativa de apresentação de Cabo Verde como um espaço em que os africanismos seriam apenas residuais. Ao que parece, trata-se de nova tentativa de se estigmatizar a ilha de Santiago como bastião africano do arquipélago.

"Arquivos da escravidão" (não assinado; *Claridade* 6; p. 39-40)

Trata-se de uma pequena nota não assinada que, a despeito de ter um caráter sobretudo informativo, interessa-nos por tratar de tema dos mais caros a Gilberto Freyre: a escravidão e as fontes para seu estudo. À parte a questão da situação dos arquivos cabo-verdianos sobre o tema, cujas informações trazidas pelo artigo já estão certamente desatualizadas, o mais relevante é notar um princípio de mudança quanto ao referencial teórico brasileiro, que já não se limita a Gilberto Freyre. Vale destacar, nesse princípio de mudança, a menção, ainda que breve, a Artur Ramos e *As culturas negras no Novo Mundo*.

"Sobrados, lojas & funcos" (H. Teixeira de Sousa; *Claridade 8*; 1958)

Como fizera no número 5 da *Claridade,* Teixeira de Sousa esboça neste artigo um modelo analítico da ascensão econômica dos mestiços baseado em metonímias espaciais, ao modo do que Freyre fizera em *Casa grande & senzala* e *Sobrados e mocambos*. Gabriel Mariano, um ano depois do artigo de Teixeira de Sousa, estenderia o modelo para a análise da ascensão econômica dos mulatos no conjunto das ilhas, em um ensaio intitulado "Do funco ao sobrado ou O mundo que o mulato criou", em evidente alusão a *O mundo que o português criou, de Freyre*. Quatro anos depois, Manuel Ferreira evocaria ideia semelhante em seu romance *Hora di bai* (1962) ao citar o seguinte provérbio popular:

O macaco mora na rocha
O negro no funco
O mulato na loja
O branco no sobrado
Um dia virá que o macaco corre com o negro do funco
O negro corre com o mulato da loja
O mulato corre com o branco do sobrado
O branco foge para a rocha e cai no mar
(1972, p. 233)

Talvez o maior interesse resida no fato de que, anos depois, tal modelo metonímico seria desenvolvido também em sua obra ficcional, especialmente em sua trilogia de romances sobre a formação social da ilha do Fogo, composta por *Ilhéu de contenda* (1978), *Xaguate* (1987) e *Na ribeira de Deus* (1992).

Também aqui, o autor se destaca de seus congêneres ao esquivar-se da ideia de uma formação histórica e social que teria, em Cabo Verde, atenuado os conflitos de natureza étnico-racial.

"Bandeiras da Ilha do Fogo - o senhor e o escravo se divertem" (Félix Monteiro; *Claridade* 8; 1958)

Neste novo artigo de caráter etnográfico, Félix Monteiro volta a explorar elementos de uma festa popular recorrendo a uma espécie de autoexotismo que se contrapõe às ideias esboçadas por Manuel Lopes nos primeiros números da revista. Se a fatura da descrição, por um lado, desmente a afirmação de Freyre sobre a carência de manifestações de cultura popular em Cabo Verde, por outro, demonstra estreita afinidade com o brasileiro e com sua defesa de que o escravismo, quando conduzido por agentes coloniais portugueses, teria sido menos brutal do que o de outros europeus.

"A originalidade humana de Cabo Verde" (Pedro de Sousa Lobo; *Claridade 9*; 1966)

Mesmo depois de toda a discussão engajada e das críticas ao que Freyre escrevera sobre Cabo Verde em *Aventura e rotina*, este artigo ecoa ainda, no último número da *Claridade*, muitas das ideias de sustentação do lusotropicalismo de Gilberto Freyre, citado diretamente em vários momentos do texto. Merece destaque a defesa, na esteira do brasileiro, do suposto diferencial positivo da colonização portuguesa quando comparada aos processos conduzidos por outras metrópoles europeias. O texto não poderia ser mais explícito nesse sentido:

> A colonização portuguesa, tanto em África como na Ásia, tanto na América do Sul como na Oceânia, foi sempre (ou quse sempre) do tipo transculturativo da adaptação, ao contrário do que se deu com os negros, os asiáticos, os índios e os insulíndicos sob domínio de outros colonizadores: connosco a bandeira da afirmação imperial não se erguia em armazéns de pólvora para massacres (Lobo, p. 64).

Evidentemente, esse quadro de suposta harmonia social conduziria à visão de Cabo Verde não como um espaço colonizado, mas como um "Portugal crioulo" (p. 64), expressão enfaticamente defendida pelo autor.

À guisa de (não) conclusão

Como nossa intenção, aqui, não foi, propriamente, analisar exaustivamente o amplo *corpus* de ensaios publicados na revista *Claridade*, mas recenseá-los de modo a compor um panorama que apontasse as principais afinidades entre seus autores e o sociólogo brasileiro, não nos cabe falar em conclusão. Podemos, contudo, enunciar três pontos que, em maior ou menor grau, evidenciam afinidades entre o ensaísmo dos autores da *Claridade* e o pensamento de Gilberto Freyre:

. Haveria uma especificidade do homem português que o tornaria distinto dos demais colonizadores europeus;

. Tal especificidade, vinculada ao histórico de miscigenação da formação portuguesa, teria como uma de suas consequências a capacidade de harmonizar conflitos decorrentes do contato com sujeitos não europeus;

.Tal capacidade de harmonização de contrários teria originado um mundo culturalmente pautado por relações em que a afetividade se sobrepujaria à exploração econômica.

Presentes em todas as fases da revista, tais pontos demonstram a resiliência das ideias de Freyre no arquipélago, mesmo em artigos publicados depois da decepção experimentada com a descrição pejorativa que o sociólogo faz de Cabo Verde em *Aventura e rotina*, sintetizada por Baltasar Lopes sem meias palavras: "Para quê não falar claro? O Messias desiludiu-nos" (1956, p. 11). As respostas críticas à descrição de Freyre viriam, mas não nas páginas da *Claridade*. O próprio Baltasar Lopes o faz em *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre* (1956), bem como Gabriel Mariano, em alguns dos ensaios de *Cultura caboverdeana* (1991), e Manuel Ferreira, em diferentes pontos de *Aventura crioula* (1985). O que se infere das respostas de Lopes, Mariano e Ferreira é que, embora se critique a visão que Freyre tem de Cabo Verde, muitas das premissas do edifício teórico do sociólogo permanecem quase intocadas. Não se põe em causa, por exemplo, o mito da lubricidade do luso e de sua predisposição à miscigenação. Não se discute, tampouco, a suposta harmonização de antagonismos, mobilizada tanto por Freyre quanto por Mariano e Ferreira. Discute-se, isso sim, se o exemplo de plena realização do delírio freyreano de harmonização racial seria o Brasil ou Cabo Verde.

Não tendo sido publicados na revista *Claridade*, tais textos de reação escapam ao propósito deste artigo. Análises específicas de tais respostas críticas ao que Freyre escreve sobre Cabo Verde podem

ser encontradas nos estudos de Melo (2014) e Paula (2022). Um quadro mais profundo do ensaísmo identitário que se praticou em Cabo Verde nas quatro décadas que separam o advento da *Claridade* da independência política do país não se fará sem uma análise comparada dos textos que aqui recenseamos e dos três textos de reação crítica a *Aventura e rotina* acima mencionados. Para uma tarefa desta magnitude, o espaço exíguo de um artigo não basta. A ele tornaremos em outra oportunidade.

Referências

AUGUSTO, A. O sentido heróico do mar. *Claridade:* revista de arte e letras Mindelo, n. 3, p. 4, mar 1937.

FERREIRA, M. *Hora di bai.* 3. ed. Lisboa: Plátano, 1972.

FERREIRA, M. *A aventura crioula*. 3. ed. rev. Lisboa: Plátano, 1985.

FERREIRA, M. (org.). *Claridade*: Revista de Arte e Letras *(*1936-1960*).* Ed. facsimilar. Lisboa: África Edit./Inst. Port. do Livro e da Leitura, 1986.

FREYRE, G. *Casa grande & senzala*: *formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, G. *Uma cultura ameaçada e outros ensaios*. São Paulo: É Realizações, 2010a.

FREYRE, G. *Aventura e rotina*. São Paulo: É Realizações, 2010b.

LOBO, P. S. A originalidade humana de Cabo Verde. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 9, p. 64-69, dez. 1966.

LOPES, B. Notas para o estudo da linguagem das ilhas. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 2, p. 5; 10, ago. 1936.

LOPES, B. Uma experiência românica nos trópicos. *In*: *Claridade*: Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 4, p. 15-22, jan. 1947.

LOPES, B. Uma experiência románica nos trópicos II. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 5, p. 1-10, set. 1947.

LOPES, B. *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*. Praia: Imprensa Nacional, 1956.

LOPES, J. Apontamento. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 1, p. 9, mar. 1936.

LOPES, J. Apontamento. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 3, p. 6-7, mar. 1937.

LOPES, M. Tomada de vista. *In: Claridade*: Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 1, p. 5-6, mar. 1936.

LOPES, M. Tomadas de vista. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 3, p. 9-10, mar. 1937.

MARIANO, G. *Cultura caboverdeana:* ensaios. Lisboa: Vega, 1991.

MELO, A. C.. Relendo Freyre contra Freyre: apropriações contra-hegemônicas do hibridismo no Atlântico Sul. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 25, p. 83-101, 2014.

MONTEIRO, F. Tabanca. *In: Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 6, p. 14-18, jul. 1948.

MONTEIRO, F. Bandeiras da Ilha do Fogo – o senhor e o escravo se divertem. *In*: *Claridade:* Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 8, p. 9-22, mai. 1958.

OLIVEIRA, J. O. Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil. *In*: *Claridade*: Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 2, p. 4, ago. 1936.

ORTÍZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Edición Cátedra, 2002.

PAULA, J. C. M. Cape Verde, Brazil and Portugal: dubious Atlantic triangulations. *In*: KHAN, S.; CAN, N; MACHADO, Helena (orgs.). *Racism and racial surveillance: modernity matters*. London/New York, Routledge, 2022. p. 91-107.

RAMOS, A. *As culturas negras no Novo Mundo***.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

TEIXEIRA DE Sousa, H. Sobrados, lojas & funcos. *In*: *Claridade*: Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 8 , p. 2-8, mai. 1958.

TEIXEIRA DE Sousa, H. A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940. *In*: *Claridade*: Revista de Arte e Letras, Mindelo, n. 5, p. 42-44, set. 1947.

O herói mindelense na *pequena odisseia* de Tchalê Figueira

Larissa da Silva Lisboa Souza
Universidade Federal de Lavras (UFLA)

> Da sua cubata de Samba Kimôngua, velho João saiu com a família, de manhãzinha muito cedo, e desceu a calçada, atravessou a cidade, toda a cidade mesmo, até os confins da baixa, passou pela ponte e pisou a ilha. Mas não já a mesma ilha dos tempos antigos.
>
> (Agostinho Neto – A náusea)

"Quanto mais repugnante, mais fascinante é o mundo", assim refletiu Todorov sobre algumas tendências da atual literatura ocidental relacionadas à construção de si, inseridas em visões niilistas e solipsistas (Todorov, 2009, p. 43). O que caberia, assim, ao escritor contemporâneo, imerso em profundos conflitos históricos, econômicos, sociais e culturais de que são palco as quase três décadas do século XXI?

No contexto literário africano de língua portuguesa, seria possível a construção de alguns diálogos relacionados a essas tendências, sobretudo quando analisadas obras artísticas que se solidificam pelo distanciamento de visões nacionalistas, ainda que mantenham a condição nacional (Mata, 2003). O paradoxo, nesse sentido, está na necessidade ainda latente pela afirmação de uma cultura que territorializa o escritor e sua escrita, mas desvencilhada do termo "nacional",

visto este estar atrelado aos agenciamentos de poder criticados pelos artistas.

Nesse viés, a proposição do crítico búlgaro é proveitosa à leitura crítica da novela *Uma Pequena Odisseia Mindelense* (2016), do escritor, músico e artista plástico cabo-verdiano Tchalê Figueira, menos talvez pelas visões, categoricamente, niilistas e solipsistas de mundo, e mais pela repugnância como potencialidade crítica, na descoberta, pelo leitor, do "pequeno" universo mindelense.

João Silva: um herói incompreendido

João Silva, o protagonista da narrativa de Tchalê Figueira, é um sujeito peculiar: velho, gordo, com problemas de mobilidade, impotente e pobre, conhecido por "Poeta" no espaço novelístico, Mindelo (segunda maior cidade de Cabo Verde). Tem a dificultosa missão de ir ao mercado de peixe comprar um atum e enviá-lo à Praia, os desafios se dão pelos "impossíveis" "45 graus" que o entorpecem (Figueira, 2016, p. 9), mas sobretudo pela caótica representação de Mindelo, muito característica das cidades do sul global, a exemplo do trânsito, onde os motoristas são "verdadeiras bestas ignorantes" (Figueira, 2016, p. 16); dos "impertinentes" insetos, como as "moscas" que habitam residências e estabelecimentos comerciais (Figueira, 2016, p.18); dos trabalhadores que se embriagam, constantemente, com bebidas baratas, em que o grogue (cachaça) é servido nos bares com o "batizo" de pilhas e produtos para desfrisar os cabelos (Figueira, 2016, p.19-20); dos africanos continentais migrantes que vendem quinquilharias nas ruas (Figueira, 2016, p.21); e de alguns bairros "pobres e miseráveis", como a Ilha da Madeira (Figueira, 2016, p.30).

O protagonista caminha pelas ruas e vielas de Mindelo, de bar em bar, para saciar a sua sede como um *flaneur* que atenta as transformações da cidade. Todavia, diferentemente do melancólico e autocentrado sujeito baudelairiano do *fin-de-sciecle*, o "ilustre poeta" (Figueira, 2016, p.38) nos é representado como um nobre observador que, ao longo de toda a narrativa, constrói uma série de críticas às clas-

ses política, empresarial e religiosa, "poder, pátria, bandeira e religião" (Figueira, 2016, p.10), com passagens, inclusive, em que o discurso torna-se efusivo e violento, ou, como trouxe Francisco Fontes, na introdução, "um certo calão do povo, despudorado, cru, agreste" (Fontes, *apud* Figueira, 2016, p.4), a exemplo de:

> [..] E eu quero que se lixem esses cabrões e cabronas, porque quem quer luxo, que lhe custe e... esta é a terra onde ladrão de galinha vai para a cadeia e o "senhor" empresário, gente fina, não vai, quando rouba, não se diz: Roubou!... Diz-se que "fez um desvio", e a puta que os pariu, porque ladrão é ladrão e nada mais!... Temos leis, mas não temos justiça, e para estes sacanas, a tomar no cu!... [...] (Figueira, 2016, p. 20).

Os interessantes trechos de ódio reflexivo, ainda, referem-se aos efeitos do colonialismo nas atuais relações de dependência dos blocos imperialistas. Ao mesmo tempo em que Silva partilha do cosmopolitismo pela circulação cultural do cinema americano, por exemplo, fazendo referência a imagens como a de *Drácula*, do filme de Bram Stoker, para se autorreferenciar enquanto um predador de mulheres (Figueira, 2016, p.32-33), ou mesmo na ambientação de alguns cenários representados, como o bar "Flor de Jericó" (Figueira, 2016, p. p.17-18), que se assemelha aos filmes de faroeste, as heranças coloniais são questionadas:

> Porra!... Se as crioulas de cabelo cuscuz parassem de esticar a porra do cabelo com aqueles produtos fedorentos poluidores e usassem o cabelo natural, sabe-se lá quanto dinheiro é que poupariam, em vez de enriquecer os europeus e americanos que exportam essas porcarias químicas para a África? (Figueira, 2016, p.46)

A crítica social apresentada na "pequena odisseia", a partir de um sujeito *sui generis*, nos sugere o questionamento sobre o exercício heroico do "ilustre poeta" (Figueira, 2016, p.38) em diálogo com o mo-

delo de Homero, na figura de Ulisses, visto a construção de um "herói ideal, até mesmo nos defeitos", que elevou o texto grego à categoria "nacional" (Nunes, 2015, p.10). Algumas adjetivações da personagem grega, tais como "sábio" (Nunes, 2015, v. 129, p.20), "valoroso" (Nunes, 2015, v. 238, p.32), "valente" (Nunes, 2015, v. 207, p.22) ou "guerreiro" (Nunes, 2015, v. 73, p.31) poderiam se referenciar a João Silva, dado a sua inquietação e consciência crítica pela desordem da cidade e devido aos seus conflitos contemporâneos. Contudo, diferentemente do primeiro, a personagem de Figueira não seria, de forma alguma, "prudente" (Nunes, 2015, v.80, p.19), visto descortinar problemáticas que não elevariam o texto à condição nacional baseada no modelo grego, a exemplo da exaltação da pátria, mas sim enquanto crítica pós-colonial (Mata, 2003; Leite, 2003) pela subversão performática que expõe os problemas da pátria.

Para Victor Brombert (2001) o anti-heroico seria uma forma de presença negativa de um modelo subvertido ou ausente (Brombert, 2001, p.14). Contudo, desde o século XIX, a literatura ocidental, "[...] abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos, mas as vezes capazes da inesperada resistência e firmeza" (p.14) dificultou uma análise meramente dicotômica do herói: "[...] as linhas de demarcação que separam o heroico do não-heroico estão borradas" (Brombert, 2001, p.14).

O poeta mindelense, em suas reflexões sobre o atual contexto cabo-verdiano, propondo, inclusive, algumas saídas – "(...) é preciso acabar com os ditadores corruptos postos no poder pelos ocidentais. Para isso, é necessário um renascimento em África, educação para todos..." (Figueira, 2016, p.39-40) não sublima o sujeito porta-voz da consciência pós-colonial, visto este ser representado por uma personagem miserável e com qualificadores negativos, tais como: "mau caráter" (Figueira, 2016, p.21), "soberbo" (Figueira, 2016, p.21), "intelectual de merda" (Figueira, 2017, p.26), "tarado" (Figueira, 2016, p.40), "safado" (Figueira, 2016, p.53) e "arrogante" (Figueira, 2016, p.53). Logo, o universo da poesia clássica ocidental, governado pela razão e crente

no equilíbrio e na ordem pela onipotência do sujeito heroico (Cara, 1989) distancia, não apenas temporal e historicamente Ulisses de João Silva, mas reapropria a segunda personagem na subversão da representação do herói em suas atitudes contraideológicas.

Mais produtivo, todavia, do que encontrar pontos de contato e de distanciamento no herói grego de Homero, talvez seja a análise do mecanismo intertextual sob o signo da memória, como trouxe Tiphaine Samoyault (2008). Se a memória possibilita, segundo a crítica, servir da tensão entre a retomada e a novidade; o retorno e a origem, a investigação da trajetória de João Silva talvez nos aproxime mais da história recente de Cabo Verde, e de suas utopias, à compreensão da complexidade desse sujeito.

A narrativa é construída através de um tempo presente–o momento em que João Silva acorda e inicia a sua "pequena odisseia" ao mercado de peixe, até o desenrolar, em que, ao som de um telefone, desperta, na percepção de que estava, em verdade, em um sonho (ou pesadelo)–e da retomada memorialística de Cabo Verde. Em uma das passagens, descobrimos que Silva é amigo de Gabriel Mariano (Figueira, 2016, p.36); este, da chamada Geração da Utopia dos jovens intelectuais africanos frequentadores da Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Portugal, ainda durante o período colonial; agitador cultural e figura fundamental ao desenvolvimento de alguns importantes materiais artísticos à historiografia literária de Cabo Verde, como o *Suplemento Cultural*; que conviveu com importantes figuras das lutas de resistência contra o regime colonial português, como o guineense Amílcar Cabral; e que é sempre lembrado pelos poemas de luta e resistência, a exemplo de "Capitão Ambrósio", texto, inclusive, interpretado na obra de Tchalê (Figueira, 2016, p.41).

Além dessa informação, é importante frisar que algumas personagens se referem a João Silva como "ilustre poeta", ou seja, um sujeito lembrado/reverenciado pela sua atividade artística. Atitude, porém, que parece ter ficado no passado, vistos os trechos:

> […] – Ouve cá, seu analfabruto!… atreves a dizer que eu sou um grande poeta? Algum dia leste a minha poesia?… E se leste, chegaste a compreender aquilo que eu escrevi?
>
> […] Fusco és tu, poeta, que ninguém entende a porra que escreves (Figueira, 2016, p. 19, 28-29).

Temos, portanto, alguns elementos que nos sugerem afirmar João Silva como um poeta da geração de Gabriel Mariano, e que, no presente da narrativa, tornou-se um incompreendido.

Talvez pelo maior afastamento do período das Independências, as personagens da prosa africana de língua portuguesa têm se desvencilhado de dicotomias fixas, nos esforços dos escritores pela criação de sujeitos complexos, paradoxais, como reflexo dos paroxismos desses próprios artistas, a exemplo das inúmeras personagens das obras do escritor angolano Pepetela. Na revisitação das utopias das lutas anticoloniais, os artistas do presente têm reapropriado algumas figuras a partir de novos signos; alguns, na representação de sujeitos melancólicos e descrentes, como Aníbal, em *A geração da utopia*, de Pepetela (1995) e já outros, como Figueira, através dos incompreendidos, como João Silva, que ainda carregam suas pulsões utópicas pelo fim dos "ditadores corruptos" (Figueira, 2016, p.39) e pelo "renascimento em África" (Figueira, 2016, p.40).

João Silva, portanto, mais do que um anti-herói perturbador da ordem mindelense estabelecida, representa o herói nacional revisitado que resiste ao tempo e às transformações da cidade, por meio de atitudes heroicas que tencionam mudanças. O posicionamento militante, assim, é retomado pelo exercício memorialístico de passagens históricas, na ânsia de que nas escolas e Universidades Joseph Ki-Zerbo possa ser estudado (Figueira, 2016, p.13), por exemplo, mas na constatação de que "ninguém conhece a história do arquipélago" (Figueira, 2016, p.45); desconhecimento da história de Cabo Verde, bem como de seus *ilustres* poetas, de uma geração que, no retrato contemporâneo

explicitado no texto, tornaram-se sujeitos incompreendidos por seus próprios patriotas.

A *Odisseia* paródica como deformação do poeta utópico

O herói incompreendido na "pequena Odisseia" de Tchalê Figueira é representado enquanto revisitação da história nacional e na visão descrente do presente, mas sobretudo por meio de artifícios textuais e paratextuais relacionados ao universo do riso. Para Jane Tutikian (2015), no contexto literário cabo-verdiano Germano Almeida seria um dos principais cultuadores do humor na produção contemporânea, visto a continuidade de temáticas consolidadas pela geração claridosa, como a seca, a fome e a imigração, mas desvencilhando-as de certa seriedade, pelo uso, por exemplo, da paródia. A obra de Tchalê Figueira poderia, de igual modo, estar inserida nesta perspectiva, a começar por seu elemento paratextual: a capa do livro, cuja interpretação potencializa a leitura pelo cômico.

Fonte: Capa do livro de Tchalê Figueira, foto da autora

Na ambientação de uma sátira social, cuja interpretação será mais bem compreendida com a leitura do texto, a capa da obra, de autoria do autor, traz um desenho em que são representados três sujeitos: o primeiro, relacionado à religiosidade, com uma espécie de mitra à cabeça e uma bengala; o segundo, relacionado à justiça, munido de uma balança em suas mãos; e, o terceiro, vestido com um terno azul com alguns cifrões em dólares. Mesmo com essas diferenças, todavia, os três têm algo em comum: o nariz exageradamente avantajado, na observação de uma montagem caricatural.

O desenvolvimento narrativo da novela, assim, possibilita o diálogo com o desenho, visto que a religiosidade cristã é criticada em diversas passagens da obra, como nas atividades da igreja católica, desde a Idade Média, e a conivência com a escravatura (Figueira, 2016, p.16-17); nos acordos entre a igreja e o regime colonial no período salazarista, na representação do "fascista Padre Gaspar", informador da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) (Figueira, 2017, p.33); na pedofilia na instituição religiosa (Figueira, 2016, p.33); na hipocrisia dos cristãos que apenas vão à missa (Figueira, 2016, p.16); e nas narrativas construídas, pela igreja, para justificar a morte de crianças cabo-verdianas pelas péssimas condições de vida durante a colonização (Figueira, 2016, p.35), na opinião categórica de que a religião é "o mal de todos os males" (Figueira, 2016, p.60-61), através de um "espírito pragmático, ateu, plenamente de acordo com a máxima de Nietzsche: 'Deus morreu! *Interessante*!' (Figueira, 2016, p.54).

A justiça, de igual modo, é condenada: "a nossa justiça é uma catástrofe" (Figueira, 2016, p.27), em uma das anedotas sobre um advogado corrupto no período da fome de 1947 (Figueira, 2016, p.42), assim como as classes política e empresarial, a exemplo de: "é uma tristeza ver esta gente a morrer na míngua, vítimas deste governo de merda e de seus políticos que só cantam de galo nas campanhas eleitorais" (Figueira, 2016, p.20), e na crítica aos empresários que fazem "desvios" que, em verdade, são roubos (Figueira, 2016, p.35), visto não haver ma-

neiras de desestruturar a pirâmide social: "Sem trabalho, temos gente nas lixeiras sobrevivendo abaixo do cão, enfim, uma grande cagada, ricos mais ricos, pobres mais pobres, a velha história..." (Figueira, 2016, p.36-37).

A capa caricatural apresenta, desse modo, a visão desencantada da personagem João Silva por meio da descrença e da deslegitimação dos "três poderes" (as classes religiosa, política e empresarial) que dominam o contexto mindelense. Talvez, por isso, Francisco Fontes afirme que Silva seria um "amargurado, desencantado, mas lúcido" (Fontes, *apud* Figueira, 2016, p.3). A lucidez, que acompanha a personagem durante toda a narrativa, todavia, é potencialmente representada pela construção caricatural não apenas no desenho da capa, bem como na criação de João Silva, como artifício paródico à legitimação do posicionamento contraideológico.

Linda Hutcheon (1985) define a paródia enquanto um jogo intertextual em que um texto ou um contexto é parodiado por um texto subsequente, de um mesmo autor ou de um autor diferente. Seria preciso, assim, ao leitor, o conhecimento dessas inferências tratadas na obra para identificar a subversão proposta pelo artista, que tem como função prioritária a problematização, na inversão do modelo textual, sobre o qual se baseou, para a tomada de consciência crítica.

Para Carmen Lucia Tindó Secco (2002) a visão desencantada, distópica, na produção literária africana de língua portuguesa, pós 1975, é representada, principalmente, através da paródia como procedimento de denúncia às contradições de poder. Logo, no "presente conflitivo" (Souza, 2020, p.57) dos contextos africanos em que a distopia se ambienta na literatura, um dos artifícios possíveis à construção paródica seria o grotesco que, de acordo com Mikhail Bakhtin, se refere ao "exagero (hiperbolização)" (Bakhtin, 1987, p.268) pela estética do feio.

Nessas produções literárias, há algumas caracterizações grotescas observadas como em *Jaime Bunda*, de Pepetela (2010), com o

policial de "nádegas volumosas", um "bundão" (Pepetela, 2010, p.12), na figuração de um detetive frágil e falível como contraposição ao projeto do homem novo; ou o Senhor Bambara, o estrategista militar em *Comandante Hussi*, do cabo-verdiano Jorge Araújo (2006), caracterizado como "minúsculo", "roliço", uma "almôndega peluda" (Araújo, 2006, p.35), enquanto crítica aos jogos de poder durante a Guerra Civil na Guiné-Bissau (1998-1999). O exagero das caracterizações corpóreas dessas duas personagens, pelo grotesco, estaria relacionado à deformação simbólica que caracterizaria a perspectiva crítica intencionalmente criada pelos escritores.

É perceptível o mesmo artifício na produção artística de Tchalê Figueira, inclusive, para além do texto literário. No exercício das artes plásticas, algumas telas do artista como "Cabeça decapitada, barbaridades" (2021) figuram personagens grotescas, a exemplo de militar ilustrado como um *clown* em seu riso exagerado; na ambientação da violência no contexto de guerra, delineando um corpo avantajado, representado pelo colonizador, e a deformação do rosto do colonizado, em "O colono e o servo" (2021), ou mesmo na série *War is stupid* (2015), em que há ilustrações híbridas, com corpos humanos e cabeças de bichos[1]. Nesse cenário, o caótico que assombra, ao mesmo tempo fascina.

Érica Antunes (2013) no estudo da obra *Ptolomeu e sua viagem de circum-navegação*, de Figueira (2005) observava algumas características as quais dialogam com a "odisseia" de João Silva, visto que, [a novela] "deixa transparecer desvios de juízo moral e a aceitação risonha do homem que oscila entre o cinismo e a bonomia, tornando equivalentes a ordem e a desordem" (Antunes, 2013, p.213). Já na "odisseia" de João Silva, algumas anedotas, as quais apresentam imagens memorialísticas do cotidiano em Mindelo, por meio de histórias absurdas, como a do barbeiro que usava espuma com cuspe para bar-

1 As telas podem ser observadas em: https://thisisnotawhitecube.com/pt/artists/145-tchale-figueira/ Acesso em: 14 jun. 2024.

bear os clientes, pela falta de água (Figueira, 2016, p.69-70), são finalizadas com um tom tragicômico em que os juízos são deixados de lado; no particular causo, com a reclamação de um dos clientes, o atrevido barbeiro responde:

> - Meu amigo, a crise de água em Mindelo é coisa séria, aqui na barbearia já não temos água, por isso, fazemos espuma de barbear com saliva... se não estás contente com o meu serviço, vai à barbearia do Djony. No Djony, para fazerem-te a barba, os barbeiros cospem-te diretamente na cara!... Risos soam como trovoada da parte dos clientes e vagabundos que frequentam a barbearia (Figueira, 2016, p.70).

A estética do feio, do grotesco, representada através da comicidade crítica pelo artista, deforma o espaço mindelense, mas sobretudo João da Silva. A degradação do pequeno espaço em que vive a personagem seria, assim como observou Antonio Candido, o cortiço de Gervaise em *L'assomoir* (2006), um sistema topológico que demarca o lugar marginal na cidade desigual:

> [...] Num canto, tem um bidão de ferro com água; nele, com uma caneca, apanha água para molhar o corpo velho e flácido. Olhando para a sua barriga saliente, igual a uma mulher grávida nos seus três meses, vê como a água que lava o canastro, misturada com sabão, desliza o corpo ruidosamente e cai no chão, serpenteando no frio piso de cimento, e logo entra para um buraco da antiga canalização da casa, sinal de que houve dias melhores naquela habitação (Figueira, 2016, p.9).

O que a novela de Figueira adiciona a essa topografia marginal é a descrição corpórea da personagem, por meio do grotesco como elemento constituinte dessa degradação. Enquanto nas descrições que representariam o "espaço que não cabe" (Candido, 2006, p.30) na análi-

se de Candido, a exemplo do pobre vestido de Gervaise ou no pano cru estampado de Madame Fauconnier, em contraposição ao vestido de gala de Madame Lorilleux, descortinado da seriedade de Émile Zola, Figueira ilustra um sujeito caricatural. Logo, mais do que degradado pela pobreza, o poeta tem, em seu corpo velho, flácido, lento e impotente a imobilidade do presente, em contraposição aos arquétipos do poeta utópico de outrora: jovial, guerreiro, ativo e potente, "Ai vida ai vida... quem me dera ter a eterna juventude!" (Figueira, 2016, p.40).

A burlesca comparação retomada ao longo de toda a narrativa: "devagar vai arrastando os pés de pato e pernas curtas, iguais às pernas de uma tartaruga das ilhas de galápagos" (Figueira, 2016, p.10) tem a função de, pelo cômico, criar uma atmosfera de imobilidade do corpo "velho e flácido" (Figueira, 2016, p.9) que se arrasta ao longo das páginas, justamente pelo excesso, na repetição que cria um efeito de suspense – e ansiedade–na leitura, pela lentidão dos acontecimentos e na constatação de um sujeito arruinado, em descrições que oferecem plasticidade à narrativa, como em:

> Limpando o rosto com o seu lenço sujo de ranhos, o pescoço taurino e a testa, que cada vez mais brilha naquele sol infernal, caminha alguns metros. Sobe lentamente, respira com dificuldade (Figueira, 2016, p.22).

Na putrefação em vida, João Silva, um "velho tarado", rememora, melancolicamente, os signos da masculinidade nos tempos áureos de ereção, "[...] mas, eu, com as mulheres, já era: nem sexualmente nem platonicamente" (Figueira, 2016, p.10), muito bem representados pelo machismo latente na objetificação do corpo feminino e nas diversas obscenidades retratadas ao longo da narrativa, como em:

> Como é que aqueles enormes e belos cus, suspensos debaixo das costas daquelas negras e mulatas bonitas, logram estar de pé, sem caírem no chão? Ah! Como bom é ver aquelas rabioscas volumosas... Porra! Mas a

> velhice é uma chatice, a minha verga já só serve para mijar!... (Figueira, 2016, p.29)

O herói mindelense, assim, repugna e fascina o leitor, justamente pelas contradições de um sujeito que resgata o espírito revolucionário e ético das lutas anticoloniais, mas que vive um cotidiano reverso, já "bêbado e fraco" (Figueira, 2016, p.75), entre ódios reflexivos, boêmias e obscenidades em um corpo degradado. O riso, portanto, é agridoce; se não escancarado pelos terríveis pensamentos de um tarado poeta incompreendido, pelo menos sacia pelas belas formas de representar a fealdade de Mindelo, ou do universo em que a utopia quase sai de cena.

Referências

ANTUNES, E. Um malandro cabo-verdiano na novela Ptolomeu e a sua viagem de circum-navegação, de Tchalê Figueira. *Forma breve*. Universidade de Aveiro, 2013.

ARAÚJO, J. *Comandante Hussi:* a história do menino-soldado que não perdeu a capacidade de sonhar. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Clube do Livro, 2006.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BROMBERT, V. *Em louvor de anti-heróis*. Figuras e temas da moderna literatura europeia (1830-1980). Tradução: José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, A. Degradação do espaço: estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir. *Rev. Let.,* São Paulo, v.46, n.1, p.29-61, jan./jun. 2006.

CARA, S. de A. *A poesia lírica*. 3. ed., São Paulo: Ática, 1989.

FIGUEIRA, T. *Uma Pequena Odisseia Mindelense*. Cidade da Praia: Tipografia Santos, 2016.

FONTES, F. Prefácio. *In*: Figueira, T. *Uma Pequena Odisseia Mindelense*. Cidade da Praia: Tipografia Santos, 2016.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia.* Ensinamentos das formas da arte no século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

MATA, I. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. *In*: LEÃO, Â. V. (org.). *Contatos e Ressonâncias – Literaturas africanas de língua portuguesa.* Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

NUNES, C. A. Prefácio. *In*: *Homero Odisseia*. 25 ed., Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 07-14.

PEPETELA. *Jaime Bunda: Agente secreto***.** São Paulo: Record, 2010.

PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: Leya, 2013.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade.* Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.

SECCO, C. L. T. Travessias e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas). *Légua & Meia:* Revista de Literatura e Diversidade Cultural. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana. n.1, 2002.

SOUZA, L. S. L. *Utopias no universo distópico:* a escrita de autoria feminina em Moçambique. Tese (Doutorado)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo (USP), 2020.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TUTIKIAN, J. Eva, a relativização da verdade. *In*: *Prâksis*–Revista do ICHLA, n.1, Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, 2015, p. 31-37.

“A vida começa quando a violência acaba”[1]: corpos oprimidos, vidas violentadas em *Insubmissas lágrimas de mulher*, de Conceição Evaristo e *Na Roda do sexo*, de Fernando Monteiro

Marinei Almeida
Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Celiomar Porfírio Ramos
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)

Em produções contemporâneas, sobretudo na literatura brasileira, temas como violências contra o corpo feminino têm ganhado destaque, especialmente em autoria de mulheres negras. Aqui no Brasil, considera-se um marco importante o advento da Lei 10.639 de 2003 que incentivou o descortinar de narrativas-denúncias contra a onda violenta à mulher, sem a naturalização respaldada pela estrutura social do país em mascarar problemas como o racismo, o sexismo, a questão de gênero, dentre outros. Um exemplo é a produção de Conceição Evaristo que vem se destacando no cenário literário, não somente no Brasil.

1 A **Lei Maria da Penha** (Lei nº 11.340/06) completou 18 anos neste ano de 2024, é considerada pela Organização das Nações Unidas (ONU) como uma das três Leis mais avançadas do mundo, ela cria mecanismos de proteção às vítimas, assumindo que a violência de gênero contra a mulher é uma responsabilidade do Estado brasileiro e não apenas uma questão familiar.

Em se tratando de violências, tema desta reflexão, o estupro é uma dor recorrente na produção dessa autora. Em *Becos da memória* (2017), por exemplo, a personagem Fuizinha foi vítima; nas antologias de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), tal violência é relatada nos contos: "Amarides Florença", "Shirley Paixão" e "Isaltina Campo Belo", sendo estes dois últimos escolhidos para compor o *corpus* de análise neste texto; na obra *Olhos d'água* (2016) essa violência é tratada nos contos "Duzu-Querença" e "Quantos filhos Natalina Teve?"; e, por fim, na antologia poética *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), o estupro é desenhado de maneira magistral no poema "A menina e a pipa-borboleta" (Ramos; Ferreira, 2021).

Contudo, a autora não se restringe a tratar apenas sobre a violência sexual supracitada. Os temas que Evaristo aborda em sua produção incluem outras violências, tais como o sexismo, o racismo, a subjugação da mulher negra, entre outros. Ressaltamos, como base em Constância Lima Duarte (2010), que esses assuntos foram tratados com pouca atenção na produção literária brasileira de autoria feminina, escrita por mulheres não racializadas, e quando mencionados, não eram vistos sob um viés mais crítico, portanto, não apontavam as múltiplas violências de que historicamente as mulheres eram vítimas, limitando a incluir as violências simbólicas. Desse modo, contribuía, mas pouco, para uma tomada de consciência do que realmente significa esse tema neste país afundado em uma base estrutural racista. Pensar a representação da mulher negra a partir da autoria feminina afro-brasileira nos parece relevante, aliás, preciso e urgente nesta atual conjuntura, pois as escritoras afro-brasileiras buscam contestar as representações vigentes reestruturando-as, uma vez que a representação é uma construção histórica e social (Cambraia; Lousada, 2017, p. 5).

Na antologia *Insubmissas Lágrimas de mulheres*, a autora nomeia os 13 contos que compõem a obra com nomes de mulheres e apresenta elementos textuais que demonstram o ato de "desilenciamento". Isso ocorre quando as personagens têm a possibilidade de relatar suas his-

tórias de dores, mas também de resiliência. No conto "Shirley Paixão", por exemplo, a narrativa que recebe o mesmo nome da personagem protagonista relata que, após passados quase 30 anos dos "dolorosos fatos", por meio de uma reminiscência, esta resgata sem nenhum remorso, ao contrário, com a certeza de ter agido certo na proteção de suas filhas, sua história a uma interlocutora que se empenha em ouvir e, por conseguinte, recolher histórias de mulheres:

> Foi assim [...] quando vi caído o corpo ensanguentado daquele que tinha sido meu homem, nenhuma compaixão tive. (...) Queria matá-lo, queria acabar com aquele malacafento, mas ele é tão ruim que não morreu. Não adianta me perguntar se me arrependi. Arrependi não. Confessei à polícia o meu desejo, a minha intenção. Não que eu tivesse planejado, nunca. Vivíamos bem [...] (Evaristo, 2016, p. 8).

Por meio de uma narrativa fluída e sem rodeios, Shirley Paixão continua a relatar o momento doloroso de sua vida ao expor o episódio em que sua filha mais velha, Seni, é vítima do estupro, sendo o agressor o pai.

Seni era uma das três filhas que o marido viúvo trouxera com ele para a casa quando veio morar com Shirley Paixão que, por sua vez já tinha duas filhas biológicas, cujo pai teria "evadido no tempo e no espaço, que tinha ido embora sem nunca dar notícia" (Evaristo, 2016, p. 31). A atenção da narração recai sobre essa filha, cujo comportamento arredio e calado, desde quando chegou à sua casa com menos de nove anos, preocupava Shirley, porém esta acreditava que isso era consequência das "saudades contidas e incompreensão diante da morte da mãe" (Evaristo, 2016, p. 29).

Tais comportamentos, bem como o silêncio de Seni, têm muito a dizer, pois representam um silêncio-grito perante a violência sexual que sofria durante longos anos. De acordo com a narrativa, ela era

vítima de tal atrocidade desde que sua mãe falecera, fato até então desconhecido por Shirley.

O ato do silenciamento da mulher acontece, muitas vezes, em virtude de ela não ter oportunidade de fala no âmbito social e, em outros casos, por sua fala ser abafada em meio as violências que a cercam. O silêncio, na realidade, é um ato de silenciamento, e as ações, tais como as de Seni, representam um silêncio-grito, no qual a mulher pede socorro através de pequenos sinais. A literatura de autoria feminina negra no Brasil, como é o caso da produção de Evaristo, inscreve-se numa espécie de contranarrativa, à medida em que visa trazer para o centro dos textos vozes que são vítimas de silenciamentos, portanto, inserindo-se "na contramão da história" (Adiche, 2009, online), expondo as feridas (in)visíveis que marcaram e, por vezes, ainda marcam corpos femininos, sobretudo os racializados.

Sobre esse tema na Literatura produzida no Brasil, retomamos Duarte (2010), que chama a atenção para ausência de textos literários de autoria feminina de mulheres não racializadas que abordam sobre as violências físicas perpetradas contra as mulheres. Apesar de pouco frequente, segundo a autora, as autoras se limitam a narrar a violência simbólica. Isto posto, Duarte questiona:

> [...] em que livros estão as marcas literárias do espancamento, do estupro e do aborto a que quotidianamente as mulheres são submetidas, e os jornais não cansam de noticiar? (Duarte, 2010, p. 147).

Posteriormente, ela assegura que o que foi recalcado na escrita de mulheres não racializadas foi trazido à tona pelas autoras negras brasileiras, pois tais violências são temas recorrentes na produção das mulheres racializadas.

De acordo com Marilena Chauí (1985), a violência simbólica contra a mulher é resultado da dominação da ideologia masculina sobre

a feminina. Para a autora, a violência é definida como ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas, tendo como objetivo a dominação do outro. A pessoa que comete a ação violenta, por sua vez, toma o ser dominado como "objeto", desconsiderando-o como sujeito. Nesse cenário, a pessoa dominada é silenciada e subjugada, sem autonomia, tornando-se dependente e passiva do outro. Nesse sentido, essa autonomia é entendida como "capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir" (Chauí, 1985, p. 15).

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2010), alerta para o perigo de dar ênfase para o "simbólico", em um dos seus sentidos mais correntes, a de

> minimizar o papel da violência física e esquecer que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, o que é ainda pior, tentar desculpar os homens por essa forma de violência. O que não é, obviamente, o caso. Ao se entender "simbólico" como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente "espiritual" e, indiscutivelmente, sem efeitos reais. É esta distinção simplista, característica de um materialismo primário, que a teoria materialista da economia de bens simbólicos [...] visa a destruir, fazendo ver, na teoria, a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação (Bourdieu, 2010, p.46).

Sem a intenção de recair em generalizações, é relevante apontar que o homem na sociedade patriarcal, geralmente compreende a mulher como um objeto, inclusive pensando no aspecto sexual, por isso, esta estaria à sua disposição. A compreensão de que a mulher como propriedade do homem é afirmada em diversos segmentos da sociedade,–no âmbito familiar isso é bem evidente -, pode ser confirmada se olharmos as pesquisas sobre as violências sofridas por crianças e mulheres no âmbito doméstico. Ao contrário dos casos de homicí-

dios, em geral, os feminicídios se baseiam sempre no mesmo mote, a desigualdade de gênero, que está alicerçada, de maneira estrutural, na crença de que as mulheres são subalternas aos homens e que seus direitos e vontades são menos relevantes. A maioria dos casos noticiados nos jornais sobre violências contra mulheres, que em grande quantidade chega ao feminicídio, mostra que a motivação frequente é causada pela tentativa da mulher romper com um relacionamento indesejado ou abusivo e que o parceiro não aceita o fim da relação. Aqui, no Brasil, tais violências sofrem uma gradação a ponto do país ocupar o 5º lugar no *ranking* de assassinatos de mulheres no mundo[2].

Sobre as mais variadas formas de violências impetradas aos corpos femininos, também indagamos: em que produção estão as marcas literárias quando se tratam de mortes, espancamentos por intolerância relacionados à questão sexual? Sabemos que esse tipo de violência não é novo e nem faz parte da nova onda de modismo em relação às violências causadas por racismo e homofobia.

Uma vez mais Evaristo coloca o dedo na ferida social com o conto "Isaltina Campo Belo", também presente na obra *Insubmissas lágrimas de mulher*, em que figura como protagonista uma personagem que leva o mesmo nome do conto, uma mulher negra e lésbica. Vale pontuar que a mulher negra foi apresentada na literatura de forma estereotipada e, apenas, como objeto. Já quanto as mulheres negras lésbicas, quando olhamos para a historiografia literária, podemos perceber que elas foram, de forma sistemática, "esquecidas".

Fátima Lima (2018), em seu texto intitulado "Raça, Interseccionalidade e violência: Corpos e processos de subjetivação em mulheres negras e lésbicas", ao refletir sobre o lugar ocupado pelas mulheres negras lésbicas na sociedade, afirma que elas têm seu cor-

2 Uma pesquisa feita em nove estados (dentre os 26 estados e o Distrito Federal) do Brasil em 2023, mostrou que a cada 24 horas, ao menos oito mulheres foram vítimas de violência. Disponível em: https://observatorioseguranca.com.br/category/feminicidio-e-violencia-contra-mulher/–Acesso em: 8 jul. 2024.

po-subjetivação atravessado por três fortes eixos de opressão: raça, gênero e sexualidade. Embora esses se evidenciem, a autora ressalta que não existem apenas tais eixos de opressão, há outros que podem acentuar o processo de exclusão dessas mulheres como, por exemplo, a classe, a geração e o território.

Isaltina Campo Belo conta sua história relatando que, desde criança, apesar de ter nascido com o sexo biológico de uma mulher, não se sentia como uma:

> Tive uma infância feliz, só uma dúvida me perseguia. Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam todos enganados. Eu era um menino (Evaristo, 2016, p. 57).

Isaltina evidencia, dessa maneira, que a sua vida começou com um conflito em virtude da inadequação aos padrões ditos "normais", o que a fez se sentir "diferente". Apesar de pertencer a uma família tradicional, estruturada, segundo os padrões sociais, ou seja, com mãe, pai e irmãos, a chamada "família nuclear", aquela que é privilegiada às custas de outras formas de família, para nos referirmos ao que aponta Oyèronké Oyèwúmi (2000), filósofa feminista nigeriana, que critica a retórica de família baseada no modelo do núcleo familiar euro-americana que sustentou e, por vezes, sustenta os pensamentos de muitas feministas, como os de Simone de Beauvoir.

A narração de Isaltina traz alguns detalhes desses conflitos vividos e chega ao ápice da narrativa quando conta sobre a extrema violência acometida contra ela quando sofre um estupro "corretivo", cometido coletivamente por cinco homens e mais seu namorado, a quem ela confiou suas angústias em relação ao conflito relacionado a sua identidade de gênero. O objetivo desse ato cruel era ensinar Isaltina a ser mulher:

> Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo; diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher (Evaristo, 2016, p. 64).

Ainda que as violências marcassem a vida de Isaltina Campo Belo e dessas violências tenham por resultado/consequência uma gravidez, a protagonista opta por manter a gestação e tem uma filha, Walquíria. Essa, por sua vez, tem um papel importante na narrativa, pois auxilia, embora indiretamente, no reconhecimento de Isaltina Campo Belo como uma mulher lésbica. Tal tomada de consciência ocorre quando Isaltina conhece Miríades, a professora de sua filha e, posteriormente, o amor de sua vida.

Nas Literaturas africanas de língua portuguesa essas marcas também ainda pouco comparecem, sobretudo na escrita de mulheres. Na literatura moçambicana Paulina Chiziane é uma das poucas autoras que traz para a sua escrita vários tipos de violências perpetradas contra a mulher, inclusive o estupro. Em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), por exemplo, temos a personagem Maria, que ainda menina foi levada pela mãe Delfina à casa do feiticeiro Simba como pagamento das encomendas da mãe.

Mário Lugarinho em "Paradígmas Paradigmas confrontados: Algumas masculinidades nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa" (2017), ao citar vários nomes de escritoras mulheres que vão além das três autoras da literatura de fundação nacional (Alda Lara, Alda do espírito Sando e Noémia de Sousa), que constituem um "quadro de uma produção literária em frequente ebulição", além do de Paulina Chiziane aqui já lembrado, cita: Orlanda Amarílis, Vera Duarte, Dina Salústio, Conceição Lima, Ana Paula Tavares, Filomena Embaló, Lilian Monplé. Ressaltamos que essa lista seria maior, caso incluíssemos outras tantas autoras contemporâneas, tais como Deusa D'África, Sónia Sultuane, Odete Semedo.

Lugarinho ainda observa que:

> Se por um lado, a produção dessas autoras demonstra a emergência de um sujeito cuja identidade feminina é flagrante para a constituição de um ponto de vista em contraponto a uma tradição que as subalternizou como indivíduos, por outro, deixam à mostra o privilégio que a crítica concedeu, ao longo do século XX, à produção de autoria masculina (Lugarinho, 2017, p. 141).

Reconhecemos a importância de tal debate proposto por Lugarinho. Aliás, tal temática já vem sendo discutida, no entanto, carece de maior atenção não só no âmbito das produções literárias dos países lusófonos da África, mas no continente africano de modo geral. Embora este não seja o foco central do debate, as considerações apresentadas são transversais e dialogam, ainda que indiretamente, com a ausência da temática das violências na literatura, pois nas sociedades patriarcais as violências praticadas contra as mulheres, geralmente, têm como algozes homens. Aqueles que detêm o poder e, por conseguinte, a caneta para escrever a história e a literatura. Desse modo, poucos são os que expõem em sua produção tal temática. Ademais, o autor estabelece uma crítica a academia que, em certa medida concede certos privilégios aos homens ao conferir atenção às produções de autoria masculina.

Após essa breve reflexão retomamos o diálogo com os textos literários, em especial, aqueles que evidenciam diretamente algumas violências perpetradas contra o sujeito feminino no diálogo entre escritas produzidas entre as Literaturas de Língua Portuguesa, como já anunciado.

Em diálogo com os contos de Evaristo lançamos mão de uma obra pouco conhecida no meio acadêmico brasileiro, intitulada *Na Roda do Sexo* (2009), do escritor caboverdiano Fernando Monteiro. Ainda que consideremos os apontamentos realizados por Lugarinho acerca do privilégio que a crítica concedeu à produção de autoria masculina,

acreditamos que é importante trazer Fernando Monteiro, pois ele é, conforme mencionado, ainda pouco conhecido no meio literário inclusive aqui no Brasil e, além disso, a temática do texto em questão é a violência praticada contra a mulher, justificando, portanto, a escolha de trazermos seu texto para análise.

Monteiro foi um jornalista e cronista na cidade de Praia, na Ilha de Santiago. Por meio do livro *Na roda do sexo*, o autor traz para o cenário das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa temas que não são corriqueiros quando trata sobre as representações de gênero que extrapolam a costumeira lógica binária heteronormativa que instaura papel e lugar predefinidos, trazendo para o espaço narrativo de seus contos gays, lésbicas, travesti, mulheres fortes e crianças violentadas. Esse livro aborda as várias formas de violências relacionadas tanto ao gênero quanto ao sexo, crivadas por várias questões de ordem social. Temas que dialogam com as narrativas da obra *Insubmissas Lágrimas de mulher*, de Evaristo, aqui abordada.

Em uma linguagem dura, ora despida da formalidade, ou diríamos, de "amenidades" da língua, Fernando Monteiro apresenta-nos certos atos e atitudes cruéis no decorrer de narração dos contos, ao todo 12, sendo 11 escritos em língua portuguesa e 01 em língua crioula. Além das inúmeras violências praticadas, tanto no âmbito da família, quanto no espaço público, tais como a escola, a rua, o bar e os bairros periféricos de Praia.

Além disso, em algumas narrativas desse livro há questões levantadas que apontam para uma tensão entre masculinidade e feminilidade, já discutidas por Lugarinho em sua Tese de Livre-docência (2012), quando este estudioso observa que:

> os contos de Monteiro propiciam a certeza de que as mutações, fragmentações identitárias podem abrir maneiras de revisão dos estereótipos sobre os quais nos constituímos na medida em que a contingência

> e a impossibilidade são os operadores da realidade e do real que a narrativa busca representar (Lugarinho, 2012, p.136).

Em diálogo com o que pondera Lugarinho, Sinei Ferreira Sales (2021), em "Saber viver caboverdianamente: uma analítica do dispositivo da sexualidade em *Na roda do sexo,* de Fernando Monteiro"*,* discute sobre o dispositivo da sexualidade no livro *Na Roda do Sexo*. Ele observa que além das tensões e fragmentações identitárias possibilitarem "a emergência de novos operadores da realidade", uma vez que os contos de Fernando Monteiro evidenciam uma complexidade do

> saber viver caboverdianamente mostrando dimensões do universo familiar, do universo dos afetos e da dinâmica de gênero e sexualidade pouco exploradas pelo universo das literaturas africanas de língua portuguesa (Sales, 2021, p. 138).

Essa escrita apresenta uma forte moralidade que cerceia e que permeia os objetos representados.

Constatamos esse tipo de moralidade explícita na voz narrativa em que, na maioria dos contos, comparece um narrador onisciente intruso que apresenta juízo de valores sobre a cena narrada e/ou sobre as personagens e seus comportamentos, como observamos nos contos "Onde está Samira" e em "O travesti", alvos de nossa reflexão. Lembremos, aqui, o que Bakhtin (2006) fala sobre a impossibilidade de um discurso ser neutro, uma vez que a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios.

No conto "O travesti" lemos com certa angústia, em várias partes da narrativa, a opinião irônica e sexista do narrador sobre a personagem principal Linda, uma travesti que tem um caso com Manu, um homem casado mulherengo, pai de vários filhos. Assim o narrador intruso apresenta essa personagem:

> Um indivíduo alto mais de um metro e oitenta – magro, de peito chato, onde estavam duas coisas que não se sabia se tinham um definitivo e eterno greve de crescimento ou se, antes, fazia de algo que cresceu de forma aberrante ou contranatura, de todo o modo absolutamente indefinido. Essa coisa não tinha a cintura muito apertada, e as pernas longas, [...] Era difícil dizer que aquela coisa era macho ou fêmea, se era homem ou mulher. Podia partir, perante tão rotunda dúvida, para um arriscado macho-fêmea, mas os gestos adamados e o penteado inequivocamente feminino, por um lado, e o corpo, sobretudo, as canelas compridas, equivocamente femininas, sustinham uma decisão em qualquer sentido (Monteiro, 2009, p. 40-41).

A partir do exposto, podemos notar que Linda, a personagem protagonista, além de desestabilizar a noção de heteronormatividade em um meio social machista e patriarcal, acaba por desconstruir discursos institucionalizados sobre as diferenças de gênero e sexo.

Interessante salientar que no enredo são trazidas discussões acaloradas entre as personagens, a exemplo da conversa entre Jojó, amigo de Manu, e Linda, sobre orientação sexual e identidade de gênero. Também são abordadas a homofobia, mostrando um retrato da cidade de Praia comparando esta a um centro maior, a cidade de São Vicente, de onde Linda vinha. Praia é descrita como um espaço onde não era possível conviver com essas "diferenças", uma cidade que ainda havia muita intolerância:

> (...) as pessoas não ligavam nenhuma, cada qual fazia a vida que quisesse, ninguém se preocupava – cada um era livre para gozar e levar a sua vida da forma que entendesse. Na Praia não. Mal uma pessoa põe os pés fora de casa, aparece um estafermo qualquer a infernizar-nos, como se a gente fosse cachorro,

> como se não fôssemos gente e com direitos (Monteiro, 2009, p. 43).

A história do conto segue com a narração sobre o caso extraconjugal de Manu e Linda, a ponto da esposa de Manu descobrir. O conto termina com o fim trágico de Linda. Manu acaba assassinando a amante e mais uma vez o narrador, com extrema ironia, entra em cena emitindo juízo de valor:

> Linda numa poça de sangue, os olhos esbugalhados a olharem para nada. Não mais se faria de mulher, não mais enganaria maridos bem intencionados, não mais ultrajaria homens encantados, não mais trairia os travestis verdadeiros, os gays e os paneleiros de todo mundo.
>
> Naturalmente que Manu pagou pelo que fez. Porque ninguém pode matar um ser humano e ficar impune. Apesar da sua esquisitice, apesar da sua condição e dos seus actos abomináveis e condenáveis. Linda – ou Lindo! – Não deixava de ser um ser humano, um ser humano com iguais direitos. Diferente mas igual aos outros (Monteiro, 2009, p. 52).

O narrador não é só irônico. Ele evoca a concepção natural, ou seja, a biologizante. A concepção de que ser mulher restringe-se apenas as mulheres cisgêneras, ou seja, aquelas que nasceram com uma vagina e se reconhecem como mulheres. As demais identidades femininas trans como, por exemplo, as travestis e mulheres trans enganam-se e, por conseguinte, enganam as demais pessoas. A abjeção dos corpos trans é evidente, posto que são seres humanos, apesar dos "actos abomináveis".

No conto "Onde está Samira?" também encontramos um narrador onisciente intruso que emite julgamentos no decorrer da história contada, por exemplo, na passagem em que é apresentada Maria,

mãe de Samira, ao discorrer sobre a intenção desta construir uma casa para ela e seus três filhos. Tal decisão é impulsionada pelo fato de que ela dividia, até então, um espaço de sete por quatro metros com os quatro filhos da meia-prima com quem morava e que, às vezes, trazia "seu homem ocasional":

> Além do mais, estava cansada de dar as suas pernadas só pelas empenas da casa e debaixo de árvores. Como era ainda nova – tinha apenas 23 anos – e não podia renunciar aos prazeres da carne, afinal, os únicos desta vida a que tinha acesso, o jeito era mesmo construir o seu próprio cubículo (Monteiro, 2009, p. 109).

Por ser Maria uma mulher que se permite viver os prazeres da carne, conforme é possível verificar no excerto, ela é apresentada pelo narrador representando, em certa medida, a percepção "local" acerca da mulher que assume tal posicionamento sobretudo no final do conto, quando conclui que é "uma mulher inglória e inútil mulher que homem algum queira para si" (Monteiro, 2009, p.129).

Nesse conto, assim como em "Isaltina Campo Belo", de Evaristo, é narrado de forma dura a violência sofrida por Samira, uma menina de 12 anos, vítima da pobreza e da fome que teve seu destino marcado por um estupro coletivo cometido por quatro moços que a raptaram e a estupraram "por 4 dias a fio" e no quinto dia "a descartaram na lixeira da Praia" (Monteiro, 2009, p.111).

Além disso, identificamos também um diálogo existente com o conto de Evaristo, acima citado e o conto "Descartável", presente em *A Roda do sexo*, cujo nome por si só já é bastante emblemático, diríamos intrigante. Por meio de uma narração dura vêm à tona, desde o início do conto, intervenções judicativas sobre a descoberta da gravidez de Catarina, uma menina de apenas 12 anos de idade, que era violentada pelo tio desde os seus 9 anos, no espaço familiar com quem morava, inclusive, na companhia do próprio pai. O tio neste conto, e por ques-

tões culturais que são comuns em alguns países africanos, tem autoridade de pai, sobretudo quando é este que sustenta financeiramente a casa, como ocorre no conto. O exposto corrobora com a perspectiva de Lugarinho, que afirma que "os textos literários são artefactos culturais discursivas que produzem e disseminam crenças e valores no espaço social" (Lugarinho, 2012, p.85).

Catarina é apresentada na narrativa da seguinte forma:

Doze anos de idade e já com peso de uma vida dentro de si [...]. Doze anos. Não doze anos como aquelas mulatonas, com físico de mulher, com corpo atraente de mulher, pernas compridas e grossas, com traseiros bem formados, com seios grandes e firmes [...] Decididamente, Catarina não era nem podia ser um objecto de desejo carnal de alguém. A bem da verdade, ela sequer tinha sexo [...] Era uma criança feia. Muito feia, rainha de feia. Vendo o rosto dela, sem se saber concretamente porquê, pensava-se numa ratazana. E a fealdade de Catarina não se resumia apenas ao rosto, o corpo também era feio, parecia um canguru a descansar (Monteiro, 2009, p. 81-82).

A ênfase grosseira da descrição física de Catarina no início do conto não será menos dura em relação aos fatos violentos que a menina sofrera no decorrer da narrativa, como lemos neste trecho em que ela confirma a gravidez, depois anunciada pelo vizinho à família desta:

> Não aguentando mais o choro de Catarina, capaz de cortar pelo meio qualquer coração humano, o tio, explodindo uma "puta de merda, ainda choras!", arrancou para o quarto, feito um furacão destruidor, voltou de lá, mais rápido e com os olhos botando faíscas, com um cavalo-marinho adquirido no Supra, com o qual tencionava bater Catarina. Aliás, aplicou-lhe duas vergadas nas costas, que se abriram em sangue e ferida. O pai, erguendo-se de forma tão abrupta que a cadeira se estatelou no chão, quando se julgava que ia impedir o tio de bater na filha, alçou o punho cerrado e lançou

> um petardo em direção à cara de Catarina, atingindo-a na boca (Monteiro, 2009, p. 86).

Tal qual no conto "Shirley Paixão", de Evaristo que aqui trouxemos sobre a vida de Seni, uma criança que sofre violências impetradas pelo pai desde a morte de sua mãe biológica, Catarina é tratada como um corpo feminino também a ser descartado. Além da violação do corpo frágil da menina pelo tio, passa por outras violências no decorrer da narrativa: (1) violências físicas: por meio dos espancamentos tanto do tio quanto do pai; a gravidez, por si só, e também por ter sido consequência de um estupro e, agravando ainda mais a situação, com o consentimento da mãe do estuprador; (2) violências psicológicas desde a primeira página do conto, quando é narrada a reação acuada de Catarina ao ter revelada a sua gravidez; depois na casa do rapaz, suposto pai da criança que ao final é confirmada, a que foi entregue. Nesse espaço, Catarina sofre inúmeras humilhações tanto pelo rapaz quanto e, sobretudo, pela mãe deste, como lemos abaixo quando a menina foi à casa de Bentinho receber o dinheiro da venda dos pastéis:

> Quando chegaram a casa do moço, a mãe encontrava-se no quintal. Inteirando-se do que a menininha ia lá fazer, fez ouvidos moucos, quando, daí a pouco, depois de o filho ter fechado a porta do quarto à chave, ela começou a gritar por socorro por que Betinho queria fazer tal coisa com ela – foi violada naquela casa pelo filho da mulher que se encontrava a dois passos, mas não fez o mínimo gesto para evitar o sucedido. A única coisa que fez foi entregar à menina chorosa e triste para além do dinheiro para pagar os pastéis que o filho comera, mais cem escudos, para adocicar a infância sofrida (Monteiro, 2009, p. 90).

Ainda que o narrador, seja, conforme mencionado, intruso e apresente juízo de valor, os contos presentes de *Roda do Sexo* apresentam certo teor de denúncia ao trazer personagens vítimas de violências.

Isso é, sem dúvidas, um avanço, pois as violências perpetradas contra os corpos femininos, sobretudo, aquelas que extrapolam a simbólica, geralmente, são "esquecidas" e/ou pouco narradas, como já afirmamos antes.

No excerto, podemos perceber que a tradição, marcada pela percepção de que o corpo feminino está à mercê das vontades do homem, portanto, pronto a qualquer momento para satisfazê-lo não se faz presente apenas na ação dos homens. A omissão da mãe do estuprador demonstra que, em alguns casos, a tradição se manifesta pelo silêncio. Certamente, este é o olhar que dialoga com a percepção do fragmento apresentado. Contudo, apesar de tudo isso, o grito, o pedido de socorro, a esperança de se libertar do estuprador e, por conseguinte, do julgo, marcado por violências, imposto as mulheres se materializa quando Catarina "começou a gritar por socorro" (Monteiro, 2009, p. 90).

Nota-se que o verbo "começar" aqui merece certa atenção, pois Catarina não deixou de ser vítima, mas é uma personagem que, entre outras, dada às violências das quais é vítima, ainda que esteja ambientada num espaço em que o contexto histórico-social é marcado pelo patriarcado, oportuniza, portanto, começar um debate necessário acerca das violências praticadas contra as mulheres.

Vários são os exemplos de extremas violências sobre os corpos femininos trazidos em *Roda do sexo*, de Monteiro, assim como constatamos em *Insubmissas lágrimas de mulher*, de Evaristo, como demonstramos, ainda que rapidamente. Nosso objetivo foi refletir sobre temas abordados nas literaturas contemporâneas de Língua Portuguesa, brasileira e cabo-verdiana, por meio de um diálogo, apontando, sobretudo para narrativas que possibilitam refletir sobre a (ir)responsabilidade de alguns eixos da sociedade, em especial da família, temas que ainda hoje são considerados tabus no âmbito familiar.

Dito isso, evidenciamos a importância de olhar e discutir produções tais como a de Conceição Evaristo e a de Fernando Monteiro,

bem como outras/outros escritoras e escritores contemporâneo/a/s que abordam temáticas que tragam para o centro do debate textos literários em que as violências praticadas contra as mulheres estejam em evidência. Esse tipo de obra constrói contranarrativas que provocam rasuras na naturalização formada pela sociedade em relação as inúmeras violências perpetradas contra corpos subalternizados e indefesos. Propondo, desta maneira, novos significantes que permitam outras abordagens e reflexões no processo de escrita que tem como alvo o debate sobre as transformações sociais e artísticas.

Referências

ADICHE, C. *TED–O perigo da história única*. Youtube. 07 de outubro de 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=23s. Acesso em 15 de janeiro de 2024.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução: 12. Edição, 12 ed.. São Paulo: Hucitec, 2006.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CAMBRAIA, C.; LOUSADA, I. A voz silenciada da literatura brasileira. *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, v. 10, p. 1-9, 2017.

CHAUÍ, M.. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. *In*: CHAUÍ, M., Franchetto, B.; Cavalcanti, M. L. V. C.; Heilborn, M. L. (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher 4*, São Paulo: Zahar Editores, 1985. p. 25-62.

CHIMAMANDA ADICHE. O perigo da história única. [S. l.; s. n.], 2009. 1 vídeo (19 min). Publicado pelo canal TED. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=23s. Acesso em: 15 jan. 2024.

CHIZIANE, P. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.

DUARTE, C. L. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. *In*: Duarte, C. L.; Duarte, E. A.; Alexandre, M. A. (org). *Falas do outro: literatura, gênero, identidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 229-234.

EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, C. *Becos da memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2017.

LIMA, F. Raça, Interseccionalidade e violência: Corpos e processos de subjetivação em mulheres negras e lésbicas. *Cadernos De Gênero e Diversidade*, 2018, 4 (2), p. 66–82.

LUGARINHO,M. C. *O homem e os vários homens: masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa*. USP: tese de Livre-Docência, 2012.

LUGARINHO, M. C. Paradigmas confrontados: algumas masculinidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. *Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, v. 14, n. 1, p. 141-151, 2017.

MONTEIRO, F. *Na roda do sexo*. Cidade da Praia: Saco Edições, 2009.

OYEWUMI, O. Family bonds/conceptual binds: African notes on feminist epistemologies. *Signs: Journal of Women in culture and Society*, v. 25, n. 4, p. 1093-1098, 2000.

RAMOS, C. P.. *As múltiplas faces das mulheres negras: um olhar interseccional sobre as escrevivências de Conceição Evaristo*. Tese (Doutorado)–Curso de Pós-graduação *stricto sensu* Estudos Literários. Campus Tangará da Serra. Universidade do Estado de Mato Grosso, 2022.

RAMOS, C. P.; Ferreira, R. S.. As violências sexuais: o estupro como uma dor recorrente nas escrevivências de Conceição Evaristo. *Revista Falange Miúda*, v. 6, n. 1, p. 118-132, 2021. Disponível em: https://periodicos.upe.br/index.php/refami/article/view/403. Acesso em 14 de julho de 2024.

RAMOS, C. P.; Alemida, M. Conceição Evaristo: uma escrita de corpos femininos marcados pela violência. *Revista Athena*, v. 17, n. 2, p. 14-25, 2019.

RAMOS, C. P.; Ferreira, R. S. Violência e subalternidade: dois caminhos que se cruzam na história da mulher afro-brasileira: uma possível leitura do conto Maria, de Conceição Evaristo. *In*: Anais do *Congresso Internacional ABRALIC,* 2018. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547506617.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

SALES, S. F. Saber viver caboverdianamente: uma analítica do dispositivo da sexualidade em *Na roda do sexo,* de Fernando Monteiro. *SOLETRAS* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN Faculdade de Formação de Professores da UERJ, n 42 (jul./dez. 2021), (p. 135 – 155). Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/59917/40781. Acesso em: 15 ago. 2024.

A poesia de Vera Duarte em dois tempos: utopia e distopia

Marcelo Brandão Mattos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

O tempo, para além de sua representação diegética, sendo um dos elementos fundamentais da narrativa ficcional, pode também ser entendido como uma medida extradiegética que acompanha o fazer poético. Afinal, se o tempo é uma medida da vida, é por consequência uma condição inexorável do poeta em sua atividade literária. Edward Said, no livro *Estilo Tardio* (2009), reflete sobre a influência do tempo na produção e, portanto, no resultado artístico, reconhecendo-o em três noções:

> [...] a noção de princípio, de nascimento e origem, que, no contexto da história, trata de pensar o início de determinado processo, como este se estabelece e institui, como vive e se projeta [...] uma ideia "relativa à continuidade depois do nascimento, o desenvolvimento de um princípio, no tempo que vai do nascimento à juventude, à maturação reprodutiva e à maturidade [...] o período final ou tardio da vida, a decadência do corpo, a falência da saúde ou qualquer outro fator capaz de, mesmo numa pessoa jovem, levar ao fim da vida (Said, 2009, p. 24, 25, 26).

Sendo este último objeto de investigação da referida obra.

A maturação do poeta é parte integrante de sua obra, cujo processo se estabelece em dimensões subjetivas, sócio-históricas e políticas muitas vezes indistinguíveis. Essa é uma verdade que se pode tomar como universal – como propõe Said –, mas que tem contornos mais densos e evidentes na História e nas culturas africanas, devido ao fato de que as recentes memórias das lutas coloniais e as investigações em torno das novas configurações pós-coloniais sejam componentes indissociáveis das identidades em construção no continente. Entender-se africano em um mundo de hegemonias ocidentais é ainda um desafio que impõe a um africano uma postura de combate. Como ensina Aníbal Quijano (2005), mais perverso e duradouro do que a colonização territorial, com a dominação pela presença da administração política de um colonizador específico, é a "colonialidade do poder", com métodos e artimanhas invisíveis, dispersos em mecanismos voláteis de controle. Isso é uma condicionante pós-colonial que ainda vitima a África no mapa geopolítico global.

Além das questões decorrentes dos processos coloniais, há inerências próprias das tradições e da ontologia africana. Sabe-se (hoje, mais) o quanto muitas vezes pode ser impreciso e estereotipado descrever a África como um conjunto uniforme e isolado. Entretanto, não se podem desprezar conexões étnico-culturais que permitiram (e permitem) aos observadores elencar traços comuns que se destacam não apenas pelas semelhanças, mas sobretudo por diferirem conjuntamente de traços hegemônicos do Ocidente. Um exemplo está nas impressões de Placide Tempels a respeito do que ele notificou como parte da ontologia bantu:

Para o bantu, todos os seres do universo têm a sua própria força vital: humano, animal, vegetal ou inanimado. Cada ser foi dotado por Deus com uma certa força, que é capaz de fortalecer a energia vital do ser mais forte da criação: o homem (Tempels, 1945).

A espiritualidade que o missionário Tempels traduz como "Deus" pode ser pensada, hodiernamente, como uma força suprema que orienta a vida – no caso africano, não a partir do céu, mas a partir da terra. O fato de todos os seres compartilharem a mesma energia vital que advém da terra (a terra é "mãe", o que corrobora a visão maternal da África) produz um olhar fraterno a respeito da convivência entre os entes vivos, o que – advoga Tempels – tornou o africano mais vulnerável nos processos coloniais, tendo em vista que o seu entendimento sobre a própria existência viva no espaço, em princípio, não lhe permitiu diferir os sujeitos locais dos invasores, uma noção de equilíbrio entre os seres que foi violentada pela cultura europeia de invasões, guerras e explorações. De toda forma, no que diz respeito à filosofia ancestral predominante nas tradições africanas, observa-se um vínculo profundo entre a noção de indivíduo e as suas relações socioambientais – o que se representa, na "filosofia africana" pelo conceito de *ubuntu*.

> Ubuntu é uma maneira de estar na vida. É uma palavra que condensa a verdadeira essência do que é ser Humano. A minha humanidade está intrinsecamente ligada à tua e, por isso, eu sou humano porque pertenço, participo e partilho de um sentido de comunidade. Tu e eu somos feitos para a interdependência e para a complementaridade (Tutu, s.d.).

De acordo com o líder religioso sul-africano Desmond Tutu, a ideia *ubuntu* sintetiza o imbricamento entre o sujeito e sua comunidade, o que se traduz com a sentença: "Eu sou porque nós somos". O filósofo sul-africano Mogobe Ramose explica, por meio da etimologia da palavra, que ao vincular o sujeito à sua condição de pertencimento coletivo, *ubuntu* promove um imbricamento entre a ontologia e a epistemologia africanas:

> Ubuntu é na verdade duas palavras em uma. Consiste no prefixo ubu- e no radical ntu-. Ubu evoca a ideia do ser em geral. É um ser envolvido antes de se manifestar na forma concreta ou no modo de existência de uma entidade particular. Ubu- como ser envolvido é sempre orientado para o desenvolvimento, isto é, para a manifestação concreta contínua e incessante através de formas e modos particulares de ser. Nesse sentido, ubu- está sempre orientado para -ntu. No nível ontológico, não há separação e divisão estrita e literal entre ubu- e -ntu. Ubu- e -ntu não são duas realidades radicalmente separadas e irreconciliavelmente opostas. Pelo contrário, são mutuamente fundantes no sentido de que são dois aspectos do ser como uma unidade e uma totalidade indivisível. Assim, ubu-ntu é a categoria ontológica e epistemológica fundamental no pensamento africano dos povos de língua bantu. É a unidade e a totalidade indivisíveis da ontologia e da epistemologia. Ubu- como a compreensão generalizada do ser pode ser considerada distintamente ontológica, enquanto que -ntu, como o ponto nodal no qual o ser assume uma forma concreta ou um modo de ser no processo de desenvolvimento contínuo, pode ser considerado distintamente epistemológico[1]. (Ramose, 2003, p. 380)

1 Tradução nossa para o original em inglês: "Ubuntu is actually two words in one. It consists of the prefix ubu- and the stem ntu-. Ubu- evokes the idea of be-ing in general. It is enfolded be--ing before it manifests itself in the concrete form or mode of existence of a particular entity. Ubu- as enfolded be-ing is always oriented towards unfoldment, that is, incessant continual concrete manifestation through particular forms and modes of being. In this sense ubu- is always oriented towards -ntu. At the ontological level, there is no strict and literal separation and division between ubu- and -ntu. Ubu- and -ntu are not two radically separate and irreconcilably opposed realities. On the contrary, they are mutually founding in the sense that they are two aspects of be-ing as a one-ness and an indivisible wholeness. Accordingly, ubu-ntu is the fundamental ontological and epistemological category in the African thought of the Bantu-speaking people. It is the indivisible one-ness and wholeness of ontology and epistemology. Ubu- as the generalized understanding of be-ing may be said to be distinctly ontological. Whereas -ntu as the nodal point at which be-ing assumes concrete form or a mode of being in the process of continual unfoldment may be said to be the distinctly epistemological".

Por razões diversas e complementares, há em África uma conexão mais estreita e indissociável entre os aspectos subjetivos e histórico-culturais formadores das identidades, o que acarreta implicações (defendo aqui) na forma como o/a poeta africano/a expressa a realidade em tempos distintos, como sujeito-histórico no antes e depois da(s) independência(s), considerando os recentes períodos de um duradouro colonialismo, os momentos de luta pela libertação e o enfrentamento de realidades contemporâneas não exatamente (ou, ao menos, não completamente) compatíveis com os projetos sonhados no passado, quando se pensavam as nações independentes. Em *A geração da distopia* (2021), livro desenvolvido a partir de pesquisas sobre a ficção angolana, defendo ser possível distinguir a produção contemporânea daquela que se escreveu no período da luta e no imediatamente após a independência, a partir de um viés dicotômico utopia/distopia e as implicações desses sentidos para as representações ficcionais. Neste capítulo, proponho pensar essas questões (que não são exclusivamente angolanas, mas africanas, aplicáveis sobretudo aos países africanos tardiamente livres do colonialismo português) na poesia da cabo-verdiana Vera Duarte em duas produções separadas pelo tempo: *Amanhã Amadrugada* (2023), que reúne poemas produzidos entre 1975 e 1985, e *Urdindo palavras no silêncio dos dias* (2024), recente obra que, como informa o subtítulo do livro, apresenta poemas produzidos durante a pandemia global do coronavírus.

Amanhã Amadrugada: tempo de utopia

O tempo de formulação de um sentido para a cabo-verdianidade coincidiu com a concepção concentrada de uma africanidade, perante os esforços de lideranças revolucionárias como Amílcar Cabral (1980) e Frantz Fanon (1968) para a concepção de um espírito de unidade revolucionária africana. De acordo com o líder guineense,

> A unidade política e moral do movimento de libertação e do povo que ele representa e dirige implica a reali-

> zação da unidade cultural das categorias sociais fundamentais para a luta. Essa unidade traduz-se, por um lado, por uma identificação total do movimento com a realidade do meio e com os problemas e as aspirações fundamentais do povo e, por outro, por uma identificação cultural progressiva das diversas categorias sociais que participam na luta (Cabral, 1980, p. 63).

A concentração de forças para as lutas de libertação em África advinha de dois fatores associados: (1) o repúdio à usurpação da terra por parte dos poderes coloniais e (2) a superação do racismo fundado a partir da chegada dos europeus em solo africano, com a constituição de uma alteridade inferiorizante. Em função dessa realidade opressora, Frantz Fanon (1968) defendeu a urgência por uma resposta à violência colonial, denunciando a colonização como a determinação de "um mundo cindido em dois" (Fanon, 1968, p.28), a criação de "um mundo maniqueísta" (Fanon, 1968, p.30) cujas bases foram raciais, sociais e nacionalistas – nacionalismo, evidentemente, pensado do ponto de vista dos colonizadores. Tornar-se, portanto, um cabo-verdiano (e um angolano, um moçambicano, um guineense, um são-tomense) era uma condição de luta alimentada pelo sonho de ter um Estado soberano e independente, em que fosse possível vencer a desigualdade e o racismo.

Com esse espírito, intelectuais e artistas africanos ajudaram a escrever a africanidade e as nacionalidades em África antes mesmo das vitórias nas lutas e o reconhecimento das independências. Afinal:

> [...] fundamentalmente, as literaturas africanas formaram-se como nacionais, antes da nacionalidade, através de uma retórica e uma imagética que enfatizavam o concreto, o social, a história e o político (Laranjeira, 2000, p. 236).

Dentre a geração de poetas cabo-verdianos destacados por um comprometimento com os ideais da luta e a formação nacional, rete-

nho-me neste capítulo à poesia de Vera Duarte, que além de inegável valor estético, se impõe pela força representativa de seu tempo. Em *Amanhã Amadrugada* (2023), primeiro livro da autora, publicado originalmente em 1993, a poesia de Vera está comprometida com o projeto da nação cabo-verdiana independente. O livro, dividido em quatro partes, se organiza em uma estrutura de cronologia inversa: O "caderno I" (Duarte, 2023, p.11-32) apresenta "15 momentos de um longo poema dedicado ao amor", de 1985; o "caderno II" (Duarte, 2023, p.33-45), "exercícios poéticos" de 1980; o "caderno III" (Duarte, p.47-70), "poemas de bloqueio – e de amor e ausência", escritos entre 1975 e 1980; e o "caderno IV" (Duarte, p.71-85), apresenta a poesia "de quando se soltaram as armas", de 1975. Pelas razões já anteriormente descritas, deter-me-ei em poemas que se localizam nos dois últimos cadernos do livro.

O poema "O povo em poesia" (do caderno IV) sintetiza o comprometimento da poeta e, consequentemente, da sua poesia com o instante da vida nacional, a utopia de uma nação vitoriosa na conquista da liberdade e da democracia:

> A essência das coisas
> é a sensibilidade do poeta
> a terra fez-me sensível
> e penetrei com desespero
> no fundo da miséria dos homens
> Agora sei tudo
> a poesia dos oprimidos
> é a beleza grandiosa
> do povo empunhando com ódio
> as armas que o libertarão
> (Duarte, 2023, p.73)[2]

2 A partir deste ponto do capítulo, apontarei os poemas dos livros já referidos (inclusive separados nas subpartes do texto) apenas pelos números de página.

Poeticamente, Vera Duarte retrata o espírito otimista com a aproximação da conquista e/ou a recém-conquista da independência. O eu lírico rememora intimamente a "opressão" e a "miséria" impingidas pelo colonizador para extrair dessas realidades vividas, com a "sensibilidade do poeta", a consagração da vitória, na "beleza grandiosa/ do povo empunhando com ódio/ as armas que o libertarão". "A vitória é certa" e "a liberdade é garantida" eram lemas da luta anticolonial que imbuíam o espírito nacional para a luta e o espírito poético para antecipá-la e redigi-la. O mesmo se pode depreender do poema "Setembro" (caderno III):

> Carregamos às nossas costas
> o saco pesado da revolta
> cheio de mil sampés, punhais afiados e ódios acumulados.
> Peregrinamos terra longinquamente
> com os pés comidos e sangrantes
> e a cabeça gritando maldições
> de tanto sofrimento humano
> Mil revoltas explodiram em nós
> calados ao som de tiros e sangue
> ...E as grilhetas nos estrangularam
> Mas um dia a dor acabou-se.
> Num setembro de chuvas abundantes
> a água varreu o lamaçal
> limpou os corpos caídos
> levou dejetos e tudo
> e apenas deixou
> - redimidos –
> os homens, a terra
> e o futuro
> (Duarte, 2023, p. 49)

O poema tematiza o sofrimento dos cabo-verdianos durante o período colonial e, em seguida, o sentimento de redenção, após a decretação da independência em 5 de julho de 1975. Setembro é uma referência ao pós-independência em Cabo Verde, mas pode também ser lido como uma homenagem à conquista da independência da Guiné-Bissau, que proclamou a sua independência, unilateralmente, em setembro de 1973. Nesse momento, afinal, Cabo Verde e Guiné estavam associados por meio da criação do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Além de se comemorar o feito da nação-irmã, portanto, a conquista na Guiné antecipava a vitória cabo-verdiana por vir.

Estruturalmente, o poema se divide em duas partes: o antes e o depois da libertação nacional. O peso carregado às costas, "punhais afiados e ódios acumulados", "os pés comidos e sangrantes" a corporificarem "tanto sofrimento humano" produziram revoltas e flagelos com "tiros e sangue". "Mas um dia a dor acabou-se", exclama o eu lírico quase ao centro do poema. Imageticamente, a independência é representada por "chuvas abundantes", "a água [a varrer] o lamaçal" dos "corpos caídos", "dejetos e tudo". Ao fim, restaram "redimidos –/ os homens, a terra/ e o futuro". Note-se que a poesia aponta para um futuro redentor, a superação dos malfeitos impostos aos homens locais. Esse mesmo olhar esperançoso para o futuro se exprime no poema "Morreu uma combatente" (caderno II) que refiro a seguir:

> Sol poente de domingo
> o dia a cambar
> e a peste a subir nos ares
> a encher
> a sufocar
> Na cidade ouve-se um grito:
> - MORREU UMA COMBATENTE!
> Morta, jaz a meus pés a mulher indócil

o corpo em espuma que me inebriou
já não é!
a luz fosforescente
foi apagada por mãos cruéis
Ah, tivera eu exércitos
armados até os dentes
e lançar-me-ia
touro furibundo
sobre os seus algozes
- desditosa sina de amar a luta
Teus cabelos se espalham
ensanguentados
sobre teu fato de guerrilheira
e jazes inerte
Mas em ti a vida se futurou
e em mil manhãs de luz
ela se multiplicará
(Duarte, 2023, p.54)

A cena "narrada" no poema descreve a tragédia humana comum a todo campo de batalhas, a morte de uma combatente, mártir da luta coletiva. Vera Duarte produz, nesse texto, um poema-dedicatória, uma homenagem a uma mulher alvejada na guerra, "apagada por mãos cruéis". O assassinato de uma guerrilheira, caída aos pés da lírica enunciadora, evoca a evidência de uma reação iminente e proporcional ao dano. Fanon, no capítulo "Da violência", de *Os condenados da terra* (1968), defende que a ação violenta da luta anticolonial é uma resposta, é a contrapartida da abordagem violenta do colonizador. O eu lírico de Vera Duarte reproduz essa ideia defendida pelo teórico antilhano com os versos "Ah, tivera eu exércitos/ armados até os dentes/ e lançar-me-ia/ touro furibundo/ sobre os seus algozes", que expressam o desejo de vingança, a vontade de dar a resposta violenta à violência

colonial. Por isso, reconhece a "desditosa sina de amar a luta". A tristeza pela morte da combatente, entretanto, não inibe a manutenção do desejo, da crença na nação sonhada. Nos últimos versos do poema, destacam-se elementos que compõem o cenário imaginado no futuro: "manhãs de luz" em que haverá a "multiplicação da vida".

A guerrilha é o processo necessário à obtenção do sonho, é a concretude no presente de um futuro que virá (ou assim se crê). Essa ideia, expressão no poema "Morreu uma combatente", referido acima, também se pode notar em "Guerrilheiro" (caderno III):

> Trazes em ti
> o elemento que desequilibra
> exigindo transformação
> Por ti o sonho se fecundou
> e em concreta utopia
> os corpos duros e belos
> fundiram-se com as trevas
> na noite densa do mato
> Turbilhão de angústia
> Paixão grande
> Vida a transbordar...
> A sociedade não te permitirá assim
> E será a luta adiada
> sonho-presente
> do futuro-realidade
> (Duarte, 2023, p.77)

Há uma "concreta utopia" que acalenta em tempos de luta, diante das "trevas" e do "turbilhão de angústia" que caracteriza o estado de guerra, proporcionando insegurança e tristeza. O guerrilheiro representa, nesse contexto, "o elemento que desequilibra/ exigindo transformação". Só se sobrevive em período de um desequilíbrio pró-

prio de uma dominação opressora por meio da expectativa em torno de uma transformação, a criação de uma realidade nova em que se possa crer no homem novo. Nas palavras de Paulo Freire (1992, p.133):

> nossa utopia, nossa sã insanidade é a criação de um mundo em que o poder se assente de tal maneira na ética que, sem ela, desapareça e não sobreviva.

Em poesia, Vera Duarte reproduz essa ideia com a concepção de um "sonho-presente/ do futuro-realidade".

Urdindo palavras no silêncio dos dias: tempo de distopia

A contemporaneidade desafia a manutenção dos sonhos, evidenciando distopias em lugar de antigas utopias. Conforme nos apontam alguns teóricos da pós-modernidade, como Bauman (1998) e Lyotard (2009), há em curso uma crescente descrença na solidez das verdades e dos sujeitos que delas derivam (se entendemos que sujeitos são também construídos a partir de hipóteses de verdades). Já não se pensam permanentes as instituições, nem se consideram de forma absoluta as fronteiras geopolíticas definidoras das identidades. As democracias capitalistas revelaram sua fragilidade e lideranças neofascistas proliferam pelo mundo, com apoio popular. Por sua vez, governos socialistas foram dissolvidos, se deixaram penetrar por ideais neoliberais ou intensificaram suas bases militaristas, aumentando o seu isolamento internacional. No caso específico da África, muitos projetos revolucionários não resultaram em mudanças significativas para as nações independentes, porque as bases do sistema conservador se especializaram em absorver e mercantilizar ideias transgressoras. As tão sonhadas lutas de libertação não libertaram as nações por completo. Seja, portanto, pelo viés pós-colonial ou pós-moderno – Boaventura de Sousa Santos (2008) defende que os vieses se entrelaçam –, há desencantos por toda parte, influenciando pensamentos e ações. Evidentemente, os novos sentidos a partir desse cenário serão

representados por artistas que, consciente ou inconscientemente, começam a retratar a distopia.

Já mencionei neste capítulo meu trabalho de doutoramento que resultou no livro *A geração da distopia* (2021), cujo subtítulo defini – por sugestão da editora – como "representações da angolanidade na prosa contemporânea de Luandino Vieira, Pepetela e João Melo". No livro, destaco as produções mais recentes (demarco, para tanto, o século XXI) de três escritores que, de alguma forma, estiveram envolvidos no projeto da utopia de uma nação angolana independente e que, nos novos tempos, reproduzem em ficções sinais de distopia. Em linhas gerais, defino traços distópicos analisados em suas obras, a representarem metonimicamente um novo tempo (uma nova geração), a partir de três eixos norteadores: (a) o questionamento sobre o quanto a identidade nacional está ou não atrelada a uma ideia de identidade racial; (b) a substituição de uma versão unificada da angolanidade, com emblemas monolíticos, por uma noção de pluralidades e diversidades; e (c) a admissibilidade de fluxos e transnacionalidades como componentes identitários.

Como afirmei no trabalho que menciono, em função da própria transitoriedade da ideia de uma distopia contemporânea, penso ser possível – admitidas determinadas circunstâncias – estender as análises sobre as representações ficcionais da distopia para além de Angola, a se pensar a questão em outras regiões e produções literárias, principalmente na África. As inegáveis conexões históricas, geopolíticas, antropológicas e culturais que existem entre as nações africanas permitem-nos, inclusive, propor análises a partir dos mesmos três eixos norteadores que defini com as leituras dos autores angolanos selecionados na pesquisa. É nesse sentido, portanto, que proponho nesta parte do capítulo analisar poemas do livro mais recente de Vera Duarte à luz de questões que entendo serem próprias dos tempos de distopia.

Urdindo palavras no silêncio dos dias (2024) é uma coletânea de poemas que Vera Duarte produziu durante os anos recentes em que o mundo viveu o isolamento e as angústias da pandemia do coronavírus (o livro tem como subtítulo "poemas de um tempo de pandemia"). Para além das dramáticas experiências individuais desses anos, a pandemia também propiciou reflexões profundas sobre as coletividades, do ponto de vista nacional e humanitário. Qual o sentido de se manter um modelo de sociedade que privilegia as garantias individuais em detrimento da sobrevivência alheia? Como sustentar as fronteiras geopolíticas diante de urgências globais? Por que mercantilizar internacionalmente insumos necessários às medidas de prevenção da saúde coletiva? Essas e outras questões levantadas durante o período pandêmico intensificaram a crise subjetiva dos tempos de distopia.

A experiência de estar em um mundo impactado por crises sociopolíticas diversas produz subjetivamente desalentos que são traduzidos por artistas das mais diversas manifestações culturais, sobretudo os que trabalham com a palavra. Nesse sentido, proponho a seguir uma análise da poesia mais recente de Vera Duarte de modo a apontar e explorar os sinais de distopia que defendo representarem um novo olhar para a condição humana e coletiva. A fim de pensar sobre essas questões, selecionei três poemas da obra. O primeiro deles de chama "Manifesto" e é enumerado como o poema 4 do livro:

Não sou a bandeira da raça
Nem a última flor do lácio
Transito
Por povos e continentes
Por vezes angustiada
Por vezes desvairada
Transito
Por minorias racializadas
Deslocados em sofrimento

Quantas vezes frustrada
Quantas vezes apavorada
Transito
Por insurgentes refugiados
Sofridos emigrantes
Muitas vezes magoada
Muitas vezes destroçada
Não sou a bandeira da raça
Nem a última flor do lácio
Transito
Metamorfose poética
Por entardeceres incestuosos
Em veias abertas e sangrantes
Na carne viva da poesia
(Duarte, 2024, p. 24)

A transitoriedade é condição subjetiva em um mundo distópico, na medida em que já não se pensam absolutos e garantidos os símbolos constituintes das identidades coletivas (ou aquilo que se forjou acerca delas). No período das utopias libertárias em África, instituíram-se, por convicções e necessidades, emblemas de luta uniformes e convergentes. Lutou-se em nome de bandeiras de alteridades em relação às representações dos colonizadores. Passado o tempo de uma história em que dissoluções e conflitos internos ajudaram a ruir a "pedra fundamental" da luta, tornou-se possível pensar nos encontros e atravessamentos ocultados ou obliterados pelos discursos nacionalistas. Quando o eu lírico de Vera Duarte repete "Transito", propõem-se poeticamente um gesto de desterritorialização como um novo atributo identitário. Note-se que o poema inicia pelos versos "Não sou a bandeira da raça/ Nem a última flor do lácio". Não ser isto ou aquilo, como no poema de Cecília Meireles (2012), é menos uma duplicada re-

cusa, mais uma proposta interseccional: a ideia é a de ser mais do que uma coisa ou outra, permitir-se fluir entre lados que se opõem.

Ser um africano nos novos tempos – nos diz Vera Duarte em entrelinhas poéticas – pode ser mais profundo e complexo do que a representação de uma identidade racial, o que não significa ignorar as conexões étnico-raciais no continente, nem tampouco ignorar a função materna da terra africana para as diásporas negras no mundo. É que a pluralidade e a diversidade são também atributos da africanidade. Da mesma forma, não se pode admitir um isolamento (geopolítico, cultural ou simplesmente simbólico) da África em relação aos fluxos de informação próprios da chamada (um tanto impropriamente) "comunidade global". A despeito do que se pudesse imaginar ou idealizar, a modernidade ocidental também chegou à África e se tornou um ingrediente inevitável dos caldeirões culturais africanos, o que inclui linguagens e epistemologias. Pensar, por exemplo, o uso da língua portuguesa por parte de um(a) poeta africano(a) apenas pela ruptura com as tradições lusófonas pode ser um estigma e não uma evidência, da mesma forma como também é enganoso entendê-lo(a) como um(a) mero(a) repetidor(a) da língua de Camões. A nova cena africana é complexa.

Complexidade é uma palavra de ordem dos tempos distópicos, porque contrasta com as simplificações apaziguadoras das superadas hipóteses de unidade e completude. Não se pensar mais a partir de emblemas consolidados e permanentes produz desconforto e, por vezes, profundos conflitos. Afinal, o entendimento próprio e coletivo passa a ser um processo incansável, uma busca por sentidos inteligíveis entre os fluxos que compõem as identidades. As reflexões de Vera Duarte sobre a "identidade africana" também se podem notar no poema 12 do livro, intitulado "Eu africana me confesso":

> Eu africana me confesso
> Ave de raízes enterradas no vento

Tronco de barbatanas em pétalas
Flor rubra nascida no charco
Gritando em pleno deserto
A canção do mar das ilhas
Eu africana me confesso
Mulher de imponderáveis errâncias
Num mundo de distopias
Trilhando rotas de desespero
Derrubando todos os sofrimentos
Eu africana me confesso
Mulher do mundo e de paixões desenfreadas
De irredutíveis amores
Inconsequente e destemperada
Mas sempre de punhos cerrados
Resiliente no deserto da esperança
Eu africana me confesso
Visionária e idealista
Procurando por oásis de vida
Sonhando uma África Livre
Sem povos martirizados
Nem gente em devastadoras convulsões
Eu africana me confesso...
(Duarte, 2023, p. 33-34)

A confissão da africanidade é uma busca, um processo de autocompreensão em meio à pluralidade e à complexidade. É a admissão das "imponderáveis errâncias/ Num mundo de distopias". A identidade africana se define nas tensões entre as "raízes" e o "vento". A *raiz* é um símbolo emblemático na história e na cultura africana, porque remete à ancestralidade brutalizada e oprimida nos séculos coloniais. Há, entretanto, uma África ao vento, não apenas pela liberdade alcançada, mas pelas conexões que voam, ultrapassam os limites territoriais.

O paradoxismo africano está entre a terra e o ar, entre ficar e partir (um dilema tão cabo-verdiano, agora em síntese), entre o deserto e o charco, entre as tradições e a modernidade. Ser africano(a), contudo, é também resistir frente ao imperialismo neoliberal. Não se pode iludir, mediante as promessas da globalização, que haja no mundo internacionalizado uma fraternidade econômica e cultural. Há em curso um projeto hegemônico ocidental que vitima os mais pobres, sobretudo aqueles nascidos em países subdesenvolvidos. Ser africano(a), portanto, é seguir sonhando, "Procurando por oásis de vida/ Sonhando uma África Livre/ Sem povos martirizados/ Nem gente em devastadoras convulsões". Não se pense ser a distopia a ruína de todo sonho, apenas há a descrença nas utopias consagradoras e, com isso, a consciência de que seguir sonhando é uma indelével condição humana.

O último poema de Vera Duarte que seleciono para análise neste segmento é "África minha", o poema 14 do livro *Urdindo palavras no silêncio dos dias*:

Porque te amo oh África
Me angustio dos horrores
Que em teu solo se perpetuam
Porque te amo oh África
Me dilacero na escuridão
Ouvindo os gritos aterradores
De pessoas em agonia
Porque te amo oh África
Me envergonho dos tiranos
Dos corruptos e ditadores
Que em teu solo medram à vontade
Porque te amo oh África
Queria tecer em filigrana
Conchinhas bordadas em ouro

Entrelaçadas com raminhos de alecrim
Para enfeitar todos os teus mapas
(Duarte, 2023, p. 36)

A distopia africana adveio, em grande parte, das desilusões havidas em relação aos projetos político-econômicos desenvolvidos por governos autônomos e pelo empresariado local, após as independências dos países africanos. Afinal, a grande utopia dos tempos de luta era a construção de espaços de prosperidade e cidadania na África, em que houvesse distribuição de terras e de renda, evitando concentrações de poder e de privilégios. Por isso, o eu lírico de Vera Duarte declara: "Me angustio dos horrores/ Que em teu solo se perpetuam". A perpetuação dos horrores, no caso africano, é não apenas a denúncia de ter havido a manutenção de políticas de desigualdades após uma alternância de poder qualquer, mas uma decepção em relação a um poder local que não extinguiu estratagemas perversos e opressores dos estrangeiros colonizadores. Uma africana que tanto idealizou a liberdade e a soberania em seu país e nas nações irmãs só pode sentir o que afirma o eu lírico: "Me envergonho dos tiranos/ Dos corruptos e ditadores/ Que em teu solo medram à vontade". Nascem em solo africano tiranos, corruptos e ditadores, como os "predadores"[3] do romance de Pepetela, sujeitos que lutaram pela independência (nem sempre conscientes sobre os propósitos comunitários da luta) e, na primeira oportunidade, assumiram postos de comando para agir com prepotência e ganância semelhantes aos antigos colonizadores. A distopia em África é, afinal, o desfazimento de um maniqueísmo territorializado. Mediante a pluralidade e a complexidade componentes da identidade africana, deve-se aceitar a transversalidade ou a volatilidade da ideia de vilania, o que torna mais árdua a tarefa de manter vivos os sonhos coletivos.

3 Referência ao romance "Predadores" (2008), do angolano Pepetela.

Considerações finais

A poesia de Vera Duarte sempre foi caracterizada pela pungência com a qual a artista investe na retratação lírica da experiência humana, que é também resultante de sua condição sócio-histórica. A pesquisadora Simone Caputo Gomes, no livro *Cabo Verde: literatura em chão de cultura* (2008), defende que a poesia de Vera Duarte expressa

> vivências intensas, de experiência de mulher, de exaltação dos sentidos, de momentos de plenitude, união e beatitude alternados com extremos de sofrimento, desencanto, solidão e dolorosa alteridade, que não esquece das guerras, das utopias, das revoluções de homens e mulheres, de seu Povo, de todos os povos do mundo (Gomes, 2008, p. 243).

É natural, portanto, pensar que o tempo de produção da sua obra poética – tempo em que decorrem as circunstâncias que afetam e inspiram a alma da poeta e sua poesia – é determinante para as representações que se podem depreender na leitura. Neste capítulo, procuramos desvendar os sinais do tempo nas obras que estão, neste momento, nas "extremidades" (por assim dizer) da bibliografia da autora: a primeira e a mais recente publicação. Considerando não apenas as experiências pessoais da escritora, mas também (e sobretudo) sentimentos coletivos por ela expressos a partir de eventos históricos, propusemos uma análise que levasse em conta, no primeiro momento, a utopia libertária – no tempo imediatamente após a conquista da independência cabo-verdiana e das independências dos fraternos países africanos de língua portuguesa – e, no período recente, a distopia consequente das frustrações em relação aos projetos nacionais sonhados em África e também das desilusões globais fruto de recentes crises humanitárias e socioambientais.

A distopia, contudo, não é o fim, mas o obstáculo para o sonho nas representações poéticas. Não há poesia ou qualquer outra for-

ma de arte quando não mais se acredita no futuro. As novas formas de se sonhar, no entanto, desafiam as velhas crenças sobre divisões territoriais e divergências identitárias. Há dispersões acerca das ideias de afinidade e oposição entre indivíduos e grupos, consequentemente, deslocamentos e fluxos componentes das novas identidades. A nova poesia de Vera Duarte é a tradução de uma África que transborda para além de si mesma, sem, contudo, perder as raízes das próprias tradições.

Referências

BAUMAN, Z.. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama & Claudia Martinelli Gama. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CABRAL, A. *A arma da teoria*. Coord. Carlos Comitini. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

DUARTE, V. *Amanhã Amadrugada*. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2023.

DUARTE, V. *Urdindo palavras no silêncio dos dias*: poemas de um tempo de pandemia. Rio Pardo: Casa Brasileira de Livros, 2024.

FANON, F. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

FREIRE, P. *Pedagogia da esperança*. São Paulo: Paz e terra, 1992.

GOMES, S. C. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

LARANJEIRA, P. As Literaturas Africanas de língua portuguesa: Identidade e autonomia. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6. p. 236-244, 1º sem. 2000, pp.236-244.

LYOTARD, J.F. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa.12. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2009.

MATOS, M. B. *A geração da distopia*: representações da angolanidade na prosa contemporânea de Luandino Vieira, Pepetela e João Melo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

MEIRELES, C. *Ou isto ou aquilo*. São Paulo: Global, 2012.

PEPETELA. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: Landger, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Trad. Júlio César Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO, 2005. p.117-142.

RAMOSE, M. B. The Ethics of Ubuntu. *In*: RAMOSE, M.B. *The African Philosophy Reader*, 2nd ed., ed. P.H. Coetzee and A.P.J. Roux. London and New York: Routledge, 2003. p.379-387.

SAID, E. W., *Estilo Tardio*. Trad. Samuel Titan Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, B. S. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. *In*: SANTOS, B.S. *Travessias – Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa*. Universidade de Coimbra, n. 6/7, p.15-36, 2008.

TEMPELS, P. *La Philosophie Bantue*. Tradução de Marcos Carvalho Lopes (UNILAB). Lovania: [s. n.], 1945. Disponível em: http://www.aequatoria.be/tempels/FTLovania.htm. Acesso em: 17 maio 2024.

TUTU, D. Filosofia Ubuntu: Fundamentos. *Academia de Líderes Ubuntu*. [s. d.]. Disponível em: https://www.academialideresubuntu.org/pt/o-ubuntu/funos. Acesso em: 17 maio 2024.

Mulheres escritas nos contos da revista *Claridade*: corpos e ilhas em abandono

Norma Sueli Rosa Lima
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Claridade: revista de arte e letras, organizada por um grupo de escritores cabo-verdianos nos anos 1930, em Cabo Verde, completará noventa anos em 2026, com a finalidade principal da busca das suas raízes identitárias. As publicações dos seus nove números, durante os anos de 1936-1960, realizaram a travessia por contextos de colonização portuguesa, da ditadura do Estado Novo e da organização do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) que, fundado por Amílcar Cabral, orientou a luta armada pela independência. Em termos estéticos, a revista é a vanguarda que instaurará as letras modernas, não somente no arquipélago, mas na África de língua portuguesa.

Com feição variada, os seus fundadores, Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes, junto a convidados, desenvolveram nas páginas claridosas a prosa e a poesia literárias, além de outras investigações nos campos da crítica literária, da linguística, da antropologia e da sociologia, entre outros. Ao instaurar a divisão entre tradição/novo, a *Claridade* tornou-se a principal referência com a qual, até hoje, se estabelecem diálogos, rupturas e recriações; dentre os inúmeros debates, há o fato de a revista ter apenas contado com colaboradores masculi-

nos. De acordo com Fátima Bettencourt, em *Prosas soltas* (2016), essa situação foi denunciada por Orlanda Amarílis (Bettencourt não fornece a origem da citação) ao observar que:

> Nhá Claridade, mulher bonitona e sensata, dava prendas a todos os seus filhos machos. Digo filhos machos porque raça de Nhá Claridade não era de ter filhas fêmeas" (Amarílis, *apud* Bettencourt, 2016, p. 140).

Na década de 1930 em que foi lançada, ainda não havia, em Cabo Verde, a participação das mulheres como escritoras na imprensa ou nos livros. Orlanda Amarílis foi a primeira que publicou, como informam Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas em *Dicionário de autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (1997), na efêmera *Certeza* (1944), logo apreendida pela censura salazarista. Yolanda Morazzo lhe seguiu nos anos 1950, quando, segundo Gerald Moser e Manuel Ferreira em *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1983), publicou no boletim *Cabo Verde* (1949-1965) o poema "E a terra salta no bico das enxadas", diferentemente do que informam Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas (1997), Morazzo não participou de nenhum dos números da *Claridade*. As referidas escritoras só publicaram livros no arquipélago a partir dos anos 1970, tendo sido a pioneira Amarílis, com *Cais do Sodré Té Salamansa* (1974), seguida por Morazzo em *Cântico de ferro* (1976).

Se não atuaram como escritoras, nas folhas claridosas estão presentes enquanto personagens de contos nos quais foram retratados os dramas da condição feminina cabo-verdiana, com os quais, nessa análise, entrelaço a tragédias das próprias ilhas de posse colonial/patriarcal e abandono. O contexto das narrativas abrange o período do Estado Novo em Portugal, quando publicações eram visadas pela censura, evidentemente a *Claridade* não escapou dessa vigilância, explicitada em seus exemplares com o carimbo em letras garrafais, espaçadas e em negrito: **V I S A D O P E L A C E N S U R A**.

Diferentemente do Brasil, a presença lusa nas ilhas se constituía como passagem e entreposto, não enquanto colônia de povoamento (Lima, 2000). Relativamente afastadas de Portugal, em comparação à distância em que se situavam outros arquipélagos atlânticos já colonizados, o pouco interesse português de fixação era motivado pelas difíceis condições climáticas, assim, tiveram que ser oferecidas vantagens para a permanência. De 1588 até 1974 estiveram como representantes de Portugal incumbentes, capitães, corregedores e governadores, depois da Revolução dos Cravos e da independência das colônias africanas, foi instituído um alto-comissário, até a Independência de Cabo Verde em 1975.

Nesse longo período colonizatório não faltaram rebeliões, além de uma classe intelectual, a qual, segundo José Vicente Lopes em *Cabo Verde um corpo que se recusa a morrer*: 70 anos contra a fome, 1949-2019 (2021), passa a reivindicar o direito de um regime com autonomia administrativa, semelhante a de Açores e Madeira, e o reconhecimento "de facto, da igualdade de tratamento face aos cidadãos da metrópole, conforme o consignado em 1822, quando aos naturais de Cabo Verde foi atribuído o 'regime de cidadania portuguesa'" (Lopes, 2021, p. 169). Esses intelectuais sentiam o abandono em que as ilhas eram deixadas e a culpabilização de suas pobrezas feita, por Portugal, como incapacidade do próprio islenho. A proposta não incluía considerar cidadãos os escravizados (a abolição oficial data de 19/04/1879), os analfabetos e as mulheres.

Cabe ainda trazer que o arquipélago, em suas reivindicações por tratamento luso mais respeitoso, tenha conseguido ficar de fora do estatuto do Indigenato (1954), recusando o regime de assimilação em função da pretendida autonomia, entretanto, somente em 02/12/1972 foi aprovado o decreto que reconheceu Cabo Verde enquanto região autônoma da República Portuguesa, dotada de personalidade jurídica de direito e público interno. A consagração da liberdade, entretanto, só viria com a independência definitiva em 5/7/1975.

O fato de as mulheres terem sido rebaixadas em sua condição básica de cidadania não ocorreu apenas em Cabo Verde, mas em toda a sociedade ocidental. Rose Marie Muraro escreve interessante capítulo introdutório para o terrível livro *O martelo das feiticeiras*, cujo título original é *Malles Malleficarum* (1486), publicado por Heinrich Kraemer e James Sprenger, que durante três séculos foi a bíblia do Inquisidor. Dividido em três partes: a primeira relaciona o poder do demônio ao da bruxaria; a segunda ensina a reconhecer essas práticas no dia a dia da população e a terceira descreve julgamentos e sentenças.

Em seu arguto texto de apresentação, Muraro faz um resumo da condição feminina na história humana, mostrando como ela deixa de ter posição central e respeitosa enquanto ser sagrado que dava a vida e era associada à fertilidade da terra. A autora observa as relações cooperativas existentes entre homens e mulheres, principalmente na era agrária, quando começam a se estabelecer as aldeias, cidades e Estados no período em que as sociedades se tornam patriarcais, sendo os homens os portadores dos valores de sua transmissão. Muraro observa ainda que a partir do segundo milênio a.C. raramente se registram mitos em que a divindade primária seja mulher: o Gênesis deus que cria o mundo em sete dias é masculino, onipresente, sendo a mulher criada depois do homem. Esse discurso básico da nossa cultura patriarcal, para a estudiosa, tem servido a fim de manter a mulher como a tentadora do homem, perturbando-o em sua relação com a transcendência:

> a serpente, que nas eras matricêntricas era o símbolo da fertilidade e tida na mais alta estima como símbolo máximo da sabedoria, se transforma no demônio, no tentador, na fonte de todo o pecado (Muraro, 2000, p. 12).

No clássico *A mulher escrita* (1989) Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, com muita propriedade, identificam a presença literária das mulheres como passageiras da voz alheia, construídas enquan-

to personagens na percepção masculina no contexto do patriarcado, ou meramente na condição de leitoras, com nenhuma (ou raríssimas) participações enquanto escritoras. Outros estudos foram fundamentais a fim da valorização de determinados aspectos do mundo feminino, como a da hermenêutica do cotidiano desenvolvido por Michelle Perrot em *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros (2018). Referente à literatura de Cabo Verde produzida por mulheres, Simone Caputo Gomes em *Cabo Verde*: literatura em chão de cultura (2008) observa o fato de a população feminina no arquipélago ser majoritária e importante do ponto de vista da transmissão da cultura islenha:

> No caso da tradição oral, por exemplo, as estórias são comumente contadas por mulheres, à noite, nas reuniões [...] especialmente até à independência, a situação feminina em Cabo Verde não tem correspondido à medida da sua contribuição para a sociedade." (Gomes, 2008, p.162-163).

Em "A crônica crioula de Vera Duarte" (2021) observo que muitas vezes as escritoras foram esquecidas ou citadas em número ínfimo nas antologias organizadas nos anos 1960, 1970 e 1980: "Com tanta invisibilidade, não é de se estranhar que Maria Luísa de Sena Barcelos, poetisa da Ilha Brava que assinava os seus escritos como "Africana" e era irmã do historiador Cristiano de Sena Barcelos, não tenha conseguido deixar uma obra publicada." (Lima, 2021, p. 302). Cabe ainda citar a pesquisa de Érica Antunes Pereira em *De missangas e catanas:* a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (2013) que identificou diferentes fases para a situação das cabo-verdianas, de 1462 a 1974, de escravizadas reprodutoras à participação que tiveram nas lutas pela libertação.

Sobre a revista *Claridade*, que foi meu objeto de tese de doutorado em pesquisa iniciada em meados dos anos 1990 e defendida no ano 2000 na Universidade Federal Fluminense, tenho publicado inúmeros capítulos de livros e artigos e sido chamada a proferir palestras e conferências. A propósito, em oposição a alguns pesquisadores/as, não identifico a dissolução da África na literatura claridosa, como provei em minha tese na pesquisa efetuada sobre o encantamento da poesia cabo-verdiana com o Modernismo brasileiro, o que igualmente desenvolvo aqui na análise de contos selecionados nos nove números, que tematizam a condição feminina.

Para facilitar a metodologia, dividi a análise em contextos equivalentes as quatro décadas nas quais a revista foi publicada, sempre com hiatos temporais imensos: 1930, 1940, 1950 e 1960. O total compreende vinte e cinco contos caracterizados com as ilhas de origem dos autores, por serem importantes nas especificidades das abordagens e das temáticas desenvolvidas por Baltasar Lopes (São Nicolau), Manuel Lopes (Mindelo – São Vicente), António Aurélio Gonçalves (Mindelo – São Vicente), Manuel Serra (Santo Antão), Virgílio Avelino Pires (Praia – Ilha de São Tiago), Virgínio Melo (Santo Antão), Henrique Teixeira Sousa (São Lourenço – Ilha do Fogo) e Francisco Lopes (Mindelo – São Vicente). Devido ao espaço, não poderei analisar todos, por isso optei por nove de autores diversos que apresentam elo com a percepção da personagem feminina do ponto de vista da violência e do abandono, em analogia direta com a situação colonial e de opressão que Cabo Verde atravessava.

Seguem os títulos dos vinte e cinco contos publicados: *Claridade* 1 (março, 1936): "Bibia", Baltasar Lopes, excerto do romance Chiquinho (1947); *Claridade* 2 (agosto, 1936): "Um galo que cantou na Baía…", Manuel Lopes, depois publicado como romance em *Galo cantou na Baía* (1959) e "O Lobo e o Chibinho", conto oral colhido por Baltasar Lopes; *Claridade* 3 (março, 1937): "Infância", Baltasar Lopes, outro trecho do romance *Chiquinho* – 1947; *Claridade* 4 (janeiro, 1947): "O

Jamaica zarpou", Manuel Lopes, do romance *Terra Viva*, que seria rebatizado como *Chuva Braba* (1956) e "Lúcio-e-Fé", conto oral recolhido por Baltasar Lopes; *Claridade* 5 (setembro, 1947): "Recaída", António Aurélio Gonçalves, que curiosamente continuará na próxima edição da revista (e não surge como trecho de futuro romance); *Claridade* 6 (julho, 1948) "Dona Mana", Baltasar Lopes, "Recaída" (continuação) António Aurélio Gonçalves e "Mala grande", Manuel Serra; *Claridade* 7 (dezembro, 1949) "As férias do Eduardinho" Manuel Lopes, "Dois contos populares da Ilha de Santo Antão" Baltasar Lopes; *Claridade* 8 (maio, 1958) "Noite de Vento", António Aurélio Gonçalves, "A Herança", "Peregrina", "Órfão", Virgílio Avelino Pires, "Balanguinho", Baltasar Lopes. *Claridade* 9 (dezembro, 1960) "História do tempo antigo", António Aurélio Gonçalves, "Beira do Cais", Virgínio Melo, "Titina", "Noite", Virgílio Pires, "A família de Aniceto Brasão", H Teixeira de Sousa, "O resgate", Francisco Lopes, "Pedacinho" e "Egídio e Job", Baltasar Lopes.

Baltasar Lopes e Manuel Lopes fundam e são os formadores não apenas do conto, mas da prosa moderna cabo-verdiana, produção ainda tímida nos passos das suas primeiras publicações, as quais a partir da década de 1940 serão agregadas, de forma ascendente, a de outros autores. Para Lepecki (2007) a escrita de Baltasar apresenta força de denúncia raramente atingida na literatura que supera o panfletarismo, entretanto, a censura esteve atenta a esse movimento, tanto que proibiu a publicação do conto "A Caderneta", de sua autoria, por considerar inoportuna a narrativa em torno da súplica de uma mulher lavadeira, que também precisava atuar como prostituta, a um médico sanitarista da ilha de São Vicente para que o governador lhe retirasse a caderneta de controle sanitário. A posse desse cartão estigmatizava essas mulheres como sendo profissionais assumidas do sexo, fato que a personagem insistia em marcar como eventual e necessário, diante das parcas opções de trabalho e da miséria crescente na ilha.

Como observa Alfredo Bosi em *O conto brasileiro contemporâneo* (1999):

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados (Bosi, 1999, p. 7).

O termo "convívio" é expressivo para o esforço dos autores islenhos de alinharem a escrita literária à sociedade cabo-verdiana de base oral desde o primeiro conto publicado que analiso, "Bibia, excerto do romance *Chiquinho,* que seria lançado em 1947 e que inaugura a Literatura infantil no arquipélago. Essa convivência ocorre nas relações sociais estabelecidas e sentidas pela personagem infantil e narradora do conto cuja ação está situada na aldeia do Caleijão, na Ilha de São Nicolau. Posteriormente, no romance, também na cidade de Mindelo, na Ilha de São Vicente, quando Chiquinho, o narrador, irá frequentar o Liceu, única ilha que possuía instituição de ensino secundário, desse modo o vicentino não teve, para formação mais completa, os mesmos obstáculos dos moradores das outras ilhas.

O porto de Mindelo reforçava a imagem de um outro mundo, como observa Maria Lucia Lepecki:

> o seu porto e toda uma actividade que à volta dele se desenrola, o liceu e a vantagem incalculável de, sendo o maior centro urbano do País, nele se não centralizar o poder político colonial (Lepecki, 2007, p.4).

Com efeito, "Bibia" inaugura o impacto das relações estabelecidas do choque entre a Europa e o Novo Mundo para as práticas culturais tribais as quais, identificadas como as de perdição e de pecado, deveriam ser corrigidas. Essas denúncias são recorrentes nas páginas da *Claridade*, inclusive em textos não literários, como o de Félix Monteiro (*Claridade* 6) que divulga a perseguição às tradições orais

africanas na Ilha de São Tiago, como a da tabanca. Baltasar Lopes funda ao lado de Manuel Lopes e de Jorge Barbosa a discursividade que orienta textos no diálogo com fatos, poetas e escritores locais e de outras nacionalidades, no esforço da invenção de uma nova produção. Os três fundadores apresentam dinamismo dos contadores de estórias para manter viva a chama que alimenta a existência de toda a coletividade, ao revigorarem o ritual de transmissão do conhecimento variado, irrigado com experiências individuais e coletivas, verdadeiro ato histórico de iniciação ao universo da cabo-verdianidade.

Ao intitular a narrativa com o nome da personagem feminina, Bibia Ludovina, o autor fornece protagonismo também às outras mulheres presentes na transmissão de narrativas orais, como Nhá Rosa Calita, a idosa que representa a griot contadora de estórias da aldeia. Interessante observar que Cabo Verde já trazia em sua gênese de formação a diversidade que só viria a abalar os ideais iluministas na sociedade contemporânea: a sociedade crioula questionava, pela própria existência, as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade. A partir desses contos pioneiros, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação do mundo pensado pelo Iluminismo são abalados, fragilizando os limites hierárquicos entre as culturas popular e erudita no mundo que se apresenta diversificado, fruto de um complexo de culturas

> que criam incredulidade em torno do sentido da verdade, da história e das regras em relação à idiossincrasias e a coerência de identidade (Oliveira, 2011, p. 22).

Já nas primeiras linhas, o narrador Chiquinho em 1ª pessoa descreve Bibia em linguagem coloquial como mulher pobre que "trabalhava na roupa. De repente parou, ficou a bater com os braços e começou a gritar. Só sabia dizer que a queriam matar. – Será mesmo alma? Duvidou nhá Rosa Calita. Pedro Xamento garantiu." (Lopes, 1986, p. 2). Observa-se a horizontalidade da religião católica com a da africa-

na no espírito que toma o corpo de Bibia, pois a partir dessa possessão, as outras personagens exteriorizam as suas ligações com outras experiências que saem da esfera do catolicismo, herança portuguesa. A oralidade é manifestada por gritos e pelas falas de Bibia, Pedro Xamento, que a anunciou e de Nhô João Joana, o qual confirma a manifestação e é descrito como o que "sabia exortar espíritos" (Lopes, 1986a, p. 2), Rosa Calita: "[...] era ela, nhá Rosa, [...] que com as suas histórias iam modelando minha alma de menino" (Lopes, 1986a, p. 2). O predomínio de velhos, mulheres e crianças na povoação era consequência da emigração dos homens para a América ou para São Tomé, alternativas para a morte por inanição recorrente em Cabo Verde. A partida para São Tomé e Príncipe não era a primeira opção dos cabo-verdianos, devido aos padrões do trabalho escravizado (disfarçado) que enfrentavam, ao lado de outros colonizados africanos e que renderam belíssimos textos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na temática dos "contratados".

Voltando ao conto, não é de se estranhar que no elenco das personagens femininas, além da que trabalhava e da griot contadora de estórias, tenhamos a esposa do Sr. Pina, sem nome e associada ao marido, como é muito comum nas sociedades patriarcais nas quais as mulheres são referências do masculino. Vítima da violência e da infidelidade, essa personagem corta o órgão genital do esposo, tendo sido a ferida curada com emplastro de ervas por Nhô André Crioulo, descrito como conhecido feiticeiro do local. Laura de Mello e Souza revela em *O diabo e a Terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade no Brasil Colonial (2009) serem, em sua maioria, do sexo masculino os chamados curandeiros, cujo conhecimento que tinham das ervas e de procedimentos rituais específicos a seu universo cultural atrelou-se ao acervo humanístico da própria medicina popular. O espírito que baixou em Bibia, no final da narrativa, se identifica como sendo o de António Carrinho, homem que partira de São Nicolau em navio de pesca da baleia, dado

relevante por referendar a emigração das ilhas para os Estados Unidos da América.

O próximo número de *Claridade* trouxe o seu conto mais estudado e homenageado, "Um galo que cantou na Baía…", de Manuel Lopes, que sobre a fundação da revista, declara em "Para não repetir o gesto de Pôncio Pilatos":

> Sem a mínima intenção de ditar regras ou impingir uma orientação temática, a nossa revista com o simples propósito de "fincar os pés na terra" – tal era o seu lema – e questionar o "status quo", tentou a conscienzialização do que se convencionou chamar de "cabo-verdianidade", isto é o reforço da identidade literária cabo-verdiana (Lopes, 1994, p. 3).

O texto é ambientado na ilha de Santo Antão na qual o autor confidenciou em "Gosto do crioulo" ter se surpreendido ao encontrar o autêntico homem rural de Cabo Verde. A primeira cena ocorre no Porto Grande, com a chegada da embarcação "Grinalda" adentrando na baía, observado por Ju'Antone em bancos incômodos, a mando do seu patrão, de um armazém "abarrotado de grog, garrafões e mais garrafões comprados no Paúl por dezoitos escudos cada e 'passados' sem que a Alfândega cheirasse" (Lopes, 1986, p. 2). O mar, personagem constante na literatura cabo-verdiana, é associado à mulher e ao violão logo nas primeiras cenas:

> Não há mulher com carícia tão doce como as ondas do mar numa noite serena,–pensa. Ah, o seu violão! Quando lhes puser as duas cordas que faltam, há-de trazer uma noite destas o seu violão para tocar no seio da baía…" (Lopes, 1986, p. 2).

A impossibilidade de consertar o instrumento alerta para a condição explorada na qual a personagem se encontra e a consequente

dificuldade de corresponder à musicalidade inerente a Cabo Verde. Trago Gerald Moser em "Um escritor exigente" para explicitar as várias versões de títulos e de conteúdos para este conto que Lopes trabalhou incansavelmente, um exemplo é o trecho "Não há mulher com carícia tão doce [...]" que em 1959 é modificado para linguagem que deseja dizer em crioulo, em substituição ao português: "Não tem mulher com carícia tão sabe [...]" (Moser, 1990, p. 9).

O mar aparece, já nessa prosa, em sua dupla face de morte e vida pela possibilidade que fornece de ir além do abandono no qual as ilhas estavam imersas, partida que não era da vontade cabo-verdiana e sim alternativa dramática para situações vivenciadas ainda mais dramáticas:

> 'Um dia escondo-me no porão dum vapor e fujo'. [...] Quando o porto não dá, acaba a comida do povo. Hoje ele tinha a Guida e um pequerrucho em casa e estava nas vésperas doutro. Cachupa escassearia mais se Guida não carregasse saco no cais. Tostão ganho era tostão para caldeira. Se ele faltasse, Guida passaria a mesma fome que está passando hoje (Lopes, 1986, p. 2).

A citação traz elementos importantes, o primeiro é a menção clara da palavra "fome", proibida de ser mencionada na imprensa. José Vicente Lopes em *Cabo Verde, um corpo que se recusa a morrer*: 70 anos contra a fome, 1949-2019 (2021) revela que desde 1927, por documento expedido pelo governador Guedes Vaz, estava proibido o uso da palavra "fome", proibido até mesmo nas certidões de óbito como causa de morte. O Estado Novo agravou a situação, punindo com a apreensão os jornais que noticiavam esses dramas, restando apenas até 1962 o *Notícias de Cabo Verde*, como já observei aqui a *Claridade* não escapava dessa e de outras vigilâncias, contudo, conseguiu driblá-la.

A afirmação de Dulce Almada Duarte (2023) de que a menção ao termo "fome" tenha ocorrido nas páginas claridosas pela primeira vez apenas no número 7, no poema "Poeta e povo", de Aguinaldo Brito Fonseca, não procede, bem como a que faz ao comparar a literatura claridosa com a produzida nos anos 1930, no Brasil: "a actividade literária dos Claridosos não esteve comprometida de maneira explícita com a situação calamitosa em que se encontrava o Arquipélago [...]" (Duarte, 2023, p. 240). O trecho acima "Se ele faltasse, Guida passaria a mesma fome que está passando hoje" (Lopes, 1986, p. 2) e outros que menciono nesse capítulo estão em desacordo com a afirmação de Duarte porque o comprometimento está presente no texto literário em função conotativa, através de estratégias que trapaceiam a denotação como verifica Roland Barthes no clássico *Aula* (1986): "a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa" (Barthes, 1986, p. 19 grifo do autor).

Manuel Veiga, em precioso estudo sobre a poesia de Jorge Barbosa, chama a atenção para a mensagem subterrânea de seus versos, nos quais alegoricamente revela o que não poderia ser explicitado: "A história do nosso povo é pródiga em sofrimento que gera resistência, uma resistência que [...] sempre foi abafada e sufocada" (Veiga, 2020, p. 128). A essas observações, agrego as de Salvato Trigo em "Manuel Lopes: Claridosamente escrevendo" (1990):

> Realista no plano estético, mais do que neo-realista, como alguns estudiosos o predicam. Manuel Lopes adopta uma postura literária interventiva mas serena [...] que se contém nos limites que a arte, que a estética lhe impõe" (Trigo, 1990, p. 8).

Retomo o conto com Benjamin Abdala Jr. (2003) e Simone Caputo Gomes (2008) que perceberam em "Um galo que cantou na Baía..." o texto fundador do nascimento da Literatura de Cabo Verde, na presença do guarda alfandegário Tói, o qual devido ao pequeno salário

recebido conseguia sobreviver à custa da apreensão dos contrabandos das mercadorias que circulavam, entre as ilhas, sem pagar imposto. Tocador de mornas, inspirava-se diante do mar, do qual a composição musical deveria emergir das águas, tal qual a Vênus da pintura de Botticelli, sendo, segundo Abdala Jr. (2003)

> personagem contraditória, dividida entre as solicitações da boêmia que se reunia num bar da cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente em Cabo Verde, e os *habitus* repressivos exigidos por sua profissão de guarda" (Abdala Jr., 2003, p. 265).

No contexto de observar o mar, o farol do Ilhéu dos Pássaros, situado defronte ao porto de Mindelo, liga-se ao campo sêmico da claridade, que se opõe ao desconhecimento das raízes cabo-verdianas que a revista se propõe a investigar, alusão indireta ao título.

A perspectiva é a de compreender, por essa e por outras metonímias, a comunidade cabo-verdiana nas margens e não no centro do domínio colonial português e "pelas margens subverter o centro do imaginário colonial" (Abdala Jr., 2003, p. 267). Neste conto, como já observado em "Bibia", o crioulo é a expressão das personagens, na referência da identidade cabo-verdiana, acrescida às referências já citadas como o grogue, a bebida nacional, a da pesca, principal atividade econômica de Cabo Verde. Gomes (2008) acrescenta que o conto é "exemplo revelador da aproximação das artes – música, pintura e literatura – que baliza aquele marco da modernidade cabo-verdiana" (Gomes, 2008, p. 184) e do cruzamento das culturas africana, europeia e sul-americana, no traço de união dos cabo-verdiano/as de todo o mundo. A morna, misto de modinha brasileira com o lundum, o fado, o samba, o foxtrote e o mambo, na relação estabelecida com Vênus, além da alusão a Botticelli, estabelece a referência com a estrela d'alva:

> Conta-se que Manuel Lopes, que viveu por vários anos em Santo Antão, aprendeu com os camponeses a decifrar o céu em busca de chuva, o que enfatiza a importância da referência à estrela d'alva aliada ao significado da Vênus *genetrix"* (Gomes, 2008, p. 189).

Outro desdobramento para Vênus teci no artigo "Literatura cabo-verdiana em trânsito" (2019) ao citar a sua presença, nesse mesmo número da *Claridade*, na capa que traz a letra da morna "Vênus", de Xavier da Cruz, ou B. Léza, da ilha de São Vicente, compositor e músico que inovou ao introduzir naquela modalidade musical o semitom, segundo Gláucia Nogueira em *O tempo de B. Léza*: documentos e memórias (2005). Igualmente observei a relação de Vênus com o poema de Manuel Bandeira, "Estrela da manhã":

> Eu quero a estrela da manhã!
> Onde está a estrela da manhã?
> Meus amigos meus inimigos
> Procurem a estrela da manhã"
> (Bandeira, 1998, p. 149)

Verso citado no poema de Jorge Barbosa:

> Apenas já li
> a Estrela da Manhã e alguns poemas teus
> (...)
> eu te passaria a Estrela da Manhã
> Depois voltaria tranquilamente para a minha ilha
> Do outro lado do Atlântico
> (...)
> através da porta entreaberta"
> (Barbosa, 1986, p. 25)

As ligações entre Brasil e Cabo Verde, históricas, literárias e culturais, estão presentes inclusive na morna, cuja revolução feita por B. Léza foi

> fruto da influência dos tocadores brasileiros que havia décadas os navios de guerra e mercantes despejavam regularmente no Porto Grande, ponto estratégico no transporte marítimo entre a América do Sul e a Europa" (Nogueira, 2005, p. 35).

Volto ao objetivo de analisar a personagem feminina de "Um galo que cantou na baía..." concentrando-me na cena de Guida, esposa de Jul'Antone que estava aguardando a chegada da embarcação Grinalda no Porto Grande, com a mãe. Na cena ambas são descritas com corpos de mulheres cansadas da estiva dos trabalhos realizados nas ruas e no âmbito doméstico, com o pressentimento e o ouvido para as ondas do mar, que trazem o contrabando, não emitirem som de música, mas ruído do choro artificial das carpideiras:

> - Ahn? Já chegou "Grinalda", mamãe, ahn? – A mãe cuspiu para o lado:
>
> - Nem fumo – respondeu simplesmente.
>
> Guida tornou a recostar a cabeça no quente regaço da mãi e o sono dinamitou o bando das coisas que acabavam de lhe invadir a cabeça cansada de carregadeira do cais. A mãi ficou depois a cabecear sobre ela, sono de velha, olho fechado, olho aberto. E as ondas deante (sic) delas desequilibravam-se, caindo, continuando o mesmo cantochão rouco e monótono de carpideira (Lopes, 1986, p. 3).

Jul'Antone e Roberto, marinheiro do Grinalda, receberiam cento e cinquenta escudos pelo contrabando dos garrafões, que seria apreendido pelo guarda Tói, trabalho de alto risco a que se submetiam pelas condições miseráveis... os pensamentos de Jul'Antone, apesar

do medo, se voltam para o desejo de comprar roupas para o seu filho e sua esposa, pagar dívidas, remédios e para o lazer, com as cordas consertadas do seu violão:

> No próximo sábado havia um pique-nique (sic) no João d'Êvora. Dormir e voltar domingo de noite. Olé se ia! "Com toda a certeza". Lá isso era gostar de farra. O seu violão precisava de duas cordas... 'É verdade, amanhã com toda a certeza, já poderei comprar as cordas no Graça para eu fazer barulho no pique-nique do João Évora (Lopes, 1986, p. 9).

A expectativa de Jul'Antone não se concretiza, ele é preso reunindo, na porta da cadeia, um grupo de mulheres que lamentam o fato e o seu patrão que o acusa de não ter sabido fazer as coisas: "Por uma bagatela, francamente!" (Lopes, 1986, p.9). Esse número de *Claridade* traz, ainda, um conto popular de São Nicolau transcrito por Baltasar Lopes narrado a ele, como revelaria no número 7, por Manuel Antoninho ou Nhô Manel Antonin, que Fátima Bettencourt (2016) observa ter tido grande prestígio ao ser sempre consultado a respeito da cultura popular, muito próximo a Lopes "Era a biblioteca viva que acompanhava o Mestre" (Bettencourt, 2016, p. 43).

É interessante Baltasar Lopes ter denominado de conto, não de lenda, a narrativa oral "O lobo e o Chibinho". Como observa João Lopes Filho em *Cabo Verde*: subsídios para um levantamento cultural (1981):

Conservada na memória das gentes e transmitida de boca em boca ao longo das gerações, a literatura oral é caracterizada, principalmente, pelo seu conteúdo simbólico, cuja interpretação dá a conhecer importantes aspectos da respectiva comunidade" (Lopes Filho, 1982, p. 106).

Comunidade que transmite saberes no campo do patrimônio da cultura imaterial que abarca manifestações como a tabanca, o funaná, o finaçon, o batuque, a coladeira, o artesanato, a culinária,

a medicina natural, rituais, crenças, festas, entre outras. "O Lobo e o Chibinho", narrativa oral, faz parte dessa cultura e também dá continuidade ao pioneirismo da literatura para crianças no arquipélago, sendo recriação de estórias orais que chegaram oriundas de diversas culturas, haja vista que o lobo não é um animal cabo-verdiano.

A adaptação crioula ocorre em função da busca pelo alimento, quando o faminto Lobo percebe que Chibinho está bem alimentado e deseja não mais passar fome. Ao saber que o segredo da alimentação era uma figueira, ao subi-la alcança o céu e vê Nosso Senhor com uma pele para fazer tambor, para que ele pudesse ganhar a vida na Terra. A mensagem subliminar que a religião católica, incentivada pelo colonizador, pretende passar com esse conto é a de que o cabo-verdiano deverá trabalhar para não ter fome, mas isso nas ilhas só seria possível devido à sua musicalidade, com um instrumento, nesse caso um tambor, símbolo africano.

Na descida da figueira, o Lobo encontra uma mulher que vendia um prato com broas de milho. Quando Nosso Senhor ouviu o tambor sendo tocado por ele, soltou a corda pensando que ele já tinha chegado à Terra e, ao cair, o Lobo ficou em pedaços. É interessante notar como o céu foi caboverdianizado, tornando-se musical, como observa Gabriel Mariano (1991), sendo o tambor referência africana presente na tabanca e no batuque. A personagem feminina surge, como no conto anterior, enquanto trabalhadora com o acréscimo cristão da mulher tentação que leva Lobo ao pecado da gula, na sociedade patriarcal de moral cristã.

Na *Claridade* número 3 "Chiquinho", de Baltasar Lopes, dá continuação à narrativa "Bibia", publicada no primeiro número da revista e, portanto, à narrativa para crianças e jovens, apesar de Lopes não ter tal pretensão quando publicou o seu único romance cujos contos foram identificados, na revista, como trechos de *Chiquinho* (1947). Essa passagem ainda ocorre na infância da personagem, na aldeia do Caleijão,

sendo considerado como romance memorialista/autobiográfico, modernamente de auto/metaficção. Dulce Almada Duarte (2023) observa que a formação do autor influenciou a sua pesquisa linguística, relacionando, também nesse aspecto, vida/obra:

> Baltasar Lopes evoca, na longa primeira parte do seu romance (uma fracção da qual foi publicada em primeira mão, no n0 3 da revista *Claridade),* uma infância passada na aldeia do Caleijão entre velhos contadores de *estórias,* guardiões da tradição oral da Ilha, na qual se cruzam relatos trágicos da época da escravatura com reminiscências da cultura popular da Ilha: Totone Menga-Menga, Mamãe Velha, Nhô Chic'Ana, Nha Rosa Calita. Essa vivência iria ser determinante para a escrita literária de Baltasar Lopes, sendo uma das notas dominantes da crioulidade, não apenas de Chiquinho, mas também da obra poética do autor.
>
> Outra nota dominante da crioulidade de *Chiquinho* é a linguagem recriada pelo seu autor para expressar a mundividência insular. Trata-se de uma reconstrução linguística em que a língua portuguesa é recheada de expressões, signos e símbolos típicos do crioulo, tanto no domínio lexical e morfo-sintáctico como semântico. Com esse sincretismo linguístico, Baltasar Lopes poria em destaque o aspecto antropológico da língua crioula, como reflexo da identidade do povo-caboverdiano. Para este trabalho de reconstrução da língua portuguesa terá certamente sido decisiva a formação académica do escritor, que era licenciado em Filologia Românica.
>
> (Duarte, 2023, p. 355-356, grifo da autora)

A longa citação é necessária para o realce do aspecto biográfico com a obra em questão, acrescento, para além da formação acadêmica de Baltasar, a sua convivência com contadores/as de estórias, como já mencionado.

O conto inicia com o temor de Chiquinho em comparecer a um casamento na Ribeira da Prata porque o local lhe evocava as estórias povoadas por feiticeiras. Na mitologia, Circe e Medéia são exemplos da feitiçaria romana, em sua etimologia a palavra "feitiçaria" contém o conceito de factum ou destino relacionado à mulher como observa Lúcia Maria Teixeira Furlani em *Fruto Proibido*: um olhar sobre a mulher (1992):

> Feiticeiras e bruxas são aquelas iniciadas, conhecedoras do significado dos quatro elementos da natureza – terra, água, ar e fogo, respectivamente, corpo, emoção, mente e espírito – utilizando-se de seus potenciais para modificar tanto a si mesmas como ao mundo (Furlani, 1992, p. 24).

Souza (2009) observa que as práticas mágico-religiosas de povos não europeus foram demonizadas, sendo a feiticeira associada à bruxa e ao próprio Satanás como atentados perigosos à ordem cristã. Em seus estudos sobre esses fenômenos no Brasil, percebe a presença marcante de feiticeiras e feiticeiros negros entre a população pobre e marginalizada de Minas, quando a repressão dessa magia era cercear as possibilidades de uma cultura "própria, específica, que era do negro e, mais grave ainda, do escravo – sendo, como tal, extremamente ameaçadora à ordem vigente" (Souza, 2009, p. 26).

Outra memória de Chiquinho presente logo nas primeiras linhas do conto associa o medo de afogamentos, acompanhado pelo som das mornas, além de trazer a crença das feiticeiras como assassinas de crianças, ideia muito comum e difundida na Idade Média da Europa (Souza, 2009):

> E cantava na minha cabeça a morna triste do Pau matou o meu filho, em que, numa melopeia muito arrastada, a velha deplora a morte do filho que, de regresso da América, desembarcou no Barril e, querendo en-

> curtar caminho na grandeza de ver a mãi, caiu no Pau e se afogou no mar. Tudo obra das feiticeiras da Ribeira da Prata que não podiam ver um filho abraçando sua mamãi já muito velhinha, depois de ter trabalhado como escravo durante muitos anos naquelas terras que ficam lá longe, no meio do mar. Ou que vão, feitiço de sereia, penteando seus longos cabelos no luar bonito de Ferrabraz
>
> (Lopes, 1986b, p.2).

A respeito da lenda das sereias, é importante observar que ela transforma a do classicismo, como observei no artigo "Quando a Vênus é crioula: o canto da sereia em Vera Duarte" (2023), na adaptação desse mito para Cabo Verde é necessário, naturalmente, o contexto delas surgirem no ciclo das "boas águas". As sereias crioulas, entretanto, não seduzem os homens para afogá-los, ao contrário, se assustam ao verem qualquer tipo de pessoa. Ocorre que há os que as veem, ficando apaixonados e tornando-se poetas, essa questão reforça a recriação da cultura cabo-verdiana dos temas externos. Chiquinho afirma:

> [...] Não encontrei feiticeiras; mas ficou-me para sempre depositado no fundo da alma, o respeito pelo mistério da Rocha-Escrevida, em que há letras inscritas pelos piratas que desembarcavam aos tiros na praia [...]" (Lopes, 1986b, p. 2).

A inexistência das feiticeiras más é contraposta ao respeito à pirataria, sentimento altamente transgressor, que em mensagem simbólica comum nas páginas da *Claridade* acaba por enaltecer, ainda que de modo enviesado, a resistência ao colonizador, que temia o interesse de outros invasores pelas terras conquistadas. Como escreveu/cantou Rita Lee no álbum *Fruto Proibido* (1975): "Não é possível ser pirata em paz/Que um transatlântico vem logo atrás..." (Lee, 1975).

No percurso que a revista realiza pelas raízes cabo-verdianas considero importante registrar a presença das cantigas de trabalho, presentes desde o conto "Um galo que cantou na Baía...", analisado na *Claridade* 2, em sociedade extremamente musical:

> Ribeira da Prata! Não esqueço o seu encanto penetrante que vem não se sabe de onde. A povoação disseminada pela ribeira, com as casas perdidas no meio do canavial. A sua gente de voz cantante. E o mar sempre na boca da ribeira, a envolver-nos o coração de uma mortalha verde de esperança. Os bois, no terreiro de trapiche, rodando lentamente, de focinho levantado, sob a canga como que a beberem pensativamente, de olhos fechados, o ópio adormecedor
>
> Que vem da voz arrastada dos rapazinhos tangedores, cantando de mão na boca, para velarem a toada com maior intimidade crepuscular.
>
> (Lopes, 1986, p. 2)

As cantigas de trabalho, segundo Duarte (2023), acompanhavam as tarefas monótonas e pesadas dos escravizados nas apanhas do algodão ou da urzela, no corte da cana ou no rodar da almanjarra do trapiche, tendo sido as primeiras a serem criadas em Cabo Verde.

Depois das feiticeiras e das sereias, a personagem Nhá Tudinha é a mãe que perde o seu filho Totoi não para as bruxas imaginárias, mas para a morte ocorrida na diáspora forçada, anunciada em uma carta a qual pediu para ser lida por Chiquinho:

> A minha voz, lendo, era a máquina que matou o filho de nha Tudinha. [...] Não valia a pena ter ido tão longe para ser morto pelas máquinas. Antes o falecido tivesse ficado em São Nicolau. Talvez chegasse a velho, no meio da pobreza dos outros, mas a cama de finca pé e o chão de barro batido não o mataria como máquina (Lopes, 1986b, p. 2).

A *Claridade* 4 precisou superar, além dos problemas sempre enfrentados, o início e o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) para voltar a circular em janeiro de 1947, neste número, Baltasar Lopes transcreve outro conto popular da Ilha de Santo Antão que recolheu do já citado Manuel Antoninho, "Lucio-e-Fé", narrativa que possui elementos clássicos destas estórias muito comuns na Idade Média europeia. Trata-se do nascimento do inferno, inicia com o fato de Jesus e Lúcifer serem irmãos, nascidos da Virgem Maria, mas ao precisar deixá-lo só devido a uma viagem, Jesus lhe deu uma taça para que ele criasse um anjo que lhes fizesse companhia, mas ele não se contentou com pouco e criou vinte e cinco, por isso foi expulso, entrou na taça e sumiu para o interior da terra, onde criou o inferno. Embora seja comum no universo da cultura popular e da religiosidade sincrética haver duas possibilidades, a de Deus se dar bem ou às vezes o diabo (como diz o ditado popular de acender uma vela para cada um), esse conto revela a influência de uma espécie de "moral da estória" europeia de alertar os colonizados para que não sejam ambiciosos, querendo mais do que já possuem...

"Recaída" de António Aurélio Gonçalves, publicada nas *Claridade* 5 (setembro de 1947) e 6 (julho de 1948) é a primeira narrativa que não se apresenta como parte de futuro romance e que terá continuidade no exemplar seguinte, publicado em julho de 1948. A temática é a da evidenciar os males do alcoolismo, mostrando o outro lado do grogue, aguardente da cana-de-açúcar cujo plantio foi levado para as ilhas pelo colonizador, tendo sido para a população humana e animal escravizada (os bois no trapiche), tanto em Cabo Verde quanto no Brasil, além de exploração, tentativa de fuga mortífera para o sofrimento da escravidão e da miséria. A bebida, associada ao lazer como o são as mulheres do espaço público que destroem os lares, serve de alerta do Sr. Delgado ao seu filho Frank.

De longa extensão, este conto pode ser classificado como novela por conter mais de um núcleo narrativo, os quais se apresentam jus-

tapostos. A estória se desenvolve em São Vicente, em torno da família Oliveira Delgado, Frank, sua mãe, seu pai, irmão e os amigos boêmios, cujo principal é Tói, que apesar de casado com Nina, não abandona as noites. As personagens femininas nessa narrativa em *flahsback* aparecem como referências do mundo masculino, a Sra. Delgado após o falecimento de seu marido, envelhece rapidamente, ao passar monotonamente os seus dias a ler velhos romances europeus, com o terço nas mãos: "[...] de alguns anos para cá, a Mamã cataloga todos os namoros de São Vicente na classe de escandalosos" (Gonçalves, 1986, p. 26).

Como o título já permite inferir, a recaída ao vício do Sr. Delgado, que o leva à morte, será também o de Frank, quando mais do que alerta para um problema de saúde mental é o da história do grogue em Cabo Verde, cuja origem com mais de trezentos anos, remonta aos tempos difíceis da escravização. Santiago, na qual se desenvolve a narrativa, é uma das principais ilhas produtoras, ao lado de Santo Antão e São Nicolau. A decadência do Sr. Delgado, em sua luta contra a aguardente, remonta à metonímica escravização do seu corpo ao do escravizado, como fica evidente no diálogo que desenvolve com Frank um pouco antes de falecer:

> - Esta coisa de aguardente é um veneno! Escangalha uma família inteira. Eu e os meus temos sido uns desgraçados... A princípio, a gente não toma a sério. É um perigo. Tu vês aquela água amarelada na garrafinha que está dentro do armário da nossa sala de jantar? Bebida cálice a cálice, desgraçou toda a minha raça. Levou tudo.
>
> [...]
>
> Colocou sobre a minha a sua mão pesada e ardente:
>
> - Volta atrás, que ainda é tempo, meu filho. Mulheres, bailes, álcool... Venenos para os Oliveira Delgado.

> Corta com a vida de São Vicente. Já!... Não esperes pelo último cálice!
>
> (Gonçalves, 1986, p. 27-28).

Ao tentar seguir os conselhos do pai, Frank casa-se com Armanda, mas para ele é um grande sacrifício deixar a boêmia de lado. Com o passar dos tempos, não consegue mais ver beleza na esposa, após ela ser mãe:

> A cinta estreitou-se imenso, a linha dos ombros das ancas, emagreceu, perdeu a plenitude. Tenho pena dela. Deveras! Quem a viu... Está transformada. Esse filho, adormecido naquele berço, [...] sugou-lhe a juventude. Poderá ela voltar a ser o que foi?..." (Gonçalves, 1986, p. 29).

Esse comportamento masculino, mais uma vez se alinha ao do abandono das mulheres, mesmo as casadas, que quando assumidas são ignoradas e desrespeitadas pelas marcas da mudança em seus corpos. Como se percebe, Frank se mostra egoísta ao perceber no filho e na esposa apenas os traços negativos, sem levar em conta o afeto em seu lar e o apoio a ela para as tarefas domésticas.

Na *Claridade* 7 (dezembro de 1949) Baltasar Lopes volta a transcrever dois contos que lhes foram contados por Nhô Manel Antonin, escolho "O cavaleiro e o pão quente" que retoma a temática da fome. Trata-se da viagem que um homem da Ribeira Grande realiza, no trajeto, ao sentir fome, pediu um pão que lhe foi dado quente, então precisou esperar que o alimento esfriasse e teve a sensação de, nessa espera, terem transcorrido muitos anos. Com efeito, quando o pão esfriou, o entorno estava diferente, nem a padaria, nem a sua casa, nem a sua família existiam. Essa metáfora é muito clara (eu ousaria escrever claridosa) para mencionar a palavra proibida que se tentava invisibilizar, mas que quando conseguir ser saciada no arquipélago, o mundo já será diferente...

Nos dois últimos contos que analiso, dos autores António Aurélio Gonçalves e Virgílio Pires, há duas personagens femininas inconformadas com as situações em que se encontram. A da primeira narrativa (*Claridade* 8, maio de 1958), "Noite de vento" de António Aurélio é Nita moça que conhece Virgílio em um baile, quando ele por ela se apaixona sem ser correspondido. A falta de reciprocidade faz o rapaz refletir sobre a amada em termos bastante machistas quanto à avaliação de sua aparência física:

> Por que é que eu gosto dessa pequena? – cismava o rapaz. – Que há nela? O corpo é forte, é bem-feito, mas carnuda, os olhos têm expressão. Mas Nita não tem o cabelo fino, nem as feições delicadas de raparigas que conheço e que não me impressionam (Gonçalves, 1986, p. 42).

Mesmo assim, ele a procura constantemente na casa em que ela vivia com mãe, essa condição de mulheres a viverem sós é uma marca dos contos, nos quais é bastante ausente a presença masculina. Um dia, Virgílio descobre que Nita foi morar com outro rapaz: "Virgílio passou o resto da tarde sem poder fazer mais nada. Não dormiu. O tic-tac do despertador [...] acabrunhava-o, acentuando um inesperado sentimento de humilhação e a certeza de que nunca mais encontraria rapariga que tanto lhe agradasse" (Gonçalves, 1986, p. 42). Dois meses depois, ao saber que ela se separara, resolve assumi-la, mesmo estando grávida do outro, por isso recebe a crítica do irmão Anastácio, que conhecia Lelo, o ex-companheiro de Nita, que "deixa as amantes quando sabe ou pressente que estão grávidas. Queres ser pai dos filhos dos outros?" (Gonçalves, 1986, p. 42). Apesar da situação delicada e de com ela montar uma casa, após alguns meses a moça resolve abandoná-lo, sem nenhuma justificativa, a fim de voltar para a casa da mãe:

> - Então, Nita, tu voltas? Espero-te!
>
> - Sim, Mamã. Volto, já te disse. É só nhá Maria tomar a minha mala. Ela não deve demorar-se – gritou-lhe Nita.
>
> Avançaram uns passos, enquanto Piedade olhava para Nita com surpresa muda. Por fim, desembuchou:– Como, Nita? Tu voltas ainda hoje para a casa da tua Mãe? Nhã Teodora vai buscar a tua mala? Para quê? Tu não me tinhas dito nada.
>
> - Sim. Ainda não te tinha dito nada. Mas, justamente, vinha dizer-te agora. Pois é, deveras, Piedade, já não quero viver mais naquela casa.
>
> - Ó, Nita, mas por quê? Fizeram-te alguma ofensa? Tu e o Virgílio... vocês tiveram alguma diferença? [...]
>
> - Nada, Piedade. Não tenho nenhum mal a dizer do Virgílio, nem de ti, nem de ninguém.
>
> - Então, por que é que não queres ficar? Donde é que saíste com esta ideia?
>
> - Já não me convém. – Respondeu Nita simplesmente.
>
> (Gonçalves, 1986, p. 47)

No retorno à casa, as duas são envolvidas pela música, uma constante, como já observado, nas narrativas de sociedade tão musical: "encostado à esquina oposta, um rapazito tocava cavaquinho" (Gonçalves, 1986, p. 47). O cavaquinho evidencia a simbiose da cultura do arquipélago, por ser original do Minho e ter chegado a Cabo Verde, a Moçambique, a Madeira e ao Brasil. Ao descobrir que seria abandonado, Virgílio a chama de doida e a expulsa de casa. A reação dela surpreende pela não submissão e pela frase que se pode identificar como feminista: "– [...] Eu saio desta casa, mas é por minha vontade! É por meu pé! Eu, também, sou uma mulher! Não deixo a ninguém vir tirar-me a minha bandeira!" (Gonçalves, 1986, p. 51).

Tempos depois, ao conversar com um amigo sobre a partida dela, Virgílio lamenta não ter sido ele a pô-la na rua, a açoitá-la, ao que recebe o comentário:

> - Aquele que tu lhe deste chega-lhe. Pelo menos, ela já sentiu a tua mão. Mulher!... O que a mulher precisa é sentir mão de homem. Apenas ela a sinta, fica mansinha [...] (Gonçalves, 1986, p. 54).

Como se observa, as violências física e psicológica contra a mulher, eram naturalizadas na sociedade patriarcal, é o que o conto de António Aurélio Gonçalves denuncia. Na esteira da busca pelos direitos da mulher, trago a voz da primeira a entrar para a magistratura em Cabo Verde, Vera Duarte, que na qualidade de escritora e jurista realiza importante trabalho em defesa das mulheres, desde os anos 1990 nos âmbitos das leis e da escrita literária. No livro *Construindo a utopia*: temas e conferências sobre direitos humanos (2007) Duarte desenvolve as temáticas da maternidade precoce e da paternidade irresponsável, identificando a vulnerabilidade da mulher cabo-verdiana porque pouco considerada social e economicamente, dominada por mentalidade servil. A jurista observa que a dependência econômica das mulheres mais pobres sempre foi muito grande devido à falta de acesso às escolas e os sucessivos abandonos de seus companheiros logo que engravidavam de crianças que

> já vinham condenadas a passar as mais diversas privações, por as próprias mães nada terem para lhes dar, engrossando, assim, o grupo a que já enfaticamente se chamou de 'crianças sem lar, sem pão e sem amor' (Duarte, 2007, p. 28).

A partir da reforma legislativa de 1976/1977, os pais são obrigados a assumirem a filiação dosas filhos/as procriados/as, mais tarde assimiladas no Código de Menores (1980) e de Família (1981). Mesmo

após esse ordenamento, Duarte verifica que se não há mais a violência do abandono, ocorre o da violência física:

> Muitas dessas crianças veem-se condenadas a engrossar as fileiras das delinquências e das desadaptações várias [...] que sofreram privações, maus tratos, falta de cuidados, falta de formação escolar e falta de amor e carinho parentais" (Duarte, 2007, p. 30).

O texto seguinte, "Noite", de Virgílio Pires, publicado no último exemplar da *Claridade,* o de número 9 (dezembro de 1960), dialoga com o anterior "Noite de vento" a respeito da temática da gravidez e do abandono paterno, encerrando minha análise para o ciclo de contos. O tema paralelo é o da prostituição, solução dramática para muitas mulheres que não possuem acesso à escolaridade ou a uma profissão, personificada na personagem Fininha, que reside com a mãe e um filho sem pai, possivelmente deixadas nessa situação devido à partida do progenitor que precisou abandonar o lar, como tantos outros homens, pela emigração em busca de melhor renda, em São Tiago. A rua a fazia esquecer das fraldas que precisava lavar de um filho que não tinha pai, "mas mãe não podia deixar de ter. E revoltou-se ante a ideia de suportar uma carga que, afinal, não era só dela" (Pires, 1986, p. 12), assim:

> Tinha de fugir da miséria que a levara ao que era. Tinha de fugir da mãe. Da voz da mãe, sempre a persegui-la: "Menina, tu és filha de gente direita. Teu pai era gente. Se cheguei a este ponto é porque destino é amargoso. Mas aqui onde estou, toda a gente me pode ver: mulher honesta chegou em mim e parou. Filha minha tem que ser honesta". E, no entanto, a velha não perguntava de onde vinha o dinheiro. Achava natural que as coisas viessem de fora. Que ao meio-dia houvesse arroz e à noite cachupa. E sempre a mesma cantiga. A criança sem pai, a vergonha que não se podia esconder e que

> era a sua cruz. Safardana de menino patife. Chorão como ele nenhum outro. Mas era a única coisa que era dela, e só dela. E como era bom tê-lo nos braços!
>
> Os meses de gravidez tinham sido difíceis. Com o filho no ventre, varria, lavava, carregava latas de água e, até onde lhe foi possível, até o último mês, ganhara a sua vida da maneira que tinha aprendido na escola do Lombo. Da maneira que rendia mais e, também, envelhecia e matava mais depressa. Mas nunca homem algum entrara em casa da mãe. Para a velha o seu único erro fora aquele filho. Até ali tinha sido a Fininha de nhã Maria Piedade, rapariguinha falada na boca daquela gentinha do Lombo, mas seriazinha, graças a Deus. Ela é que sabia, pois nunca homem se espojara na cama da sua casa. E Fininha, que tinha perdido a virgindade há muito tempo, ainda era criança, só a perdera, para a velha, quando o filho começou a crescer no seu ventre, a arredondar-lhe as formas, a mostrar a toda a gente que Fininha de nhã Maria Piedade estava prenhe. E como ninguém conhecia Fininha com homem, todo o Lombo disse que o filho dela era filho do mundo, filho sem pai (Pires, 1986, p. 12-13).

A descrição reflete o drama de muitas jovens cabo-verdianas que foram (e ainda são) vítimas do estupro, da gravidez precoce e da irresponsabilização paterna, esta última atualmente já protegida pela legislação em Cabo Verde, o que inexistia no contexto colonial (Duarte, 2007). A musicalidade islenha assume o formato do sermão: "E sempre a mesma cantiga. A criança sem pai, a vergonha que não se podia esconder e que era a sua cruz", na culpabilização da vítima e falta de solidariedade entre filha e mãe, quando esta desconhece a real forma de sustento de Fininha. O clímax do conto traz essa revelação e a sua expulsão de casa.

Desde a Independência em 1975 Cabo Verde tem promovido ações legislativas de amparo à mulher. A Convenção ocorrida em 1979,

sobre a eliminação de todas as formas de violência contra o feminino, trouxe como consequência a criação, em 5/12/1980, do Comitê sobre o combate da discriminação contra as mulheres. Em 1981 é criada a Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), reconhecida como a primeira associação feminista do país.

Segundo o Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde, a partir de 1991, com a implementação do pluripartidarismo, as organizações da sociedade civil se multiplicam, em especial as organizações que têm como finalidade combater as desigualdades existentes nas relações de gênero. Entre elas, destacam-se a Associação de Apoio à Autopromoção da Mulher no Desenvolvimento (MORABI-1992), o Instituto Caboverdiano de Igualdade e Equidade de Gênero (1994), a Associação Cabo-verdiana para a Protecção da Família (VERDEFAM-1995), a Associação de Mulheres Empresárias e Profissionais de Cabo Verde (AMEPCV-1999), a Associação Cabo-verdiana de Mulheres Juristas (AMJ-2001), a Rede de Mulheres Parlamentares (RMP-CV, 2002) e a Rede de Mulheres Economistas (REDEMEC-2003). Em 2004 foi criado, ainda, o Gabinete de Acolhimento das Vítimas de Violência Doméstica (incluindo o trabalho infantil).

A partir do lançamento da revista *Claridade*, muitas ações são implementadas para que as cabo-verdianas possam ser percebidas como cidadãs, livres dos discursos patriarcais que costuraram os seus pés e as suas asas. Os contos que analisei uniram-se a estes esforços, em contextos de censura, repressão e violência, os quais a literatura registra ao evidenciar os contornos das personagens femininas, que mesmo vítimas da sociedade patriarcal de base colonialista, voltada à exploração de Cabo Verde, sem dar-lhe autonomia. As personagens femininas que desfilam nas páginas claridosas, narradas por autores que lhes deram voz ao denunciarem a violência do abandono, da exploração de seus corpos, aludem ao abandono e a destruição das ilhas. Esses autores fundaram a prosa moderna nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, inspirando, inclusive, futuros escritores a abor-

dar a violência não apenas contra a mulher heteronormativa (como surge nas páginas claridosas), mas contra travestis, gays masculinos e lésbicas, como é observado, por exemplo, na literatura contemporânea de Fernando Monteiro, em *Na roda do sexo* (2009).

Ainda que Nhá *Claridade* não tenha tido como porta-vozes mulheres, os seus dramas lá estiveram retratados e serviram de estímulo para, a partir dos anos 1970, puderem ser retratados pelas próprias escritoras.

Referências

ABDALA Jr., B. Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana. *In*: ABDALA JR., B. *De voos e ilhas*: literatura e comunitarismos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003. p. 263-286.

BANDEIRA, M. Estrela da manhã. *In:* BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 149.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BETTENCOURT, F. *Prosas soltas*. Praia: Acácia Editora, 2016.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4. ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

BRANCO, L. C. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

DUARTE, V. *Construindo a utopia*: temas e conferências sobre direitos humanos. Praia/Cabo Verde: Tipografia Santos, 2007.

DUARTE, D.A. *Rotas da cabo-verdianidade*. Funchal: Rosa de Porcelana, 2023.

FURLANI, L. M. T. *Fruto proibido*: um olhar sobre a mulher. São Paulo: Pioneira, 1992.

GOMES, A.; Cavacas, F. *Dicionário de autores de Literaturas Africanas*. 2. ed., Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

GOMES, S.C. *Cabo Verde*: literatura em chão de cultura. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

GONÇALVES, A. A. Recaída. *In*: FERREIRA, M. (org.) *Claridade*: Revista de Arte e Letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986. p. 19-31.

GONÇALVES, A. A. Noite de vento. *In*: FERREIRA, M. (org.) *Claridade*: Revista de Arte e Letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986. p. 40-54.

INSTITUTO Nacional de Estatística de Cabo Verde. *Mulheres e Homens em Cabo Verde*, Praia/Cabo Verde, 2008.

LEPECKI, M.L. Chiquinho. *Kriolidadi/A Semana*, Praia/Cabo Verde, n. 800, p. 3-4, abr. 2007.

LIMA, N.S.R. Quando a Vênus é crioula: o canto da sereia em Vera Duarte. In: __*Abril*, Niterói, n. 31, p. 207-223, jul./dez. 2023.

LIMA, N.S.R. A crônica crioula de Vera Duarte. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 39, p. 298-325, set. 2021.

LIMA, N.S.R. Literatura cabo-verdiana em trânsito. *Soletras*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 339-362, out. 2019.

LIMA, N. S. R. *Revisitando a Claridade*: o encantamento da poesia cabo-verdiana com o Modernismo Brasileiro. 2000, 212 p., Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

LOPES, B. Bibia. *In*: FERREIRA, M. (org.) *Claridade*: Revista de Arte e Letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986a, p. 2-3.

LOPES, B. Infância. *In*: FERREIRA, M. (org.) *Claridade*: Revista de Arte e Letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986b, p. 2-3.

LOPES, B. O cavaleiro e o pão quente. *In*: FERREIRA, M. (org.) *Claridade*: Revista de Arte e Letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986c, p. 30.

LOPES, J. V. *Cabo Verde, um corpo que se recusa a morrer*: 70 anos contra a fome, 1949-2019. Praia: Spleen Edições, 2021.

LOPES, M. Para não repetir o gesto de Pôncio Pilatos. *Artiletra*, Mindelo/Cabo Verde, n. 14/15, p. 3-4, abr/mai 1994.

LOPES, M. Gosto do crioulo. *Letras & Letras*, Braga/Portugal, n. 37, p. 7-9, dez. 1990.

LOPES, M. Um galo que cantou na Baía... *In*: FERREIRA, M. (org.) *Claridade*: Revista de Arte e Letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986. p. 2-3.

LOPES Filho, J. *Cabo Verde*: subsídios para um levantamento cultural. Lisboa: Plátano Editora, 1982.

MARIANO, G. *Cultura cabo-verdiana*: ensaios. Lisboa: Vega, 1991.

MONTEIRO, F. *Na roda do sexo*. Cidade da Praia: Saco Edições, 2009.

MOSER, G. Um escritor exigente. In: *Letras & Letras*, Braga/Portugal, n. 37, p. 9, dez. 1990.

MOSER, G.; Ferreira, M. *Bibliografia das Literaturas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

MURARO, R. M. Breve introdução histórica. In: HEIRINCH, K; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. 14. ed., Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2000, p. 5-41.

NOGUEIRA, G. *O tempo de B. Léza*: documentos e memórias. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

OLIVEIRA, J. No limite entre a memória e a história: a poesia. Vitória: EDUFES, 2011.

PIRATARIA. Intérprete: Rita Lee. Compositores: LEE, R.; M., L. In: FRUTO Proibido. Intérprete: Rita Lee & Tutti Frutti. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975. 1 disco vinil, lado B, faixa 2.

PEREIRA, E. *De missangas e catanas*: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

PERROT, M. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. 8. ed., Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

PIRES, V. Noite. *In*: FERREIRA, M. (Org.) *Claridade*: revista de arte e letras. 2. ed., Linda-a-velha: ALAC, 1986. p. 12-15.

SOUZA, L. de M. E. *O diabo na Terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRIGO, S. Manuel Lopes: Claridosamente escrevendo... In: *Letras & Letras*, Braga/Portugal, n. 37, p. 8, dez. 1990.

VEIGA, M. *Letras que imortalizam*. Praia: Acácia Editora, 2020.

Facécias e peripécias – a literatura infantil de Orlanda Amarílis como projeto de cabo-verdianidade

Pedro Manoel Monteiro
Universidade de Rondônia (UNIR)
Raquel Aparecida Dal Cortivo
Universidade de Rondônia (UNIR)

Orlanda Amarílis no contexto cabo-verdiano

Quando o assunto é Cabo Verde e sua Literatura é indissociável a figura tutelar de Orlanda Amarílis[1], primeira escritora cabo-verdiana a ter texto publicado no arquipélago e sobre o arquipélago:

> As primeiras participações femininas ocorrem com a presença de Orlanda Amarílis na revista *Certeza* (1944), apenas no número dois, com o pequeno artigo "Acêrca da mulher", no mesmo número figura também o poema

1 Ainda hoje fala-se muito sobre Antônia Gertrudes Pusich como sendo a primeira escritora cabo-verdiana a publicar, o que de fato não é verdade, pois tais afirmações baseiam-se apenas no seu nascimento no arquipélago e não em seu lugar de fala ou sentimento de pertença, clara e obviamente, lusitano, imperial e, sobretudo, lisboeta. Essa escritora, quando investigada a sua produção escrita, não se encontra nenhuma alusão de pertencimento ao arquipélago, ou seja, nenhum sentimento de ser Cabo Verde a sua pátria. Por fim, Antônia Gertrudes Pusich como pregam, presta um desserviço ao arquipélago, sendo eminentemente lusitana, retira dos cabo-verdianos a primazia de Orlanda Amarílis ser de direito e de fato a primeira mulher das ilhas com texto escrito.

> "Um dia", de Maria Guilhermina (Monteiro; Cortivo, 2017, p. 58).

O pioneirismo de Orlanda Amarílis nas letras cabo-verdianas não se resume ao pequeno artigo da revista *Certeza* que idealiza os destinos das mulheres e seu futuro. Além dessa participação, ela torna-se:

> A primeira mulher com livro publicado em Cabo Verde, [em] 1974, publica *Cais-do-Sodré té Salamansa*, primeiro livro de contos. Em 1976, Yolanda Morazzo publica *Velas soltas* e *Cântico de ferro*, primeiros livros de poesia da modernidade, com que se inaugura a tradição literária poética no feminino (Monteiro; Cortivo, 2017, p. 58).

Se ainda há a necessidade de dar resposta à pergunta retórica de Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode o subalterno falar***?** (2010), Orlanda Amarílis o faz, e muito bem com *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), porque posteriormente, também surpreende com a publicação das coletâneas de contos *Ilhéu dos pássaros* (1983), *A casa dos mastros* (1989). Publicou também os livros infantis *Facécias e Peripécias* (1990) e *A tartaruguinha* (1997), completando assim o seu legado.

Por volta de 1998, Orlanda Amarílis nos informou em conversa telefônica, que estava escrevendo um romance intitulado *Nha Formosinha*, mas nunca publicado. Sobre esse romance inacabado, Fabiana Miraz de Freitas Grecco (2019), no artigo "Os epitextos privados na obra de Orlanda Amarílis", aponta que o texto preexistia e teria a sua origem num conto inédito "As Diatribes de Nha Formosinha" (Grecco, 2019, p.148-149) escritura que seria o último título trabalhado e que não se tem notícias em que estado de construção ficou esse projeto inacabado.

Ao que parece, o processo de criação de Orlanda Amarílis estava novamente próximo do mesmo processo de efabulação adotado

por Lygia Fagundes Teles que transformava apenas uma frase de um conto em outro conto, retomando a ideia, como foi o caso de *A noite escura e mais eu* (1995) em que podemos verificar o mesmo procedimento, para mencionarmos apenas uma semelhança das muitas identificadas e examinadas por Pedro Manoel Monteiro (2000) entre as obras das duas autoras.

Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira (nascida em 08 de outubro de 1924 – falecida em 01 de fevereiro de 2014) ou, simplesmente, Orlanda Amarílis, durante a sua vida permaneceu com apenas seis títulos publicados (Fenske, 2022), como é comum para as mulheres no mercado editorial africano. Estas publicações ocorreram sempre por pequenas casas editoras (Monteiro, 2018), não atingindo o grande público porque não há um sistema de produção e distribuição instalado, cabendo aos estudos literários nas academias, lentamente, fazerem chegar autoras e obras ao público leitor. Apesar da pouca produção publicada, é uma das mais importantes prosadoras do seu país. Orlanda Amarílis conta com uma vasta fortuna crítica espalhada pela Europa, América do Sul e Estados Unidos, abarcando desde artigos em revistas especializadas até trabalhos de obtenção de grau.

É fato que em sua produção de contos Orlanda Amarílis prima pelas personagens femininas, pois, segundo Benjamim Abdala Júnior:

> [...] o texto de ficção de Orlanda Amarílis mostra-se bastante auto-recorrente, criando um *continuum* como se a escritora estivesse sempre escrevendo um mesmo livro, com seus narradores trazendo novas visões dos mesmos objetos ou acréscimos de histórias intercaladas. Além disso, esse *continuum* do espaço-tempo, em oposição ao insulamento das 'mulheres-sós', cria ao nível da enunciação um espaço de solidariedade (Abdala Júnior, 1999, p. 80).

O *continuum* a que se refere Benjamim Abdala Júnior espraia-se para as obras infantis, pois Cabo Verde domina o imaginário fabular da escritora, para além de suas 'mulheres-sós', há outro vetor nas escritas de Orlanda Amarílis que deve ser considerado, como muito bem definiu Aparecida Santilli:

> Com as mulheres de *Cais-do-Sodré*, Orlanda Amarílis manifesta os resíduos da "nostalgia entre o exílio e o desenraizamento", como uma nuança do terralongismo, pela força do qual o universo cabo-verdiano se reorganiza nas teimosas e inevitáveis recordações. (Santilli, 1985, p. 27).

Corroboramos Aparecida Santilli ao afirmarmos que, mesmo na efabulação infantil, para além das simples peripécias do lobo, o "terralongismo pela força do qual o universo cabo-verdiano se organiza", se apresenta e estrutura essas obras infantis de Orlanda Amarílis. Embora o tema seja tratado de maneira lúdica e num tempo histórico diferente e distanciado dos anos da infância da autora e do inscrito nos contos, Cabo Verde ainda é o seu tema principal.

A diversidade de gêneros literários produzidos por uma mesma autora em Cabo Verde é uma prática comum. O mesmo ocorreu com Orlanda Amarílis que faz um voo curto, partindo do conto tanto para a produção de uma narrativa longa, ainda que inacabada, quanto para a escrita voltada para outro público: o infantil.

A literatura infantil cabo-verdiana, breve percurso histórico

Antes de adentramos o universo fabular de *Facécias e peripécias*, precisamos refletir a respeito do lugar da literatura infantil. Há discussões variadas sobre as obras voltadas para o público infantil, desde suas origens até mesmo sua natureza ou características essenciais que a diferenciam de obras da literatura em geral. De modo geral, a literatura infantil nasce com o surgimento da própria criança no século

XVIII. O reconhecimento da criança como um ser social diferenciado do adulto e do qual dependia o futuro da sociedade exigiu um aparato voltado para a educação. Com isso, houve a adaptação de histórias populares que já circulavam na sociedade. Assim, os clássicos do gênero remontam aos contos orais, geralmente, exemplares.

Em Cabo Verde, o trabalho precursor de recolha de histórias orais e populares, *Folclore do Arquipélago de Cabo Verde*, da americana Elsie Clews Parsons, publicado em 1923, e traduzido para o português em 1964, ainda é fonte de consulta primordial no que tange às tradições das culturas oral e literária cabo-verdianas, como é o caso das estórias do Lobu e do Xibinhu que aparecem de variadas formas escritas: Nho Lobo ou Ti Lobo e Chibinho, ou na língua cabo-verdiana Lobu ku Xibinhu, ou mesmo o Tubinho, corruptela para o termo sobrinho. Xibinho ou Chibinho pode aparecer também substituindo o nome Pedro. Além dessas personagens, faz parte desse mundo criativo a figura da galinha Ti Ganga.

Na cultura cabo-verdiana entender as ilhas do arquipélago, a princípio, não é tarefa fácil, dada as suas peculiaridades que não encontram correspondências em solo africano, constituindo-se como "entrelugar" nas palavras de Bhabha (2003), já que podemos observar que muitas histórias populares aludem a contextos religiosos europeus e isso se confirma até mesmo pelos ditados populares que se repetem ou assemelham com os conhecidos no Brasil e também condensam um conhecimento a ser repassado. Percebemos um processo de reinvenção, via intertextualidade com essas fontes primordiais, pois, como assevera Elsie Clews Parsons (1968), o folclore cabo-verdiano é resultante da fusão das fontes africanas e portuguesas, que por conseguinte, apresentam semelhanças com outras tradições orais dos negros americanos da Carolina do Norte e das Bahamas.

Assim, seja na Europa, na África, em Cabo Verde ou no Brasil (a exemplo dos estudos de Câmara Cascudo), as primeiras histórias infan-

tis são oriundas dessa tradição oral, marcadas pelo hibridismo e apresentam certa função moralizante, as chamadas "histórias de proveito e exemplo" que, mais recentemente, se tornam histórias com fins didáticos. Isso ocorre, como destaca Nelly Novaes Coelho (1981), devido à importância da literatura como forma de transmissão de valores e culturas:

> A literatura oral ou literatura escrita foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram antes de nós, com os valores herdados e por sua vez renovados (Coelho, 1981, p. 4).

Portanto, a própria concepção de literatura infantil se transformou ao longo do tempo e cada vez mais se percebe que essa literatura pode (e deve) atender aos mesmos critérios da literatura escrita para qualquer outro público: a expressão polissêmica, a apresentação das tensões da existência sem falseamentos, a exposição da complexidade da vida, a abordagem dos temas difíceis como a morte ou o abandono e a elaboração da linguagem que, no caso do livro infantil, é enriquecida pela ilustração. Ou, nas palavras de Nelly Novaes Coelho:

> na literatura o ludismo (ou o 'descompromisso' em relação ao pragmatismo ético-social) é o que alimenta o literário, e procura transformar a literatura na *aventura espiritual* que toda verdadeira criação literária deve ser(Coelho, 1981, p. 24).

Elsie Clews Parsons define tematicamente a origem das influências da literatura infantil no arquipélago cabo-verdiano:

> [...] a maior parte dos contos são de origem europeia e muito provavelmente narrados como em Portugal; outros são europeus na essência, mas transpostos para

> um cenário islenho ou africano, outros serão ainda inteiramente africanos. (Parsons, 1968, p. 20).

Essa fusão de diferentes traços das narrativas é oriunda da tradição oral, pois em 1900 ainda 90% da população portuguesa era composta de analfabetos:

> Segundo o recenseamento de 1890, a população portuguesa totalizava 5.049.729 pessoas e a taxa de analfabetismo atingia o elevado número de 4.000.975. Apesar de os critérios utilizados nos vários recenseamentos (dos anos 1878, 1890, e 1900) não serem uniformes na caracterização do conceito de analfabeto, as taxas apresentadas são elucidativas: em 1878, 82,4%; em 1890, 79,2%, em 1900, 78,6% de analfabetos. É de salientar a diferença entre o número de homens e de mulheres analfabetas. Assim em 1878, há 75% de analfabetos do sexo masculino e 89,3% do sexo feminino; em 1890, 72,5% e 85,4% e, em 1900, respectivamente 71,6% e 85%. A partir destes cálculos, e dado que não há indicações mais concretas para o início do século XIX, deduz-se que a taxa provável do analfabetismo rondaria então os 90% (Ribeiro, 1999, p.189).

A situação da população cabo-verdiana não é diferente. Desse modo, as histórias orais circulavam entre colonizador e colonizado, entre brancos e negros do arquipélago, portanto esses indivíduos diferenciavam-se apenas pelas posições sociais que ocupavam, assim há um terreno fértil para as trocas culturais nesse fabulário popular plural, conforme destaca Parsons:

> É desnecessário dizer que a distribuição, no que respeita aos informadores, não tem em conta relações de proporção entre brancos e negros. O narrador mais africano no aspecto físico expunha-nos, sem os modificar, contos europeus, e o de aparência mais europeia

> deleitava-se com estórias de animais, ou mais precisamente com a do lobo. (Parsons, 1968, p. 20)

As origens dos contos presentes no folclore cabo-verdiano possuem as mesmas bases dos contos que originaram a literatura infantil brasileira, conforme demonstram Nelly Novaes Coelho (1981) e Câmara Cascudo (1984).

A Literatura cabo-verdiana tem no livro *O escravo* (1856), de José Evaristo de Almeida, o precursor do discurso literário do arquipélago, surgindo poucas publicações a posteriori que representam as manifestações iniciais da cabo-verdianidade literária (Prado, s.d.). Contudo, o início da cabo-verdianidade literária será marcado de fato com a Revista *Claridade*, cujo primeiro número data de 1936 e inaugura certo desejo identitário que alcança sua escrita nacional somente em 1975, extremamente recente, mas pujante.

No que se refere à literatura infantil e juvenil, podemos localizar também na *Claridade* suas primeiras manifestações, de acordo com Varela:

> A primeira publicação para o público infanto-juvenil poderá ser atribuída a Baltasar Lopes da Silva se considerarmos "Infância", publicada como extrato no primeiro número da Revista Claridade, em 1936. Posteriormente, "Infância" seria integrado no capítulo 24 do livro "Chiquinho", primeiro romance caboverdeano, curiosamente, ele mesmo uma obra sobre uma personagem juvenil (Varela, 2016, *online*).

Logo, literatura infantil vem a reboque da literatura para adultos, mantendo esse vínculo, por se tratar de uma série nascente. O próximo título infantil aparece na forma conto:

> Outro autor nacional de renome (e que fez parte do período denominado claridoso) a publicar na vertente

> juvenil é Teixeira de Sousa que edita "Dragão e Eu", em 1945. Na estória, todo o enredo gira à volta de um menino que a pouco e pouco foi crescendo até que um dia, por vontade do pai, parou de estudar para cuidar dos negócios da família (Varela, 2016, *online*).

Na atualidade, pela lista de autores de literatura infantil cabo-verdiana proposta por Dai Varela (2016), há vinte e sete escritoras e vinte e três escritores dos quais alguns também incursionam pelas formas do romance, do conto, da crônica e pela poesia. Os números apontam para uma participação feminina robusta no que se refere à produção de textos voltados para o público infantil. A maior participação das mulheres nesse segmento da literatura pode ser explicada pelo fato de que uma das formas que a mulher tinha (ou tem) para adentrar o mercado editorial é a partir da produção das obras voltadas para crianças, uma vez que o universo infantil e feminino sempre foi visto e tratado pelas sociedades patriarcais como contíguos e, com frequência, foram menos valorizados, considerando a posição infantilizada da mulher ou ainda a invisibilidade dos trabalhos domésticos e do cuidado, compreendidos como 'vocação feminina'. Uma das razões pelas quais a literatura infantil foi considerada, erroneamente, como uma forma menor de literatura.

Dentre as autoras da literatura infantil cabo-verdiana, destacamos Orlanda Amarílis e seu livro *Facécias e Peripécias*, que parece dar continuidade ao seu projeto de literatura nacional centrado nos princípios da cabo-verdianidade. Em *Facécias e Peripécias*, o processo fabular da autora mergulha um pouco mais fundo na aventura do Ti Lobo, Chibinho e Ti Ganga, pois são duas as narrativas desenvolvidas: *Ti Lobo foi ao safari* e *Os ovos da Ti Ganga*. Assim, o enredo inscreve-se nos temas da tradição oral como o do Lobo, o principal motivo do folclore identificado por Parsons:

> A maior parte dos contos gira em volta do "ciclo do lobo", e só este motivo dava um estudo interessantíssimo.
>
> Leite de Vasconcelos diz que "o lobo nos contos populares é chamado compadre Lobo e entra a cada passo com a raposa". Em Cabo Verde a raposa desaparece, para dar lugar ao sobrinho [Chibinho/Tubinho] (Parsons, 1968, p. 21-22).

Na história da literatura infantil o ciclo do lobo surge bastante dilatado, já que faz parte de uma tradição cultural, a exemplo dos lobos maus que aparecem nas histórias consideradas clássicos do gênero. Os representantes cabo-verdianos desses lobos são tanto Ti Lobo quanto Chibinho, que têm um lugar de destaque no imaginário ilhéu, conforme ficou registrado por Avani Souza Silva:

> Chibinho pode ser chamado de Ti Pêde (tio Pedro ou Pedro, e ainda compadre ou compadrinho (em Santo Antão e São Vicente). No entanto, há variantes em que Ti Pêde ora surge como Compadre Chibinho, com as mesmas características de Chibinho, ou seja, mudando apenas o nome da personagem, ora tendo a representação de um lobinho ou de um carneirinho (Silva, 2015, p. 185).

Ti Lobo, da mesma maneira que Chibinho, recebe tratamento especial no arquipélago e passam a ser vistos de maneira afetuosa e respeitosa. De acordo com Avani Souza Silva, Antônio de Almeida afirma, sobre o ciclo do lobo em 1965, que ocorre uma deferência e proximidade afetiva com os personagens que passam de simples lobos, evoluindo para uma espécie de conhecidos próximos:

> Destacam-se tratamentos respeitosos ao Lobo cabo-verdiano: Ti Lobo (São Vicente) Mestre Ti Lobo (Boa Vista) ou Ti Lobo. Nas outras ilhas recebe o nome de Compadre ou Compadrinho, de Nhô ou Senhor,

> Nhô Tio Ou Nhô Ti Lobo Mané ou Manel, Manuel na ilha do Fogo (Almeida, 1965, p. 4 *apud* Silva, 2015, p. 185).

Há uma disseminação do tema do ciclo do lobo em Cabo Verde da tradição oral para os textos escritos da narrativa literária e, mais recentemente, para a banda desenhada, o que reafirma a importância e demonstra a incorporação desse tema ao fabulário nacional cabo-verdiano.

Orlanda Amarílis um marco na cabo-verdianidade

Em *Facécias e Peripécias*, o título é autoexplicativo, pois facécia é o jogo do gracejo. Além disso, Nelly Novaes Coelho, em *A literatura infantil* (1981), descreve a facécia como uma categoria de conto popular. Luís Câmara Cascudo, define facécia no livro *A literatura oral no Brasil*:

> Caracteriza a FACÉCIA [sic] não apenas o humorismo, mas as situações imprevistas, materiais e morais. A constante psicológica será a imprevisibilidade, o imprevisto do desfecho, da palavra ou da atitude do personagem. Pode deixar de ter uma finalidade moral. Mas, como sabemos muito bem, a anedota é essencialmente destinada a comprovar um sentimento moral, de aprovação, crítica, repulsa ou apenas fixação de caracteres morais. Muitas vezes é essa literatura anedótica uma expressão terrível de sátira e uma espécie de pintura mural de costumes, clandestina, anônima, mas revelando o espírito coletivo diante de uma entidade opressora ou superior (Cascudo, 2006, p. 327).

Na construção do livro, a autora opta pela estrutura de "livro jogo"[2] do tipo "você decide", que foi comum no Brasil depois dos anos 1980. Portanto, a autora usa uma arquitetura textual complexa que, para além da simples leitura linear do texto, leva a criança a decidir entre duas opções de continuação da leitura, indicadas em itálico e entre parênteses no texto:

> (*Se não queres continuar a ler, salta para a página 12 para chegares mais depressa ao fim dessa história. Se te apetece, continua a ler que vais gostar*)" (Amarílis, 1990, p. 4).

Esse tipo de estratégia proporciona maior participação e interação com o texto, exigindo dos leitores infantis a tomada de posição e a escolha entre continuar a leitura ou avançar para outras páginas. Além disso, cria-se uma proximidade com o leitor miúdo de forma a envolvê-lo no jogo da descoberta.

De certa forma, a opção pela complexidade arquitetural também recai sobre a autora que, ao criar um texto mais complexo, cria um narrador que se coloca entre o leitor e a história narrada, estabelecendo uma relação de confiança com ele, prometendo a garantia de diversão. O leitor, por sua vez, é colocado diante da dificuldade expressa nos epílogos desse tipo de enredo e deve ser capaz de decidir e compreender a proposta desse modelo de fabulação. Caso contrário terminará com uma obra incompreensível nas mãos, se conseguir reagir corretamente aos estímulos dados para mudar ou permanecer nas páginas indicadas.

2 O conceito de livro-jogo está bem definido por Silva (2020, p. 3): "Tipo de livro que misturava narrativa hipertextual não sequencial, conhecida por leitores de ficções interativas juvenis como as séries Escolha Sua Aventura (1985–1992) e E Agora Você Decide (1985–1987), com um sistema de regras simplório no estilo RPG, rapidamente esses objetos 'parte livro, parte jogo' passam a agradar o gosto tanto de jovens leitores de fantasia quanto jogadores de RPG iniciantes e veteranos" sendo esta a definição que mais se adéqua a *Facécias e Peripécias*, de Orlanda Amarílis e que fazemos uso.

Percebemos, com isso, que a imprevisibilidade da facécia, apontada por Cascudo, é incorporada por Amarílis na estruturação da narrativa, pois o desfecho torna-se duplamente imprevisto, uma vez que depende da escolha do leitor. No que se refere à efabulação, *Facécias e Peripécias* é uma obra, aparentemente, simples desde o seu início, começando pelo título, como já apontamos, que revela o fundo jocoso e, portanto, evoca um certo traço da cabo-verdianidade, pois em sua forma de ser e de estar no mundo, apesar dos problemas geográficos/climáticos, é um povo bem-humorado.

Seu protagonista é Ti Lobo que, na primeira história, *Ti Lobo foi ao safari*, aparece como um andarilho mundial, com a vocação e desejo de correr mundo:

> Ti Lobo tinha pensado fazer uma viagem. Um cruzeiro não seria má ideia. Iria num barco lindo, num cruzeiro em que pudesse visitar todas as terras do mundo (Amarílis, 1990, p. 3).

O desejo de partir num "barco lindo" alude ao sentimento do terralongismo cabo-verdiano, que na literatura manifesta-se nas imagens dos navios no horizonte da ilha que tanto, conforme Mariano (1991), traz notícias da terra-longe, quanto convida à partida. A característica dada ao navio, "navio lindo", já indica como a imaginação sobre a terralonge se projeta sobre o objeto que a anuncia: o navio é lindo porque promete lindas aventuras, o devaneio de Ti Lobo é lindo. Percebemos que a ideia a respeito dos lugares a serem visitados é bastante difusa, tal qual acontece com o sentimento do terralongismo: querer ir não sem saber para onde:

> – O que pensas desta minha ideia de ir num cruzeiro a todas as terras do mundo?
>
> […] – Eu, se fosse a ti, ia mas era a um safari em África; mesmo no coração da África.

> – Safari? O que é isso de safari, Chibinho? Nunca na minha vida ouvi falar numa coisa dessas.
>
> – E se fosses antes à China, à América, à Patagónia, à Patachoca?
>
> – Estás a brincar comigo, Chibinho. Eu nunca ouvi falar em Patachoca.
>
> O Ti Lobo, que nisto de viagens cada um deve resolver por si, deixou o Chibinho e foi para casa sem saber como decidir.
>
> De repente teve uma ideia luminosa. Ia, mas era a Gronelândia. Iria visitar o seu compadre Urso Lavandeiro e depois, talvez fosse a um safari no coração de África como o Chibinho lhe aconselhara (Amarílis, 1990, p. 3).

Ti Lobo confunde-se com os nomes dos lugares do mundo, tampouco sequer sabia o que era um safari ou estranha que haja um lugar chamado Patachoca. O protagonista, portanto, é caracterizado como um sujeito bastante ingênuo que expressa sua vontade de conhecer o mundo sem, entretanto, saber as formas de realização dessa vontade. O diálogo transcrito estabelece a contraposição da ingenuidade de Ti Lobo e da esperteza de Chibinho que não leva muito a sério a vontade do Lobo, provocando o riso do leitor, tanto no trocadilho (Patagônia/Patachoca) quanto pela atitude oscilante do Lobo sobre estar sendo ou não motivo de troça.

Novamente percebemos que o leitor é colocado diante da imprevisibilidade da linguagem e da reação do protagonista que, por suas características, parece se adequar à definição das personagens da comédia que, segundo Aristóteles (2003), é a imitação de homens inferiores/piores. Ti Lobo, nesse sentido, não demonstra uma inteligência invulgar e superior, pelo contrário, por sua simplicidade e franqueza, torna-se alvo de chacota de Chibinho que, como a raposa das histórias infantis, caracteriza-se pela astúcia. Nesse sentido, a anedota que se

encena parece cumprir a função, de acordo com a citação de Câmara Cascudo (2006, p. 327), de "fixação de caracteres morais".

A viagem do Ti Lobo para a Gronelândia reforça a visão de mundo do cabo-verdiano como um povo que emigra por necessidade ou por vontade. Contudo, a particularidade da "vontade de partir" adquire tons universalizantes na personagem "compadre Urso Lavandeiro", que descobriremos ser também um emigrado em terras europeias. Assim, o compadre Urso Lavandeiro apresenta uma dicção social e cultural análoga à do cabo-verdiano:

– Meu querido compadre Ti Lobo, vamos antes por esse caminho. Por esse acolá, não. Mora aí perto uma família de carriças que me têm feito a vida negra. As filhas contam aldrabices à mãe, a mãe acredita nelas, enfim, tem sido umas tricas que me dão cabo do juízo (Amarílis, 1990, p. 4, grifos nossos).

A escritora mantém a universalidade que adota em suas coletâneas de contos para adultos, optando pela língua portuguesa em detrimento da língua cabo-verdiana, pois poucos são os falantes da língua, consequentemente, poucos entenderiam a forma escrita.

O papel desempenhado pelo Urso Lavandeiro é o emigrado que se sente adaptado ao ambiente diaspórico, o que faz coro com as coletâneas de contos da autora, pois como muitos seus compatriotas, personagens humanos que habitam esses contos, sente essa mesma necessidade de expressar-se que esbarra na vivência da terra-longe:

– Sabes, compadre Ti Lobo, eu sou poeta, faço versos. E também pinto. Às vezes, pego na paleta e no cavalete e vou por aí fora descobrir montanhas geladas para pintar. E é quando elas se lembram de me apoquentar. Não me deixam pintar nem fazer mais nada (Amarílis, 1990, p. 4).

Mesmo sendo uma estória fabulada para a tenra idade, o tema grave esconde-se por trás da brincadeira, pois o Urso Lavandeiro já está

aclimatado na Gronelândia, seu olhar de poeta e pintor transcende a realidade geográfica da terra natal e assume as gélidas paisagens como objeto de beleza da sua arte pictórica. Mas como todo emigrado sofre o destino de imigrante – a rejeição: "– mas aquelas malvadas carriças até barricadas me têm feito. Juntaram-se com todas as aves e pássaros lá da minha freguesia, atiram-me pedras e calhaus, sabes lá" (Amarílis, 1990, p. 4). Como se observa no fragmento anterior, é a mesma violência contra os que buscam fora do seu torrão a sobrevivência, portanto, a xenofobia é posta em discussão:

> – Mas eu não compreendo por que – insistiu o lobo.
>
> O Urso Lavandeiro acrescentou:
>
> – Só se for por eu ser estrangeiro. Sabes, eu nasci no México, mas vim para a Gronelândia com os meus pais, ainda era bebé, só se for isso (Amarílis, 1990, p. 6).

O problema da discriminação aos imigrantes recai apenas sobre o urso, por ser mexicano, é a face da xenofobia ficcionalizada de forma leve. Desse modo, a importunação das carriças torna-se uma alegoria do problema sofrido não apenas por mexicanos, mas também por cabo-verdianos, brasileiros, venezuelanos, sírios, palestinos etc. Orlanda Amarílis canta a sua aldeia e torna o seu discurso universal ao expandir essa situação, pois como cidadã ela mesma imigrada e vivendo na diáspora, por ter se casado com o crítico português Manuel Ferreira, não ignora o tema e suas consequências. Assim, *Facécias e Peripécias* não permanece apenas no campo do lúdico ou do folclore local, mas se utiliza do lúdico para educar, explorando uma temática ainda atual e bastante sensível a todos os imigrantes. É a ficcionalização de apenas um dos aspectos a que estão sujeitos os imigrantes mundo afora, submetidos a todos os tipos de violência: psicológica, física, religiosa, abusos sexuais, chantagens, extremadamente chegando aos casos de feminicídio como acontece na literatura geral da autora, por exemplo, no conto "Thonon-les-Bains", da coletânea *Ilhéu dos pássaros*.

Em *Facécias e Peripécias,* o Urso Lavandeiro é um mexicano de nascimento, emigrado em bebé, portanto, metaforiza o problema da diáspora no contexto do Pós-colonialismo, também vivido pelo cabo-verdiano. A partir da situação do urso, é possível refletir no sentido da conscientização de um problema a ser resolvido ainda por gerações futuras, pois mesmo com o estabelecimento de planos globais de cooperação, como são os casos da Cooperação Sul-Sul ou mesmo da Cooperação Norte-Sul, os problemas da imigração ainda não foram erradicados os preconceitos migratórios oriundos do imperialismo global que se estabeleceu sobre os povos das Américas e da África estão longe de acabar.

Assim como o Urso Lavandeiro é a metáfora do imigrante, os espaços apresentados na narrativa – México e a Gronelândia – podem indicar mais do que o deslocamento do personagem, podem aludir a questões geopolíticas da oposição Norte desenvolvido (Gronelândia) e Sul subdesenvolvido (México). O tema é sério, o veículo é leve, mas a mensagem é contundentemente introduzida nesse conto infantil cabo-verdiano.

O acentuar da condição negativa de emigrado surge em "– Qual água no bico, qual carapuça. Até inventaram que eu queria era comer as carriças e os pássaros todos cá da área. Vê lá tu" (Amarílis, 1990, p. 6). Não há o que o Urso Lavandeiro pudesse fazer, pois não há como fugir do preconceito construído através das falsas acusações, temos aí o retrato da realidade do imigrante.

Por outro lado, essa situação aponta para certa dissimulação do urso que, assim como o lobo, é carnívoro. Nesse ponto, instaura-se uma bifurcação na narrativa, e como recurso de humor, duas possibilidades se apresentam: o urso não come carne ou está mentindo. O aspecto picaresco das personagens fica ressaltado, pois tramam a vingança contra as carriças. É a tentativa de vencer pela trapaça, por meio de atitudes atrapalhadas e cômicas, fadadas ao fracasso:

> Ti lobo se prejudica ao tentar enganar umas aves para comê-las. Avisadas por agentes, as aves o atacam, tirando-lhe toda roupa naquele inverno e ele, desmoralizado, e só de botas, inventa rapidamente uma desculpa para fugir de lá, despedir-se do amigo, e rumar para a Nigéria, onde iria participar de um safari sem saber o que significava essa palavra (Silva, 2015, p. 198).

Como se pode comprovar nas palavras de Avani Souza Silva (2015) a peripécia segue até o epílogo já esperado, porém com uma abertura que aponta diretamente para o fundo jocoso a que se propõe:

> – Ouve – recomendou gritando a plenos pulmões –, ouve, toma muito cuidado contigo, Ti lobo. Aquilo no safari, se os caçadores se enganam, ainda te caçam a ti também.

Mas o lobo já ia longe, a caminho do aeroporto. Não podia perder o safari na Nigéria. Chibinho bem o aconselhara. E quando lá chegasse, iria indagar melhor o que vinha a ser a palavra safari (Amarílis, 1990, p. 11).

O leitor pode imaginar que Ti Lobo vai descobrir o significado da palavra safari ao se tornar um alvo como sugere o Urso Lavandeiro. No outro desfecho possível para as aventuras de Ti Lobo na Gronelândia, o narrador retoma o tema do safari e conversa diretamente com o leitor "Saberia ele o que era um safari? E tu, sabes?" (Amarílis, 1990, p. 16).

Em suma, em "Ti Lobo foi ao safari" temos uma história bastante curta, começa na página 3 e termina na página 11, pois as ilustrações de Avelino Rocha ocupam boa parte dessas páginas. Além disso, as opções de desenvolvimento e desfecho não alongam a narrativa, e todas as versões têm aproximadamente o mesmo número de páginas.

Portanto, nem o final apresentando na página 11, nem o seu desenvolvimento são únicos, conforme dá a parecer a análise de Avani Souza

Silva (2015), a estória se desdobra em outras passagens que não estão presentes na primeira opção de leitura entre as páginas 3-11, assim:

> - Ó compadre, o sol nunca se põe nessa terra?
> O Urso achou piada à pergunta e respondeu-lhe:

- Não vês que ainda estamos no fim do Verão? Aqui na Gronelândia, quando é Verão, os dias são tão compridos e as noites pequeníssimas. Nem dá tempo para nós sonharmos (Amarílis, 1990, p. 12).

O tema principal da condição do emigrado é suavizado com o lúdico "Nem dá tempo para nós sonharmos" O tempo real, tempo relógio, é transmutado para tempo sonho, o sonhar como medida das coisas e parte fundamental da vida humana:

> [...] Foi então quando Ti Lobo também adormeceu e sonhou muito, que era o que mais gostava. Sonhou que andava à espreita de carneirinhos para o seu jantar, mas quando ia para agarrar um, este fugia e, num abrir e fechar de olhos, desaparecia. Passou a noite a sonhar com carneirinhos, ele a querer ferrar-lhes o dente e eles a desaparecerem da sua vista como por encanto (Amarílis, 1990, p. 12-3).

A autora faz um jogo com o real e o imaginário, pois as noites curtíssimas da realidade da região do Ártico acabam sendo transformadas em uma noite completa de sonhos, aparentemente, longa. É o jogo lúdico, o mágico apresentado pela efabulação no bom estilo do "Era uma vez...", a fantasia vem logo após a colocação de um tema pesado, pois a escritora não perde de vista o seu público-alvo e abranda a sua pena com mais uma travessura do lobo, que nem em sonhos consegue deixar de ter fome, pois a sua sina é perder sempre, de acordo com a tradição do ciclo do lobo.

Nessa continuidade de enredo como opção também surge mais uma personagem, a mana Foca, que lhe traz o pequeno almoço, e dessa vez alimenta-se bem e volta a dormir, sendo acordado pelo Urso Lavandeiro apenas para irem ao circo verem os pinguins, mas ao despertar para a refeição o Ti Lobo recebe a grande surpresa, não há nem frangos nem carneiros para a refeição:

> - Que modos são esses, meus animaizinhos? Toca a lavar o focinho e a almoçar. O circo começa daqui a pouco. Trago maçãs assadas e pasta de morangos com pão.
>
> - Mas eu não quero isso. Quero frango de churrasco – choramingou o Ti Lobo.
>
> - Ó seu canibal, nós já não comemos animais. Alimentamo-nos de frutos e cereais (Amarílis, 1990, p. 15).

E nesta opção de enredo, após os sonhos devorando carneiros e frangos, a dura realidade é a vida vegetariana que cerca o Urso Lavandeiro e a mana Foca e em mais uma opção de escolha de final, por parte do leitor, o lobo acaba decidindo ir embora para o safari, mesmo não sabendo o que signifique a tal palavra.

Ainda há mais uma opção de escolha de enredo e de final que envolve o dentista Dr. Javali-i-i, outro emigrado português de Trás-os-Montes. Mas essa opção de enredo termina em gargalhadas e em "um gelado na gelateria do aeroporto" (Amarílis, 1990, p. 19) depois da fuga do Ti Lobo do consultório do Dr. Javali-i-i.

Assim, fecham-se as opções de final para essa narrativa, sendo que nesta última não há menção ao safari em África, e apesar dos problemas bucais do Ti Lobo, a escritora jamais poderia associar o tratamento dentário como tendo valor negativo e de punição ao lobo, pois trata-se de uma obra para crianças, o reforço tem que ser positivo e a escritora não erra.

As três histórias apresentam, portanto, diferentes ações. Na primeira, conforme já demonstramos, Ti Lobo propõe uma vingança contra as carriças, o desfecho é cômico, ele termina desmoralizado.

Na segunda opção, uma história bastante absurda se desenrola, com a presença do mágico, das transformações e até mesmo de um OVNI. Ti Lobo, embora se divirta, sente fome, quer comer um churrasco de frango: "– Mas eu não quero isso. Quero frango de churrasco – choramingou o Ti Lobo. – Ó seu canibal, nós já não comemos animais. Alimentamo-nos de frutos e de cereais" (Amarílis, 1990, p. 15). Portanto, estranha os hábitos alimentares de seus anfitriões, da mesma forma que estranha o clima: "Deve estar frio lá fora, pensou Ti Lobo, esfregando as patas. Se estivesse em Portugal iria, mas era à praia". (Amarílis, 1990, p. 15); e sente saudades dos irmãos:

> Começou a sentir saudades dos irmãos. E pensou: 'amanhã vou-me embora. Mas antes de tomar o avião para casa, se calhar vou ao safari como me aconselhou o Chibinho. Sempre quero saber o que se passa no safari'(Amarílis, 1990, p. 16).

Na terceira opção, os hábitos de higiene bucal e alimentares de Ti Lobo são questionados pelo Dr. Javali-i-i. Portanto, Ti Lobo desenvolve ações engraçadas, com fugas, sonhos absurdos, mas está sempre deslocado, numa terra estranha. É um personagem cômico por excelência, uma vez que suas ações não resultam necessariamente de sua inteligência, tampouco de seu sucesso.

Com esse recurso, Orlanda Amarílis parece retomar certa tradição do conto oral cabo-verdiano transcrito por Parsons que também apresenta diferentes versões para uma mesma história. Além disso, as ramificações do enredo parecem incorporar a mensagem das sentenças que aparecem nos finais dos contos populares, das quais transcrevemos uma variante apenas: "Sapatinha corre pela ribeira abaixo, pela ribeira acima. Quem cuidar que sabe melhor, que o conte já" (Parsons,

1968, p. 181), que funciona como encerramento do conto e desafia o leitor a contar a história de modo diferente, se julgar que sabe mais. Orlanda Amarílis, nesse sentido, conta muitas histórias diferentes a partir de uma base comum, incorporando também as possibilidades de variações da história do Ti Lobo, remetendo às origens orais dessas histórias.

O livro *Facécias e Peripécias* está constituído, ainda, por uma segunda estória – "Os ovos de Ti Ganga". Ti Ganga, a galinha, é apresentada logo na abertura do conto:

> A Ti Ganga tinha muitos sobrinhos e duas filhas já crescidas. [...] Como filhas da Ti Ganga, conhecida parente da família dos galináceos do Norte de África [...] (Amarílis, 1990, p. 21).

Na estrutura diegética utilizada em "Os ovos de Ti Ganga" temos o abandono do modelo do "livro jogo", portanto o enredo estrutura-se linearmente, sem opções de avanço ou de retrocesso para os leitores, é uma história bastante curta que vai da página 20 até a 33, incluindo-se a primeira página composta de uma ilustração de página inteira, totalizando nove páginas ilustradas. A galinha Ti Ganga, depois de adulta, por causa de suas filhas, resolve começar a estudar, porque "[...] não andava satisfeita. Sentia como que um vazio na sua vida" (Amarílis, 1990, p. 21).

Obedecendo à estrutura do conto tradicional, ir à escola corresponde ao afastamento do ambiente doméstico empreendido por um personagem para que os demais eventos possam se suceder. Assim, Ti Lobo, que sempre está por perto para comer ovos, tem a oportunidade de apanhar os ovos da Ti Ganga. Portanto, a ida à escola é um pretexto para todos se deslocarem e acaba por produzir o efeito jocoso, com as reprimendas da professora e a sobreposição de eventos aleatórios ao objetivo principal: comer os ovos da Ti Ganga.

Ti Lobo descobre os ovos aos cuidados do Macaco Lampeiro e tenta enganá-lo para os roubar, prometendo-lhe um jogo. O Macaco Lampeiro não resiste a sua inclinação natural: "Era o seu maior vício. Jogava com tudo o que lhe viesse parar às mãos. Com pedras, cocos, laranjas, goiabas maduras, mangas de agosto. Nunca tinha jogado com berlindes e estava curioso por ver como era" (Amarílis, 1990, p. 29), e momentaneamente se deixa enredar pelo lobo. Contudo, logo descobre que o jogo não se trata de berlindes (bolas de gude), mas pedras e

> [...] ficou furioso. Pensou vingar-se. [...] Num gesto de cólera, agarrou uma mancheia de ovos da Ti Ganga e atirou-os a cabeça do lobo (Amarílis, 1990, p. 30)

Nesse ímpeto de raiva, foram-se todos os ovos da Ti Ganga atirados na cabeça do lobo.

Nessa passagem, podemos identificar mais elementos do conto popular, pois o lobo, de posse da informação da ausência de Ti Ganga, ao encontrar o Macaco Lampeiro o interroga, tenta enganá-lo. De certa forma, o Macaco torna-se cúmplice involuntário do Lobo ao jogar nele os ovos de Ti Ganga. Contudo, pela fragilidade dos ovos, Ti Lobo não consegue alcançar seu objetivo, que era comê-los.

Percebemos que as complicações da narrativa vão se sucedendo de maneira a gerar para o leitor certo suspense, uma vez que ficam imprevisíveis as ações de Ti Lobo, do Macaco Lampeiro e de Ti Ganga ao descobrir o que aconteceu com os ovos. Vemos, contudo, que não há uma ação heroica que restitui o equilíbrio inicial, apenas uma ação compensatória do Macaco que oferece à Ti Ganga uma cesta de bananas no lugar dos ovos.

A efabulação urdida por Orlanda Amarílis ao fim retira o peso da ação frustrada do lobo em conseguir os ovos para comê-los: "O Ti Lobo foi-se embora com ovos batidos dos pés à cabeça. Ia lamben-

do as patas, o peito, até chegou perto da escola." (Amarílis, 1990, p. 30). Um dos obstáculos encontrados pelos bichos para entrar na escola era sua condição de higiene, assim Chibinho, sempre esperto, acode o lobo em situação desfavorável:

> Olha, Ti Lobo, vou esfregar-te todo. Isso é champô de ovos. Vai-te meter na ribeira e já ficas com o pelo sedoso e macio. Assim já podes entrar na escola (Amarílis, 1990, p. 31).

À maneira do ditado popular, dos limões faz-se uma limonada, dos ovos quebrados, faz-se um champô, a vida é transmutada do desastre certo para algum proveito. O riso, entretanto, é inevitável, pois champô não se come e a frustração do lobo, pode corresponder à vingança do fraco ou do inocente sobre o forte, no caso, de Ti Ganga sobre Ti Lobo.

Logo em seguida, Orlanda Amarílis também retira o fado adverso do Macaco Lampeiro e da Ti Ganga com uma manobra magistral, pois o cuidado e a guarda dos ovos sendo perdida afetaria negativamente o guardião e a proprietária, assim a escritora oferece uma saída fabular simples, alterando o desfecho que seria desastroso para ambos:

> O Macaco Lampeiro já vinha a caminho com o cesto muito bem tapadinho. Tomou-o a Ti Ganga, pô-lo na cabeça e foi para casa. Quando destapou ficou muito admirada. Em vez de ovos, estava cheio de bananas madurinhas. Como é que os ovos tinham se transformado em bananas madurinhas? (Amarílis, 1990, p. 32)

Orlanda Amarílis aponta ao fim que a Ti Ganga fica feliz com as bananas fazendo com elas "brinholas", "estufadas com peixe" e "bolo para os anos da professora" (Amarílis, 1990, p. 31), vê-se que o saldo acaba sendo positivo para os envolvidos, mas como a estória ainda é do ciclo do lobo, por mais que ele tivesse lambido os ovos e tivesse

o aniversário da professora como meios para mitigar a fonte, a escritora apesar do "champô" implica em manter o lobo em seu destino famélico:

> Só mais tarde o Ti Lobo descobriu que os ovos da Ti Ganga tinham dado para champô. Furioso, deu uma dentada no rabo e, com dor, desapareceu na montanha de onde viera. FIM (Amarílis, 1990, p. 32).

Percebemos que o trabalho fabular, segue o caminho que devem seguir as estórias de lobo tradicionais, com a punição do lobo. A mordida que o lobo se aplica não tem função, senão de caracterizá-lo como um personagem risível.

Entretanto, a presença do humor não oblitera alguns temas sociais como a educação e, principalmente, a ideia de que para quem nunca esteve na escola "não é tarde nem cedo", ou seja, é sempre tempo, ainda que difícil, se considerarmos a peripécia infantil da disputa pelos ovos.

No exame empreendido dos dois contos presentes em *Facécias e Peripécias,* podemos perceber que o personagem Ti Lobo, recuperado das histórias orais do arquipélago, como já destacamos, assemelha-se a outros lobos: aos lobos maus dos contos maravilhosos, aos lobos das fábulas e ao coiote descrito por Mark Twain em *Roughing It* (1872):

The coyote is a long, slim, sick and sorry-looking skeleton, with a gray wolfskin stretched over it, a tolerably bushy tail that forever sags down with a despairing expression of forsakenness and misery, a furtive and evil eye, and a long, sharp face, with slightly lifted lip and exposed teeth. He has a general slinking expression all over. The coyote is a living, breathing allegory of Want. He is always hungry (Twain, 1872, n.p).

Portanto, o coiote de Mark Twain, em tradução livre, é "um esqueleto alto, magrelo e doente, uma alegoria viva do desejo/necessi-

dade. Ele está sempre faminto/com fome.", são as mesmas condições de Ti Lobo.

Assim sendo, Orlanda Amarílis parece inscrever-se nesse modelo fabular, porém com a sua devida adaptação crioula, pois em suas construções ficcionais, o lobo/coiote/raposa, na sua obstinada perseguição por carne, remete ao contexto cabo-verdiano, colocando em tela uma cultura oral bastante que molda uma cosmovivência e desfila diante dos olhos do leitor que se reconhece nessas personagens e ri do desastre do Ti Lobo – malandro. Assim, o leitor, reconhecendo as andanças do Ti Lobo, suas peripécias, ri de sua pouca sorte, mas resiste diante das agruras da vida e tempo teima em resistir e lutar contra as adversidades, contra o desconhecimento e o desconhecido.

A incapacidade de desistir, a persistência de tentar sempre, apesar das armadilhas da vida, fazem com que os leitores se antecipem às confusões desse Ti Lobo tão cheio de artimanhas, embora sofrido, famélico e perdedor. Esses aspectos elencados no exame dos dois contos, demonstram que Orlanda Amarílis tem plena consciência e domínio do processo fabular a que se propôs realizar.

A guisa de conclusão–o projeto de Orlanda Amarílis

Os estudos sobre os contos de Orlanda Amarílis apontam para um projeto claro de escrita centrada na cabo-verdianidade, como temática, aparece desenvolvida nos vinte e um contos das três coletâneas publicadas antes de *Facécias e Peripécias*. Assim, temas como a emigração, a dificuldade de sobrevivência, a resistência e o espaço cabo-verdiano desenvolvem-se em histórias densas que levam o leitor adulto a reflexões a respeito do *ethos* cabo-verdiano.

Nossa hipótese, ao examinar o livro infantil de Orlanda Amarílis *Facécias e Peripécias* era que a autora não se afastava desse *ethos* ao escrever para outro público. De imediato, constatamos que, ao operar uma retomada do ciclo do lobo, a autora "finca sua pena" no chão da li-

teratura popular oral e, portanto, tornar-se-ia impossível afastar-se da cosmovivência da cabo-verdianidade.

Contudo, as histórias do Ti Lobo, do Chibinho e da Ti Ganga são incrementadas com outras personagens e até mesmo objetos modernos, como trenós e naves espaciais (OVNIS). Também ganha personagens vegetarianos. A sorte do lobo, entretanto, muda pouco. Ele continua acumulando desastres e fracassos, mas não morre como nos contos tradicionais registrados por Parsons.

Logo, na obra infantil, os temas da cabo-verdianidade, como as condições de vida de homens e mulheres na diáspora, a exemplo do conto, "Thonon-les-Bains", de *Ilhéu dos pássaros*, que representa a crueldade humana contra o emigrante, também aparece, como demonstramos, com a perseguição do Urso Lavandeiro pelas carriças. Assim como outros índices da identidade cabo-verdiana como a vontade de viajar, o desejo de conhecer o mundo.

Percebemos ao fim e ao cabo, que Orlanda Amarílis abranda a mão em sua escrita e torna risíveis as aventuras do lobo, com seus finais tradicionalmente esperados, mas não deixa de educar ao mencionar a saúde bucal de Ti Lobo que, muito semelhante aos miúdos que leem a história, tem medo do Dr. Javali-i-i, o dentista. O pedagógico, contudo, não sobrepuja a arte e o lúdico.

Ao fim dessa viagem literária, em Orlanda Amarílis encontramos sempre Cabo Verde como o cais de partida e o grande porto de chegada onde deságua toda a sua cabo-verdianidade.

Referências

ABDALA Júnior, B. Orlanda Amarílis, literatura de migrante. *Via Atlântica*. DLCV. FFLCH-USP. São Paulo, n. 2, p. 76-89, jul. 1999.

ALMEIDA, J. E. de. *O Escravo*. 2. ed. Cabo Verde: ALAC, Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret. 2003.

AMARÍLIS, O. *A casa dos mastros*. Lisboa: Bertrand, 1989.

AMARÍLIS, O. *Cais-do-Sodré Tê Salamansa*. Coimbra: Centelha, 1974.

AMARÍLIS, O. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano, 1974.

AMARÍLIS, O. *Facécias e peripécias*. Ilustrações de Avelino Rocha. Porto: Porto Editora, 1990.

AMARÍLIS, O. *A tartaruguinha*. Ilustrações de Felipe Alçada. Praia; Mindelo: Instituto Camões; Centro Cultural Português, 1997.

BHABHA, H. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CASCUDO, L.C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASCUDO, L.C. *A literatura oral no Brasil*. 5.ed. São Paulo: Global, 2006.

COELHO, N. N. *A literatura infantil*. São Paulo: Moderna. 2000.

COELHO, N. N. *A literatura infantil*: história, teoria, análise (das origens orientais ao Brasil de hoje). São Paulo; Brasília: Quíron, INL, MEC, 1981.

FENSKE, E. K. (org). Orlanda Amarílis – o universo cabo-verdiano. T*emplo Cultural Delfos*, dez. 2022. Disponível no link: https://www.elfikurten.com.br/2015/05/orlanda-amarilis.html. Acesso em: 03 jun. 2023.

FERREIRA, M. (org.). *Revista Claridade*. Ed. Facsimilar. 2. ed. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1986.

GRECCO, F. M. F. Os epitextos privados na obra de Orlanda Amarílis. *Miscelânea*, Assis, v. 25, p. 137-154, jan./jun. 2019.

MONTEIRO, P. M; Cortivo, R. A. D. O bildungsroman feminino nos contos cabo-verdianos. *Revista Estação Literária*, Londrina, UEL, v. 18, p. 57-70, maio 2017.

MONTEIRO, P. M. *A Noite Escura e Mais Eu, de Lygia Fagundes Telles e A Casa dos Mastros, de Orlanda Amarílis*–Uma Análise Comparada. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade de São Paulo, USP, 2000.

MONTEIRO, P. M. *Escritoras africanas no mercado editorial nos séculos XX e XXI*. (Relatório de estágio pós-doutoral) Lisboa: CLEPUL/FLUL. Universidade de Lisboa, 2018.

PARSONS, E. C. *Folclore do Arquipélago de Cabo Verde*. Tradução de Jorge Sampaio. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1968.

PRADO, M. F. R. *Literatura cabo-verdiana: publicações*. [s.d.]. Disponível em: https://www.academia.edu/4089019/Anexos_Literatura_cabo_verdeana_s%C3%A9culo_XX_e_internet_Literatura_cabo_verdeana_publica%C3%A7%C3%B5es_Teses_ou_disserta%C3%A7%C3%B5es_sobre_literatura_cabo_verdeana. Acesso em: 03 jul. 2023.

RIBEIRO, M. M. T. Livros e leituras no século XIX. *Revista de história das ideias,* Porto, v. 20, 1999.

SANTILLI, M. A. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, A. S. *Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde*. Universidade de São Paulo. Tese. 2015. Disponível em: www.teses.usp.br no seguinte link: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05082015-145237/pt-br.php. Acesso em: 3 jun. 2024.

SILVA, P. P. De filme a livro: a criação dos livros-jogos brasileiros a partir da adaptação de era uma vez... *In: VI-EHM* e *V- CLAEHM*, 2020, Jaguarão. Foz do Iguaçu, PR: CLAEC, 2020. v. 1. p. 1-5.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TELLES, L. F. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

TWAIN, M. *Roughing It*. 1872. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/3177/3177-h/3177-h.htm. Acesso em: 3 jun. 2024.

VARELA, D. *Lista completa dos livros para infância de Cabo Verde*. Disponível em: https://www.daivarela.com/2016/07/lista-completa-dos-livros-para-infancia.html. Acesso em: 03 jun. 2023.

As sombras da minha rua, de Fátima Bettencourt: Reminiscências como um bálsamo eficaz para ausências

Roberta Maria Ferreira Alves
Instituto de Ciência e Tecnologia (ICT) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)

> Todos temos duas sombras. Apenas uma é visível. Há, porém, aqueles que conversam com a sua segunda sombra. Esses são os poetas.
>
> Mia Couto

A epígrafe que ilumina nossa análise, inicia o livro *O mapeador de ausências* (2021), de Mia Couto, nos faz refletir sobre a natureza da experiência humana e a função dos poetas e dos escritores. Partindo dessa ideia inicial de que "todos temos duas sombras", somos desenhados como seres marcados pela dualidade. A primeira delas representa a nossa identidade visível, aquela que mostramos ao mundo e que está à vista dos outros. É a parte de nós que se revela em nossas ações, palavras e aparências. A segunda, por outro lado, mostra singularidades mais profundas e ocultas da nossa existência, que muitas vezes não são evidentes para os outros e podem refletir elementos mais complexos de nossa psique e experiência.

Dessa maneira, as sentenças sugerem que os poetas são pessoas capazes de explorar e dialogar com essa segunda sombra. Em outras palavras, são eles que possuem a capacidade de acessar e expressar as dimensões invisíveis e profundas da existência humana. Eles são sensíveis às experiências e emoções que não são imediatamente aparentes, e usam a sua arte para iluminar esses aspectos ocultos da vida. O trabalho deles é, portanto, um processo de descoberta e expressão dos sentimentos, pensamentos e realidades não visíveis.

Ao conversar com a segunda sombra, escritores materializam a função primeva da Arte e da Literatura em nossa vida. A Arte tem o poder de explorar e revelar verdades sobre a condição humana que não são imediatamente evidentes, e é através da Literatura, que o escritor consegue capturar e transmitir experiências subjetivas e emocionais as quais muitas vezes permanecem escondidas, ou não articuladas na vida cotidiana.

A visão daqueles que escrevem como aqueles que "conversam com a sua segunda sombra" também pode refletir o papel crítico e revelador que a Literatura desempenha na sociedade. Escritores muitas vezes questionam normas estabelecidas, exploram temas tabu e trazem à tona verdades ocultas. Através de seus escritos, eles oferecem novas perspectivas e criam espaços para a reflexão sobre aspectos profundos da vida que muitas vezes são ignorados.

Dessa forma, percebemos que a memória subterrânea, que se refere às lembranças deliberadamente suprimidas ou marginalizadas no discurso público oficial, é discutida por Pollak (1989), que explora como certos eventos, traumas e experiências são empurrados para os subterrâneos da memória coletiva, muitas vezes devido ao seu potencial disruptivo para as narrativas dominantes e para a coesão social. Esse conceito se alinha com a ideia de uma "segunda sombra" como um espaço de memória subterrânea, onde experiências e sentimentos

não expressos se acumulam, explorando as camadas ocultas e profundas da experiência humana.

Os autores, ao dialogarem com a sua segunda sombra, exploram essas memórias não oficiais e experiências submersas, oferecendo uma visão mais completa da condição humana. Essas memórias subterrâneas não desaparecem completamente; ao invés disso, elas persistem de maneira latente, podendo ressurgir em momentos de crise ou mudança social. Pollak (1989) enfatiza que a repressão dessas memórias pode ter consequências profundas tanto para os indivíduos quanto para a sociedade como um todo. A incapacidade de confrontar e integrar essas memórias suprimidas pode levar a tensões e conflitos não resolvidos, influenciando a dinâmica social e política.

O período, utilizado como epígrafe, nos convida a refletir sobre a natureza das nossas próprias "sombras" e o papel da Literatura em revelar e explorar aspectos profundos da experiência humana. Tais palavras encapsulam uma visão poética e filosófica da vida, celebrando a capacidade que a arte da escrita tem de explorar as profundezas da alma humana e trazer à luz as verdades escondidas.

Para seguirmos em nossa análise, pela materialidade do texto literário, escolhemos *Tchuba na Desert*–Antologia do conto inédito cabo-verdiano (2006), uma coletânea organizada por Francisco Fontes, jornalista português, em diálogo com os desenhos do amigo Carlos Alberto Figueira (Tchalê Figueira), artista plástico e escritor cabo-verdiano. A seleção organizada por eles consiste em vinte e seis contos inéditos ou escritos especialmente para esta edição. Entre os autores presentes nesse compêndio, destacam-se seis escritoras: Fátima Bettencourt, Vera Duarte, Ondina Ferreira, Marilene Pereira, Luísa Queirós e Ivone Ramos, além de doze escritores: Germano Almeida, Carlos Araújo, Joaquim Arena, Kaká Barboza, João Branco, Manuel Figueira, Tchalê Figueira, José Vicente Lopes, Leão Lopes, Vasco Martins, Le Vlad Nobre e Mário Lúcio Sousa, todos residentes em Cabo

Verde. O principal objetivo desta antologia era traçar um panorama da produção literária do arquipélago três décadas após a independência de Portugal. Isso se destaca porque muitas coletâneas sobre a literatura deste país africano tendem a priorizar o que foi produzido antes da independência e nos primeiros anos subsequentes, enquanto se delineava um perfil de nação independente.

Essa obra se insere na construção do painel da sociedade crioula dos anos noventa, dando relevo ao pitoresco, ao acidental, ao banal, ao aparentemente irrisório do seu quotidiano (Gomes, 2006, p.116). Através da cuidadosa seleção de contos inéditos, *Tchuba na Desert* oferece um olhar detalhado e íntimo sobre as experiências diárias dos cabo-verdianos, explorando as *nuances* de suas vidas e revelando a profundidade cultural e emocional do arquipélago.

Na obra *A Invenção do Cotidiano*: artes de fazer (1997) o pesquisador Certeau, no capítulo inicial, "Uma cultura muito ordinária", delineia a cultura ordinária, tendo em mente os sujeitos enquanto heróis anônimos, estabelecendo, assim dois grupos de análise: "Cada um", representando elementos que detêm, de alguma forma, o poder, principalmente por serem vistos de forma individualizada, e "Ninguém", metonimicamente representando aquele que o sistema alija, mas, que pode também, produzir arte e literatura. Para compor sua reflexão ele ressignifica a teoria freudiana, do ofício do perito, da linguagem ordinária, da historicidade contemporânea, das culturas populares, da arte brasileira, da enunciação proverbial, da lógica, da prática de dissimulação (sucata), das táticas, do uso e do consumo, das estratégias e táticas, das retóricas das práticas (astúcias milenares), para mostrar como os sujeitos comuns também possuem seu valor, "[...] mesmo que destituída de rigor" (Certeau, 1997, p. 105), pois é no cotidiano que as inúmeras práticas sociais se materializam e constituem a essência de cada indivíduo que, embora singular, constitui-se de pluralidades

Ao destacar elementos do cotidiano, a antologia cumpre um papel fundamental ao registrar e celebrar as particularidades da vida dos ilhéus, muitas vezes negligenciadas em abordagens mais generalistas da literatura pós-colonial. Essa coletânea, portanto, não apenas preserva a memória cultural de Cabo Verde, mas também contribui para uma apreciação mais abrangente e inclusiva. A obra de Fontes e Figueira é um testemunho significativo do espírito e da resiliência do povo, capturando a essência de uma sociedade em constante evolução e reafirmando a importância de se valorizar os aspectos aparentemente comuns do dia a dia na construção de uma identidade cultural. Para conduzirmos nossa reflexão, neste capítulo analisaremos a narrativa de Fátima Bettencourt.

O conto escolhido, "As Sombras de Minha Rua", de Fátima Bettencourt (2006), é uma narrativa mnemônica que nos permite mergulhar em um universo ímpar dessa ilustre cabo-verdiana. Professora, jornalista, locutora, produtora, apresentadora de programas radiofônicos cabo-verdiana e contista, é natural de Santo Antão. Hirondina de Fátima Bettencourt Santos Lima, embora tenha nascido em Santo André, Porto Novo em Santo Antão, viveu em São Vicente desde a infância. Segundo Barros Brito (2024), cursou o ensino fundamental no Mato Inglês, estudou no Liceu Gil Eanes, no Mindelo. Tornou-se professora em Lisboa. Fez estágios na Universidade Nova de Lisboa e na Escola Superior de Educação de Setúbal na área da Comunicação Educacional.

Seu exercício docente começa na década de 1960 do século passado, lecionou em Lisboa, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Angola. Em 1974, regressa a Cabo Verde, onde reside até hoje. Essa profissão sempre foi aliada à de jornalista, pois, de forma paralela, trabalhava como locutora, produtora e apresentadora de programas radiofônicos.

Ao final da década de 1980, foi viver em Praia, e a partir dessa data foi responsável pelos Departamentos de Informação e Relações

Exteriores da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), e nessa função editou uma revista de informação e teve ainda intensa atividade radiofônica. Vale ressaltar, de acordo com Brito Barros (2024), o universo de atividades voltadas à cultura e à educação em Cabo Verde.

A nós, interessa perceber essa mulher forte e determinada como contista, cuja construção dos personagens e a maneira como tece os acontecimentos compõem o painel de um trânsito temporal de uma coletividade. Como afirma Simone Caputo Gomes, em seus textos Bettencourt resgata, através da literatura, valores declaradamente sociológicos.

Dessa maneira, fica clara a importância de elementos aparentemente comuns na construção de um retrato autêntico da sociedade crioula pós-independência nas narrativas de Bettencourt. Ao destacar "o pitoresco, o acidental, o banal, o aparentemente irrisório do seu quotidiano", Gomes (2006) sublinha como esses aspectos cotidianos, muitas vezes negligenciados em análises mais abrangentes ou macro-históricas, são cruciais para entender a verdadeira essência e a dinâmica cultural dessa insular.

O "pitoresco" está ligado à singularidade e ao charme específico das práticas e tradições culturais que dão cor e identidade à sociedade cabo-verdiana. Esses elementos, por mais peculiares que possam parecer, são fundamentais para a construção de um sentimento de pertencimento e identidade coletiva.

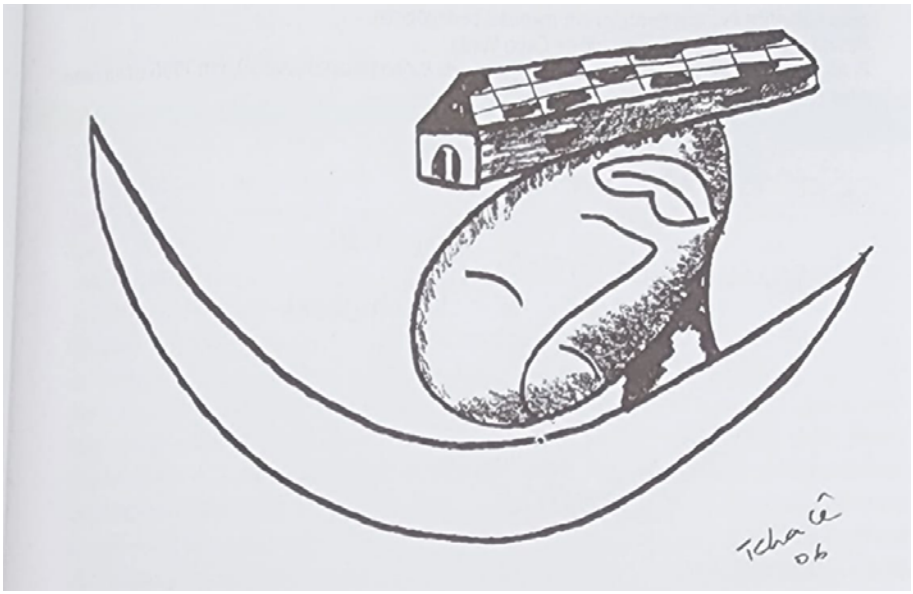
Os termos "acidental" e "banal" remetem à natureza imprevisível e comum das experiências diárias. Esses aspectos, embora frequentemente considerados insignificantes, desempenham um papel vital na formação das narrativas pessoais e coletivas. São esses momentos que, acumulados, constroem a memória cultural e histórica de uma comunidade.

Por fim, o "aparentemente irrisório" destaca a importância das pequenas coisas, das minúcias do dia a dia que, à primeira vista, podem

parecer desimportantes, mas que, na verdade, constituem a textura e a substância da vida ordinária. Esses elementos revelam as *nuances* e as sutilezas das interações sociais e culturais, oferecendo uma compreensão mais profunda e rica dos habitantes de Cabo Verde. Enfatizando esses apanágios, Gomes (2006) propõe uma abordagem mais detalhada e sensível ao estudo da sociedade insular, reconhecendo que é na soma dos detalhes do cotidiano que se encontra uma representação mais significativa da vida e da cultura de uma determinada época.

Na coletânea *Tchba na desert* – Antologia do conto inédito cabo-verdiano, as narrativas de cada autor, são introduzidas por epígrafes visuais. A cada autor que nos brinda com narrativas instigantes, Tchalê Figueira faz uma representação imagética de sua própria leitura. Dessa forma, achamos muito enriquecedor, iniciar nossa análise do conto escolhido pela leitura do desenho (Figura 1) feito pelo artista plástico cabo-verdiano.

Figura 1- Fátima Bettencourt



Fonte: Figueira (2006, p. 81)

A imagem produzida por Tchalê, aparentemente feita a bico de pena, sintetiza a narrativa através de três elementos principais: uma mulher dormindo, uma casa alongada com um telhado que apresenta telhas quebradas, e um traço que se assemelha a uma lua crescente que se aproxima ao traçado de uma rua. Gostaríamos de frisar que nossa interpretação é apenas uma leitura, diante das inúmeras que podem ser feitas a partir dessa ilustração.

Dessa maneira, inferimos que na figura feminina temos a representação do estado de vulnerabilidade e sonho, sugerindo uma conexão com o subconsciente e a introspecção, uma possibilidade de estar em conexão com a "segunda sombra" anteriormente citada. A mulher adormecida pode representar tanto um refúgio íntimo, quanto uma fuga temporária das dificuldades de um momento cotidiano presente.

A casa incompleta ou em ruínas pode evocar sentimentos de instabilidade, fragilidade e impermanência, de um momento social completamente desestabilizado como o período das guerrilhas pós-independência. Assim, através dessas marcas podemos perceber ranhuras que encenam dificuldades econômicas e sociais que afetam a segurança e o bem-estar dos indivíduos. Esse elemento pode também sugerir a necessidade de reconstrução e resiliência diante das adversidades.

E finalmente, a lua crescente, com sua forma evocando uma rua sinuosa, podemos deduzir que funciona como um símbolo de esperança e orientação, representando uma luz na escuridão, guiando o caminho através das incertezas e obstáculos. A imagem da lua como uma rua também pode sugerir uma jornada ou um caminho a ser seguido, conectando o indivíduo ao mundo exterior e às experiências compartilhadas.

Ao integrar esses elementos, Tchalê cria uma composição visual que reflete a complexidade da narrativa, abordando temas de vulnerabilidade, instabilidade e esperança. A imagem serve como uma me-

táfora poderosa, encapsulando as experiências humanas de maneira poética e evocativa, ao mesmo tempo que convida o leitor a refletir sobre suas próprias jornadas e desafios.

Narrado em primeira pessoa, o conto nos apresenta a protagonista que começa a sua história a partir de um ato aparentemente comum. Após sete dias dolorosos posteriores ao falecimento da mãe, ela começa a organizar a vida. Momento em que os que ficam são obrigados a arrumar tralhas, a mexer em cacifos alheios, um processo de apagamento das pistas que alguém deixou durante uma vida inteira. Cada gaveta aberta é um desvelar e uma despedida. Há faturas, pedaços de passado e de memória, até que uma caixa de madeira desperta a curiosidade. Serão joias? Cartas?

> Quanto à segunda deparei logo com uma caixa de madeira, abria-a pensando serem jóias ou talvez cartas, mas afinal eram fotos da infância e adolescência: pernas longas, joelhos ossudos, trancinhas espetadas e a nossa rua ainda na sua versão original de terra batida, mal batida, cheia de poeira... (Bettencourt, 2006, p.83).

O trecho evoca um forte senso de nostalgia e memória, capturando a essência das lembranças de infância e adolescência fixadas em papel fotográfico. Ao descrever a descoberta de uma caixa de madeira contendo fotos antigas, a autora utiliza uma linguagem rica em detalhes visuais, que transporta o leitor para um tempo e lugar específicos.

A cena começa com a expectativa de encontrar algo valioso, como joias ou cartas, mas ao invés disso, a narradora se depara com fotografias que documentam momentos passados. Essa troca entre a expectativa e a realidade reforça o valor emocional e sentimental das lembranças visuais. As descrições das "pernas longas, joelhos ossudos, trancinhas espetadas" (Bettencourt, 2006, p.83) são imagens vívidas que capturam a inocência e a simplicidade da juventude.

Além disso, a menção da "nossa rua ainda na sua versão original de terra batida, mal batida, cheia de poeira" (Bettencourt, 2006, p.83) não só localiza a memória em um espaço físico concreto, mas também sugere uma sensação de mudança e passagem do tempo. A rua, em sua forma primitiva e não pavimentada, simboliza um período da vida que é, ao mesmo tempo, simples e cheio de imperfeições, refletindo a própria natureza da infância e adolescência.

O uso de descrições detalhadas e a evocação de imagens nostálgicas são estratégias literárias eficazes que Bettencourt emprega para criar uma conexão emocional com o leitor. Ao explorar essas lembranças pessoais, a autora não só preserva sua própria história, mas também oferece ao seu público uma janela para experiências universais de crescimento, mudança e saudade.

Assim, o trecho sublinha a importância das memórias e como elas são capazes de capturar a essência do passado. Bettencourt, com sua escrita evocativa, transforma o ato simples de abrir uma caixa de madeira em uma viagem introspectiva que revela tanto a beleza quanto a fragilidade dos momentos passados.

Mais adiante, esse logradouro utilizado como cenário para as fotografias gera uma reflexão sobre as condições econômicas de quem ali vivia e passava. Na passagem a seguir percebemos essa rua personificada e parte do cotidiano:

> Nem sei se, ao certo, era uma rua. Creio, porém que jamais ela própria aceitaria a designação de "estrada" que muitos pretendiam dar-lhe, pois que nós, os meninos todos das redondezas ali nos juntávamos para brincar e exigíamos que fosse rua como as dos outros meninos de mais abaixo, lá da Morada, o lugar mágico, cheio de luzes onde tudo acontecia (Bettencourt, 2006, p.83).

O trecho nos permite refletir profundamente sobre percepções e a dinâmica social e econômica daquela comunidade. A distinção entre "rua" e "estrada" no contexto apresentado vai além de uma simples questão terminológica, revelando *nuances* de identidade e aspirações coletivas.

Estrada, de acordo com a definição do *Dicionário Houaiss* (2009) é um caminho que atravessa certa extensão territorial ligando dois ou mais pontos, e através da qual as pessoas, animais ou veículos transitam, enquanto rua, via pública urbana geralmente ladeada de casas, prédios, muros ou jardins. Contudo, para a narradora é muito mais do que uma simples definição: morar e brincar em uma rua era um sinal de pertencimento social, de mudança de estado de vida. Sair do interior e vir morar em uma rua, era sair da margem, ter ligações e oportunidades.

Do ponto de vista econômico, a descrição sugere uma área possivelmente menos desenvolvida ou marginalizada, comparada àquela mais iluminada e repleta de atividades, como "a Morada". A rua, onde os meninos das redondezas se reuniam para brincar, pode representar uma área residencial de menor infraestrutura sem as mesmas vantagens ou investimentos que outras partes da cidade, mas ainda assim não é mais o campo. Esse contraste evidencia desigualdades econômicas, nas quais algumas áreas têm acesso a melhores recursos e serviços, enquanto outras permanecem subdesenvolvidas.

Socialmente, a narrativa reflete o desejo de pertencimento e igualdade das crianças da área. Ao insistirem que sua via seja chamada de "rua", como as das outras crianças, elas expressam uma necessidade de reconhecimento e valorização igualitária. Um espaço de convivência e brincadeiras, torna-se símbolo de comunidade e identidade coletiva. Essa insistência em utilizar um substantivo em detrimento do outro, o que alguns poderiam ver como uma estrada, destaca a im-

portância das nomenclaturas e como elas podem influenciar a percepção de *status* e identidade social.

A referência à Morada como "lugar mágico, cheio de luzes onde tudo acontecia" sublinha o contraste entre duas realidades dentro da mesma cidade ou região. Esse lugar, aparentemente mais próspero e central, pode simbolizar oportunidades, desenvolvimento e vida social mais rica. A comparação implícita gera s anseio de progresso e inclusão social por parte das crianças que, mesmo em ambiente menos privilegiado, aspiram às mesmas oportunidades e reconhecimento.

O trecho, ao descrever a disputa semântica sobre o nome de uma via, expõe profundas questões econômicas e sociais. Ele revela as desigualdades existentes entre diferentes áreas, a luta por reconhecimento e igualdade, e a maneira como as percepções de espaço e terminologia podem influenciar a identidade e a coesão social de uma comunidade.

No decorrer do conto, a narradora ao estabelecer esse pacto intimista conosco, seus leitores, nos pega pela mão e divide suas memórias, desde sua vida em outro espaço menos urbano,

> [n]o lugar de onde vínhamos o céu era limpo e estrelado, o milharal ondeava como o mar à luz da lua e a água corria a ribeira que separava a horta da casa. Todos os sons eram conhecidos e amigáveis e até os carros paravam do outro lado do vale para não perturbar as nossas brincadeiras.
>
> [...]
>
> No lugar de onde vínhamos tínhamos sido muito felizes, restava saber se o seríamos também na nova casa (Bettencourt, 2006, p.84).

A passagem anterior, pelo uso de linguagem poética e evocativa, não apenas pinta quadro idílico de uma vida passada, mas também destaca as implicações econômicas e sociais de tal existência. A transição para uma nova casa traz à tona questões de identidade, perten-

cimento e adaptação, refletindo experiências comuns de muitas comunidades ao redor do mundo. A nostalgia pelo lugar de origem e a incerteza sobre o futuro são temas universais que ressoam profundamente em qualquer análise econômica e social.

A memória sempre é vista como fenômeno complexo que pode ser entendido através de várias lentes, incluindo suas características fragmentadas, sensoriais, e sua relação entre o individual e o coletivo, muitas vezes subterrânea. De maneira fragmentada, ela se apresenta como um quebra-cabeça de experiências passadas, no qual momentos específicos são capturados de forma não linear e muitas vezes incompleta. Esses fragmentos podem ser ativados por estímulos sensoriais poderosos, como cheiros, sons ou imagens, que têm o poder de evocar lembranças vivas e detalhadas de tempos passados. Nesse sentido, as lembranças não se limitam apenas ao indivíduo, mas também se entrelaçam com o coletivo, refletindo e contribuindo para narrativas compartilhadas de comunidades, culturas e sociedades.

Encontramos nas reflexões de Maurice Halbwachs (1990) a ideia de "contextos sociais da memória", para o pesquisador francês a memória é uma reconstrução, e é impossível recordar fatos passados sem pontos de referência nos contextos sociais. Sempre a partir dele, pensamos nela como um elemento coletivo, como um fenômeno social que se constrói a partir de relatos individuais, pontos de vista que completam a um cabedal mnemônico coletivo e mudam conforme o lugar ocupado e as relações mantidas com outros meios.

Essas perspectivas nos ajudam a compreender a complexidade e a interação entre o que é individual, o que é coletivo e os contextos sociais nos quais estão inseridos. Os três miúdos do conto se envolvem em uma aventura diferente de todas as vividas anteriormente. A narradora, como filha mais velha, carregava em si, todo peso de valores familiares. Muitas vezes todas as cargas, nas palavras dela,

> pesavam sobre mim várias responsabilidades, a maior de todas a de ser o exemplo para seus irmãos. Rafael e Mariana se miravam para imitar o bom comportamento, o aproveitamento escolar, a dedicação aos pais, o amor aos animais, o respeito aos mais velhos, sei lá que mais predicados integravam o perfil traçado pela estrutura familiar. Com o passar do tempo esse papel de irmã e filha exemplar acabaria exigindo tanto de mim que não deixou muito espaço para ser eu mesma (Bettencourt, 2006, p. 84).

A citação anterior nos revela a pressão de ser um modelo exemplar dentro de uma família que valoriza um conjunto específico de comportamentos e atitudes. A narradora sente o peso dessas expectativas e a responsabilidade de influenciar positivamente os seus irmãos, Rafael e Mariana. A lista de qualidades exemplares reflete os valores fundamentais da estrutura familiar, destacando áreas como comportamento, desempenho escolar, relações familiares, sensibilidade animal e respeito pelos mais velhos. No entanto, a referência casual aos "predicados" sugere uma possível sensação de sobrecarga ou questionamento sobre as expectativas impostas.

O período final da citação expõe a tensão entre as expectativas familiares e o desenvolvimento da identidade pessoal. A narradora está sob uma pressão intensa para servir como exemplo perfeito para seus irmãos, seguindo uma série de valores e comportamentos considerados ideais pela estrutura familiar. O uso de palavras, no excerto destacado, como "pesavam" e a expressão "não deixou muito espaço para ser eu mesma" destacam o impacto negativo dessa pressão. A filha mais velha sente-se sobrecarregada pelas responsabilidades e pelas expectativas, resultando em uma falta de espaço para a autoexpressão e para o desenvolvimento da própria identidade.

A passagem ilustra temas universais de responsabilidade familiar, pressão para atender expectativas e a luta para manter a autenti-

cidade pessoal em face de demandas externas. Ela sugere uma crítica à imposição de padrões rígidos de comportamento, mostrando como isso pode sufocar a individualidade e o bem-estar emocional.

A narradora sente que a imposição para ser um exemplo familiar, na maioria das vezes eliminou a possibilidade de ter uma forma própria de agir e pensar. De maneira análoga, a colonização muitas vezes sufocou a identidade cultural e a autodeterminação das nações africanas, pois a imposição das culturas e políticas da metrópole resultou em uma perda de identidade e autonomia para muitos povos colonizados. A passagem menciona que as responsabilidades exigiram tanto da narradora que não sobrou espaço para ser ela mesma, da mesma forma, o processo pelo qual os europeus ocuparam territórios africanos exigiu tanto dos países dominados, em termos de recursos, trabalho e conformidade cultural, que muitas vezes deixou pouco espaço para o desenvolvimento autêntico e independente dessas nações.

Essas crianças, que são resgatadas pelas lembranças da narradora, tiveram suas infâncias cortadas pela guerra de independência, mas, diferentemente dos adultos, esses momentos povoaram as mentes delas da forma singela e até simplória de compreensão oriundas de seres humanos em determinadas idades.

Se recorrermos ao senso comum, basta lembrarmos de um filme que foi premiado com o Oscar em 1997: *A vida é bela*, do diretor Roberto Benigni. O enredo se desenvolve no contexto da Segunda Guerra Mundial na Itália, quando o judeu Guido e seu filho Giosué são levados para um campo de concentração nazista. Afastado da mulher, ele precisa usar sua imaginação para fazer o menino acreditar que estão participando de uma grande brincadeira, com o intuito de protegê-lo do terror e da violência ao redor. A criança, envolvida em seu próprio mundo, levará consigo a lembrança da brincadeira, dos momentos vividos ao lado do pai. Assim, a narradora e os irmãos, no conto de Bettencourt, apenas sentiam uma grande excitação ao ou-

vir, em determinada hora da noite, o som das botas dos soldados e imaginar como fariam para ver aquele desfile. A protagonista conta passagem que

> [a]algumas coisas na nossa nova vida pareciam deveras excitantes, mas de tudo que nos aliciava, nada era tão poderoso como o som das botas dos soldados que passavam marchando, alta madrugada, em exercícios de endurecimento, todavia incompatíveis com os nossos horários rígidos de deitar às 21:00 horas e levantar às 6:30, horário marcado pelas pancadas fatais do nosso velho relógio de parede que nunca se atrasava nem adiantava na solenidade soturna de nossa sala. (Bettencourt, 2006, p.85).

A citação anterior nos oferece uma visão, de múltiplas existentes, de como as crianças percebem e experimentam uma guerra civil. Elas são atraídas e, ao mesmo tempo, perturbadas pelo som das botas dos soldados, um símbolo constante da presença militar e do conflito. A rotina estrita que ainda seguem, marcada pelo velho relógio de parede, pode representar uma tentativa de manter alguma normalidade em suas vidas. No entanto, a desordem constantemente interrompe e desafia essa normalidade.

A cena descrita revela a dualidade da experiência infantil durante a guerra pela independência: por um lado, a fascinação e a atração pelo desconhecido e pelo perigoso; por outro, a necessidade de segurança, rotina e normalidade. Essa dualidade destaca a complexidade das emoções infantis e a resiliência das crianças ao tentar encontrar sentido e estabilidade em meio ao conflito e à incerteza.

Se buscarmos em livros de história causas e consequências de grandes conflitos universais, teremos, a partir de vestígios e registros historiográficos, versões que se tornam uma memória coletiva, algo bem geracional. De uma maneira bem simples, todos poderão

contar fatos, citar nomes sobre todos os acontecimentos. José Augusto Pereira, em seu artigo "A luta de libertação nacional nas ilhas de Cabo Verde na encruzilhada da(s) memória(s)" (2020) descreve:

> Quanto a Cabo Verde, a independência foi proclamada a 5 de julho de 1975 na Cidade da Praia, mais de um ano depois do 25 de abril de 1974, data que marca o fim do regime do Estado Novo. A partir desta data, ganhou expressão uma ampla mobilização associada a uma disputa política na qual se envolveram formações adversas ao plano de independência de Cabo Verde em unidade com a Guiné-Bissau – o caso da União dos Povos das Ilhas de Cabo Verde (UPICV) – ou mesmo da independência do arquipélago – o exemplo da União Democrática de Cabo Verde (UDC). (Pereira, 2020, n. p).

A passagem fornece um contexto histórico detalhado sobre a independência de Cabo Verde, destacando a proclamação em 1975 e a relação com os eventos do 25 de abril de 1974, que marcou o fim do regime do Estado Novo em Portugal. Também menciona a complexa disputa política que envolveu diferentes formações e opiniões sobre a independência do arquipélago e sua relação com a Guiné-Bissau.

Comparando essa descrição historiográfica com a percepção da narradora, que representa narrativamente os três irmãos sobre os soldados marchando, podemos ver uma clara diferença na maneira como a realidade da guerra e da independência é vivenciada e compreendida.

Enquanto na passagem literária as crianças são fascinadas e perturbadas pelo som das botas dos soldados marchando durante a madrugada — um som que, para elas, simboliza a presença militar e a guerra, invadindo a normalidade de suas vidas e criando uma dissonância com suas rotinas familiares — a passagem historiográfica, por outro lado, foca nas mudanças políticas e nos movimentos de independên-

cia que ocorreram em Cabo Verde. A narrativa destaca a mobilização e a disputa política entre diferentes formações, como a União para a Independência de Cabo Verde) e a União Democrática Cabo-Verdiana (UDC), enfatizando a complexidade e a dinâmica dos movimentos políticos na busca pela independência.

A experiência das crianças representa uma perspectiva micro na qual os eventos são vivenciados de maneira imediata e sensorial. Elas estão diretamente afetadas pelo ambiente e pela presença dos soldados, sem uma compreensão completa das implicações políticas ou históricas.

A perspectiva macro da historiografia oferece uma visão ampla e analítica dos episódios, contextualizando a independência de Cabo Verde dentro de um quadro político e histórico maior. Essa abordagem permite uma compreensão mais profunda das forças e disputas políticas em jogo, algo que está além da percepção imediata das crianças.

A passagem destacada na citação fornece um contexto crucial para entender os fatos que moldaram a independência dessa nação e a dinâmica política envolvida. Esse entendimento contrastante com a percepção infantil dos soldados marchando revela como diferentes perspectivas podem coexistir e como a realidade histórica é multifacetada. Enquanto a narrativa histórica oferece uma visão estruturada e detalhada dos eventos, a experiência das crianças nos lembra do impacto imediato e emocional que esses acontecimentos têm sobre os indivíduos que vivem em tempos de conflito e mudança.

A percepção das crianças sobre os soldados marchando se encaixa perfeitamente no conceito de memória subterrânea de Michael Pollak. Essas memórias traumáticas, embora frequentemente não reconhecidas ou documentadas pela narrativa oficial, são essenciais para a compreensão completa do impacto do conflito. Elas representam a experiência vivida, proporcionando um relato íntimo e emocional dos eventos, que muitas vezes é ignorado nas narrativas dominantes.

Enquanto a historiografia oficial tende a focar nos grandes eventos e nas figuras políticas, a memória subterrânea preserva as experiências individuais e cotidianas que são igualmente importantes para entender o passado. As lembranças das crianças sobre o som das botas dos soldados, embora possam parecer detalhes menores, são, na verdade, representações poderosas das consequências emocionais e psicológicas da luta pela independência. Elas demonstram como o conflito penetra na vida cotidiana e altera permanentemente as experiências e percepções das pessoas, especialmente das mais jovens.

Além disso, essas reminiscências são transmitidas de forma discreta e pessoal, entre familiares e dentro das comunidades, resistindo à amnésia coletiva imposta pelas narrativas oficiais. A resiliência das crianças em manter vivos esses fatos, mesmo quando não são reconhecidos oficialmente, destaca a importância da memória subterrânea na preservação da verdade histórica e na formação da identidade individual e coletiva.

No conto de Bettencourt as crianças tinham apenas a preocupação de fugir de uma realidade das regras familiares impostas a partir de seu imaginário mágico. Começaram por "fixar a frequência das marchas, às Terças e Sextas religiosamente à mesma hora" (Bettencourt, 2006, p.85), e a partir disso resolver um problema técnico: eles não sabiam "que hora era aquela" (Bettencourt, 2006, p.85), porque o relógio da sala no "momento mais emocionante, aquele que parecia que a marcha atravessava" a casa, "nesse exato momento o malvado batia apenas uma pancada."

A aventura da descoberta toma rumos inusitados, desde uma visita do Nhô Djô de Palha Carga, consegue esclarecer mais um ponto. Não havia apenas uma forma de saber as horas. Não havia necessidade de ter um relógio, os horários do cantar do galo poderiam dar a eles a pista que precisavam. Mais uma etapa conquistada, o horário resolvi-

do, restavam detalhes que eles conseguiram, como bons estrategistas, resolver, segundo a narradora:

> Tínhamos tudo cronometrado, mas ver os soldados a passar parecia tarefa impossível. Como três garotos poderiam esgueirar-se para fora da cama, abrir portas, atravessar corredores e pendurar-se em uma cadeira para espreitar através das persianas? E mais fazer o percurso inverso sem que ninguém percebesse? Esse era o problema que tínhamos pela frente [...]. Frequentemente a mãe nos apanhava de cabeças unidas a segredar estratégias e logo nos dispersava, pois a experiência lhe ensinara que das cabeças juntas dos filhos boa coisa não saía. Apesar do secretismo do plano chegávamos à conclusão de que sem aliados bem escolhidos não iríamos longe. Foi assim que convidámos para nossas fileiras o Ludgero e a Venância, meninos que criavam lá em casa, [...]. (Bettencourt, 2006, p.87).

A protagonista lembra-se dos fatos e, à medida que os conta, percebemos o universo semântico sendo misturado. A mera curiosidade das crianças se transforma em estratégias de guerrilha para alcançar a liberdade de olhar um grupo de soldados marchando, pois encontramos ao longo do conto, termos ligados a situações de luta como "cronometrado"; "aliados"; "segredar estratégias"; "secretismo do plano"; "para nossas fileiras"; "reunião" (Bettencourt, 2006, p.88); "deserção" (Bettencourt, 2006, p.89); "tortura" (Bettencourt, 2006, p.89); "traidor" (Bettencourt, 2006, p.89).

É claro que as crianças foram punidas, mas também guardaram na memória esses planos nas sombras da noite. Como alegou Tio Victor que conseguiu apaziguar as mágoas dos pais, com seus argumentos sábios:

> [...] porque segundo seus abalizados argumentos todos os meninos precisavam desse tipo de experiência para testar a coragem., o espírito de liderança e de equipa, a iniciativa, o sentido de organização e um monte de outras qualidades[...] (Bettencourt, 2006, p.90).

A passagem destaca como experiências infantis, mesmo adversas, podem ser reavaliadas na vida adulta, proporcionando saudade e consolo em momentos de ausência e necessidade. Ao valorizar essas memórias, a personagem revive a presença familiar e reflete sobre um passado percebido agora como mais simples e perfeito. Enquanto organiza gavetas após um período de luto, ela se transporta no tempo, misturando sensações do presente com lembranças do passado. Esse processo ilustra a teoria de Pollak (1989) sobre a formação da identidade através da triagem seletiva de memórias, influenciada por fatores sociais e culturais, destacando como a memória é um campo dinâmico de interpretação e negociação que molda a compreensão individual do passado e do presente. Ela não só se vê na fotografia, ela se sente experienciando mais uma vez aquela aventura em um tempo que hoje ela reconhece com um outro olhar.

Considerações Finais

A ressignificação histórica da literatura, através da preservação e valorização de memórias, do ato de recontar o acontecimento por vários pontos de vista, ampliar a voz daqueles que estão à margem da História, é fundamental para uma compreensão mais ampla da Historiografia. Ela desempenha um papel crucial na preservação de uma percepção menos excludente, na luta contra a opressão e a injustiça, na manutenção da conexão com o passado, na resistência à dominação cultural e política, no reconhecimento e reparação das injustiças passadas, e na promoção da justiça e reconciliação. Por meio desse processo, a literatura não apenas reflete a realidade, mas tam-

bém a transforma, contribuindo para a construção de uma sociedade mais consciente, justa e inclusiva.

E nas sensíveis palavras da escritora:

> As sombras da noite me envolviam quando me dei conta que estava rindo sozinha e nada mais fizera que recordar pedaços de nossa infância, do tempo que não sabíamos que a dor da perda nos podia apertar o peito como um torniquete e que as lembranças dos momentos bons poderiam ser um bálsamo tão eficaz. (Bettencourt, 2006, p.90).

Na passagem anterior, a autora (Bettencourt, 2006) descreve poeticamente um momento de introspecção e nostalgia. As "sombras da noite" criam um ambiente de introspecção e reflexão, onde a personagem se vê envolta em lembranças da infância. O ato de "rir sozinha" sugere uma mistura de sentimentos, talvez de saudade misturada com alegria, ao recordar momentos passados que agora são tingidos pela consciência da dor da perda. A imagem de "apertar o peito como um torniquete" evoca uma intensa emoção de tristeza e angústia que contrasta com a suavidade do "bálsamo" das boas lembranças.

Essa passagem mostra como as memórias da infância podem ser tanto uma fonte de conforto quanto de dor, dependendo da perspectiva e do contexto emocional em que são recordadas. A habilidade da autora em capturar essa dualidade é evidente, usando uma linguagem poética que intensifica a experiência emocional do leitor.

Assim, diante do exposto, podemos perceber como a memória e a literatura se entrelaçam para fornecer conforto e significado. Ao reconhecer e valorizar essas rememorações, a arte da palavra escrita, não apenas preserva a verdade histórica, mas também oferece um alento, transformando as lembranças do passado em fontes de consolo e força para enfrentar os desafios do presente. Dessa forma, mais uma vez, a literatura contribui significativamente para uma compre-

ensão mais completa e enriquecedora da vida humana, comprovando que Fátima Bettencourt é uma daquelas pessoas especiais que conversam intensamente com a "segunda sombra".

Referências

BARROS Brito. Hirondina de Fátima Bettencourt SANTOS [*S. l*]. *Barros Brito*, 2024. Disponível em: https://www.barrosbrito.com/19714.html. Acesso em: 9 jul. 2024.

BETTENCOURT, F. As sombras da minha rua. *In*: Fontes, F. (org.). *Tchuba na desert*–Antologia do conto inédito caboverdiano. Coimbra: Saúde em Português, 2006. p. 83-90.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1997.

COUTO, M. *O mapeador de ausências.* São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FIGUEIRA. T. Fátima Bettencourt. *In*: FONTES, Francisco (org.). *Tchuba na desert*–Antologia do conto inédito caboverdiano. Coimbra: Saúde em Português, 2006. p. 81.

GOMES, S. C. Um Certo Olhar de Fátima Bettencourt sobre Cabo Verde. *Via Atlântica,* n.10, p. 115-130, 2006.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PEREIRA, J. A. A luta de libertação nacional nas ilhas de Cabo Verde na encruzilhada da(s) memória(s). *Lusotopie* [En ligne], v. 10, n. 1, 2020. Disponível em: http://journals.openedition.org/lusotopie/4707. Acesso em: 9 jul. 2024.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989,p. 3-15. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso: 10 jul. 2024.

A "electrizante felicidade da poesia" de Jorge Carlos Fonseca

Simone Caputo Gomes
Universidade de São Paulo (USP)

Poètes
Et autres amateurs de grands espaces libres
Cela ne vous suffit-il pas?
(Mário Fonseca, *La mer a tous les coup*.)

Prelúdio

Há algum tempo a necessidade de produzir este ensaio segredava palavras nos meus dias. O estilo para sua realização, contudo, travava meus voos, por um lado pela complexidade da obra sobre a qual me debruçaria, por outro por considerar que o formato ensaio reduziria em muito o ímpeto criativo e o teor de manifesto artístico que os textos de Jorge Carlos Fonseca revelavam, desde o seu surgimento com *Poesiaaa, ombrooo, armaaas e outros poemas*, detentor do Prémio *Ex-aequo* dos Jogos Florais 12 de setembro, em 1976 (Martins, 1977). Era já patente o diálogo com poéticas cabo-verdianas que aliavam um discurso da nação a tendências estéticas que indicavam o dealbar de um novo paradigma, mais estético do que ético, como as de Corsino

Fortes, João Vário (Timóteo Tio Tiofe) e Mário Fonseca (também vorazes leitores de poesia).

A "ousadia da subversão lírica", a "audácia" que sacode a "estúpida e aviltante normalidade" (Fonseca, 1995, p. 23) a corrosão do real e da linguagem sob o domínio do delírio, da loucura, do sonho, do erótico, do grotesco e mesmo do escatológico, enfim, A LIBERDADE, não poderia ser apreendida, cogitava eu, por um discurso que a aprisionasse no seu trânsito, na sua "soberba" viagem, como argumentaria Marcos Siscar em *A soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia* (Siscar, 2012). Contudo, na comemoração dos 70 anos do poeta, decidi, depois de reler a obra literária de Jorge Carlos Fonseca e a (ainda escassa) fortuna crítica sobre ela, sentar e escrever ao sabor do poderoso vento cabo-verdiano que tanto me cativa, alimento de vida para uma terra tão seca, mas tão fértil em seres humanos, cultura e arte.

Appasionata e acolhida pela Literatura e por Cabo Verde, segunda pátria que descobri nos versos do poema-manifesto "A invenção do amor", de Daniel Filipe, ao sabor do vendaval, rosto batido pelas areias do deserto de Viana e pés beijados pelas ondas das mais belas e bravias praias do arquipélago, arrebatada pelo ímpeto da Iansã que dança rodando velozmente a sua saia ao frenesi de um batuque, automaticamente rabisco essas linhas, tentando acompanhar som e fúria de uma poética que, na sua benfazeja loucura, tem a coerência de um projeto (Palmeira, 2019).

Na sugestão de leitura panorâmica da obra literária de Jorge Carlos Fonseca que aqui proponho, parto da consideração de que a totalidade de seu percurso orquestra-se como uma POÉTICA, no sentido que lhe dá André Breton, no seu *Manifesto do Surrealismo* de 1924 (1985), inspirador da produção de Fonseca. Avulta a poesia, soberba, em todos os seus escritos: o "desespero de poesia" (Fonseca, 1995, p. 32) na luta com a morte, o naufrágio, a solidão; e a "electrizante felicidade da poesia", que diz "não à cor única", ao "pão cocho" e "à sopa

repetida" com "sonhos" tingidos de um rebelde "vermelho" qual "moscas" ou "pássaros" alinhados com "ondas rubras" e "sons delinquentes" (Fonseca, 1995, p. 52-57).

A "mosca" viajará mais tarde, *Em tempo de Natal e da Morna*, "gratuitamente na executiva", e esta é uma das malhas do rizoma que retomaremos quando abordarmos este livro de Jorge Carlos Fonseca (2019c), em que o inseto, metáfora da Poesia (como o "Áporo" de outro Carlos, o brasileiro Drummond de Andrade, de 1948), escava o labirinto (também borgiano) e desata os seus mistérios, ressurgindo em orquídea. Os trânsitos do Presidente da República, do político, do jurista, do "jardineiro da liberdade e da democracia" (Fonseca, 2019c, p. 97), seja em seus deslocamentos oficiais, seja nas navegações solitárias de suas noites insones, estão sempre acompanhados da "sedutora tinta" que a "mosca" espalha quando mergulha no tinteiro e beija a folha branca. Inseto ou orquídea, o áporo urde o poema num "país bloqueado" (Andrade, 1948, p. 41), no texto de Drummond. E intromete a Poesia, faz irromper o primado de uma "imaginação que não perdoa" (epígrafe de Breton à primeira seção do livro de estreia do cabo-verdiano), "antieuclidiana" geometria criativa nos textos de Fonseca.

Vale ressaltar que este ensaio evoca ainda a presença e a fala do poeta (então Presidente da República de Cabo Verde) na Universidade de São Paulo, em pleno mandato, em 21 de novembro de 2017, para participação especial no evento "Dia de Cabo Verde na USP II", por mim organizado juntamente com o CELP–FFLCH-USP (Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa), e presidido pela então Diretora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, hoje Vice-Reitora da Universidade de São Paulo, Maria Arminda do Nascimento Arruda. O evento, com todo o aparato cerimonial fornecido pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil para a vinda de um Presidente da República, contou com as presenças do Embaixador de Cabo Verde no Brasil e dos Cônsules Gerais de Cabo Verde no Brasil (de São Paulo e Rio de Janeiro), tendo como destaques,

além de Jorge Carlos Fonseca (Prémio Guerra Junqueiro Lusofonia-Cabo Verde 2020), os poetas Arménio Vieira (vencedor do Prémio Camões 2009) e Filinto Elísio (também editor da Rosa de Porcelana, Lisboa), e o ficcionista Joaquim Arena (vencedor do Prémio Oceanos 2023).

Este texto relembra, pois, os ganhos desse evento em termos de intercâmbio e a ilustre participação na Universidade de São Paulo de escritores cabo-verdianos consagrados.

Os voos da mosca em polifonia

Voo 1

poesia
indómita e vagabunda
inundando os nossos dias enxutos

A recusa do universo da lógica, das realidades percebidas como "sumárias" (Breton, 1985, p. 40) a superação do real pela imaginação ou pelo sonho, o não-conformismo, o escape de paradigmas preconcebidos, a agregação gratuita, a colagem, o ludismo, a obliteração da moral constituem peças do jogo rizomático (como quer Deleuze 1995, p. 10-36) que assim pode definir a arte de Jorge Carlos Fonseca:

> A POESIA?!
> São vacinas de palavras irreverentes
> feitas bandeira
> num palácio de vómitos alcatroados.
> (Fonseca, 1995, p. 39)

Citado como epígrafe em seções deste livro inicial – *O silêncio acusado de ALTA TRAIÇÃO e de incitamento ao MAU HÁLITO GERAL*

(1995) –, o *Manifesto do Surrealismo* (1924), de Breton, assim concebe a Poesia:

O homem põe e dispõe. Depende dele só pertencer-se por inteiro, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Traz nela a perfeita compensação das misérias que padecemos (Breton,1985, p. 49).

A poesia é um antídoto contra a morte e o desgaste das coisas, situações e palavras, além de representar um instrumento revolucionário de conhecimento, tendo em vista a emancipação do ser humano:

> ao acariciar
> o silêncio
> detestei a morte
>
> escrevi
> então
> o poema.
> (Fonseca, 1995, p. 46)

A "matemática da liberdade", opção retórica do poeta, demanda "INVENTAR PALAVRAS" (Fonseca, 1995, p. 22) "indiferente ao mau hálito" geral (Fonseca, 1995, p. 34) "a imprecar contra poetas pasteurizados" (Fonseca, 1995, p. 40) e "cérebros apaziguados" (Fonseca, 1995, p. 52). Uma estética da carnavalização e da paródia, da satirização subversiva da realidade cotidiana, já aponta as trilhas que a poética de Jorge Carlos percorrerá, albergando várias formas possíveis de expressão do e reflexão sobre o fenômeno POESIA, situando-a num não-lugar (com ecos de Marc Augé (2015)) que a alça a um patamar cimeiro no âmbito da literatura: trabalhos de citação como diálogos intertextuais com escritores de outras latitudes, apropriações, notas explicativas são artifícios de que lança mão o poeta para ampliar o universo de sua arte.

E chega ao ponto de simular um romance ou, como proponho na minha leitura d'*O albergue espanhol* (2017), discutir teoricamente a crise do romance burguês, implodindo-o num metatexto que exige um novo modelo de leitor para um tempo (o nosso) em que aquele paradigma não mais se sustenta: ao antirromance produzido ou à morte do romance ("negação do romance", como proposta por Arménio Vieira (2001, p. 17)), indiciada página a página sobrepõe-se, soberana, a Poesia. Mas esta é uma associação a que retornaremos. Mais uma trilha do rizoma.

Ainda no livro de estreia, entre *clowns* ("nós") inclui-se o poeta: com vagabundos, coxos e deuses "castos e desajeitados" compõe cenários em que, "juntos", ousam "dizer não/ao pão chocho/e à sopa repetida". Alinham-se com "sons delinquentes", "crianças rebeldes", "eternos jovens descalços/amantes da música desarmonizada/e amancebados no delírio/de sonhos bem triturados" (Fonseca, 1995, p. 56). Juntos, alcançarão "o paladar de seres/ restituídos à condição/ de criadores/ de liberdade/ indomáveis" (Fonseca, 1995, p. 58). Neste belíssimo poema – "Não ao silêncio, à morte prematura e ao afago notariado. O tempo é a nossa espada, os cérebros frescos e as mãos solteiras as nossas esporas" (datado de 1979) –, integrante do primeiro livro publicado, *O silêncio acusado de ALTA TRAIÇÃO e de incitamento ao MAU HÁLITO GERAL* (1995), composto por textos datados da década de 1970, o eu lírico assim se define, com apelo ao coletivo:

> Somos os búzios lúdicos [...]
> Somos a peste genuína e cortante
> no inverno imberbe
> de ilusões
> atacadas de paralisia
> Somos a flor a semente.
> (Fonseca, 1995, p. 60-61)

Para Jorge Carlos Fonseca, a função da literatura é criar liberdade:

> Para mim, desde que comecei a escrever, esta é uma noção forte e permanente: a literatura para ser autêntica tem de ser livre, despida de qualquer programação social, política, ideológica, ética. Não pode haver lugar à pergunta: qual é a mensagem? Para mim, ser poeta importa retirar do ato de escrever toda a finalidade prática direta, seja ela política, social, ética ou outra. (Fonseca, 2017, p. 173)

Com este propósito, é possível dar à literatura e, sobretudo, à poesia o seu caráter de "eletrizante felicidade", de "festa":

> A poesia esteve em festa.
> Agitou bandeiras coloridas cartazes roucos
> falou para camponeses e assembleias de operários
> esparrafou-se toda Ponta Belém Ribeira Bote Santa Maria.
>
> Não esqueceu porém
> a magia das flores
> a invenção do amor
> a prostituição bela dos bichos
> a dança louca das palavras
> (caminhos necessários da Poesia)
>
> Tribuno Guerrilheiro
> Estandarte Vermelho
> Subversor Panfletário
>
> Não esqueceu porém
> a sinfonia rubra das estrelas mendigas
> as serenatas de vidro das madrugadas mastigadas
> os fonemas sorridentes de ladrões de cravos
> a surpresa doce dos adjectivos rebeldes
> (caminhos ascendentes da Poesia)
>
> Assediada pelos órgãos de informação

> respondeu categórica a Poesia:
> "Não faltarei ao Congresso.
> Levarei comigo, no entanto, uma lua pentagonal e
>
> uma orquestra surda de anões desfigurados".
>
> (Fonseca, 1998, p. 43)

Voo 2

A liberdade de expressão nasceu sobre estes muros.

Porcos em delírio (1998), o segundo livro publicado, considerado pelo poeta João Vário expressão já de uma "grande poética" (Vario, 2019, p. 33) inicia-se (à guisa de posfácio, em ordem invertida e subvertida) por uma surrealista "Biografia sumária do autor, escrita por um antigo inimigo, hoje, depois da morte, seu admirador confesso", que, cruzando dados pessoais do autor e memórias com o imaginário em liberdade, cria um autor-personagem que fornece ao leitor fonsequiano inúmeras pistas, tanto sobre a sobreposição cidadão-criador, quanto sobre a oficina do poeta:

> 1969: Subverte em quartos e becos emprestados. Enamora-se da poesia, de Fanon, da revolução, dos saxofones, dos surrealistas, dos dadaístas e outros perigosos mentores de liberdade e da desobediência. Entretanto, distribui panfletos em favor da democracia (Fonseca, 1998, p. 91).

Também nesta obra, a arte poética convive com a biografia política e as utopias libertárias:

> 1980-1985: Cria grupos, gera movimentos e ligas, redige e distribui panfletos, estuda alemão e converte-se definitivamente à liberdade. Escreve poesia libertária, suicida-se amiúde em acrobacias e escritos de amor

> e paixão, ensina e publica estudos sobre o delito e a pena (Fonseca, 1998, p. 89).

As técnicas do simulacro, da alusão, da citação, da homenagem, da autorreferência, dissecadas teoricamente por Antoine Compagnon em seu *O trabalho da citação* (1996), são fartamente experimentadas, em tom de paródia, imprimindo um sabor inusitado ao texto de entrada:

> 1997: Redescobre a loucura poética e acentua-se a paixão pela delinquência. Desata a escrever. Cria revistas, lança jornais, torna-se maratonista. Hospeda René Char, no quarto sul de sua casa na Achada de S. António, durante vinte e sete dias e vinte e sete noites. Discutem apaixonadamente o título de um livro: *Porcos em delírio* ou *Porcos em liberdade* (Fonseca, 1998, p. 89).

A convivência do texto com os surrealistas, como Char, Breton, Aragon, Prévert, justifica o projeto que tem como inscrição a "loucura poética", que se estende à citação de poetas universais, como Pessoa, Rimbaud, Whitman, Ginsberg, LeRoi Jones, Césaire, Lautréamont, Tzara e que, a meu ver, vai muito além do surrealismo, encontrando-se com as mais atuais tendências e concepções de literatura, sobretudo no que toca ao tema literatura mundial ou, como querem alguns, literatura-mundo. E este é outro caule aéreo do rizoma que, oportunamente, destrincharemos, ou seja, a concepção do texto de Jorge Carlos Fonseca como "texto-mundo" ou "obra-mundo" (*opere-mundi*), cujo quadro geográfico de referência não é mais o Estado-nação, mas uma entidade ampla – um continente ou o sistema mundial como um todo (Moretti, 1996, p. 50).

O texto híbrido, satírico e provocativo de *Porcos em delírio* transita liberto entre prosa e poesia, apurando o poema em prosa, o uso da metáfora, a palavra-choque, as associações imprevisíveis, o efeito inusitado (como ressalta João Vário (2019, p. 38)), viaja ao som

das mornas do poeta Eugénio Tavares ou de Ornette Coleman, em edição paginada do fim para o início com o intuito de subverter uma ordem, a "amaldiçoar" as palavras 'prontes' e a expressão "com eficácia, eficiência e efectividade" (Fonseca, 1998, p. 84-85), provocando no leitor reações de espanto (a "sumária verificação do espanto" (Fonseca, 2019ª, p. 213)) e fascínio (Vario, 2019, p. 42).

A "magia da palavra" atingirá de forma impactante o real cronometrado ("Pobres criaturas! Reais criaturas!") e o seu "beijo" permitirá ao poeta a liberdade de uma escrita tão automática quanto o seu ímpeto exija: "um ódio desmedido às palavras cronometradas, um sentimento epidérmico de repulsa aos catálogos, impedem-me de trair aquilo que mais adoro: as propriedades comutativa e associativa das palavras" (Fonseca, 1998, p. 71). Revelado pela magia da palavra, assoma o poeta:

> Ei-lo
> pressuroso louco sonhador
> descobrindo a maravilha do abismo
> a poesia frenética do fantástico.
> (Fonseca, 1998, p. 73)

Também o germe d'*O albergue espanhol* aqui comparece, no que chamo de obra orgânica, que se autorreferencia, que prevê o próximo livro, quando, à semelhança do *Manifesto Surrealista* proposto por Breton, Jorge Carlos Fonseca adianta a concepção de poesia expressa num texto considerado pela crítica como obra-prima:

> Sinto uma retracção estranha ao querer começar um conto. Dizer ao João ou à Adelina que digam o que querem dizer e o que não querem dizer. Obrigar Julieta, Tiago ou Nhô qualquer coisa a falar da ribeira que secou, a oficiar-nos que os três filhos não são príncipes, a massacrar-nos com a sua casinha caiada de amarelo, branco, ou com o seu feliz ou infeliz quotidiano. Ainda

> por cima, correria o risco de facilitar a tarefa aos impertinentes críticos da palavra. Como se ela fosse uma miserável adúltera ou uma intrigante sucursal de programadores de fins-de-semana (Fonseca, 1998, p. 70-71).

O programador do romance (?), protagonista d'*O albergue*, aqui já comparece, a prenunciar novas formas, experimentos que trazem para a contemporaneidade uma crise (ou a morte) do romance realista burguês em suas principais categorias teóricas, ou a expansão do conceito de poesia. Evoquemos Breton, em longa reflexão sobre o tema:

> [...] a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral [...]. Ressente-se com isso a atividade dos melhores espíritos; a lei do menor esforço afinal se impõe a eles como aos outros. Consequência divertida deste estado de coisas, em literatura, é a abundância dos romances. Cada um contribui com sua pequena "observação".
>
> Se o escrito de informação pura e simples de que a frase precipitada é exemplo, tem emprego corrente nos romances certamente é por não ir longe a ambição dos autores. O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada notação sua, me faz pensar que estão se divertindo, eles, à minha custa. [...] E as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns (Breton, 1985, p. 37-38).

Em entrevista a Margarida Fontes, Jorge Carlos Fonseca expõe mecanismos da sua oficina e de seu projeto literários, em confluência com as ideias de Breton:

> O surrealismo tem uma tónica forte porque durante muitos anos foram as minhas leituras dominantes.
>
> Se esta influência é visível pelas leituras que tinha, pelas minhas referências, pelo meu gosto, tem a ver também, um pouco, com o meu temperamento, o meu irrequietismo intelectual. Eu sempre me lembro de uma coisa que li, suponho que em Breton, no primeiro manifesto surrealista, em que ele dizia que todo o real é medíocre. Ele dizia: 'eu nunca seria capaz de escrever uma coisa parecida com isto: estou num quarto, tem quatro paredes, com o tecto baixo, caiado de amarelo, com as portas castanhas'.
>
> Sempre achei isso uma coisa extremamente redutora e que fosse qualquer coisa de medíocre; a poesia ou a literatura não deveria ser isso. Portanto, só o surreal, só a imaginação é que seria o domínio da maravilha. O maravilhoso é aquilo que tem a ver com os sonhos, que tem a ver com a superação daquilo que é o real. Digamos que esta ideia central dominou todo o meu percurso literário e, assim, eu mesmo hoje tenho dificuldades em fazer poemas realistas e daí a minha dificuldade também em fazer prosa literária (Fonseca, 2019a, online)

Sobre sua navegação em vários gêneros e estilos literários, complementa:

> Já fiz experiências mas a minha prosa tem que ser sempre uma prosa quase poética e tem, igualmente, a influência do surrealismo. Mas o meu surrealismo, se assim posso dizer, convive com leituras, escritas, de outros autores que não são propriamente surrealistas como Baudelaire, Char, gosto de ler autores portugueses como Eugénio Andrade, Alexandre O'Neill, Herberto Helder, que são autores que não estão totalmente fora disso, mas é uma mistura de géneros e de fontes (Fonseca, 2019a, online).

Voo 3

e acabou por albergar Pátrias mil.

Como já postulava em textos publicados (Gomes 2020; Gomes 2021) e conferências sobre o que se chama hoje literatura-mundo e, em alguns casos, literatura mundial (*world literature*), e evocando a obra *No inferno* (2001), de Arménio Vieira, penso que o conceito da Biblioteca de Babel ("certo que Jorge Luís inventou o Minotauro e a Biblioteca, os quais ele fechou num labirinto" (Vieira, 2013, p. 63)), preside também *O albergue espanhol* (2017), texto híbrido que põe sob suspeita a forma canônica do romance, inundando-a de metacrítica e, sobretudo, de poesia. O narrador ("programador", "mentor", "romancista") do pretenso romance esclarece:

> Aliás, o romance-poema-manifesto em causa bem poderia ser escrito por natural de uma qualquer outra cidade ou de outro mundo, já que não contém marca nenhuma de autenticidade da 'cidade real' (Fonseca, 2017a, p. 200).

A voz fantasmática de Breton novamente ecoa à nossa escuta de leitora, lembrando que dedica, no *Manifesto do Surrealismo*, uma seção ironicamente corrosiva ao tema "Para escrever falsos romances": seguindo algumas regras, esclarece que o "falso romance imitará admiravelmente um romance verdadeiro" (Breton, 1985, p. 64).

Na entrevista concedida à revista *Leitura*, afirma Jorge Carlos Fonseca:

> [...] nos últimos anos quando estava a escrever *O albergue espanhol* voltei a reler André Breton (*Manifesto do Surrealismo*) [...] por necessidade de rever textos

> que utilizei um pouco na elaboração de *O albergue espanhol*" (Fonseca, 2017a, p. 13-14).

Sob ecos do *Manifesto*, o "diário de bordo bem refilão" (introito do livro) ou "albergue espanhol" proposto pelo autor parte de um (aparente) plano minuciosamente arquitetado sob a forma de... versos!!! ("programei o romance, Meticulosamente. Apaixonadamente" (Fonseca, 2017a, p. 7), "desenhei o roteiro/ e tracei os pilares do romance" (Fonseca, 2017a, p. 21), já tendo como intertexto as "mil e uma noites", e joga com o leitor para que este aguarde o desenrolar das estórias, temas, situações, configuração das personagens e cenários.

Ledo engano, porém.

O romance, "tojo bravio", escapa-lhe ("Pensei em escrever memórias... Pensei, então, em escrever sobre encontros e aventuras... Quis escrever sobre as verdades e as mentiras..." (Fonseca, 2017a, p. 165-166)), a "a renegar 'narrativas' /e casario, 'enredo' " ... (Fonseca, 2017a, p. 21)

O texto segue, passo a passo, levantando questões teóricas sobre a genologia literária (o que é romance, o que é poesia, quais os seus limites), compondo e descompondo (desfazendo) uma estrutura realista consagrada de romance ("um romance a sério", "um romance a valer", "um romance de verdade" (Fonseca, 2017a, p. 20, 37, 62)) que não é mais possível no nosso século, para eleger um (pretenso) outro, "este romance" (Fonseca, 2017a, p. 20). A circularidade da estrutura, que se inicia em versos e finaliza também em versos, na milésima noite, parece defender uma tese – enfim, tudo é Poesia:

> O ortónimo do romance
> poema
> era já
> à nascença.
> (Fonseca, 2017a, p. 210)

"O POEMA", essa "coisa diferente, pois. Arrebatadora e desligada da nudez e da crueldade da vida, da mediocridade do real" (Fonseca, 2017a, p. 51), acaba por driblar o "pequeno capítulo previsto" (Fonseca, 2017a, p. 48), bem como todo o pretenso "romance do futuro" (Fonseca, 2016a, p. 51).

E argumenta Jorge Carlos Fonseca, em entrevista ao *Jornal de Letras*:

> Poesia e prosa estariam juntas, arbitrariamente juntas, diria. Em todo o caso, trata-se de um… 'albergue', albergue literário. Os poemas terão sido "tomados", os nossos e os de outrem. Mas creio estar com Arménio Vieira, quando diz tratar-se aqui de um poema longo ou um poema que não quis ser romance. Há também quem possa ver nele um romance irónico… Em *O Albergue Espanhol*, não vislumbramos estórias, apenas um ou outro início ou pedaço de estória […], meros pretextos para que surja, afinal, um poema que… não quis ser romance por nada deste mundo (Fonseca, 2017b, online).

Sabemos que, entre críticos e escritores, os discursos sobre a crise do romance repercutiram pelo século XX e persistem no século XXI em praticamente todas as tradições literárias ocidentais. A discussão sobre a sua capacidade epistemológica sustentada pela ideia de crise do realismo (já apontada por Breton no *Manifesto do Surrealismo*) e as teses benjaminianas sobre a crise da narrativa têm contribuído para refletir sobre a assunção de uma forma caótica ou imprecisa de romance, resultado do enfraquecimento ou da hibridação das categorias estéticas. Antirromance? Morte do romance? Crise da forma burguesa de romance, parece-me a linha de leitura mais próxima do que Jorge Carlos Fonseca experimenta na sua criação, e diria eu, na sua Poética. Esclarece o autor, na entrevista concedida à revista *Leitura*: "pode haver uma afinidade entre *O albergue espanhol* e *No inferno* ou entre Jorge

Carlos Fonseca e Arménio Vieira quanto à ideia que têm do papel da literatura, ou da função da literatura [...] a ideia da morte do romance" (Fonseca, 2019d, p. 14).

Em *mise em abyme*, os protagonistas das duas obras são incumbidos de produzir um romance. No caso do *Albergue*: "redigir um qualquer pedaço de texto literário com 'pinta (realista) de romance', com vá lá, uma pontinha de 'estrutura narrativa', de 'mestria narrativa' que se veja, uma espécie de texto decisivo" (Fonseca, 2017a, p. 92). Na "Nota prévia" de *No inferno*, Arménio Vieira admite que, também com inspiração nas "mil noites mais uma" e num "mar de histórias" (Vieira, 2001, p. 248), foi "ficcionando aos saltos, [...] umas vezes com base em ocorrências de natureza autobiográfica e outras vezes a partir de ideias e motivos tomados de empréstimo a uma vasta literatura pretérita" (Vieira, 2001, p. 9-10). E acrescenta: "Incumbido de escrever um romance, à semelhança do protagonista do livro em pauta, não o fiz, porque não quis fazê-lo ou porque não o pude fazer, em virtude de uma série de razões: a) o romance, género herdeiro da epopeia, na sua qualidade de narração em prosa de feitos heroicos, deu já o que tinha a dar, tornou-se caduco" (Vieira, 2001, p. 10).

Historiando a trajetória do gênero, Arménio vai de Balzac a Borges, passando por Flaubert, Zola e Joyce, demonstrando com argumentos o esgotamento da forma burguesa do romance e destacando a opção de Borges em "não escrever romances, mas, em vez disso, elaborar resumos de hipotéticos romances e comentá-los" (Vieira, 2001, p. 10). E conclui, numa "interpelação ao leitor" (estratégia que intitula capítulo e que evoca Sterne no seu *Life and opinions of Tristam Shandy*, e, acrescento, Machado de Assis no seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*): "Leitor, convence-te de uma vez por todas que esta ficção não é como as outras. Ela é maluca, não tem pés nem cabeça" (Vieira, 2001, p. 241). Também aqui ouço ecos da loucura preconizada no *Manifesto do Surrealismo* por André Breton como uma das balizas operacionais da imaginação criadora.

Voltando às reflexões de Fonseca expostas na citada entrevista à revista *Leitura*, este reforça a discussão:

> [...] faço uma espécie de crítica a um certo tipo de romance, um romance que eu não quero, portanto um romance com princípio, meio e fim, com as personagens todas bem desenhadas, bem estruturadas. [...] no fundo eu parodiei um certo tipo de escrita e esta paródia pode-me dizer que é o uso de uma técnica, de uma visão, de um propósito que está claro no manifesto surrealista de Breton. Mas não me considero um escritor surrealista. Naturalmente, os meus livros, a minha poesia, é muito devedora da escola surrealista (Fonseca, 2019d, p. 16).

A crise do romance realista, especialmente, já realizada, na prática, nos romances de Faulkner, Gide, Joyce, Kafka e Proust e teorizadas em *O albergue espanhol* e *No inferno*, encontra sintonia com as propostas de Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1989), quando afirma que "as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas" (Hutcheon, 1989, p. 11). Para Hutcheon, "a intertextualidade e a auto-representação foram dominando a atenção crítica. Com este centro de interesse, surgiu uma estética do processo" (Hutcheon, 1989, p. 12).

E este é o ponto que, para mim, define este "albergue", bem como *No Inferno*. Prevalece nessas criações uma estética do processo, dominada pelo metadiscurso e pela referenciação interartística. E o papel do escritor como leitor, bem como a interpelação do leitor e o chamamento a que ele reelabore a tradição literária herdada para tentar navegar (muito mais do que descodificar) o texto, são cruciais para o edifício arquitetônico desse tipo de obra. Produção e recepção (na interação lúdica entre autor e leitor cocriador) devem ser atos complementares, baseados numa capacidade exponencial de leitura

de textos do sistema mundo, incorporando a "obsessão pela luz que irradia das grandes obras universais" (Fonseca, 2017a, p. 45), entretanto com distância crítica, reinscrevendo-as na contemporaneidade, com função transformadora.

A paródia "imita a arte mais que a vida", propõe Linda Hutcheon (1989, p. 40), e esta me parece uma das propostas de obras que considero fundamentais para a compreensão da produção cabo-verdiana atual, dentre elas destacando *O albergue espanhol*. E aqui evoco o encontro de Hutcheon com Mikhail Bakhtin, quando este concebe a paródia como um "híbrido dialogístico intencional" (Bakhtin, 1981, p. 76), e aquela referenda estar "convencida de que muitas das formas narrativas ficcionais de hoje são, de fato, uma versão muito extrema e autoconsciente do romance tal como definido pelo próprio Bakhtin: como uma forma paródica auto-reflexiva, não monológica" (Hutcheon, 1989, p. 90).

O programador-mentor-projetista-romancista ou poeta-recrutador-narrador (Fonseca, 2017a, p. 171) d'*O albergue espanhol* ressalta o repertório evocado para a feitura do seu "romance", "baú assustador" ("seria parte de um 'albergue espanhol'?") ou "baú poético" (Fonseca, 2017a, p. 25; 176).

Lembro Antoine Compagnon: "Escrever é, pois, sempre reescrever, não difere de citar. A citação [...] é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita" (Compagnon, 1996, p. 41). Neste "albergue" poético, a escrita, "enquanto reescrita, se concebe [...] como devir do ato de citação" (Compagnon, 1996, p. 43). O mito romântico da originalidade, da autoria, é colocado entre parêntesis; o "escritor pensa menos em escrever originalmente, e mais em reescrever. A imagem da escrita muda de inscrição original para escrita paralela" (Said, 1983, p. 135).

E nesta escrita polifônica, que Franco Moretti denomina de "obra-mundo", o trabalho da citação, a sua "infernal erudição" (Vieira, 2001, p. 191) ou o que Moretti chama de "diletantismo monumen-

tal" (Moretti, 1996, p. 108), é artimanha de relevo para a construção do texto, de que *No inferno* e *O albergue espanhol* são exemplos lapidares na literatura contemporânea produzida por cabo-verdianos: "É o projeto – e o problema – de todo o épico moderno, com seu desejo de reunir o que a história dividiu: conhecimento, ética, com sua arte; narrativa, drama, poesia lírica; literatura, música, pintura" (Moretti, 1996, p. 108). Na trilha de Deleuze, um "texto-constelação" (Deleuze, 1970, p. 4) é o pretendido por obra de tal natureza processual.

Jorge Carlos Fonseca, na entrevista à revista *Leitura*, sobre a utilização recorrente de notas de rodapé ao texto d'*O Albergue*, esclarece:

> Pode até legitimamente parecer a algum leitor que há uma preocupação demonstrativa de erudição. Pode dar essa impressão. Não sei, eu senti a necessidade de fazer essas notas como uma espécie de lealdade para com o leitor. [...] No fundo, um bom leitor sabe distinguir quando as citações são mero ornamento de erudição, ou quando elas são essenciais na economia do texto que você elabora (Fonseca, 2017a, p. 15).

O que Arménio Vieira, no seu *No inferno*, entende jocosamente como "estar em maré de citações" (Vieira, 2001, p. 190), José E. Cunha classifica de "caviar literário" que desloca o leitor de um lugar confortável para mergulhar numa "leitura alucinante" (Cunha, 2019, p. 75). Para Cunha, o texto d'*O albergue* não se deixa amarrar (vem à mente a bela metáfora fonsequiana: "a esguia corola das palavras" (Fonseca, 1995, p. 42)) e funciona como uma "alegoria sobre o ato da criação [...] que coloca o leitor num estado de imponderabilidade, sem pontos cardeais (Cunha, 2019, p. 76)" E eu complemento: criação em liberdade, sem âncoras ("o programador e o romance não queriam saber de âncoras", "desancorar sempre" (Fonseca, 2017a, p. 174)), sob o signo do rizoma e da errância, puro movimento (Gomes, 2021, p. 270).

Como já expus em reflexão anterior, "uma pátria entre mundos, arquipelágica e diaspórica, como Cabo Verde, parece-me afinar-se com a ideia de uma escrita-entre-mundos, uma literatura viajante, de contato, de trocas, de movimento e devir, híbrida e pós-colonial, que possa interrogar paradigmas hegemônicos e transcender fronteiras e limites de ordem geográfica, genológica e temporal" (Gomes, 2021, p. 266). De uma poética do espaço, dominante por muito tempo na história da literatura cabo-verdiana, migra-se para uma poética do movimento, da qual a obra de Jorge Carlos Fonseca, como as de Arménio Vieira, Corsino Fortes e Filinto Elísio são pontos altos.

Malgrado muitas vezes o "programador" *d'O albergue espanhol* afirme e reafirme o que o seu romance "não é" (Fonseca, 2017a, p. 34-39; p. 63-64), a grande pergunta que se põe ao leitor ao longo do convívio com este *Albergue espanhol* resume-se em: o que é, afinal, este romance? Defino-o como um texto que viaja, "desancorado" de gêneros, estilos, estereótipos. Um texto "Manhento, guloso/quase presunçoso [...] que faz juras de amor à poesia" (Fonseca, 2017a, p. 39-65). Para José E. Cunha, "nasce sem nunca nascer, um romance, ensaio, poemário, ficção, diário, memorialismo, um *object exquis*" (Cunha, 2019, p. 78).

E quem é o "programador deste romance"?

> Um poeta falhado, um eremita vagabundo,
>
> que passeia o mundo carregado de volumosos livros, pastas já irreconhecíveis, abarrotadas de pedaços de jornais velhos, fotografias bolorentas, recortes de magazines e dizeres bombásticos de enciclopédias. [...] um autêntico 'cavalo triturador' das letras, pois, de um lado, escrevia mais rapidamente do que a maioria das pessoas a ler, e, por outro, era capaz de ler, numa noitada, cerca de duas centenas de livros, de poesia, de crítica literária e científica, biografias de artistas e políticos, romances e novelas, antologias de toda

> a ordem, de cinema e de teatro [...]. Mas sobretudo versos, versos, versos (Fonseca, 2017a, p. 75-78).

Esta complementação de atividades – autor leitor e leitor autor – espelha-se no papel do "leitor atento" (Fonseca, 2017a, p. 189) frente a este tipo de texto que alberga as mais diversas formas ou gêneros literários, transita pelas mais variadas latitudes (confira-se o conceito de transarea, de Otmar Ette (2016, p. 192)) e dialoga com a escrita literária dos quatro cantos do mundo. Sintetiza Fonseca: "*O albergue espanhol* é sobretudo um exercício de escrita, é o percurso da literatura do mundo e o meu percurso com as letras" (Fonseca, 2019d, p. 15).

Albert Manguel, em *O leitor como metáfora*: *o viajante, a torre e a traça* (2017), sob o lema "ler para viver" – e para "con-viver" acrescentaria Ottmar Ette (2017) –, concebe "o mundo como um livro que devemos ler" (Manguel, 2017, p. 14) por onde podemos viajar. O leitor viajante devora o livro como repositório de memória que ele representa, quase a seguir o que, no Apocalipse, ordena o Anjo a São João, ofertando-lhe um volume aberto: "Toma-o e devora-o" (Manguel, 2017, p. 25).

Para além, "a criatura feita de livros" ou "a traça devoradora de livros", "leitor onívoro" também chamado "louco dos livros", merece um capítulo na obra de Manguel, e encontra afinidades significativas com o papel do leitor nas obras de Jorge Carlos Fonseca e Arménio Vieira. Só que, nelas, o leitor fica, à diferença da traça, mais sábio a cada citação, a cada livro devorado juntamente com o autor-personagem daqueles romances (?) ou simulacros de romances. O "leitor como inventor do mundo" opera uma "ingestão cuidadosa" (leitura profunda) e não uma "devoração indiscriminada" (Manguel, 2017, p. 107-124). Viaja no livro como leitor arrebatado, enfeitiçado, com ímpeto semelhante ao do "programador" -"mentor"-"autor" que compõe o "romance-poema-manifesto" (Fonseca, 2017a, p. 2000) *O albergue espanhol*: "Lera o nosso 'programador', devorara tudo quanto se pode

ler e devorar, como se fosse um condenado à forca, obsessivamente, desaforadamente, pode dizer-se" (Fonseca, 2017a, p. 90).

Citando, num enorme parágrafo, livros e autores (*Les fleurs du mal* de Baudelaire, *Ulysses* de James Joyce, *A República* de Platão, Os *Lusíadas* de Camões, *Os Cantos de Maldoror* do Conde de Lautréamont, *Brief an den Vater* de Kafka, *Masse und Macht* de Elias Canetti, *O banqueiro anarquista* de Fernando Pessoa, a *Poética* de Aristóteles, a *Historia de la eternidade* de Borges, *Exercícios sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry seguido de O Senhor Cágado e o Menino* de António Maria Lisboa, *O Mito de Sísifo* de Albert Camus, *Ce profil dont les cheveux ouvrent le front à la pensé* num Éluard relido por Mário Fonseca, Éluard, Rimbaud, Camus, Char, Céline, Seo Jeong-ju, John Francis Shade, Perse, Poe, William Blake, Shakespeare, Arménio Vieira) (Fonseca, 2017a, p. 77) , a voragem do "programador" comunga com a devoração do autor, um dos mais consistentes leitores, em expansão e verticalidade, de que *O albergue espanhol* dá a medida. E um dos maiores poetas da atualidade, que tem por mote: "para ser um grande poeta tem que ser um bom leitor de poesia" (Fonseca, 2019e, online).

Em entrevista ao *Expresso das ilhas*, Jorge Carlos acrescenta: "pode-se fazer poesia com tudo" (Fonseca, 2019e, online). Porém, "interessam-me menos as histórias, interessa-me mais a literatura, a criação estética, a procura de novos modos de trabalhar a palavra, a procura de novas musicalidades, novas sonoridades. O que não exclui que trabalhemos o concreto, o real" (Fonseca, 2019e, online).

Pelos breves motivos expostos e, claro, por muito mais, *O albergue espanhol* constitui "um dos ápices da moderna literatura cabo-verdiana" (Vieira, 2019, p. 14), um exercício de experimentação e virtuosismo que bem representa o atual estágio da literatura produzida naquele país africano, em consonância com as produções mais prestigiadas do que chamamos supermodernidade.

Voo 4

deixei aqueles versos, ainda por cima seguramente inacabados, como, afinal, vim a saber pouco tempo depois – não através desses ingratos ponteiros – serem todos os escritos de todos os poetas.

No caso do livro *A sedutora tinta de minhas noutes* (2019), obra híbrida composta de antologia com seleção de Arménio Vieira, fortuna crítica e textos inéditos, vou me deter nestes últimos, na seção intitulada "O impagável ponteiro dos segundos", em que Fonseca alia poesia e prosa diarística.

A seção se inicia com ecos da poesia de Corsino Fortes (*Pão & fonema*, 1974), definindo as ilhas ("nação que soletra" (Fonseca, 2019b, p. 40)) e seu "povo que soletra" como "pedaços de todas as cores do mundo" (Fonseca, 2019b, p. 185). Como já postulei antes, o "texto-mundo" inscreve a "pátria mundo" na literatura mundial (Gomes, 2021, p. 266) e a seção de poemas insere o eu lírico (que se confunde com o poeta-autor, nascido num outubro) no âmbito do vermelho, icônico da rebeldia e da liberdade, como ressaltado na análise dos primeiros livros.

A recusa da retórica romântica persiste, numa "poesia atirada para um armazém roto e desalinhado. O demônio a escrever o torto" (Fonseca, 2019b, p. 205). A voz de Arménio Vieira ecoa aqui afirmando, pela boca do Diabo em conversa com a personagem Robinson (protagonista de *No inferno*, poeta incumbido por um mecenas de escrever um romance), que o maior poeta é... o Diabo, ele mesmo: "O maior de todos os poetas, a fonte da grande poesia" (Vieira, 2001, p. 109). A proposta dionisíaca e libertária da poesia de Fonseca continua a cumprir o seu projeto:

Não havendo rouxinol aperaltado
Nem vislumbre

de flor-de-lótus,
o poema é esmagado
no ovo.
Aliás,
nenhum romântico
conservador
lhe emitiria
certidão de nascimento.
(Fonseca, 2019b, p. 197)

A "paixão da biblioteca" (Fonseca, 2019b, p. 206) persiste, nas "palavras cruzadas" (Fonseca, 2019b, p. 194) (vozes que se cruzam), sejam citações de autores e obras ou apropriações de textos, em que comparecem Corsino Fortes, Mário Fonseca, José Eduardo Agualusa, Saint-john Perse, Calvino, Dante, Borges, Rimbaud, Adam Kirsch, Steiner e Canetti, Breton e Kraus, Herberto Helder, Arménio Vieira.

E as reflexões sobre a literatura reverberam em textos híbridos, prosa poética ou prosa ensaística: "(29 e 30.4.018) Vou ponderando a ideia de que a literatura não permite um qualquer veredicto, imorredoiro, sobre as coisas da vida. Tudo se resume a um transitório sentido do mundo" (Fonseca, 2019b, p. 206). A necessidade de "definir a literatura" é premente: "uma forma de carinho para com a vida" (Fonseca, 2019b, p. 194). E representar a cena da escritura, em ficção diarística, verticaliza o pendor metacrítico: "(9.11.018) Pelas duas e meia da manhã: Há certamente uma mão que escreve por mim a noite toda [...] (19 e 20.11.018) Escrevo, séculos passados e doridos, o poema impossível" (Fonseca, 2019b, p. 233). O criador sintetiza: "A poesia assoma toda, avassaladora, premente. Vejo-a como uma floresta na lua" (Fonseca, 2019b, p. 209).

A "disparar palavras e expressões desarticuladas, sem nexo aparente [em] orgia poligâmica" (Fonseca, 2019b, p. 220) o "poema ajustado em corpete rendilhado rejeita sentar-se em mesa de 'oleado'. Não há estuque ou reboco capaz de lhe suavizar a febre da livre métrica. Lírica

soberba!" (Fonseca, 2019b, p. 221). Soberba poesia, e voltamos ao início do nosso texto, evocando Marcos Siscar (2012). Soberba independência do poeta, que "aspira a estar sempre mais próximo da liberdade" (Fonseca, 2019b, p. 224). Assim a experimenta: "(10.10.018) O nariz, a minha bússola, como as noutes. A língua, os dedos e a tinta, a minha salvação: quedo-me livre [...]. Navego pelo mundo" (Fonseca, 2019b, p. 221).

Voo 5

Acabei por fazer mais política, seguramente, mas o poeta esteve presente, amiúde na discrição ou na penumbra.

Em tempo de Natal e da Morna, a mosca viajou gratuitamente na executiva (Natal de 2019) representa um trânsito em que as atividades política e estética se unem: "Ando por todos os cantos do mundo à procura da literatura" (Fonseca, 2019c, p. 100).

A mosca, áporo drummondiano, "mosca que não zoa" (Fonseca, 2019c, p. 50), no silêncio e na penumbra, mergulha na "elegante caneta de tinta verde" (Fonseca, 2019c, p. 81) para encontrar a "palavra acertada para nomear, à nascença, na funda noite dos tempos, o nosso mundo, é Liberdade! Seguramente, Liberdade! Singelamente, Liberdade!" (Fonseca, 2019c, p. 25).

Como em "Aliança", de Drummond, um dos mais refinados cultores de metapoéticas, o criador encontra um "achado não perdido" (Andrade, 1948, p. 248), num relance "descobre o mistério da poesia a adorar o brilho de um luar voluptuoso" (Fonseca, 2019c, p. 29) é conduzido a um estado de aliança com a poesia:

A dileta circunstância
de um achado não perdido
visão de uma graça fortuita

e ciência não ensinada [...]
de uma bolsa invisível
vou tirando uma cidade,
uma flor, uma experiência,
um colóquio de guerreiros,
uma relação humana,
uma negação da morte,
vou arrumando esses bens
em preto na face branca.
(Andrade, 1948, p. 248)

E tudo num fugaz momento, estado tão efêmero quanto um "orgasmo de poema do Conde Silvenius" (Fonseca, 2019c, p. 21) (como se denomina o poeta Arménio Vieira).

A forma do texto, pergunta o leitor? Sempre um espaço intervalar, entre a prosa poética e a poesia. Um não-lugar que preencha o rastro da busca da "palavra certa para o sentido final das coisas" (Fonseca, 2019c, p. 26). Citando Borges, no prefácio a *Los conjurados,* esclarece Jorge Carlos Fonseca: "cada obra confia ao seu escritor a forma que procura [...]. Esboça-se ali um poema em prosa – que importa, afinal? – sinuoso e comedido, talvez envergonhado ainda. Haverá explosão depois? Soltar-se-ão as palavras?" (Fonseca, 2019c, p. 26 e 33).

Em 100 exercícios textuais de estrutura-simulacro do discurso diarístico pleno de diálogos intertextuais, entretanto – "E não vejo como não ser um mero (re)escritor com as palavras dos outros" (Fonseca, 2019c, p. 94) –, acompanhando a trajetória da "caneta tinteiro", sua "bússola esverdeada" a "sonhar maresias, saltar muros, vencer fantasmas e domar imprevistos naufrágios" com "destreza e gosto esquisito pelo risco" (Fonseca, 2019c, p. 85) "entre a luz dos versos e o brilho da morte" (Fonseca, 2019c, p. 95), o "poema desconexo à procura da vermelhidão do fogo" (Fonseca, 2019c, p. 95) assoma e cumpre o seu papel numa "escrita livre, sempre" (Fonseca, 2019c, p. 95), que flui no líquido amniótico do ventre materno: "Presumo que, desde o ventre de minha

mãe, me convenci de que o maior antídoto contra a morte, a velhice e a vulgaridade da existência reside na poesia" (Fonseca, 2019c, p. 78).

O romance que não foi, em procedimento intratextual, é aqui evocado, a constatar a dominância da poesia na produção de Jorge Carlos Fonseca: "a lembrar o poeta esquisito que quis escrever um romance que se recusou a sê-lo" (Fonseca, 2019c, p. 41). E num átimo, em meio ao discurso metaliterário, surge a ilha, ventre da mãe ou Vênus que se descobre, nua, com todo o seu poder encantatório: "Estou na ilha que, olimpicamente, prescindiu de qualquer preposição. Única de cinco letras" (Fonseca, 2019c, p. 41): VERDE. Cabo Verde: a arte elevada à "condição de música" (Fonseca, 2019b, p. 43). *Mon pays est une musique*, segreda-me a voz do inesquecível Mário Fonseca, irmão de Jorge Carlos.

E neste momento do meu texto, em que ele se encontra com o de Mário Fonseca (uma lágrima de emoção e lembrança escorre pelo meu rosto) no ventre da poesia de Jorge Carlos Fonseca, evoco belíssimos momentos em que "a literatura sai à rua e passeia na pedonal" (Fonseca, 2019c, p. 58), metonímia do país, útero úbere materno:

> Voltei a Carbeirinho, voltei a ti. Ali, ilha de circunflexa voz, imperador de ventos e marés, onde se cruzam ilhas perdidas ao longo dos tempos e se reencontram amores desencorados e paixões degoladas. [...] Ali, sim, no Carbeirinho, orquestras de violinos e espuma branca abundante enfrentam-se em mareado desafio e esfinges de palavras, frágeis, umas, porém virtuosas, outras, decifram origens de tesouros em exílio e fugidios incestos [...]. Jazem ali lágrimas escondidas de poetas (Fonseca, 2019c, p. 73).

No ponto de interseção entre poeta e autor biográfico, "a cerzidura do amor" permite que vida e literatura se encontrem, numa profícua trajetória:

> Aos sessenta e nove anos de idade ainda anseia por grossas linhas de chuva na janela, a lembrar tempos de adolescência na pacata e romântica ilha Brava, onde se terá dado o momento terceiro de seu surgimento pelo mundo.

Prova de que o amor nunca se deixará jugular pelo vício. Por isso que o poeta pretende colher versos paciente no ovo da cerzidura. A cerzidura do amor. Ali mesmo, sim, na aldeia da vida, onde se enamoram, uma da outra, morte e paixão (Fonseca, 2019c, p. 94).

A confissão de amor incontestável sela, por fim, o percurso que minha leitura tentou perseguir, passo a passo, e, certamente, com lacunas muitas– "Pátria esta, a minha, suave rumorejo de paixões: arquipélago movediço, cheiro a sal e basáltico sabor" (Fonseca, 2019c, p. 80).

Uma pausa no voo da mosca

> *Há quem, entretanto, como eu, que se realize na felicidade colorida de frascos de tinta. Fresca, sedutora, de pose aristocrática a tinta que me bussola pela noite. Fala e escreve, a fresca tinta dos frascos, dos frescos frascos.*

Ainda em estado de alegria por encontrar no texto de Jorge Carlos Fonseca a voz que me tomou de amor por Cabo Verde, a de Daniel Filipe, concluo que a "invenção do amor" (Fonseca, 1995, p. 39), aliada ao "sonho", à "loucura", à "bandeira da imaginação" (Fonseca, 2017ª, p. 206-207), coloca o leitor diante de um projeto maior, megatexto símile de "embriaguez desabrida em forma de paixão. Tudo gente e coisas desbussoladas e apátridas, sem capitães, sem imediatos" (Fonseca, 2017ª, p. 208).

Como confessa em entrevista ao *Jornal de Letras*, Jorge Carlos Fonseca consegue "ser um político e estadista racional, bem que muito de afetos no contacto com as pessoas" e "ser um poeta que, há para

aí 48 anos, tomou para si esta divisa 'Querida imaginação, o que eu amo em ti acima de tudo é que não perdoas' ", compartilhada com o *Manifesto do Surrealismo* (1924) desde o seu primeiro livro.

Sem nenhuma dúvida um legítimo representante da literatura-mundo produzida por cabo-verdianos, Jorge Carlos Fonseca ocupa, com seu "verbo irrequieto, provocador, argumentativo, a sua originalidade [...], um lugar cimeiro na poesia de Cabo Verde" (Vario, 2019, p. 45). Mais do que justa foi a atribuição do Prémio Guerra Junqueiro Lusofonia-Cabo Verde (2020) a uma obra que ultrapassa, em muito, os jardins e desertos das ilhas para ganhar o mundo, presidida por um ambicioso projeto que vai muito além de um vínculo ao surrealismo para espraiar-se nas mais atuais tendências dos cultores da poesia. Em última instância e passando-lhe a palavra final deste meu texto, o escritor declara:

> Para mim, se a literatura tem uma função, ela deve servir para colocar a humanidade num nível de avanço, para além do tempo em que ela é feita. É procurar estar mais à frente do nosso tempo, mas de uma forma que represente elevação de espírito.
>
> (Fonseca, 2019e, online)

Referências

ALMADA, J.L.H.C. Alguns marcos da emergência de novos paradigmas na poesia caboverdiana contemporânea (3). *A Semana*, Praia, 9 mar. 2008. Disponível em: http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article30390. Acesso em: 28 mar. 2024

ANDRADE, C. D. de. Aliança. *In*: Andrade, C. D. de. *Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948. p. 248.

ANDRADE, C. D de Áporo. *In:* Andrade, C. D. de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 41.

AUGÉ, M. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9.ed. Campinas: Papirus, 2012.

BAKHTIN, M. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CUNHA, J. E. Meu caro. *In*: Fonseca, J. C. *A sedutora tinta de minhas noutes*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2019. p. 75-79.

DELEUZE, G. *Nietzsche et la philosopie*. Paris: PUF, 1970.

DELEUZE, G.; Guatarri, F. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 10-36.

ETTE, O. Ciência da vida. Conferência proferida no Rio de Janeiro a 4 de dezembro de 2017, na Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=74F6L4JvNbM&list=PLZugpfRLjZ_qb9xNc8ApP35kT2vd-3Sn1. Acesso em: 28 mar. 2024.

ETTE, O. Pensar o futuro: a poética do movimento nos estudos de transárea. *Alea*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 18 (2), p. 192-209, 2016.

FONSECA, J. C. *O silêncio acusado de ALTA TRAIÇÃO e de incitamento ao MAU HÁLITO GERAL*. Praia: Spleen Edições, 1995.

FONSECA, J. C. *Porcos em delírio*. Mindelo: Edições ARTILETRA, 1998.

FONSECA, J. C. *O albergue espanhol*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017a.

FONSECA, J. C. "Jorge Carlos Fonseca: O (não?) romance do Presidente". Entrevista ao *Jornal de Letras*. Lisboa: JL, 22 ago. 2017b. Disponível em: https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2017-08-22-Jorge-Carlos-Fonseca-O—nao—-romance-do-Presidente/ . Acesso em: 30 mar. 2024.

FONSECA, J. C. "Jorge Carlos Fonseca, o inventor do surrealismo cabo-verdiano". Entrevista a Margarida Fontes. *Terra Nova*, 12 abr. de 2019a. Disponível em: https://terranova.cv/index.php/entrevista/6067-jorge-carlos-fonseca-o-inventor-do-surrealismo-cabo-verdiano. Acesso: 26 mar. 2024.

FONSECA, J. C. *A sedutora tinta de minhas noutes*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2019b.

FONSECA, J. C. *Em tempo de Natal e da Morna, a mosca viajou gratuitamente na executiva*. Praia: [Autor]-Tipografia Santos, 2019c.

FONSECA, J. C. O inventor do surrealismo cabo-verdiano. Entrevista a António Monteiro. *Leitura*: revista da Livraria Pedro Cardoso, Praia, 5, p. 13-18, jan./mar. 2019d.

FONSECA, J. C. O exercício da função política sempre me ofereceu-ingredientes para criação literária. 2019e. *Expresso das ilhas,* 10 mar. 2019. Disponível em: https://expressodasilhas.cv/cultura/2019/03/10/o-exercicio-da-funcao-politica-sempre-me-ofereceu-ingredientes-para-criacao-literaria/62725. Acesso em: 28 mar. 2024.

FONSECA, M. Poètes et autres amateurs.... *In: La mer a tous les coups*. Praia: Imprensa Nacional de Cabo Verde, 1990. p. 79.

FORTES, C. *Pão & fonema*. 2.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

GOMES, S. C. Dialéticas do insólito e do terrífico: Arménio Vieira, literatura-mundo e uma alquimia poética o infernal nos labirintos da história e da arte. *In*: NUÑEZ, C. F. P.; Silva, E. P. da (org.). O *monstruoso em obras da literatura-mundo*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 109-119.

DISPONÍVELEM:HTTP://WWW.DIALOGARTS.UERJ.BR/ADMIN/ARQUIVOS_TFC_LITERATURA/O_MONSTRUOSO_EM_OBRAS_DA_LITERATURA-MUNDO.PDF.

ACESSO em: 26 mar. 2024.

GOMES, S. C. Viagens da literatura cabo-verdiana entre raízes e rizomas, entre árvores e ondas: literatura mundo para uma Pátria Mundo. São Paulo, *Via Atlântica*, V. 22 N. 2, p. 261-296, 2021.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

MANGUEL, A. *O leitor como metáfora*: o viajante, a torre e a traça. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

MARTINS, O. *Jogos Florais 12 de setembro*: 1976 (antologia da poesia cabo-verdiana). Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro, s.d. [1977].

MORAES, F. T. Morte, ressurreição ou superação do romance? *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 61-82, 2018.

MORETTI, F. *Modern epic:* the world sistem from Goethe to Gabriel García Márquez. London;–New York: Verso, 1996.

PALMEIRA, M. R. Porcos em delírio, de Jorge Carlos Fonseca. *In:* Fonseca, J. C. *A sedutora tinta de minhas noutes*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2019, p. 47-66.

SAID, E. W. *The world, the text, and the critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.

SALMISTRARO, R. A hipótese de crise do romance. *Revista do SETA*, 8, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, p. 6-15, 2018.

SISCAR, M. *A soberba da poesia*: distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

VÁRIO, J. Veem-se caras mas não se veem corações. *In:* Fonseca, J. C. *A sedutora tinta de minhas noutes*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2019, p. 29-46.

VIEIRA, A. Um do bardo e três de Baudelaire. *In*: Fonseca, J. C. *A sedutora tinta de minhas noutes*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2019, p. 13-18.

VIEIRA, A. *O Brumário*. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2013.

VIEIRA, A. *No inferno:* romance. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

Caleidoscópio de cenas crioulas: a escrita de Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Fátima Bettencourt

Sonia Maria Santos
Universidade de Coimbra (U.C.)

Sulcando a terra rachada pela seca, as mulheres teimosamente aram e semeiam, nas covas rasas, o milho que alimentará o povo cabo-verdiano. Plantando na alma as sementes da alegria, da esperança e da rebeldia transmitem as experiências dos antepassados espraiadas nas vivências diárias do ilhéu. Nessas terras secas, espalhadas pelo Atlântico, o estatuto da feminilidade mostra a recuperação da voz da mulher presente nos discursos literários, liberando os gritos antes sufocados pelos contextos históricos que, nos novos tempos, alteram o rumo, seguindo os caminhos da nova história.

Aprisionadas pela rotina, elas se rebelam no embate quotidiano que adquire *status vitae* para o desenvolvimento da história das mulheres, por meio de suas vivências que fomentam novos destinos, a partir da resistência aos antigos paradigmas que pensavam o "ser mulher" como uma única essência, sem dar conta da multiplicidade de representações das identidades humanas. Em se tratando disso, a historiografia feminista vai ao encontro da antropologia, da etnologia, da psicologia, navegando nas águas universais do conhecimento para ampliar o leque de análises possíveis sobre o sujeito inserido nas complexas

relações sociais. Estes estudos vêm possibilitando a análise de categorias e imagens constitutivas de experiência feminina em diferentes grupos e culturas, ora contrapondo a pluralidade feminina a uma ideia essencial de Mulher, ora estudando as identidades e subjetividades à luz de interações recíprocas, em que se delineiam as representações do masculino e do feminino: é na multidisciplinaridade que os papéis informais das mulheres e as mediações sociais poderão adquirir maior visibilidade.

Surge, então, o gênero como uma categoria de análise possibilitadora de um exame mais contundente do complexo social, abrindo caminho a um novo processo de conhecimento através da perspectiva feminista que vai redefinir conceitos, manifestações e toda a ordem, por observar o objeto a partir do lugar de que se enuncia, denotando assim a história cultural e as identidades sociais nela inseridas. A estudiosa Eleni Varikas, a propósito da complementaridade das categorias "gênero, experiência e subjetividade", enfatiza:

Para retornar à história das mulheres, penso que o interesse de um bom número de historiadores pelos métodos de pesquisa e de interpretação do sentido coincidiu coma vontade cada vez mais consciente de construir suas categorias de análise a partir das experiências femininas. A utilização das abordagens da antropologia cultural na análise das práticas sociais e das representações, dos rituais de sociabilidade e de trabalho, dos códigos de vestuário e nutrição; a pesquisa das significações culturais e das modalidades da sua construção nas crenças populares e científicas, nas visões de mundo e nas ideologias políticas, a interrogação da dinâmica social e da polissemia destas significações desenvolveram-se amplamente no processo de reconstituição histórica da riqueza e da complexidade das experiências históricas das mulheres (Varikas, 1994, p.72).

Considerando o sujeito dinamicamente inserido em uma rede de complexas relações sociais, sexuais e étnicas, as teóricas feminis-

tas contemporâneas pensam a mulher como identidade em permanente construção cultural e social. A categoria gênero encontra aqui um terreno fértil, pois afasta as identidades sexuais de uma tautologia do natural e do biológico, propondo a dimensão relacional das diferenças entre homem e mulher. Vemos a escrita feminina como uma experiência inseparável do quotidiano, visto que as ações dos indivíduos são objetivações dos sujeitos ativos que formam as moléculas do corpo social, sendo possível, a partir da célula familiar, observar as interações entre os espaços público e privado, mobilizando as transformações ocasionadas pela informalidade dos comportamentos e de conceitos não estandardizados.

Portanto, subvertendo a ordem de antigos moldes, a experiência diária reforça o jogo da vida ao incorporar em suas práticas o acervo da resistência construída no árduo terreno da insubmissão, tornando-o um lugar propício para a invenção da própria vida plasmada pela tradição. Fato que transforma o discurso, na medida em que a resistência a esse lugar subordinado constrói novas relações. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro afirma que:

> Não se deve pensar o discurso como um amontoado de palavras que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle (Ribeiro, 2019, p.33).

Teresa de Lauretis, em seu artigo "Tecnologia do Gênero", discute a importância de se refletir o movimento que ocorre dentro e fora do gênero como representação ideológica que caracteriza o sujeito do feminismo. Ela nos diz que:

É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar desses discursos: esses outros espaços, tanto sociais, quanto discursivos que existem, já que as práticas feministas os (re)

construíram nas margens (ou "nas entrelinhas", ou "ao revés") dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contra práticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaços não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou o da *différance,* mas sim o da tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (Lauretis,1994, p.238).

Lauretis aborda uma questão sensível presente nas narrativas femininas que apresentam em seus espaços discursivos a mulher contendo o masculino em sua humanidade, mesmo sendo constituída por contradição que forja uma tensão dupla na construção de teoria com negatividade crítica e ação política. Sendo assim, a condição histórica da existência do feminismo reafirma sua condição teórica de possibilidades, pois para ela o sujeito do feminismo está em um outro lugar.

O quotidiano, dessa forma, não é só o lugar da rotina, mas também o da inovação, da afirmação e da negação, possibilitando um novo modo de pensar a história social da mulher, levantando questões pertinentes à nova historiografia potencializadora do uso relativo das significações políticas, das lutas entre o domínio e a subordinação. Nesse eterno jogo de forças constituintes da construção das identidades e experiências, a literatura vai inaugurar um espaço rico de produção de saberes ao colocar em evidência a fala das mulheres no centro do debate político.

Sabendo que os significados do ambiente social espelhados nas narrativas adquirem um estatuto de materialidade histórica, podemos dizer que o exame dos fatos propicia um encontro profícuo com a realidade social cabo-verdiana, através dos condicionalismos e das circunstâncias expressas nas cenas recolhidas do quotidiano, onde a experiência manifesta nos melindres das práticas sociais de Cabo Verde,

mostra o ciclo da vida desde o nascimento até a morte. Nesse trajeto, a singularidade do viver crioulo, apontada nos textos das autoras em análise, apresenta com muita riqueza o imbricamento e as hibridizações culturais advindas da experiência da diáspora e do contato com o estrangeiro em solo nacional.

Orlanda Amarilis, casada com o crítico português Manuel Ferreira, fez contato direto com o grupo *Certeza,* firmado em torno da revista do mesmo nome que nasceu em 1944, quando o mundo estava fustigado pelas lutas políticas. O Neorrealismo surge nesse clima de interpelações sobre a natureza do homem comum preso à dura realidade da seca, da fome e do desemprego em Cabo Verde. Atraída pelo movimento, a escritora participa da Academia Cultivar, fundada por Tomás Martins, Guilherme Rocheteau, Filinto Menezes e José Spencer, em *Certeza* inscreveu o seu olhar feminino.

Na escrita de Orlanda os contrastes aparecem ao longo das narrativas, motivando até mesmo o enredo dos contos, pois a experiência de emigração do povo cabo-verdiano e até a própria vida de emigrante da autora, apresentam os desafios de uma vida de conflitos com novas realidades com a presença constante da saudade. "Thonon-Les-Bains" representa o sonho europeu do cabo-verdiano que deseja melhorar a vida com trabalho e abrir possibilidades de inserção social para si e para outros: "Como comadre, medo de quê? Medo de nada. Gabriel explicou tudo muito bem explicado. Piedade vai agora, depois daqui a um dois anos vai o Juquinha, depois Maria Antonieta e depois eu e o Chiquinho" (Amarílis, 1974, p.13). Mas a morte, a vida, a saudade e a lembrança são contradições constantes nos textos da autora, problematizações da vida em sociedade, dramaticidade costumeira extraída do dia a dia:

> - Mas por que, Gabriel, por que não dissestes na polícia que aquele home é que tinha esfaqueado a falecida? Mas por quê?, perguntava Nh'Ana entre soluços.

> Gabriel teve dificuldades em explicar-lhe. "Isso não adiantava nada... Eles sabiam mãe, Ana, sabiam, isto é, desconfiavam, mas eu sou emigrante. Emigrante é lixo, mãe Ana emigrante não é mais nada" (Amarílis, 1978, p.25).

As expectativas de quem está fora do país e as de quem fica são recheadas de um misto de dúvidas e esperança. A todo momento, o texto permite uma aproximação das objetivações das personagens que se movimentam em espaços diversificados e, por isso mesmo, apresentam situações caracterizadoras de seus quotidianos, seja em grupos familiares, na escola ou em pequenas comunidades. O movimento *Certeza* propiciou a discussão das problemáticas dos cabo-verdianos com um olhar mais aprofundado sobre a realidade do país e dos cabo-verdianos na diáspora, o que fez com que a autora produzisse contos a partir dos anos 1970: *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1978) e a *Casa dos Mastros* (1989). Nos textos predomina o discurso em torno da diáspora, mostrando as dificuldades diante da vida no estrangeiro. Se Cais *do Sodré* consolida o espaço de trânsito entre a terra natal e o exterior, *Ilhéu dos Pássaros*, em seus sete contos, aborda a diáspora com suas dificuldades. Cabo Verde, África, Portugal e Suíça são espaços de ambientação das estórias que colocam em evidência questões de identidade e de nacionalidade, transformações de ideologias, modelos, estórias de tempos comuns em geografias diferentes. Pires Laranjeira assim analisa a ficção da escritora:

> Sete contos têm cada livro de Orlanda Amarílis. As principais personagens são mulheres. Retratos de mulheres, às vezes. Outras, retratos de mulheres com paisagem ao fundo, lá longe, muito longe, no espaço e no tempo, contando histórias de vida ou vidas sem história. Melhor, vidas vazias, vidas caindo no vazio (sem futuro, sem trabalho, sem alegria)

> [...] Destino: entre o amor e a morte, só a diáspora persiste. Mas se a diáspora existe, o amor é, mais forte: tem-se saudades da terra e da mãe. Se a terra é madrasta e a morte levou a mãe, só resta a memória de um pai castrador: a casa doa mastros (monárquica, republicana), poder paternal. Mulheres à deriva, perdidas, buscando o amor. Homens seus iguais. Há muitas solidões e desencontros no arquipélago da vida. Há uma ilha dentro de nós, nas ilhas da diáspora, nas ilhas, Rodrigo, Violete, Jack, Tosca, Aninhas, Laura, Maíra, gente desfortunada!
>
> (Laranjeira, 1989, p. 03)

Com uma descrição sensível sobre a abordagem da autora a respeito do drama da diáspora, Laranjeira fala sobre o amor e a morte, da mãe-terra madrasta que arrasta os seus filhos para um destino incerto, cheio de armadilhas fatais. O pai é castrador e monárquico frustrando os caminhos de uma gente desafortunada, solitária, mas sobretudo guerreira na luta pela sobrevivência. Tecendo reflexões sobre a historiografia da literatura feminina de Cabo Verde, a escritora Dina Salústio diz:

> No período Pós-Claridade ou Contemporâneo, depois da Independência, surgem as primeiras publicações das escritoras Orlanda Amarílis, Yolanda Morazzo e Margarida Mascarenhas, entretanto cada uma referenciada uma vez, *en passant,* nos anos sessenta. É com particular prazer que chamo a atenção para o que escrevem e tão bem, e com tanta oportunidade as companheiras escritoras desse Cabo Verde contemporâneo de gerações que se cruzam, de falares que se conhecem, de géneros que se completam. É uma honra grande partilhar com elas essa alegria de escrever Cabo Verde, de escrever o homem, de soletrar a mulher. Pela primeira vez temos as sensibilidades femininas e os sentimentos femininos tratados por nós, de direito.

> As notícias chegam em primeira pessoa, sem máscaras, sem dúvidas, sem remendos ou hesitações. A escrita feita por mulheres acrescenta verdade às histórias e junta credibilidade e justiça ao dizer literário. A literatura está com mais dignidade (Salústio, 2018, p. 25).

As referências de Salústio sinalizam atualidade e igualdade de informação, ao universalizar os comportamentos e problematizar as relações sociais em Cabo Verde e no mundo. A sensibilidade e os sentimentos femininos transbordam cabo-verdianidade em primeira pessoa sem disfarces, traduzindo a realidade social para o mundo das letras, sem remendos ou sofisticações. A autora se assume como uma contadora de estórias das mulheres com temas ligados à experiência feminina, seus textos figuram em revistas como *Mudjer, Ponto&Vírgula*, *Fragmentos, Pré-textos,* no Suplemento *Voz di Letra* e no Jornal *Tribuna.* Escreveu *Mornas Eram as Noites* (1994), *Filhos de Deus* (2018), *A Louca do Serrano* (1998), *Filhos do Vento* (2009), *Veromar* (2019), *Uma menina de cristal e outras crônicas* (2023), como coautora publicou textos infantis: *Estrelinha Tlintim* (2000) e O que os olhos *não vêem* (2002).

Seu livro *Mornas eram as Noites* marcou o sistema literário cabo-verdiano reunindo 35 narrativas curtas com uma variedade de temas focados na vivência feminina com escrita que explora fatos do quotidiano de forma minuciosa, com muita simplicidade, através de uma linguagem espontânea. Indaga os fatos, desnuda as verdades estandardizadas, mostrando não só a realidade de Cabo Verde, mas também do mundo, através da exposição dos dramas concernentes ao homem moderno, este sente na pele as limitações impostas pelas circunstâncias oriundas do espaço social e político em que vive. Dina dá voz à fala de homens, mulheres e crianças nas variadas situações e gerações, de forma bem-humorada, com uma ironia desconstrutora das verdades cristalizadas nos discursos estatuídos.

Mornas eram as Noites valoriza as representações dos excluídos, dando voz às mulheres que se tornam mães na adolescência, às alcoó-

latras, às loucas, às chefes de família, sonhadoras e abandonadas pelos companheiros. Valoriza, nas curtas narrativas, a presença da tradição e a transgressão aos antigos valores que limitam a liberdade. Segundo a autora, ela escreve para compreender e para compreender-se vendo a transformação desse sujeito feminino em um novo sujeito político provocador de novas relações de poder.

A identidade e a cultura crioula despertam a investigação científica nos círculos acadêmicos brasileiros com teses e dissertações sobre o universo insular. Simone Caputo Gomes, reconhecida por fomentar no Brasil os estudos cabo-verdianos, tece considerações sobre o fazer salustiano e a recepção de suas obras:

> A cumplicidade feminina ou sonoridade destaca-se nos contos de Dina Salústio como base para a conquista gradual de espaços na sociedade patriarcal cabo-verdiana, originária de tripla dominação (colonizada, escravizada e de gênero) que afetava as mulheres. A estrutura narrativa de textos curtos, mistos de conto e crônica, estórias do quotidiano de mulheres anônimas de várias classes sociais, é analisada também [...], avaliando o efeito de recepção que esses textos concentrados causam no leitor, cada vez mais ávido em acompanhar os testemunhos de vida que (um)a narradora, na maioria das vezes em primeira pessoa, presencia e documenta (Gomes, 2023, p. 02).

Dos textos de Dina Salústio ecoam gritos que vêm das margens, impulsionando à recepção de refletir sobre os esquemas opressores, que limitam o pensar e o fazer de homens e mulheres. Isto se dá, por conta dos discursos modalizadores que bloqueiam as subjetividades com as ideias cristalizadas de uma ordem e de um poder oficialmente constituídos. A interpelação dos personagens e às vezes da narradora, mostra a intencionalidade desse discurso provocador. Vejamos as cenas descritas pelo texto extraído do conto *A Oportunidade do Grito*

no qual duas mulheres estão num bar e Elza, a mulher vencedora, é observada pela narradora em uma conversa:

> Quando cheguei a conversa que ia a meio foi interrompida para os cumprimentos até uma breve toca de elogios, porque nos amamos e, por isso, há sempre um tempinho para uma palavra que, livre voa de uma para as outras.
>
> Elza levou o cigarro à boca com tanta ansiedade que, por um momento, me distraí pensando em como um simples cigarro pode marcar de maneira cruel a nossa fragilidade...
>
> Tens que largar essa maneira de estar; pôr de lado o marasmo que te envolve. Parece até que estás a pedir esmolas à vida- dizia a vencedora.
>
> (Salústio, 1994, p. 07)

Narrado em primeira pessoa, o conto explora a realidade social e as posturas femininas em um mundo hostil e competitivo. Sugere ainda que a motivação deva ser compartilhada entre as mulheres para vencerem as barreiras da vida: tristeza x alegria, arrogância x marasmo, apanhar x bater, antagonismos que apontam para posturas diferenciadas, pois a mulher, para ser vencedora, deve ser forte, ter um olhar que traga a força interior para fora fazendo com que essa dureza conquiste o respeito dos demais. Sendo boa estrategista, os seus textos passam mensagens tomadas pela ironia desconcertante que desarmam sem pudor a arquitetura dos discursos sistematizados. "Conversa de Comadres" e "O que é isso de Liberdade" a abordagem gira em torno das situações amorosas e a vontade de querer estar só.

> Desci do âmago de mim. Procurei a alegria doce que me acalentara nos últimos tempos, a ilusão que eu fizera minha, o êxtase que eu apalpava em silêncio, longe do mundo delas. Não estava mais lá. Um vazio enor-

> me atingiu-me e refletiu-me nos meus olhos, na pele, nos cabelos (Salústio, 1994, p. 72).

A literatura é receptiva às falas femininas, pois estas revelam ao mundo emoções, ideias e questionamentos sobre a realidade e sobre a condição feminina. Mostra as transformações na vida da mulher decorrentes dos novos modos de organização social e política. Através dos textos, podemos demarcar as variadas formas de expressão e do devir feminino, que podem contribuir para a construção de uma nova ordem de pensamento menos serializada.

> Ouço as músicas que eu gosto e abro as janelas e deixo entrar o sol e o frio. Ele detestava abrir janelas e eu fazia-lhe a vontade. Para o poupar, sabes? durante vinte anos. Agora abro as janelas. Agora sou livre. (Salústio,1994, p.50).

A sensação de liberdade obtida pelo término de um relacionamento, no qual havia o papel de subalternidade da mulher em relação ao companheiro, encontra receptividade na vida de muitas outras mulheres aprisionadas pela estrutura patriarcal do casamento, no qual a vontade do homem prepondera sobre a da mulher. Essa abertura no discurso salustiano produz um mergulho em profundidade na problemática das relações cotidianas transbordando da folha impressa para a vivência do leitor.

Nos contos de Fátima Bettencourt a memória da infância desenha os interstícios da casa crioula nos comportamentos moldados pela tradição e nas transformações ocorridas pelo tempo. Na diáspora ou no espaço nativo, a casa torna-se, de certa forma, o lugar privilegiado de convívio e fomento à cultura, pois esta se constrói a partir das relações de comadrio estabelecidas por ela. Nas suas memórias, refletidas nos contos e crônicas do livro *Semear em Pó,* os quintais verdes de Cabo Verde chegam até nós: a intimidade da casa ilhéu torna-se

o lugar perfeito para o convívio de amigos, familiares, vizinhos e animais domésticos, a culinária fornece elementos propícios à cantoria, à contação de casos, aos jogos, a histórias de bruxas e aos fantasmas, seres de outro mundo pertencentes ao imaginário do povo.

Sua obra traz à tona a presença feminina tão comum no espaço do lar, faz da imagem da mulher um importante reduto de fomento à cultura circundante ao ambiente doméstico. Sua escrita aborda o quotidiano crioulo sob vários matizes, de forma intensa, revendo o vivido para impulsionar o presente, costurando os retalhos rasurados pelo esquecimento. Por meio de rememorações, o vivido é reconstruído por um sorriso, por um pedaço de papel, por uma foto, atualizando, assim, o passado no presente. Fátima Bettencourt nasceu em 16 de fevereiro de 1938, na ilha de Santo Antão e cresceu em São Vicente, onde cursou o Liceu. Professora primária formada em Lisboa, exerceu também funções jornalísticas, tendo atuado ainda como produtora e apresentadora de programas radiofônicos em Cabo Verde, especialmente na Rádio Educativa de Cabo Verde.

Possui contos e artigos premiados em concursos literários e publicados de forma dispersa, sete livros e outros seis em coautoria. Condecorada pela OMCV e pelo governo de Cabo Verde, sócia-fundadora da Academia Caboverdiana de Letras, *Semear em Pó* é seu primeiro livro de contos no qual mostra as intimidades e desejos das pessoas que cercam o seu quotidiano. Tece narrativas que, em alguns aspectos, apresentam traços autobiográficos, pois trazem a memória de uma infância cercada por paisagens e gentes do interior das ilhas: *A Cruz do Rufino,* livro infantil, 1996, *Um Certo Olhar, crônicas,*2001**,** *Mar, Caminho Adubado de Esperança*, 2006, *Lugar de Suor, pão e Alegria*: crônicas, 2008, *Prosas Soltas* em 2016, *O Sapatinho Mágico,* infantil, 2020.

Os contos da autora perspectivam a ótica infantojuvenil retirada das lembranças de uma infância feliz no interior de São Vicente. Sendo a memória um elo entre o passado e o presente, observamos na sua es-

crita memorialista fatos que prendem a atenção do leitor/a por rememorarem cenas que redescobrem sons, cores, sabores permeados pelo espírito fraternal e acolhedor, tão comum às pessoas simples. Na literatura feminista, a memória suscita muitas indagações por provocar uma distensão da experiência a partir da recomposição dos fatos. A escrita de Fátima Bettencourt não só marca o retorno do vivido, mas provoca o desejo de afirmar o presente com os retalhos das lembranças, assim, o real é tecido ficcionalmente pela reconstituição do passado, através de rememorações.

A tradição mantida pela oralidade perpetua os grupos sociais ativando as práticas culturais, pois a memória é essencial ao fortalecimento das identidades. A mulher, enquanto sujeito, enuncia na sua fala o jogo da oralidade africana expressa nos provérbios, nas rezas, nos cantos, nas estórias fantásticas que aproximam as gerações na transmissão de conhecimentos. Na música, por exemplo, a morna (antiga cantiga de lavadeiras) adquire o estatuto de estandarte da cabo-verdianidade por expressar o amor, a ternura da chegada e o sofrimento da partida. É música de saudade e de lamento, sentimento em forma de canção. Na esfera familiar, a morabeza (acolhimento) se instaura e se corporifica na escrita focalizadora dos acontecimentos, desvelando o real que ostenta, por conseguinte, os enigmas sociais vistos pelas narradoras com um senso prático ativado, retirando daí os fatos que contam.

Na ficção de Bettencourt, os detalhes formam imagens típicas do mundo ilhéu. As hortas, as cabras, a seca, o êxodo rural, o milho e a paisagem humanizada com homens, mulheres, velhos e crianças ao fundo. O conto "Vovô", que inicia o livro *Semear em Pó,* destaca o valor do velho representante da memória ancestral cuja neta assume o compromisso de preservar o hábito de contar histórias. Na África ocidental, sempre em trânsito com o arquipélago, os homens são griôs, contadores de histórias, mantenedores da cultura por gerações. Em Cabo Verde, os homens migram e compete à mulher a obrigação

de cuidar das crianças e idosos, além de fomentar a cultura. No conto, uma personagem comunica às crianças, de forma suave, a morte do avô:

> Era novamente a voz do Marcelino que nos chamava a atenção com seus olhos esbugalhados e umas farripas de cabelo espreitando da boina sebenta onde sempre se anichava uma beata que nunca víramos fumar. Sim, porque Marcelino era homem respeitador. Afilhado dos meus pais mas meio débil mental, trabalhava na horta, levava os animais a beber e dava umas ajudinhas em casa. A sua cara sempre séria de vez em quando rompia numa cascata de riso que não compreendíamos muito bem. Esse porém não era um dia para gargalhadas no entender de Marcelino, já que meu avô morrera, ele como homem de confiança da casa devia assumir atitude fúnebre. Apesar do calor de junho, Marcelino vestia um casaco de lã escura com um alfinete a prender as pontas da gola sobrepostas e aconchegadas ao pescoço. Como podíamos rir e saltar num momento daqueles, com o corpo do nosso avô derriba da terra? (Bettencourt, 1994, p. 07)

O comportamento da personagem traduz, de certa forma, uma prática comum em Cabo Verde: a solidariedade das famílias mais abastadas em acolher em suas casas os despossuídos de organização familiar, os quais ficavam, geralmente, gratos pelo abrigo recebido. Marcelino é apresentado como um homem carente, fraco das ideias, bondoso, que sob o prisma da dinâmica básica da particularidade humana, se encontrava em harmonia com a representação genérica de outros seres humanos com marcas histórico-sociais semelhantes às suas. É ele quem guiava as crianças pelo Mato Inglês e fazia desfilar pelo imaginário da narradora lembranças amenas de uma época agradável em São Vicente. A morte, geralmente, servia de pretexto para revigorar recordações:

> Conhecíamos aquela estrada do Mato Inglês corno as nossas mãos. Quantas vezes a tínhamos percorrido a pé ou no lombo do Cruzeiro, nosso burrinho de estimação! A horta de Mané Gêgê onde vivíamos ficava acerca de 8 quilómetros da cidade. Bonita horta, bem tratada, com 2 poços, 3 tanques, árvores enormes sob as quais se abriam clareiras a que chamávamos "praças". Quando chovia, dava comida em cima das pedras. Aquela horta foi o cantinho que meu pai escolhera para se instalar com sua família quando se mudara de S. Antão para S. Vicente empurrado pela seca (Bettencourt,1994, p. 07).

A horta verdejante com três poços, a comida farta e a bênção da chuva frutificando a terra não constituem elementos comuns à paisagem do Arquipélago, pois Cabo Verde se configura como um país seco, de terra estéril e fome crônica:

> Meu pai, filho primogênito de uma família de agricultores proprietários, sempre trabalhara a terra e dela tirara o sustento da casa como seu pai e avô. A criação de animais, a sementeira, a colheita eram tarefas que faziam parte integrante de sua vida e abrir mão delas era como sofrer uma mutilação. Assim a sua chegada a S. Vicente, ilha de minha mãe, foi para ele algo como uma prisão. Homem de grandes espaços, via a casa com o terreiro à frente e grande área livre a toda a volta trocada por 3 cubículos e um quintal minúsculo, sem nenhum espaço exterior a não ser a própria rua de terra solta e meninos sujos jogando bola de meia. E a água? Isso só na fonte de Nhõ Jonzona, puxando por uma corda amarrada a um balde. E lenha? Qual o quê. Só se podia usar um carvão que produzia uma fumarada horrível (Bettencourt, 1994, p. 08).

O lugar de moradia e o comportamento determinam a importância do papel social desempenhado pelo indivíduo, visto que entre a manifestação do homem e a sua essência, a interioridade pode ser contaminada por fatores extrínsecos constantes no meio social. O sentimento de discriminação trazido de novo pela memória desenhava pela imaginação recantos paradisíacos, ninhos de pardais, o cheiro da cidade misturado à saudade do avô, o silêncio forçado pelo momento entristecido da morte deste. No entanto, é este sentimento de ausência que faz nascer nova contadora de histórias, perpetuando a tradição: o *griot* da família se transforma, assim numa mulher:

> Ouvi uma fungadela e pensei, lá está o Julinho com seu maldito nariz outra vez. Ao olhar porém para ele vi então que grossas lágrimas lhe caíam dos enormes olhos que me fitavam como que a pedir a proteção de quem sempre se portara à altura das situações. Dessa vez, porém não encontrou ajuda ou então encontrou a única que lhe servia. Abraçamo-nos e choramos nosso querido avô até nos sentirmos aliviados.
>
> "Assumindo o comando da situação comecei a contar ao Julinho uma das histórias predilectas do vovô" (Bettencourt, 1994, p. 08).

Fica nos contos o registro das tradições da família crioula, sempre unida nos seus afazeres domésticos, mantendo no presente valores constitutivos firmados no passado. A menina-griot continuava a encantar seus familiares com as estórias do avô: limites que se complementavam, o fim e o começo da vida se entrelaçavam firmando os laços culturais que a tradição guardava para o futuro. A autora realça em seus contos esses dois polos complementares, a criança e o velho, contando e aprendendo estórias, descrevendo fatos e paisagens da vida crioula.

Como guardiãs da memória de seu povo, as escritoras, ao armazenarem antigos saberes, mantêm as cerimônias dos antepassados, acionando as relações de parentesco, unindo amigos, vizinhos e pa-

rentes não só pelas práticas sociais, mas principalmente pela força da oralidade, exteriorizando as emoções pela arte do contar. Seus contos inscrevem a diversidade do olhar sobre Cabo Verde, externando as diferenças e semelhanças entre ilhas e a união pela mesma materialidade linguística colorida em sua crioulidade. Nos textos de Fátima Bettencourt, Dina Salústio e Orlanda Amarílis, os espaços e as temporalidades são bem diferenciados, mas a sua importância é apreendida pelos acontecimentos neles transcorridos. Além do tempo linear e progressivo, há também o da circularidade, da repetição pautada pelas diversificadas jornadas de trabalho e pelos gestos do quotidiano, pequenos nadas materializando as formas da existência humana. Nesse caso, os saberes do povo das ilhas estruturam e legitimam a identidade crioula por estabelecerem um rio de correspondências geradoras de uma dinâmica que os unifica, sem os uniformizar.

Sob o ângulo da linguagem, o texto feminino apresenta-se polissêmico por abarcar vozes divergentes, porém direcionadas a favor da transformação social, visando a uma sociedade mais igualitária, na qual a pluralidade seja agente das articulações político-sociais. Os contos femininos de Cabo Verde inscrevem essa diversidade ao abordar os vários modos de viver nas ilhas dentro de uma duplicidade linguística–a língua portuguesa e o crioulo–que legitima a identidade nacional. Sob esse prisma, a metáfora do caleidoscópio acompanha a direção do olhar multifacetado das diversas prerrogativas dos discursos contemporâneos sobre a sociedade que, apreendida pela lógica mercadológica, impele os indivíduos a uma padronização dos costumes.

Dentre as várias formas de ler Cabo Verde, o discurso feminino, resultante das observações realizadas pelos olhares atentos de suas escritoras, abastece a memória coletiva dos fatos ocorridos na infância e nas estórias dos mais velhos, quando despertados pela materialidade dos sinais encontrados na rotina do dia a dia. As narrativas apre-

sentam fragmentos do mundo vivenciado, presentificando a realidade, transportando-nos para além do que ela mostra.

Aproximando-se desse ritual quotidiano coletivo no processo de construção identitária, a mulher escritora coloca-se como *voyeur* de si mesma, vendo-se através de outras mulheres que conheceu ou daquelas das quais ouviu falar, representando as múltiplas vozes abrigadas na interioridade de seus textos. Norma Sueli Rosa Lima nos diz que: "Dina evidencia a fertilidade de suas intervenções, alargadas em outras esferas políticas e culturais, refletida na variedade de sua obra literária" (Lima, 2023, p.114). Se o mundo é o que dele vemos e pensamos, a narrativa das autoras nos fornecerá uma perspectiva do real moldada pelo discurso ficcional que constrói o mundo, captando as suas imagens com verossimilhança, dando veracidade ao enunciado, unindo a narrativa para solidificar os significados arrumados caleidoscopicamente.

A vitalidade dramática do conto está submetida ao princípio do conhecimento do mundo apreendido nas vivências destacadas pela evidência literária de retratos e formas de representação de mundos possíveis, mostrando ser o espaço literário uma possibilidade de recriação e fundação de novas possibilidades do viver, visto que o narrador tem suas raízes no povo, nas práticas executadas, recorrendo a elas para construir suas estórias. José Machado Pais, no livro *Vida cotidiana,* apresenta as seguintes considerações a esse respeito:

> Muitas dessas identidades estereotipadas, muitos desses *topai* identitários, resultam de artifícios metonímicos que se consolidam através de narrativas oralizadas ou escritas. Na literatura encontramos retratada a força enorme da ideia de nação através de relatos do quotidiano, de detalhes reveladores do dia a dia que emergem como metáforas da vida nacional. [...] o certo é que os símbolos de identificação que surgem nos discursos sobre as identidades permitem enfatizar a natureza

> imaginária e mítica das nações, tendo como suporte construções discursivas. As identidades são construídas através do poder da língua, da sua capacidade enunciativa (Pais, 2003, p. 37).

Delineamos em nosso trabalho vários tipos de manifestações da cabo-verdianidade, representada pelas variedades de tipos humanos focalizados em suas objetivações, nos diversos contextos da sociedade, nos espaços públicos e privados, permitindo variar o olhar sobre uma mesma realidade. A linguagem das escritoras oferece versões codificadas em torno de referenciais sociais específicos do universo de cada contista. Como um telégrafo, seus discursos transmitem os signos apreendidos do mundo real representado pelas letras que socializam os indivíduos, dando plausibilidade ao mundo compartilhado. Desse modo, as representações, sejam individuais ou coletivas, não existem isoladamente, sendo faces de uma mesma moeda. Os indivíduos, embora não consigam traduzir de forma adequada o seu discurso, são peças importantes na composição social por produzirem conhecimentos compartilhados pelo grupo a que pertencem.

Sob as margens das verdades cristalizadas, os saberes organizados à luz da experiência tornam-se a força motriz dessas mulheres escritoras, expressando a crioulidade nas costuras de falas diferenciadas pelo contexto, todavia unidas na consolidação de suas identidades que, no encontro com o cotidiano, arrumam as cenas em mínimos detalhes, revelando amiúde as cores do tecido social dialógico e intersubjetivo. É nesse saber comum, vivenciado pela comunidade, que se conjugam valores morais, opiniões e crenças de grupos não focalizados pela historiografia tradicional como as mulheres pobres, as velhas andrajosas, as loucas, os bêbados e outros.

Este volteio em torno da realidade permite ver o quotidiano como uma surpresa, uma vez que o clique do olhar fotográfico das escritoras registra em mil instantâneos a efemeridade do real. Esses átomos

significativos são particularizações da vida em comunidade, especificidades extraídas da vida em curso. Iluminar esses objetos com o olhar nos parece ser a função primordial da escrita feminina que, de forma atenta, concentra as suas atenções em um objeto, deixando outros à deriva, isso quer dizer que ao priorizar uma faceta do quotidiano, relativamente terá de deixar de focalizar outras. Ora, são justamente nos entremeios dos hábitos de se fazerem as mesmas coisas do mesmo jeito que a vida escorre a sua invisibilidade, assegurando ao olhar fotográfico cenas e paisagens insólitas, interessantes, formando peças de sentido em passeio aparentemente descomprometido, mas que indicia e se insinua nas lógicas de suas descobertas.

Fatos corriqueiros como sentar à soleira da porta, olhar à janela, bater o pilão, beber o grogue, apanhar a lenha são sequências repetitivas socializantes, formadoras de unidade de interesses de mentalidade e de comportamento, ganhando importância na escrita que mergulha para além da superfície. Politizar o discurso corresponde a fazer deste espelho os modos de viver de uma sociedade em permanente construção que, recém-saída das mãos do opressor, briga contra o tempo para recuperar o caminho da autonomia.

Descendo à profundidade das cenas do quotidiano, interpretando a realidade, construímos um imaginário em que a metonímia, o todo tomado pela parte, aparece a todo instante. Um exemplo é a jovem mulher do conto "Liberdade adiada", de Dina Salústio. Ela personifica todas as mulheres pobres de Cabo Verde, as vemos polindo as suas latas e sofrendo a angústia da pobreza, já os jovens de "Thonon-Les-Bains", do conto de Orlanda Amarílis, representam a diáspora na vida dos cabo-verdianos.

O dia a dia é o lugar privilegiado para revelar processos de funcionamento e de transformação social, por não esconder os conflitos pelos quais a sociedade passa. É o lugar, por excelência, do entrecruzamento de dialéticas entre a rotina e os acontecimentos que a frag-

mentam. Sendo assim, deve ser tomado como importante fio condutor do conhecimento do social, pois o quotidiano segue o ritmo da vida, acolhendo o imprevisível, aproximando os grandes dispositivos que regulam ou informam sobre a vida:

> As vivências explanadas nos textos mostram o *modus vivendi* caboverdiano em suas múltiplas faces, em diferentes espaços, abordando as convivências sociais que nele decorrem e que o convertem em significados agenciados pelo desejo de seus ocupantes. A recusa ou aceite de pequenos atos ou fatos resulta em alguma transformação ou organização como, por exemplo, a morte do avô da menina no conto "Vovô", de Fátima Bettencourt que transforma a protagonista em contadora de histórias, trazendo para ela uma nova consciência da realidade. Seu avô morreu e este fato mudou a sua vida, a de seus vizinhos e parentes. Percebemos, então, que a vida quotidiana pode ser tomada como termômetro de mudanças e instrumento de tomada de consciência, ainda que os indivíduos se sintam aprisionados pelo sistema em que vivem, eles podem traçar novos rumos nas suas vidas movidos pelos ardis do interesse e do desejo, veículos desviantes da lógica imperativa (Certeau, 1996, p. 31).

Tempo e lugares sem pessoas representam o vazio, o deserto, só ganhando sentido com a presença dos indivíduos que instituem as suas criações. Sendo assim, é pelo contexto que podemos perceber as diferenças entre lugares e temporalidades. Citaremos mais uma vez o texto de José Pais para encaminhar o nosso raciocínio:

> Frente aos cadáveres das palavras escritas, é possível descobrir, nomeadamente através da observação participante, a riqueza inesgotável da palavra sonora, o seu uso conflitivo em contextos situacionais e referenciais próprios. É tomando estes contextos como níveis

> de observação dos seus próprios contextos analíticos e metodológicos que a sociologia qualitativa pode produzir significados e interpretações que noutros quadrantes de análise sociológica são impossíveis produzir [...] os contextos sociais são elementos necessários e constituintes da própria estrutura semântica gerada pelas falas quotidianas (Pais, 2003, p. 108).

Os estudos sociológicos possibilitam a revelação interpretativa dos significados advindos das diversas manifestações instauradas no quotidiano, regendo os modos e comportamentos dos indivíduos em diferentes contextos. Essa articulação, ocorrida no interior dos discursos, possibilita o surgimento de símbolos de identificação das identidades, o que nos permite conjecturar sobre a natureza imaginária e mítica das nações baseadas nos textos, pois por meio da língua podemos construir identidades e formar imaginários, através das articulações enunciativas.

As autoras por nós escolhidas, diferenciadas pelos contextos em que dinamizam suas narrativas, apresentam suas visões identitárias multifacetadas, porém consoantes a diferentes campos semânticos semeados pela experiência de cada uma, fato que enriquece as possibilidades de leitura e entendimento das manifestações sociais e culturais do universo cabo-verdiano. As marcas mostradas pelos textos aguçam a percepção das significações geradas pelos discursos construtores da cabo-verdianidade altaneira, sob a tessitura das manifestações dos modos de ser e estar assentados no interior dos espaços labirínticos da sociedade, pequenos atos, desprendidos pelos indivíduos, são vestígios culturais reconhecidos por aqueles que viveram as mesmas situações e sensações. Assim sendo, um modo de andar, de falar, um jeito de se vestir ou de comer constituem verdadeiros decalques de identidade em qualquer lugar do mundo.

Se Orlanda Amarílis esboça nos seus textos a sua experiência na diáspora, externando a ausência da pátria-mãe, essa falta será

notificada em outra vertente de estilo por Dina Salústio ou Fátima Bettencourt, pois a casa cabo-verdiana é o espaço privado onde se inte-relacionam pessoas, objetos e palavras que mobilizam a vida retratada em espaços divergentes. A análise dos contos que compõem os livros *Cais do Sodré té Salamansa, Ilhéu dos pássaros* e *A casa dos mastros* mostram a temática da diáspora vista por prismas diferentes, através de espaços geográficos e contextos sociais variados, nos quais a mulher crioula se relaciona com saberes e costumes estrangeiros e comporta-se de acordo com as especulações do meio ambiente. Forte e insubmissa, essa mulher revela sua importância na célula familiar, estando perto ou longe da terra-mãe, fornecendo materialmente compensações para os familiares.

Os preconceitos sociais e raciais estampados na sociedade e registrados pelos contos evidenciam a escritura anônima dos indivíduos nas lutas da sociedade, pela igualdade de direitos e pela superação de estereótipos depreciativos que aprofundam as fragmentações sociais. Nos contos, ficaram registradas as acepções de vida com as mediações dos contextos em que foram inseridas. Para Orlanda, a vida e a morte estão num plano *continuum,* agenciando relações afins para alimentar a altivez do povo cabo-verdiano.

Os problemas instaurados pelas indagações que trazem perplexidade ao homem moderno motivam os medos nos contos de Dina Salústio, quando ela relaciona temporalidades próximas, estabelecendo um olhar crítico quanto aos costumes, tão fartamente alterados pelas novas relações político-sociais do mundo globalizado. O recurso discursivo da ironia permite o aguçamento dessa crítica que coloca a mulher no centro das indagações que cercam o mundo atual. A criança, a família, e as relações de gênero de toda a ordem são a tônica do seu discurso que procura penetrar nas intimidades quotidianas para olhar de perto as ações e atitudes dos indivíduos frente às conjunturas econômicas e políticas que cerceiam os passos daqueles desprovidos de voz, impedindo, de certa forma, o seu crescimento.

A autora, atenta ao movimento do mundo, eleva o seu país à condição de ator no processo de edificação das singularidades dos indivíduos pertencentes às nações subalternizadas.

O cotidiano como estratégia de análise permitiu-nos ver discursivamente o processo de construção das individualidades e a importância das ações singulares na construção das nacionalidades. Nesse caso, a cabo-verdiana, por meio do trabalho hodierno das mulheres, constrói um modo de viver diferenciado de outras comunidades pelo contexto histórico-social que a abriga. Construindo uma nação na pedra e no pó, alimentando o seu povo a leite de cabra de sol a sol, a pé ou de jumento, as mulheres cabo-verdianas seguem seus caminhos infinitos, vencendo a dor e a morte, com filhos na barriga e esperança no peito, sozinhas ou acompanhadas seguem adiante, vencendo o dia a dia da desigualdade com ousadia e perseverança.

Fátima Bettencourt escreve da terra-mãe para louvá-la, engrandecê-la pela sua singeleza e beleza. Valoriza a memória e a importância dois mais velhos, fato que Carmen Secco, no seu livro *Além da Idade da Razão* (1994), mostra na importância desse olhar que evoca respeitabilidade, competência, experiência acumulada destacando assim a alteridade do ancião na cultura africana. Nos contos de Bettencourt, a verdura alimenta o corpo e o espírito ao percorrer caminhos na companhia de gafanhotos, ao se brincar com a vida, aceitando a morte, as despedidas, vendo desfilar diante de seus olhos a meninice perante os animais domésticos, criados, filhos da casa, empregadas sedutoras e carentes de afeição. Nisto se espraia o seu olhar de escritora, trazendo à superfície as profundezas quotidianas da casa crioula, através de contos modernos com estruturas curtas, lineares e poéticas em sua coloquialidade. Estórias densas, concisas, interligadas por diálogos recheados de crioulidade valorizadoras do discurso que marca a alteridade cabo-verdiana.

Os contos das autoras rastreiam a vida por diferentes perspectivas, surpreendendo a leitura de quem pensava já conhecer todos os caminhos de Cabo Verde. De forma labiríntica, o discurso vai capitaneando frestas e becos, descobrindo fatos da vida crioula, a luta em favor da terra madrasta, cantada apesar da pobreza, do sofrimento e da morte. Sendo assim tão formosamente apresentadas, as estórias contadas impelem o leitor a sair de sua zona de conforto para acompanhar criticamente as trilhas abertas pela ficção elaboradora de imagens convincentes sobre a estrutura social e política examinada no interior dos textos. Neles, o absoluto e o reificante cedem lugar à atomização das ações particulares que, vistas em conjunto, mostram um movimento em sintonia com o ritmo da melodia, que invade o mundo moderno. O cotidiano é isso, um lugar mágico, sem dirigentes, sem soluções individualistas, sem dono ou utopias, apenas um espaço onde a vida pulsa de acordo com os desejos e estratégias de seus ocupantes. E as mulheres crioulas seguem os seus caminhos na construção da nacionalidade cabo-verdiana, fazendo de suas obras verdadeiros caleidoscópios de cenas. Semeiam em pó, por onde passam, a coragem e a alegria com que alimentam as suas vidas.

Referências

AMARÍLIS, O. *Cais-do-Sodré Té Salamansa.* 2. ed.*,* Coimbra: Centelha, 1974.

AMARÍLIS, O. *Ilhéus dos Pássaros*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.

AMARÍLIS, O. *A Casa dos Mastros.* Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1989.

BETTENCOURT, F. *Semear em Pó*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco,1994.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMES, S.C. Prefácio. *In:* Santos, S. M. *A Oportunidade do grito*: Mornas eram as Noites de Dina Salústio. Rio de Janeiro: Editora Rubi, 2023. p. 3-5.

LARANJEIRA, P. Mulheres, ilhas desafortunadas. *In:* AMARILIS, O. *A Casa dos Mastros*. Lisboa: ALAC, 1989. p. 9-11.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. *In*: Hollanda, H. B. de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LIMA, N. S. R. A Conquista do Grito: se a terra não é fértil, a mulher deve ser. In: SANTOS, S. *A Oportunidade do Grito*: Mornas eram as Noites de Dina Salústio. 2. ed., Rio de Janeiro: Rubi Editorial, 2023. p. 114-116.

PAIS, J. M. *Vida Cotidiana:* enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2003.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala.* Rio de Janeiro: Editora Jandaíra, 2019.

SALÚSTIO, D. Escritas do corpo feminino. *In*: SALGADO, M. T. et al.(org.). *Escritas do corpo feminino*: perspectivas, debates, testemunhos. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 14-25.

SANTOS, S. M. *A Oportunidade do Grito*: Mornas eram as Noites de Dina Salústio. 2ª ed., Rio de Janeiro: Rubi Editorial, 2023.

SECCO, C.L.T.R. *Além da idade da razão*: longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

VARIKAS, E. *Pensar o sexo e o gênero*. Trad Paulo Sérgio de Souza Jr, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

Sobre as autoras e os autores

Celiomar Porfírio Ramos

PÓS-DOUTORANDO no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/GO); Doutor em Literatura pela Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT) (2022); Mestre em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT) (2016) e em Sociologia (PPGS/UFMT) (2024) pela Universidade Federal de Mato Grosso. Desenvolveu pesquisa relacionada a Literatura Africana de Língua Portuguesa, com foco em Angola. Atualmente, dedica-se à Literatura Afro-brasileira, em especial, à autoria feminina.

CONTATO: celiomar.ramos@ufmt.br

LATTES: http://lattes.cnpq.br/8734803201063388

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5039-0893

Júlio Machado (Júlio Cesar Machado de Paula)

É escritor, pesquisador e professor de literatura. É doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágios de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle e no Fonds Ricoeur, do qual foi correspondente internacional. Realizou pesquisas pós-doutorais na Universidade de São Paulo e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professor das universidades federais do Amazonas (UFAM) e da Integração Internacional da Lusofonia Afrobrasileira (UNILAB). Atualmente, é professor de literaturas africanas na Universidade Federal Fluminense. Como poeta, publicou os livros *O itinerário dos Óleos* (Cone Sul, 1997; Prêmio Livro Aberto), *O quintal e o mundo* (Kazuá, 2016; Prêmio Nascente) e *Lagar de fala* (Urutau,

2022; semifinalista do prêmio Oceanos e finalista do prêmio Oeiras). Como contista, recebeu o prêmio UFES de Literatura por "Autocombustão humana" (Edufes, 2024), e o prêmio Purorrelato 2024 (Casa África/Gobierno de España), por "As beterrabas do Malanje".

CONTATO: iuliusmachado@gmail.com

LATTES: http://lattes.cnpq.br/1585510174793200

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1220-226X?lang=pt

Larissa da Silva Lisboa Souza

DOUTORA em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Especialista em Educação para as relações étnico-raciais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Adjunta na Universidade Federal de Lavras (UFLA), atua na área dos Estudos Comparados, sobretudo relacionada às literaturas africanas de língua portuguesa. Coordena o grupo de pesquisa "Correntes e poéticas contemporâneas" (CNPq), os projetos de pesquisa "Cartografias pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa" e "Literaturas de língua portuguesa no contexto escolar" (UFLA) e o grupo extensionista Núcleo de Estudos Laboratório da descolonização (NELD/UFLA). Membra do grupo de pesquisa "Genore: Género, normatividade, representações", do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, e do grupo de trabalho "Brasil, Cabo Verde: Literatura, educação, história" da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

CONTATO: lari.lisboa@gmail.com

LATTES: http://lattes.cnpq.br/146159249398099

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5922-8710

Marinei Almeida

POSSUI Doutorado (2008) e Mestrado (2002) em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo–USP. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais–PUC-BH (1998). Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso–UNEMAT (1996). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019). Docente permanente (desde 1997) na Universidade do Estado de Mato Grosso, atua nos seguintes temas: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Afro-brasileira, Literatura e sociedade, Literatura Comparada, Literatura e Memória, Literatura produzida em Mato Grosso. Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação Mestrado/Doutorado em: Estudos Literários–PPGEL/UNEMAT e no PPGEL/UFMT, na linha Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa; ProLetras/UNEMAT, área Literatura. Atualmente ocupa o cargo de Diretora de Programas Stricto Sensu, na Pró-reitoria de Pesquisa e Graduação da UNEMAT. Foi professora visitante da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), pelo Departamento de Teoria e Práticas Pedagógicas e pelo NEAB- Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (2017/01); Membra pesquisadora do Projeto de Pesquisa Cartografia sociocultural do estado de Mato Grosso–da diversidade cultural à sustentação econômica em comunidades indígenas, quilombola, ribeirinhas e assentamentos rurais (CAPES). Presidente da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos–AFROLIC–Gestão 2024-2025. Membra do Grupo de Pesquisa Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História (UERJ/CNPq).

CONTATO: marinei.almeida@unemat.br

LATTES: http://lattes.cnpq.br/9246658373031683

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7255-3956

Marcelo Brandão Mattos

PROFESSOR Adjunto de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em Letras, com ênfase em Literatura e Estudos Culturais, pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de língua portuguesa, também pela UFF. Na mesma

instituição, graduado em Letras (Português/ Literaturas) e em Comunicação Social (habilitação em cinema e linguagens audiovisuais). Autor dos livros teóricos *Um banho de rio nos escritos e sobrescritos de Luandino Vieira* (EdUFF, 2012), e *A geração da distopia*: Representações da angolanidade na ficção contemporânea (EdUERJ, 2021). Autor dos romances *Bagunça* (Ed. Pauta, 2023) e *Testamento*–O livro de ninguém (Ed. Chiado, 2016).

CONTATO: marcelobmatt@gmail.com

LATTES: https://lattes.cnpq.br/1568317906272162

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7400-1848

Pedro Manoel Monteiro

PÓS-DOUTOR pela FLUL–ULisboa, doutor e mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa–ECLLP pela USP. Professor Associado de Literatura Portuguesa do Curso de Letras Português da UNIR – Universidade Federal de Rondônia, Campus de Porto Velho. Líder do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa, cuja ênfase recai nas literaturas africanas escritas por mulheres. Membro do Grupo de pesquisa Brasil Cabo Verde – UERJ e do Grupo de Pesquisa de Crítica Feminista – UFGD. Tem pesquisa, publicações e orientações nos vários níveis acadêmicos sobre escritoras dos PALOP e questões de gênero nas literaturas.

CONTATO: pmmonteiro@unir.br

LATTES: http://lattes.cnpq.br/1502933200046304

ORCID:HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8704-1707.

Raquel Aparecida Dal Cortivo

DOUTORA em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela USP. Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP/SJRP. Professora Associada de Literatura Portuguesa do Curso de Letras Português da UNIR – Universidade Federal de Rondônia, Campus de Porto Velho. Líder do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa, cuja ênfase recai nas literaturas africanas escritas por mulheres. Membro do Grupo de pesquisa Brasil Cabo Verde – UERJ e do Grupo de Pesquisa de Crítica Feminista – UFGD. Atuando principalmente nos seguintes temas: teoria literária, literatura brasileira,

estudos comparados de literaturas em língua portuguesa. Tem publicações e orientações nos vários níveis acadêmicos de trabalhos sobre escritoras dos PALOP e sobre questões de gênero nas literaturas.

CONTATO: raquel.cortivo@unir.br

LATTES: http://lattes.cnpq.br/1104061269028718

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6050-8434

Roberta Maria Ferreira Alves

PESQUISADORA em literaturas africanas de língua portuguesa e inglesa, além de literatura afro-brasileira e de produção feminina. Graduada em Letras com ênfase em Língua Portuguesa e Inglesa, é mestre, doutora e pós-doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUCMinas. Professora no Instituto de Ciência Tecnologia da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), campus Diamantina. Coordenadora do Grupo de Estudo Estéticas Diaspóricas (GEED). Organizadora juntamente com o Prof. Dr. Wellington Marçal de Carvalho do livro Deslocamentos Estéticos, que reúne discussões sobre perspectivas da enunciação e construção de imaginários em Literatura e outras artes. Além disso, desde 2020, integrante da Comissão Editorial do literÁfricas no portal Literafro, administrado pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A seção literÁfricas é dedicada à publicação de textos críticos sobre literaturas africanas de língua portuguesa e afrodiaspóricas.

CONTATO: roberta.alves@ufvjm.edu.br

LATTES: https://lattes.cnpq.br/3213506670803802

ORCID: : https://orcid.org/0000-0003-3187-7553

Simone Caputo Gomes

PROFESSORA Sênior na Universidade de São Paulo, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Doutora e Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pós-Doutoramentos em Literaturas de Língua Portuguesa nas Universidades de Aveiro, Lisboa (2 estágios), Coimbra e Jean Piaget Cabo Verde. Condecorada pelo Presidente da República de Cabo Verde com a Medalha do Vulcão de Primeira Classe;

condecorada pela Presidência da República do Brasil/ Ministério das Relações Exteriores como Membro do Quadro Suplementar da Ordem de Rio Branco (Grau de Cavaleiro); Comenda Oxum Muiwá pela Universidade Estadual da Bahia. Membro, em Cabo Verde (da/ do): Academia de Letras; PEN Clube; Cátedra Eugénio Tavares da Universidade de Cabo Verde; Academia Livre de Artes Integradas do Mindelo. Conselheira da Presidência da Associação de Escritores Cabo-verdianos para a criação da Academia Cabo-verdiana de Letras. Assessora de órgãos de fomento e universidades como Harvard, Michigan, Minnesota e King's College. Membro do projeto National Epics (UPenn e Oxford University Press, UK). Publicações no Brasil e exterior, destacando-se *Uma recuperação de raiz*: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe; *Cabo Verde*: literatura em chão de cultura; *Arménio Vieira*, Prémio Camões 2008; *Literatura Cabo-verdiana*: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa; *Cabo Verde*: 100 poemas escolhidos;

CONTRAVENTO, pedra-a-pedra: conferências do *I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos* 2008; *Cabo Verde*: prosa literária pós-independência; *Luis Romano*: Comentários litero-verdianos.

CONTATO: simonecaputog@gmail.com

LATTES: http://lattes.cnpq.br/4363363545701714

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4893-2937

Sonia Maria Santos

PROFESSORA aposentada das prefeituras do Rio de Janeiro e Macaé, onde criou a Coordenadoria de Igualdade Racial, cursos de Especialização em Estudos Culturais e Afro Diaspóricos. Mestra em Letras Vernáculas pela UFF (1997) com dissertação sobre *Mornas eram as Noites de Dina Salústio* premiada pela Biblioteca Nacional de Cabo Verde. Doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ em 2004 com tese sobre a escrita feminina de Cabo Verde. Pesquisadora do Grupo Brasil–Cabo Verde (UERJ-CNPQ) coordenação da Profa, Dra, Norma Rosa Sueli Lima. Trabalhou durante quatro anos (2016-2020) na Universidade Lusófona da Guiné como professora, assessora da reitoria , investigadora e consultora da Revista científica e interdisciplinar Sintidus. Implementou na Universidade Amílcar Cabral o curso de Letras (Português- Francês). Escreveu *Mornas eram as Noites de Dina Salústio*–Análise Crítica pela Rubi Editorial (2023). Atua no movimento Social de mulheres negras, associada ao Instituto

de Pesquisas das Culturas Negras-IPCN , também na Diretoria de Igualdade Étnico-Racial da ABI -Associação Brasileira de Imprensa. Atualmente cursa um novo doutoramento em Letras Clássicas na Universidade de Coimbra.

CONTATO: sonia93farrula@gmail.com

LATTES: http://lattes.cnpq.br7955773354642508

ORCID: HTTPS://orcid.org/0000-0002-8228-8532

Sobre as organizadoras

Norma Sueli Rosa Lima

PÓS-DOUTORANDA em Literaturas Africanas pela UFRJ, doutora em Literatura Comparada pela UFF. Professora adjunta do Departamento de Letras da UERJ de São Gonçalo. Procientista, UERJ/FAPERJ. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN) e do Mestrado Profissional em Letras (ProfLetras). Líder do Grupo de Pesquisa UERJ/CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Educação, História. Professora de Literaturas Africanas da Disciplina Cultura e Literatura Contemporânea nos países de Língua Portuguesa da Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio. Integra o Conselho Editorial da Editora da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Organizadora da Bibliografia sobre Literatura Cabo-verdiana em português do Instituto Camões/Universidade Eduardo Mondlane. Autora de *A modernidade de Penélope* (2013) e *Ditadura e censura nas canções de Rita Lee* (2019). Organizou os livros *Rotas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (2022), com Mário César Lugarinho (USP); *Contos de fadas e seus recontos, diálogos verbo-visuais,* com Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem (UERJ) (2022). É ensaísta com publicações nacionais e internacionais a respeito do Ensino de Literatura; Literatura Brasileira de autoria ou temática negra; Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, com ênfase em Cabo Verde. Também se interessa pelo exame das relações entre Literatura e Música e pela produção de Rita Lee.

CONTATO: norma.lima@uerj.br

LATTES: http://lattes.cnpq.br/9454267569832156

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6140-2597

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

CARIOCA, Profa.Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Profa.Titular de Literaturas Africanas-UFRJ. Pós-doutora, pesquisadora 1 A do CNPq. Cientista do nosso Estado da FAPERJ (2016- 2023). Membro da Cátedra Jorge de Sena. Sócia Correspondente da Academia Angolana de Letras, Membro da Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto em Moçambique. Já orientou teses sobre Literaturas Africanas. Publicações: *Morte e prazer em João do* Rio, 1976; *Além da idade da razão*, 1994; *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa*, 1996-1999, 3 v.; *A magia das letras africanas*, 2021; *Afeto & poesia*, 2014, *CineGrafias moçambicanas*, 2019; *CineGrafias angolanas* 2022, entre outras.

CONTATO: carmen.tindo@gmail.com

LATTES: https://lattes.cnpq.br/1817695469772873

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6649-2971

Pontes