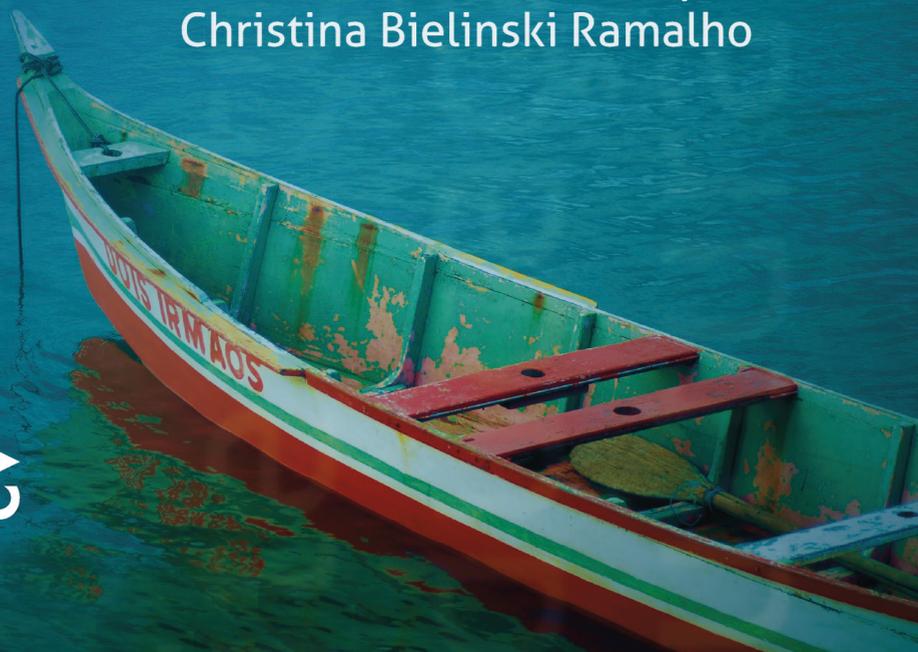


Literatura, Educação e Cultura

Cabo Verde e Brasil

Organização:
Amália de Melo Lopes
Christina Bielinski Ramalho

Edições
unic





UNIVERSIDADE DE CABO VERDE
Scientia via est
www.unicv.edu.cv

Título	Literatura, Educação e Cultura: Cabo Verde e Brasil
Organização	Amália de Melo Lopes <i>Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa</i> Christina Bielinski Ramalho <i>Universidade Federal de Sergipe (Brasil)</i>
Design e paginação	Joemidia
Coordenação editorial	DSDE - Maria Salomé Miranda
Edições UNICV	Praça Dr. António Lerenó, Caixa Postal 379-C Praia, Santiago, Cabo Verde Tel (+238) 334 0441 – Fax (+238) 261 2660 Email: edicoes@adm.unicv.edu.cv
Copyright	Autores / Organização / Universidade de Cabo Verde
ISBN	978-989-8707-61-1 Praia, dezembro de 2019

Literatura, Educação e Cultura:

Cabo Verde e Brasil

Organização:
Amália de Melo Lopes
Christina Bielinski Ramalho

Edições
uniç

- 6 Apresentação
Amália de Melo Lopes
Christina Bielinski Ramalho
- 14 Entre sertões e representações:
história, literatura e outras artes
Antônio Fernando de Araújo Sá
- 34 “Testemunho de um combatente” de Pedro Martins.
Entre o histórico, o testemunhal e o ficcional.
Arminda de Santa-Cruz Brito
- 46 O lugar da literatura no Cabo Verde contemporâneo
breves alusões
Carlos Alberto Barbosa
- 52 O professor de língua portuguesa e as imagens de si:
uma abordagem discursiva
Carlos Alexandre Nascimento Aragão
- 61 A feira poética de Lívio Oliveira
Cássio Augusto Nascimento Farias
Jeane de Cássia Nascimento Santos
- 74 Escritura em língua portuguesa: experiências dos alunos
surdos do curso de Letras Libras da Universidade Federal
de Sergipe, Brasil
Cleide Emília Faye Pedrosa
João Paulo da Lima Cunha
- 92 “Que literatura para o Cabo Verde contemporâneo?
A liberdade do escritor”
Dina Salústio
- 99 Representações indígenas e negras na literatura
e no cinema brasileiros: provocações (im)pertinentes
Edinéia Tavares Lopes
Maria Batista Lima
Maria Camila Lima Brito de Jesus
Luciana Oliveira Vieira
Yasmin Lima de Jesus

- 110 O mito da liberdade na literatura lusófona: um diálogo entre Timor, Angola, São Tomé e Príncipe Brasil e Cabo Verde
Elvira Reis
- 122 Para uma poética do corpo dançante na dança do grupo Raiz di Polon: reflexos na educação e na cultura
Elter Carlos
- 133 *Nordestinados*, de Marcus Accioly: um glossário poético-regional
Éverton de Jesus Santos
- 147 Arte para vida: metalinguagem na poesia de Jeová Santana
Fabiana dos Santos
- 161 Elomar Figueira Melo e Antônio Carlos Nóbrega: a peleja sonoro-poética do litoral ao sertão do Nordeste brasileiro
Ítalo de Melo Ramalho
- 178 Gastronomia, música e dança no ciclo de vida do homem cabo-verdiano
Manuel Brito-Semedo
- 204 Desafios da literatura no Cabo Verde contemporâneo
Manuel Veiga
- 212 Da margem da experiência histórica às páginas da ficção: o popular e o poeta melancólico em José de Alencar
Rafaela Mendes Mano Sanches
- 222 Os contatos africanos no Projeto para a História do Português Brasileiro de Sergipe (PHPB-SE)
Sandro Marcio Drumond Alves Marengo
Antônio Ponciano Bezerra
Marta Martins dos Santos

APRESENTAÇÃO

Amália de Melo Lopes

Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa
amalia.lopes@docente.unicv.edu.cv

Christina Bielinski Ramalho

Universidade Federal de Sergipe
ramalhochris@hotmail.com

Literatura, Educação e Cultura é um livro produzido sob os influxos da fraternidade. Dois países: Brasil e Cabo Verde, como resultado das comunicações apresentadas no *I Seminário Literatura, Educação e Cultura entre Irmãos: Cabo Verde e Brasil*¹. Duas realidades bastante díspares em termos geográficos e populacionais e, no entanto, muito semelhantes em muitos outros aspectos que vão além da história comum de colonização e perpassam temas como os enfrentamentos políticos e sociais em busca de uma sociedade mais justa; a afirmação da nacionalidade; a reflexão sobre o papel da arte e da literatura como meios de não só consolidar essa nacionalidade como inserir no mundo as realidades nelas e por elas representadas; traços identitários que aproximam conceitos como “cordialidade” e “morabeza”; lutas contra os determinismos da seca; valorização da educação como caminho para a superação de situações históricas marcadas por violência e de experiências trágicas ligadas à

-
1. Primeiro evento internacional envolvendo a Universidade Federal de Sergipe (UFS) e a Universidade de Cabo Verde (Uni-CV), promovido pela Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa (CET-LP) e pela Faculdade de Ciências Sociais, Humanas e Artes (FCSHA), da Universidade de Cabo Verde, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), pelo Departamento de Letras de Itabaiana e pela Coordenação de Relações Internacionais (CORI).

sociedade escravocrata que escreveu linhas amargas na formação social de ambos os países.

Equilibrando recortes críticos voltados para aspectos linguísticos, literários, históricos e culturais dos dois países, o livro permite que os leitores e as leitoras, por si mesmos/as, percebam os pontos em que as congruências afirmam essa fraternidade e os outros, incongruentes, que, ao contrário de atenuar esses laços fraternos, fazem-se suportes mútuos para que aconteça a aprendizagem através da contemplação do outro. Em relação aos autores e às autoras brasileiros/as, cabe destacar o recorte sergipano e nordestino da contribuição, visto que o grupo reúne professores/as, doutorandos/as e mestrandos/as da Universidade Federal de Sergipe, e docentes de instituições de ensino básico de Sergipe, menor estado brasileiro. Ainda que um ou outro estudo apresentado saia das fronteiras de Sergipe e mesmo do nordeste brasileiro, temos, no conjunto, uma representação metonímica do Brasil e, ao mesmo tempo, um registo identitário bem específico, o que é normal, dada a dimensão continental do país e sua imensa diversidade.

Reunimos, aqui, portanto, artigos e discursos, ordenados pelo critério da ordem alfabética do nomes, com o intuito de provocar a salutar "mistura" de contextos, pontos de vista e temáticas, para que, ao final da leitura, possam ser colhidos, no âmbito da literatura, da cultura e da educação, as vivências e os fatos que fazem de Cabo Verde e do Brasil os países que são e também os pontos em que "ser" é uma condição compartilhada pelo espelhamento, pelo desejo de aprender e pela simpatia mútua, que promete levar a ser cada vez mais estreita essa fraternidade.

Apresentamos, brevemente, cada capítulo, de modo a orientar leitores e leitoras sobre os conteúdos de cada texto, destacando que, cada qual a seu modo, contempla a tríade "literatura, cultura e educação" que norteou a organização deste trabalho.

"Entre sertões e representações: história, literatura e outras artes", do Professor-Doutor Antônio Fernando de Araújo Sá, Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, nos

apresenta uma reflexão sobre a ideia de “sertão” na cultura brasileira, que mapeia como essa ideia, ainda que partindo de um termo cuja origem remonta às crônicas dos primeiros tempos da colonização portuguesa no Brasil, ganhou sentidos plurais a partir de sua presença na literatura e na história brasileiras. Sá, com seu artigo, propõe um olhar que percebe no “sertão” uma forma própria de se pensar a nação, a partir de contextos específicos, que também envolvem política, memória e mesmo resistência a forças hegemônicas de opressão.

Arminda Brito, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais, Humanas e Artes da Universidade de Cabo Verde, em seu artigo, **“Testemunho de um combatente de Pedro Martins. Entre o histórico, o testemunhal e o ficcional”**, reflete sobre o conceito de “testemunho”, analisando o viés de contribuição desse tipo de literatura como fonte de construção histórica. Brito considera a importância da obra de Martins, dimensionando o contexto de abertura política na qual se insere sua primeira edição e o fato de, em primeira pessoa, com a voz de um ativismo partidário, a narrativa trazer à tona acontecimentos relacionados ao período entre 1970 e 1975, quando factos eivados de violência e subjugação humana impuseram formas também intensas de resistência. Uma década depois, a obra de Martins, além de oferecer um testemunho individualizado de tudo o que foi vivido, abre-se a outras narrativas e testemunhos, compondo uma memória coletiva, que ajudou e ajuda Cabo Verde a compreender o tão conturbado período de sua história.

O músico, poeta e escritor, membro da Academia Cabo-Verdiana de Letras, Carlos Alberto Barbosa, apresenta, em **“O lugar da literatura no Cabo Verde contemporâneo – breves alusões”**, um depoimento, em forma de discurso, no qual levanta uma série de questões sobre a atual situação da literatura nacional. O texto, de teor social e político, debate as relações entre a produção literária e artística cabo-verdianas e uma realidade contemporânea totalmente diferente, em que conjunturas mundiais, envolvendo injustiça e desigualdade social, violência e imposições cada vez maiores da lógica do mercado, promovem a dupla necessidade de uma nação pensar e problematizar suas próprias questões e, ao mesmo tempo,

ocupar seu espaço no debate e nas representações artísticas que refletem o mundo de hoje.

Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Sergipe e atuando há muitos anos na Rede Estadual de Ensino no estado de Sergipe, o Professor Carlos Alexandre Nascimento Aragão, em seu artigo **“O professor de língua portuguesa e as imagens de si: uma abordagem discursiva”**, estabelece relações entre teoria e prática de ensino de língua portuguesa, colocando em pauta a atuação docente no espaço do ensino básico brasileiro, em especial no que se refere ao modo como, por meio da manutenção de práticas tradicionais de trabalho com a língua, em que se privilegia a Gramática Normativa, impede-se que estudantes brasileiros/as compreendam o caráter dinâmico, histórico e dialógico da língua. O objetivo de Aragão é proporcionar, por meio do seu trabalho, a oportunidade de uma reflexão docente individualizada sobre a imagem que cada profissional tem de si mesmo/a como professor de língua portuguesa.

Cássio Augusto Nascimento Farias, mestrando de Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Sergipe, e a Professora-Doutora Jeane de Cássia Nascimento Santos, sua orientadora, desenvolvem, em **“A feira poética de Lívio Oliveira”** um estudo crítico sobre o livro de poemas *O teorema da feira* (2012), Lívio Oliveira, escritor norte-rio-grandense contemporâneo. A abordagem permite que leitores e leitoras conheçam não só o estilo metafórico adotado pelo poeta no livro, em que a imagem da “feira” se multiplica, apresentando muitos dos traços culturais que caracterizam a região nordeste do Brasil, como a compreensão do fenômeno do hibridismo como um fio condutor de uma estética particular.

A Professora-Doutora Cleide Emília Faye Pedrosa, da Universidade Federal de Sergipe, e o Professor-Mestre João Paulo da Lima Cunha, seu orientando de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, oferecem, com seu artigo **“Escritura em língua portuguesa: experiência dos alunos surdos do Curso de Letras Libras da Universidade Federal de Sergipe, Brasil”**, uma visão da realidade brasileira no que se refere à presença do Curso de Letras Libras na UFS e

às situações que têm sido estudadas em pesquisas realizadas nas áreas de Estudos Surdos, Estudos Críticos do Discurso e a Gramática Sistemática Funcional. Pedrosa e Cunha discriminam as especificidades de cada área e apresentam os resultados de uma pesquisa recentemente desenvolvida por eles. Aproveitando a experiência vivida em Cabo Verde, o texto insere comentários sobre a realidade da educação para surdos no país.

A escritora cabo-verdiana e membro da Academia Cabo-Verdiana de Letras Dina Salústio, no discurso **"Que literatura para o Cabo Verde contemporâneo? A liberdade do escritor"**, contempla, de forma ampla, a experiência literária em Cabo Verde e no mundo, dando destaque à expressão literária e crítica de autoria feminina. Salústio também destaca a Claridade e sua importância na trajetória da literatura de Cabo Verde e tece um paralelo entre as questões abraçadas pela literatura ontem e hoje, demarcando o discurso literário como uma forma de se abrir espaço às lutas por uma sociedade mais justa e pela liberdade, sem, contudo, deixar de ser uma experiência que "faz bem" à humanidade.

Escrito a dez mãos, o artigo **"Representações indígenas e negras na literatura e no cinema brasileiros: provocações (im)pertinentes"**, de autoria das Professoras-Doutoras Edinéia Tavares Lopes e Maria Batista Lima, da Universidade Federal de Sergipe; de Luciana Oliveira Vieira, Mestranda no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, e Yasmin Lima de Jesus, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Matemática, ambas da Universidade Federal de Sergipe; e a Professora Maria Camila Lima Brito de Jesus, que atua no Ensino Básico do Estado de Sergipe, fixa olhares críticos em produções literárias e filmográficas em que aparecem representadas e problematizadas questões relacionadas aos brasileiros e às brasileiras negras/as e indígenas. O objetivo é verificar as possíveis rupturas por meio da arte, com o pensamento colonialista, escravagista e imperial, e a possível consonância com o que têm feitos os movimentos negro e indígena no Brasil.

Elvira Reis, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais, Humanas e Artes da Universidade de Cabo Verde, apresenta, em **"O mito da**

liberdade na literatura lusófona: um diálogo entre Timor, Angola, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde", um artigo que inclui no perfil deste livro um olhar ainda mais amplo para a fraternidade, tendo como principal base teórica o pensamento de Skinner acerca da liberdade. Tomando como corpus literário as obras *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa; *A Ilha das trevas*, de José Rodrigues dos Santos; e *O Itinerário de Pasárgada*, de Osvaldo Alcântara, Reis confronta diversos aspectos presentes nas obras, com a finalidade de que modo a liberdade (ou sua ausência) é, respectivamente, retratada.

Em "**Para uma poética do corpo dançante na dança do grupo *Raiz di Polon*: reflexos na educação e na cultura**", o docente da Universidade de Cabo Verde Elter Carlos, Mestre em Filosofia da Educação e Doutorando em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da Universidade de Santiago de Compostela (USC), oferece-nos uma visão crítica que funde o olhar filosófico ao olhar poético, tomando como ponto de partida, ou como *corpus*, a expressividade do corpo dançante representado pelo grupo cabo-verdiano *Raiz di Polon*. Por meio da dança, aspectos como a transgressão às injunções de um sistema dominador e opressor e a capacidade do corpo de elaborar uma linguagem poética própria são colocados em pauta, assim como a questão da projeção da arte no espaço social, incidindo para a valorização da cultura e da educação.

Éverton de Jesus Santos, mestre e doutorando em Letras, na área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, no artigo "**Nordestinados, de Marcus Accioly: um glossário poético-regional**", tece reflexões sobre a representação do Nordeste brasileiro na obra épica do poeta pernambucano, traduzida em um repertório linguístico-simbólico diversificado, em que variados aspectos humanos, geográficos, manifestações folclóricas, fauna, flora, entre outros, são representados a partir da confluência épica entre mito e história.

"**Arte para vida: metalinguagem na poesia de Jeová Santana**", de Fabiana dos Santos, doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, parte da metalinguagem para abordar o processo criativo do poeta sergipano Jeová Santana, especialmente no livro *Poemas passageiros* (2011). Analisando os

poemas “O Poeta”, “Quadras Desafinadas” e “O homem faz”, dos Santos demonstra como a metalinguagem se faz instrumento eficaz para o reconhecimento da transformação do real na experiência lírica.

Ítalo de Melo Ramalho, advogado e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Sergipe, no artigo **“Elomar Figueira Melo e Antônio Carlos Nóbrega: a peleja sonoro-poética do litoral ao sertão do nordeste brasileiro”**, promove um “confronto” simbólico (uma “peleja” criativa, isenta de belicismo) entre duas expressões reconhecidas da música, da poesia e da dança nordestinas brasileiras: o baiano Elomar Figueira Melo e o pernambucano Antônio Carlos Nóbrega. Contrapondo a experiência interiorana de Elomar à litorânea de Nóbrega, estabelecendo um diálogo entre canções dos dois artistas e trazendo à discussão o conceito de “invenção do Nordeste” (Durval Muniz de Albuquerque Jr) e as tensões entre regionalismo e cosmopolitismo, Ramalho se debruça sobre a linguagem, os processos criativos e a consciência identitária que se recolhem dessas expressões representativas de um nordeste não inventado, mas inventivo.

O escritor, Doutor em Antropologia e Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais, Humanas e Artes da Universidade de Cabo Verde, Manuel Brito-Semedo, em **“Gastronomia, música e dança no ciclo de vida do homem cabo-verdiano”**, brinda os leitores e as leitoras com um retrato da multifacetada expressão cultural que se recolhe da confluência entre gastronomia, música e dança cabo-verdianas. Destacando os momentos ritualísticos de comemoração da vida e sacralização da morte; a força de determinados componentes da culinária do país; e os ritmos que embalam a plural musicalidade de seu povo, o antropólogo evidencia como essas formas de expressão e arte são fundamentais para se compreender a vida em Cabo Verde.

O linguista Manuel Veiga, escritor, Professor Associado da Universidade de Cabo Verde e membro da Academia Cabo-Verdiana de Letras, apresenta, no artigo **“Desafios da literatura no Cabo Verde contemporâneo”**, uma reflexão sobre os diversos ângulos a partir dos quais se pode contemplar a literatura nacional contemporânea. Problematizando a literatura como

meio de contemplação crítica e revisionista do real; analisando o processo criativo envolvido na criação literária; abordando aspectos como as novas tecnologias e a internacionalização; além de apontar aspectos de sua própria criação romanesca; Veiga oferece aos leitores e leitoras conhecimentos fundamentais para se compreender não só os desafios da literatura cabo-verdiana como um todo, mas também os seus próprios, como romancista.

A Professora-Doutora Rafaela Mendes Mano Sanches, que realizou pesquisa de Pós-Doutorado (Bolsa Capes PNPd), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, centra sua reflexão crítica, em **"Da margem da experiência histórica às páginas da ficção: o popular e o poeta melancólico em José de Alencar"**, na obra do escritor cearense José de Alencar, um dos maiores nomes da literatura romântica no Brasil. Seu principal intuito é dar visibilidade à presença da cultura popular em duas obras do autor: *As Minas de Prata (1865)* e *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais (1872)*, verificando o modo como a cultura letrada e a cultura popular do período seiscentista são inter-relacionadas nas narrativas e em que medida se configura aí um processo de simbiose cultural.

Os Professores-Doutores em Letras, Antônio Ponciano Bezerra e Sandro Marcio Drumond Alves Marengo, docentes da Universidade Federal de Sergipe, e Marta Martins dos Santos, também da Universidade Federal de Sergipe, assinam juntos o artigo **"Os contatos africanos no Projeto para a história do português brasileiro de Sergipe (PHPB-SE)"**. No trabalho, apresentam os primeiros resultados do projeto, de dimensão nacional e interinstitucional, *Para a História do Português Brasileiro (PHPB)*, no qual cabe à equipe de pesquisadores/as de Sergipe a constituição de um banco de dados diacrônico acerca de realidade linguística do português de Sergipe que envolve os últimos três séculos. Nesse artigo, em especial, Marengo, Bezerra e Santos dão destaque aos resultados parciais envolvendo um inventário com testamento deixado por um escravo alforriado natural da África. O estudo revela importantes e curiosos aspectos sobre a influência africana no português sergipano.

ENTRE SERTÕES E REPRESENTAÇÕES: HISTÓRIA, LITERATURA E OUTRAS ARTES

Antônio Fernando de Araújo Sá

*Departamento de História/Universidade Federal de Sergipe
afsa@ufs.br*

“Buscar o sertão é buscar um lugar inventado”.

Marcelo Campos (2009, p. 5)

Dentro do processo de invenção discursiva do Brasil, o sertão tornou-se uma “categoria central” nas narrativas históricas e ficcionais “que destacavam as dimensões espaciais como aquelas que revelariam o mais genuinamente nacional”. Entre imagens relacionadas ao vazio e a vastidão, “a imaginação social se voltou para o sertão que, ora como problema a ser resolvido, ora como índice de brasilidade, era conclamado a descrever a história da nação” (PEREIRA, 2008, p. 53-54).

A narrativa culta, na busca pela gênese e a permanência da nação, construiu um discurso em que a espacialidade é imaginada a partir das categorias sertão e litoral, fundamentais para a definição do Brasil como nação singular. Enquanto o litoral era o espaço desbravado e conhecido, o sertão foi considerado “terra ignota”, lugar “vazio” e “vasto”. A combinação entre as narrativas históricas e ficcionais constituiu “uma representação intelectual da constituição do Brasil como espaço e sociedade”, em que “saber o que significa o Brasil interior é condição para se conhecer por completo o Brasil” (SOUZA, 1997, p. 21 e 40).

Apesar de moldado ao longo do processo de colonização, por cronistas e relatos de viajantes, “entre 1870 e 1940, ‘sertão’ chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira” (AMADO, 1995, p. 146).

Entretanto, diferentemente de outras categorias geográficas, como “região” ou “território”, o sertão “não é um lugar, mas uma condição atribuída a variados e diferenciados lugares (...). Enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica” (MORAES, 2002: p. 361-362).

Desse modo, podemos defini-lo como um “campo simbólico, uma região de significados e relações de sentido estruturadas por um conjunto mais ou menos aberto de categorias cognitivas que, muito mais do que reproduzir ou caracterizar objetivamente uma unidade geográfica, a constrói simbolicamente, sempre no sentido de produzir uma narrativa da formação histórica do país” (SILVA, 2006, p. 435).

Como bem assinalou Stuart Hall (1997, p. 13-76), esse significado da representação deve ser compreendido no âmbito de um *sistema de significação*, consistindo não de conceitos individuais, mas de caminhos diferentes de organizar, agrupar, organizar e classificar conceitos, estabelecendo relações complexas entre eles. Isto é, o significado depende do relacionamento entre as coisas no mundo - pessoas, objetos e eventos, realidade ou imaginário - e o sistema conceitual, do qual pode operar como representações mentais, capacitando a linguagem e a representação a produzir significado, estabelecer conexões com o poder e promover identidades e subjetividades.

Em meio às diversas imagens visuais e representações literárias construídas ao longo da história do Brasil, o sertão, como *topos* do imaginário social, produziu um sistema literário, iconográfico e sonoro ancorado na dramaticidade das relações com a natureza e dos episódios históricos ali ocorridos (XAVIER, 2002).

No contexto da chamada Geração de 1870, em que se buscava compreender a identidade nacional, a partir das noções de raça e natureza, sob a influência do modelo naturalista e evolucionista de Hippolyte Taine e de Herbert Spencer, o sertão se transforma em categoria fundamental se pensar o Brasil (VENTURA, 1991, p. 18).

Dentre os clássicos da historiografia brasileira, João Capistrano de Abreu elaborou um conjunto de formulações sobre o sertão que foi apropriado, posteriormente, por historiadores, literatos, cientistas sociais e políticos, tendo como eixo norteador o fato de que essa categoria foi pensada "em seu efeito nacionalizador enquanto afastamento de Portugal, ruptura com os laços metropolitanos" (SOUZA, 1997, p. 54). Inferimos que essa tese foi estruturada a partir do trabalho de recuperação de cronistas coloniais por ele realizado no sentido de reconstituir a urdidura interna de textos fundamentais como Fernão Cardim, Frei Vicente do Salvador, de Ambrósio Fernandes, entre outros. Seus Prolegômenos ao livro de Frei Vicente do Salvador tornaram-se referência de trabalho historiográfico, transformando-o em paradigma de historiador no período de 1870-1930 (FALCON, 2004).

Em que medida a multiplicidade dos sentidos dos sertões presente na crônica colonial reverberou nos significados na construção da ideia de Brasil, ao longo das duas últimas centúrias? Como se articulam sertão e nação nos discursos históricos e ficcionais em torno de espaços definidores da nacionalidade, como o rio São Francisco e/ou Canudos/Belo Monte? Quais os impactos da mundialização da cultura nas reflexões sobre o Brasil na contemporaneidade? Como o sertão se insere nessa nova configuração cultural do discurso imagético e literário contemporâneo?

São essas as questões que balizam nossa incursão nas veredas do sertão chamado Brasil ou talvez do Brasil como sertão, conforme sugerido por Nísia Trindade Lima (1999 e 2009) em momentos distintos sobre as representações da identidade nacional.

SERTÃO E COLONIZAÇÃO

A colonização como projeto totalizante, que busca ocupar novos territórios, explorar os seus bens e submeter os nativos (BOSI, 1992, p. 19), encontrou no termo sertão, associado a áreas distantes da costa e às dificuldades em viajar em lugares desconhecidos, como regiões variadas da África, Ásia ou América, um “espaço para a expansão” colonial a ser incorporado “a fluxos econômicos ou a uma órbita de poder” (MORAES, 2002: p. 362-363; SARAMAGO, 2015, p. 232).

A crônica colonial conceituava-o a partir da “imagem de um espaço cerrado, remoto e misterioso”, ainda que o sertão americano fosse apresentado em um tom mais especulativo do que as afirmações mais diretas em torno dos sertões africanos e asiáticos. Como espaço remoto que desafiava a exploração e o mapeamento, esses sertões múltiplos seriam narrados, nos séculos XV e XVI, a partir do ponto de vista do mistério e da inacessibilidade (SARAMAGO, 2015, p. 234 e 243).

Entre os cronistas portugueses dos séculos XV, XVI e XVII, percebe-se uma multiplicidade dos sentidos dos sertões, cuja graduação de significados formava, por vezes, “blocos opostos, pares opositivos, como uma constante que vai unir dois polos”. Se, por um lado, tínhamos alusões ao conceito de fertilidade da terra, de abundância vegetal da mata; por outro, “encontrasse o sentido da aridez de despovoamento que remeteria à acepção de deserto” (FERREIRA, 2004, p. 29-30).

Recordemos que essa última acepção se constituía numa violência simbólica própria do colonialismo como forma de dominação, na medida em que os colonizadores tratavam às populações indígenas a partir de uma “degradação ontológica” na qual não se reconhecia o valor de suas vidas ante aos empreendimentos coloniais, principalmente por serem tratados como objeto de propriedade individual, como no caso da escravidão. Também esses povos eram considerados como parte da paisagem das terras “descobertas”, consideradas como “*terra nullius*”, mesmo sendo habitada desde tempos imemoriais (SANTOS, 3/4/2018).

Como espaço incivilizado, a noção de sertão podia se associar à questão da diferença. Além de paisagística, essa diferença era cultural, por ser um lugar ocupado por povos bárbaros e selvagens, como “terra de tapuias”, “morada do bugre”, do quilombola, do beiradeiro, do caiçara, enfim, lugar dos “outros” (MORAES, 2002, p. 365-366).

Essa leitura se encontra presente na narrativa de Pero de Magalhães Gandavo, no século XVI, quando afirma que “Não ha pela terra dentro povoações de portuguezes por causa dos índios que não no consentem”, já que “ninguém pode pelo sertão dentro caminhar seguro, nem passar por terra onde não povoações de índios armados contra todas as nações humanas” (1980, p. 23 e 52).

A amplidão da noção de sertão foi registrada pelo Padre Fernão Cardim (1978, p. 126-127), ao dissertar que, “no sertão de Porto Seguro muito longe”, viviam os índios chamados Guajerê. Ao mesmo tempo em que narra sobre as nações tapuias que habitavam o rio São Francisco, que eram amigos dos portugueses e alguns eram cristãos por conta do trabalho dos padres do sertão.

O desconhecimento das terras do sertão ainda era a tônica da crônica de Frei Vicente do Salvador, no início do século XVII, quando reiterava, num trecho muito citado, que “até agora não houve quem andasse [pelo sertão] por negligência dos portugueses, que, sendo grandes conquistadores de terras, não se aproveitam delas, mas contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos” (1982, p. 59).

Sua narrativa registrou algumas entradas pelos sertões em busca de escravos ou de riquezas, como a do quarto governador do Brasil Luís de Brito de Almeida ao rio Real para apresar índios da região, ou ainda a de Antônio Dias Adorno em busca das minas no rio das Contas, onde achou esmeraldas e outras pedras preciosas, donde “se colige quão fértil é aquele sertão e pelo conseguinte com tanta facilidade se pudera tornar em busca das pedras preciosas já descobertas e descobrir outras” (SALVADOR, 2010, p. 230-231).

Desse modo, o sertão era visto a partir do seu oposto: o não-sertão, cuja imagem construída se pautava por um olhar externo e uma sensibilidade exógena em que o sertão deveria ser superado, sendo “sempre um espaço-alvo de projetos” (MORAES, 2002, p. 364), seja para apresamento e escravização de índios, seja para buscar metais preciosos.

No início do século XVIII, Sebastião da Rocha Pita (1730) registrou a conquista do sertão nordestino, a partir da guerra contra os índios rebeldes do Piauí, que estabeleceu Afonso Furtado de Mendonça, governador e capitão-geral do Brasil, entre 1671 e 1675. Segundo Pita, neste “tempo se ampliou mais a extensão das terras que havíamos penetrado nos sertões de nossa América, no ano de mil e seiscentos e setenta e um se descobriram os sítios do Piauí, grandíssima porção de terra que está em altura de dez graus do norte, além do rio São Francisco para a parte de Pernambuco (...) e não mui distante à do Maranhão” (PITA, 1976, p. 179).

Desde o início da colonização na América portuguesa, o devassamento dos sertões trouxe significados, por vezes, contraditórios ou antagônicos, pois variavam “segundo a posição espacial e social do enunciante”. A perspectiva dual que continha, “em seu interior, uma virtualidade: a da inversão” foi reapropriada por diversos escritores e artistas. “Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava” (AMADO, 1995, p. 149 e 150). Para os governantes coloniais, era o exílio, o inferno, a barbárie; para os deserdados da terra, o sertão foi apropriado no sentido oposto, isto é, como lugar de liberdade e esperança.

A partir do século XVIII, com a ocupação territorial do Brasil, o sentido de sertão adquiriu conotações mais concretas, sendo visto de dentro e de fora. “Vira contexto e circunstância e deixa de ser um lugar longínquo”, segundo Gilberto Mendonça Teles. Nesse processo de conquista territorial esvaziou-se o “símbolo colonialista, transformando-o em signo linguístico da nova realidade nacional e ampliando o imaginário de nossos escritores” (TELES, 2009, p. 84 e 72).

Enquanto no início do século XIX, em Portugal, o sertão perdera os significados que tivera para os portugueses, tornando-se apenas sinônimo de “interior”, no caso brasileiro, o processo foi inverso, pois

(...) os brasileiros não apenas absorveram todos os significados construídos pelos portugueses a respeito de ‘sertão’, antes e durante a colonização, como, a partir da Independência, em especial a partir do último quartel do século XIX, acrescentaram-lhe outros, transformando ‘sertão’ numa categoria essencial para o entendimento de ‘nação’ (AMADO, 1995, p. 150).

Após a ruptura colonial, os efeitos românticos sobre a natureza e os habitantes do interior fizeram surgir tendências literárias, como o indianismo e o sertanismo, que “não chegaram a disfarçar a vanglória de um nacionalismo que evoluiu para o ufanismo das classes dominantes” (TELES, 2009, p. 86). Ao contrário dos portugueses que tematizaram as explorações oceânicas, como, por exemplo, a poesia de Luis de Camões ou de Fernando Pessoa, os escritores brasileiros se voltaram “para a hinterlândia, desde o início com os cronistas e depois com os viajantes, e mais tarde transitando do sertanismo ao regionalismo” (GALVÃO, 2002, p. 166).

Então, como uma geografia imaginativa, desde o final do século XIX, o sertão desenhou uma categoria de espaço como forma de falar, definir e delimitar a nação, em que foram produzidas “narrações [que] intentam atribuir unidade às imagens da nação como estratégia de construir comunidades imaginadas” (PEREIRA, 2008, p. 52).

SERTÃO E NAÇÃO

Dentre os intelectuais do movimento crítico da Geração de 1870, em que se destacava Silvio Romero, que concebia a nação “como o resultado da progressiva transformação das matrizes europeias pela ação do meio ou da mistura de raças” (VENTURA, 1991, p. 37), João Capistrano de Abreu afastou para trás o litoral como lócus privilegiado da história colonial, trazendo o sertão e o traçado dos caminhos antigos ligados ao povoamento do interior para o centro da narrativa da nação brasileira (FALCON, 2004, CANABRAVA,

1971). Dentre os caminhos antigos da colonização portuguesa na América, destacava-se o do rio São Francisco, lugar onde se desenvolveram fazendas de gado e nasceram “estradas e o povoamento quase contínuo”. Para ele, esse rio facilitou “a passagem de uma para outra bacia [Parnaíba], favorecendo assim a unificação econômica” (ABREU, 1963, p. 293).

Sua leitura se realizava em torno da “primazia aos condicionamentos de natureza geográfica nos processos históricos” no processo de formação da sociedade brasileira (LIMA, 1999, p. 59), colocando, em continuidade a outros escritores como Euclides da Cunha e João Ribeiro, que o rio São Francisco foi um *fator histórico-geográfico* para a unidade étnica, social e política do Brasil (CARDOSO, 1979, p. 8).

Como espaço simbólico privilegiado para a definição da nacionalidade, o rio São Francisco foi transformado em eixo da civilização brasileira, cujas margens eram apresentadas como “quase um paraíso, convidativo, pronto, à espera dos impulsos civilizadores do homem diligente” (SILVA, 2006, p. 441).

Essa construção discursiva do rio São Francisco como símbolo da unidade nacional e territorial atravessou o projeto político das classes dominantes no Império e na República, demarcando o impulso “domesticador” de integração de vastas regiões interiores do país ao projeto modernizador do Estado nacional. Num momento de contestação da ordem monárquica como o da Revolta Praieira, em 1848, em Pernambuco, reveladora da luta federalista e republicana, a simbologia em torno de um rio genuinamente brasileiro torna-se um elemento legitimador do discurso da elite política do regresso e do próprio Imperador que iniciava o chamado Segundo Reinado, na tentativa de estabelecer a unidade entre as províncias do Norte ao Sul do país e o progresso da nação por meio do desenvolvimento das vias de comunicação.

Esse discurso ecoava tanto no debate parlamentar, como no discurso de Matta Machado na sessão de 17 de abril de 1882, sobre a desobstrução dos rios das Velhas e do São Francisco (BRASIL, 1997, p. 64), quanto na narrativa do cônsul da Coroa inglesa nos trópicos, Richard Francis Burton,

que projetava o rio como via de navegação entre o sertão e o Oceano Atlântico e o comércio mundial, mas também como um lugar de um possível assentamento de imigrantes irlandeses (RICE, 1998, p. 399-400) para o desenvolvimento da cultura do algodão, de que os industriais ingleses tanto precisavam por conta da Guerra de Secessão, nos Estados Unidos da América (BURTON, 1941, p. 35).

Nas primeiras décadas do século XX, essa leitura ainda reverberava no romance *Maleita* (1934), de Lúcio Cardoso, que sugeria que a civilização dos sertões se daria com o desenvolvimento do comércio e da comunicação, no caso com o estabelecimento de linhas de navegação fluvial. Para implementá-lo, o narrador situava a cidade sertaneja de Pirapora como “terra do futuro”, por conta de sua posição de ponto de convergência com todo o norte pelas águas do São Francisco (CARDOSO, 2005, p. 27 e 35).

Já no contexto dos nos anos 1940 e 1960 a intertextualidade do diálogo entre as fotografias de Marcel Gautherot e Pierre Verger sobre o rio São Francisco e a escrita dilacerada da nação, proposta por Euclides da Cunha e reescrita por João Guimarães Rosa, propunha outra leitura em que os excluídos eram a contraface do processo de modernização brasileira (GUIMARÃES, 2017, p. 225).

Na busca do Brasil autêntico, esses fotógrafos valorizaram o sertanejo do rio São Francisco na complexidade da luta pela vida, percebendo as transformações históricas modificadoras do mito do “rio como unidade nacional”. Suas imagens, que trouxeram dignidade à sua condição de excluídos, se contrapunham à emergência da imagem do Nordeste simbolizado pela fome, miséria, fanatismo e banditismo. Esse sertão arcaico e esquecido pelo poder público era visto pelas lentes desses fotógrafos de modo distinto, retratando a “corporalidade” dos indivíduos em torno do seu “estatuto de pessoa” de homens, mulheres e crianças (FROTA, 1995, p. 16).

Essas imagens não representaram uma cisão entre modernidade e atraso, explicitando que são as relações de poder que submetem a humanidade à exclusão da cidadania tanto nas paisagens dos sertões, quanto nos

grandes centros urbanos. Como bem apontou Lília Schwarcz (2012, p. 20), o moderno e o arcaico conviviam numa relação paradoxal entre a imagem do país exótico e tropical e a luta por processos de inclusão e cidadania dos deserdados da terra.

Assim, entre os anos 1840 e 1950, o mapeamento do rio São Francisco, por meio de engenheiros, médicos, geógrafos, fotógrafo, escritores, militares e técnicos agrícolas, produziu significativo conjunto discursivo e imagético que representava a relação entre o homem e a natureza, articulando sertão e nação (PIMENTEL, 1997, p. 20).

Dentro dos vastos sertões, Euclides da Cunha estabeleceu uma leitura em torno da nação, que, como “missionário do progresso e da civilização”, propunha a transformação do espaço territorial em espaço nacional, incorporando as fronteiras internas que ameaçavam a nacionalidade (OLIVEIRA, 2015, p. 26 e 27). De modo paradoxal, o escritor tratava o sertão como lugar autêntico e base para a nação futura, mas também, seguindo significado forjado no processo de colonização, tratava-o como espaço “ignoto”, “vazio”, um “hiato” a ser preenchido. Para ele, este era um espaço incivilizado, marcado pelo isolamento do sertanejo, entendido como “fator histórico crucial para explicar o antagonismo entre litoral e sertão”. Entretanto, tomava o sertanejo como um “retrógrado” e não um “degenerado”, já que estava “distante das influências negativas da civilização que se desenvolveram nas cidades do litoral”, constituindo-se na “base para a construção da raça histórica brasileira” (LIMA, 2009, p. 107 e 109).

A partir da sua narrativa em torno da Guerra de Canudos, paralelamente à construção do Estado nacional, “a questão de como entender o povo pobre do interior e das cidades passou a tomar lugar fundamental no pensamento nacional” (WEFFORT, 2005, p. 22).

As marcas euclidianas na invenção do Brasil como nação se fazem presente na construção dos significados opostos da palavra sertão, que, forjados na colonização portuguesa, adquiriram novas e imprevistas dimensões, operando “até as reversões conciliatórias em acreditados

opostos: no dia em que 'A TERRA VIRAR O MAR E O MAR VIRAR SERTÃO'. Assim, de "*Signo Linguístico da Expansão Portuguesa*", o sertão transformou-se em "expressão abrangente e multimoda de uma 'realidade' brasileira" (FERREIRA, 2004, p.27).

Para compreendê-lo, buscamos como mote as batalhas das memórias de Canudos na produção cultural brasileira contemporânea, num diálogo entre a interpretação historiográfica com narrativas ficcionais, como a poesia popular, a fotografia, a cinematografia e a videografia. Em meio às permanências euclidianas, a emergência de uma leitura mais pessoal e íntima da vida da comunidade de Belo Monte demonstrava que, longe de serem antagônicas, as duas linhas de força interpretativas – euclidianismo e conselheirismo – estão umbilicalmente interconectadas (GALVÃO, 2009).

A poesia popular produziu uma memória da Guerra de Canudos próxima às interpretações historiográficas, em compasso com as conjunturas políticas, sociais e culturais. Podemos identificar certa permanência do euclidianismo na leitura sebastianista e messiânica do movimento, bem como um retrato sombrio do seu líder como fanático místico. Apesar do elitismo dos comentários sobre a lira rude dos poetas populares, foi Euclides da Cunha pioneiro em utilizar o registro das fontes orais para a construção da narrativa histórica.

Numa leitura à contrapelo da poesia popular, José Calasans (1950) contribuiu para o estabelecimento da vertente conselheirista de interpretação da Guerra de Canudos, produzindo, a partir da tradição oral, uma revisão historiográfica do tema, ao longo dos anos 1940. Nessa perspectiva revisionista podemos inserir, nos anos 1960, a releitura marxista de Belo Monte, especialmente Rui Facó, que influenciou a poesia popular numa proposta que, nos anos 1990, articulou a Guerra de Canudos à luta pela reforma agrária no Brasil.

Em 1946, a iconografia foi renovada com a intervenção fotográfica de Pierre Verger na revista *O Cruzeiro*, conjugando valor documental à apurada visão artística da imagem fotográfica. Em composição com a reportagem de Odorico Tavares, esses registros fotográficos contribuíram para uma

redescoberta da temática de Canudos, num momento de descobertas e deslumbre da sociedade brasileira. Tais fotografias reforçaram o sentimento de revelação do país de si para si, reforçando traços da identidade nacional, a partir de elementos da cultura popular, tipos humanos, aspectos religiosos dos sertões brasileiros (LÜHNING, 2004, p. 15).

As permanências euclidianas reverberavam ainda por algum tempo na cinematografia brasileira, repercutindo nos anos 1990, quando os centenários da fundação de Belo Monte (1993) e do final da Guerra de Canudos (1997) foram impulsionados pela ação da mídia em resposta à irrupção contestadora do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) na política nacional.

Numa dimensão épica e de grande ambição dramaturgica, o filme *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, construiu uma transcrição cinematográfica da visão euclidiana da memória de Canudos, com base na representação naturalista da história. O sertão emergia na sua forma mais tradicional, com o messianismo de Conselheiro e o débito social resolvido como caso de polícia. O chão esturricado, a miséria e a religiosidade, apresentados nas cenas iniciais do filme, aparecem como os fatores determinantes para a tragédia do Conselheiro e sua gente.

Ao mesmo tempo, de modo superficial, a película operava no tratamento de personagens históricos como Antônio Conselheiro e o Coronel Moreira César. Mesmo certa simpatia da “versão dos vencidos” na história, o diretor se aproximava de uma estética tradicional pautada numa relação factual com a história.

Por outro lado, a emergência da narrativa pós-euclidiana sobre Canudos nas produções videográficas proporcionou a irrupção de uma dimensão poética da tradição oral no Sertão do Conselheiro, sob o viés da cultura popular. Esse olhar íntimo da comunidade canudense serviu para reforçar a solidariedade interna da coletividade atual, por meio da oralidade.

Todavia, permanências euclidianas de associar a tradição sebastianista à interpretação de Belo Monte se manifestavam no cinema de animação de Otto Guerra (1997), mesmo com toda a crítica de historiadores e cientistas

sociais quanto à sua inexistência nas prédicas e práticas de Antônio Conselheiro.

Talvez a força crítica desse conjunto de obras resida não “na afirmação da identidade nacional por meio do sertão, mas na afirmação do sertão como diferença em relação às forças centrais ou hegemônicas da nação” (PEREIRA, 2008: p. 77), somente possível após a abertura proporcionada pela obra seminal de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956).

Mesmo negando proximidade com a narrativa rosiana, João Ubaldo Ribeiro, em *Sargento Getúlio* (1971), soube aproveitar a ruptura, por ela proporcionada, de uma poética uniformizadora do sertão, encontrando solução apropriada para os novos tempos que se avizinhavam. Eram indícios de outras representações do sertão no romance brasileiro dos anos 1970, em que se deslocava a tradição do romance social para um acento mais existencialista da crise de identidade do personagem-narrador, mas que a força do passado autoritário ainda o mantinha refém por conta da ausência da cidadania. Além desse romance, obras, como *Essa Terra*, de Antônio Torres (1976) ou *A crônica do valente Parintins*, de Ewelson Soares Pinto (1976), são reveladoras do contexto pós-moderno na literatura brasileira em que as contradições sociais e individuais no mundo rural são retratadas a partir das “descontinuidades e complementaridades do rural-urbano” (SANTOS, 1990, p. 78).

O SERTÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Como sugere Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014, p. 43), pensar o sertão a partir da contemporaneidade é romper “com as imagens e enunciados estereotipados, rotineiros, naturalizados, repetitivos, clichês” sobre esse espaço, quase sempre associado ao reino do anacrônico e espaço dissociado do progresso.

Na verdade, essa mitologia do sertão estagnado, parado no tempo, tem servido para preservar, atualizar e sustentar relações de exploração, de dominação e de poder perpetrados pelas oligarquias regionais nordestinas, desde a construção discursiva da identidade nordestina, aglutinada em

torno de temas sensíveis à opinião pública nacional, como o cangaço, a seca, o messianismo e as lutas fratricidas entre famílias sertanejas. A construção da ideia de Nordeste foi forjado no âmbito da produção cultural e menos no discurso político, quando escritores e artistas como Gilberto Freyre, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, de Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres moldaram a região “como espaço da saudade” e “do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região” (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 35).

Ao defini-lo como “espaço de antanho”, idealizado como “lugar da tradição e do costume”, essa produção intelectual e artística contribuiu para afastar o sertão da agenda de problemas e reivindicações da contemporaneidade. Assim, faz-se necessária a crítica a essa enunciação, reivindicando “a necessidade da problematização do lugar do conceito de sertão na produção de nossos saberes e na elaboração de políticas e práticas a ele destinadas”. Desse modo, sem cair na nostalgia do sertão passado ou aderir acriticamente à contemporaneidade dos sertões plurais, temos que “dialetrizar estas temporalidades, tomá-las e atualizá-las em seu choque diferencial”, explorando “a tensão entre estes diversos tempos” (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 53 e 54).

Como noção que se reinventa na contemporaneidade, o sertão dialoga com “categorias de uma cultura historicamente diferenciada (e que se diferencia historicamente a cada dia) mediante estruturas sociopolíticas e econômicas” (VICENTINI, 2007, p. 187-196). Duas obras são importantes, entre outras, para refletir sobre essas questões nas últimas décadas. De um lado, o romance *Galiléia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, expôs, com propriedade, a tensão da fluidez das fronteiras entre o centro e a periferia, proporcionada pela mundialização do capital. Em seu diálogo com o mundo globalizado, a obra revela como a luta entre a tradição e a modernidade transborda no cotidiano cidadão do sertão nordestino, servindo para refletir sobre o problema da identidade e da diferença no contexto da modernidade tardia ou pós-modernidade.

Nessa narrativa podemos identificar a dificuldade de se determinar o sertão hoje, quando as identidades que o definiam encontram-se diluídas e

os postulados culturais são atualizados em releituras da tradição sertaneja. Na dialética entre passado e presente, o romance interroga as características identificatórias do discurso sobre o nordeste brasileiro - seca, migração e misticismo -, trilhando um caminho desmistificador das permanências e das mudanças culturais no sertão.

De outro, as fotografias de Márcio Vasconcelos, editadas sob o título de *Na Trilha do Cangaço o Sertão que Lampião Pisou* (2016), revelam o diálogo entre as fantasias da imaginação individual do fotógrafo com o imaginário coletivo do cangaço/sertão, sugerindo uma reinvenção de imagens-clichês no sentido da crítica à ideia do "sertão-só-paisagem" tão arraigada pelas mais diversas linguagens e representações.

Ao contrário de outros fotógrafos, como Fred Jordão, que investiram na representação do sertão por meio da velocidade das estradas sertanejas ou da presença da motocicleta substituindo o vaqueiro na condução de caprinos e bovinos (ALBUQUERQUE JR., 2016), Vasconcelos apostou na busca do passado no presente, da resistência popular daqueles que disseram "não à situação", reiterando a permanência de sujeitos como vaqueiros, romeiros, beatos e retratistas nas entranhas profundas do Brasil. Como bem assinalou Venício Artur de Lima (1996, p. 245), a "representação significa não só representar a realidade, mas também constituí-la", tornando-se, desse modo, um campo de disputas em torno da produção dessa mesma realidade.

Buscar recortes da história das representações do sertão revelaram historicidades em disputa nas conjunturas políticas e memoriais que modificaram significados e sentidos, reinventando-os. Num jogo entre permanências e reinvenções, entendemos que a desconstrução da noção de sertão na contemporaneidade pode servir para questionar significados forjados no processo de colonização do território brasileiro que não dão conta de compreender as transformações operadas no âmbito econômico, social, tecnológico, político e cultural nos vastos interiores brasileiros.

Como as representações do sertão são várias e múltiplas, a imagem caleidoscópica talvez seja a mais apropriada para dar conta de sua polissemia histórica e simbólica, reveladora de que o sertão "é singular por

ser plural, é particular sendo universal” (SIQUEIRA, 2014, p. 150). Para além do imaginário do rifle, do rosário e do cordel, o sertão foi transformado em suas dimensões sociais, políticas e culturais, numa diluição das fronteiras entre moderno e tradicional, entre rural e urbano. A percepção da mutabilidade dos sertões, que explicita a diversidade e a riqueza de sua cultura e, ao mesmo tempo, questiona a ideia de um espaço-tempo marcado pelo isolamento e esvaziamento ontológico do outro, talvez seja o caminho para que as permanências da tradição possam se incorporar ao devir da modernidade-mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, João Capistrano de (1963). *Capítulos de História Colonial (1500-1800) & Os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil*. Brasília: Editora da UnB.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de (1999). *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Campinas/SP; Recife/PE: Cortez/Fundação Joaquim Nabuco.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de (2014). Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (org.). *Culturas dos sertões*. Salvador: EDUFBA.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de (2016). Vede Sertão, Verdes Sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, vol. 13, ano XIII, n. 1, jan./jun.
- BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da Colonização*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRASIL, Vanessa Maria (1999). *Margens e veredas do São Francisco: As vozes do Rio*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ. (Tese de doutorado em História Social).
- BRITO, Ronaldo Correia de (2008). *Galileia*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- BURTON, Richard Francis (1941). *Viagens aos planaltos do Brasil (1868)*. 1º. Tomo. São Paulo: Companhia Editora Nacional. (Coleção Brasileira, vol. 197).

- CALASANS, José (1984). *Canudos na Literatura de Cordel*. São Paulo: Ática.
- CALASANS, José (2002). *O Ciclo Folclórico do Bom Jesus Conselheiro: Contribuição ao Estudo da Campanha de Canudos*. Salvador: EDUFBA/ Centro de Estudos Baianos (Edição fac-similada).
- CAMPOS, Marcelo (2009). *Sertão Contemporâneo*. Salvador: Caixa Conjunto Cultural.
- CANABRAVA, Alice P (1971). Apontamentos sobre Varnhagen e Capistrano de Abreu. *Revista de História (USP)*. v. 43, n. 88, p. 417-424.
- CARDIM, Pe. Fernão (1978). *Tratados da Terra e da Gente do Brasil*. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL (Brasiliana, volume 168).
- CARDOSO, Lúcio (2005). *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARDOSO, Vicente Licínio (1979). *À Margem da História do Brasil*. 4ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional (Coleção Brasileira, v. 13).
- FALCON, Francisco José Calasans (2004). O Brasil de Capistrano de Abreu: Características de sua produção historiográfica. In: *Trajetos*. Revista de História UFC. Vol. 3, nº 5 (Dossiê Capistrano de Abreu).
- FERREIRA, Jerusa Pires (2004). Um longe perto: Os segredos do sertão da terra. *Léngua & Meia: REVISTA DE LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL*. Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 25-39. Disponível no endereço eletrônico: http://www2.uefs.br/leguaemeia/2/2_25-39longe.pdf.
- FROTA, Lélia Coelho (1995). *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador: fotografia de Marcel Gautherot*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (org.) (2009). *Euclidianos e Conselheristas: um quarteto de notáveis*. São Paulo: Terceiro Nome.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (2002). Anseio de amplidão. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Edição especial, comemorativa do centenário de Os Sertões, números 13 e 14, dezembro de 2002.

- GANDAVO, Pero de Magalhães (1980). *Tratado da Terra do Brasil – História da província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP.
- GUERRA, Otto e Luz, Adalgisa (1997). *O Arraial*. Ficção, 35 mm, Cor, 13 min, Brasil.
- GUIMARÃES, Eudes Marciel Barros (2017). Das formas do sertão: diálogo entre história, literatura e fotografia. *Temporalidades: Revista de História*. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan/abr, p. 216-231.
- HALL, Stuart (1997). The Work of Representation. In: HALL, Stuart (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE/The Open University.
- LIMA, Nísia Trindade (2009). Euclides da Cunha: O Brasil como sertão. In: BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIMA, Nísia Trindade (1999). *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ/UCAM.
- LIMA, Venício Artur de (1996). Os Mídia e o Cenário de Representação da Política. In: *Lua Nova*. São Paulo, nº 38.
- LÜHNING, Ângela (2004). Verger nos tempos de *O Cruzeiro*. In: *Pierre Verger, repórter fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MARTINS, José de Souza (2008). *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto.
- MORAES, Antônio Carlos Robert (2002). O sertão: um "outro" geográfico. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Edição especial, comemorativa do centenário de Os Sertões, números 13 e 14, dezembro de 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi (2015). A natureza na interpretação do Oeste: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. In: SILVA, Sandro Dutra e, SÁ, Dominich Miranda de & SÁ, Magali Romero (orgs.). *Vastos sertões: História e Natureza na Ciência e na Literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X.

- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes (2008). Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan./abr.
- PIMENTEL, Sidney Valadares (1997). O Chão é o Limite --- A Festa do Peão de Boiadeiro e a Domesticação do Sertão. Goiânia, Editora da UFG.
- PITA, Sebastião da Rocha (1976). História da América Portuguesa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP.
- REZENDE, Sérgio (1997). *Guerra de Canudos*. Ficção, 35 mm, Cor, 170 min, Brasil.
- RIBEIRO, João Ubaldo (2010). *Sargento Getúlio*. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Objetiva.
- RICE, Edward (1998). *Sir Richard Francis Burton: O agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe As mil e uma noites para o Ocidente*. 2ª. edição revista. São Paulo: Companhia das Letras.
- SALVADOR, Frei Vicente do (1982). História do Brasil (1500-1627). 7ª. edição. Belo Horizonte: Itatiaia.
- SALVADOR, Frei Vicente do (2010). História do Brasil (1500-1627). Brasília: Edições do Senado Federal (volume 131).
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2018). El colonialismo insidioso. *Página 12*, Buenos Aires, 3/4/2018. Disponível no endereço eletrônico: <https://www.pagina12.com.ar/105534-el-colonialismo-insidioso>.
- SANTOS, Francisco Venceslau dos (1990). *Autoritarismo e solidão: o roteiro da conciliação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- SARAMAGO, Victoria (2015). O sertão ao redor do mundo: escritos portugueses do século XVI. In: SILVA, Sandro Dutra e, SÁ, Dominich Miranda de & SÁ, Magali Romero (orgs.). *Vastos sertões: História e Natureza na Ciência e na Literatura*. Rio de Janeiro: Mauad X.

- SCHWARCZ, Lília (2012). Na magia do click: fotografia como engenho e arte, produto e produção da história do país. In: KOSSOY, Boris (coordenação). *Um olhar sobre o Brasil: A fotografia na construção da imagem da nação (1833-2003)*. Rio de Janeiro: Objetiva; Madrid: Fundación Mapfre.
- SILVA, Renee Marc da Costa (2006). O não-branco, o sertão e o pensamento social brasileiro. *PRISMAS: Dir., Pol.Pub. e Mundial.*, Brasília, v.3, n, 2, p. 427-454, jul/dez.
- SIQUEIRA, Antonio Jorge (2014). *Labirintos da modernidade: memória, narrativa e sociabilidades*. Recife: Editora da UFPE.
- SOUZA, Candice Vidal e (1997). *A pátria geográfica: Sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Editora UFG.
- TELES, Gilberto Mendonça (2009). O Lu(g)ar dos Sertões. *Verbo de Minas: letras*. Juiz de Fora, v. 8, n. 16, p. 71-108, jul./dez. Disponível no endereço eletrônico: <http://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/246>.
- VASCONCELOS, Márcio (2016). *Na Trilha do Cangaço o Sertão que Lampião Pisou*. São Paulo: Vento Leste.
- VENTURA, Roberto (1991). *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WEFFORT, Francisco Correa (2005). AS ESCRITAS DE DEUS E AS PROFANAS: notas para uma história das idéias no Brasil. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 20 nº. 57 fevereiro.
- XAVIER, Ismail (2002). Microcosmo em celulóide. In: *Folha de São Paulo*. Mais! São Paulo, 01/12/2002.

“TESTEMUNHO DE UM COMBATENTE” DE PEDRO MARTINS. ENTRE O HISTÓRICO, O TESTEMUNHAL E O FICCIONAL.

Arminda de Santa-Cruz Brito

*Universidade de Cabo Verde
arminda.brito@docente.unicv.edu.cv*

INTRODUÇÃO

Este artigo é parte de um estudo mais amplo sobre as memórias do período transicional 74-75, que antecede a independência política do país, ocorrida a 5 de julho de 1975.² Trata-se de uma pesquisa que se insere no campo de estudos das memórias, mais especificamente na linha de estudos que reconhecem a memória como um objeto de disputa e o passado como espaço de permanente conflito. Visa sobretudo resgatar as memórias desse período, entendendo-o enquanto memória e construção, bem assim as memórias dos sujeitos que participaram desse específico momento, enquanto atores políticos e sujeitos históricos politicamente ativos, não perdendo de vista que os processos e as estratégias de releitura

-
2. Com efeito, na sequência do golpe de Estado ocorrido a 25 de Abril em Portugal, instalou-se em Cabo Verde um período que ficou marcado por uma intensa movimentação política e social. Entre o primeiro de maio de 1974 e 5 julho de 1975, regista-se uma explosão de ações populares de contestação à presença colonial no país e de reivindicação de liberdade e “independência já”, com incidência e centralidade nas zonas mais urbanas, tendo ganho contornos de um movimento revolucionário e estendido a todo o território nacional, ao mesmo tempo que se desencadeavam atividades de mobilização política e se intensificavam movimentações em torno dos projetos políticos, sob a liderança dos poucos dirigentes das organizações políticas que à data se encontravam nas ilhas, ou que entretanto se fizeram presentes, e puderam entrar na disputa, procurando posicionar-se no cenário político cabo-verdiano.

do passado são politicamente intencionais e têm sempre em perspectiva a inserção nesse tempo histórico, a heroicização ou protagonização e a imposição de sentidos à história pela construção de versões específicas dos acontecimentos.

Reabilitando o debate sobre a interpretação e construção de sentidos do passado, reabrem-se outros questionamentos sobre a memória e a experiência dos sujeitos nos processos históricos. Estes debates implicam concentrar-se na dimensão histórico-política em torno dos processos que apontam para a problemática de memórias em conflito. Neste contexto, emerge não só a relação história-memória como o resgate da produção relativa ao passado por parte de historiadores e cientistas sociais.

Cabo Verde não foge a este debate e a explosão de narrativas memorialísticas, biográficas e autobiográficas que, nas últimas três décadas, têm vindo a ocupar o espaço público reforça esta nossa percepção. Cremos não estar longe da verdade se afirmarmos que, a partir dos anos 90 do século passado, sobretudo nos anos iniciais dessa década, a proliferação de narrativas, testemunhos, grandes reportagens, entrevistas, romances e relatos memorialísticos, que recuperam tempos, contextos e acontecimentos históricos e políticos, com inícios nos anos 70 do século XX, faz parte de uma inequívoca tentativa de desenterrar vozes, por muito tempo silenciadas, que emergem para reivindicarem seu lugar e o seu espaço na sociedade e na história contemporânea do país.

Com efeito, a abertura política iniciada no ano de 1990, seguido do processo de democratização do país, abriu espaço para que as memórias de acontecimentos passados pudessem abandonar o terreno das “memórias subterrâneas” (POLLAK,1989) para se emergirem e reivindicarem seu lugar no cenário de contendas de memórias num processo que designamos de disputa e imposição de sentidos históricos, desafiando as versões dos acontecimentos que têm vindo a ser narradas. É que a aparição recente dessas publicações mencionadas, inscreve-se neste processo de disputa de memórias, num campo ainda aberto em que as narrativas oficiais não

se fizerem ouvir e a história recente do país continua à espera de pena imparcial e clarividente dos historiadores e outros cientistas sociais.³

Os discursos sobre as memórias dos acontecimentos históricos e políticos, ocorridos nas últimas três décadas, começaram a fazer-se sentir no arquipélago cabo-verdiano num momento crucial da sua existência – em tempo de democratização política – despoletados, na maior parte das vezes, em momentos celebratórios, pela evocação de datas, personalidades e marcos históricos e políticos tidos como relevantes, assinalados nacionalmente, ou ainda de outras datas mais particularizadas inscritas nos calendários locais ou institucionais. Não fossem, as datas e os aniversários conjunturas de ativação da memória como nos ensinou Elizabeth Jelin (2002)! Tanto nas comemorações como no estabelecimento de lugares de memória, sabe-se que, há uma luta política entre forças sociais que demandam e disputam os marcos da memória. Emergentes também em momentos de transição política, ou a partir dos períodos transicionais, e situando os acontecimentos nesses períodos, as transições, pela sua natureza, são momentos em que saem das sombras relatos e narrativas que estiveram, por muito tempo, silenciados.

3. Em entrevista concedida à agência Lusa em 2009, em que evocava os 35 anos da assinatura do acordo, assinado a 19 de Dezembro de 1974, que viabilizaria a independência de Cabo Verde, a 5 de Julho de 1975, o ex-Presidente da República Pedro Pires defendia que todos temos direito à memória e à história, incentivando os historiadores a reescrever a história recente de Cabo Verde que, no seu entender, tem sido se não mal contada pelo menos reduzida à narrativa oficial, à versão hegemónica dos factos narrados pelos vencedores e pelos heróis. Afirmava então: “ Em relação à História, ela própria tem sido sempre mal contada. A História que, muitas vezes, é apresentada e que precisa de ser revista, é a dos vencedores. Os vencedores apresentam as suas versões, as suas razões e os seus objectivos. Está claro que o vencedor vai apresentar isso da forma em que ele não se apresente como um agressor, ou como aquele que pratica a violência, mas sim como aquele que defende uma boa causa. Mas é preciso saber se as boas causas são efectivamente boas causas.” Desafiava, assim, a nação a reescrever a história, uma história que explica os factos realmente acontecidos, de forma rigorosa, desapaixonada e imparcial, que faça também falar as vozes silenciadas, advogando que: “Caberá ao Historiador, ao investigador, que certamente se colocará com um certo distanciamento e objectividade, recolhendo os factos todos, para, a partir daí, tentar elaborar a História que traduza mais ou menos a realidade das coisas.”

No que diz respeito ao caso de Cabo Verde, esta emergência narrativo-discursiva pode ser interpretada, segundo Furtado (2016)⁴, como “tentativas (...) de inscrever na memória coletiva um sentido para a história recente de Cabo Verde”, o mesmo é dizer “duelo pela imposição legítima e hegemónica da versão dos fatos considerados como historicamente relevantes. (...) uma batalha pela construção e fixação das memórias das disputas políticas, consideradas como acontecimentos históricos dignos de serem registados, fixados e legados às gerações vindouras.” (p.882). Alertamos, assim, para os conflitos e dissonâncias inerentes à multiplicidade de posicionamentos, em função dos jogos de interesses e as formas de imposição das “memórias”, assumindo que são sempre construções e representações, mas assumindo também que as representações, para além de os factos, também fazem parte da Memória e da História.

Deste modo, se pôde começar a traçar os caminhos conducentes ao processo de construção da memória coletiva do período em análise, no sentido em que, construídas sobre acontecimentos históricos, as memórias, uma vez fixadas, podem ser entendidas como versões hegemónicas dos factos.

SITUANDO *TESTEMUNHO DE UM COMBATENTE*

De entre as publicações surgidas em contexto transicional destaca-se *Testemunho de um combatente* de Pedro Martins, cuja primeira edição conheceu a luz do dia em 1990. Tem sido esta obra abordada, quase sempre, do ponto de vista (auto) biográfico, pelo facto de resgatar o percurso invulgar de um jovem que, aos dezasseis anos, inicia a sua vida política, enquanto militante de primeira linha das hostes do PAIGC (Partido Africano para a

4. Ver o artigo publicado em 2016 pelo sociólogo e historiador das questões africanas atuais, Cláudio Alves Furtado, intitulado “Cabo Verde e as quatro décadas de independência: dissonâncias, múltiplos discursos, reverberações e lutas por imposições de sentido à sua história recente” em que autor lança um olhar retrospectivo sobre os traços, factos e feitos mais marcantes nos quarenta anos de independência. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.22888>.

Independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau)⁵, a exercer atividade política na clandestinidade, como coordenador da principal estrutura clandestina do Partido em Santiago, e que terá o seu percurso de vida alterado por circunstâncias e acontecimentos que, a uma distância de mais de três décadas, procura compreender, explicar, encontrar e construir sentidos. De militante a resistente e a sobrevivente, seviciado, preso e perseguido, o autor que se desdobra intratextualmente em narrador e personagem, dotado de uma impressionante capacidade narrativo-descritiva, conta-nos na primeira pessoa a saga de uma obstinada luta pela conquista da independência política do seu país.

Porém, propomos uma releitura deste importante documento a partir de uma abordagem que explora a dimensão testemunhal como ponto de partida para a construção historiográfica de um período ainda por historiar, mas também como um documento que, para lá da sua dimensão testemunhal, muito bem construída até, abre a possibilidade de se constituir em narrativa histórica hegemónica pelo impressionante relato que constrói de factos e acontecimentos reais, historicamente situados no período, entre 1970 e 1975, ano em que finalmente foi declarada a independência nacional.

Este relato vindo a público, após um longo período de silenciamento e num momento em que o seu autor já se encontrava de costas viradas para a vida política e, por via disso, distante da militância político-partidária, não terá sido certamente obra do acaso. Motivou sua publicação o novo contexto político que se desenhava, factos e acontecimentos que se encontravam em disputa e os jogos políticos inerentes a esse atual cenário político-partidário.

5. Segundo a historiadora Ângela Coutinho (2011), de 1975 a 1980, "o mesmo partido dirigia a vida política de dois estados independentes, Cabo Verde e a Guiné-Bissau. No dia 14 de Novembro de 1980, houve um golpe de Estado militar na cidade de Bissau, que acabou por levar à ruptura do PAIGC. A partir de 20 de Janeiro de 1981, a República de Cabo Verde passou a ser dirigida por um novo partido – o PAICV (Partido Africano pela Independência de Cabo Verde) – que se reclamou herdeiro político do PAIGC." (p.2) Pedro Martins foi militante, primeiro do PAIGC e, depois, do PAICV.

É certo que os contextos de mudança de regimes políticos e as ambiências transicionais são sempre, no entender de Jelin (2002), momentos propícios ao desencadeamento de processos de construção e de reinterpretação de memórias, sobretudo porque entram sempre em cena novos atores e emergem estratégias de construção de novas versões dos factos e acontecimentos, através dos mecanismos de releitura daquilo que passou, visando a concepção de novas versões das narrativas anteriores, e a preterição de outras tantas pelo silenciamento, pela desatualização de sentidos e pela busca de novas relevâncias e estratégias de persuasão e de convencimento da bondade dos discursos emergentes.⁶

Mas também não é menos certo, como nos avisa Guggisberg (2003), que

O discurso testemunhal parte sempre da relação com um passado que é revisitado, que pode ser manipulado e investido de maior ou menor ênfase em determinado detalhe, dependendo da intenção e do objetivo da fala. Sendo um relato, nunca se trata de uma situação em sua origem; porém, existe a chance de reconstituir partes do passado e, finalmente, encontrar uma direção para o presente e o futuro (2003, p.2).

6. Defende igualmente Jelin (2002) que as memórias que emergem no quadro desse complexo processo de interpretação do passado são memórias de conflitos sociais e políticos em cenários de manifestação de confrontações, que inviabilizam a construção de consensos entre os diversos atores políticos pela razão de que são geradas em cenários de confrontação entre atores com experiências e expectativas políticas diferentes, geralmente contrapostas, através de um processo que não é isento de conflitos simbólicos e disputas, uma vez que os sentidos, no plano da releitura dos factos, geram controvérsias e dissonâncias de sentidos. É nestes cenários que se começam a fazer ouvir vozes por muito tempo censuradas, num novo quadro polifónico de embates entre vozes "oficiais" que não desaparecem necessariamente do debate público e vozes emergentes que, usando o passado, trazem para a esfera pública o debate sobre interpretações e sentidos desse passado com a intenção de construir e impor uma narrativa convincente que seja sufragada pela sociedade. Neste sentido, os atores que se enfrentam neste diálogo, e que lutam pela afirmação e legitimidade da verdade, têm diferentes ligações com experiências passadas, e que, por causa desses laços com o passado, procuram legitimar a sua posição, visando afirmar sua continuidade ou ruptura.

Nesta linha de ideias, o surgimento deste livro configura-se uma forma de também participar nos embates e nas disputas político-ideológicas, num outro momento histórico, para além de consagrar a reivindicação de um protagonismo-heroísmo, algures negado, ao longo de década e meia de partido único, coartada que foi a possibilidade de uma manifestação pública, num quadro de regime de partido único, uma forma de reafirmar e legitimar sua posição bem como sua ruptura com o passado. Há que lembrar que o processo de abertura política iria ditar o fim desse regime e a instituição do regime democrático, na sequência da realização das primeiras eleições livres e pluripartidárias em Cabo Verde, das quais o Partido em que militou e que esteve à frente dos destinos do país por cerca de quinze anos, o PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde), sairia estrondosamente derrotado.

Deste modo, é esta obra uma memória, uma visão, uma interpretação e uma versão, com pretensão hegemónica, de uma época de que o autor se sente refém.

TESTEMUNHO E HISTÓRIA

Testemunho é uma dimensão conceptual com larga abrangência semântica, porém, revela-se uma forma de documentar acontecimentos, uma forma de construir história, seguindo a sugestão de Guggisberg (2003) para quem "A história é construída de memórias, da confluência de vários eixos temporais, baseada em documentos e testemunhos sobre os próprios fatos." (p.3). Não tendo a pretensão de reabilitar a velha discussão em torno do diálogo entre história e memória, bem como o papel da memória na construção histórica, aceitamos que a história é também construída de memórias, não obstante a relação tensa que se instaura quando se coloca a questão do testemunho como verdade histórica. Com efeito, adverte a investigadora citada que

Dar um testemunho se refere diretamente a narrar acontecimentos verídicos do passado, vividos ou presenciados por aquele que se propõe a falar. A testemunha narra, a partir de lembranças, de recortes

da realidade, o que é possível dizer. O testemunho, porém, traz em si a potência da reflexão sobre o indizível, sobre as vozes aparentemente ocultadas e silenciadas. Mesmo se referindo a uma situação real, ele transita entre o que é possível dizer e o que diz de fato. Testemunhar é um processo que implica uma seleção consciente ou inconsciente daquilo que foi presenciado; é capaz de restituir fragmentos, unir restos, esclarecer, organizar e reconstituir parte das consciências social e histórica (GUGGISBERG, 2003, p. 1).

Olhado deste ângulo, *Testemunho de um combatente* de Pedro Martins apresenta-se como um documento que abrange os acontecimentos que prenderam a atenção do seu autor e que se cristalizaram em suas memórias. Ocorridos não muito longinquamente, configuram-se passíveis de interpretação histórica e de inserção na história contemporânea nacional. Subjacente ao ato de narrar acontecimentos, vislumbra-se um exercício de construção da memória histórica, que se situa para lá do ato de (re)lembrar, de não deixar cair no esquecimento factos, episódios, acontecimentos, considerados determinantes para a compreensão de processos históricos e políticos.

É assim que busca trazer ao espaço público a narração das memórias das atividades políticas a que deu corpo, iniciadas ainda na década de 70, com particular ênfase e a ocupar uma boa parte da obra, a descrição minuciosa das atividades políticas orientadas para a implantação e expansão do Partido no interior de Santiago, através das campanhas de mobilização, recrutamento e consciencialização dos santiaguenses, atividades essas que ditaram a sua prisão, e a dos seus companheiros. Citam-se, a título de exemplo, episódios relativos ao assalto à Pérola do Oceano, a organização clandestina do Partido em Cabo Verde, a intenção de se fazer luta armada em Cabo Verde, a morte de Amílcar Cabral, todas ocorrências registadas entre 1970 e 1973, por conseguinte, ainda antes da eclosão, em 1974, do 25 de Abril em Portugal.

Parcimoniosamente narrados, os acontecimentos que se seguiram à Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal em abril de 1974, na decorrência do golpe de Estado que depôs o regime ditatorial salazarista,

o qual conduziu os destinos do povo português e dos africanos dos países língua portuguesa por cerca de quatro décadas, constitui outro momento interessante da narração. Trata-se do acontecimento que antecipará a libertação, no dia primeiro de maio, dos presos políticos e civis, à data encarcerados no Tarrafal, e a do próprio Pedro Martins, logicamente, dia em que esses presos foram apoteoticamente aclamados pelo povo das ilhas que os aguardavam à saída da prisão. Outras ações de manifestação popular, desestabilização da ordem instituída, de desafio às autoridades do Estado e enfraquecimento dos poderes públicos, de que se destaca o levantamento dos recrutas contra o juramento da bandeira portuguesa no Centro de Instrução Militar do Morro Branco em Mindelo, ilha de São Vicente, são referenciados pelo autor neste tenso e intenso contexto revolucionário que se ergueu no país.

Neste particular contexto, é constatável um exercício arbiloso de heroicização do sujeito narrado, que se coloca no centro da sua versão dos factos, com o objetivo de exacerbar o protagonismo dos seus atos na luta pela emancipação política dos cabo-verdianos. Destaca-se claramente o papel que exerceu enquanto líder partidário a exercer funções em condições adversas, como as impostas pelo regime colonial vigente, bem assim a minuciosidade da descrição das ações de tortura pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) bem como as vivências e experiências de vida no Campo de Concentração do Tarrafal ao lado dos presos políticos e civis que por este “Campo da morte lenta” passaram, em distintos períodos, resultantes das políticas ditatoriais de silenciamento, violência e repressão políticas. Nesta mesma linha, há a considerar os lugares da memória⁷ como Santa Catarina, berço de nascimento do autor e espaço de vanguarda do Partido na clandestinidade, o Tarrafal onde se localiza o Campo de Concentração, São Martinho, no Concelho da Praia, que acolhe a Cadeia Civil e estes empreendimentos como símbolos de repressão, de perseguição e de extermínio. Datas e marcos cronológicos como conjunturas de ativação da memória como o 25 de abril 1974, o dia 1 de maio de 1974 e o dezanove

7. Para Pierre Nora (1997), “os lugares de memória não são aqueles dos quais nos lembramos, mas ali onde a memória trabalha”. (p.18)

de maio de 1974; atores políticos protagonistas de ações passadas, heróis e mártires da libertação de Cabo Verde e ex-presos políticos da PIDE.

Neste exercício de reconhecimento social e de disputa pela visibilidade social e política, é preciso lembrar que Pedro Martins foi fundador da Associação dos Combatentes da Liberdade da Pátria (ACOLP) e presidiu a Associação Cabo-Verdiana dos Ex-Presos Políticos (ACEP),⁸ duas instituições que, em nosso entender, se investem da missão de lutar pelo reconhecimento, visibilidade, justiça e direitos dos atores que, estiverem na vanguarda das disputas políticas tendo, por isso, em algum momento, sido vítimas dos sistemas. Sobre os presos políticos afirmou em 2014 que:

Os ex-presos políticos não foram bem tratados aqui. Muita gente, por consequências da prisão, morreu muito cedo, sobretudo com problemas intestinais. E nós fizemos muita pressão. Houve até da parte do Governo algum apoio, mas não de forma muito digna. Foram concedidas umas pensões no âmbito da luta contra a pobreza. Acho que não se deviam tratar assim os presos políticos, por aquilo que fizeram, por aquilo que passaram, por aquilo que trouxeram ao país, porque eles estão nos alicerces da formação deste país. Mas continuamos a batalhar.⁹ (MARTINS, 2014, p. 8)

Batalhar pelo reconhecimento, pelos direitos e pela justiça. A este propósito, seguimos, mais uma vez, o pensamento de Jelin (2002) quando explora a ideia da existência de “empreendedores da memória” que lutam incessantemente pelos direitos humanos, pela justiça e pela verdade, mas também pelas memórias e o não esquecimento de acontecimentos relevantes e marcantes.

No campo que nos ocupa, das memórias de um passado político recente, num cenário de conflito, existe uma luta entre os ‘empreendedores da

8. Junta-se a estas duas instituições, a criação, nos primeiros anos da década de 2000, da Fundação Amílcar Cabral (FAC), instituições que a nosso ver assumem o papel de empreendedores da memória, assumindo a missão de desenvolver projetos de memórias, evocar datas, lugares, acontecimentos relevantes e personalidades históricas a fixar na memória coletiva.

9. Consultar <http://www.dw.com/pt-002/pedro-martins-o-prisioneiro-mais-jovem-do-tarrafal/a-17758515>, 24-10-2014 acessado em 13.03.2018

memória¹⁰ que pretendem o reconhecimento social e a legitimidade política de sua versão ou narrativa do passado e se ocupam e se preocupam por manter visível a atenção social e política sobre o seu empreendimento¹¹ (2002, p.49).

LINHAS CONCLUSIVAS

Fragmentado e episódico, o testemunho que se procurou construir, a partir de acontecimentos marcantes, abarca o percurso histórico e político do autor, um percurso que se confunde com o próprio percurso do partido em Cabo Verde a partir do ano de 1970, nas vésperas da derrocada do regime colonial. O livro do Pedro Martins situa-se, então, no espaço de convergência entre o biográfico, o documental, e o histórico, contudo, preferimos enfatizar a dimensão testemunhal, lendo o testemunho não como um discurso que reconstitui um percurso de vida, mas como uma fonte de produção historiográfica.

Motivo de questionamento e reflexão é o facto de terem sido objeto de reconstituição memorialística factos, acontecimentos, personalidades, datas e lugares bem identificados, e de essas memórias, bem como outras narrativas e testemunhos, situando os discursos nos processos histórico-políticos recentes, terem vindo a público num período bem específico que corresponde a um momento de abertura política ao multipartidarismo, com sinais claro de uma transição política e da derrocada eleitoral do Partido em que militou e que depois abandonou.

10. Jelin toma de empréstimo a expressão "moral entrepreneur" de Howard Becker (1971), a qual reconfigura para "empreendedores de memória" visando sua aplicação no campo de disputa de memórias.

11. Tradução livre da autora. Transcreve-se o texto original: "En el campo que nos ocupa, el de las memorias de un pasado político reciente en un escenario conflictivo hay una lucha entre emprendedores de la memoria que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa do pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento." (p. 49)

Com efeito, num quadro de transição política, memórias do passado, ainda que recente, estão sujeitas a se converterem em eixos de disputa entre estratégias de políticas diversas protagonizadas por diferentes atores que se enfrentam. São geralmente reconhecidos como momentos em que atores sociais e políticos se enfrentam para imporem seus projetos de sociedade.

O passado pode, por isso, constituir-se em objeto de disputa, através da releitura de versões que pareciam cristalizadas na memória colectiva, seja dos acontecimentos, seja dos sujeitos históricos representados, já que o passado está atravessado por constantes disputas ideológicas e políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUTINHO, Ângela Sofia Benoliel (2011). "Da luta de libertação nacional ao governo da República de Cabo Verde: as trajectórias dos membros de governo de 1975 a 1991", www.repositorio.iscte-iul.pt
- FURTADO Cláudio. "Cabo Verde e as quatro décadas de independência: dissonâncias, múltiplos discursos, reverberações e lutas por imposições de sentido à sua história recente." *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 855-887, set.-dez. 2016
- GUGGISBERG, Sonia "Testemunho e memória: a fragilidade da potência documental". In: *DO CORPO: Ciências e Artes*, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013
- JELIN, Elizabeth (2002) "Las luchas políticas por la memoria". In: *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veinticinco de España
- MARTINS, Pedro (1990) *Testemunho de um Combatente*. São Vicente – Mindelo: Ilhéu Editora
- NORA, Pierre (1997). *Lieux de mémoire*. v. 2. Paris: Gallimard.
- POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento e Silêncio ", In: *Estudos Históricos*, vol.2, n.3. Rio de Janeiro, 1989, pp. 3-15.

O LUGAR DA LITERATURA NO CABO VERDE CONTEMPORÂNEO BREVES ALUSÕES

Carlos Alberto Barbosa

*Academia Cabo-Verdiana de Letras
carlosal_barboza@hotmail.com*

Avaliar um tema desta importância não é incumbência de um pastor de estrelas-músico-compositor que apenas sabe observar o tempo, o lugar das coisas, os factos e o proceder dos homens de uma forma geral. Participo nesta mesa redonda na qualidade de tomador de notas, de quem indaga na tentativa de obter respostas, de quem procura para satisfazer curiosidades. Sempre procurei saber se a comunicação produzida entre nós energiza-nos para pensar bem, para executar bem e produzir qualidade. O que trago são anotações colhidas no dia-dia deste cantochão, onde as mutações vêm-se operando com grande rapidez não nos deixando tempo necessário para perceber bem e plasmar na memória o relevante e depurar os males advenientes das transmutações, o que nos obriga a um exercício de rápida adaptação ao presente, sem que o ontem se ache inteiramente amadurecido no intramuros da nossa percepção em toda a sua grandeza.

Vivemos, hoje, perante um mundo de dissolução de valores morais, um mundo de novas ideias e de novos conceitos, um mundo demais exigente e de actualizações constantes, um mundo em fuga para a frente, um mundo líquido onde a autoridade moral afunda-se cada vez mais, onde os ricos ficam mais ricos e os restantes segmentos da sociedade vão-se definhando até chegar a famílias sem tecto, a grupos humanos vivendo às portas da marginalidade. A badalada humanização do mundo jamais se concretizará da forma como estamos sendo levados por aqueles que detêm o poder de

influenciar a realização ou a concretização do futuro melhor. De que lado do mundo ou do cosmos surgirá o mundo melhor se todas as manhãs a fome mata vozes do pedido de ajuda, se todas as tardes sonhos e esperanças de milhões de seres humanos esmorecem-se em todo o lado do planeta? Onde fica a defendida casa azul de todos para todos? A verdade é que não há deliberações adequadas e duradouras para atender o estado de coisas. A verdade é que o jogo de interesses e as encenações prevalecem sobre o verdadeiro propósito tantas vezes repetido. A verdade é que a solução não virá do divino, está na terra ao alcance dos homens e dos recursos existentes. Não haverá paz, justiça e progresso social, havendo excluídos e ignorados. Duvido que haja interesse efectivo em aproveitar bem os ensinamentos e os recursos disponíveis. Receio que se esteja a fazer avaliações sinceras, a equacionar sem impor, sem empurrar fatalmente os outros para aquilo que não devem ou que não podem fazer, atendendo a fase e as aptidões intelectuais e técnicas dos destinatários, sem manipular os que ainda lutam pela sobrevivência, os que ainda sofrem das desigualdades, ou ainda, os que querem ser tratados com respeito e com justiça.

Como alcançar a paz e a justiça havendo diálogo de moucos?

Como ajustar os ganhos e as percas se o capital humano é vítima de posturas e atitudes desumanizantes? Como gerar a confiança em ambiente de corrupção, de amiguismo, de nepotismo e de clientelismo político? Como ganhar a vida digna na terra e não na eternidade?

Hoje em dia, todos somos confrontados com este tipo de questões. Somos todos levados na vela da mentira, da hipocrisia e da celeridade dos incidentes, como se os supostos "donos do destino dos homens" aspiram esvaziar o sentido do tempo, reduzir as expectativas do indivíduo a um toque na tela do telemóvel, como se aspiram esgotar a história, impondo modas e clichés nada feito com as ribeiras de origem de cada um nós, de cada comunidade e de cada povo. Diariamente, numa margem assistimos o acender de novos conflitos armados, presenciamos a destruição do ambiente, a desastres naturais nunca vistos, a morte de desnutridos, a horríveis ações terroristas, noutra margem exibem-nos mesa de acordos amigáveis, roteiros de paz, orçamentos avultados sem correspondência

na prática etc., autênticos atos enfunados e prenes de estratagemas para mascarar as desgraças dos outros, tudo orquestrado em nome de uma vida melhor para a humanidade, em nome da liberdade, da paz e da democracia, autentico exercício de branquear o negrume do mundo colorido de azul no qual encontramos inseridos.

Falando ao teor da comunicação – o lugar da literatura numa terra como a nossa – de populações prisioneiras do mar, digo, prisioneiras, porque ainda não se conseguiu fazer do mar a avenida natural de fluxos e de refluxos de benefícios integradores e geradores dos equilíbrios entre as ilhas, inadequações obstrutivas a um desenvolvimento coerente de resultados vantajosos. Esta situação obriga-nos a pensar: estamos em que país?! Que país nós temos? Se somos país moderno de uma sociedade moderna. Moderno em quê? Se sim, de que forma usufruímos e nos inserimos na modernidade? Se estribarmos na propaganda dos *rankings* somos moderníssimos e especiais em África etc. o que não passa de enfermidade de uma inquietação requintada e absurda da novidade pela novidade, como se os outros não fazem ou não estejam a fazer melhor do que nós.

A meu ver modernos são os músicos, os artistas da tela, os escritores e os poetas, os idealistas e defensores de um mundo de homens plenos e livres, os artífices da palavra e emissários da benquerença, os que lavram a história da nossa vida, os cultores da alma e da história da nação, nós, sim, somos modernos porque vimos fazendo o que nos compete: sonhar e propor, compor e cantar o presente e o futuro, nós que elaboramos sempre inspirados no jardim da nossa sementeira, impelidos pela tenacidade do homem das ilhas, que ano sobre ano inventa o molhado que não tem, sem desânimo e sem temor. Dito isto, pergunto se os poderes instituídos estão, infalivelmente, a produzir orientações esclarecidas e orçamentos suficientes para as necessidades vitais da nossa época, para ações que armam o conhecimento, a conscientização da sociedade para ela se apropriar da alma da história da nação? Se estão dando o suficiente pela construção de uma sociedade mais culta, menos cruel e mais progressista?

Sabemos que os pré-claridosos foram os primeiros costureiros do tecido literário das ilhas, tendo como padrão o ensino, a educação, a luta

contra a fome e o abandono; que os claridosos foram os lavradores a fincar o ABC crioulo no chão das ilhas, cumprindo o desígnio de naturalização do conhecimento vazado em obras que ainda marcam a nossa existência; que os da certeza, cientes do seu tempo e da missão que lhes competia, deram teor aguerrido às páginas, agitando as grades do medo, acelerando o decurso da luta emancipadora do povo das ilhas; que os novíssimos, embebidos nos ideais da emancipação, defenderam o desembaraço das forças criadoras pela retomada do curso da história das letras cabo-verdianas portadoras do germe de uma literatura mais abrangente e diversificada, diria, uma literatura cidadã e emancipadora no pressuposto de se "criar outra terra dentro da própria terra" sonho premeditado, utopia realizável se formos capazes de criar ferramentas que visam ampliar a erudição, apropriar a realidade e exercitar mutações, de forjar o aparecimento do cidadão inteiro, ideais que perderam lugar no tric-trac do jogo sujo da polarização e do desnorte político. A literatura pode ser a arma de combate e já o foi no passado. Ela deve assumir o desígnio de elevar o espírito colectivo da nação através dos autores nas suas novas formas de linguagem, invocando ambientes e visões, alegando, narrando intrigas e réplicas, aponto um pensamento realista, atuante e portador de caminhos. A autenticidade de uma literatura vale pelas intenções e atitudes, pela beleza, mas também daquela sabedoria que é feita de ideias capitais, velhas e sempre atuais no processo permanente de combate contra tudo o que possa travar a liberdade e progresso social e cultural do povo. Do meu ponto de vista necessitaremos deste tipo de literatura por um largo período de tempo, diria, décadas. Todos sabemos que "saber escrever bem é pensar bem, que saber falar bem é uma escolha própria", mas, raciocinar bem é um problema social sobretudo numa terra como a nossa. Esta é a literatura que proponho.

Será que o modelo de pensamento actual (caso existe algum) nos ajuda a compreender nós mesmos e aumentar a autoestima ou então estimular a produção artística de valor elevado?

Será que a ideia de país "meio-africano e meio-europeu" de média renda nos ajuda a formatar uma literatura que interessa às escolas e às universidades?

Vimos coligindo obras impactantes de modo a favorecer o seu próprio desempenho ou há um certo cinismo na nossa cultura que ora diz uma coisa, ora diz outra coisa sobre o mesmo assunto?

Não estaremos perante um Cabo Verde díspar?

Um imaginário erigido em alicerces do achismo. Outro presente nos números estatísticos tomados do real que nos dão conta das condições em que os sistemas estão montados, das distorções existentes e situações estafantes por que passa uma larga faixa da população, faltando pão, não havendo equidade e o usufruto de uma vida decente etc. E o finalmente bazofio, vaidoso, gastador e assistido pela boa vontade dos doadores.

Nestas condições que opções de vida, que sentido da história, que pensamento e que literatura defender?

Que cultura e qual o papel dos criadores das artes no geral, que caminho seguir e como recuperarmo-nos da crescente alienação cultural?

Onde está e em que lugar anda a propalada língua materna, o tratamento adequado e uso como ferramenta da nossa autossustentação e da nossa autoconstrução?

Não são os pensadores e criadores da arte a descerem para encontrar interessados, mas sim os que enxergam, os ávidos do saber é que têm de subir até eles, até as suas obras, para comungarem das experiências vividas e das visões futuristas contidas em suas criações. A criação do cidadão inteiro e a formação duma juventude ciente da sua condição de farol das mudanças a operarem-se na sociedade passa pela leitura, pelo saber, pelo conhecimento da sua própria condição de sujeito da transformação. Esta devia ser uma das funções da escrita e da literatura moderna em Cabo Verde, sabendo que uma obra é compilação de vivências e de saberes apurados. Ela é fonte, é arte, é património.

Respondo, sem equívocos, que o lugar da literatura é no seu espaço natural conquistado há muitas décadas, no lugar, onde, ela se reconhece e se renova, onde ela cresce e frutifica sem padecimentos de qualquer ordem, sem mendigar amparos, um lugar de vida própria, um lugar na

atenção dos poderes públicos, condição que devia e deve ser assumida pela estado todo o tempo, sem paternalismos, sem indeferimentos, devendo, o estado assumir o papel de defensor e de fator da criação artística, sem distinção, ter o papel de advogado primeiro dos criadores de cultura. Afinal, Cabo Verde é único lugar no mundo, por via da cultura, a nação antecedeu o edifício de estado autónomo. Isto ficou claro em Mindelo no simpósio sobre o Cinquentenário da Revista Claridade – sob o signo da emancipação literária cabo-verdiana.

Recentemente tomou posição na primeira página dos jornais nacionais e internacionais, por ocasião do Festival de Literatura “Morabeza”, recentemente realizado na Praia, importantes declarações de Sua Excelência o Senhor Presidente da República, o poeta Jorge Carlos Fonseca, do Senhor Primeiro Ministro, Dr. José Ulisses Correia e Silva, do Senhor Ministro da Cultura e das Industrias Criativas, o Sociólogo Abraão Vicente e do Senhor Presidente da Câmara da Praia, Dr. Óscar Santos, afirmações que auguro não tenham sido emotivas e casuais, mas, sim, exatas e sinceras que se cumpridas em toda linha estaríamos em condições de considerar que a Literatura no Cabo Verde Contemporâneo poderá reaver o lugar que lhe é devido na sociedade cabo-verdiana.

A terminar não posso deixar de, nesta hora académica, propiciado por este encontro, inclinar-me perante a lembrança do meu mentor, amigo, vizinho e figura cujo gesto e palavra duram no intramuros do meu espírito, o poeta Mário Fonseca, autor do incisivo poema “Se a Luz é Para Todos” e arquiteto da poética “Meu País é uma Música”.

Peço desculpas se não fui académico.

O PROFESSOR DE LÍNGUA PORTUGUESA E AS IMAGENS DE SI: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

Carlos Alexandre Nascimento Aragão

*Centro de Excelência 28 de Janeiro – SEED
cana_aragao@yahoo.com.br*

O ENSINO DE GRAMÁTICA COMO UM CONJUNTO DE VERDADE

No que diz respeito ao controle da circulação do discurso da/sobre a educação, sabe-se que é delegada à escola a educação formal de crianças e jovens, desde o século XIV, por ocasião de sua criação. Essa instituição apresenta, assim, grande prestígio na sociedade. É nesse contexto de ensino-aprendizagem que tal instituição promove a circulação de discursos veiculados nas/pelas disciplinas. Isso ocorre a partir de um conjunto de profissionais que são responsáveis pelo seu ensino. Com efeito, só a eles é dado o direito de ensiná-las, de discutir sobre elas, haja vista a aquisição de um poder sobre isso (graduação em licenciatura). Ou seja, para que o profissional seja autorizado a ensinar alguma disciplina numa escola, precisa obter uma autorização para isso, a partir de cursos de formação de professores. Isso significa que, na conclusão de seu curso de formação, esse profissional adquire um poder sobre o que lecionar, como lecionar na escola. Tal aquisição, por seu turno, promove a circulação de determinados discursos em um espaço fechado, segundo algumas regras restritas, fazendo com que a palavra passe por um processo de ritualização (FOUCAULT, 2009). A esse conjunto de sujeitos autorizados para circular os discursos, Foucault (2009, p. 39) denomina de “sociedades de discurso”.

Foucault (2009) igualmente discute sobre o controle dos discursos no âmbito das instituições e, assim, quando uma disciplina torna-se um objeto de ensino-aprendizagem, como é o caso da Língua Portuguesa (LP), traz consigo tal controle. O referido filósofo leva em conta ainda que nem todos têm acesso às regiões do discurso, por aparecerem fechadas. Para Foucault (2008), o responsável pela seleção do acesso dos indivíduos a certas regiões do discurso é o *ritual*, por definir a qualificação que cada um deve possuir, determinando os sujeitos que falam, papéis preestabelecidos. Esse preestabelecimento de papéis dá origem às *sociedades de discurso*, com a função de conservar ou produzir discursos que circulam em um espaço fechado, distribuídos segundo regras estritas (FOUCAULT, 2009). Dessa maneira, os detentores dos discursos são preservados e perpetuados na sociedade; neste caso, na escola. Nessa esteira de estudos acerca do discurso, o referido autor procede à seguinte afirmação: “[...] todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 2008, p. 44).

Em decorrência disso, observa-se que o discurso da escola tem força da verdade. E, para o estudante tornar-se um indivíduo aceito socialmente, é necessário que adquira o discurso eleito por essa instituição, pois este lhe legitima o saber e a verdade. Estes, por sua vez, apoiam-se sobre um suporte institucionalmente determinado. Como bem observa Foucault (2009, p. 07) “[...] ter algum poder, é de nós (Instituição), só de nós, que lhe advém”.

E, a partir dessa observação, depreende-se que o filósofo francês crê que a vontade de verdade, apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer uma espécie de pressão e um poder de coerção sobre outros discursos. Isso porque os discursos em circulação são marcadamente controlados e distribuídos em uma sociedade.

Seguindo a linha de nossa abordagem, é importante também observarmos como a Gramática se consolidou na humanidade, no sentido de ser instituída como uma disciplina e, portanto, um conjunto de verdades a ser ensinado.

Sabemos que, após os fenícios fazerem uso da escrita alfabética, a outra civilização que se ateve a tal mecanismo foi a grega. Para isso fez adaptações do alfabeto fenício às características da língua grega, como bem argumenta Kristeva (2007). Dessa forma, percebemos que o estudo da linguagem ganha uma atenção especial desde a escrita alfabética até a criação da gramática. Isso já era possível ser observado na obra "Crátilo" de Platão (429-347 a.C), quando este filósofo discute a respeito dos problemas da linguagem. Podemos também dizer que os gregos entendiam a linguagem como um sistema formal, distinto de um exterior significado por ela (o real), constituindo em si mesma um domínio próprio (KRISTEVA, 2007). Por ser um sistema formal, torna-se, na visão de Platão, uma obrigação, isto é, uma lei para toda a sociedade.

Nos anos 60, do séc. XX, chega aos cursos de Letras a Linguística, trazendo as teorias estruturalistas (língua como um sistema de regras) que são perpassadas para as gramáticas pedagógicas. Reforça-se, assim, o pensamento tradicionalista existente quanto ao ensino de língua, conforme já mencionado. Nessa mesma época, o ensino de língua sofre influência das teorias de Comunicação; conseqüentemente, a disciplina de Português sofre alteração em sua nomenclatura, passando a se chamar Comunicação e Expressão.

Mesmo com a presença da Linguística, há quase 50 anos, nos cursos de Letras, e de várias pesquisas no campo da linguagem, muitos professores de LP de hoje insistem em permanecer no ensino canônico de língua, privilegiando o uso da metalinguagem e da obediência às regras da gramática normativa.

UM OLHAR SOBRE A ANÁLISE DO DISCURSO

A Análise do Discurso surge na França nos anos de 1960 com os estudos de Jean Dubois (lexicólogo, envolvido com as tentativas da linguística de sua época) e de Michel Pêcheux (filósofo e debatedor do marxismo, da psicanálise e da epistemologia), com o objetivo de analisar o discurso político.

O discurso é concebido por Pêcheux (1988) como um efeito de sentido. Isto se deve ao fato de as formações discursivas serem interpeladas pelas formações ideológicas e, conseqüentemente, refletirem no discurso. Pêcheux (1988, p. 163), postula que o efeito-sujeito é constituído e produzido pelo interdiscurso. Desse modo, este efeito revela o funcionamento da ideologia a partir da materialidade linguística, o texto seja ele verbal/não-verbal. Este não é trabalhado como na análise de conteúdo, à procura de um sentido dentro dele, mas da discursividade, a partir da sua materialidade. Assim, o texto é pensado em relação às suas condições de produção, ligando-se a sua exterioridade, pois não interessa ao analista o que o autor quis dizer, a interpretação como a reprodução, mas os efeitos de sentido, a realização dos processos de constituição dos sujeitos envolvidos numa determinada situação de comunicação.

Assim, o discurso não é concebido como unidade fechada porque se relaciona com outros discursos, com as condições de produção do discurso e com o que Orlandi (2010) chama de heterogeneidade constitutiva, haja vista ser atravessado por diferentes formações discursivas e afetado por diferentes posições de sujeito. Segundo Pêcheux (1988, p. 143), o discurso é o lugar destinado à prática da reprodução e transformação das relações de produção, devido às diversas posições assumidas pelo sujeito em um determinado lugar. Este, por sua vez, é interpelado pela ideologia, mas ela não é o único processo de efetivação da reprodução/transformação das relações de produção de uma formação social. Nesse sentido, o discurso sempre acontece em uma arena de embates ideológicos.

A condição de produção do discurso é realizada através da inserção dos sujeitos¹², da situação, da memória discursiva e do interdiscurso. Sem esses mecanismos não se pode analisar o texto discursivamente, pois ele está inserido em um aqui e agora do dizer, atravessado por um contexto

12. Estes, neste trabalho, não são tratados como sujeitos empíricos, mas como funções discursivas. As formações desses enunciadores em sujeitos dos seus discursos movem de um estado de S1 para S2. Ou seja, o S1 (sujeito empírico) é interpelado pela Formação Ideológica (FI), pela Formação Discursiva (FD), pelo interdiscurso, pelos esquecimentos 1 e 2 e, então, passa para o estado de S2. É a esse estado que nos referimos aqui. (COSTA, 2011, p. 91)

sócio-histórico e ideológico mais amplo. A isso Pêcheux (1988) denomina de *interdiscurso*, o já-dito que está na base do dizível e o considera como “todo complexo com dominante” das formações discursivas.

A ideologia interpela os indivíduos em sujeito, criando assim o efeito do pré-construído, cuja formação se dá através de diversos discursos que vieram de outro lugar. Portanto, o discurso sempre está demarcado por uma formação discursiva em que o sujeito está inserido. Assim, seu sentido é estabelecido pela própria identidade das FDs colocadas em relação no espaço interdiscursivo. Mesmo existindo a demarcação no discurso do sujeito, este não a percebe e o produz como sendo seu, isto é, como se a origem deste estivesse no próprio sujeito. Dessa maneira, esquece que o seu discurso está assujeitado¹³ a uma formação discursiva (*esquecimento n° 1*), no entanto, a sua produção discursiva não pode ser considerada original, porque está atravessada por outros discursos já-ditos em algum outro momento. À medida que concebe o discurso como sendo a sua origem, o sujeito só consegue produzi-lo de uma única forma, esquecendo a existência de outros sentidos possíveis, produzindo a impressão de que existe uma ligação direta entre linguagem-pensamento-mundo. Esse processo Pêcheux (1988) chama de *esquecimento n°2*. O intradiscurso, por sua vez, diz respeito ao eixo da atualidade.

Além disso, a produção do discurso faz com que o sujeito crie uma representação imaginária da interação entre o EU e o OUTRO. A esse processo (PÊCHEUX *apud* MUSSALIM, 2009), denomina de jogo de imagem de um discurso, pois à medida que um sujeito ocupa uma posição, ele constrói uma imagem ao pronunciar seu discurso: do lugar que ocupa; do lugar que ocupa seu interlocutor; do próprio discurso. Do mesmo modo é a imagem construída desse sujeito com relação à imagem feita do seu interlocutor.

O jogo de imagem criado pelo locutor e interlocutor no processo discursivo nos leva a pensar sobre a formação do *ethos* discursivo, porque todo discurso presume a construção de uma imagem dos sujeitos

13. Segundo Orlandi (2007) o sujeito é sujeito de e é sujeito à, logo, ele é sujeito à língua e à história e com isso torna-se assujeitado.

envolvidos. Tal estudo é baseado nos postulados de Maingueneau (1997, 2006, 2008) e Amossy (2008). A noção de *ethos*¹⁴ vem sendo estudada desde a antiguidade com os trabalhos do filósofo Aristóteles e se intensifica na contemporaneidade. O filósofo grego escreve a obra chamada *Retórica*,¹⁵ cujo objetivo é enfatizar a retórica como uma arte de persuasão e esta é efetivada a partir de três provas empregadas pelo orador: *logos*, *ethos* e *pathos*. O primeiro refere-se ao próprio discurso devido àquilo que ele demonstra ou parece demonstrar. O *ethos* está centrado no caráter moral do orador, e o *pathos* refere-se ao modo como se dispõe o ouvinte.

A FALA DOS SUJEITOS PROFESSORES

Como foi explanado anteriormente, para constituir o *corpus* deste trabalho, entrevistamos professores de Língua Portuguesa, Ensinos Fundamental e Médio, entre o 6º e 3º anos, das escolas municipais e estaduais do município de Monte Alegre de Sergipe. Tal prática foi efetivada a fim de analisarmos o seu discurso, principalmente no que diz respeito à imagem que eles constroem em relação a o que representa (para eles) ser professor de LP. No âmbito deste tópico, tentamos estabelecer a ponte entre as teorias estudadas e os discursos aqui recortados. Com efeito, detectamos que a gramática, até hoje, é vista por alguns professores de LP como o instrumento primordial do ensino de língua. Para transcrevermos essas falas, seguimos os ensinamentos de Marcuschi, buscando usar um código que não identificasse os sujeitos.

A imagem que o professor faz de si

- S₇ "(...) tem que estudar muito para que você dê a sua aula e que você consiga *passar realmente o conteúdo* como ele deve ser passado (...)"

14. De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 220), o *ethos* é um termo emprestado da retórica antiga, o qual designa a imagem de si construída pelo locutor em seu discurso, para exercer uma influência sobre seu alocutário.

15. A *Retórica* teve sua origem como metalinguagem do discurso oratório na Sicília por volta de 485 a.C. (Aristóteles 2005, p. 24)

- S₈ "(...) esses alunos, né? + que são assistidos através de um um bom trabalho um trabalho bem desenvolvido, com certeza além desses alunos + é :: se serem valorizados, né? e conseguirem alguma coisa na vida a gente também como profissional acaba sendo bem visto, né? + se tornando até muitas das vezes como um um alguém da família mesmo dependendo do grau de proximidade que a pessoa tiver".
- S₉ "Ser professor de Língua Portuguesa não é considerar-se um *professor e sim um orientador de conhecimento* em busca de melhorar o aprendizado do discente".
- S₁₁ "(...) o professor tem que estar *preparado para as eventualidades* que surgem dentro da sua sala de aula (...)".
- S₁₂ "(...) muitos deles vieram pra mim, e aí, onde a gente sente que nosso trabalho deu certo, eles vieram pra mim e disseram professora muito obrigada, a *sua maneira de me ensinar a ler* + me fez + chegar onde eu queria chegar. Então isso pra mim é gratificante (...)".

Segundo o S₇, ao professor cabe repassar conteúdos. Tal discurso reforça a ideia perpetuada no espaço escolar quanto ao professor ser o sujeito conhecedor do saber científico e o único sujeito capaz de proceder à transmissão desse conhecimento para os seus aprendizes. Nessa relação de poder, o professor se destaca como a voz ativa em sala de aula e, ao mesmo tempo, conserva sua posição de destaque nessa relação hierárquica. Nesse aspecto, retomamos o discurso pedagógico (ORLANDI, 2009), o qual não é um campo para a representação da polissemia, da produção dos sentidos, mas da paráfrase, da reprodução, o que marca a circularidade de discursos tidos como verdades absolutas e carregados de sentidos ideológicos.

Por conseguinte, temos o professor como manipulador da metalinguagem, de um conceito privilegiado e dominador, de um discurso institucionalizado. Um ambiente tão homogêneo, como postula Orlandi (2009), impede qualquer tipo de mudança, de criatividade dos estudantes. Temos como exemplo o ensino de Língua Portuguesa, tal como enfatiza o S₇. Conforme essa perspectiva de ensino, o conhecimento compartilhado diz respeito às análises de regras gramaticais, do funcionamento estrutural da

língua, o que nada mais é que o exercício da metalinguagem. A legitimação desse discurso ocorre dentro de uma *cenografia*, no nosso caso, a escola.

Na medida em que esse objetivo é atingido, o docente entende que cumpriu sua função com êxito, respondendo à imagem que a sociedade neoliberal faz da escola, de estudante. Este, segundo os S_8 e S_{12} , é percebido como sujeito grato, na medida em que corresponde ao ideal de sucesso imposto por essa mesma sociedade. Com efeito, o professor se percebe como um profissional competente, uma vez que consegue *transmitir* os conhecimentos que lhe são outorgados, garantindo a continuação da sua posição enquanto detentor do conhecimento. Decorre daí que há uma continuação da imagem de que ele é responsável pelo sucesso/insucesso dos aprendizes. De igual forma, mantém o poder que o próprio lugar que ocupa lhe concede, por ser institucionalmente marcado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos que o ensino de língua ainda permanece vinculado à tradição, cuja prática se dá através do ensino voltado para a gramática, impondo normas e o ideal do “certo” versus “errado”. Este ensino está pautado no pensamento dos alexandrinos, em especial, no do gramático Dionísio da Trácia, por conceber a gramática como um modelo da representação do saber empírico da linguagem dos poetas e dos pensadores.

Esse direcionamento de ensino baseado na gramática tradicional está atrelado à função da escola presente na sociedade. Essa instituição, concebida como um espaço eleito e legitimado para a reprodução/transmissão do conhecimento em nossa sociedade promove a circulação de disciplinas. Estas trazem consigo um conjunto de verdades, um saber e um poder jamais questionados.

Ademais, percebe-se que ainda estamos distante de visualizar um ensino de língua desprendido do ensino de gramática por a sociedade e os sujeitos envolvidos no processo ensino aprendizagem (professores, pais e estudantes) cobrarem e exigirem do espaço escolar a via tradicional, Cabe aos envolvidos, em especial aos professores, iniciarem as transformações

necessárias. Fazendo do ensino de língua um momento dinâmico e desprovido de normas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÃO, Carlos Alexandre Nascimento (2012). *O professor de língua portuguesa e as imagens de si no município de Monte Alegre de Sergipe*. Aracaju: UFS (Dissertação de Mestrado).
- BARROS, M. E. de R. de A. B (2008). *A língua portuguesa na escola: percurso e perspectiva*. In: *Revista Interdisciplinar*. V.6.
- FOUCAULT, M (2009). *A Ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola.
- FOUCAULT, M (2008). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 35ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- KRISTEVA, J (2007). *História da linguagem*. Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- MARCUSCHI, L (1986). *A. Análise da conversação*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática.
- OLIVEIRA, L. E (2010). *Gramaticalização e escolarização: contribuições para uma história do ensino das línguas no Brasil (1757-1827)*. São Cristóvão: Editora UFS, Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira.
- ORLANDI, E. P (2007). *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 7ª Ed. Campinas, SP: Pontes.
- Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa / Ministério da Educação. Secretaria da Educação Fundamental. – 3ª ed. – Brasília: A Secretaria, 2001.
- PÊCHEUX, M (1988). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi (et al).Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP.
- SILVA, R. V. M (2000). *e. Tradição gramatical e gramática tradicional*. 4ª ed. São Paulo: Contexto.

A FEIRA POÉTICA DE LÍVIO OLIVEIRA

Cássio Augusto Nascimento Farias

Universidade Federal de Sergipe
cassio.augusto88@hotmail.com

Jeane de Cássia Nascimento Santos

Universidade Federal de Sergipe
jeaneqn@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Dividido entre o ofício jurídico e a escrita, o poeta potiguar Lívio Oliveira é autor de sete livros de poesia: *O colecionador de horas* (2002), *Telha crua* (2005), *Pena mínima* (2007), *Dança em seda nua* (2009), *O teorema da feira* (2012), *Resma* (2014) e *Cais natalenses – 101 haicais* (2014). Tais funções, contudo, não o impedem de aventurar-se por outras veredas: em 2005 publicou o livro de ensaios intitulado *Bibliotecas vivas do Rio Grande do Norte*; em 2009 lançou o CD *Cineclube*, em parceria com o músico Babal. Imparável, o autor ainda se dedica na preservação da memória e da cultura da cidade onde nasceu, Natal.

Este trabalho, contudo, tem como foco de estudo sua quinta obra de poesia, *O teorema da feira*. Presente no título do livro, a palavra “teorema” aponta para o que seria, *a priori*, a sua proposta. Conforme destaca Ferreira (2010), o termo designa uma “Proposição que, para ser admitida ou se tornar evidente, necessita de demonstração” (Ferreira, 2010, p. 2025). À vista disso, podemos supor que há um empenho para conceituar a “feira”. Entretanto, o possível sentido a ser atribuído ao verbete precisa ser comprovado para tornar-se válido. A partir dessas considerações, lançamos

as seguintes questões para nortear o nosso debate: qual a definição de “feira” defendida na obra? Como a poética do escritor norte-rio-grandense pode ser traduzida pela utilização do vocábulo “feira”?

Nossa hipótese inicial é de que a escolha da expressão “feira” no título está ligada diretamente à multiplicidade estética e temática presente na coletânea. O livro de Oliveira é plural e imprevisível, assim como a feira, caracterizada por uma diversidade gigantesca de cores, sabores e odores, bem como de uma organização singular, sofrendo mudanças constantes e incertas. Outrossim, o poeta não só caracteriza a feira, mas autentifica sua tese no decorrer de toda sua obra. Com o intuito de confirmar nosso pressuposto, discorreremos, de modo geral, sobre o conjunto de poesias da obra, além de analisarmos dois poemas específicos, “Artesania” e “Festa”, que trazem a pluralidade como um dos temas centrais.

Para fomentar nossa discussão, lançaremos mão dos estudos de Ramalho (2004) e Bauman (1998) acerca das especificidades da arte e da literatura na pós-modernidade, enquanto buscaremos contextualizar os tópicos abordados segundo as considerações de Lipovetsky e Serroy (2011) sobre a contemporaneidade. Ademais, faremos uso das observações de Sato (2007) e Ferreira (2010) a respeito da feira, com o intuito de traçar uma possível aproximação com o significado da palavra apresentado por Oliveira em *O teorema da feira*.

A FEIRA PÓS-MODERNA

A fim de elucidar os traços característicos da produção lírica de Lívio Oliveira, faz-se necessário ter em mente as peculiaridades da contemporaneidade, bem como o impacto que os fenômenos pós-modernos têm gerado na literatura, já que o autor se encontra inserido nesse quadro da arte atual. Inicialmente, Lipovetsky e Serroy (2011) podem nos oferecer uma interpretação do momento em que vivemos. Conforme alcunham os autores, o período corrente é marcado pela cultura-mundo ou hipercultura: “os indivíduos dispõem de mais imagens, mais referências, modelos e podem assim encontrar elementos de identificação mais diversificados

para construir sua existência” (2011, p. 15). Resultado da mercantilização ininterrupta da cultura de origens diversas e de suas diferentes formas de produção, a hipermodernidade “não cessa de remodelar nossos conhecimentos sobre ele” (2011, p. 10).

Trazendo o debate para o âmbito da literatura, Ramalho (2004) discorre acerca de aspectos semelhantes quando elucida questões concernentes à criação lírica atual. Para a professora, a globalização tem causado o contato direto entre uma cultura e outra. Como resultado, a identidade do sujeito fragmentou-se. Exposto a diversas informações, o indivíduo tornou-se impossibilitado de compreender o que o cerca de forma fixa e única. Por outro lado, a literatura produzida por esse sujeito múltiplo reflete na pluralidade de temas tratados, bem como nas estruturas utilizadas: “o hibridismo retorna como única forma possível de se justificar a microscópica fragmentação da própria vida, fragmentação esta iconicamente observada na estética multifacetada que traduz a poesia atual” (2004, p. 44).

Retomando Lipovetsky e Serroy, ambos ressaltam que o “poder multiplicado da hipercultura [...] explica a litania das críticas, que a acusam de uniformizar pensamentos, romper laços sociais, manipular a opinião, infantilizando-a” (2011, p. 10). Porém, diferente do que denunciam os críticos, a arte pós-moderna não se sujeita aos conhecimentos recebidos do exterior. Para Ramalho, “voando em meio ao mar de referências, [o lirismo pós-moderno] cria um trajeto único, um desenho próprio, no qual as referências se perdem ou passam despercebidas” (2004, p. 54). Seguindo essa mesma linha de pensamento, Bauman (1998) afirma que “a imagem artística [contemporânea] reclama (e desfruta!), no agitado processo de elaboração do significado” (1998, p. 134). Ao invés de repetir tudo àquilo que é importado, o artista atual vê o que herda como “sugestões, permitindo convites ao estudo e demonstração, à interpretação e a reinterpretção” (1998, p. 135). O poeta, assim, atribui um significado novo, autoral ao objeto que é tema de sua produção, embora consciente de que esse significado está aberto a mudanças constantes. Portanto, o escritor contemporâneo aceita de bom grado o excesso de informações gerados pelos avanços na tecnologia. Contudo, ele não teme perder-se na

desordem que a corrente violenta de sentidos pode causar, nem repete passivamente o que ganha do outro. Ao contrário, ele dá uma ordem singular e própria ao caos, subvertendo e criando incessantemente a partir das diversas fontes que bebe.

É partindo dessas observações sobre os fenômenos pós-modernos e suas reverberações na literatura que nos aproximamos do vocábulo “feira”, utilizado no título da obra de Oliveira. Dos possíveis sentidos atribuídos à palavra “feira”, é viável destacar três: primeiro, o termo pode referir-se a um “Lugar público muitas vezes descoberto, onde se expõem e se vendem mercadorias”; segundo, assumindo um significado figurado a “balburdia, falario”; e terceiro, considerando a sua origem latina, a expressão designa ainda “dia de festa” (Ferreira, 2010, p. 929). Entretanto, os três significados possuem, de certa forma, uma ligação entre si, e nos ajudam a refletir metaforicamente a respeito da pós-modernidade e, como veremos adiante, a “feira” é uma das imagens que melhor representam a poética de *O teorema da feira*.

Usada de forma pejorativa, a feira pode designar um local que esteja dominado pela desordem, pela bagunça, conforme destaca Ferreira. Essa denotação pode se dar pelo fato de que a feira livre, local público onde se comercializa diversos produtos, não responde a uma estruturação fixa. Como define Sato (2007),

a feira livre caracteriza-se por estruturar-se numa ampla rede de relações sociais que mescla diversas gramáticas sociais e vale-se de regras tácitas. [...]

O livre arbítrio de cada um é moldado e depende da existência dos outros. As possibilidades de organização da feira livre dão-se de acordo com cada situação, cada lugar e cada circunstância (2007, p 101).

Nota-se, assim, que a feira possui sim uma “lei” que a ordena, mas essa lei se dá de acordo com cada situação. Ela está à mercê de mudanças frequentes, o que impossibilita a existência de uma estrutura que resista ao tempo. Ademais, as regras não estão escritas em um papel, oficializadas, elas são negociadas silenciosamente na cooperação e na competição

entre os feirantes e os compradores. O fato do substantivo “feira” poder expressar uma “balburdia” retrata a dificuldade de fixar uma ordem de modo permanente. E é o que acontece com a arte pós-moderna, conforme discutimos com Bauman e Ramalho: assim como o sujeito que tem seus conhecimentos reformulados a partir dos novos saberes que recebe de extramuros, a arte não respeita a uma estrutura limitada, fechada em si. Ela está sempre propícia a novas aventuras e experiências. Do mesmo modo, assim como as feiras, que nunca são iguais, cada autor cria estruturas e significados originais, únicos.

Outra característica ímpar da feira livre é a multiplicidade de produtos e de pessoas encontradas nela. Podemos aproximar tal ponto com a etimologia da palavra, já realçada com base na acepção de Ferreira, que originalmente designava um “dia de festa”. Significado este que é apresentado pela canção “Feira de Mangaió”, de Sivuca e Glória Gadelha, interpretada por Clara Nunes:

Fumo de rolo arreio de cangalha
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Bolo de milho, broa e cocada
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pé de moleque, alecrim, canela
Moleque sai daqui me deixa trabalhar
E Zé saiu correndo pra feira de pássaros
E foi passo-voando pra todo lugar
Tinha uma vendinha no canto da rua
Onde o mangaieiro ia se animar
Tomar uma bicada com lambu assado
E olhar pra Maria do Joá (2x)
Cabresto de cavalo e rabichola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Farinha rapadura e graviola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pavio de cadeeiro panela de barro
Menino vou me embora
Tenho que voltar
Xaxar o meu roçado

Que nem boi de carro
Alpargata de arrasto não quer me levar
Porque tem um Sanfoneiro no canto da rua
Fazendo floreio pra gente dançar
Tem Zefa de purcina fazendo renda
E o ronco do fole sem parar (2x) [...] (Sivuca; Gadelha, 1979)

Como ilustra a música, a feira é um espaço onde se encontram mercadorias diversas a venda. O eu-lírico lista os objetos mais variados vendidos por ele, desde alimentos a calçados. Além disso, concomitante ao período de comercialização de produtos, há músicas e dança nas ruas, o que nos leva a concluir que dia de feira também é dia de festa. Contudo, vale destacar que não é só por conta das canções que se dá o tom festivo da feira, mas também pela riqueza tanto de itens comercializados quanto de pessoas em constante movimento, sempre mudando, e enchendo o espaço de vida. Aspectos que também encontramos na literatura contemporânea, uma vez que, fomentado pela facilidade de acesso a informações de outros lugares do mundo, o artista produz uma obra híbrida, rica de referências a outros artistas e culturas. É o caráter híbrido evidenciado por Ramalho: o poeta deixa transparecer na própria obra a torrente de conhecimentos que o cerca. Por outro lado, o cunho festivo da arte se dá tanto pela heterogeneidade de saberes que abarca, quanto pelo modo ativo que se posiciona. Ao invés de repetir-se à exaustão, a literatura, similar a feira, cria e renova-se continuamente, negando-se a entregar-se a uma paralisia inanimada.

A FESTA LÍRICA EM O TEOREMA DA FEIRA

Como destacamos na primeira parte deste trabalho, lançamos a hipótese de que o “teorema” da feira proposto por Oliveira é atestado no decorrer de toda sua obra. A primeira proposição que podemos destacar a respeito do objeto de estudo do escritor é a ideia de que a feira é um ambiente múltiplo, sentido já debatido na seção anterior. Nota-se tal aspecto, inicialmente, na pluralidade de temas explorados. Na primeira parte do livro, intitulado “blue no(i)te”, há quatro poemas dedicados a

quatro músicos de jazz de origens distintas: o francês Django, e os norte-americanos Thelonious, Miles e Chet. Já a segunda parte, "arteminha e outros voos", possui 41 poemas em que a quantidade de tópicos debatidos se fragmentam ainda mais. A escolha da metáfora do voo no título da seção é pertinente, já que o poeta trata não só de elementos locais, como também globais. Dessa maneira, são mais de quarenta poemas que transitam pelo mundo e pela arte.

As obras abordam: a cidade de origem do autor, Natal ("Alta Cidade", "Do mar até a palavra", "Croniqueta agônica"; outros países, cidades e estados ("Londres irreal", "São", "So(m)bras de Roma", "Barcelona não profana", "Veneza dorme", "Buenaires", "Paris: um dia", "Corredeira nº 5 do Zambeze", "Pequenas águas", "Pemaharishi"); a metalinguagem ("Silêncio do Tempo", "O bico do peito", "Artesania", "Ao último poeta maldito", "Ensaio de língua (lalangue)", "Pontessono", "Eis o silêncio: (e) o que reina"); obras de arte ("Galerina", "Cachalote"); objetos ("Das trepanações e suas delícias); jogos ("Arte de Caíssa"); artistas ("David na academia", "Primeiro de agosto"); o erotismo ("Festa", "Missa", "Presságio", "Desenho idílico"); entre outros.

Entretanto, vale salientar que essa classificação é de cunho didático, uma vez que os poemas podem oscilar entre uma e outra, como é o caso de "Do mar até a palavra", que, além de focar a cidade de Natal ("e eu te dei agora o meu primeiro e último poema na(f)talense" (OLIVEIRA, 2012: 108)), também traz alusão a aspectos universais: artistas (Lorca, Pasoline, Duchamp, Jean Luc Godard, etc.); personalidades históricas e míticas (Calígula, Nero, João Batista, Augusto, Capitolina, etc.); lugares (África, Buenos Aires, Roma, etc.); e manifestações artísticas (poema romano, "Ready-Made", fado, Woodstock, etc.). À vista disso, reforça-se ainda mais o caráter híbrido dos temas de *O teorema da feira*. A heterogeneidade faz-se presente até mesmo em poemas que são norteados por um tópico central, o que nos faz retomar as observações de Ramalho, Lipovetsky e Serroy acerca da facilidade de acesso que o sujeito contemporâneo tem a uma infinidade de práticas culturais ao redor do mundo. Ramalho, de modo mais restrito, nos mostrou que tais fenômenos podem ser vislumbrados na produção lírica pós-moderna, fragmentando-a. O exemplo de Oliveira condiz com

as observações dos pesquisadores, pois é rico de elementos não só locais como também globais.

Ademais, o hibridismo também se faz perceptível nas estruturas formais dos poemas. Não há nenhuma forma poética fixa que limite os textos produzidos. Além do grande número de poemas compostos em versos livres, a obra também possui textos longos, assim como textos breves, como é o caso de "Artesania". Este último é um dos poucos casos que seguem uma forma lírica específica, o haicai, pois contém 17 sílabas métricas, na seguinte ordem: o primeiro verso com cinco sílabas; o segundo, sete sílabas; e o último, as cinco sílabas restantes. No entanto, o poema não discorre sobre as estações do ano, como pressupõe a forma lírica de origem japonesa (Tavares, 1996, p. 285):

ARTESANIA

Arte em cena alada

Tudo pode estar no mundo:

Senso tenso, nu(n)ca (Oliveira, 2012, p. 99).

Tais informações também nos fazem retomar outra característica da feira salientada anteriormente: a organização aberta, única. Quando Oliveira adota a estrutura métrica do haicai, ele a subverte à medida que recusa as estações do ano enquanto tema. Desse modo, utilizando o haicai ao seu modo, ele deixa a sua própria marca na obra. O mesmo vale, de certa forma, para o restante da obra: o fato de não seguir nenhuma regra una e imutável na escolha das formas poéticas, o escritor mostra-se disposto a experimentar incessantemente, criando e reformulando as composições estéticas de acordo com seu interesse. Esses elementos nos aproximam ainda das ponderações de Bauman, consideradas na parte anterior deste estudo, pois o livro de Oliveira é um exemplo do que afirma o sociólogo polonês a respeito da arte na pós-modernidade: o artista atual mostra-se dedicado a interpretar e reinterpretar o que recebe do cânone para então imprimir suas próprias digitais naquilo que produz. Ele não está disposto a repetir o que apreende durante seus deslocamentos pelo mundo, mas sim a corromper a seu bel prazer aquilo que foi apropriado.

O poema "Artesania", citado acima, serve para ilustrar a postura do poeta diante da realidade contemporânea. No primeiro verso, "Arte em cena alada", repete-se a metáfora do voo trazida no título da segunda parte da obra, que abarca de modo significativo o caráter global do livro. Nesse verso, no entanto, o eu-lírico refere-se à arte em geral e atribui a ela uma tendência mundial, que extrapola as fronteiras geográficas. O segundo verso, "Tudo pode estar no mundo", trata da característica mundana de conseguir apreender em si o "tudo", palavra que pode ser compreendida, como a união de coisas ou pessoas distintas que, embora conflitantes, comunguem entre si. Reafirma-se, desse modo, o caráter híbrido do mundo (e da arte), onde a convivência dos diferentes é sim possível. Já o terceiro verso, "Senso tenso, nu(n)ca", há uma ressalva: o artista deve receber o "tudo" de modo analítico e ativo, sem nunca ceder ao "senso tenso". A nuca (caso retiremos os parênteses da expressão "nu(n)ca") é tida como uma das regiões que mais sofrem com o excesso de trabalho e estresse, denotando o ofício árduo de qualquer artista. O eu-lírico, por conseguinte, demonstra que o diálogo com outras fontes de conhecimento deve ser acompanhado de um exaustivo cuidado com a matéria-prima, reformulando-a do seu modo. O posicionamento crítico pode ser relacionado ainda ao cunho festivo e vivo da feira, uma vez que esse caráter se dá tanto pela pluralidade do local, quanto pelas mudanças contínuas. Similar ao espaço público, o poeta aceita o "tudo" de modo indiscriminado, mas demonstra sua vitalidade ao alterá-lo incessantemente.

Aspectos similares podem ser observados em outro poema de Oliveira:

FESTA

Não que assim quisesse
sem ter sido convidado
só queria conhecer
o que da infância suspeitava:
a grande festa,
o ser maduro
e toda a gente viva e feliz.

Sem máscaras e sem véus,
a vida passando por entre os anéis
o vinho entre os lábios
os lábios despojados
os lábios eriçados.

Toda a geste festejava
toda a gente entoava
cantiga pura de ninar.

A festa longa,
a noite posta,
o doce na boca,
o doce entre as pernas,
o doce dos olhos
das amigas novas,
das novas canções.

Toda a gente entoava,
toda a gente encantava
a gente encantada da festa (Oliveira, 2012, p. 87)

Embora perpassasse por temas diversos, como a infância e o amadurecer, o texto retoma a festividade, tópico debatido na segunda parte deste trabalho. A heterogeneidade aqui se dá pela repetição do pronome “toda” (três vezes), antecedido pelo substantivo “gente” (reutilizado cinco vezes). As pessoas cantam em uníssono e festejam alegres, em detrimento de qualquer diferença que as possam separar. Percebe-se no poema que a festa é caracterizada não só pelas canções, mas pela reunião de indivíduos em um único lugar. Não há referências diretas à feira, mas podemos relacionar tal obra com a canção “Feira de Mangaió” e com a etimologia do substantivo feira, que antes designava “dia de festa”. Similar à feira, que reúne de modo harmônico produtos vários e pessoas distintas, o eu-lírico de “Festa” lança um elogio à agregação de grupos diferentes, que comemoram o viver em comunhão. A feira, assim, pode ser um sinônimo de festa, e vice-versa. Além disso, ambas estão em concordância com o

conjunto de poemas do livro: os três são híbridos cheios de vitalidade, e não descansam embora “a noite posta”.

Em resumo, pode-se afirmar que o “teorema” lançado por Oliveira para definir a feira pode ser sintetizado em poucas palavras: pluralidade, organização aberta a transformações constantes e o sabor festivo. Para comprovar essas proposições, o escritor parte do próprio conjunto de sua obra: híbrida, de estruturas sempre oscilantes, mas que convivem entre si harmonicamente. Conforme debatemos previamente com Bauman, há na arte pós-moderna um interesse de não só falar sobre um objeto, mas de atribuir a ele significados novos, e é isso que o poeta potiguar faz. Embora não sejam novas, as definições propostas são um louvor à feira, não um ataque. Diferente do sentido pejorativo utilizado para referir-se a “bagunça” e a “desordem”, Oliveira demonstra que há ordem na feira, mas uma ordem pueril, múltipla e alegre. O autor exalta as singularidades do espaço público em questão e as toma para si como uma mola propulsora de sua produção artística.

CONCLUSÕES

Relembrando as considerações de Ramalho, Lipovetsky e Serroy, o acesso ao conhecimento de diversas origens tornou-se um lugar comum na contemporaneidade, o que produz um indivíduo fragmentado, composto por vários eus conflitantes, diferentemente do sujeito único, imutável. A insegurança que tais fenômenos poderiam causar é substituído em *O teorema da feira* pela alegria da mistura, mesmo que discordante, bem como pelo prazer de criar, com base no caos de informações, uma verdade própria, ainda que efêmera. Assim como ocorre na arte pós-moderna, conforme discutimos com o auxílio de Bauman, a obra de Oliveira assume o ofício de receber uma quantidade gigantesca saberes e construir, a partir deles, um saber singular, à medida que interpreta e subverte as heranças deixadas.

Como pudemos perceber com os poemas “Artesania” e “Festa”, o eu-lírico de ambas as produções exaltam a comunhão, o encontro entre polos antes separados. Contudo, a mistura promovida pelos avanços na

tecnologia atual é aceita com ressalvas. Em “Artesania”, a condição é clara: o artista deve auferir tudo de modo ativo, trabalhando incansavelmente para moldar de forma única o que apreende. Em um mundo cercado de vozes imperiosas, o poeta não se sujeita à elas, fazendo com que sua própria voz seja ouvida no meio de muitas. Semelhante ao poema “Festa”, em que o festejo é repleto de vida, ele também demonstra vigor diante de seu ofício.

Ademais, a metáfora da feira, presente no título da obra, nos ajudou a traduzir a poética do escritor potiguar, uma vez que ambas são plurais, festivas e propícias a mudanças frequentes. Ao mesmo tempo, a feira ganha também sentidos novos de acordo com os poemas: ao contrário do juízo negativo atribuído a ela, Oliveira enxerga beleza na estrutura transitória, na abundância de produtos diversos e de pessoas distintas, e ainda no tom vivaz, pulsante, que invade as ruas nos dias de feira – e por que não dizer nos dias de festa? Se muitos temem perder-se nela, Lívio Oliveira se perde de bom grado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman, Z. (1998). O significado da arte e a arte do significado. In Bauman, Z., *O mal-estar na pós-modernidade* (pp. 131-141). Tradução de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Corrêa, R. (Produtor), & Nunes, C. (Intérprete). (1979). *Esperança* [CD]. São Bernardo do Campo, SP: Emi-Odeon.
- Ferreira, A. B. H (2010). *Novo dicionário da língua portuguesa* (5a ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2011). Introdução. In Lipovetsky, G. & Serroy, J., *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada* (pp. 7-29). Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- Oliveira, L. (2012). *O teorema da feira*. Natal: Edição do autor.
- Ramalho, C. (2004). *Hybris: nosso inusitado templo de poesia*. In CUNHA, H. P. (Org.), *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90* (pp. 43-64). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Sato, L. (2007). Processos cotidianos de organização do trabalho na feira livre. *Psicologia & Sociedade, Brasil*, 19, 95-102.

Tavares, H. U. C. (1996). Haicai. In Tavares, H. U. C., *Teoria literária* (11a ed. rev. e atual.) (p. 285). Belo Horizonte, MG: Villa Rica.

ESCRITURA EM LÍNGUA PORTUGUESA: EXPERIÊNCIAS DOS ALUNOS SURDOS DO CURSO DE LETRAS LIBRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, BRASIL

Cleide Emília Faye Pedrosa

*Universidade Federal de Sergipe – Brasil
cleidepedrosa@oi.com.br*

João Paulo da Lima Cunha

*Universidade Federal de Sergipe – Brasil
jplcunha83@hotmail.com*

INTRODUÇÃO

O uso da Língua Portuguesa une irmãos em alguns países, entre eles, Brasil e Cabo Verde. Inserida no contexto de diálogo entre usuários de Língua Portuguesa (LP), este capítulo tem por objetivo analisar o “português-por-escrito” produzido em narrativas do eu do sujeito surdo, verificando o contexto mais amplo em que ocorreu seu processo educacional.

Como ouvintes e falantes da Língua Portuguesa, por vezes, desconhecemos a maneira como nossos irmãos linguísticos surdos utilizam a língua com a qual nos comunicamos de forma escrita e oral, o qual alguns estudiosos chamam de “português-surdo”. Na conjuntura deste capítulo, para estudar o “português surdo”, colocaremos em interface as áreas: Estudos Surdos (ES), Estudos Críticos do Discurso (ECD) e a Gramática Sistêmico- Funcional (GSF). Após exposição das áreas, procederemos ao gesto de análise e discussão do corpus, e os resultados.

ESTUDOS CRÍTICOS DO DISCURSO: COMPROMETIMENTO COM AS MINORIAS

Os Estudos Críticos do Discurso é um campo teórico que se filia em defesa das minorias, ou seja, com os grupos que são dominados socialmente. Como averba o próprio van Dijk (2008, p. 15), “Os ECD estão especificamente interessados no estudo (crítico) de questões e problemas sociais, da desigualdade social, da dominação e de fenômenos relacionados, em geral, e no papel do discurso, do uso linguístico ou da comunicação em tais fenômenos, em particular. (VAN DIJK, 2008, p. 15).

Os problemas sociais resultantes da desigualdade entre grupos e de denominação atingem vários grupos sociais, entre eles, podemos citar, a comunidade surda. Historicamente esta comunidade sofreu e sofre a exclusão. Como bem explica Ortuzar (2016), toda ordem social produz exclusão, reforça o autor, que toda sociedade tem suas vítimas. Vítimas do abuso do poder do grupo que o exerce.

Podemos afirmar, em consonância com van Dijk (2008), que ocorre abuso de poder quando se realiza “dominação” de um grupo social por outro grupo. Vejamos:

- “Relações de dominação são estudadas principalmente da perspectiva do grupo dominado e do seu interesse”.
- “As experiências dos (membros de) grupos dominados são também usadas como evidências para avaliar o discurso dominante”.
- “Pode ser mostradas que as ações discursivas do grupo dominante são ilegítimas”.
- “Podem ser formuladas alternativas viáveis aos discursos dominantes que são compatíveis com os interesses dos grupos dominados” (VAN DIJK, 2008, p. 15).

Pela relação elencada, declara-se o compromisso social e políticos dos estudos críticos. Estes dão voz às minorias desmascarando as ideologias dos discursos dominantes e sua ilegitimidade. E, ao mesmo tempo, busca novos caminhos para que os grupos dominados possam gerar sua própria mudança social.

Especialmente nas sociedades mais pobres, que vivenciam as grandes desigualdades resultantes da corrupção, injustiças e da falta de educação, os analistas críticos têm o difícil desafio de explicar como ocorrem “os processos de construção das identidades sociais, políticas e culturais” (BOLIVAR, 2005, p. 353).

Para atingir o objetivo maior de pesquisas em ECD – “ser relevante para grupos dominados”, é necessário estabelecer diálogos com várias disciplinas e seguir metodologia pertinente para esta finalidade e assim contribuir para suas metas sociopolíticas. (Van DIJK, 2008).

Claramente verifica-se nos compêndios de várias áreas das ciências sociais que a busca por igualdade social, da forma como entendemos hoje, “é um fenômeno relativamente recente na história humana” (OTTONE, 2011, p. 60). Tem seu início no século XIX, baseado nas ideias socialistas e alcança o século XX. Com este posicionamento, destaca-se a noção de cidadania, muito cara, para os ECD.

ESTUDOS SURDOS NO BRASIL E CABO VERDE: CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CIDADÃ

O foco na cidadania que caracteriza as sociedades modernas traz um despertar para, principalmente, as minorias na busca por seus direitos. Isto não tem sido diferente com a comunidade surda.

Neste contexto de significados sociais sobre cidadania que envolve distintas organizações da sociedade civil e também o Estado, Esteban (2006, p. 184) declara que “a aprendizagem cidadã é um processo de produção e reprodução de significados provenientes das práticas interpretativas e identitárias que vão constituindo o ator social”, e ao mesmo tempo o capacitam “para participar nos diversos cenários políticos e simbólicos”.

Essa construção de identidade cidadã exige do ator social um tipo de automonitoramento (processos metacognitivos) sobre a construção de significados de sua socialização política, ou em outros termos, de sua aprendizagem cidadã. Outro processo inerente a esta aprendizagem cidadã são os mecanismos de “autorreferenciação cívica (mediante os

quais constrói seus processos identitários e a consciência reflexiva) e de descentralização cidadã (mediante os quais autorregula suas atitudes com as normas, os valores e as legalidades próprias de sua comunidade)” (ESTEBAN, 2006, p. 185).

Podemos dizer que através da autorreferenciação cívica, ativistas surdos buscam, por meio de processos metacognitivos, avaliar e automonitorar se suas ações públicas e sociais são coerentes, obviamente, tendo como referências a convicção e a responsabilidade como dois grandes componentes da ética democrática. Principalmente, levando em consideração, o histórico de seu povo e a luta que precisam travar para conquistar direitos que lhe foram negados.

Por isso, entendemos que as múltiplas identidades cidadãos de uma sociedade, ou mesmo de uma escola, “devem gozar de garantias básicas de coexistências, respeito e reconhecimento” e devem também gozar da “possibilidade de reformular e ressignificar permanentemente seus ‘inéditos viáveis’ já que o processo de construção da cidadania-humanização só é possível compreendê-lo como permanente devenir¹⁶” (ESTEBAN, 2006, p. 196).

Como já afirmado anteriormente, toda sociedade produz suas próprias vítimas, seus próprios excluídos e que estes quando buscam visibilidade, o são de forma estereotipada, visto não haver respeito por sua cultura, neste ponto, será importante acompanhar, mesmo que resumidamente, a luta dos surdos pela construção de sua identidade cidadã; deste modo, passaram e estão passando pelo processo da aprendizagem cidadã.

3.1 ESTUDOS SURDOS NO BRASIL

Em nosso país com dimensões continentais, já chegamos a mais de 209 milhões de habitantes, e com base nas fontes do censo de 2010 (IBGE), 9,7 milhões de brasileiros têm deficiência auditiva. Desse montante,

16. Devenir\ inéditos viáveis – entende-se que os seres humanos são relativamente conscientes de seus condicionamentos e de suas liberdades (Esteban, 2006).

identificam-se 2.147.366 milhões com deficiência auditiva severa¹⁷. Nesse computo, aproximadamente um milhão são jovens até 19 anos.¹⁸

A partir da década de 1970, a Educação sob a égide da Teoria Tradicional começou a ser contestada sob a influência da Teoria Crítica. Segundo Perlin e Strobel (2009, p.16), “o multiculturalismo é um dos reflexos mais significativos do fim de uma cultura única”. Chega a década da diversidade de identidades cidadãs, quando a escola busca garantir a coexistência dessas identidades. A sociedade busca a cidadania-humanização (ESTEBAN, 2006).

Conforme estudos de Perline e Strobel (2009, p. 17), o multiculturalismo “vê o sujeito surdo como uma diversidade cultural, com alguns aspectos políticos que envolvem lutas por reconhecimento”. Podemos chamar esta luta por reconhecimento de aprendizagem cidadã, concordando com Esteban.

As autoras Perlin e Strobel (2009, p. 26) ainda nos relata em como, com base nos Estudos Surdos, o povo surdo acordou para a sua situação de “perdedores”, para a situação de como foram “tratados de deficientes, menos válidos, como nos [os] colocaram como excluídos, como direcionaram sobre nós [e] práticas colonialistas e uma infinidade de outras ferramentas excludentes que estão por aí circulando.”

Ainda segundo as autoras em referência, com base em Costa (2005), os Estudos Culturais (grande contribuição para os Estudos Surdos também) surgem em meio as mobilizações de grupos sociais minoritários que se insurgem para fazer sua própria leitura do mundo, como seu direito de ressignificar e reformular seu devenir. Estes grupos se apropriam de ferramentas e instrumentos conceituais, “repudiando aqueles que se interpõem ao longo dos séculos aos anseios por uma cultura pautada por

17. Perda entre 70 e 90 decibéis (dB).

18. <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2016/09/apesar-de-avancos-surdos-ainda-enfrentam-barreiras-de-acessibilidade>, acesso em 20\09\17, as 17h35 por Portal Brasil publicado: 28/09/2016 15h09 última modificação: 28/09/2016 18h39

oportunidades democráticas, assentadas na educação de livre acesso” (COSTA, 2005, p.108 *Apud* PERLIN; STROBEL, 2009, p. 27).

A educação dos surdos, por séculos, foi pautada pelos ouvintes, como lembram as autoras:

Em 1880 [Gram Bell,] naquele Congresso de Milão, com a proibição da língua de sinais os ouvintes assumiram a educação de surdos, e a pedagogia e o currículo surdo tiveram provavelmente de desaparecer e viria a invenção da correção da fala, o retorno da pedagogia não surda. A pedagogia de surdos, por muitos anos continuou a ser inventada por ouvintes (PERLIN; STROBEL, 2009, p. 36).

A história dos surdos brasileiros segue esta mesma trajetória. Com base em Rocha (2008), temos dados interessantes sobre a educação de surdos. Em 1857, no Artigo 16º na Lei 939 de 26 de setembro, o Império dedicava subvenção anual para o Instituto de Surdos-Mudo (atualmente INES, Rio de Janeiro) e 10 bolsas para os surdos carentes¹⁹. Até hoje, o INES é considerado referência nacional na educação de surdos, e é custeado pelo Ministério da Educação.

Porém se continuarmos pautados na história do INES, uma década depois, vamos identificar o decreto de número 4.046, de 19 de dezembro de 1867, leiamos os fragmentos (grifos nossos):

Approva o Regulamento Provisorio do Instituto dos Surdos-Mudos. Hei por bem Approvar e Mandar que se observe provisoriamente no Instituto dos Surdos-Mudos o Regulamento que com este baixa, assignado por José Joaquim Fernandes Torres, do Meu Conselho, Senador do Imperio, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, que assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio

19. § 10º Conceder, desde já ao Instituto dos surdos-mudos a subvenção annual de 5.000\$000, e mais dez pensões, tambem annuaes, de 500\$000 cada huma, a favor de outros tantos surdos-mudos pobres, que nos termos do Regulamento interno do mesmo Instituto, forem aceitos pelo Director e Comissão approvados pelo Governo.

de Janeiro, em dezanove de Dezembro de mil oitocentos sessenta e sete, quadragésimo sexto da Independencia e do Imperio (...)

Art. 18. O curso de ensino será dividido em 5 annos, comprehendendo: O 1º anno. - **Articulação artificial, e leitura sobre os labios - Leitura - escripta** - as 4 especies - Doutrina Christã.

O 2º anno. - **Leitura - escripta** - arithmetica - **Grammatica portugueza** - Historia Sagrada;

O 3º anno. - **Portuguez** - Arithmetica, pesos e medidas - Geometria elementar e Desenho linear;

O 4º anno. - Arithmetica - Elementos de historia e geographia - **Portuguez e Francez**;

O 5º anno. - Continuação da Historia e Geographia - **Portuguez, Francez** e Escripturação Mercantil.

No grifo, destacamos a educação recebida pelos surdos, vejamos as duas disciplinas que reforçam o oralismo a que os surdos foram submetidos desde tempos: Articulação artificial, e leitura sobre os lábios. Foi necessária uma longa jornada para que alguns outros posicionamentos pedagógicos fossem se instaurando e se instalando.

Nacionalmente, os anos de 2002, 2005 e 2014, entre outros, são marcantes para a comunidade surda nacional. Sua identidade é reconhecida pela valorização de sua língua e cultura (2002 – Lei da Libras; 2005 -.Decreto da Libras). O ano de 2011 apresenta um grande diferencial para a vida das pessoas com deficiência e dos surdos. Através do Plano “Viver sem limite”, várias ações são executadas e, entre elas, a implantação do Curso de Letras Libras em todas as universidades federais do país.

Ao considerar estes resultados, não podemos esquecer, a força dos movimentos sociais no Brasil, que segundo Garé (2016), respaldada por Silva (2000), inicia sua caminhada na década de 1970, com expressivas manifestações em praça e ruas; 1980, com formalização de grupos; 1990, com diálogos e papel do Estado; assim, faz parte da governabilidade, reconhecer o direito dos grupos minoritários. Neste contexto, a década de 80, fica conhecida como a década da inclusão: 1981 – Ano Internacional

da Pessoa com Deficiência; 1983 – formação da Comissão de Luta pelos Direitos dos Surdos.

3.2 ESTUDOS SURDOS EM CABO VERDE

Como o conteúdo, deste capítulo, foi apresentado em Cabo Verde, achamos por bem oferecer aos leitores algumas informações sobre o contexto dos Surdos neste país²⁰. Segundo dados²¹ em busca na Internet, o censo de 2010, apresentava cerca de 4.800 surdos para uma população de 535.806 cabo-verdianos.

Em notícia e vídeos publicados on-line²², desvendamos alguns conhecimentos sobre a situação dos Surdos em Cabo Verde. Os aspectos que se destacam é formação de professores em Portugal e a falta de uma língua gestual própria, utilizando-se da LGP – Língua Gestual Portuguesa. O fato de usar a LGP se justifica pelo uso de materiais didáticos de Portugal e a formação de professores. Porém não há legislação sobre a língua gestual.

Em Praia, na capital, há uma escola com uma turma de alunos surdos desde 2008\2009²³ - Escola de Ensino Básico Integrado (EBI) Eugénio Tavares. De acordo com a entrevistada, Profa Dra. Maria Alice Figueiredo,

20. Trabalho apresentado em I SEMINÁRIO DE LITERATURA, EDUCAÇÃO E CULTURA ENTRE IRMÃOS CABO VERDE E BRASIL, Universidade de Cabo Verde, 15 e 16 de janeiro de 2018. Na ocasião (dia 15\01\18) também tivemos um encontro de uma hora com surdos e equipe local que trabalha com a comunidade surda: professores e intérpretes. Inclusive conheci o jovem da reportagem que tinha lido antes de viajar para Cabo Verde: Jovem surdo da ilha do Fogo, quer ingressar na universidade e forma-se em matemática "Jovem surdo da ilha do Fogo, quer ingressar na universidade e forma-se em matemática. Quer ser o 1º jovem surdos a frequentar a universidade!". Na reunião sobre que como este jovem não estava conseguindo acompanhar o curso, foi consultado sobre mudança de curso para a área de computação.

21. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=29874 ; http://countrymeters.info/pt/Cape_Verde, 24\12\18; http://countrymeters.info/pt/Cape_Verde, 25\12\17

22. Gestora do Polo Nº 1 de Assomada espera que o Ministério da Educação assuma professor de língua gestual na escola. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=52446, consulta em 13\12\17. <http://videos.sapo.cv/JSRcmcz1ZFHzf1nLPKzP>

23. Surdos em Cabo Verde: A vida em silêncio | Notícias cabo verde ncaboverde.blogspot.com/2013/12/surdos-em-cabo-verde-vida-em-silencio.html, acesso em jan de 2018.

presidente da Associação Cabo-verdiana de Surdos (ACS), há necessidade de formação de técnicos e professores para trabalhar com a comunidade surda, bem como se faz necessária a criação da língua gestual de Cabo Verde. A fim de ajudar na educação dos alunos, a sala foi dividida em duas turmas. A turma da professora Maria Madalena Borges Pereira, de um lado, “com dez alunos entre os 8 e os 16 anos de idade, do 2.º, 3.º e 6.º anos de escolaridade. Do outro, a da professora Cláudia Moreira, com sete alunos do 4.º e 5.º anos, e idades compreendidas entre os 11 e os 15”.

Ainda na capital, há um projeto especial, na Escola Secundária Pedro Gomes. Lá, alunos surdos, do 8.º e 9.º anos têm suas necessidades linguísticas supridas através da presença de intérpretes, já que estes frequentam turma regular.

Embora os projetos com o MED (Ministério de Educação e Desportos) tenham começado em 2008, a ACS (Associação Cabo-verdiana de Surdos) começa timidamente a dar seus primeiros passos em 2001, atendendo a um grupo de 6 ou 7 crianças.

Concluimos este tópico destacando palavras da reportagem: “Não somos deficientes! Somos uma minoria que comunica de maneira diferente. Esta é uma reivindicação dos surdos, que pedem para ser tratados da mesma forma, com direitos e deveres como qualquer outra minoria”.

O PAPEL SOCIAL DE UMA GRAMÁTICA FUNCIONALISTA

Como ponto de partida, aceitamos a linguagem como semiótica social e a língua como sistema semiótico (os falantes têm escolhas). Assim sendo, não podemos considerar o uso da língua de forma estanque, com base (apenas) nas diretrizes de uma gramática normativa de herança greco-latina para analisar a produção de LP2 dos surdos que passaram\passam por graves privações pedagógicas, seria mais uma injustiça social.

Conforme advoga Caldas-Couthard (2016, p. 200), “uma Análise Semiótica Crítica é essencialmente política e seus/suas praticantes agem sobre o social a fim de transformá-lo, interpelando regimes de verdade” e regime de poder e suas ideologias através de análises linguísticas. E ao

agir assim, “ajudam a criar um mundo onde pessoas são, em fenômenos macrossociais, menos discriminadas por sua cor, seu sexo, credo, idade ou classe social”. Esta perspectiva se coaduna fortemente com os postulados da ACD, base teórica deste capítulo.

Portanto, estas análises linguísticas precisam ser feitas sob a ótica de uma gramática funcional como a Gramática Sistêmico-Funcional, que, de acordo com Cunha e Souza (2011, p. 25), “não [é] um conjunto de regras, mas uma série de recursos para descrever, interpretar e fazer significações” (CUNHA, SOUZA, 2011, p. 25), em que se destacam os aspectos semânticos e pragmáticos (WEEDWOOD, 2002).

Para os defensores da GSF, a língua constrói significados através da léxico-gramática. Estes significados podem ser ideacional (experencial e lógico), interpessoal e textual, respectivamente: para representar o mundo; para interagir e construir relações interpessoais e para criar um texto coeso.

No próprio tópico, apresentaremos outras informações sobre a GSF e suas categorias acionadas para a análise.

ESCRITURA EM LÍNGUA PORTUGUESA POR SURDOS: APRENDIZAGEM E IDENTIDADE CIDADÃS

O material a ser analisado são narrativas de vida de surdos que estudam na Universidade Federal de Sergipe (Brasil), principalmente, os estudantes do curso de Letras Libras. Verificamos que durante a análise do *corpus*, os atores sociais realizam diversas avaliações ou avaliatividade, nos termos da GSF (julgamento-pessoas, apreciação- coisas, afeto-sentimentos) tanto em relação à língua portuguesa e quanto ao uso dela. As escolhas linguísticas e as construções textuais dos surdos refletem um contexto social histórico de exclusão, dificuldades e sofrimentos - embora também imprimam vozes comprometidas dos atores na formação de uma identidade cidadã envolvida com a política vida, e política emancipatória. Leia-se esses exemplos gerais:

Fragmentos 1:

- [...] *perder a audição de um dia para outro, não fácil*- **1-S-M-LL(UFS)2015.1**²⁴
- *O cenário ficou em minha volta muito mudado, as pessoas os meus amigos já não olhavam para mim, como antes* - **1-S-M-LL(UFS)2015.1**
- *Inclusão não é fácil* - **2-S-F-LL (UFS) 2016.1**
- *Despreza surdo sofre difícil* - **5-S-M-LL (UFS) 2016.1**

As construções oracionais acima confirmam o processo de exclusão que historicamente foi construído. A realização de atividades particulares, o convívio social com as pessoas ao seu redor, o preconceito estabelecido e o processo escolar são algumas das etapas afetadas que constatamos por meio dos discursos dos surdos. Assim, aprofundaremos nos fragmentos das narrativas do eu para compreender esse processo representativo da escritura de LP2 por surdos.

5.1 DIFICULDADE COM A LÍNGUA PORTUGUESA PADRÃO

Como já explicado, aos surdos coube uma herança deficitária em sua escolaridade que se reflete em seu conhecimento de mundo, da LP e de sua própria língua.

a. Desafio na marcação de gênero

Nos fragmentos abaixo, percebemos que a marcação da categoria de gênero no modelo de LP é problemática para os surdos. Por reconhecerem que em língua portuguesa há a marcação de gênero masculino e feminino nos nomes e qualificadores, os atores procuram realizá-la. No entanto, os textos apresentam desvios da norma padrão. Em libras, L1 dos surdos, não há marcação de gênero em alguns sinais, em outros, se utilizam de outros tipos de marcadores. Sendo assim, as diferenças se sobressaem nos exemplos.

24. A numeração inicial indica o número recebido pela narrativa de vida, S maiúsculo que a pessoa é surdo de nascença; s minúsculo, que se tornou surdo após nascimento; M, masculino; F, feminino, LL, curso Letras Libras, por fim, o ano de entrada no curso da UFS.

Fragmentos 2:

- *Eu fui no inclusão [...] - 2-S-F-LL (UFS) 2016.1*
- *1992, A Rosa Azul estudava 5º serie parei porque assistente social arrumar documento todo depois dimitir - 12-s-M-LL (UFS)2016.1*

Como o contato com o português é pelo *input* visual, não há para o surdo uma relação de correspondência entre letra e som, além da representação alfabética, conseqüentemente o conhecimento do “português-por-escrito” se dá por meio da palavra integralmente - uma a uma, isto é, “a seleção de letras que constituem uma palavra e a ordem em que essas letras aparecem são totalmente imotivadas”, sendo assim, sendo necessário “ver a palavra em uso em diversas ocasiões para aprendê-la (GRANNIER, 2007, 2008).

Além da relação de gênero, o “português-por-escrito” dos surdos possuem uma estrutura oracional peculiar, conforme o próximo tópico.

b. Estrutura oracional

Uma criança surda, assim como qualquer outra criança, tem a capacidade de aprender uma língua. A surdez não afeta a capacidade mental que uma criança surda tem de aprender qualquer língua. O processo de aprendizado da língua portuguesa deveria vir após o aprendizado da língua materna deles (Libras). Com isso o português por escrito dos surdos possui característica particulares em relação à modalidade escrita de um ouvinte. Como se verá nos fragmentos, a estrutura oracional não obedece a estrutura convencional da Língua Portuguesa. Frases entrecortadas, principalmente, com a ausência de elementos coesivos (preposições e conjunções) e de conjugações verbais. Tal estrutura coesiva e de conjugações verbais é uma influência direta da Língua Brasileira de Sinais.

Fragmentos 3:

- *Libras, alunos surdos. Não eu só a tudo ouvintes e familiares dos alunos surdos não ter nada ensinar surdo difícil achar [...] -10-S-M-C-(SE)2017*
- *Não sabe libras e famílias. Não sabe libras professoras. -10-S-M-C-(SE)2017*

A ordem oracional, em comparação com a estrutura simples do português de um ouvinte, tem o sujeito deslocado para o final da frase (“as famílias e as professoras não sabem libras”). A estrutura temática da oração, ou seja, o tema trabalhado, que os surdos buscam, no seu sistema de escolha linguístico, é enfático quanto à necessidade de aprendizado da sua língua (Libras) por aqueles que estão envolvidos. Tal estrutura demonstra o déficit de aprendizagem que os surdos possuem. Além disso, e ainda mais preocupante, o descaso que temos em relação a minoria linguística. Fato constrangedor, nas palavras de Cavalcanti e Silva (2007), ao verificarmos que os surdos buscam aprender o português, “mas no sentido de tornar mais confortável a posição do ouvinte: como se a obrigação fosse do surdo aprender a escrever português (não importa como) para tirar o ouvinte dessa ‘situação constrangedora’” (CAVALCANTI; SILVA, 2007, p. 229, grifo das autoras). Não há a mesma atitude quando se trata do aprendizado de Libras, já que esta é uma língua minoritária.

5.2 RECONHECIMENTO DA IMPORTÂNCIA DA L.P.

Um fato incontestável é que nossa sociedade é grafocêntrica. Sendo assim, atribui-se ao texto escrito um papel central. Logo, criou-se um mito para o estudante surdo de que a escrita poderia ser a salvação para melhores condições de vida em relação à escola e ao emprego. Uma nítida operação da ideologia escolar (CAVALCANTI; SILVA, 2007). Constrói-se então o pensamento de que ‘já que não falam’, para não ser excluídos totalmente, ‘precisam no mínimo escrever’.

Em meio aos aspectos de dificuldades e exclusão, há também o reconhecimento de que a Língua Portuguesa (LP) é um mecanismo de transformação social (imposição da ideologia grafocêntrica?). Embora reconheça o processo de dificuldade, exclusão que a Língua Portuguesa representa e representou, os atores surdos, talvez numa **aprendizagem cidadã**, reconhece que é preciso esse envolvimento para uma mudança social ampla.

Fragmentos 4:

- *Obrigado Deus mas eu não Saber ler português precisa paciência eu vou esfroça treinar ler português parou não contunar mais treinar escrever português.* **4-S-F-LL (UFS) 2016.1**

Mesmo sem um domínio da gramática normativa (por isso advogamos na leitura semântica e pragmática dos textos surdos), o ator social utiliza de processos mentais: saber, precisar entender o português, como reflexos de processos metacognitivos da aprendizagem cidadã que reforçam, sem dúvida, uma socialização política. Em seguida, este faz uso de processos comportamentais: esforçar, treinar, não parar, continuar treinando o português, processos, entre a realização e os desejos, que, segundo nossa análise, apontam para um processo que trata de alguém consciente de suas ações. Isto é, mais dados linguísticos e discursivos que podem confirmar uma aprendizagem cidadã.

5.3 A INCLUSÃO PARA OS SURDOS: CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE CIDADÃ.

a. Histórico de luta

Como vimos até este momento do texto, o surdo sofre com a exclusão desde o ambiente familiar até os espaços escolares. Esse percurso histórico de luta está presente nas narrativas dos fragmentos abaixo.

Fragmentos 5:

- *Quanto a minha vida escolar foi muito difícil, inclusão familiar nunca tive, inclusão social algumas vezes, mim chamavam de doído.* **14-S-M-LL (UFS) 2014.1**

Observemos que a presença do processo verbal “ter” denota a inexistência de algo fundamental na vida da minoria linguística: a inclusão social. A percepção do ator é de que ele nunca teve uma inclusão familiar, e, algumas vezes, na sociedade. Não faz parte da vida do sujeito o envolvimento completo com a inclusão. Não há essa partilha - relação entre sua vida e a inclusão.

Fragmentos 6:

- *Eu fui no inclusão, não tinha interprete e é em Itabaiana. Não quero estudar no inclusão, quero estudar na escola surda e inclusão não é fácil. Os professores e os alunos não têm comunicação e quero na escola surda mesmo. - 2-S-F-LL (UFS) 2016.1*

No primeiro o momento, o ator constrói uma oração para reforçar que age com coerência e conhecimento. A inclusão é tida como a solução para o ensino plural. Para o autor a inclusão é algo negativo. Mas ele não acredita nisso por acaso, reforça esse dado com a indicação da construção oracional que indica suas ações: “Eu fui no inclusão”: processo material ativo, demonstrando que ele quis fazer o que todos indicavam como melhor caminho. No entanto, essa construção serve de introdução para uma frase que nega a inclusão como algo bom, já que o ator conhece como funciona: “Inclusão não é fácil”. Por isso, ele quer estudar na escola surda mesmo – contrariando a voz de experts – que são contra escolas especiais.

b. Construção e fortalecimento de uma identidade surda

Como vimos no fragmento 5, a inclusão não está sendo capaz de tornar o “incluído”, por meio de leis e espaços físicos, cidadãos. A voz dos surdos, e de como eles se sentem, não é ouvida, reforçando a desigualdade e discriminação. É necessária a compreensão do mundo desses atores, para pensarmos a inclusão para além do discurso hegemônico neoliberal (CORACINI, 2007). Para irmos além do discurso de que todos possuem as mesmas condições sociais, por isso o fracasso é exclusivo deles.

Por isso, é tão importante dentro do jogo hegemônico encontrar um lugar. Esse lugar não é a margem de uma sociedade ouvinte, mas sim fazendo-a ouvir sobre sua comunidade, sua cultura, sua língua, suas crenças, seus sentimentos, entre outras questões, ou seja suas identidades.

Fragmentos 7:

- *13 ou 14 anos primeiro entrar escola nome 11 de agosta encontrar ver pessoas Surdos admirar nunca ver surdos igual a mim nossa!! 4-S-F-LL (UFS) 2016.1*

Com os avanços dos estudos culturais e novas leituras sobre culturas no mundo (multiculturalismo), foi possível perceber um fortalecimento da identidade surda. Parte dessa mudança advém do envolvimento dos atores surdos em defender que há identidade(s) surda(s). Essa constatação se dá na narrativa do sujeito por meio das escolhas linguísticas de alguns processos. Os processos verbais destacam a percepção do contexto de exclusão que o ator passava. Mas também uma constatação forte (“surdos iguais a mim”).

CHEGAREMOS A UMA CONCLUSÃO SATISFATÓRIA?

Como conclusão desta etapa textual, gostaríamos de refletir sobre conclusões não-conclusas para a temática surda que este capítulo suscita e o quanto podemos contribuir com essa questão. Sendo assim, reivindicamos discussões maiores à temática surda, pois a mesma ainda necessita de maiores e melhores formas de engajamento teórico e social críticos.

Desse modo, podemos constatar que os estudos críticos do discurso é uma teoria capaz de criar inteligibilidade para problemas sociais. Em especial, a centralidade que ela possui em defesa de minorias. Além disso, vimos que uma gramática funcional não possui a função de construir ponderações sobre correção ou incorreção do uso da língua. Pelo contrário, ela “trata de como os [usuários] usam uma língua determinada, sobre os padrões e as estruturas que empregam (EGGINS, 2002, p. 223) para construir determinados significados a sua escolha. Isto é, a gramática sistémico-funcional trata das opções linguísticas dos sujeitos discursivos. Em relação à nossa pesquisa, podemos dizer que trata das opções que estão ao alcance dos usuários surdos.

Por isso, para nós, faz todo o sentido o que a professora Garè (2016) defende através de suas perguntas retóricas sobre considerarmos a forma peculiar dos surdos usarem o “português-por-escrito” como sendo mais uma variação da LP. Isto porque sua forma peculiar de escrever não nos impediu de compreender sua visão de mundo e de interagir com ele\ela através de seu texto em “português surdo”. Então uma gramática descritiva

como a GSF cumpre seu papel social em relação à língua. Ela nos oferece categorias mais democráticas, mais equitativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caldas-Coulthard, C. R. (2016). Análise do discurso anglo-saxônica e semiótica social crítica. In *Um mapa da crítica nos estudos da linguagem e do discurso*. (pp. 219-242). Campinas, São Paulo: Pontes.
- Cavalcanti, M. C.; Silva, I. R.. (2007) "Já que ele não fala, podia ao menos escrever...": o grafocentrismo naturalizado que insiste em normalizar o surdo. In *Linguística Aplicada: suas faces e interfaces*. (pp. 219-242). Campinas, SP: Mercado de Letras.
- Coracini, M.J. R. F. (2007). *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade – línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas: Mercado de Letras.
- Eggins, S. (2002). *Introducción a la Lingüística sistémica*. Logrono: Espanha: Unversidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Esteban, J. G. (2006). La formación de sujetos sociales y el aprendizaje ciudadano. In *Estructura tiempo y sujeto: nuevos recursos para la discusión interdisciplinaria* (pp.163-196). Bogotá: universidad Distrital francisco José de Caldas.
- Garè, R. M. R. (2016). *Educação formal x educação não formal: diferentes práticas de ensino e a construção de identidades surdas*. São paulo: Gregory.
- Grannier, D. M. (2007). A jornada linguística do surdo da creche à universidade. In *Linguística Aplicada: suas faces e interfaces*. (pp. 199-216). Campinas, SP: Mercado de Letras.
- Ortúzar, P. (2016). *El poder del poder: repensar la autoridade en tiempos de crisis*. Santiago: Tajamar Editores.
- Perlin, G.; Strobel, K.. (2009). *Teorias da Educação e Estudos Surdos* . Florianópolis: Universidade Federal De Santa Catarina.

Rocha, S. (2008). *O INES e a educação de surdos no Brasil: aspectos da trajetória do Instituto Nacional de educação de Surdos em seu percurso de 150 anos*. (2. ed.). Vol. 1. Rio de Janeiro: INES.

Van Dijk, T. A. (2008). *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto.

“QUE LITERATURA PARA O CABO VERDE CONTEMPORÂNEO? A LIBERDADE DO ESCRITOR”

Dina Salústio

*Academia Cabo-Verdiana de Letras
dinasalustio@yahoo.com*

“Que literatura para o Cabo Verde contemporâneo? Quando tomei conhecimento do tema imediatamente pensei em liberdade e particularmente na nossa liberdade enquanto escritores, onde cabem a liberdade dos outros que criamos ou recriamos e com quem temos partilhas, a realidade que nos pressiona e as referências literárias que suportam os nossos tempos de escrita e muitas vezes nos ajudam a compor pessoas e a nos compormos enquanto pessoas.

Essa literatura que nos permite desorganizar ou organizar e partilhar ideias, conceitos e gentes e milagrosamente nos incita a morrer milhões de vezes e a sorrir outras tantas, revividos. Sobretudo porque dentro da literatura ultrapassamos o medo.

Então eu penso: A literatura faz-nos bem.

Quando penso numa literatura para o meu país, necessariamente penso nas minhas referências literárias, nos meus valores e nos meus sonhos. É humano e quase lógico essa associação de ideias, embora algo narcisista. Mas não temos todos uma costela de Narciso? Do primeiro escritor até aos outros todos que vieram depois aprendemos o quanto fazemos parte de um mundo muitas vezes injusto, tantas vezes cruel, tantas vezes belo, quantas vezes solidário. Escolhemos como parceiros de vida e de viagens e de falas

escritores de quem não nos lembramos muitas vezes o nome, rosto, ou as palavras e o corpo, apenas os pensamentos e por isso cabem em qualquer mala e podem partir sempre comigo, connosco. A literatura faz-nos bem.

E quando visito os faraós, eles são meus irmãos, tal como os escravos que os serviram e morreram na construção das insondáveis pirâmides e múmias de mil segredos. Sem ódios. Olhar o rio Eufrates e pensar nas águas do Jordão, um pouco mais longe, e rever a história do primeiro batismo cristão e os amores e os falsos relacionamentos; as guerras religiosas ou seus fantasmas; a destruição, a morte os atentados. Ouvir a história dos judeus e seu caminho à procura de casa é uma emoção, como grande é a emoção de ver todos os dias milhões à procura de um lugar para viver.

Amigas e amigos brasileiros, senhores formandos, que vieram de longe para estar connosco: Com o Jorge Amado, vou particularizar, por carinho a vocês, a chegada a São Salvador da Baía, foi como que um completar, por fim, a história de uma viagem escrita na minha pele, histórias vividas em porões ou camarotes de luxo, em subterrâneos buscando a Liberdade ou nos portos olhando o mar com velhos marinheiros. O Luandino Vieira ou o Costa Andrade, tenho que os mencionar, meus irmãos angolanos, ensinaram-me outras gentes. Mas, sobretudo eu tive a sorte de ver meu mundo se alargando com a escrita de mulheres. Me perdoem o Tchekof, Dostoiiewsky, Federico Garcia Lorca, Hemingwai, Faulkner, ou Sartre e Saramago todos, inevitavelmente companheiros, mas amo, de uma forma mais íntima, mais pessoal até, a Simone de Beauvoir, a Yourcenair, a Virgínia Woolf. Mas também a Agustina Bessa Luis. a Paulina Chizianne, a Ana Paula Tavares, a Conceição Lima, a Clarice Lispector, a Adélia Prado, esse mundo todo que se escreve em português e é feminino e é nosso e nos mostra a exclusão, a luta e as vitórias que me enriquecem e honram.

Com Agatha Christie e Don Brown, a insónia perde o estatuto de enfado.

A literatura faz-nos bem.

Eu disse que a literatura nos faz pertença da humanidade, mas ela também nos faz pertença da humanidade cabo-verdiana. E lembro o Eugénio Tavares, o Pedro Cardoso, o José Lopes, ou o Januário Leite. Eles

fizeram a literatura acontecer e ultrapassaram épocas, possivelmente não sabendo que estavam a desenhar períodos de escrita.

Certamente que nunca pensaram sobre que literatura para o seu tempo porque, se não, teriam escrito sobre a escravatura. Necessariamente. Não o terem feito deixou um vazio literário sobre, sem dúvida a maior degradação física e moral da humanidade.

Mas, por irónico que pareça, ao lado da escravatura, vivia-se o período do romantismo épico que voava pelo mundo. Acompanhar o romantismo fazia desviar os olhares da realidade e literariamente, fez, sobretudo, não ouvir a dor das vergastadas no corpo das escravas e dos escravos, na alma das escravas e dos escravos, nos corpos dos desvalidos da sorte e da justiça que andavam pelo mundo.

Por isso não houve, por aqui, uma corrente denunciando as correntes. No entanto, Eugénio Tavares ou Pedro Cardoso, os escritores atrás referidos, entre outros, empenharam-se numa tarefa extraordinária e das mais nobres: defender a língua crioula, dar-lhe um lugar nas letras, mostrando que o crioulo cabo-verdiano era também uma língua literária, uma língua que no dizer de Eugénio, cito, "fala-se e se grafa". E eles conseguiram. Era a sua liberdade e nós, por isso, que fosse apenas por isso, estaríamos eternamente gratos a eles. Também surgiu a morna.

Em 2017 fez 150 anos sobre o final da escravatura. Em Cabo Verde celebrou-se. De algum modo.

E passaria o tempo que me é destinado falando desse sentimento em relação à literatura, intemporal literatura, que, a meu ver, é o único meio que estabelece a justiça na pertença da humanidade. Porque tudo o que se lê nós podemos fazê-lo nosso: o justo e o injusto, a glória e a vergonha, a grandeza e a humildade, a planície e o quintal, os sótãos de memórias e as caves de tortura, as esplanadas de sol, o ontem das crianças, o futuro, a saudade e a rosa. A ilha e o Mundo.

A literatura faz-nos bem. E convida-nos a sermos livres.

“Que literatura para o Cabo Verde contemporâneo? Ou é uma pergunta inocente, ou é uma provocação, pensei. Não há perguntas inocentes. De qualquer modo, não sei porque, ou talvez saiba, mas esta questão também leva-me aos Claridosos. Os escritores que vieram imediatamente antes de nós e depois dos atrás citados nativistas e que aceitaram, que aceitaram não ser livres na literatura.

Eles juntaram-se, não sei quantos, três, cinco, uma dúzia, uma cidade, não sei, e de facto, não me interessa se foram três ou trinta. O que sei é que colocaram a si mesmos essa pergunta: que literatura para o arquipélago? E desenharam uma literatura com objetivos concretos. Uma literatura pragmática e assertivamente direcionada. Uma literatura com os pés fincados na terra, onde as ilhas eram o cenário, o móbil da escrita, e o povo cabo-verdiano e a realidade cabo-verdiana o foco da escrita.

Daí eu pensar e defender que Claridade foi antes de mais um movimento político, fruto de um pensamento político. O irónico é que, de tanto se tentarem esconder atrás da literatura, ou fugir da polícia política, ou procurar enganar o sistema de repressão que existia na colónia, camuflando as ideias, driblando as palavras, mas certamente graças à capacidade literária extraordinária dos seus escritores conseguiu-se da melhor literatura que já se fez nas ilhas, sobrepondo-se o pensamento literário ao movimento político ou, pelo menos, caminhando juntos.

Quero aqui lembrar que a investigadora Dulce Almada Duarte no Simpósio Internacional sobre a geração Claridade, 2007, escreveu: “*O grupo da Claridade pretendeu, através da revista, contribuir para que se mostrasse que Cabo Verde tinha uma personalidade regional autónoma e diferenciada*”. Fim da citação.

E Baltasar Lopes em entrevista a Michel Laban disse, cito: (...)“*A revista nasceu para dar voz ao grupo que tinha um projeto... A situação estava insuportável.... Tínhamos de intervir, mas perante a óbvia impossibilidade de emprego de meios de acção directa, que opção nos restava? ... Seria a imprensa a nossa arma... a única arma possível, a escrita*”. “Cabo Verde – Encontro com Escritores, p35”

Tenho uma grande admiração pelos claridosos, talvez porque eu, por exemplo, não conseguisse sacrificar a minha liberdade criativa e escrever condicionada por temas, por balizas, por opções de grupo, como eles. Talvez por isso, muito mais do que admiração, acho que sou solidária com eles porque pressinto que teriam querido afirmar-se na escrita, de maneira diferente, ou melhor, também de outra forma, para além do que, maravilhada, eu conheço deles. Fechados, presos nas malhas dos compromissos do fincar os pés na terra, sós, eu, pessoalmente gostaria de que quem interpreta psicológica ou sociologicamente a escrita literária nos dissesse se, na escrita dos Claridosos não se deteta o isolamento, a prisão, a condenação e a tristeza.

Que literatura para o Cabo Verde contemporâneo?

Se, à semelhança dos escritores que nos antecederam, quiséssemos traçar uma orientação para a nossa escrita, fosse uma temática, ou mesmo uma estética, se quiséssemos, mesmo apenas como um mero exercício, traçar um rumo, necessariamente apresentaríamos um leque de propostas diferente das apresentadas pelos Claridosos. Simplesmente porque é outro o tempo, são outros os valores, os objetivos e os caminhos.

Para já a nível mundial estamos num século da maior liberdade artística e estética possível, depois porque o arquipélago do meio do mundo, o nosso Cabo Verde, tornou-se independente e com a mudança dos contextos históricos e das estruturas sociais e com nova ordem política e inseridos no mundo global democrático a literatura contemporânea teria que ser necessariamente diferente, com novos questionamentos, e novos compromissos.

No tempo contemporâneo teríamos que inscrever as mudanças sociais que se operam no território, as liberdades individuais que se ganharam, as sensibilidades e a questão da equidade de género, a luta contra preconceitos sociais, sexuais, racionais e outros. Novas temáticas onde se inclui a nova identidade “Criança” e os direitos humanos surgiriam com plenos direitos e contado de forma diferente.

Mas talvez em primeiro lugar, em primeiríssimo lugar mesmo, na nossa lista de análise para fundamentar a indicação de uma literatura para a atualidade, chamaria a atenção para a publicação da escrita das mulheres. É com particular prazer que chamo a atenção para o que escrevem e tão bem, e com tanta oportunidade, as companheiras escritoras deste 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.

Terceiro porque a circulação de ideias faz-se através de uma rede muito grande de meios onde as escolas e universidades pontuam com mais instrumentos e novos conhecimentos e os meios de comunicação e a internet são reais.

Também, ainda, porque além do escritor, do livro, do leitor, outros agentes tão importantes quanto esses como os especialistas, os estudiosos da coisa literária, nacionais e estrangeiros, alguns aqui, sublinho a presença da Christina Bielinski, e agradeço o trabalho feito no estudo e divulgação da literatura cabo-verdiana, também existem os editores, as gráficas e os distribuidores que passaram a fazer parte do circuito da escrita. As novas circunstâncias, as novas realidades são motivações que necessariamente estão a interferir na forma de se fazer literatura, como dantes o fizeram com a realidade de então.

A literatura dá-nos o mundo.

A literatura faz bem.

A literatura é a forma mais verdadeira e sedutora de se falar da realidade. E esta realidade, as gentes e a vida, reconhecemos, tem sido, ao longo dos tempos, suficientemente forte para pressionar os escritores a falarem dela. E vamos continuar a ter tudo isso nas personagens que criamos porque, de contrário, elas não seriam gentes, nem teriam alma, nem matariam, ou amariam.

Os estudiosos da literatura já estão a analisar o pensamento literário atual, seus reflexos na sociedade contemporânea, o papel da mulher na literatura. Alguns aqui presentes já estão a fazê-lo, a estabelecer

enquadramentos, procurando roturas e semelhanças com os que chegaram antes, a definir a periodização, a categorizá-lo. Nunca a dizer o que deve e como deve ser feito, estabelecer o certo e o errado, porque seria pôr mordças aos escritores. Lembro Ovídio Martins. "Mordças a um poeta? Seria mais fácil parar o vento com as mãos... e". Alguém na sala saberá o poema.

Isto para dizer que é o próprio escritor quem define o jogo da escrita e as suas regras.

A literatura continua, também, sendo uma arma, uma poderosa arma da denúncia. Ontem para denunciar por exemplo, a fome, a injustiça, a má governança, o desemprego, os abusos, hoje na escrita contemporânea para denunciar, por exemplo, a fome, a injustiça, a exclusão, o desemprego, a corrupção, a violência, os abusos.

Hoje, procurando, como ontem, conseguir uma forma inequivocamente bela de se dizer as coisas, às vezes, as mais desconfortáveis. Hoje, como ontem, também para falarmos de afetos, do amor, da esperança, da paz, do mundo. Hoje, como ontem, para se falar de liberdade.

A literatura faz-nos bem.

REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS E NEGRAS NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIROS: PROVOCAÇÕES (IM)PERTINENTES

Edinéia Tavares Lopes

*Universidade Federal de Sergipe
edineia.ufs@gmail.com*

Maria Batista Lima

*Universidade Federal de Sergipe
mabalima@gmail.com*

Maria Camila Lima Brito de Jesus

*Secretaria de Estado da Educação de Sergipe
camilaquimicaufs@hotmail.com*

Luciana Oliveira Vieira

*Universidade Federal de Sergipe
luoliveira.vieira@gmail.com*

Yasmin Lima de Jesus

*Universidade Federal de Sergipe
yasmin.lima.9@gmail.com*

INICIANDO O DIÁLOGO

Nas duas últimas décadas, tem se configurado no cenário mundial uma expressiva ampliação de ações, a fim de corrigir desigualdades sociais por meio da construção de condições de igualdade de oportunidades para todos e de combate ao preconceito e a todas as formas de discriminação ainda presentes na sociedade contemporânea.

Entre as ações de combate à discriminação racial no contexto brasileiro podemos nos referir às desenvolvidas com o objetivo de reverter a representação negativa da população negra e dos povos indígenas, uma vez

que a formação da nação brasileira se deu em uma relação de colonialismo, exploração e inferiorização dos povos negros, trazidos compulsoriamente ao Brasil, e dos povos indígenas que aqui moravam, e essa relação se dá, ainda nos dias atuais, por meio de estratégias de inferiorização que se (re) produzem nos diferentes espaços sociais, mediadas pelos resquícios da ideologia do branqueamento e pelo mito da democracia racial.

Essa ampliação abrange tanto as políticas públicas com foco nas ações afirmativas quanto as ações cotidianas dos diferentes espaços sociais, pois a configuração da sociedade se dá em um movimento contínuo e mútuo de implicação com as representações que são socializadas nas produções e expressões culturais em processo, definidas a partir de embates ideológicos, nos quais o acesso aos meios de produção e a disseminação dessas expressões se dão em relações de poder. Nesse contexto situam-se a literatura e o cinema como produções socioculturais que mediam as diversas dimensões da sociedade.

Desse modo, as produções literárias e filmográficas, a exemplo de outras linguagens, constituem espaços significativos de reprodução e disseminação das representações dos outros. Esse processo pode abrir um espaço de reflexão crítica da realidade e das relações sociais, mas também pode contribuir para a veiculação de mensagens que influenciam a população no modo de perceber e interpretar a imagem dos diferentes sujeitos culturais, a partir de marcas distintivas que naturalizam as diferenças como sinônimo de inferioridade.

De tal modo, defendemos que problematizar as representações de pessoas indígenas e de pessoas negras veiculadas, por exemplo, nessas produções pode ser um caminho para entender algumas das estratégias usadas para estabelecer significados e lugares desses sujeitos, já que nos deparamos cotidianamente com essas estratégias, mas nem sempre vislumbramos e/ou temos a possibilidade de refletir sobre elas e combatê-las.

Assim, este texto, talvez ousado em suas limitações e possibilidades, tem duas propostas. A primeira, somar-se às vozes que provocam reflexões

sobre as representações das pessoas negras e das pessoas indígenas na literatura e no cinema brasileiros. Já a segunda consiste no convite à continuidade dos diálogos que se fazem utópicos, visto que o “[...] utópico não é o irrealizável; a utopia é o idealismo, é a dialetização dos atos de denunciar e anunciar, o ato de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar a estrutura humanizante” (FREIRE, 1980, p. 27).

DA REPRESENTAÇÃO PARA A AUTORREPRESENTAÇÃO INDÍGENA NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIROS

No que diz respeito à presença dos indígenas, a literatura brasileira é marcada, inicialmente, por romances como *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar. *O Guarani* narra a história de Aymoré Peri, que encarna um herói de romance de cavalaria. Corajoso, cheio de sentimentos nobres, apaixonado e bom, Peri se envolve em batalhas e aventuras em nome de sua amada, Ceci, filha do invasor branco. Peri é capaz de realizar todos os sacrifícios por amor a Ceci (MOREIRA; FAJARDO, 2003).

Iracema, do mesmo autor, expressa a versão feminina de *O Guarani* ao abordar a história de uma bela índia que chega a lutar contra seu povo para proteger seu amor. Como Peri, que sai de sua aldeia, aprende português e se torna cristão para viver entre os civilizados ao lado de sua amada, Iracema deixa sua cultura para viver com o outro e a vida do outro. Assim, produz a imagem de “índio bom”, e “bom” é aquele que assume a sua condição de inferioridade à espera do colonizador que o tornará civilizado.

Então, Peri e Iracema, a partir da união com o colonizador, passam por uma espécie de “branqueamento cultural”, contribuindo para a formação da ideia de que a mestiçagem é algo fundamentalmente negativo. Assim, contribuem, um e outro, para a formação de uma nação miscigenada, cada vez mais branca.

Por sua vez, consonante Silva (2007), o cinema nacional apresenta uma estreita relação com a literatura brasileira, pois traz inúmeros “guaranis” e “iracemas” que atestam essa referência em filmes de aventura ou românticos produzidos desde o início do século passado. Essas produções

fazem alusão a um índio imaginário, portanto muito distante da realidade, o que não contribui para a compreensão dos processos históricos nos quais as imagens sobre os povos indígenas brasileiros foram e são (re)construídas, no âmbito de relações de poder que permitiram e permitem relações de violência simbólica e física contra os indígenas e outros grupos culturais.

As produções mais recentes concretizam o índio enquanto abstração e, na maioria dessas narrativas, o índio “é do gênero feminino e vai ser o destino gerador da prole do colonizador” (SILVA, 2007, p. 200). Assim, filmes como *Brava Gente Brasileira* (2000), *Caramuru* (2001) e *Tainá* (2000) apresentam narrativas geradas a partir do colonizador, nas quais os índios geralmente “são submissos e representam o fascínio pelo estrangeiro”, e, nessa visão, as mulheres indígenas “[...] seriam como que um troféu, representando uma antiga ameaça, selvagem que foi subjugada e domada, demonstrando a vitória de uma cultura sobre a outra [...]” (SILVA, 2007, p. 200).

O autor ainda aponta que é curioso que o indígena do gênero masculino continua sendo visto como inimigo, o eterno sujeito a ser amansado. Com isso, na maioria dessas produções, a imagem do índio ora agrupa características românticas, distantes da realidade, ora expressa a selvageria, a barbárie. Ademais, a quase idealização da pessoa indígena pode levar ao extremo oposto, pois sempre são os “outros”, definidos em oposição a nós.

De tal modo, ao passo que é imposto às pessoas indígenas que só serão “índios” se continuarem morando na floresta, comendo peixe ou caça; são considerados, a partir dessa ideia, parados no tempo, não civilizados e preguiçosos. Por outro lado, deixam de ser “índios” se buscam acesso a condições dignas de vida que não as impostas e permitidas pela lógica brancocêntrica, ligadas às ideologias colonialista e nacionalista.

Assim, a não problematização das relações ainda tem como desdobramento a naturalização da violência física e simbólica pela qual os povos indígenas são submetidos, por exemplo, quando da luta por seus territórios, pois, nesses conflitos, ressurgem o estereótipo do “outro” bárbaro

e violento, que, por assim o ser, justifica qualquer ato cometido pelo “outro civilizado”, que não teve outra opção frente à barbárie.

Stam (2008, p. 445, apud NUNES, 2016, p. 325-326) sintetiza a presença dos povos indígenas no cinema nacional pode ser caracterizada por aspectos como: idealização (cinema mudo); presença positivista objetificada (década de 1920); cômica (anos 1950); canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas (anos 1960); rebelde da ficção; o índio como vítima nos documentários-denúncias de 1980; “o índio reflexivo dos antropólogos e o índio auto-representado e ativista da mídia indígena dos anos 1990”.

Somente a partir dos anos 1970 é questionada a capacidade de antropólogos e cineastas de falar pelo outro. Inicia-se então o investimento em filmagens com a participação efetiva da população nativa na construção das imagens que falam de si. Para Nunes (2016, p. 327), a “emergência da chamada ‘mídia indígena’ talvez seja um dos desdobramentos mais profícuos dessa prática”, com destaque para os filmes: a) *Conversas do Maranhão*, que envolveu o trabalho de antropólogos, cineastas e indígenas; e b) *Taking Aim* (1993), resultante do projeto Mekaron Opo D’joi e realizado em parceria com os índios Kayapó.

Vale destacar no cenário atual a significativa produção no campo da literatura e de vídeos e filmes indígenas. Nesse aspecto, é crescente a produção literária indígena escrita nas línguas nativas brasileiras ou na língua portuguesa. A primeira tem circulação na própria comunidade e a segunda tem circulação comercial para utilização nas escolas não indígenas brasileiras. Nesse contexto, em 2013 foi fundada DIROÁ – Associação de Escritores e Artistas Indígenas – AssEARl. O escritor indígena Daniel Munduruku destaca-se no cenário nacional com aproximadamente 50 livros publicados.

Sobre as produções audiovisuais, mais especificamente o cinema, destacamos o projeto Cineastas Indígenas: trata-se de um outro olhar, desenvolvido pela ONG Vídeo nas Aldeias, com o objetivo de apoiar as lutas dos povos indígenas, por meio de recursos audiovisuais e da produção

compartilhada. Após a realização, em 1997, da primeira oficina de formação e a distribuição de equipamentos de exibição e câmeras de vídeos para as comunidades envolvidas, foram e são desenvolvidas diversas experiências protagonizadas pelos cineastas indígenas. Com apropriação de tecnologias e concepção e produção dessas narrativas pelos indígenas, foi criado um vasto acervo de imagens sobre os povos indígenas brasileiros, e produzidos mais de 70 filmes, a maioria premiado nacional e internacionalmente.

Destarte, por meio desse protagonismo os povos indígenas brasileiros promovem o rompimento com práticas e discursos vinculados às ideologias colonialista, nacionalista e imperialista, nas quais os povos indígenas são os "outros", portanto, inferiores, por não serem "nós".

DA REPRESENTAÇÃO PARA A AUTORREPRESENTAÇÃO NEGRA NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIROS

A presença negra surge na literatura brasileira desde o século XVII, em versos de Gregório de Matos, embora essa seja mais significativa a partir do século XIX, com uma visão estereotipada com resquícios até a atualidade. Algumas obras literárias apontam para um branqueamento: *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1872); *O mulato*, de Aluísio de Azevedo (1881). Já nos textos do poeta romântico Castro Alves, "O navio negreiro", por exemplo, é destacada a desumanidade que marcava o tráfico dos escravos. Outro de seus poemas, "A cruz da estrada", situa a redenção pela morte, quando o escravo encontraria sua plena liberdade (PROENÇA FILHO, 2004).

Imagens do ser negro em um sentido erotizado, sensualizado e sexualizado são observadas no romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, com Rita Baiana e o negro Firmo; nos poemas de Jorge de Lima, como "Nega Fulô", e mais suavemente nos "Poemas da negra" (1929), de Mário de Andrade, tendo maior destaque na conformação das "mulatas" de Jorge Amado (PROENÇA FILHO, 2004).

Posteriormente, especialmente no ano de 1935, algumas obras apresentam uma representação mais positiva e certo espaço para o protagonismo negro, tal como em *Jubiabá*, de Jorge Amado, com a figura

central Antônio Balduino, e no livro *O Moleque Ricardo*, de José Lins do Rêgo, com o personagem Ricardo (DUARTE, 2013).

O negro como autor e sujeito surge com obras como as de Luís Gama, Lima Barreto e, ainda no século XIX, se destaca Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira romancista e primeira mulher a escrever um romance abolicionista no Brasil, o romance *Úrsula*, em 1859 (PROENÇA FILHO, 2004).

Evaristo (2009) destaca que, na produção literária brasileira, sempre existiram vozes negras que lutaram para “falar por si e de si”, a exemplo dos autores negros citados e da escritora Maria Carolina de Jesus, mulher negra e favelada que produziu grandes obras literárias, como a obra *Quarto de Despejo* (1960).

A partir da década de 1970, a representatividade da literatura negra se fortalece sob a inspiração do Movimento Negro Brasileiro, fortalecendo a consciência política e favorecendo uma produção literária afirmativa dos repertórios socioculturais negros (EVARISTO, 2009). Destacam-se, nessa fase, os *Cadernos Negros*, de 1978 até a atualidade, e as obras da escritora Conceição Evaristo.

Em relação ao cinema, a representação negra tem sido predominantemente estereotipada, destacando-se personagens como: malandro, favelado, sambista, negro de alma branca, mãe preta, mulata, cômico, entre outras representações caricaturadas de pessoas negras (RODRIGUES, 1988; CARVALHO, 2005a).

Assim, as pessoas negras estiveram em posição de marginalidade, subalternidade e mesmo de invisibilização no cinema, como nos filmes da Chanchada. O mito da democracia racial esteve intrínseco nas representações desses filmes, que exaltavam aspectos da cultura negra, como o carnaval e o samba, trazendo personagens brancos e negros vivendo harmonicamente, sem tratar das desigualdades e discriminações raciais que o negro vivia em seu cotidiano. Nesse período, Grande Otelo foi o único ator negro a assumir protagonismo em grandes produções, embora em papéis predominantemente estereotipados (CARVALHO, 2005a).

Em 1960, surge o Cinema Novo em contraponto às Chanchadas. Os cineastas desse novo modo de pensar o cinema nacional propunham um cinema mais politizado, em que o povo seria tema principal em suas narrativas. Apesar de ser nesse cinema que atores negros passam a ganhar destaque, assumindo papéis de protagonismo, o Cinema Novo não dará conta das discussões de raça, ainda que o Brasil fosse um país de grande parte pobre e negra, seu foco era a questão de classe (CARVALHO, 2005a; 2005b).

Apesar disso, foi nesse contexto que vários atores negros que vivenciaram o Cinema Novo tornaram-se diretores de cinema, entre eles Antônio Pitanga, Valdir Onofre e Zózimo Bulbul. Mas foi Zózimo quem inaugurou o Cinema Negro no Brasil, com o filme *Alma no Olho* (1973), no qual trabalha os arquétipos do negro escravo, esportista, intelectual e outros, propondo que a única libertação para o negro seria o encontro com África, com a ancestralidade africana.

Quanto às mulheres negras, poucas estiveram por trás das câmeras criando narrativas durante as décadas de 1970 e 1980. A cineasta Adélia Sampaio será, nesse período, a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, em 1984.

No final dos anos 1990, o Cinema Negro se fortalece como movimento, com a reivindicação por diretores, produtores e atores negros de mudanças nas representações do negro no cinema, nascendo, assim, o Dogma Feijoada a partir do conceito do referido cinema (CARVALHO, 2005b).

Em 2001, atores e diretores negros se reuniram no Festival de Recife e construíram o Manifesto do Recife, com reivindicações de condições de existência para a produção audiovisual negra que valorizassem a diversidade brasileira (CARVALHO, 2005a; 2005b). Destaca-se, nesse período, o cineasta Joelzito Araújo, cujas produções tematizam o negro na sociedade brasileira.

Mais recentemente, nos últimos seis anos, o Cinema Negro vem crescendo, estimulado por diversas produções que continuam a buscar não só a representação do negro de maneira mais humanizada, como também

o encontro com a ancestralidade nessas narrativas. Essas novas produções têm, para além disso, construído narrativas que levam o negro para lugares como a ficção científica, o experimental e o afrofuturismo.

Da representação para a autorrepresentação, diversos outros cineastas negros foram surgindo no Brasil, construindo manifestos e cobrando mais representatividade no cinema. Esse Cinema Negro mais recente é marcado por produções principalmente realizadas por mulheres negras, que têm buscado, através do cinema, afirmar gênero e raça, além de celebrar o encontro com a ancestralidade africana e refletir sobre afetividade entre pessoas negras (SOUZA, 2018).

Ainda que o Cinema Negro tenha surgido no circuito independente e ainda permaneça predominantemente desconsiderado pelo cinema brasileiro comercial, que continua invisibilizando e estereotipando personagens negras, esses filmes e seus cineastas têm cumprido um papel importante ao construir novos pontos de vista, não puramente positivos, para substituir representações negativas, mas colocando nas telas personagens negras mais humanizadas, em diversas situações e personalidades, com representações e autorrepresentações que contemplem a polissemia do ser humano em sua multiplicidade.

SOBRE O DIÁLOGO E SUA CONTINUIDADE

Buscamos neste texto, inicialmente, somar-nos às vozes que provocam reflexões sobre as representações das pessoas negras e das pessoas indígenas na literatura e no cinema brasileiros. Essas provocações partem do entendimento de que essas produções são também espaços de reprodução e disseminação das representações dos diversos sujeitos, podendo contribuir para a naturalização das diferenças como sinônimo de inferioridade ou se constituir como espaço de reflexão crítica da realidade e das relações sociais.

Destarte, os sujeitos negros e os sujeitos indígenas têm construído possibilidades para que essas produções sejam mais um espaço de reflexão crítica, na medida em que rompem com narrativas e práticas que seguem

o ideal brancocêntrico, colonialista e imperialista. Assim, para os sujeitos negros e os sujeitos indígenas não bastam suas representações nessas produções. É necessária a autorrepresentação, possibilitando deslocamentos na forma de elaboração, no conteúdo, nas representações dos diferentes sujeitos sociais e na problematização dos encontros entre esses diversos sujeitos, embora isso nem sempre seja feito harmoniosamente, como o mito da democracia racial brasileira quer fazer acreditar.

Nesse rompimento, em alusão à poetisa Cora Coralina, a população negra e os povos indígenas brasileiros fazem “[...] a escalada da montanha da vida, removendo pedras e plantando flores”, pois, como bem dito por Angela Davis, “Numa sociedade racista, não basta não ser racista. É necessário ser antirracista”.

O convite à continuidade do diálogo está posto, já que nele se pode denunciar e anunciar as tessituras do jardim da vida, pois, como diz o poeta, as “[...] flores dessas árvores depois nascerão mais perfumadas [...]” (BARROS, 2003).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carvalho, N. S. (2005a). Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Carvalho, N. S. (2005b). Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In Carvalho, Noel e Jéferson de. Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro (pp. 232). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta.
- Duarte, E. A. (2013, julho/dezembro). O negro na literatura brasileira. Rev. Navegações. 6 (2), 146-153.
- Evaristo, C. (2009). Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. SCRIPTA. Belo Horizonte, 13 (25), 17-31.
- Proença Filho, D. (2004). A trajetória do negro na literatura brasileira. Rev. Estudos Avançados. 18 (50), São Paulo.

- Freire, P. (1980). *Conscientização: teoria e prática da libertação. Uma introdução ao pensamento e prática de Paulo Freire* [apresentação de Cecílio de Lora, SM]. Prólogo da Equipe INODEP. São Paulo: Moraes.
- Moreira, C. A.; Fajardo, H. C. B. (2003). *O índio na literatura infanto-juvenil no Brasil*. Brasília: FUNAI/DEDOC.
- Nunes, K. M. (2016, novembro). (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. *Revista RASILIANA – Journal for Brazilian Studies*. 5(1). ISSN 2245-4373.
- Rodrigues, J. C. (1988). *1949 - O negro no cinema brasileiro*/João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo; Fundação do Cinema Brasileiro - MINC.
- Silva, J. G. (2007, julho e dezembro). Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. *Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, 1(1), 195-210.
- Souza, E. P. (2018). *Diretoras Negras: construindo um cinema de identidades e afeto*. In *Catálogo Caixa Cultural Diretoras Negras no Cinema Brasileiro*. 1ª edição, Rio de Janeiro.

O MITO DA LIBERDADE NA LITERATURA LUSÓFONA: UM DIÁLOGO ENTRE TIMOR, ANGOLA, SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE BRASIL E CABO VERDE

Elvira Reis

Universidade de Cabo Verde

elvira.reis@docente.unicv.edu.cv; elvira_freitas1@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Skinner, um psicólogo behaviorista que viveu entre 1904 e 1990, publica em 1983 *O Mito da Liberdade*. Nessa obra, Skinner ataca o conceito clássico de ‘liberdade’, de vontade, de mente e acredita que todo o comportamento está controlado por muitas contingências ambientais e da história da pessoa. Defende que o comportamento humano livre não existe, pois, todo o comportamento é determinado. Desta forma, a liberdade humana estaria num estado potencial. Porém, a partir do momento em que o homem conhecer a sua história, as variáveis ambientais e os esquemas de reforço que o controlam ele está em condições de emitir um comportamento livre.

O mito da liberdade em Skinner revela-se como um conceito ultrapassado. Porém, a literatura dos países de língua portuguesa, do século XIX ao XXI traz à luz uma rede discursiva que evidencia diferentes formas de sonegação da liberdade em todas os estratos sociais e em diferentes contextos de interação humana que comprometem a semântica do conceito de “liberdade”. Isto é, o ser humana, facilmente fica embrenhado em situações que fazem dele refém e que são encaradas como sonegadas da liberdade, confirmando, assim, a hipótese de Skinner que nega a existência

de uma liberdade plena, sem que o sujeito conheça a sua história, as condicionantes ambientais e os esquemas de reforço que o controlam.

Assim, o homem procura uma saída para a liberdade no plano imaginário. Neste particular, a dimensão mitológica e imaginária foi encontrada em *O Itinerário de Pasárgada*, obra poética que apresenta *Pasárgada* como um espaço físico, cultural e social paradisíaco, onde a liberdade plena é possível. Esta dimensão do ideal imaginário cruzar-se-á com a dimensão das realidades vividas na segunda metade do século XIX em África e no Brasil e na segunda metade do século XX na Ásia. As quatro obras literárias já referidas são as fontes onde serão selecionadas as unidades de registo que permitirão aceder ao pensamento das individualidades já citadas e ao pensamento coletivo difundido através de personagens tipo como o é Paulino da Conceição de *A Ilha das Trevas*.

Em suma esta comunicação demonstrará a manifestação do mito da liberdade na literatura, focalizando como tema central a sonogação da liberdade que se realiza através de episódios de: degredo; escravatura, tráfico clandestino de escravos, miscigenação, paixão, embargo, vícios e condição social. Tocarà os seguintes espaços ficcionais: Europa, (Portugal, França); África (Angola e São Tomé); América (Brasil); Ásia (Índia e Timor Leste).

A MANIFESTAÇÃO DO MITO DA LIBERDADE EM NAÇÃO CRIOULO DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Nação Crioula é uma obra de estrutura epistolar, um conjunto de 26 cartas, sendo 25 remetidas por Fradique Mendes - personagem criada por Eça de Queiroz e transportada para dentro de *Nação Crioula* - à Madame de Jouarre, Eça de Queiroz e Ana Olímpia, de vários pontos do Globo, a saber: Luanda, Benguela, Paris, Lisboa, Novo Redondo, Olinda, Cajaíba, Rio de Janeiro e Quinta da Saragoça. Esta multiplicidade de espaços permite ao narrador e protagonista dessa obra uma cosmovisão alargada, conferindo universalidade às suas representações sobre a liberdade ou a ausência dela, moldadas nesta pluralidade e diversidade de relações que

vai estabelecendo ao longo da sua vida. Uma carta, a última, foi escrita, depois da morte de Fradique Mendes, por Ana Olimpia e é dirigida ao Eça de Queiroz, amigo íntimo do narrador de *Nação Crioula*. As cartas cobrem um enredo de acontecimentos que tiveram lugar nesses diferentes espaços durante um período de 32 anos, isto é, de 1868 a 1900.

Ao longo desses anos, assiste-se a uma evolução do conceito de ‘liberdade’ sem que este venha a ocorrer com a plenitude da sua semântica. Ou seja, evolui de mais para menos condicionada, sem nunca deixar de ser condicionada. Começa-se por uma ausência total de liberdade, uma coisificação da pessoa humana que reduz o negro à condição de irracional. É o ponto alto da escravidão enquanto expressão máxima da sonegação da liberdade.

Em maio de 1968, Fradique Mendes desembarca em Luanda e seu primeiro olhar denuncia a relação negra/branco enquanto relação de subjugo e dominação escravocrata, onde o branco vive literalmente à custa do negro:

“Vi-o desembarcar, tentando manter o aprumo de Escocês antigo, enquanto cavalgava os dois negros, a perna direita no ombro esquerdo de um deles, a perna esquerda no ombro no ombro direito do outro.” (p.11).

“Ainda, há pouco tempo, porém, este mesmo espaço servia para engordar negros trazidos do interior e em trânsito para o Brasil.” (p.12)

Nota-se que, nestas unidades de discurso, o negro é reduzido à condição de irracional. Como força de trabalho, é um cavalo e serve de montaria para o branco e, como fonte de renda, é um porco que precisa ser engordado para render mais carne e, conseqüentemente, mais dinheiro. Em ambos os casos é denunciada a posição inferior do negro em relação ao branco. Tem-se, neste particular, a clara manifestação da metáfora do alto e do baixo de Lacoff e Johnson e, também, lembra a música brasileira *Xibombombom*, na voz de As Meninas, denunciando “uma cadeia hereditária em que o rico cada vez fica mais rico e o pobre cada vez fica mais pobre e o motivo todo mundo já conhece é que o de cima sobe e o de baixo desce”.

O olhar de Fradique Mendes é, aparentemente, o de um homem livre. Porém, nota-se que o próprio espaço físico é um condicionante da liberdade e o degredo é uma forma mascarada de punição que promove o transplante de um condenado, cativo, de um espaço para outro. É mascarada porque confere ao homem duas condições em simultâneo: num espaço é cativo e noutra é liberto e sente-se no direito de sonegar liberdade de outrem. É o que aconteceu com Arcénio de Carpo, amigo de Fradique Mendes, que «Em Luanda até o sol lhe obedece. Quase nada sucede na cidade sem a concordância do velho» (p.12). Arcénio de Carpo, enquanto colono, é homem livre. Mas, como cidadão português, foi «degredado para Angola por crime de pensamento» (p.12). Um poderoso esclavagista em terras africanas que, na sua terra natal, não tem, nem sequer, o direito de pensar livremente. Vive uma aparente liberdade, sonegando a liberdade dos nativos angolanos, como se essa fosse a atividade económica mais ética do mundo. Diz Fradique Mendes à sua madrinha:

Arcénio (...) mostrou-me o resto da casa (...) ocupado com as habitações dos escravos (...) Presas aos altos muros vêm-se cadeias de ferro e no centro do pátio existe mesmo um pelourinho que o coronel garante nunca ter utilizado (...). Já compreendeu como fez fortuna o senhor Arcénio de Carpo? Precisamente: comprando e vendendo a triste humanidade. (p.13).

Por isso encara o abolicionismo como uma tentativa de impedir o desenvolvimento da América do Sul, ao mesmo tempo que fomenta o crescimento da América do Norte

«A América inglesa está superpovoada. Todos os anos chegam milhões de agricultores europeus aos estados do interior. (...). Mas o Brasil, onde o número de colonos europeus é muito reduzido, depende inteiramente dos escravos. Se o tráfico acabar, a agricultura brasileira entra em colapso». (p.13).

No cumprimento da pena de degredo, goza de uma aparente liberdade que lhe permite comprar e vender escravos, com o argumento de que está a contribuir para o crescimento do Brasil o que para os ingleses é crime. O jogo de interesses ganha contornos tão emaranhados que a própria

abolição da escravatura chega a ser encarada como um pressuposto de sonegação da liberdade. “Condenar a escravatura é já dobrar a cabeça diante da arrogância inglesa. Apoiar as sociedades emancipadoras, um ato de traição.” (p.14).

Ana Olimpia, princesa, filha de um príncipe congolês e de uma escrava, nasceu escrava e se tornou proprietária de escravos, depois de casar com o homem mais rico da região, Victorino Vaz de Caminha. Com a morte inesperada do marido, que por negligência ou esquecimento não lhe concedera alforria, Ana Olimpia cai nas mãos do seu cunhado herdeiro de todos os bens do seu marido, pois este não tinha filhos.

Jesuíno desembarcou em Luanda sem aviso (...). Finalmente alguém se lembrou de que Victorino não chegara a alforriar Ana Olímpia, e sendo assim esta era ainda escrava, e logo propriedade dos seus herdeiros mais próximos (...).

Jesuíno, imediatamente, vendeu Ana Olimpia à “pior das figuras de Luanda, Gabriela Santamarinha, a mulher mais feia do mundo.” (Cf. P.22). Resgatada de uma latrina recém-nascida e criada por um padre galego do qual herdou o nome e duas quintas e se tornou dona de escravos, Gabriela tinha prazer em exibir suas escravas brancas e praticar as maiores atrocidades contra todos.

A sonegação da liberdade independe da cor da pele. Os recursos financeiros foram e continuam sendo o meio mais poderoso elemento de sonegação da liberdade. Gabriela Santamarinha estaria fadada a uma vida de escravidão se não fosse pela herança que recebera do padre.

A paixão é também uma grande sonegadora da liberdade. Fradique Mendes é um distinto homem de condição aparentemente livre se não se tivesse deixado cativar pela paixão desconcertante por Ana Olimpia. Confessa “A verdade é que eu Próprio não me importaria de ser escravo de Ana Olimpia. (...) A vida sem Ana Olimpia é um eterno dezembro, mas o seu olhar é a Estação do Sol que o ilumina em toda a parte e a todo o instante.” Esta paixão leva-o a fugir em um navio de tráfico clandestino de escravo, Nação Crioulo, ou invés de o denunciar. A paixão rouba-lhe a liberdade de

denunciar aquilo que por toda a sua vida procurou combater - o tráfico clandestino de escravos, pois, entre proteger os escravos e proteger a amada, escolhe proteger a amada. Fradique, ao libertar os 150 escravos, perde a liberdade de continuar a viver no Brasil. Teve que fugir, mas não se liberta da perseguição.

A pobreza é também uma grande sonegadora da liberdade. Como abolicionista, Fradique Mendes incentiva Ana Olímpia a libertar os escravos, mas aquela argumenta que estes não saberiam o que fazer com a liberdade, pois sem recursos cairiam no laço da miséria e morreriam de fome.

A condição humana e as relações afetivas, também são limitadoras do exercício prático da liberdade. Quando Ana Olimpia volta a ser escrava, deixa de ser *a doce princesa* ou *o meu amor*, para Fradique Mendes, e passa a ser *a querida amiga*. A operação de salvamento de Ana Olimpia leva-o a fugir para o Brasil num negreiro clandestino, como já se viu, mas nas condições em que se encontra não o pode denunciar. Antes, torna-se escravocrata. Compra uma quinta com 150 escravos que trata com dignidade.» Diz: «Já conheço todos os escravos (e são cento e cinquenta!) pelo nome e apelido.» (p.84). Rapidamente os libertou. Neste particular, Fradique pratica um ato nobre no gozo da plena liberdade. Todavia, tal prática será a sonegadora da liberdade deste coração abolicionista, pois ele, de novo, teve de fugir da perseguição dos barões de escravos, acusado de traição e jurado de morte.

O juramento aparece, então, nesta senda como uma forma de sonegação de liberdade. Fradique é perseguido até Lisboa por um assassino profissional, ou um "procurador-de-Cristo" (p. 104), como é conhecido no Nordeste do Brasil, escravo do juramento de o matar. Em Portugal salva o assassino de um atropelamento, pois não sabe que este o estava a seguir para o matar. De novo, o assassino, fica preso a Fradique por, agora, lhe dever a vida e não o pode mais matar. O "procurador-de-Cristo" libertou-se do juramento e se prendeu à gratidão.

Na Europa, Ana Olímpia integra à Sociedade de Abolicionistas e faz palestras por toda a Europa, partilhando com o mundo o conhecimento de experiência feita, enquanto princesa que nasceu escrava, tornou-se

escravocrata, voltou a cair nos laços da escravidão e, finalmente, dama e palestrante internacionalmente reconhecida. Conquistou a verdadeira liberdade, pois aprendeu a controlar as condicionantes da sua liberdade e, convicta, declara: «se forem os brancos a oferecer a liberdade aos pretos nunca mais seremos realmente livres. Temos de ser nós a conquistar a liberdade para que possamos depois olhar para vocês de igual para igual» (p. 129). Ana Olimpia só desenvolveu a consciência da liberdade, depois de a perder e de a reconquistar com muito esforço. Tem-se a impressão de que ela aprendeu a controlar as condicionantes da sua liberdade. Todavia, retorna à Angola, de onde faz a seguinte observação: “Encontrei Angola à beira do naufrágio. A extinção total da condição servil nas colónias portuguesas, e depois a proclamação da Lei Áurea, no Brasil, prejudicou as velhas famílias.” (p.158). Quando se espera que Ana Olimpia congratula-se com a liberdade dos escravos e festeja o cumprimento daquilo que parecia ser o seu objetivo de vida, lamenta o prejuízo que tal acontecimento provocou nas velhas famílias escravocratas angolanas.

O *ULTIMATUM* INGLÊS E O MITO DA LIBERDADE EM *EQUADOR* DE MIGUEL DE SOUSA TAVARES

Inglaterra sonega a liberdade aos portugueses de continuarem a escravizar os negros em São Tomé, sob pena de verem embargada a exportação do café e do cacau. Contudo, os roceiros estão presos à crença de que não sobrevivem sem a escravidão e Portugal precisa vender a imagem de que o trabalho é livre e contratado. O novo governador de São Tomé, Luís Bernardo, tem a missão de impedir que o cônsul inglês, David Jameson, descubra o contrário, pois este foi implantado no território santomense para certificar que o acordo assinado entre Portugal e Inglaterra estava a ser respeitado.

Construindo uma teia de enganos, D. Carlos, Rei de Portugal declara:

Abolimos oficialmente a escravatura há muito tempo, e temos uma lei, datada de há dois anos, que estabelece as regras para o trabalho contratado nas colónias e cujo regime nada tem a ver com qualquer forma

de escravatura. (...) Portugal não pratica nem consente escravatura nas suas colónias. Isso é uma coisa; outra coisa é submetermo-nos ao que os ingleses (...) querem achar que é escravatura e que para nós não passa de formas de trabalho recrutado, segundo hábitos locais (...)

Luís Bernardo está preso às suas convicções e à consciência e não se pode trair em benefício do Rei e nem dos colonos. Não consegue esconder a situação que é de real escravatura. Os colonos, não são convidados a fingir que a escravatura já foi abolida, mas a agirem em conformidade com as leis abolicionistas. Estão dececionados. Não esperavam esse tipo de governador. Abolir a escravatura é desgraça para os colonos portugueses em São Tomé. Luís Bernardo não granjeia simpatia de seus patrícios, mas conquista o cônsul inglês e sua bela esposa. No auge da sua angustia, recebe a visita do delegado do procurador da República, João Patrício, que o ameaça de prisão, caso o cônsul inglês não produza um relatório que negue a existência de escravos em São Tomé. A volta desta chantagem, travam o seguinte diálogo:

– E qual é a acusação em que pretende fundamentar a minha prisão - não me diga que é a de traição à Pátria?

– Não: é a de adultério.

– Adultério?

– Sim, adultério. Como sabe, o adultério com mulher casada é um crime público... – neste caso, V. Ex.^a e a esposa do cônsul de Inglaterra. Teria de os prender a ambos. A ilha inteira é testemunha - talvez até o próprio marido possa ser convocado a testemunhar...

– Fora daqui, seu canalha! ... antes que eu lhe dê um tiro nesse focinho.

Os próprios negros demoram para entender a posição do Governador, estão convictos de que Deus estabeleceu branco e preto, senhor e servo. Estão na condição estabelecida por Deus e não pretendem se rebelar. É a crença, manifestando-se como uma grande sonadora da liberdade.

Ao se tornar amigo íntimo de David e amante da esposa deste, Luís Bernardo viola a terceira recomendação do Rei D. Carlos "mantenha o

inglês cordialmente à distância, dando-lhe a atenção indispensável, mas tornando-lhe perfeitamente claro que quem manda ali é Portugal e o governador, que representa o país e o seu Rei” (p. 26). O próprio David é escravo do vício de jogo, pois foi degredado para São Tomé por ter vendido os candelabros do *salão vermelho* do consulado inglês na Índia, para pagar dívidas de jogo. É, também, escravo da mulher que conquistou a liberdade de o trair, quando aceitou viver com ele esse degredo.

É assim que, Luís Bernardo, laçado por uma paixão criminosa, paulatinamente, foi perdendo autoridade e respeito sobre e dos brancos, tornando-se vítima da infidelidade ao melhor amigo e do adultério e prisioneiro de um sentimento devastador. Não conseguiu levar os brancos a respeitar a liberdade dos negros, muito menos evitar que o cônsul inglês confirmasse ao mundo que havia trabalho escravo em São Tomé.

Cruzando as vozes de Luís Bernardo e Ana Olimpia, conclui-se que aquele, ao contrário desta, não aprendeu a controlar as condicionantes da sua liberdade porque não as conhecia. A mulher por quem se apaixonou e que o fez perder seu melhor amigo e sua missão em São Tomé traiu-lhe, com o negro Gabriel. Totalmente sem norte, pede demissão do cargo, despede-se do amigo através de carta e suicida-se. Foi o único jeito que encontrou para se libertar da terrível prisão que o coração lhe impôs.

O GENOCÍDIO EM ILHA DAS TREVAS DE JOSÉ RODRIGUES DOS SANTOS E A LUTA PELA LIBERDADE

Timor Leste, colônia de Portugal até 1974, vê-se abandonado pela metrópole depois de 25 de Abril. Provavelmente teria se transformado num país comunista. Mas Indonésia com o argumento de tentar evitar a influência do comunismo na região invadiu Timor Leste e forçou-o a uma integração. A resistência foi grande e mais de um terço da população, 200.000 pessoas, foi dizimado num genocídio sem precedentes, na luta pela liberdade e pela independência.

A comunidade internacional, tarde, se despertou para a resolução do problema, os direitos humanos foram violados até ao extremo e a restituição

da liberdade foi promovida por Portugal, país que durante vários séculos negara esse direito aos timorenses e que há pouco menos de meio século atordoara a África com o colonialismo. É caso para se evocar Camões: “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. Portugal faz mais bondade a Timor durante os 24 anos de ocupação indonésio do que todo o mal que, durante séculos, representou o regime colonial, pois que a maldade da indonésia contra os timorenses foi milhares de vezes maior do que a imposta pelo colonialismo português, não ótica dos timorenses, vítimas da ditadura indonésia.

Xanana Gusmão, que começou por usar da liberdade de não dizer nem fazer nada que compromettesse Timor Leste, pressionado pela tortura e vencido pelo cansaço, assina uma declaração reconhecendo a culpa de Timor por toda a sua desgraça e assumindo toda a responsabilidade, enquanto líder das Falintil. O homem que até então lutou convictamente pela liberdade, no momento de escolher entre o exercício da liberdade e a manutenção da vida, escolhe a sobrevivência.

Paulino Jesus da Conceição, diante da eminência de ver sua filha violada e violentamente assassinada pelos malvados indonésios, depois de muito suplício, atende ao clamor da filha e mata-a com as suas próprias mãos. Ao contrário de Luís Bernardo que se matou para conquistar a liberdade da alma, já que o corpo estava completamente cativo, mata a filha para a libertar de um sofrimento atroz. Porém, confina-se a uma escravidão eterna, pois a vida toda viveu-a atormentado pela a voz da filha, pelo pensamento preenchido por aquele momento de terror e pela a acusação da sua consciência que lhe confirmava todos os dias que *não passava de um covarde. Tinha matado a filha por medo e não por coragem.*

O ITINERÁRIO DE PASÁRGADA E A LIBERDADE PLENA

Só no plano do ideal, a liberdade é completa. O Rei de Pasárgada o é dos outros países e dos outros continentes. É amigo dos horizontes. Não consente conflitos com outros povos. Interessa-se por seu povo, prestando atenção na expressão de todos, inclusive na das crianças.

Indonésia não entraria na Pasárgada porque impingiu a Timor um sofrimento atroz, mas não merece a condenação eterna, em Pasárgada encontra misericórdia em Cristo.

O Rei de Pasárgada acredita na regeneração do homem e, por isso, lhe concede uma segunda chance com a reencarnação. Lá, Luís Bernardo não precisaria se suicidar, encontraria realização, pois só entre em Pásargada quem está disposto a colocar a sua pedra na construção do país e Luís Bernardo estava. Paulino não se teria separado de Esmeralda, sua mulher, com Isabelinha nos braços, para tentar escapar da última fome, muito menos assassinado a própria filha para a libertar de múltiplos estupros, seguidos de uma morte lenta e agonizante. Em Pasárgada ninguém passa fome, lá tem tudo menos assassinos e a imigração é aberta para todos.

Todos os escravos torturados e mortos, em Angola, São Tomé e Príncipe e no Brasil, todos os humilhados de Timor, mais os 200 mil mortos são cidadãos de Pasárgada. Ela constitui-se na única resposta à falta de liberdade em qualquer área da vida humana, no plano imaginário, visto que o plano real a liberdade plena e incondicional não é possível.

CONCLUSÃO

Em jeito de conclusão, diríamos que a literatura denuncia a história de uma humanidade que, infelizmente, não conhece a realização do sentido pleno da liberdade, porque poucos têm o domínio das condicionantes ambientais e dos esquemas de reforço que controlam o homem. O chicote, as armas de fogo, o poderio económico e a prisão (física e sentimental) têm tripudiado sobre a miséria (financeira, espiritual e social), a impotência, a liberdade e a realização emocional.

Assim, o conhecimento da história, enquanto uma luz sobre de onde a humanidade veio é fundamental para iluminar o caminho para onde ela vai. A democracia, enquanto valor humanitário universal, precisa ser rigorosamente conservada e os povos que, ainda hoje, lutam por ela precisam do apoio de todos. O domínio próprio, ou seja, uma vida controlada pela

razão ou invés de por vícios e emoções garante maiores níveis de liberdade e de realização pessoal nas áreas profissionais e emocionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sousa Tavares, M. (2003). Equador. Digital Source in: <http://groups.google.com/group/digital>.

Agualusa, J. E. (2002). Nação Crioula: A correspondência secreta de Fradique Mendes. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Dos Santos, J. R. (2007). A Ilha das trevas. Lisboa: Editora Gradiva.

Skinner, B.F. (1983) O mito da liberdade. São Paulo: Summus.

Lakoff, G. e Johnson, M. (1985). Les Métaphores dans la vie quotidienne. Paris: Les Editions de Minuit.

PARA UMA POÉTICA DO CORPO DANÇANTE NA DANÇA DO GRUPO RAIZ DI POLON: REFLEXOS NA EDUCAÇÃO E NA CULTURA

Elter Carlos

Universidade de Cabo Verde
elter.carlos@docente.unicv.edu.cv

PRELÚDIO



Figura 1 (imagem do vídeo sobre a peça *Cidade Velha*)²⁵

Esta indagação propõe trazer à reflexão uma leitura da dança praticada pelo grupo de dança contemporânea cabo-verdiana *Raiz di Polon*²⁶, a

25. Cf. Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=qS-p-CClBuQ> Consultado entre 1 e 22 de setembro de 2017.

26. Relativamente a aspetos biográficos do grupo *Raiz di Polon*, o artigo de SOCA-Sociedade Caboverdiana de Autores (2009) e a entrevista do coreógrafo Manu Preto ao *Jornal/Revista Ariletra* (2008) revelam-se como documentos importantes. Fundado a 14 de novembro de 1991, o grupo *Raiz di Polon* iniciou o seu percurso artístico com a criatividade de alguns dançarinos que estavam habituados a dançar em outros grupos, começando, desde muito cedo, a conquistar um lugar merecido no contexto das artes cabo-verdianas e, igualmente, a nível da participação em projectos (e espetáculos) de renome internacional e de reconhecido valor artístico. (Cf. SOCA, 2009, p. 23).

partir da ideia de poética do corpo dançante (ou de um corpo poético em movimento na dança) e seus importantes reflexos nos indissociáveis mundos da educação e da cultura. A ideia de poética do corpo dançante explica-se por oposição à ideia de corpo submisso à lógica de dominação que caracterizou o povo cabo-verdiano ao longo de vários séculos de sua formação social, dominação essa que, em termos macro, se explica desde o próprio movimento de navegação e transporte de escravos²⁷ rumo ao povoamento das ilhas cabo-verdianas (testemunhada²⁸ no poema *Relato*

Inicialmente nem todos os elementos tinham uma formação em dança, mas ultrapassou-se tal limitação: «Apesar de se basearem muito no *ballet*, em termos coreográficos, tiveram sempre a preocupação de criarem coisas a partir da terra, inspirando-se, fundamentalmente, nos aspectos tradicionais, utilizando músicas tradicionais, e temas e vivências genuinamente cabo-verdianas, como a morna, a coladeira, o funaná» (SOCA, 2009, p. 23). O contato com a coreógrafa e bailarina portuguesa, Clara Andermatt, por intermédio da peça *Uma História da Dúvida*, fez com que o Grupo desse novos passos na geografia da dança além fronteiras e com sucesso visível, tendo, inclusive, participado em várias formações e na Expo 98, em Lisboa. Após um longo percurso de rigor, sabedoria e qualidade estética da sua obra, o Grupo considera a sua dança como contemporânea, mas tendo Cabo Verde e a sua cultura sempre presentes no seu acto de criação artística. Portanto, trata-se de um grupo de dança contemporânea, mas a matriz de sua dança é visivelmente cabo-verdiana. A sua dança relaciona-se com outras manifestações artísticas, por exemplo, a literatura e a música. Em termos de música, inicialmente era acompanhado pelo músico Orlando Pantera, posteriormente por Mário Lúcio Sousa e, atualmente, por Jeff Hessney. A educação estética de jovens e crianças tem sido uma das missões da sua escola de dança. O Grupo já ganhou vários prémios e atuou com espetáculos em vários países, nomeadamente em todos os continentes. De entre as suas principais peças destacam-se: *Até ao fim*, *Petu*, *CV Matrix 25*, *Konkista*, *A Serpente*, *Cidade Velha*, *Ruínas*, *Duas sem três*, *Dom Quixote das Ilhas*, apresentadas tanto em Cabo Verde como em outros países.

27. Reis (2016, p. 25), num texto que acompanha a edição crítica do romance *O Escravo & Epístolas*, ao desencadear a sua leitura crítica dessa obra onde o tema da escravatura é central, considera que «a escravatura está na génese da sociedade cabo-verdiana como território».
28. Além do Poema de Jorge Barbosa referido, pode-se encontrar fontes diversas, como por exemplo, o romance *O Escravo*, de José Evaristo de Almeida (publicado pela primeira vez em 1856), considerado o primeiro romance cabo-verdiano, contendo referências aos castigos corporais do contexto escravocrata, ou mesmo, em Carreira (2000), Filho (2006). Mas escutemos a respeito alguns versos do poema *Relato da Nau*: «Era antigamente / a primeira nau de escravos / no rumo do arquipélago / rápida navegando / sob o impulso dos alísios (...) / A nau era negreira (...) / tinha a nau o odor / alado dos sexos / dejetos e micções/ (...) Para o prémio de tanto / esforço e cansaço / (o capitão)

da Nau de Jorge Barbosa), até se configurar na lógica de controlo/proibição de certas danças tradicionais cabo-verdianas, como é caso do batuque²⁹, do funaná e outras.

E é desta forma que se pretende refletir sobre a ideia da poética do corpo dançante, enquanto corpo em movimento que, no ato de sua liberdade deixa-se fazer nele e dele (no/do corpo) obra de arte, negando a submissão a qualquer política de disciplinamento rígido³⁰ do gesto para, em sua própria superação, celebrar um corpo dançante inserido no mundo da vida e na vivência plena de sua liberdade criadora.

Não se irá debruçar de forma exaustiva sobre o conceito de corpo submisso, de que Michel Foucault (1987), em *Vigiar e Punir*, é um dos principais teorizadores. Não é que não merecesse um tratamento mais aprofundado. Na verdade, tal conceito revela-se fundamental no estabelecimento da ponte com a noção de corpo poético e, para isso, basear-nos-emos num outro estudo que realizámos em Carlos (2018)³¹, um estudo que se ocupou da problemática do corpo dançante na perspetiva da expressão e comunicação, a partir da análise de algumas coreografias do

distribuiu aos tripulantes / a cada um / quartilho de rum / uma escrava desnuda/ e deu o dia todo e a noite / para o sono e repouso. (...) / a nau se refez / depressa para a viagem. / Assim aportou / a primeira leva / que vinha cativa / para o povoamento das ilhas» (Barbosa, 1998, p. 25-26).

29. Relativamente ao batuku, Almeida (1989, p. 52), no seu romance o *Escravo*, dá a fruir a experiência estética e histórica, convidando o leitor a compreender como se situava o batuku no século XIX cabo-verdiano: «[...] e nos batuques – uma das poucas distrações concedidas aos escravos – era sempre diante de João, que Luzia – fazendo valer toda a graça com que a dotara a natureza – ia desenvolver o seu talento artístico nos requebros do torno». O capítulo “Torno” (Almeida, 1989, p. 77-80) é, outrossim, sugestivo para se compreender a presença do batuku nos textos literários antigos aquando do nascimento da imprensa em Cabo Verde.
30. O mais importante é perceber-se que a categoria do belo na dança exige sim técnicas, mas articulando estas com as dimensões estética (belo) e ética (o bom), pois a ideia de humanismo está em evidência no ato dançante.
31. Esse estudo, já aceite para publicação, irá fazer parte do volume II do livro *Ciências da Comunicação em Cabo Verde*, organizado pelo investigador Silvino Évora.

grupo de dança, em que a peça Cidade Velha³², cuja imagem colocámos no início desse texto, esteve no centro da nossa leitura.

Desta forma, o conceito de corpo submisso³³, tal como é apresentado por Foucault (1987), será retomado sempre que o discurso assim o exigir, mas com vista a auxiliar-nos no estabelecimento do fio condutor e contribuir, assim, para explorar de forma articulada o que mais nos interessa: a ideia de uma poética do corpo dançante a partir de uma análise estética dos seus movimentos em algumas coreografias bem como de algumas aulas e performances do grupo que observamos em vários momentos, destacando-se, por exemplo, o caso de dança de rua exibida na lógica de uma estética relacional em espaços públicos da cidade da Praia (em mercados e praças), lugares desta cidade, onde está sedeadada a escola de dança do grupo. Também, e não menos importante, a visualização dos suportes eletrónicos³⁴ nos quais os bailarinos de *Raiz di Polon* dão a conhecer parte de sua criação

32. Cidade Velha é uma peça com a duração de 45 minutos, cuja concepção, coreografia, dramaturgia e direcção artística esteve a cargo de Manu Preto e a banda sonora a cargo do músico Mário Lúcio Sousa. Envolvidas na trama estiveram temas de outros artistas do ramo da música tradicional de Cabo Verde: Nhá Nacia Gomi, Manuel de Novas e Codé di Dona. Estreada em 2011 na cidade da Praia e, de seguida, na cidade do Rio de Janeiro, precisamente no teatro Nelson Rodrigues (no contexto de uma homenagem dedicada aos *Raiz di Polon*, pelo FESTLIP – Festival Internacional de Teatro da Língua Portuguesa) e, igualmente, apresentada duas vezes no festival de teatro MINDELACT, esta belíssima peça retrata o contexto histórico-cultural em que emergiu o Povo de Cabo Verde: a Cidade Velha como berço do Povo cabo-verdiano. Cf. em: *Cidade Velha* (Ante estreia) Instituto Camões CCP- Praia, junho de 2011. <https://www.google.cv/search?q=imagens+da+peca+cidade+velha+raiz+di+polon&052> consultado a 21-09-2017.

33. Foucault, em *Vigiar e Punir*, é de opinião que o próprio contexto histórico vivenciado pelo individuo inscreve no seu corpo determinados hábitos, comportamentos e atitudes. Se historicamente o corpo esteve sempre submetido a regras de controlo e hábitos estabelecidos, Foucault adverte que, no século XVIII, este controlo torna-se mas rígido, atingidos os gestos, os movimentos, as atitudes, deixando o corpo operacionalmente controlado (Cf. Foucault, 1987).

34. Referimo-nos aqui tanto ao *youtube*, onde se pode encontrar alguns vídeos do grupo de dança, como à página do *facebook* do Grupo, onde se pode encontrar imagens de suas coreografias. Também, algumas conversas e entrevistas realizadas com o grupo em vários momentos revelam-se de importância fundamental.

coreográfica, talvez o único sítio onde se podem encontrar registos de suas peças e referências aos lugares que, em Cabo Verde e no estrangeiro, os têm dado a conhecer a diversos públicos.

Sendo a dança uma das manifestações artísticas mais antigas da humanidade, em geral, e de Cabo Verde, em particular, uma forma de arte, cuja matéria-prima é o próprio corpo do sujeito que dança, recorreremos, sempre que necessário, às fontes mencionadas com vista a melhor entrarmos no mundo que constituí o legado coreográfico do grupo. Só assim podemos lançar as bases de um pensamento sobre a poética do corpo dançante, sob pena de perdermos o horizonte de compreensão, perda essa que, quando acontece, tem a sua razão de ser na própria desvalorização da dimensão histórico-preconceptual da experiência da verdade que, segundo as lições hermenêuticas de Gadamer (1999), não deverá reduzir-se às dimensões tecnocientífica e metódica para, em elevação qualitativa, se conseguir abrir às dimensões estética, artística, histórica e espiritual.

Mas, que é isto de poética do corpo dançante em que temos vindo a insistir desde as primeiras palavras do texto? Ou, então, que é isto de um corpo poético? O que é a poética do corpo em movimento que, pela dança, se desloca no espaço e no tempo reescrevendo a sua própria condição humana? Ora, Fernando Bárcena (2004), suportando o seu pensamento na filosofia da natalidade de Hannah Arendt, ilumina-nos com a seguinte colocação:

O próprio modo como o corpo expressa o que lhe acontece – sua linguagem – supõe tanto prestar atenção a um *dizer-outro* dos acontecimentos que nele têm impacto, como as formas de *resistência* que do próprio corpo se emanam frente a todas as políticas e disciplinas que o tratam de silenciar. No primeiro caso enfrentámos a uma *poética do corpo*, no segundo a uma *política do corpo*. [...] Em sua “poética”, o corpo se expressa, como “acontecimento da existência”, em seus gestos, pois os gestos são o que transformam os factos em acontecimento. [...] Há uma brecha entre o *dizer social* e o *dizer poético*. Se no “dizer social” normalizámos a conduta, a fala e os modos de expressão, no “dizer poético” *transgredimos*. Como disse Octavio Paz, o poético é a outra voz (Bárcena, 2004, p.194; 196).

Se partirmos da ideia de que na dança o corpo se torna num outro de si, numa radical alteridade nutrida de liberdade criadora, questionámos: que especificidade possui essa poética do corpo na dança praticada pelo grupo *Raiz di Polon*? Ora, esta última questão, ao remeter-nos para uma dança que se assume como contemporânea, mas que parte da própria singularidade das danças tradicionais e de toda a cultura cabo-verdiana, faz jus ao subtítulo do tema proposto: reflexos na educação e na cultura!

Pois bem. Se a criação coreográfica do grupo tem raiz no húmus da própria singularidade cabo-verdiana, então, os efeitos de sentido de tal experiência de criação tornam-se num gesto formativo que introduz o sujeito na cultura, na memória e na identidade. Uma introdução na cultura em que o corpo alcança forte dimensão narrativa e ética: conta histórias e celebra a história. Recupera a memória e ensina-nos que esse mesmo corpo que, historicamente foi impedido de expressar os seus gestos e a sua liberdade de criação estética, contemporaneamente se tornou num corpo capaz de comunicar a sua própria identidade e seus valores histórico-culturais.

Desta forma, compreende-se que a problemática da educação e da cultura está intrinsecamente instalada no projeto coreográfico do grupo. Se entendermos por educação (pelo menos nesta acepção aqui tomada), a transmissão-conservação e (re)elaboração de sentido de um legado histórico-cultural, em que o próprio corpo é memória, história, identidade, portanto, um corpo que celebra pelo movimento da dança uma estética da existência, não é difícil perceber que a educação ganha a acepção de formação estético-cultural. O facto de, livremente, e sem nenhuma espécie de disciplina política do corpo, como acontece no passado histórico-colonial, se poder nele (no corpo) fazer obra de arte, é autêntica celebração lúdico-afectiva e jogadora, outrossim, cultural. Poético-formativo!

POÉTICA DO CORPO DANÇANTE E RESSIGNIFICAÇÃO ESTÉTICA DA CIDADE



Figura 2 (Dança na Praça Alexandre Albuquerque - Plateau)³⁵.

A leitura que temos vindo a construir aponta para uma conceção de educação como formação estético-cultural, uma formação que, na experiência de criação coreográfica do grupo *Raiz di Polon*, institui um gesto de introdução do sujeito na linguagem e na tradição, inspirando a formação de uma tradição formativa capaz de valorizar a criação de beleza e celebração da identidade cultural em aberto. E a ideia de abertura assume pelo menos dois sentidos: que na contemporaneidade, torne-se interessante abrir-se a outras linguagens estéticas, mas sem “perder” a identidade, o que, no contexto da criação coreográfica do grupo *Raiz di Polon*, tal aspecto explica-se pela introdução de um olhar contemporâneo, sem, no entanto, descuidar os valores estéticos, artísticos e históricos do nosso legado cultural. Os valores culturais cabo-verdianos estão sempre incorporados na exibição dos seus gestos; que a dança em espaços públicos citadinos possibilita, mediante uma estética relacional, que diferentes sujeitos culturais, mesmo não estando em espaços formais de formação, celebrem a sua corporeidade em liberdade, mormente em Cabo Verde, onde a educação estética – entendida como a formação do gosto, da sensibilidade e da presença das componentes estéticas na formação humana – carece ainda de um certo cuidado, não obstante esforços empreendidos.

35. Cf:<https://bit.ly/2sw1A4S>. Consultado a 17-04-2018.

Concebendo, então, a arte como celebração da vida e permitindo que cada espectador entre no jogo ontológico da linguagem que o antecipa, enquanto ser finito e situado, está-se em condições de tomar parte dessa festividade da linguagem poético-corporal em que o sujeito que dança é ao mesmo tempo um ator/ artista de si mesmo, numa ambiência onde desaparecem quaisquer gramáticas essencialistas que fixam o instante e paralisam o corpo mediante a circunscrição de sua ação. E daí o sentido ético e estético da dança contemporânea, pois ela faz desaparecer a lógica unidimensional para instaurar uma lógica comunicativa baseada no mundo da vida.

A própria dinâmica coreográfica que o grupo de dança tem vindo a proporcionar em espaços da Cidade da Praia tem feito desta urbe um lugar mais humanizado, permitindo que várias linguagens estéticas tomem conta do espaço público enquanto lugar de luminosidade. Destaca-se, assim, a espontaneidade característica da dança contemporânea praticada pelos bailarinos de *Raiz di Polon*, em que o envolvimento coreográfico com as vendedeiras do mercado do Plateau, as atuações que aconteceram na Praça Alexandre Albuquerque, ou, numa lógica intercultural, as trocas de experiências partilhadas em outras cidades (como por exemplo, Pequim ou Rio de Janeiro), são exemplares. Torna-se interessante, por exemplo no caso do mercado do Plateau, que pudemos acompanhar, compreender que todos os corpos em movimento improvisado fundem-se num só corpo, falando uma só voz: a voz da liberdade de movimento e do ritmo corporal de cada sujeito. E isto não significa jamais desmerecer a diversidade dos ritmos corporais. Pelo contrário: significa cultivar um diferente do mesmo, uma radical alteridade que emerge do gesto livre comum a todos.



Figura 3 (Academia de dança em Pequim, dezembro de 2015)³⁶



Figura 4 (Rio Janeiro, dezembro de 2016)³⁷

Daí, poder deduzir-se que a dança contemporânea praticada pelo grupo *Raiz di Polon* procura celebrar um humanismo integral, valorizando o ritmo, a imaginação e a sensibilidade estética dos sujeitos que se disponibilizam a escutar o que a tradição, na articulação com a contemporaneidade, tem a lhes dizer, numa lógica entre aquilo a que Gadamer (1999) apelida de fusão entre o horizonte da tradição e o horizonte do intérprete, vertendo uma radical novidade: novidade que, em verdade, é fruto da indissociável tríade tradição-conservação-(re)inovação. Mas que lugar para o corpo

36. *Raiz di Polon*, China, aula com adolescentes na Academia de Dança de Pequim, dezembro de 2015. Esta fotografia foi enviada via mail pelo coreógrafo e dançarino Manu Preto no dia 20-09-2017.

37. *Raiz di Polon*, Rio de Janeiro, aula com crianças e adolescentes de algumas comunidades do Rio de Janeiro, Novembro de 2016. Esta fotografia foi oferecida via mail pelo coreógrafo e dançarino Manu Preto no dia 20-09-2017.

nesse movimento triádico? Ora, ao corpo resta-lhe, na sua qualidade de espaço de sentido e ressignificação do real, a denominação de obra de arte. Com Bárcena (2005) pensámos que na dança ou na encenação teatral assistimos a um momento poético do corpo. O corpo torna-se, assim, num corpo poético. E a sua voz é transgressora. É uma outra voz!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTILETRA – JORE/ Jornal-revista de Educação, Cultura e Cultura ano XX Nº108, Dez-Jan. 2008.
- Bárcena, Fernando (2004). *El Delírio de las Palabras – Ensayo para una Poética del Comienzo*, Herder, Barcelona.
- Bourcier, Paul (2006). *História da Dança no Ocidente*, Martins Fontes: São Paulo.
- Carreira, António (2000). *Cabo Verde – Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*, Ed. Instituto de Promoção Cultural, Praia.
- D’ Almeida, José Evaristo (2016). *O Escravo & Epistola..* Organização de Elvira Reis & Wlodzimierz J. Szymaniak. Lisboa: Ed. Rosa de Porcelana
- Foucault, Michel (1987). *Vigiar e Punir*. Petrópolis:Vozes.
- Filho, J. Lopes (2006). *Cabo Verde – Abolição da Escravatura*. Praia: Edições Spleen.
- Gil, José (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água
- Gallo, Sílvio (2006). «Corpo Ativo e a Filosofia», in Moreira, W. Wey (2006) (org.), *Século XXI - Era do Corpo Ativo*, São Paulo: Papirus Editora.
- Gadamer, Hans Georg (1999). *Verdade e Método – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Laban, Rudolf (1987). *El Dominio del Movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Reis (2016). «A Imagem Literária da Sociedade Escravocrata», in D´ Almeida, José Evaristo (2016), *O Escravo & Epistola*, Organização de Elvira Reis & Włodzimierz J. Szymaniak. Lisboa: Ed. Rosa de Porcelana.

SOCA: "Raiz di Polon – num olhar à dança contemporânea", *SOCA Magazine*, Nº 9, Praia, Fevereiro de 2009.

VIDEOGRAFIA

Cidade Velha (Ante estreia) Instituto Camões CCP- Praia, Junho de 2011
<https://bit.ly/2tRDPVh> consultado a 21-09-2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=qS-p-CCLBuQ> consultado entre 01 a 22 de Setembro de 2017.

NORDESTINADOS, DE MARCUS ACCIOLY: UM GLOSSÁRIO POÉTICO-REGIONAL

Éverton de Jesus Santos

*Universidade Federal de Sergipe
evertonufs2010@hotmail.com*

INTRODUÇÃO

De acordo com os intentos deste estudo, duas definições para a palavra “glossário” – encontradas na internet – nos são elucidativas, a saber: “conjunto de termos de uma área de conhecimento e seus significados, vocabulário” e “pequeno léxico agregado a uma obra, principalmente para esclarecer termos pouco usados e expressões regionais ou dialetais nela contidos”. E é a partir dessa ótica – cuja ênfase recai na ideia de léxico e dicionário – que almejamos fazer algumas considerações sobre a obra épica *Nordestinados* (1971 [1978]), de Marcus Accioly.

Segundo o escritor Alberto Cunha Melo, em comentário na segunda orelha do livro *Nordestinados*, “Todo bom livro tem um pouco de dicionário. É livro de consulta. O livro de Accioly é também um glossário completo de uma região”. Esse caráter de glossário se refere ao modo descritivo e sistemático que Melo destaca no citado livro, haja vista que o espírito observador e apaixonado, aliado ao roteiro poético estabelecido, apresentam o Nordeste brasileiro de modo puro e verdadeiro, ainda nas palavras do estudioso.

É interessante notar, de início, que o neologismo “Nordestinados”, adjetivo que serve de título ao poema, corresponde à união dos adjetivos

“nordestinos” e “destinados”, ou seja, traz a ideia de que o povo do Nordeste teria um destino comum. Por sua vez, Christina Ramalho (2013) nota no nome “nordestinados” a nomeação do herói coletivo – seriam, com efeito, os “nordestinos destinados”, cuja demanda é “lavar a pedra”, seu principal feito. E tal demanda se desdobra pelos quatro cantos que formam a epopeia, respectivamente intitulados: “A PEDRA LAVRADA”, “SERTÃO-SERTÕES”, “FEIRA DE PÁSSAROS” E “POÉTICA DOS VIOLEIROS”. A primeira estrofe da obra esboça essa ideia de produção do poema, ou seja, de execução do feito épico:

A mão que lavra a pedra
A pedra a mão esgota,
No chão de pedra o grão
De pedra em pedra brota.
A mão sacode o grão
No chão de pedra morta,
De pedra em pedra o grão
Da própria pedra brota
(Accioly, 1978, p. 17).

E a última estrofe, encerrando a cantoria, isto é, a lavra da pedra, a escrita da epopeia, deixa reverberar o produto do canto ao raiar do dia:

E é quando ele
Do alto-mar se levanta
Que eu fecho a minha garganta
E deixo o meu canto aceso
(Accioly, 1978, p. 17).

A primeira edição de *Nordestinados* data do ano de 1971, tendo recebido, no ano seguinte, o Prêmio Recife de Humanidades; a segunda edição, por seu turno, data de 1978, isto é, completa 40 anos em 2018. O autor, Marcus Accioly, nascido em Aliança/Pernambuco, a 21 de janeiro de 1943, e falecido a 21 de outubro de 2017, em Itamaracá/PE, filiou-se literariamente à Geração-65 e se comprometeu com a relação entre o homem e o ambiente, principalmente na poesia inicial – ligada ao Romanceiro Popular do Nordeste. Ademais, a crítica chamou a atenção para a força e o fôlego da

poética de Accioly e para a inserção que ele promoveu do discurso oral na poesia, dentro de um clima que se convencionou chamar “Época-Épica” e que culminou na sua obra maior, *Latinomérica* (2001).

Para Nelly Novaes Coelho, a consciência do ofício criativo faz de Marcus Accioly um poeta em quem a intencionalidade básica da fusão entre popular e culto e a aparente facilidade do fluxo poético se manifestam, além de tentar recuperar a natureza primeva da poesia: “*a palavra que nasceu do canto e se perpetua na voz popular*” (1978, p. 219). A esfera da palavra e do canto, na lavra – entendida aqui como criação poética –, percorre *Nordestinados*, de maneira que, como observa Coelho, a palavra-pensamento e a palavra-canto se referem, a primeira ao processo criativo, a segunda à musicalidade que preside à criação. Outra ambivalência nasce daí, a saber, a da poesia enquanto *fala* e a da poesia enquanto *canto*, aquela referente à poesia moderna, esta à poesia em seus primórdios.

E é assim que, cantando seu tempo, sua terra e sua gente, o culto poeta Marcus Accioly, ao herdar o legado das tradições, torna-se, além de testemunho, um modificador dessas tradições, uma vez que não repete os modelos, mas os ultrapassa e agrega a eles as nuances regionais. Logo, quando elabora seus poemas a partir de diversos tipos de cantoria, com o rigor técnico das estruturas fixas, Accioly demonstra sua intenção de reconhecer o valor musical impresso na cultura dita popular, resgatando e renovando manifestações artísticas do Nordeste a partir dos anos 1960.

Assim, mesmo essencialmente voltado para a natureza, na linha das *Geórgicas*, de Vergílio, Accioly desenvolve seu épico tomando o Homem na relação com o Espaço a que pertence, sem cair no lirismo fácil do tema. No que se refere ao *epos*, Coelho diz que, ao dividir o poema em cinco cantos, como *O Uruguay*, de Basílio da Gama, prevalece o *epos* “nas acepções grega, medieval e pré-romântica, ou seja, no sentido de rapsódia, de gesta heroica ou de romanceiro épico-lírico e épico-dramático” (1978, p. 222).

Outro aspecto importante que Coelho destaca em *Nordestinados* é a correspondência matemática existente entre o número de letras do título e a quantidade de poemas por ele abrangidos. Assim, o primeiro canto, “A Pedra Lavrada”, para além dos 20 primeiros poemas, conta com

as seguintes partes: "A Terra", formada por 6 poemas; "Os Homens", por 8; "As Casas", por 7; "O Ferro", por 6; "Os Verdes", por 8; "Os Rios", por 6; "Os Bichos", por 8; "As Aves", por 6; e "As Paisagens", por 11 poemas. Nesse sentido, a correspondência matemática ocorre pela quantidade de poemas precedidos cada um por uma letra do título original, seguida pelo subtítulo, e isso mostra o rigor técnico do poeta e a busca por uma inter-relação entre estrutura externa e matéria cantada, entre palavra e ser nomeado.

Ramalho observa que, em *Nordestinados*, "o foco histórico é a seca, relacionada de forma igualmente fragmentada a aspectos artísticos, culturais, geográficos, psicológicos e mesmo filosóficos da cultura nordestina" (2013, p. 116-117), daí se pensar como os elementos citados e contextualizados, nos poemas, se moldam ao cenário regionalista que tem a seca como pano de fundo. Levando isso em consideração, temos que a nomeação e a descrição, principalmente no primeiro canto, oferecem um roteiro de leitura do Nordeste, tanto para a valorização da região quanto para sua expressão sociocultural e identitária diante do Brasil, como nas estrofes a seguir:

Além de uma paisagem
Demais canavieira:
Capelas, casas-grandes,
Cercados, cambiteiras,

Bagaços sob o sol,
Carros-de-boi cantando,
E as chaminés mais altas
De usinas safrejando
(Accioly, 1978, p. 26).

Não se trata, pois, de uma mera superposição de palavras nem de um registro fotográfico sem objetivo: o intento de recompor a paisagem nordestina a partir de seus elementos constituintes faz parte da lavra do poeta, que, ao explorar as características da região, potencializa um discurso substancial para o reconhecimento das idiosincrasias às voltas com uma visão holística do Nordeste. Ressaltamos, porém, que tal perspectiva

pode ser, para alguns, essencialista, naturalizada e redutora, como se congelasse a imagem de um Nordeste perdido no tempo. No entanto, o que observamos é a retomada, sem romantização, dos signos – como capelas, casas-grandes, cercados, cambiteiras, carros-de-boi, usinas – que social e culturalmente compuseram e (quicá) compõem, no decorrer da história, o cenário nordestinado tornado matéria épica por Accioly.

O NORDESTINADO GLOSSÁRIO ACCIOLYNO

A nomeação dos elementos apreendidos pela imaginação criadora do poeta pode ser visualizada nos poemas que têm como subtítulos núcleos substantivos: "O Sertão", "A Caatinga", "O Agreste", "A Mata-Seca", "A Mata-Úmida", "O Litoral", que tratam de aspectos geográficos e climáticos do Nordeste; "O sertanejo", "O gaúcho", "O vaqueiro", "O jagunço", "O cangaceiro", "O camponês", "O pescador", "O violeiro", que abordam o perfil humano; "Do Sertão", "Do Agreste", "Da Mata-Seca", "Da Mata-Úmida", "Do Mangue", "Da Praia", "Da Cidade", que descrevem os diferentes modos de habitações e suas características; "A enxada", "O arado", "O machado", "A estroenga", "A foice", "A faca", que, sob o título "O Ferro", apresentam-se como as principais ferramentas dos nordestinos; "A cana", "O gravatá", "A bananeira", "O bambu", "O avelós", "O juazeiro", "O cacto", "O cajueiro", que compõem o painel dos verdes da região; "O São Francisco", "O Moxotó e o Pajeú", "O Ipojuca", "O Una", "O Sirinhaém", "O Persinunga", poemas destinados aos rios que cortam o território; "A onça", "O boi", "O cavalo", "O jumento", "O carneiro", "A cabra", "A cobra", "O cachorro", que são os bichos mais comuns no Nordeste; "O galo", "O papagaio", "O pavão", "A ema", "O gavião", "O urubu", que são as aves típicas; "A casa-de-morar", "A casa-de-farinha", "A casa-grande", "A capela", "O engenho-banguê", "A lavoura", "A espingarda-de-caça", "O carro-de-bois", "A cambiteira", "A feira-de-vender", "O cemitério", que são, finalmente, os elementos que formam as paisagens.

Por vezes, à medida que o poeta nomeia também descreve e narra, alinhavando, no relato, o cotidiano do povo, a função de algum elemento, o jeito de ser de algo, como, por exemplo, a casa-de-farinha, assim poematizada:

A casa-de-farinha, a roda, o forno,
A mandioca raspada, o cesto, a bica,
Os dentes do rodete, a mão do rodo,
A maniçoba, o feixe de maniva.
O banco, o fuso, o cabo, o cocho, a palha,
O brinquete estalando o pau da prensa,
A carne branca e úmida da massa
Escorrendo nos furos da urupema.
O leite cor-de-sol da manipueira,
A goma se formando nas vasilhas,
As galinhas ciscando na crueira.
A voz das moças, o serão da lua,
O chiado do fogo na farinha.
E os beijus como pães dentro da cuia
(Accioly, 1978, p. 71).

Sabemos que a produção de farinha aparece como uma das atividades comuns ao Nordeste brasileiro, e o processo, desde que a mandioca é ralada até quando os beijus estão prontos, é apresentado nesse poema. É notável o vocabulário típico, com palavras muitas vezes desconhecidas de um leitor leigo ou distante da vivência da região, mas que, contextualizadas como estão, expressam a feitura de derivados da mandioca. Nesse ínterim, casa-de-farinha, roda, forno, mandioca, cesto, bica, rodete, rodo, maniçoba, maniva, banco, fuso, cabo, cocho, palha, brinquete, prensa, urupema, manipueira, goma, crueira, beijus e cuia não apenas nomeiam elementos, mas ajudam na narrativização de uma atividade da agricultura nordestina.

O teor descritivo se dilui a partir do canto segundo, intitulado "SERTÃO-SERTÕES", que enfatiza principalmente alguns fatos históricos ocorridos na região e é composto pelas seguintes partes: "GUERRILHA NAS CAATINGAS" (20 poemas numerados), "SERTÃO-SERTÕES" (40 poemas numerados), "HISTÓRIAS-ESTÓRIAS" (40 poemas numerados) e "OS OSSAIS" ("HOMEM"; "MULHER"; "PROSAÇÃO", 33 poemas não numerados). Ainda assim, como nos poemas 24 e 29 da terceira parte, podemos perceber a nomeação e a descrição daquilo que, durante a viagem, o eu-lírico/narrador, capta:

Além, na MatAgreste,
A capela e o seu sino
A terra e o seu senhor
O engenho e o seu menino
A escola e o seu aluno
O rio e o seu destino
(Accioly, 1978, p. 108).

[...]

29

Ali arrotam pássaros
Como o tucanaçu,
Estrala as sete-notas
Do apito da nambu,
E escarra a voz de sangue
Da goela da jacu
(Accioly, 1978, p. 108).

Como já dito, o perfil descritivo se une à nomeação dos termos, uma vez que a narração une as peças como num quebra-cabeça. No poema 24, o ponto de partida é a "MatAgreste", cuja imagem aparece constituída por dez itens, numa estrofe em que predominam os substantivos, de um modo universal e até abstrato; já no poema 29, por sua vez, a ênfase recai nos três pássaros citados – tucanaçu, nambu e jacu – e suas ações, visto que, respectivamente, arrotam, estralam e escarram seus cantos.

Já o terceiro canto, "FEIRA DE PÁSSAROS", cujo tema recai nos encantos do Nordeste, em especial seus cantadores, divide-se nas seguintes partes: "CANTOFLOR", "CANTOMILHO", "PEDRAMAR", "RIOMANGUE", "SIRIJI", "OS PÁSSAROS" ("Inácio da Catingueira"; "O ferreiro-araponga"; "Romano da Mãe d'Água"; "O xexéu-grande"; "Cego-Aderaldo"; "O canário-da-terra"; "Antônio Marinho"; "O galo-de-campina"; "Carnaúba do Baité"; "O sabiá-da-mata") e "A FRUTA". Acerca do lirismo, nesse canto, podemos dizer que ele se aprofunda com a criação de neologismos e com o canto como centro do processo, numa exposição clara da lavra/criação poética.

O que acontece nesse canto é um lirismo mais metalinguístico, com a retomada do mote da lavra e a expansão da viagem, mas em "OS PÁSSAROS",

penúltima parte desse canto, ainda se visualiza essa feição descritiva/
caracterizadora, como nestes dois poemas:

Inácio da Catingueira
Foi cantor, não violeiro,
Porque em vez de viola,
Cantava ao som do pandeiro.

Nas suas mãos compassadas
Dançava o pandeiro, rosa
De fogo, que incendiava
Os guizos dentro da glosa.

Na sua pele de escravo
Espinhos viravam flores
E a flor-de-couro, em coroa
Do reino dos cantadores.

A voz de *Inácio* morreu
Na lenda e nasceu de novo,
Andor de santo, cantada
Na boca livre do povo
(Accioly, 1978, p. 154).

O *ferreiro-araponga*
Faz do seu canto um grito
Que, de todos os pássaros,
É sempre o mais bonito.

É sempre mais agudo
O ferro que ele canta,
Ou a têmpera do ferro
No timbre da garganta.

A forja que há do peito
Ao bico desse pássaro
Tem canto de tal força
Que o ferro às vezes é aço;

E um aço tão repleto
De som que, mesmo após
Calar-se, ainda se escuta
Seu canto em viva-voz
(Accioly, 1978, p. 155).

Do modo como são colocados os poemas dessa parte, observa-se o espelhamento entre o cantador e o pássaro, ambos louvados pelo uso da voz. No caso do cantador em questão, Inácio da Catingueira, ele desponta como tocador de pandeiro, negro, hábil, imortal na boca do povo; o ferreiro-araponga, por seu turno, tem o canto mais bonito, mais agudo, mais forte, ressoante mesmo no silêncio. Trazidos lado a lado, como no livro, a relação que se estabelece é que o cantador e o pássaro citados não apenas representam bem a cantoria nordestina, da qual devemos nos orgulhar, mas criam uma poética própria e inigualável: um canto que sobrevive.

Por fim, o quarto canto, "POÉTICA DOS VIOLEIROS", divide-se em sete partes: "MARTELO AGALOPADO", "GALOPE À BEIRAMAR", "MOURÃO", "QUADRÃO", "SEXTILHA", "GEMEDEIRA" e "COCO-PRAIEIRO". Os poemas que formam esse canto são metalinguisticamente elaborados a partir das formas fixas que lhe dão os nomes. Assim, o poeta demonstra a sofisticação e a perspicácia de sua consciência criadora, uma vez que a versatilidade com que lida com cada gênero poético expressa o verdadeiro sentido de lavar a pedra, isto é, compor o poema, a obra.

Não faltam nessa última parte, também, a nomeação de elementos peculiares ao Nordeste, como é o caso das manifestações culturais nestas estrofes:

Reisado, Maracatu,
Caboclinho gentil,
Teatro de Mamulengo,
Ciranda adulta e infantil,
Coração de duas cores
Na vida e no Pastoril.

Pastoril, Bumba-Meu-Boi,
Fui Mateus, Fui Catirina,
Capitão atrás do Boi
Da Pastorinha-menina,
No meu Cavalo-Marinho
Fui onde o Sertão termina
(Accioly, 1978, p. 205).

Fazendo uma reunião de folguedos brasileiros ou adaptados ao Brasil, pois importados, o poeta cita e contextualiza o Reisado, o Maracatu, o Caboclinho, o Teatro de Mamulengo, a Ciranda, o Pastoril e o Cavalo-Marinho. Esse catálogo não apenas amplia o vocabulário do leitor, mas age diretamente sobre o seu conhecimento acerca de manifestações das quais muitas vezes sequer ouviu falar. Esse resgate, no poema, eterniza as formas de expressão populares, fazendo com que não desapareçam, ao menos no texto, isso porque, infelizmente, vemos cada vez menos o apreço das novas gerações por esse tipo de patrimônio imaterial.

Ressalte-se, diante da obra *Nordestinados*, o fato de reunir manifestações cujas imagens míticas étnico-regionais em seu repertório constituem uma expressão literária diferenciadora, segundo Ramalho (2007), visto que os poemas épicos brasileiros em geral têm essa característica. Nesse contexto, o das relações mítico-históricas no âmbito dos nacionalismos, ainda como diz a estudiosa, a produção de epopeias é culturalmente importante por recortar crítica e artisticamente “questões histórico-culturais regionais, nacionais, continentais ou universais” e por “agregar a possibilidade do heroísmo metonímico, representado por um Eu coletivo que enfrenta e vivencia o caos da Modernidade” (Ramalho, 2007, p. 316).

E isso pode ser validado na epopeia em tela, pois o retrato que se faz do Nordeste, apesar de por vezes parecer circunstancial e restrito a determinados Estados, leia-se Pernambuco – Estado de nascimento do poeta –, tenta abranger uma realidade regional que foi historicamente construída e que colaborou para a circularidade das imagens de Nordeste como seca, sertão, sofrimento. Além disso, nota-se que o eu que aparece em todo o poema, com exceção do primeiro canto – em que não aparece

–, é a figura de um cantador viajante mítico, uma vez que atravessa o Nordeste sem fronteiras, fazendo poesia e contando e ouvindo histórias. Essa caracterização se presta também à tessitura do *epos*, na obra, porque a elaboração literária da demanda maravilhosa e histórica, sob a forma de narrativas fragmentadas que representam culturalmente um povo, faz com que os nordestinos sejam apreendidos como uma entidade geograficamente situada e historicamente destinada, mas destinada a quê?

A imagem mítica da criação permeia o relato, geralmente mediada pelas imagens da lavoura e do canto, como na estrofe de número 16, de “A PEDRA LAVRADA”, que diz:

O grão é o alicerce
Da construção fundada
Em pedra, como um templo
De pedra, após lavrada.
A mão conhece o grão
E a pedra, cultivada,
Promete a flor do grão
E a safra está fundada
(Accioly, 1978, p. 20).

E também na última estrofe da epopeia, no canto “POÉTICA DOS VIOLEIROS”, que diz: “E é quando ele/ Do alto-mar se levanta/ Que eu fecho a minha garganta/ E deixo o meu canto aceso” (Idem, p. 218).

Assim, lavar a pedra significa, em linhas gerais, produzir o poema, e só se chega ao canto, o produto final do processo, após a semeadura, o trabalho braçal, daí então o cultivo. E, durante todo o tempo, principalmente em versos em que o eu-lírico/narrador se coloca diretamente no relato, funda-se uma consciência criadora que se sabe fundamental para o processo e que expande por toda a região os conhecimentos e as idiossincrasias que fazem do Nordeste o Nordeste e dos nordestinados os nordestinados.

Conectando as pontas soltas até aqui e já que o ponto central deste escrito é o glossário de Marcus Accioly, reunimos a seguir outras definições e/ou descrições encontradas em *Nordestinados*:

- Sertão: "Onde termina o mundo/ E então nasce o sol" (p. 23);
- Agreste: "A faixa dos desertos/ Ou praias permanentes" (p. 24);
- O sertanejo: "O sertanejo é o tipo/ Comum da região,/ Nativo como as plantas/ E os bichos do Sertão" (p. 29);
- O vaqueiro: couro curtido, caatingas, rezas, rês, vaquejada, cavalo, esporas (p. 31);
- Guerrilha nas caatingas: bala, faca, espingarda, morte, olho, tropa, ódio;
- Sucuri: "Que ronca feito um touro/ E nada alevantando/ A cara de cachorro" (p. 106);
- Cascavel: "A cascavel que é feita/ De vidro e de cascalho/ Como uma rama áspera/ Que, sobre a trilhatalho/ Balança a vagem seca/ Da cauda de chocalho" (p. 106);

Além disso, por vezes, faz-se um inventário de elementos que podem ser agrupados em categorias:

- Bestiário: João-de-barro, pica-pau, cabras, ovelhas, porcos, novilhos, cupim, abelha, marimbondo etc.
- Ferramentas: Ferro-de-cova, estrovenga, foice, arado, enxada, facão, machado, faca, enxadeco, quicé;
- Lugares: Pajeú, Moxotó, Capibaribe, Barreiras, Ipojuca, Cabo, Catende, Trapiche, Olinda, Gaibu, Tamandaré;
- Cantadores: Inácio da Catingueira, Romano da Mãe d'Água, Cego Aderaldo, Antônio Marinho, Carnaúba do Baité.

Para além dos exemplos já citados, finalizamos este estudo com mais duas estrofes em que aparece de modo explícito o glossário, as quais se encontram no poema "GEMEDEIRA", penúltimo do livro:

Gavião-real-penacho
Caracará sauveiro
Peneira pinhé pedrês
Caburé caramujeiro

Carijó pombo caboclo
Ai, ai, ui, ui
Gaviãotinga e vaqueiro

Abelhamirim mulata
Moça-branca tataíra
Capuxu breu uruçu
Arapuá jandaíra
Mandaçaia sanharó
Ai, ai, hum, hum,
Jati limão e cupira
(Accioly, 1978, p. 20)

Essa reunião de elementos da fauna brasileira traz, na primeira estrofe, espécies de gavião, e, na segunda, de abelhas. Esse rol é interessante, na medida em que se torna um manual, um catálogo, e o leitor, se não conhecer o vocabulário, é forçado a buscar as informações necessárias e, com isso, montar o painel. Partindo, assim, dessas categorias, é possível construir imagens do Nordeste por meio de componentes da paisagem que, em sincronia com o resgate dos elementos, possibilitam retratos, representações, ou seja, dão a ver um perfil identitário da região através da poesia épica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da questão identitária a partir da apreensão dos termos que são contextualizados no poema épico em tela é uma via de acesso à caracterização de um Nordeste que tem muito de pitoresco e arcaico, por um lado, mas tem mais de idiossincrático e natural, por outro. Essa afirmação pode ser desdobrada da seguinte forma: o resgate das tradições ou de um modo de ser que configura o Nordeste como congelado nas brumas do tempo é uma maneira de consolidar uma representação possível da região, antes que submergisse ao processo de industrialização e tecnologia, por exemplo. E é nesse sentido que a identidade nordestina se manifesta, nessa obra, como mais original, sim, visto que perpassada por um conjunto de elementos que lhe são característicos ou lhe servem como pano de fundo.

Assim, como dissemos no início, a obra *Nordestinados*, de Marcus Accioly, tem esse potencial de glossário, visto que se configura como um vocabulário poético-regional do Nordeste, numa reunião de termos, gêneros literários e elementos que seguramente compõem um painel idiossincrático que, por meio da nomeação e da descrição, principalmente, permitem o reconhecimento de uma região, de seu povo, de tudo o que o cerca – na vida e na arte – expressando uma visão holística da região em tela. Um estudo que investigue de maneira mais profunda o léxico de que o poeta lança mão certamente possibilitará uma maior apreensão de como a viagem épica pelo Nordeste acciolyno é, sobretudo, uma abertura à fruição, uma possibilidade de conhecimento, uma declaração universal do valor que a região – sem cair no provincianismo – tem e precisa ser evidenciado – daí a literatura como uma de suas expressões mais candentes como prática social.

Por fim, num esboço de resposta para a pergunta “Nordestinados a quê?”, consideramos que lavar a pedra, enquanto empreendimento coletivo, é, sim, o objetivo do herói, que, no final da jornada, consegue, com engenho e arte, promover seu feito: representar, no poema épico, as variadas facetas que caracterizam a região e o povo do Nordeste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Accioly, Marcus. (1978). *Nordestinados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL.
- Coelho, Nelly Novaes (1978). *Nordestinados: A Palavra que Nasceu do Canto*. In Accioly, Marcus. *Nordestinados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978. p. 219-224.
- Ramalho, Christina. (2007). Em torno do épico: outras contribuições teórico-críticas, heroísmo, hibridismo, mito e história. In Silva, Anazildo V. da; Ramalho, Christina. *História da epopeia brasileira*. (Vol. 1, p. 177-324). Rio de Janeiro: Garamond.
- Ramalho, Christina. (2013). *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê.

ARTE PARA VIDA: METALINGUAGEM NA POESIA DE JEOVÁ SANTANA

Fabiana dos Santos

Universidade Federal de Sergipe
fcirce27@gmail.com

A poesia contemporânea está cada vez mais voltada para o trabalho com a própria linguagem. E um dos traços que se destaca na poesia de Jeová Santana, poeta contemporâneo sergipano, atual e atuante, é justamente o pensar sobre o próprio fazer poético traduzido em seus textos. A metalinguagem, ou metapoesia, presente em vários de seus poemas, faz deles signos que revelam como se constrói sua consciência artística. Neste artigo, que pretende debruçar-se sobre esse fazer poético revelado pela metalinguagem, elegeu, para isso, três poemas que integram a antologia intitulada *Poemas passageiros* (2011). Os poemas escolhidos, sem que seja retirada a relevância e a grandiosidade dos demais, são “O Poeta” (p.42), “Quadras Desafinadas” (p. 54) e “O homem faz” (p. 58). Antes das análises, porém, algumas palavras sobre o poeta.

Jeová Silva Santana nasceu em Maruim, Sergipe, em 1961. É graduado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas, doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Publicou *Dentro da casca* (1993), *A ossatura* (2002), *Inventário de ranhuras* (2006) e *Poemas passageiros* (2011). Tem textos publicados nos sites *Balaio de notícias* (Aracaju), *Cronópios* (São Paulo), *Panorama da palavra* (Rio de Janeiro), *Ver o poema* (Teresina), nos jornais *Cinform* e *Jornal da Cidade* (Aracaju) e nas revistas *Cult* (São Paulo), *Língua Portuguesa* (São Paulo) e *Revista*

da Poesia Brasileira (Rio de Janeiro), entre outros. Trabalha com ensino de Língua Portuguesa e Literatura em instituições de ensino públicas de Sergipe e Alagoas.

Antes, ainda, da análise dos textos escolhidos, é importante observarmos o título da coletânea, já que esse também nos mostra importantes características do fazer poético do artista, pois sua escolha parece reunir as temáticas abordados ao longo de todos os poemas integrantes da obra, sejam eles metalinguísticos ou não. O título *Poemas passageiros*, portanto, já reafirma o vocábulo “poema”, que, em uma leitura óbvia e direta, mostramos o gênero a ser encontrado. Adjetivado pelo vocábulo “passageiros”, os “poemas” findam por ganhar um caráter fluido e dinâmico. Sabe-se que os textos foram escritos enquanto o poeta vivia entre Sergipe e Alagoas. Estava, assim, trafegando entre sua origem (Maruim, em Sergipe) e um local de passagem (Alagoas), ou seja, o poeta estava sempre de passagem, sempre passageiro. Vale também ressaltar a musicalidade perceptível nessa coletânea, o que faz dele também um passageiro por outros caminhos da arte. Sempre na dualidade entre ser e estar no mundo, não somente o poeta desses versos passageiros, mas todos nós, estamos em alguma situação de passagem, voluntária ou involuntariamente. Essa situação parece ser um frutífero material da construção da poesia de Jeová Santana.

Sobre os títulos dos poemas escolhidos, estes também sugerem observações significativas. Percebe-se que nos três textos há referências ao fazer poético. Em “O Poeta”, o foco é o próprio autor do ato poético. Que se repete, mesmo que indiretamente, em “O homem faz”, que, ao longo do texto, completa a ideia do verbo do título: o que o homem faz? Faz poema. Em “Quadras Desafinadas”, o título remonta a uma questão estrutural do fazer poético: as estrofes de quatro versos. Remetem, assim, à própria organização do texto poético que, também, é uma escolha do poeta, ao construir seu texto. Teoricamente, portanto, a metalinguagem é uma porta de entrada para o pretendido “percurso passageiro” pela poética de Santana.

Sobre a metalinguagem, Teles (1989, p.245) afirma que “aí está, aliás, uma outra modalidade do conhecimento do poeta: os conceitos sobre

poesia emitidos dentro de poemas metalinguísticos”. Conforme Chalhub (1986, p.60), “os metapoemas suscitam problemas teóricos ao ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: ‘O que é (fazer a) poesia?’.” O recurso da metalinguagem no texto poético se torna um veículo tanto para expressar a concepção crítica do autor, quanto para evidenciar as referências que fundamentam sua prática criadora. Segundo Goyanna:

Entre as práticas literárias que ostensivamente evidenciam a consciência crítica do autor, a metapoesia é sem dúvida uma das mais importantes ou significativas. Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através da inserção de um breve comentário limitado a um só verso, por exemplo), não podemos ficar indiferentes à voz da consciência criadora que então se manifesta (1994, p.53).

Seguindo a análise, partimos para um dos textos de Jeová Santana, “O Poeta” (p.42), transcrito abaixo:

O POETA
Os olhos do poeta
quando menino
presentem tudo envelhecido.
(Penso em Arthur Rimbaud.)

Os olhos do poeta
quando velho
perpassam tudo renascido.
(Penso em Manuel de Barros.)
Em nenhuma criatura
cabe melhor medida
sobre nossa passagem.

Tanta miséria
Tanta opulência

Aracaju, 5.1.2005

Inicialmente, chama-nos a atenção a citação dos nomes de Arthur Rimbaud e Manuel de Barros, ambos também poetas. Arthur Rimbaud (1854 – 1891) foi um poeta francês considerado por muitos como o novo Shakespeare, participante do movimento decadente e influenciou a literatura, a música e as artes modernas. Tinha a fama de libertino e alma inquieta, viajou de forma intensa por três continentes antes de falecer de câncer aos trinta e sete anos.

Observa-se igualmente a citação do nome de Manuel de Barros (1916 – 2014), também leitor de Rimbaud, poeta brasileiro pertencente a movimentos da poesia contemporânea do século XX, especificamente a Geração de 45, mas formalmente considerado pós-moderno. Carpinejar (2006)¹ apresenta Barros como “um poeta contemplador da natureza pantaneira”, mas que, ainda assim, possui dimensões universais, pois contempla problemáticas da humanidade de forma geral, mesmo que Barros os apresente de forma particular. Dentre estes problemas estão, principalmente, a integração e a interação do homem com o seu ambiente e o fazer poético que possa abarcar tais temas de forma lúdica e com linguagem simples. A trajetória de Manoel de Barros também influencia o texto de Santana e, ao longo da nossa análise, necessitaremos dessas informações.

Em “O Poeta”, temos um texto escrito em Aracaju, em janeiro de 2005. É composto por treze versos divididos em quatro estrofes, sendo dois quartetos, um terceto e um dístico e versos livres. Na primeira e na segunda estrofes, há a apresentação dos olhos do poeta, que mais remete ao olhar que aos olhos propriamente ditos. Na primeira estrofe, apresenta-se o olhar do poeta menino e, na segunda, a do poeta já maduro. Há a dualidade do novo versus o velho, do olhar do jovem, infantil lançado à maturidade, personificado pela figura nova e transgressora de Rimbaud. E o olhar da maturidade sobre o novo, personificado na figura de Manoel de Barros.

Sobre o poema, escreve Oliveira (2013)², “Em ‘O Poeta’, as rumações relativas à passagem do tempo se materializam nas figuras do poeta jovem,

1. Ver site-fonte nas Referências.
2. Ver site-fonte nas Referências.

Rimbaud, e do poeta maduro, Manoel de Barros". Assim, retomamos as características dos poetas citados. Rimbaud morreu jovem, perpetuando a juventude, Manoel de Barros está na maturidade (o poeta ainda vivia no ano da escrita do poema de Santana), passando por muitas experiências, vendo e revivendo. Assim, o fazer poético se constrói pelos olhos de menino que "pressentem tudo envelhecido" e os do velho que "perpassam tudo renascido", estruturando, em uma oposição, a trajetória poética tendo como mentores dois grandes artistas da humanidade, o que universaliza a poesia de Santana.

Na terceira estrofe, define-se a figura do poeta e, conseqüentemente, do fazer poético. E o título do livro é retomado nessa estrofe, pois coloca-se no poeta a responsabilidade do registro da passagem do tempo. Não importa se no tempo de Rimbaud ou Barros, se novo ou velho, no fazer poética cabe toda essa dualidade: "Em nenhuma criatura/cabe melhor medida/sobre nossa passagem".

A dualidade persiste no dístico final "Tanta miséria/Tanta opulência". O ato de fazer poesia demonstra como a própria poesia e a figura do poeta podem carregar oposições como miséria e opulência (como o velho e o novo das estrofes anteriores). Cabe na poesia toda uma universalidade e a capacidade de construir essa relação está nas mãos do poeta, este ser que, através da linguagem, se locomove por várias instâncias, de tempo e espaço. O poema parece ter sido construído para nos demonstrar, justamente, o poder humano de fazer poesia.

Nesta perspectiva, podemos traçar um paralelo entre o fazer poético e o tempo. Agamben, em seu texto *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009), debate sobre o conceito de "contemporâneo". O poema de Santana, poeta contemporâneo, amplia a questão do tempo e debate sobre o antigo e o novo, em um contraste estruturado entre o poeta que morre jovem e o poeta já velho. Ambos os polos então no interior do chamado "ser contemporâneo", que Agamben define como:

Pertencente verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este nem está adequado as suas pretensões e é portanto, nesse sentido inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo (2009, p. 59-59).

O eu lírico parece conseguir deslocar as barreiras do tempo e, por isso, tem o seu fazer poético atemporal. Esse anacronismo de Agamben está nos “olhos do poeta”, no olhar do menino e do velho, “envelhecido” e “renascido” na lembrança de Rimbaud e na de Barros.

Da mesma leva de poemas, temos “Quadras Desafinadas” (p.54). Vejamos o texto:

QUADRAS DESAFINADAS

A poesia não paga conta
A poesia não para guerra
A poesia é uma larva tonta
girando no meio da terra

A poesia não dá ibope
A poesia não ganha *Oscar*
A poesia é só um gole
tomado em qualquer birosca

A poesia não dá dinheiro
A poesia não tem altar
A poesia é só um veleiro
a se perder dentro do mar

Aracaju, 8.10.2005

Dialogando com o poema anterior, “Quadras Desafinadas” permanece na questão do fazer poético, porém em uma perspectiva parcialmente distinta. Inicialmente, debruçemo-nos no título do texto. “Quadras” são estrofes de quatro versos e o poema é composto de três estrofes de

quatro versos. São qualificadas em seu título como “desafinadas”, porém há um equilíbrio entre as sílabas poéticas variando entre heptassílabos, octassílabos e eneassílabos (“A/po/e/si/a/ não/pa/ga/con/ta” ; “a/e/per/der/den/tro/do/mar”).

O “desafino” tem início nas negações dos dois primeiros versos de cada quadra: “A poesia não paga conta /A poesia não para guerra”; “A poesia não dá ibope/A poesia não ganha *Oscar*” e “A poesia não dá dinheiro/A poesia não tem altar”. Talvez, esse “desafino” estaria nas negativas que, a princípio, desqualificariam o fazer poético como canal de tradução das reais necessidades humanas. A “conta”, “guerra”, “ibope”, “Oscar”, “dinheiro” e “altar” são instâncias sociais que delimitariam a relação entre a vida e a arte.

Essas instâncias e como elas são demonstradas no poema nos possibilitam retomar, mais uma vez, o texto de Agamben, agora a respeito do que ele chamou de “dispositivos”. Tais dispositivos são pensados pelo autor como mecanismos que governam, muitas vezes sem que saibamos, nossas vidas. Eles sofrem mudanças que acarretam distinções sociais, temporais e históricas. São “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). “Conta” e “dinheiro” estão no âmbito financeiro que permeia toda nossa existência social; a “guerra” é a expressão máxima do conflito social entre nações, muitas vezes, motivada pelo financeiro. O “ibope” e o “Oscar” perpassam muito as questões da imagem, da aparência e do reconhecimento de determinado “status”. E “altar” também toca na questão de imagem e aparência, mas muito mais nas questões religiosas. Todos esses “dispositivos”, para o eu lírico, não estão traduzidos na poesia. O eu lírico nos faz perceber que a arte literária, o fazer poético, ultrapassa essas instâncias. Em Agamben, encontramos que o “dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (AGAMBEN, 2009, p.46). E os vocábulos destacados no texto retratam esses dispositivos, distanciando-os do fazer poético, o que, como veremos, não significa que o social não seja contemplado pela poesia. O que se percebe é a recusa do social como faceta explícita e, portanto, imediatamente visível no texto lírico.

A esse contexto dos dispositivos de Agamben, propostos no poema de Santana, podemos também relacionar as reflexões sobre a ideia de cultura-mundo estruturadas por Lipovetsky e Serroy. Em *A cultura-mundo – resposta a uma sociedade desorientada* (2011), os pensadores apresentam um panorama cultural, político e social sobre a atualidade, quando a cultura se transformou em um universo, cujos parâmetros sociais estão em todas as partes e, ao mesmo tempo, em parte alguma.

Para os autores, estamos passando por tempos em que construção e desconstrução caminham juntas e a compreensão tradicional do sentido de cultura é suprimida pela 'cultura-mundo' que amplia o sentido de cultura produzida pela humanidade (como "ibope", "Oscar", "dinheiro" e "altar"). Mostra-se uma cultura global ou 'globaritária' que reorganiza a relação da humanidade com ela mesma e com o mundo que, concomitantemente, reflete, reconstrói e remodela constantemente o próprio mundo.

Os dois últimos versos de cada quadra, ao contrário dos dois primeiros, são versos de caráter afirmativos: "A poesia é uma larva tonta / Girando no meio da terra"; "A poesia é só um

gole / Tomado em qualquer birosca" e "A poesia é só um veleiro / A se perder dentro do mar". Além de afirmativos, são os versos que mais trabalham o traço metalinguístico, já que introduzem os conceitos de poesia para o eu-lírico: "A poesia é...".

Os termos "larvas", "gole" e "veleiro" são vocábulos que, no texto, definem para o eu-lírico o resultado do fazer poético e sugerem movimento. Pode-se pensar na ideia de movimentação em "...larva tonta girando...", "...gole tomado..." e "...veleiro a se perder dentro do mar", bem como a ideia de ação exposta pelos verbos "girando", "tomando" e "se perder". São traços que possibilitam pensar o poema como uma reflexão em constante movimento sobre a existência sem e com a poesia. Sem a poesia, o eu-lírico sugere um mundo pautado na realidade dos dispositivos sociais que oprimem ou regulam. Com a poesia, o mundo denota movimento, vivência, experiência.

Vale ressaltar a repetição do vocábulo "poesia" (nove vezes, três vezes em cada quadra) salientando o foco do texto no fazer poético, que produz a metalinguagem. Também se nota a oposição entre os vocábulos "terra" (primeira quadra) e "mar" (terceira quadra), que amplia o sentido de extensão dos caminhos e ações no texto. Da "terra" ao "mar", o eu-lírico ainda passa por uma "birosca", ambiente bem típico de uma determinada região (o que sugere Sergipe, a terra do autor) e real, onde se toma um "gole" (que sugere ser a poesia) que pode entorpecer a vida e, talvez, deixar o percurso até o "mar" menos árduo. Nessa mesma concepção, encerrar o texto em um "veleiro a se perder dentro do mar" sugere toda a grandiosidade que cabe dentro do fazer poético, tão intenso quanto a vastidão do mar. Logo, simbolicamente, o social se faz presente sem ser, contudo, uma "armadura" com a qual se deva vestir o próprio fazer poético.

Sendo assim, seja denotativa ou conotativamente, a trajetória do eu-lírico nesse poema de Santana, inicia-se e finaliza na poesia. Isto é, tudo, seja real, social ou metafórico, tudo gira em torno do ser ou não ser poesia.

Mais um texto de Jeová Santana, da mesma coletânea, e na mesma linha dos metapoemas, é o texto "O homem faz". Vejamos o texto:

HOMEM FAZ

A Eulália James

Homem faz problema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem faz teorema

Homem faz poema

Homem faz

Homem faz

Homem mora em Miracema
Homem faz poema
Homem faz
Homem faz

Homem namora Iracema
Homem faz poema
Homem faz
Homem faz

Homem come a seriema
Homem faz poema
Homem faz
Homem faz

Homem não usa diadema?
Homem faz poema
Homem faz
Homem faz

Homem olha a piracema
Homem faz poema
Homem faz
Homem faz

Homem faz cinema
Homem faz poema
Homem faz
Homem faz.

Aracaju, 8-9.6.2006.

Já em seu título, temos a afirmação que nos denota o sentido de “ação”, demonstrado pelo verbo “fazer”, flexionado na 3ª pessoa do singular. O poema é composto por oito estrofes, cada uma de quatro versos que variam entre cinco e sete sílabas poéticas nos dois primeiros versos e de três sílabas poéticas nos dois últimos versos de cada estrofe. Todos os versos começam com o vocábulo “homem” intercalados com verbos de

ação, principalmente o verbo "fazer". Quando não é utilizado, esse verbo é substituído pelos verbos, em ordem de estrofes, "mora", "namora", "come", "usa" (antecedido pelo advérbio de negação "não") e "olha". Cada verbo aparece atrelado a um substantivo que complementa a ação: "problema", "teorema", "Miracema", "Iracema", "seriema", "diadema", "piracema" e "cinema". Por trinta e duas vezes é citado o vocábulo "homem", oito vezes "poema" e vinte e sete a forma verbal "faz". Todas essas relações trazem um ponto em comum na finalização das estrofes: "Homem faz poema / Homem faz / Homem faz", o que dá certo poder ao sujeito do texto.

Percebe-se que todos os vocábulos que complementam os verbos terminam com a sílaba *-ma*, o que garante a rima com o vocábulo "poema". Parece-nos que tais complementos se apresentam de forma aleatória para garantir a rima, porém, findam por construir relações bastante significativas, fazendo uma mescla entre o real e o poético.

Parece-nos que, em seu texto, Santana posiciona o fazer poético diante de ações e elementos simples do cotidiano. Na primeira e segunda estrofes, a relação se estabelece com "problema" e "teorema", que parecem remeter o texto aos problemas bastante práticos do cotidiano. Tal como explica Agamben, os "dispositivos" governam o cotidiano, e também o trabalho do poeta. Todavia, não o impede (o "homem"), de fazer poesia.

Nas terceira, quarta, quinta e sexta estrofes, constrói-se a relação entre "Miracema", cidade do estado do Rio de Janeiro, e "Iracema", nome feminino (que pode nos remeter à personagem de Alencar, a sedutora índia representante brasileira), "seriema", um pássaro silvestre e "piracema", a subida dos peixes para a desova. Os quatro vocábulos possuem origem indígena e também garantem a manutenção da rima. "Miracema" significa em tupi "migração dos povos", assim como a "piracema" (migração dos peixes), o que nos lembra o título do livro e a própria migração do poeta entre Sergipe e Alagoas. Nessas migrações o homem nasce/renasce como poeta. Da mesma origem tupi, vem "Iracema", que parece funcionar como uma figura feminina que encanta o eu lírico (vide o verbo "namorar"), e também "seriema", que se mostra como uma "presa" do "homem" exposto no texto (vide o verbo "come"). Todas essas hipóteses, assim como as das

estrofes anteriores, findam na ação de fazer poesia: "Homem faz poema / Homem faz / Homem faz". Isto é, parece que nada impedirá o homem de construir a poesia, a arte.

A quinta estrofe, em especial, parece-nos bastante ideológica. O primeiro verso é uma indagação relacionada às questões de gênero e, novamente, aos dispositivos e ao contemporâneo agambenianos que regulam a sociedade, como também as ideias de "cultura-mundo" de Lipovetsky e Serroy. Em "Homem não usa diadema?", interrogam-se os padrões de gênero, já que "diadema" é um acessório feminino. Porém, não em um sentido castrador ou impositivo, já que a pergunta vem com uma negativa como se indagasse por que não poderia um homem usar diadema. A um eu-lírico consciente de sua contemporaneidade não causaria estranhamento tal imagem masculina com acessórios femininos, visto que é anacrônico e deslocado, o que lhe garante aprender e compreender as mudanças de seu tempo.

Finalmente a última estrofe, em que o eu lírico se volta para as artes mantendo a rima recorrente no texto com o vocábulo "cinema". Reafirmando a relação com as artes como construção humana, o eu-lírico parece sublinhar o valor artístico da poesia e sua interação com a realidade, mesmo que essa seja bastante difícil (como em "Quadras Desafinadas"). O cinema não deixa de ser, também, poético. E para o poeta, o "homem", como ser humano, constrói essas estruturas poéticas tão carregadas de múltiplos significados.

Levando em consideração as ideias dos três poemas metalinguísticos, percebe-se um eu-lírico consciente do mundo real no qual é arquitetada a escrita do poeta, porém não se esquecendo de que se está construindo arte. Nesse sentido, segundo Bauman:

A arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significados num mundo notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e excesso de significado (BAUMAN, 1998.p.135).

Assim, a metalinguagem está presente enquanto estratégia de escrita em Jeová Santana. Nos três poemas, o foco está na estruturação e no vocabulário escolhido, o que se explica que o próprio fazer poético vai

além da inspiração, pautando-se também na observação das próprias ações e fazer artístico.

Os poemas de Santana aqui analisados mostram um autor bastante autoconsciente e autocrítico. A (auto) reflexão é constante e usada como recurso na construção da própria arte, caracterizada na metalinguagem. Os três textos se mostram como uma verdadeira tradução imagética de concepções, tanto individuais quanto coletivas, sobre o ser e fazer a poesia.

Os versos “passageiros” de Santana nos apresenta uma poética pautada no movimento e que é percebida em todos os textos dessa coletânea, em especial nos três poemas estudados. Essa característica nos sugere o quanto o fazer poético se relaciona com as experiências e observações do autor que constrói em seu eu-lírico um ser em constante (re) construção, sempre no processo de passagem. Nesse sentido, a arte, personificada na poesia, pode funcionar como um instrumento de auxílio para vida. Talvez seja este o grande papel da arte no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos.
- BAUMAN, Zygmunt (1998). O significado da arte e a arte do significado. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CANDIDO, Antonio (1993). *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH - USP, reimpressão.
- CHALHUB, Samira (1986). *A metalinguagem*. São Paulo: Ática.
- GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz (1994). *O Lirismo antirromântico em Manuel Bandeira*. Recife: FUNDARPE.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2011). *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 07 – 27.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo (s/a). *A poesia que se faz necessária*. Publicado em:
<http://www.ufs.br/conteudo/9759-a-poesia-que-se-faz-necess-ria>.
Acesso em: 04 de junho de 2017, 18:30h.

SANTANA, Jeová (2011). *Poemas Passageiros*. Maceió: UNEAL.

TELES, Gilberto Mendonça (1989). Um depoimento e um estudo sobre Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano de Carvalho e (org.). *Homenagem à Manuel Bandeira 1986-1988*. Niterói: Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha; Presença Edições.

ELOMAR FIGUEIRA MELO E ANTÔNIO CARLOS NÓBREGA: A PELEJA SONORO-POÉTICA DO LITORAL AO SERTÃO DO NORDESTE BRASILEIRO

Ítalo de Melo Ramalho

*Universidade Federal de Sergipe
italodemeloramalho@gmail.com*

1º MOVIMENTO: INTRODUÇÃO

O filósofo e poeta alemão Friedrich Nietzsche revelou que a música é a maior das artes em inúmeras frases como esta que cito: “A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio” (*Apud* Dias). Não sei quais razões específicas o levaram a essa definição da supremacia da música sobre as demais artes, porém, acredito que o vínculo de amizade que manteve em certa altura da sua vida com o músico e compositor Richard Wagner, seu conterrâneo (autor da “Cavalcada das Valquírias”, tema que abre o terceiro ato da ópera “A Valquíria”, popularizado no filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola), somado à formação intelectual das famílias de condição financeira “media-alta” da Alemanha do século XIX (e a sua família enquadrava-se nessa classe socioeconômica), tenha colaborado para essa indubitosa e insofismável declaração. Desconheço se Nietzsche teve uma formação musical mais aprofundada; digo: uma formação com o rigor científico. Certamente uma pesquisa um pouco mais minuciosa dirá se sim ou se não. Por enquanto, sigamos o caminho que a peleja sugere.

E por falar em peleja (continua sendo assim que algumas pessoas se referem aos enteveros. Enteveros são essas discussões de pontos-de-vista nos quais os envolvidos defendem as suas opiniões temperadas a ferro e

a fogo), neste ensaio o vocábulo perde a sua definição dicionarizada que supõe um acirrado desentendimento entre as partes, e passa a ter o sentido de *encontro*, de *aproximação* só permitido pela resiliência da metáfora, essa figura de linguagem tão familiar aos que têm a língua portuguesa como matéria-prima dos seus ofícios, sonhos e devaneios. Esse mágico encontro estético entre formas similares de expressão artística (música e literatura), tem, no interesse deste investigador, a audácia de querer uni-las para se complementarem formando um todo, e, em seguida, diferenciá-las dentro da unidade sistemática construída. A finalidade é de termos uma visão minimamente ampliada da formação cultural destes artistas dentro do imenso mosaico que é a cultura brasileira. A peleja aqui é para suscitar interesses sobre esses dois caudalosos rios e o seu desaguar no panorâmico oceano da cultura local e mundial.

Estou falando de Antônio Carlos Nóbrega e Elomar Figueira Melo. O primeiro, pernambucano da capital Recife/PE, e, portanto, do litoral; o segundo, baiano de Vitória da Conquista/BA, cidade da mesorregião do centro-sul do estado; também pertencente ao semiárido brasileiro.

O semiárido é uma região do Brasil setentrional assolada por longos períodos de estio e que foi oficializada pela lei federal de número 7.827 de 27 de setembro de 1989. No entanto, mesmo Recife e Salvador fazendo parte do Nordeste, não entram na relação dessas cidades. Como também outras capitais da mesma região não entraram. E é fácil identificar por quê? Sim. Simplesmente por se situarem geograficamente no litoral.

No litoral existia uma faixa verde que se estendia por quase toda a costa leste do mapa brasileiro. A essa faixa deu-se o nome de Zona da Mata. Ela se iniciava no estado do Rio Grande do Norte e se estendia até os limites do estado de São Paulo com o Paraná. Essa nomenclatura (Zona da Mata) faz referência ao quase extinto e exuberante bioma brasileiro tanto diverso em flora como em fauna (consta-se, pelos últimos levantamentos estatísticos, a existência de menos de 10% dessa vegetação). Hoje, nas cidades litorâneas, o que impera é o cinza dos concretos; mas também é visível os mesmos cinzas durante o percurso nas rodovias que ligam os pequenos centros urbanos às grandes cidades do litoral. Essa paisagem

só é interrompida quando aparece o verde dos reflorestamentos de corte. Uma ilusão ecológica utilizada como verdade pelo desenvolvimentismo do mundo contemporâneo.

Falemos, então, sobre o segundo movimento dessa peleja, que pede que entendamos o sentido do cosmopolitismo no contexto do Nordeste brasileiro.

2º MOVIMENTO: O LUGAR ESPACIAL E A SUA "INVENÇÃO"

O cosmopolitismo foi o gérmen da fatídica globalização, essa rede não apenas mercadológica, mas também cultural, que visa descaracterizar as culturas, uniformizando-as e achatando-as ao sabor dos interesses financeiros. No Brasil, esse cosmopolitismo avançou e ocupou um espaço relevante no processo de formação que atingiu toda a sociedade brasileira; e ainda continua forte e vivo, influenciando todos os estamentos sociais. No entanto, esse movimento globalizado encontrou e continua a encontrar determinadas barreiras para a sua acomodação por aqui. Uma delas foi e continuará sendo a própria dinâmica cultural da nossa sociedade, que não se aprisionou por completo aos posicionamentos uniformizadores do cosmopolitismo, que por vezes, tentaram e continuam tentando imobilizá-la e condicioná-la a um ritmo que não é o seu.

Para pensar nessa questão, tomando como objeto de contemplação o Nordeste do Brasil, voltemos para algumas décadas atrás para debatermos o peso semântico do termo Nordeste brasileiro. Do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Jr., recorto o seguinte trecho:

A região Nordeste, que surge na 'paisagem imaginária' do país, no final da primeira década deste século [o livro se refere ao século XX – Grifo meu], substituindo a antiga divisão regional do país entre Norte e Sul, foi fundada na saudade e na tradição (ALBUQUERQUE Jr., 2006, p. 65).

Concordo em parte com o Albuquerque e já digo em que ponto discordo: quando leio o que ele, mais à frente, afirma sobre a "paisagem imaginária"

que surge consubstanciada em um discurso fragmentado, que parte do resultado final para criar o presente, e assim estabelecer marcos fundantes dessa unidade territorial através de uma "... visão evolucionista da história que, partindo de um resultado final, passa inscrever, no passado, sinais ou pegadas que já prenunciavam este ponto final" (ALBUQUERQUE Jr., 2006), tenho algumas dúvidas a serem solucionadas quanto ao emprego dado à forma epistemológica da invenção.

No Nordeste, co-objeto da minha observação, a influência do cosmopolitismo não poderia ser diferente. Ela existiu ao ponto de se instituir uma frente de batalha contra o seu avanço. E a saída para o enfrentamento, segundo Albuquerque, foi a invenção institucional do território político e regional desmembrado da região Norte. Esse fato me faz crer que o que passou a ser inventada foi uma nova política de dominação. Que fique estampada a minha discordância quando Albuquerque se refere à invenção do Nordeste como um todo. Entenda-se por todo, todos os campos dos saberes. Vejo como impossível se criarem, artificialmente, identidades estéticas e artísticas. Mesmo porque a arte tem uma ligação intrínseca com a herança cultural e, portanto, com a tradição. Não se criam ou se extinguem valores culturais ligados ao povo com uma canetada.

O livro de Albuquerque segue com a crítica a Gilberto Freyre (segundo ele, Freyre foi o patrono intelectual dessa invenção) e ao grupo de intelectuais ligado à sua pedagogia. Mesmo com a análise pertinente do movimento que deflagraria o "Regionalismo", esse fenômeno não me parece suficiente para demarcar a invenção de Nordeste como fruto unilateral do pensamento evolucionista do sociólogo pernambucano que, numa espécie do método arqueológico, teria coletado, nas "escavações" dos saberes culturais, o paradigma identitário regional. Sabemos todos que a influência de Gilberto Freyre na inteligência nacional e nordestina foi e continua sendo profundamente viva. Principalmente na academia. Contudo, Freyre não é unanimidade em lugar nenhum e sempre será contestado. E, convenhamos, essas contestações são salutares para o bem das Ciências Sociais e Humanas do Brasil.

Fechando os parênteses e continuando com as dúvidas, voltemos: como explicar o que era produzido e assimilado pelo povo no seu imaginário bem antes da institucionalização do território político? Sabe-se que os folhetos de cordel, que circulavam nas feiras livres com seu conteúdo de divertimento literário e de informação jornalística e alfabetizadora, chegavam tanto às casas de fazenda como às casas dos trabalhadores das cidades e dos trabalhadores rurais, com uma enorme aceitação entre eles. Milhões de folhetos percorreram e ainda percorrem por toda a região alimentando o imaginário popular. E o que dizer em relação à música, que sempre acompanhou e ainda acompanha as manifestações dos brincantes do litoral ao interior da região? Do teatro popular ao circo? No campo das artes, por exemplo, a invenção da região é anterior a qualquer anseio estatal de querer inventá-la.

Parece-me, nesse sentido, que aceitar a invenção artificial do Nordeste como ação restrita de um grupo e condensar todo seu passado histórico, cultural e artístico à criação impositiva do Estado com data de nascimento (início do século XX) e fruto da pressão exercida pelo Centro Regionalista do Nordeste (fundado em 1924) com vistas a “congregar os elementos de vida e cultura nordestinas (ALBUQUERQUE Jr., 2006, p. 73)”, é falsificar quem inventou quem, renegando todo o tempo histórico-cultural das sociedades autóctones. Mas há, ainda, outras questões.

E o flagelo seca, utilizado como signo publicitário para exigência de tratamento igual ao que era dispensado aos estados do Sul? É fato que, com o passar dos anos, vimos que esse tratamento fomentou a existência da indústria da seca. Essa “indústria” usava o lema de combater e não o de (con)viver com essa característica climática das regiões tropicais. A indústria da seca, esta sim inventada, não apenas fortaleceu os chefes políticos e as oligarquias locais e regionais, como também institucionalizou o assistencialismo de dependência que, ao invés de libertar, escravizava muita gente. E escravizou porque não foi praticado o caráter libertário da assistência social. O flagelo da seca é sim uma invenção: uma invenção política! Uma invenção que acentuou o abismo social já existente entre o “centro” (Sul) e a “periferia” (Norte-Nordeste). Uma invenção que

poderia ser minimizada com políticas públicas de convivência com o fenômeno climático. Por exemplo: a construção de cisternas de alvenarias. É salutar que se volte ao que foi escrito seis, sete, oito linhas acima, para acrescentar que não raramente o chefe político (local e regional) era e é o mesmo que encarnava e encarna a figura do chefe da oligarquia, do clã familiar. Essas pessoas buscavam e buscam confundirem os bens públicos por ora administrados por elas e os seus bens privados, ou bens de sua propriedade. Sobre isso, cito mais uma vez o autor do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*:

O Livro do Nordeste, de certa forma, antecipa o que irá ser o Congresso Regionalista do Recife em 1926. Embora indefinido entre um encontro artístico-cultural e um encontro político, o Congresso serviu, segundo Joaquim Inojosa, “para unir cearenses, norteriograndenses, paraibanos, pernambucanos, alagoanos e sergipanos, em torno de um patriotismo regional”, estimulando “o amor ao torrão natal de cujo salubre entusiasmo, de cujo grande ardor se faz a estrutura das grandes pátrias”. O Congresso teria em vista salvar o “espírito nordestino” da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo. Era o meio de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruiu o “espírito” paulista e carioca, evitando a perda de suas características brasileiras (ALBUQUERQUE Jr., 2006, p. 72-73).

A invenção cultural não pode e não deve se resumir à existência de um ato político do Estado ou de um expediente de uma entidade que represente uma classe. A invenção cultural como um ato de criação busca a reificação de um determinado conjunto social por meio de um pensamento que venha a unir o caráter identitário e o que ele representa. Não resta dúvidas que, nesse âmbito, é uma ação política. Mas não é apenas política: é também uma criação estética! Essa é a questão que demarcará fortemente a existência e as reinvenções dos ciclos de poder e dos ciclos artísticos. A “invenção” é o ato que, na verdade, reinventa um caráter identitário anterior, forte o suficiente para resistir às próprias tentativas de artificializá-los. Esse caráter identitário é o que produz a paradoxal e dissonante harmonia entre as desiguais interpretações do mundo e a pluralidade dos seus sistemas.

Uma análise mais detalhada sobre a atribuição de um caráter artificial ao Nordeste brasileiro como fruto de uma “invenção” exigiria que adentrássemos os campos das teorias de poder e as examinássemos com o rigor que a academia exige. Certamente um estudo antropológico sobre as invenções das culturas também teria a sua utilidade para esses questionamentos e suas soluções, e para uma possível pesquisa no futuro, já que o tema é deveras instigante. Mas, neste breve recorte, ou nesta breve peleja, basta o registro de que entre o Nordeste inventado e o Nordeste anterior a quaisquer invenções, há pelejadores como Nóbrega e Elomar, que, cada qual à sua maneira, levantam esse ponto de dissonância entre os extremos que os termos “invenção” e “tradição autônoma” podem representar, principalmente quando se fala em arte nordestina.

3º MOVIMENTO: O OLHAR ESTÉTICO (MÚSICA E LITERATURA)

As provocações dispostas no livro *A invenção do Nordeste e outras artes* não é direcionada apenas ao campo das artes; mas a todos os campos das sociabilidades. Porém, o elemento no qual tenho me detido é a arte; e mais especificamente: a música e a literatura. Entendo a arte como resultado do estalo mágico do instante criativo, mas também sei das influências e do papel que elas representam na criação artística e, conseqüentemente, no ato que transcorre da inspiração para a transpiração; do abstrato para o concreto. Começemos pela música.

Certa vez eu escutei do Professor Ariano Suassuna, em uma de suas aulas-espetáculos, algo com esse sentido: que o valor das culturas está na diversidade dos seus sons; na diversidade das cores dispostas nas suas paletas. E a metáfora a que o Mestre recorreu para aquele instante foi a de uma grande orquestra com mais de 200 músicos. A orquestra seria o mundo e os instrumentistas as nações. Por mais que os 12 músicos do naipe de violinos tocassem e ferissem as cordas dos seus instrumentos de maneira idêntica, o som que ressoaria seria peculiar como cada instrumentista é. É essa peculiaridade que une todos sons em um harmonioso convívio de timbres. Assim também são as culturas: cada uma com a sua particularidade formando o universal. Recorro ao Mestre Suassuna para começar a refletir

sobre a arte dos dois nordestinos em foco. No conjunto das duas obras, a tradição nordestina é referente inequívoco e fundamental. É o que veremos nesta etapa da peleja.

A ideia de pertencimento é uma constante na linha proposta e desenvolvida por esses dois instigantes artistas. Elomar tem na aspereza da sua voz e do seu violão, (na minha imaginação, Elomar é esculpido como a figura simbólica de um centauro selvagem), os sons que marcam historicamente a identidade da sua aldeia. Como já falei, Vitória da Conquista se localiza no interior do estado baiano. Cidade de pernoite dos tropeiros, caixeiros viajantes, e de toda espécie de errantes. O mundo, o universo elomariano está fixado na tradição, na religiosidade, nos vaqueiros e cantadores que disputavam cantorias noite adentro. Elomar, na minha percepção crítica, funde os polos apolíneo e dionísio (como retratou Nietzsche no seu *O nascimento da tragédia*) com igual equilíbrio. Possui o hermetismo adquirido nas aulas do curso de arquitetura (Elomar é arquiteto) e nos estudos de violão clássico na capital Salvador. E tem entranhadas em seu íntimo a hostilidade e a dureza que se apresenta no cotidiano e nos saberes das gentes cantadas por seu trovadorismo.

Elomar não apenas se aproveitou das histórias e dos mitos que o acompanharam e acompanham o povo da sua região. Ele os reinventou. E é essa reinvenção, recriação, que o diferencia dentro desse grande magma cultural que é o Brasil. Vejam:

Para o ouvinte dos discos de Elomar Figueira Mello, ou mesmo o espectador de suas apresentações pelos palcos de teatros e salas metropolitanas, nada é mais evidente e constante em suas músicas que a nostalgia pela tradição: saudades de um mundo rural, patriarcal, organizado em torno do trabalho tradicional e regido por valores mágico-religiosos; dos tempos de infância nas fazendas do pai e do avô, no alto sertão da Bahia, quando ouvia vaqueiros e tropeiros, sob vez de cantadores, cantarem em desafios de sanfona e viola seus feitos de valentia pelos campos do sertão, pegando boi alevantado, atravessando terras ermas, enfrentando seres sobrenaturais e toda sorte de perigos; saudades do boi, do gado, da tropa, em cujos lombos sagaranas de histórias seguiam viagens por estradas poeirentas para

serem cantadas e recantadas em cantorias de festas de São João, Folias de Reis, feiras, pousos e rancharias por todo o sertão, e que agora o compositor, se fazendo cantado, vem cantar aos ouvidos metropolitanos mal acostumados com o falar sertanejo (SCHOUTEN, 2005, p. 10).

Antônio Nóbrega, por sua vez, é um artista digamos, aparentemente, menos “assustador”. Nóbrega foi ligado ao Movimento Armorial, capitaneado pela emblemática figura do já citado Professor Ariano Suassuna. O Movimento Armorial se insurgiu contra o nivelamento e a uniformização da cultura brasileira, imposta goela abaixo pelos veículos de comunicação de massa. Nóbrega foi incorporado a esse movimento como músico da orquestra de câmara Quinteto Armorial.

Depois de mais de uma década de bons serviços prestados, Nóbrega lançou-se num voo solo com uma veia mais popular, que não permite que se esqueça das influências musicais aprendidas e apreendidas do universo erudito do hoje músico popular brasileiro. Naquele instante, o artista até então específico da música, revelou-se exímio bailarino e coreógrafo, e, por vezes, excelente ator. Nóbrega dirige o Teatro-Escola Brincante em São Paulo, onde ele e sua equipe estudam e recriam os espetáculos de origens populares. Apresento a seguir uma fala de Antônio Nóbrega sobre o seu universo e o que ele representa marcado na expressão “lunário perpétuo”. Antes é bom ressaltar o que “Lunário perpétuo” é um livro/almanaque publicado pela primeira vez em 1594 em Valencia, Espanha, de autoria de Jerónimo Cortéz. Este livro circulou durante anos pelo Nordeste brasileiro. Serviu para tudo, desde as tarefas agrícolas aos remédios caseiros; continha das biografias de santos/as às regras do jogo de baralho; e como o próprio título já diz, informa as fases da lua e as suas influências no cotidiano das gentes. Voltemos e vejamos o diz Nóbrega:

Ao longo desses últimos trinta anos, aprendi loas, toadas e cantigas de cirandeiros, aboiadores e cantadeiras; aprendi choros, música de banda cabaçal e ponteados de violeiros, pifeiros e chorões; passos, gingados e mugangas de sambadores, dançarinos e brincantes. Esses cantos, toques e danças são as pedras do meu céu e as estrelas do

meu chão. Com eles soletro, penso, e esperanço meu sonho humano. Através deles aprendi a amar o meu país e o seu povo. Eles são o meu lunário perpétuo (NÓBREGA - CD Lunário perpétuo).

Antes de continuar a peleja, trazendo o foco para a palavra poética, deixo logo o convite aos/às que não conhecem a música desses dois autores contemporâneos e modernos para que busquem fruir de suas artes.

Para ilustrar a estética literária dos dois artistas, opto pela análise de duas canções: uma de Nóbrega, "Carrossel do Destino", em parceria com o escritor e poeta Bráulio Tavares; e outra, uma canção, com música e letra, de Elomar, "Cantiga do Estradar", que contemplo com o olhar dirigido às letras.

Já de início, chamo a atenção para as duas letras e para a semelhança das formas poéticas utilizadas pelos autores: ambas são construídas em versos de sete sílabas marcadamente rimados entre eles. Entretanto, Elomar não tem o mesmo rigor literário quanto às formas da estrutura poética. Mas é clara e notável a predominância da redondilha maior na letra, por exemplo, de "Cantiga do Estradar". No entanto, será em "Carrossel do Destino" de Nóbrega, que me debruçarei primeiro. Vejamos a letra:

Deixo os versos que escrevi,
as cantigas que cantei,
cinco ou seis coisas que eu sei
e um milhão que esqueci.
Deixo esse mundo daqui,
selva com lei de cassino.
Vou renascer num menino
num país além do mar.
Licença, que eu vou rodar,
no carrossel do destino

Enquanto eu puder viver
tudo o que o coração sente,
o mundo estará presente
passando sem resistir.
Na hora que eu for partir
para as nuvens do divino,

que a viola seja o sino
tocando pra me guiar.
Licença que eu vou rodar
no carrossel do destino.

Romances e epopeias
me pedindo pra brotar
e eu tangendo devagar
a boiada das ideias.
Sempre em busca das colmeias
onde brota o mel mais fino
e um só verso, pequenino,
mas que mereça ficar.
Licença que eu vou rodar
no carrossel do destino.

(NÓBREGA – Carrossel do destino, CD Lunário perpétuo)

Parto agora para as particularidades das formas. A letra da canção “Carrossel do destino” apresenta a estrutura de rimas “ABBAACDDC”. O primeiro verso rima com o quarto e o quinto verso; e o segundo e terceiro fazem o mesmo entre eles. Seguindo a letra, na parte subsequente, o sexto, o sétimo e o décimo se completam; enquanto o oitavo e o nono se unem. Essa disposição estrutural tem o nome de décima. Uma estrofe com dez versos e sete sílabas poéticas.

Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de que cada uma das três estrofes tem os seus dois últimos versos repetidos literalmente sem variação alguma: “Licença que eu vou rodar / no carrossel do destino”. Chama-se esse modelo de cantiga de mote e glosa.

Mote é o motivo aprisionado em um tema poético, a partir do qual o poeta criará versos que, além do sentido semântico, terão a obrigação estrutural de rimar entre si. A essa composição dá-se o nome de glosa. Como bem se vê, essa é uma canção de mote e glosa, herança do cancionero ibérico, e muito utilizada como recurso poético pelos cantadores populares do Nordeste brasileiro.

Junto a essa tradição do cancionero popular ibérico, é razoável inserir na análise da letra que os artistas (Antônio Nóbrega e Bráulio Tavares) não se utilizam dos chavões da linguagem popular nordestina, por demais batidos e revirados nos regionalismos que os antecederam como também os que os sucederam. Esse caráter de não reutilizar uma receita já esgotada no sentido artístico, demonstra, além de uma maturidade conceitual do ato de (re) criação, certa libertação da forma, apontando para a contemporaneidade. No entanto, há que se ressaltarem a viola e a boiada que, metonimicamente, referenciam e constroem o emblema identitário.

A construção poética elomariana, por sua vez, tem sua solidez calcificada na força da música. Sua fala literária é deveras bela, rica e particular. É um dialeto de que o próprio artista faz uso. Na dissertação de André-Kees de Moraes Schouten, intitulada *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Melo*, há uma passagem (2005, p. 42) em que o pesquisador compara Elomar a João Guimarães Rosa sob o aspecto da recriação da linguagem a partir do vocabulário sertanejo e catingueiro. É louvável e merecido esse olhar. Mas a sua música não traz essa herança. É prenhe de uma beleza inédita e autônoma.

A música em Elomar é o reflexo da sua própria vida. Ou melhor dizendo, a vida é o espelho do seu espírito sonoro. Esse mundo (o mundo particular de Elomar) é permeado desde sempre pelos sons das dobras do tempo. As dobras do tempo são estalos de maravilhamento na linha do tempo. É o instante em que sentimos entrar em outra dimensão, como se isso permitisse ao nosso olhar o privilégio místico de elevação espiritual.

O artista mora em uma fazenda nos arredores de Vitória da Conquista (Bahia), cidade grande e já bastante considerada cosmopolita. Cidade – não diferente de outros grandes centros – que revela a imposição da indústria mercadológica nos saberes culturais. Entre o artesão que confecciona gibões e outros artefatos em couro e o vaqueiro ou consumidor diletante de bens com significado cultural, existem milhares e milhões de atravessadores. Instituições/Pessoas que lucram muitíssimo nesse mercado de exploração intelectual. É contra esse cosmopolitismo uniformizador e descaracterizador, que o vaqueiro catingueiro Elomar luta. Não é uma luta contra os tempos

modernos e as suas idiossincrasias. É uma luta pela dignidade de sabermos quem somos e para onde iremos. Observem e leiam a letra de “Cantiga do Estradar”, à que já fiz referência anteriormente:

Tá fechando sete tempo
qui mia vida é camiá
pulas istradas do mundo
dia e noite sem pará
Já visitei os sete rêno
adonde eu tia qui cantá
sete didal de veneno
traguei sem pestanejá
mais duras penas só eu veno
ôtro cristão prá suportá
sô irirmão do sufrimento
de pauta vea c’a dô
ajuntei no isquicimento
o qui o baldono guardô
meus meste a istrada e o vento
quem na vida me insinô

vô me alembrano na viage
das pinura qui passei
daquelas duras passage
nos lugari adonde andei
Só de pensá me dá friage
nos sucesso qui assentei
na mia lembrança
ligião de condenados
nos grilhão acorrentados
nas treva da inguinorança
sem a luiz do Grande Rei
tudo isso eu vi nas mia andança
nos tempo qui eu bascuiava
o trecho alei

tô de volta já faiz tempo
qui dexei o meu lugá
isso se deu cuano moço

qui eu saí a percurá
nas inlusão que hai no mundo
nas bramura qui hai pru lá
saltei pur profundos pôço
qui o Tioso tem pru lá
Jesus livrô derna d'eu môço
do raivoso me paía
já passei pur tantas prova
inda tem prova a infrentá
vô cantando mias trova
qui ajuntei no camiá
lá no céu vejo a lua nova
cumpaia do istradá

ele insinô qui nois vivesse
a vida aqui só pru passá
nois intonce invitasse
o mau disejo e o coração
nois prufiasse pra sê branco
inda mais puro
qui o capucho do algudão
qui nun juntasse dividisse
nem negasse a quem pidisse
nosso amô o nosso bem
nossos terém nosso perdão
só assim nois vê a face ogusta
do qui habita os altos ceus
o Piedoso o Manso o Justo
o Fiel e cumpassivo
Siô de mortos e vivos
Nosso Pai e nosso Deus
disse qui havéra de voltá
cuano essa terra pecadora
marguiada in transgressão
tivesse chea de violência
de rapina de mintira e de ladrão

(MELLO – CD Cantoria 1, Cantiga do estradar)

A poesia elomariana na letra de “Cantiga do Estradar” indica duas vertentes que procurarei, resumidamente, ampliar. A primeira é referente à festa que a palavra “cantiga” encerra em seu significado. E exemplifico da seguinte forma: quando conversamos com outras pessoas ou até mesmo quando pensamos solitariamente, imaginamos que uma festa não se faz sem música, sem cantiga. Nesse sentido, as vozes e os instrumentos musicais são peças indispensáveis para este propósito, assim como são indispensáveis os/as brincantes que somos todos nós.

A segunda vertente se reconhece no referente “estradar”. A palavra guarda referências diretas ao tempo de vida e ao conflito que é a própria essência da existência (BENEDICT, 2013, p. 46), assim como referencia como esse conflito se apresenta quotidianamente. O estradar é o caminho a ser percorrido pelo/a vivente sem saber como começou e como irá terminar. Esses/as escolhidos/as terão que dar significado “pulas estrada da vida/ dia e noite sem pará” caso não queiram ser engolidos/as pela feroz lembrança dos “ligião de condenados/ nos grilhão acorrentados/ nas trevas da ignorança...”, e para que isso não aconteça, a solução dada pelo artista é que “nós reificasse na fé e na esperança da luz do Grande Rei”.

Elomar constrói o seu trajeto de vai-e-volta sem constrangimento algum. Como já foi dito, ele se estabelece na cidade grande por uma determinada temporada, e depois volta para o seu habitar. A sua experiência cosmopolita só fortaleceu o seu sonho criador e a sua linguagem criativa. Com isso, o artista canta não apenas a si, mas também canta, sonora e poeticamente, os que entendem que essa peleja guarda muito mais que um dilema estético. Guarda também a luta contra a pasteurização dos saberes e das particularidades de cada todo e de cada parte.

Então “Cantiga do Estradar’ significa, na minha ótica, isto: festa da vida. E é contra quem quer destruir os nossos festejos que artistas como Elomar se alevantam empunhando o seu violão e a sua lâmina verbal.

4º MOVIMENTO: (IN)CONCLUSÃO

E chego à conclusão, com esse proposital efeito dado pelos parênteses na palavra-tópico conclusão. O que se propõe com essa apresentação é promover o interesse pela obra desses dois cantadores brasileiros. Obras de substância muscular que ultrapassa a melhor das intenções do ensaísta que subscreve o texto informacional.

Expressões tradicionais de um Nordeste jamais inventado e, no entanto, reinventado todo o tempo por esses dois criadores, Elomar e Nóbrega: o primeiro com sua verve interiorana, cristã, sofisticada e clássica; e o outro com o seu trovejar de ritmos e balanços de passistas que mais parecem pés de cana-de-açúcar dançando ao tocar dos ventos. Todos dois fortalecem o entendimento de que a identidade de um povo tem suas digitais grafadas na cultura e não em mero atribuição institucional.

A invenção não é uma barbaridade. Barbaridade é não inventar. Criar e recriar é um ato de permanecer vivo diante da hostilidade quotidiana. É uma maneira de revolucionar os espaços, questionando o que é instituído como verdades sagradas e imutáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz (2006). *A invenção do nordeste e outras artes*; prefácio de Margareth Rego – 3ª ed. – Recife: FJN. Ed. Massangana; São Paulo/SP: Cortez.
- Andrade, Lia Raquel Vieira de (2015). *A constituição paratópica do discurso literomusical de Elomar Figueira Mello*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/16220>. Pesquisa feita em 20.11.2017
- Benedict, Ruth (2013). *Padrões de Cultura*. Tard. Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis/RJ: Vozes.

- Dias, Rosa Maria. Grupo de estudos Nietzsche da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://gen.fflch.usp.br/neamusica>. Pesquisa feita em 26.12.2017
- Cortez, Jerónimo (1955). *Lunário perpétuo prognóstico geral e particular para todos os reinos e províncias*. Traduzido e emendado por António da Silva Brito – Lisboa: Livraria editora.
- Costa, Luís Adriano Mendes (2007). *Movimento armorial: o erudito e o popular na obra de Antônio Carlos Nóbrega*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual da Paraíba. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Costa-Dissertacao-Movimento_Armorial.pdf. Pesquisa feita em 15.11.2017
- Mello, Elomar Figueira. CD Cantoria 1. Manaus: Microservice tecnologia digital.
- Nietzsche, Friedrich (1992). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e prefácio J. Guinsburg – São Paulo: Companhia das Letras.
- Nóbrega, Antônio. CD Lunário perpétuo. Manaus: Sonopress, S/A.
- Schouten, André-Kees de Moraes (2005). *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22032007-170816/pt-br.php>. Pesquisa feita em 22.11.2017
- Suassuna, Ariano (2002). *Iniciação à estética*. Texto revisado e cotejado por Carlos Newton Júnior. – 5ª ed. – Recife: Ed. Universitária da UFPE.

GASTRONOMIA, MÚSICA E DANÇA NO CICLO DE VIDA DO HOMEM CABO-VERDIANO

Manuel Brito-Semedo

Universidade de Cabo Verde

m.britosemedo@sapo.cv

... Daí finalmente o aparecimento em Cabo Verde de uma cultura diferenciada, mestiça em seus motivos mais íntimos e mais dinâmicos.

Cultura mestiça ao nosso folclore na novelística, na poesia e na música populares; nas adivinhas; na culinária, na arte doceira.

Gabriel Mariano (1958),

"A Mestiçagem: seu papel na formação da sociedade caboverdiana"

INTRODUÇÃO

Os sentidos, não menos o do gosto, são o mote da vida do homem crioulo. Isto é-lhe intrínseco e está presente em todo o ciclo da sua vida, acompanhando-o em todas as suas manifestações culturais, do nascimento à morte, indo das festividades do nascimento, do guarda-cabeça e do baptizado, passando pelo casamento e outras celebrações, até aos ritos fúnebres. Sempre celebrando a alegria e a festa da vida e, também, o choro e a tristeza da morte, tudo à roda de grandes panelas, muita música e alguma dança.

Este artigo tem como propósito explicitar a interacção existente entre as manifestações da cultura mestiça e a gastronomia, a música e a dança na vida do homem das ilhas e seguirá a ordem e a lógica das principais

técnicas de preparação de um prato *gourmet*: a preparação dos temperos de base, ou seja, o conhecimento histórico e cultural do homem das ilhas; os ingredientes e os condimentos trazidos de várias latitudes do planeta e que se adaptaram no Arquipélago; os sabores, os sons e os ritmos crioulos que caracterizam e dão sentido à vida do homem cabo-verdiano; o tempero final.

Como acompanhamento, acrescenta-se, no fim do capítulo, uma pequena mostra de textos literários sobre gastronomia e música de Cabo Verde.

A abordagem metodológica adoptada é a da Antropologia Interpretativa, de Clifford Geertz, de análise da prática simbólica no facto antropológico.

Uma vez que o tema deste capítulo é indissociável do contexto histórico e cultural das Ilhas, dele depende e dentro dele se processa, tomou-se este contexto como ponto de partida e trabalhou-se sobre ele no sentido da sua descrição, ainda que de forma sumária.

O TEMPERO DE BASE

1. 1. UMA RESENHA GEO-HISTÓRICA

Situadas no Oceano Atlântico, entre o Trópico de Câncer e o Equador, nos paralelos 14° 12' e 14° 48' de latitude N e os meridianos 22° 44' e 25° 25' de longitude WG15, ao largo da costa ocidental do continente africano e a 500 km do promontório que lhes deu o nome – o Cabo Verde – dez ilhas e cinco principais ilhotas constituem a República de Cabo Verde, independente desde 5 de Julho de 1975.

Postadas entre três continentes – Europa, África e América – as ilhas, que ocupam três graus de Norte a Sul e cinquenta e três léguas marinhas de Leste a Oeste, acham-se distribuídas em forma de meia-lua, cujo lado convexo é voltado para o continente africano.

Encontrando-se na continuação do Deserto do Saara, no percurso dos ventos alísios, é costume dividir o arquipélago em dois grupos: Barlavento

– constituído pelas ilhas de Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista – e Sotavento – integrado pelas ilhas de Santiago, Maio, Fogo e Brava. A ambos chega, com irregularidades próprias da sua posição marginal, a convergência intertropical (cf. Brito-Semedo, 2006).

Segundo os autores da *História Geral de Cabo Verde* (1991), o achamento das ilhas orientais do arquipélago – Santiago, Fogo, Maio, Boa Vista e Sal – deu-se em 1460 e foi obra de uma flotilha de duas caravelas comandadas por António da Noli e por Fernão Gomes, ao serviço da coroa portuguesa.

Esse “Prelúdio” recuado e desconhecido da História das Ilhas é assim recriado poeticamente por Jorge Barbosa (Barbosa, 2002:99-100):

Quando o descobridor chegou à primeira ilha
nem homens nus
nem mulheres nuas
espreitando
inocentes e medrosos
de trás da vegetação.

Nem setas venenosas vindas no ar
nem gritos de alarme e de guerra
ecoando pelos montes.

Havia somente
as aves de rapina
de garras afiadas
as aves marítimas
de voo largo
as aves canoras
assobiando inéditas melodias.

Com a morte do Infante, ocorrida a 13 de Novembro de 1460, D. Afonso V, “o Africano” (1438-1481), doou, por Carta Régia de 3 de Dezembro desse ano, as ilhas do arquipélago de Cabo Verde a seu irmão, o Infante D. Fernando, herdeiro universal dos bens daquele, doação esta que se tornou perpétua e irrevogável por carta do mesmo D. Afonso V, datada de 19 de Setembro de 1462, para as “cinco ilhas descobertas nos dias do Infante D.

Henrique por António de Noli, bem como as restantes sete achadas pelo dito Infante meu irmão [D. Fernando]” – Brava, São Nicolau, São Vicente, Santo Antão, Santa Luzia, e ilhéus Branco e Raso.

Em 1462, começou a tarefa do povoamento das ilhas – a primeira ilha a ser povoada foi Santiago e a segunda, a ilha do Fogo, entre 1480 e 1493 – como forma de fazer delas um ponto de apoio à navegação e de assegurar a continuidade das descobertas mais para o sul e do comércio na costa; mas, “por ser tão alongada de nossos regnos a gente não quer em ela [Santiago] ir viver senão com mui grandes liberdades e franquezas e despesa sua”. Por isso, e a pedido do Infante D. Fernando, concedeu o rei que “os moradores da dita ilha que daqui em diante para sempre hajam e tenham licença para cada vez que lhes prover poderem ir com navios a tratar e resgatar em todos os nossos tratos das partes da Guiné” (RIBEIRO, 1955, p. 95).

O Infante D. Fernando e El-Rei D. Afonso V mandaram para ali algumas famílias do Alentejo e do Algarve, que se estabeleceram nas ilhas de Santiago e do Fogo. A estes primeiros colonos seguiram-se portugueses que “abandonavam a sua pátria procurando ali maiores interesses” e os degredados que para ali eram enviados para expiar os seus crimes, para além de uma grande quantidade de escravos negros levados da costa da Guiné (CHELMICKI e VARNHAGEN, 1841).

Em navios do resgate, logo vieram escravos cativos para o povoamento das ilhas. A primeira leva é assim imaginada e recriada poética e dramaticamente pelo mesmo Jorge Barbosa (BARBOSA, 2002:420-423):

Era antigamente
a primeira nau de escravos
no rumo do Arquipélago
rápida navegando
sob o impulso dos alísios.

.....

Ora pela viagem
um dia de repente
o céu e o mar escureceram

.....

Depois que afinal
amainou a fúria
dos ventos e das vagas
abriram ao ar e ao sol
a boca de escotilha.
Ao odor que havia
juntou-se e veio ao cimo
outro mais nauseante
dos corpos dos negros que morreram
de pânico sede e asfixia
nos três dias e três noites da tormenta.

.....
E o capitão ordenou
a baldeação sem demora
do porão e dos escravos
em grupos vigiados
ao longo do convés.

.....
Assim aportou
a primeira leva
que vinha cativa
para o povoamento das ilhas.

1.2 AS CONDIÇÕES NATURAIS

Com uma superfície aproximada de 4.033 km², Cabo Verde tem um clima caracterizado pelo contraste de duas estações perfeitamente marcadas: a das "águas", a mais quente, de Agosto a Novembro, de chuvas intimamente ligadas à deslocação setentrional da convergência intertropical; e a das "brisas", de Dezembro a Junho, mais fresca e seca, em que predomina a acção dos alísios, que tempera muito um clima que no continente é mais penoso. As chuvas, quando abundantes e bem distribuídas, asseguram a agricultura, base da subsistência e de toda a economia; a escassez delas origina crises de miséria e de fome (AMARAL, 1964).

Cada ilha, contudo, é dotada de um aspecto diferenciado. Se os condicionalismos geológico e histórico são diferentes, as ilhas, ao longo dos

séculos de povoamento, ganharam características que por vezes chegam quase a individualizá-las. A sua posição no mar, a sua superfície arável, as possibilidades industriais, a abundância ou escassez das suas águas, o povoamento mais ou menos antigo, o grau diverso dos cruzamentos da população e a emigração deram a cada uma fisionomia própria.

São Vicente foi o porto na encruzilhada de duas grandes rotas oceânicas, o estrangeiro instalado na exploração do porto e a formação de uma cidade parasitária deste. Santiago fora a posse pelos donatários e a ocupação pelo escravo. O Fogo foi o povoamento agrícola. Santo Antão foi a ocupação agrícola. São Nicolau foi a ocupação agrícola e eclesiástica. Ao Sal e ao Maio, a indústria salineira. Boa Vista e Maio a pecuária. A Brava, a ocupação agrícola e a emigração.

Com uma economia essencialmente agrária, as ilhas atravessaram, ao longo dos tempos, grandes calamidades devidas a estiagens. Quase sempre aparecem as primeiras chuvas em fins de Julho e duram até Novembro, quando cessam por completo. Assim, em grande parte do ano não há cultura, pois, além das sementeiras de milho, feijão e batatas, que se fazem na estação pluviosa, existem apenas mais algumas cultivadas nos vales, que são sustentadas pelas fracas nascentes de água (BRITO-SEMEDO, 2006).

OS INGREDIENTES E OS CONDIMENTOS TRAZIDOS DE VÁRIAS LATITUDES

Com a chegada do branco e do negro às Ilhas de Cabo Verde, confrontando as duas culturas em presença no mesmo espaço limitado e de convivência, terá ocorrido em ambos os grupos um duplo processo de desintegração e de nova organização das suas identidades culturais. Para além disso, todo esse ambiente terá proporcionado ao mestiço nascido desse cruzamento, ainda sem uma identidade étnica definida, o confronto entre as diferenças culturais dos seus progenitores – a europeia do pai e a africana da mãe, na sua generalidade – e criar uma identidade cultural própria, a cultura crioula, que se caracterizava essencialmente por um sentimento de diferença como resultado da mistura das duas.

Nesse processo de aculturação ou de contacto de culturas, operaram simultaneamente forças que terão actuado em direcções opostas, umas tendendo para a manutenção de particularismos, outras agindo no sentido da convergência e da afinidade. Referindo-se a Santiago, o geógrafo português Ilídio Amaral (AMARAL, 1964) explica que, de uma ilha que encontrou deserta, o homem criou uma ilha crioula, marcando-a com um traço original:

Para a sua ocupação e povoamento foi preciso introduzir tudo: homens, animais, culturas alimentares de Portugal, da África, do Brasil e da Índia. Nela se experimentaram e cruzaram influências, se caldeou um novo tipo humano, um novo tipo de mentalidade e até de linguagem: o crioulo [...]. Por toda a parte ainda são bem nítidos os traços originais desses cruzamentos: o pilão africano e a mó de pedra metropolitano; o batuque, tipicamente africano, muitas vezes acompanhado com ferrinhos de Portugal; o banco de ouri [jogo africano], que toda a gente joga; as culturas de subsistência, com base no milho introduzido no Brasil, exploradas por métodos africanos, mas em campos cuja arrumação recorda os da Metrópole; etc. Verdadeiro laboratório, plataforma rolante para todo o mundo, dela saíram os homens e os produtos da colonização das outras ilhas do arquipélago; dela partiram os primeiros gados para o Brasil, e o milho para a África (*op. cit.*, p. 19).

Apesar de vários trabalhos já realizados por especialistas na matéria, nomeadamente, A. Chevalier (1935), Teixeira e Barbosa (1958) e Barbosa (1961), está ainda por fazer a história do povoamento botânico das ilhas. Todavia, o Padre Brásio (1962) mantém como certo que as plantas úteis do arquipélago não são indígenas, mas importadas. Estão neste caso, o milho, a mandioca (América), a mangueira (Ásia), o abacateiro (América), a jaca (Malásia), a amendoeira índica (Índia), a purgueira, a papaia, o amendoim, o algodão, o tabaco, o sisal (América), o tamarindeiro (África tropical e Índia), o café (Abissínia e Angola).

Ao lado de costumes e hábitos de importação europeia, encontram-se na sociedade cabo-verdiana reminiscências de formas sociais, costumes e processos negro-africanos; amalgamando-se com pratos de cozinha

puramente portuguesa, existem formas de alimentação de origem ou influência negro-africana; ao lado da família monogâmica, detecta-se uma acentuada tendência poligâmica; a par da canção portuguesa ou ocidental, ondulam pelo ar a morna, o batuque, a finaçon (DUARTE, 1999).³

O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, depois de uma visita meteórica às ilhas de Santiago, São Vicente e Sal, entre 19 e 29 de Outubro de 1951, concluíra, em *Aventura e Rotina* (Freyre, 1953), tratar-se Cabo Verde de um caso de predominância de cultura africana, caracterizando-o por uma confrangedora pobreza de *apports* etnoculturais, para além de não esconder o desdém e a repulsa que o crioulo lhe causara, enquanto “dialecto que nenhum português ou brasileiro é capaz de compreender senão depois de iniciado nos seus segredos” (*op. cit.*, p.240).

Baltasar Lopes (Lopes, 1956), para contestar o autor de *Casa Grande & Senzala* (1933), o “Messias” que os tinha desiludido, e minorizar a componente africana do composto crioulo, inventariou e sistematizou o carácter regional (europeu) das ilhas. Assim: a culinária, o artesanato, o folclore novelístico, o folclore dos provérbios e das adivinhas, os jogos infantis, a música popular e sua instrumentação, as festas populares (a Santa Cruz, o Santo António, o S. João, o S. Pedro, o Santo André, a Nossa Senhora da Lapa e da Luz, a matança do galo no dia de Pascoela) e, a dominar tudo, o facto importantíssimo de o arquipélago dispor de um instrumento de comunicação, a língua crioula.

Procurando explicar as causas que teriam propiciado em Cabo Verde um povo culturalmente individualizado, Gabriel Mariano (MARIANO, 1991) apresentou a hipótese de as características do meio físico terem influído nos processos de exploração económica e estes, por sua vez, terem actuado poderosamente tanto na mestiçagem como na sua estabilização social e cultural.

3. Uma das componentes do batuque, que consiste no canto por uma solista, improvisado ao sabor da fantasia e de um bater de palmas por um grupo, que faz um coro de fundo.

OS SABORES, OS SONS E OS RITMOS CRIoulos DÃO SENTIDO À VIDA

À gastronomia cabo-verdiana juntam-se as manifestações musicais e as danças tradicionais, constituindo-se num triângulo em equilíbrio perfeito para celebrar a fertilidade, o sustento e a alegria ou a tristeza, festejando a vida – o nascimento, o casamento, as datas comemorativas – e também o choro e a consternação da morte.

3.1 OS SABORES

Desde o final do século XX, vem sendo criticado o estilo de vida estressante do homem moderno, que o leva ao consumo de refeições *fast food*, que podem ser preparadas e servidas num intervalo pequeno de tempo. Em contraposição, surgiu em Itália, em 1986, um movimento chamado *slow food*, com o objectivo de promover a cultura da comida e do vinho, e que actualmente também defende a biodiversidade alimentar e agrícola no mundo inteiro.

Na verdade, a comida em Cabo Verde é feita, por grande parte da população, de forma ainda tradicional, com tempo, em fogão ou caldeirão de ferro, cozido à lenha e em lume brando, o que lhe dá um sabor muito mais apurado, cabendo na categoria de *slow food*. Enquadram-se neste grupo os almoços de fim-de-semana, que começam a ser confeccionados de manhã muito cedo, ou mesmo de madrugada, são servidos tardiamente e arrastam-se por muitas horas, às vezes até à noite, ou os almoços de casamento tradicionais, onde são servidos vários pratos, podendo ir até sete, como acontece em São Nicolau.

Usando os recursos e a produção locais, a dieta alimentar cabo-verdiana é na base do milho e de feijões com carne de porco, “bode capado”⁴ e galinha (nas zonas rurais) ou peixe, principalmente atum, chicharro e cavala, em vez de carne (nas zonas litorais). A doçaria é feita com a fruta existente e em maior abundância na maior parte do ano, como a banana e

4. “Bode capado”, caprino macho castrado, criado para a engorda.

a papaia, recorrendo também ao milho, à batata-doce, à mandioca, ao coco e ao queijo de cabra.

Para além dos pratos nacionais – a *cachupa*,⁵ a *papa-de-milho*, o *cuscuz*⁶, a *camoca*⁷ ou o *caldo-de-peixe* – existem outros pratos típicos regionais, como o *xerém* (ilhas de Santiago, Fogo e Brava),⁸ a *djagacida* (ilhas do Fogo e da Brava)⁹, o *guisado de Manuel António*¹⁰ e o *molho de São Nicolau*¹¹ (ilha de São Nicolau), o *totoco*¹² (ilha Brava) e a *batanca*¹³ (ilha do Fogo) (cf. Receitas em CHANTRE, 1993).

Confeccionam-se ainda pratos apropriados para a ocasião das festas religiosas e de romaria, pelo casamento e, mesmo, pela morte. A *trutchida*¹⁴ e o *cozido de peixe-seco* acompanhado de mandioca, batata-doce, banana verde, couve e repolho, servido com xerém com leite-de-coco (ilha de Santiago), pelo Dia de Cinzas; a *cachupa de milho-em-grão* (ilha de São Vicente)¹⁵, pela Festa do Colá San Jôn; o *xerém-de-festa* e o *guisado de carne*, pelas Festas da Bandeira (ilha do Fogo) e dos Santos Padroeiros (ilhas de Santiago e Fogo)¹⁶; o *feijão-pedra com xerém* e *guisado de carne*, pelo Casamento; o *feijão-pedra com xerém*, pela Festa da Morte.

-
5. Prato cujo ingrediente-base é o milho, misturado com uma variedade de feijões, hortaliças, carne de galinha e de porco e enchidos.
 6. Uma espécie de bolo de farinha de milho cozido ao vapor. Come-se cortado às fatias e barradas com manteiga ou mel-de-cana.
 7. Farinha de milho integral torrado, usada para pôr no leite.
 8. Xerém-de-festa (milho “cochido”, partido ao meio), xerém com leite de coco (farinha grossa de milho com leite de coco), xerém com capa (farinha grossa e fina de milho moldada em forma de espiga forrada, com capa).
 9. Farinha de milho grossa cozida a vapor, em camadas alternadas com feijão (feijão-pedra, feijão-figueira ou fava cozida).
 10. Um guisado de batata, mandioca, inhame, abóbora e banana verde, sem qualquer carne.
 11. Em tudo semelhante ao molho de Manuel António, mas com carne de capado ou de galinha.
 12. Massa de milho em formato de rolinhos, para integrar o guisado.
 13. Massa de farinha de milho espalmada, cozida numa grelha sobre brasas.
 14. “Trutchida”, uma espécie de sopa espessa de feijão-pedra seco e sem casca.
 15. Milho verde em grão.
 16. É parte integrante das Festas da Bandeira o ritual do “Pilão”, para a preparação do xerém, e a “Matança” de animais, para o guisado dos almoços dos festeiros.

3.2 OS SONS E OS RITMOS CRIoulos

Os sons e os ritmos acompanham a vida do homem das ilhas nos seus afazeres, nos seus momentos de ócio ou de brincadeira e, também, nos momentos de celebração religiosa, revelando-se nas cantigas de trabalho, de ninar, de curcutiçan e nos cânticos litúrgicos, nas suas mais diversas formas.

As cantigas de trabalho, próprias das ilhas agrícolas de Santo Antão, São Nicolau, Santiago, Fogo e Brava, segundo Oswaldo Osório (OSÓRIO, 1980), são de dois tipos. O primeiro, as cantigas agrícolas, produto do meio rural tradicional agro-pastoril, por determinantes de natureza geoeconómica e com utilização em épocas precisas, tais como as cantigas de guardas-de-sementeiras, de curral-de-trapiche¹⁷, também conhecidas por colá boi¹⁸, e as de monda; e o segundo, as cantigas marítimas, surgidas de actividades ligadas ao mar, de pescadores e de marinheiros, todas adstritas aos aspectos práticos decorrentes das actividades económicas do povo das Ilhas.

As cantigas de ninar são cantilenas que, entoadas no compasso binário, servem para embalar as crianças. Elas revelam crenças ancestrais e têm o propósito de esconjurar o mal e proteger o menino durante o sono. Um exemplo disso é a morna “Ná, ó menino ná...” (“Não, ó menino não...”), de Eugénio Tavares (TAVARES, 1996:112):

Ó rosto doce de ojo maguado,
Es bo cuidado
Botal pa traz!
Nhor Des ta dano um bida de paz,
Ó nha Pecado
De ojo maguado!
Ná, ó menino ná,
Sombra rum fugi di li!

-
17. Curral-de-trapiche é o terreiro onde os bois fazem girar o trapiche para moer a cana. As cantigas ali entoadas são também conhecidas por “colá boi”, significando o termo “colá” cantar, falar em voz alta.
18. Cantiga do camponês de Santo Antão, que tem por finalidade acalmar o boi e prepará-lo para iniciar a faina do trapiche.

Ná, ó menino ná,
Dixa nha fiyo dormi...

Sono de bida, sonho de amor,
Ou graça, ou dor...
És é nós sorte...
Se Deus, más logo, mandano morte,
Quem que tem medo
Ta morrê cedo.

Toma nha ombro, encosta cabeça,
Já'n dabo peto,
Amá ragaz!
Ó espírito doce, ca bo tem pressa:
Deta co geto,
Dormi na paz...¹⁹

*19. Ó rosto doce de olhos magoados
As tuas preocupações?
Deita-os para trás!
Senhor Deus dar-nos-á uma vida de paz
Ó meu Pecado
De olhos magoados!
Não, ó menino não,
Sombra ruim foge para bem longe!
Não, ó menino não,
Deixa em paz o meu filho, para que durma...*

*O sono da vida, sonho de amor,
Ó graça, ó dor...
Esta é a nossa sorte...
Se Deus depois nos mandar a morte
Quem tem medo
É que morre depressa.*

*Toma o meu ombro, encosta a tua cabeça,
Já te dei o meu peito,
Bem como o regaço!
Ó espírito doce, não tenhas pressa:
Deita-te com jeito,
Dorme em paz...*

Teixeira de Sousa (SOUSA, 1936) explica que, na ilha do Fogo, após um dia inteiro de trabalho, os camponeses reúnem-se à noite para espairecer. Cantam mornas, dançam, contam histórias, “botam adivinhas”.

Quando as lendas ou as adivinhas não agradam, um dos assistentes cai sobre o narrador de histórias ou do “botador” de adivinhas, ridicularizando-o com versos os mais mordazes possíveis (o *curcuti*). Aponta-lhe as qualidades vis e os defeitos físicos, compara-o a um tipo de homem (ou de mulher) objecto, já conhecido; considera-o um “não-sabe-nada”, um “zé-ninguém”.

O atingido, porém, ouve com calma a injúria e responde, em seguida, com versos improvisados, com toda a paixão, com todo o frémito. Esses versos provocam o riso a quem os escuta, porque são combinações de expressões grotescas de efeito muito cómico.

Esta veia poética, que se terá mantido através de séculos desde os antigos trovadores portugueses, revela-se nas cantigas de curcutiçan, que evocam as cantigas de maldizer da literatura medieval portuguesa.

Também podem ser consideradas cantigas de trabalho os pregões das peixeiras e dos miúdos que vendem água ou *fresquinha* (gelado), anunciando com cânticos os seus produtos.

Os *cânticos religiosos* – as divinas (cânticos oratórios para salvação das almas do purgatório)²⁰ – acontecem em épocas específicas e são cantadas “à capela” por mulheres e homens, às vezes a três vozes em uníssono, e em solo, ao qual responde o coro, acompanhado pelo povo fora das igrejas – e as rezas (as ladainhas e a Salve Rainha),²¹ ligadas às práticas fúnebres que derivam da tradição da esteira (cf., GONÇALVES, 2006)²².

20. O Cântico da Divina só existe em São Nicolau.

21. Persiste ainda hoje, mas só em Santiago e em algumas localidades, principalmente do interior, ou em comunidades como a dos Rabelados.

22. Período de oito dias em que a família do morto deve permanecer sentada na esteira. Na noite do oitavo dia, há a “véspera”, um conjunto de rezas e hinos entoados em coro, em que tomam parte numerosas pessoas.

3.3 AS FORMAS MUSICAIS E AS DANÇAS TRADICIONAIS

Ao longo dos tempos, estiveram em voga, na maior parte das ilhas de Cabo Verde, várias formas musicais das mais diversas origens, como o maxixe, o tango, o galope, a contradança, o bolero, a mazurca, a valsa, a polca, o *foxtrot* e o samba, que eram utilizadas nos bailes. Contudo, constitui música popular genuinamente cabo-verdiana, tocada e dançada nos bailes, a *morna*, a *coladeira* e o *funaná*.

A *morna*, na opinião do Maestro Alves dos Reis (REIS, 1984:9), “nasceu do povo que a criou, banhando-a com as lágrimas das suas mortificações, resignações e sofrimentos, e [...] essas melodias não são outra coisa senão a exaltação ou o queixume eterno da alma caboverdiana, no que ela tem de mais comovente, de mais extravagante e de mais tumultuoso”. Assim sendo, a sua fina emotividade informa, segundo Teixeira de Sousa (Sousa, 1958: 9), a “encruzilhada conflitual de duas realidades antagónicas: dum lado a terra, a mãe, a cretcheu (a noiva); do outro, a nostalgia dos países distantes”.

Considerando as linhas de incidência cultural nas três áreas – Portugal, Brasil e Cabo Verde – não é de estranhar a possibilidade de haver formas de semelhança entre o fado e a morna. Contudo, está-se em crer que esta, ao que tudo indica, mais antiga do que aquele, é uma expressão da maneira de ser e de estar do homem cabo-verdiano e da sua cabo-verdianidade, a expressão do sentimento popular dos amores infelizes e da saudade da amada e da terra querida (MARTINS, 1989).

A *coladeira* é um género de música mais moderna e com um ritmo mais rápido, com a sua origem na morna e noutros ritmos existentes em Cabo Verde. Segundo Manuel Ferreira (Ferreira, 1985), a coladeira teria surgido em S. Vicente no segundo lustro de cinquenta, tendo-se rapidamente espalhado pelo Arquipélago. Contudo, sabe-se que a primeira coladeira poderá ter sido “Abissínia”, de autoria de António Silva Ramos, “Antône Tchitche”, composta em 1935, na sequência da ocupação da Etiópia pela Itália fascista de Mussolini (BRITO-SEMEDO, 2006).

De acordo com o Maestro Jorge Monteiro, “Jotamont” (MONTEIRO, 1987), na sua explicação teórica sobre a origem da coladeira, trocando-se o compasso quaternário para binário, obtém-se na morna – pelo menos nas mais antigas – um ritmo rápido semelhante à coladeira.

Esta forma de expressão musical, que funciona como sátira social e entronca no processo de escárnio e maldizer da literatura medieval portuguesa, crítica, com sarcasmo e humor refinado, a sociedade mindelense.

O *funaná* é uma música em compasso binário, com andamento duplo, lento-médio e rápido, inicialmente presente apenas no interior de Santiago, que passou para a cidade no período a seguir à independência nacional, em 1975, com algumas mudanças no campo instrumental. Dança-se aos pares com movimentos do quadril cadenciados, sensuais e vivos (BRITO, 1998).

Só nos anos oitenta, este almejado terceiro género musical consegue impor-se na sua plenitude em todas as ilhas como música nacional, em pé de igualdade com a morna e a coladeira, graças ao esforço do conjunto musical “Bulimundo”, sob orientação de Carlos Alberto Martins, “Catchás”, que retoma o princípio do “retorno às fontes”, seguido por Norberto Santos Tavares.

Na opinião de Carlos Gonçalves (GONÇALVES, 2006:71), “o Funaná transformou-se numa das maiores conquistas no domínio da música, no Pós-Independência de Cabo Verde”.

Até antes da República (1910), segundo Célia Reis (Reis, 2001), dançava-se em todas as ilhas o Landum (ou lundum), tornando-se raro a partir de então, sendo hoje praticamente inexistente, sobrevivendo apenas na ilha da Boa Vista, onde é tocada especialmente por ocasião das festas de casamento.

Nas décadas de setenta e oitenta do século XX, surgiu em Cabo Verde o género balada, com conteúdo marcadamente revolucionário, reivindicativo e de denúncia social (cf. BRITO-SEMEDO, 1999).

Existe ainda o batuque, a única ilha onde é celebrado é Santiago, de origem africana e constituído pelo batuque propriamente dito – canto

com uso da cimbô²³ e batimentos vigorosos e em ritmo acelerado das mãos sobre um chumaço de panos colocado entre as pernas (a tchabéta) e dança ritmada das ancas (o torno) – e pela finaçom, canto por uma solista, improvisado ao sabor da fantasia e bater de palmas por um grupo de mulheres que faz “baixão” ou coro de fundo, marca presença obrigatória nas festas de casamento do interior de Santiago (cf. LOPES, 1949). Toda esta magnificência de sons, ritmos, dança sensual e êxtase, simbolizando o acto sexual, funciona como uma preparação para a primeira relação sexual da noiva. A abundância da comida, por sua vez, remete para a fertilidade.

As festas da bandeira, celebradas na ilha do Fogo, por ocasião do 1.º de Maio, dia de S. Filipe, e no mês de Junho, nos dias de S. João e S. Pedro, são aqui trazidas pelo exemplo perfeito dessa inter-relação entre a gastronomia, a música (tocar do tambor e canto) e a dança.

A festa começa com o “pilão” – o pilar do milho para o xerém-de-festa – com três mulheres ou raparigas a trabalhar em simultâneo em cada pilão, ao som e no ritmo de canções apropriadas, operação essa que é dirigida por uma mulher idosa. Em paralelo à actividade do “pilão”, há a matança das reses para a festa, também acompanhada de danças e cânticos.

A festa do colá San Jôn, ou de São João Baptista, celebrada a 24 de Junho e uma das principais festas populares nas ilhas de Barlavento (Santo Antão, São Vicente e São Nicolau) e na Brava, pelas suas características distintas e originais na sua componente da música e da dança, é igualmente relevante para o nosso estudo.

Em São Vicente, a festa decorre na Ribeira de Julião, localidade que dista poucos quilómetros da cidade do Mindelo. Mesquitela Lima (LIMA, 1992) descreve-a como uma espécie de romaria, onde há de tudo: missa, comer, beber e dança, acompanhada de tambores e de apitos. A dança

23. O “cimbó” ou a “cimbôa” é um instrumento musical de construção rudimentar. Tem um bojo de cabaça forrado de pele como tambor (o reflector dos sons), um braço de madeira terminado por uma caravelha (o nome mais comum é “cravelha”), um cavalete e um arco, tendido por crinas untadas de breu (ou pez), como de crinas também é a sua única corda vibrátil. Pedro Cardoso, in *Folclore Caboverdeano*, Porto, 1933.

é a umbigada, 24 denominada colá San Jôn, sobretudo praticada entre mulheres, mas também entre homem e mulher. Os tambores, cuja forma é de origem portuguesa, são tocados com bagnetes, porém num ritmo sincopado nitidamente africano. Tambores e apitos dirigem as dançarinas, que aceleram as umbigadas consoante o toque.

Jorge Barbosa (op. cit., pp. 263-267) descreve a festa em forma de versos:

Vai o povo também
vai seguindo e dançando
a dança alucinada
do choque
violento dos abdômens

entre apitos
gritos
e delírios
ao compasso da toada
guerreira dos tambores.

Segui depois tocadores
com os vossos tambores a rufar
com o povo a dançar
entre gritos e apitos
seguí pela estrada
da Ribeira do Julião.

.....

O TEMPERO FINAL

Fazendo um remate final em síntese, compondo e enfeitando o prato, celebrando, com o lento ritual do tempo, o prazer de comer bem, acompanhado por um bom vinho do Fogo, música da terra e muita dança. São dois os recursos de Cabo Verde: a sua latitude e a sua longitude, ou seja, a sua posição geográfica. Foi essa posição geográfica – situada entre

24. Um movimento ritmado que os pares chocam os umbigos.

três continentes, a Europa a África e a América – que determinou o seu povoamento, como forma de apoiar os descobrimentos e comercializar com a costa.

A forma de povoamento, por sua vez, criou o tipo crioulo, como fusão das duas correntes imigratórias: o branco e o negro. As condições naturais, por seu lado, condicionaram a economia e a demografia do território e determinaram a sua História.

A expressão do espírito do homem cabo-verdiano, a identidade e a especificidade da sua cultura, em suma, a criouldade, é visível na língua cabo-verdiana, na manifestação da cultura popular (literatura oral, música, festas tradicionais, gastronomia, etc.) e nas formas cultas da sua literatura.

Procurou-se destacar, ao longo deste capítulo, a importância que a gastronomia, a música e a dança têm em todo o ciclo de vida do homem cabo-verdiano, do nascimento à morte, e como o caracterizam e lhe dão sentido à vida.

É assim que se deu a conhecer a gastronomia local, apresentando os pratos nacionais, os pratos típicos regionais e os pratos próprios para a ocasião das festas religiosas e de romaria, pelo casamento e, mesmo, pela morte.

A nível dos sons e dos ritmos cabo-verdianos, apresentou-se as cantigas de trabalho, de ninar e de “curcutiçan” e, mesmo, os cânticos religiosos. Foram também objecto de análise as formas musicais e as danças tradicionais.

Conclui-se que o homem das ilhas celebra a alegria e a festa da vida e, também, o choro e a tristeza da morte, tudo à roda de grandes panelas, muita música e alguma dança. E o que caracteriza o cabo-verdiano e o distingue enquanto povo é a sua cultura crioula, resultado da sua mestiçagem, factor fundamental nessa interacção existente entre a gastronomia, as manifestações musicais e as danças tradicionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Luís e SANTOS, Maria Emília Madeira (Coordenação) (1991). *História Geral de Cabo Verde*. Volume I. Lisboa-Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical e Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.
- ALMEIDA, Germano (2004). *O Mar na Lajinha*. Mindelo: Ilhéu Editora.
- AMARAL, Ilídio (2000). *Em Torno dos Nacionalismos Africanos. Memórias e reflexões em homenagem a Mário Pinto de Andrade (1928-1990)*. Lisboa: Granito Editores e Livreiros.
- BARBOSA, Jorge (2002). *Obra Poética por Jorge Barbosa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BARBOSA, Luís Augusto Grandvaux (1961), *Subsídios para um Dicionário Utilitário e Glossário dos Nomes Vernáculos das Plantas do Arquipélago de Cabo Verde*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- BRITO, Margarida (1998). *Os Instrumentos Musicais em Cabo Verde*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.
- BRITO-SEMEDO, Manuel (2006). *A Construção da Identidade Nacional – Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro
- BRITO-SEMEDO, Manuel (1999). *A Morna-Balada. O Legado de Renato Cardoso*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1.ª Edição.
- CARDOSO, Pedro Monteiro, *Folclore Cabo-verdiano* (Porto: Edições Maranus, 1933).
- CHANTRE, Maria de Lourdes (1979). *Cozinha de Cabo Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- CHELMICKI, José Conrado Carlos, e VARNHAGEN, Francisco Adolfo (1841). *Corografia Cabo-verdiana ou Descrição Geographico-Historica da Provincia das Ilhas de Cabo Verde e Guiné*. Tomo I e Tomo II. Lisboa: Typ. de L. C. da Cunha.

- CHEVALIER, A. (1935). *Les îles du Cap Vert. Flore de l'Archipel*. Paris: Laboratoire d'Agronomie Coloniale.
- DUARTE, Manuel (1999). *Caboverdianidade, Africanidade, e outros textos*. Praia: Spleen-Edições.
- FERREIRA, Manuel (1985). *A Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano Editora. 1.^a Edição.
- FREYRE, Gilberto (1987). *Aventura e Rotina. Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil, Limitada.
- FREYRE, Gilberto (1987) *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora
- GONÇALVES, Carlos Filipe (2006). *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional
- LIMA, Augusto Mesquitela (1992). *A Poética de Sérgio Frusoni. Uma Leitura Antropológica* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- LOPES, Baltasar (1956). *Cabo Verde Visto por Gilberto Freyre. Apontamentos Lidos ao Microfone de Rádio Barlavento*. Praia: Imprensa Nacional de Cabo Verde – Divisão de Propaganda.
- LOPES, Baltasar (1949) "O Folclore Poético da Ilha de S. Tiago", pp. 43-51, in *Claridade – revista de arte e letras*, N.º 7. São Vicente: Sociedade de Tipografia e Publicidade.
- LOPES, Manuel, *Chuva Braba* (2001). Lisboa: Edições Caminho.
- MARIANO, Gabriel (1991). *Cultura Caboverdeana – Ensaios*. Lisboa: Editora Veja.
- MARIANO, Gabriel (1958) "A Mestiçagem: seu papel na formação da sociedade caboverdeana", pp. 11-24, in Suplemento Cultural N.º 1 ao *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*. Praia: Imprensa Nacional de Cabo Verde.

- MARTINS, Vasco (1989). *A Música Tradicional Caboverdeana – I (A Morna)* (Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco.
- MONTEIRO, Jorge (1987). *Mornas e contratempos: coladeras de Cabo Verde* (Mindelo: Gráfica do Mindelo.
- OSÓRIO, Oswaldo (1980). *Cantigas de Trabalho, Tradições Oraís de Cabo Verde* (Praia: Comissão Nacional para as Comemorações do 5.º Aniversário da Independência de Cabo Verde – Sub-Comissão para a Cultura.
- REIS, Célia (2001). "Cabo Verde", pp. 95-144, in *O Império Africano (1890-1930), Nova História da Expansão Portuguesa*, Vol. XI, coordenação de A. H. de Oliveira Marques e direcção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Estampa.
- REIS, José Alves (1984). "Subsídios para o estudo da Morna", pp. 9-18, in *Raízes*, N.º 21. Praia: Imprensa Nacional de Cabo Verde.
- RIBEIRO, Orlando (1955). "Primórdios da Ocupação das Ilhas de Cabo Verde", pp. 92-122, in *Revista da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa*. Tomo XXI – 2ª Série, N.º 1. Lisboa: Faculdade de Letras.
- SOUSA, Henrique Teixeira (1983). *Ilhéu de Contenda*. Lisboa: Europa-América.
- SOUSA, Henrique Teixeira (1958). "Cabo Verde e a sua Gente", in *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, N.º 109. Praia: Imprensa Nacional de Cabo Verde
- SOUSA, Henrique Teixeira (1954) "'Curcutiçã'n' (Recolhas Folclóricas)", in *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, N.º 63 (Praia: Imprensa Nacional de Cabo Verde.
- TAVARES, Eugénio, *Eugénio Tavares – Poesias, Conto, Teatro*. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco.
- TEIXEIRA, António José da Silva e Barbosa, Luís Augusto GRANDVAUX (1958). *A Agricultura do Arquipélago de Cabo Verde. Cartas Agrícolas. Problemas Agrários*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.

ADENDA

Jorge BARBOSA

"A Terra"

In *Obra Poética por Jorge Barbosa*, 2002

Terra fértil

Das bananeiras, das laranjeiras,

Dos acajus,

Dos cafeeiros, das uvas, dos batatais;

Do milho que dá cachupa, o cuscuz,

A batanca, o gufongo;

Das canas

Que dão grogue e mel...

Terra fértil

– das oleaginosas,

Das acácias, dos cardeais,

Das roseiras,

Dos marmeleiros, das goiabeiras,

Das árvores resinosas,

Das árvores de fruta.

Das árvores de sombra...

Terra fértil

Do queijo sadio!...

Terra fértil!...

Se não cai a chuva,

– o desalento

A tragédia da estiagem! –

.....

Manuel LOPES

Chuva Braba, 1956

O almoço tinha sido fraco. Estavam ambos esfomeados. Não havia para o jantar fritos nem outros disfarces. Cachupa só, mas abundante e sobretudo apurada e “com todos os matadores”. Maria Lé serviu-lhes primeiro o caldo, apanhado à tona da anela, gorduroso e substancial. Pousou no centro da mesa com toda a cautela, porque vinha a transbordar, um travessão com a cachupa fumegante e cheirando bem. “Cheirando a cachupa mesmo” – comentou Joquinha.

– Assim mesmo é que recomendei. Nha Maria Lé sabe do ofício, fez exactamente como eu queira. Tudo caldeado. Não concordo nada com duas travessas, uma de cachupa só e outra de cozido. Cachupa para mim é tudo o que sai da mesma panela.

... Joquinha sorveu mais colheradas.

Uma panela só é o que eu dizia ao André. Não gosto de separação. Não é, há Maria Lé? Casados é na mesma cama.

– Olá, se é, Nho Joquinha, respondeu Maria Lá com a boca torcida de satisfação, e esfregando as mãos no avental. A gente faz separação por grandeza. É mesma coisa na comida. Também p’rá dar ideia de muitos pratos, como se fossem os olhos a comer e não a boca. P’ra mim isso é uma falsidade.

O prato, apesar de bastante largo e fundo, transbordava. Joquinha sorveu umas colheradas de caldo. Quando o conteúdo desceu ao nível conveniente, deitou-lhe dentro a cachupa, um naco de carne de proco, talhadas de batata doce e de mandioca, uma porçãozinha de couve, uma banana verde, uma racha de abóbora já a desfazer-se.

Vinício (Manuel Ribeiro de ALMEIDA)

“Nha Maria Clara”

In Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação

– Laurinda, vamos arranjar uma janta desenfastiosa para o pai. Quando repousares o almoço e tiveres tratado da loiça, vais ao “pelourinho” (1) e trazes: de peixes “palombetas” e “olhos largos”, uma bananinha verde, mandioca, batata doce, batata inglesa (2) e um bom raminho de coentros; malagueta ainda temos em casa. Passas pelo Matias e

tomas meio quarto de “azeite doce”. Com estes ingredientes e mais uns dentinhos de alhos, fazemos aí um esplêndido caldo de peixe de comer e chorar por mais. Engrossas o caldo assim bem adubado com um pouco de “farinha de pau”.

Félix MONTEIRO

“As Bandeiras da Ilha do Fogo. O Senhor e o Escravo Divertem-se”,
In *Claridade – revista de arte e letras*, N.º 8, Maio de 1959, p. 11.

É uma simples tarefa caseira – pilar milho para xerém-de-festa que se transforma em espectáculo, pois é executada ao som e no ritmo de canções apropriadas, com o nome genérico de “brial” de pilão. Canções do trabalho, na aparência, mas possivelmente parte do ritual preparatório de repasto comum, porque o xerém assim preparado destina-se à chamada “ceia de canisade” na qual tomam parte todos os componentes do grupo que festeja a Bandeira no quintal da casa do festeiro.

A operação é geralmente dirigida por uma mulher idosa, que tem a seu cargo a distribuição de milho e água pelos pilões e a recolha do xerém quando o considera devidamente preparado, depois de passar por bandejas ou “balaios de tenter”, para o que fiscaliza com atenção todas as fases da tarefa, sem contudo deixar de cantar e bater as palmas cadencialmente, como fazem as outras mulheres e raparigas que tomam parte na festa, e se agrupam ao lado dos tambores ou dos pilões.

Em cada pilão trabalham três mulheres ou raparigas, cada uma com o seu respectivo pau-de-pilão, que maneja com habilidade e desenvoltura, em movimentos graciosos e bem marcados – três pancadas em, dois tempos – ao som dos tambores, das cantigas de pilão, do bater das palmas, dos *paus-de-colêxa*, um compasso binário, tudo combinado num ritmo brilhante, certo mecânico, dir-se-ia que numa sugestão instintiva da regularidade rítmica das máquinas, com que nem sequer sonhavam os antigos escravos a quem se deve a introdução deste número no programa das Bandeiras.

As canções variam, sucedem-se uma à outra, à medida que se rendem as *cuchideiras*, o que se faz no meio de grande alarido, sobretudo quando estas se aguentam com firmeza e entusiasmo sob o estímulo das cantadeiras, mas o ritmo mantém-se inalterável, vivo, na marcação

segura dos *paus-de-colêxa*, em ancadadas secas vibradas com frenesi nas bordas do pilão ou tocadores acorados entre as pilandeiras.

Com a recolha da última porção de xerém preparado com esse cerimonial termina a tarefa, que pode continuar no dia seguinte, quando necessário, mas sempre de forma que o último "pilão" preceda a antevéspera do dia do Santo festejado, reservada a outras cerimónias.

Teixeira de SOUSA

Ilhéu de Contenda, 1978

Junto ao portão do jardim os homens estacaram em semicírculo, os cabos das enxadas encostados aos peitos suados. Escorria-lhes suor pela cara abaixo, as camisas podiam-se torcer de encharcadas. Caía uma chuvinha miúda como urina de mosca. Afrouxaram os chapéus, olharam para o céu donde pingava fatura. Das gargantas intumescidas jorrou um Salve-Rainha sentido. O solista esganiçava notas que o coro abafava com acordes graves. Os borrifos persistiam, refrescando os rostos encalorados.

Germano ALMEIDA

O Mar na Lajinha, 2004

A Maribel mora no Alto da Cruz de Espia, mas religiosamente está na Lajinha todos os dias por volta das seis e meia da manhã, é ela quem fornece o pequeno-almoço a grande número dos trabalhadores da EMPA e também a muitos estivadores da ENAPOR: um pão de trigo tipo brindeira que abre ao meio com uma enorme faca de cozinha e depois lambuza por dentro com um espesso doce de goiaba ou de marmelo que com uma colher de pau retira de um grande frasco de vidro, daqueles que antigamente se viam nas lojas cheios de drops ou pirinha das ilhas, e uma caneca de alumínio de café com leite que leva já preparado de casa dentro de um enorme termo marca giramagic que a Pantcha lhe trouxe de Dakar já lá vão muitos anos mas que continua a funcionar muito bem, a manter o calor como se fosse novo em folha, bem entendido que em grande parte graças à própria Maribel que o conserva com mimos de bebé, costuma dizer que se é verdade que a pobreza deve comprar bem para não comprar duas vezes, também é certo que o olho do dono engorda o cavalo. De modo que mesmo em

casa é ela quem pessoalmente cuida dos objectos de mais valor ou responsabilidade como é o caso do giromagic ou do frasco para doces.

Não são todos os clientes da Bel que vão no café com leite matinal, alguns preferem “aquecer” o estômago com uma cervejinha gelada ou uma supirinha, e há até aqueles que optam por começar o dia com um meio quartinho de grogue que depois abafam com dois ou três fonguinhos ou então pastéis de milho. E é por isso que a Bel compra o grogue que revende apenas em produtores de confiança, prefere ganhar pouco a envenenar os filhos de parida com qualquer mixórdia feita à base de pilhas secas, carrapate ou uma outra porcaria.

Noutros tempos ela também vendia pão de milho, pão de trança, barão, rebuçado simples, rebuçado de mancarra, pirinha das ilhas, sucrinha de leite de coco, e em geral todas as miudezas de fabrico caseiro e consumo popular. Mas infelizmente essas coisas acabaram quase todas por sair de moda, substituídas que foram por artigos de importação, e assim ela prefere não empatar dinheiro em mercadorias de saída reduzida, optando por pacotinhos de bolacha tipo Maria ou em forma de sanduíche com cremes de sabores diversos e que vende por unidades, talqualmente aliás os cigarros, sejam domésticos ou de importação.

DESAFIOS DA LITERATURA NO CABO VERDE CONTEMPORÂNEO

Manuel Veiga

*Universidade de Cabo Verde
manuel.veiga@docente.unicv.edu.cv*

A LITERATURA COMO LABORATÓRIO DE CRIATIVIDADE E DE COMPREENSÃO DO REAL

A palavra é das matérias-primas mais ricas na posse de um escritor-criador. Variada, dúctil, maleável, quando escolhida e trabalhada, enforma o belo, na expressão, mas também no sentido e significado.

No laboratório de criação, a responsabilidade do escritor-remaneador da palavra e do verbo, da sintaxe e semântica, é grande. O belo é exigente, na forma e no sentido. Há que saber escolher "*le mot juste*", a sintaxe apropriada, o sentido ou a semântica que fazem jus à propriedade da linguagem. Quando isto acontece, o escritor transfigura-se em criador, transforma-se em artista, de verdade, tudo isto por obra e graça da palavra escolhida e trabalhada, do sentido ou da semântica construídos.

No Cabo Verde de hoje, há muitas palavras, há várias obras dadas à estampa. A questão que se põe é de saber se das palavras editadas resultam arte e se o belo encontra, aí, espaço de expressão e de comunicação.

Há vozes a reclamar que, para além de uma literatura de expressão do belo, em forma e conteúdo, precisamos de uma literatura, também, de reflexão e análise do nível e patamar desse mesmo belo, ou seja, de uma crítica literária abrangente e consistente.

Pela magia da palavra se pode criar, mas também se pode descobrir, transformar e melhor compreender o real. O escritor é um explorador de existências. A escrita ajuda-nos a formatar, mas também a descobrir o real envolvente. Muitas vezes encontramos respostas das nossas inquietações através da escrita. Pelo menos é o que acontece comigo. Será que o mesmo acontece a todos os escritores? Se a resposta for afirmativa, então a escrita passa a ser, para quem a utiliza como ferramenta cultural e artística, uma necessidade, uma doce necessidade.

A LITERATURA COMO ESPAÇO DE RESGATE, DE VALORIZAÇÃO E DE PROJEÇÃO CULTURAL

Em Cabo Verde, mas também no mundo global, a literatura é um espaço de criatividade, mas também de resgate e valorização cultural.

Quando se escreve um romance, como *Famintos*, de Luís Romano, ou *Os Flagelados de Vento Leste*, de Manuel Lopes, por exemplo, está-se a dar a conhecer, sobretudo à juventude, a situação da fome e da seca por que passou o nosso povo. É a função histórica da literatura; quando Teixeira de Sousa escreve *Ilhéu de Contenda* ou *Xaguete*, fica-se a conhecer melhor a formação da sociedade na Ilha do Fogo, as classes sociais existentes, o ocaso da nobreza, o empoderamento de negros e mestiços, já na segunda metade do século XX. É a função sociológica da literatura; quando Jorge Barbosa, António Nunes, Amílcar Cabral ou Ovídio Martins denunciam a situação de dominação colonial e de exploração do nosso povo, é a função política da literatura; quando Corsino Fortes ou David Hopffer Almada cantam a heroicidade do nosso povo, é a função épica da nossa literatura; quando Vera Duarte, Dina Salústio ou Fátima Bettencourt exaltam a luta e a emancipação da mulher caboverdiana, é a função social e política dessa mesma literatura que está em causa; quando Kaká Barbóza, Tomé Varela, José Luis Tavares, Daniel Spínola, entre outros, escrevem os seus poemas em crioulo, é a defesa e a valorização da nossa língua materna através da literatura que preconizam.

Tudo isto para confirmar que, efetivamente, a literatura caboverdiana é um espaço de resgate, de valorização e de projeção da nossa cultura. Eu não tenho dúvidas. Será que há quem duvide disto?

A LITERATURA CABOVERDIANA FACE ÀS TICS E À INTERNACIONALIZAÇÃO

O mundo, particularmente a partir da década de 1990, deu um salto enorme, em matéria das tecnologias de informação e comunicação (TICs). O fluxo de informação disparou, o global ficou à distância de um click, integrando a geografia do local; as ferramentas de interface e de busca na internet, como o facebook, o skype, o twitter, o instagram, o viber, o whatsapp, o google e o youtube; as videoconferências, os SMS, os e-mails, os smartphones, entre outros, exigem da sociedade moderna uma nova gestão do tempo, uma nova atitude e relação com o real local e o real global.

De uma sociedade em que as fontes de informação eram a radio, alguns canais de televisão, o cinema, alguns jornais locais e os poucos livros editados, se passou para uma sociedade de internautas em que o global não só se transforma em local, mas também numa agenda pessoal.

Ora, como situar e tirar partido da literatura, nesse mundo de globalização? Será que há tempo, necessidade e interesse em ler todos os livros impressos e virtuais, particularmente quando se trata de calhamaços, com várias centenas de páginas, com capítulos massudos e intermináveis?

Claro que muitas informações que antes se podiam encontrar em livros, jornais e revistas se encontram, hoje, disponíveis em redes sociais e em ferramentas das TICs, em formato mais curto, mais incisivo e mais apelativo.

O problema que se coloca aos escritores é o de saber como produzir uma literatura que possa interessar à chamada geração google?

Na minha perspetiva, há que ter em conta a palavra trabalhada, a propriedade da linguagem, o efeito surpresa, mas também a concisão e a clareza. É certo que um texto literário não poderá, necessariamente, caber num formato SMS ou post. Porém, tratando-se de prosa, poderá ser um mosaico que encerra partes, capítulos e subcapítulos curtos,

incisivos, claros, com muito grão e pouca palha, onde cada unidade goza de autonomia suficiente, em termos de formato e de mensagem, podendo ser lida em suporte papel ou digital, como uma unidade significante autónoma, em muito pouco tempo. Tratando-se de poesia, parece-me que a técnica japonesa do haikai, [poema curtos, concisos e objetivos, dizendo o máximo, em poucas palavras, com musicalidade e profundidade], introduzida por Corsino Fortes (2015) em *Sinos de Silêncio – Canções e Haikais*, ajusta-se muito bem à poesia do futuro.

Segundo a estudiosa brasileira, de literatura caboverdiana, Profa. Simone Caputo, no prefácio ao livro de Corsino Fortes, atrás referido: “O haijin (haikaista) mais conhecido é Matsuo Bashô (1644-1694), que codificou e estabeleceu os cânones do tradicional haikai japonês. Seus textos adoptavam a brevidade e a simplicidade da criação poética como símile da simplicidade da vida, agregando-lhes, porém, profundidade e expressão existencial que encontravam fundamento no budismo”.

Não há dúvidas que o formato clássico de literatura-labirinto, compacta, volumosa e, por vezes, maçuda, continuará a existir. Porém, a concisão, a profundidade, a leveza artística e a objetividade parecem adaptar-se melhor à era das TICs.

No que tange à internacionalização da nossa literatura, nota-se que, timidamente, alguns passos estão a ser dados na tradução, na participação em fóruns e simpósios internacionais, no estudo e magistério em algumas universidades estrangeiras, particularmente no Brasil.

Devo confessar que, neste momento, a minha preocupação é sobretudo com a nacionalização daquilo que escrevo. Sem ignorar a globalização e a internacionalização, o público privilegiado da minha produção literária é o meu povo.

Há que reconhecer que sem uma verdadeira nacionalização da literatura caboverdiana, com edições, traduções, recensões críticas, estudos e magistério sistémicos e sistemáticos, a internacionalização continuará tímida e inexpressiva. Então, se queremos internacionalizar, o ponto de partida é a nacionalização efetiva.

A MAGIA DA PALAVRA NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE MANUEL VEIGA

Com a força mediática da palavra, o meu eu literário é capaz de significar, de transfigurar, de construir e de comunicar o mundo que nos rodeia, o social que nos preocupa, o cultural que nos enforma, o virtual que nos interpela.

Aliás, não é por acaso que, quando escrevo, sou mais ensaísta do que poeta ou romancista. Com efeito, a minha escrita tem sempre a cumplicidade da minha história, da minha vivência e dos meus sonhos. Na trilogia romanesca (*Odju d'Agu*, em crioulo; *Diário das Ilhas*, em português, e uma terceira narrativa épica, em crioulo e em português, ainda inédita, cujo título não posso, por enquanto, revelar), a minha palavra e o meu verbo se transfiguram em recordações, em vivências e em sonhos.

Como escrevi algures (Veiga, 2017:161-164), nasci no campo, em Santa Catarina, na Ilha de Santiago. Ainda me lembro, como que numa sinfonia distante, mas presente, as estórias, as muitas estórias contadas pela minha mãe e pela minha avó paterna, duas iletradas cultas, duas fontes de sabedoria popular, duas bibliotecas da minha infância.

Não escrevi o meu primeiro romance porque era ou queria ser escritor. *Odju d'Agu* foi a expressão de um desafio lançado à minha própria língua, de testar a palavra e a gramática da minha língua materna em domínios da cultura e da ciência. E isto porque, na altura, o discurso colonial continuava a dizer que o Crioulo era «língua de casa» e que não servia para domínios como a cultura e a ciência.

Ora, a testagem cultural e científica da minha língua crioula contava, deste modo, com um terreno onde eu podia e sabia lavar, porque conhecia o movimento e a safra das suas «*azáguas*», as fases das suas sementeiras, o ritmo das suas fainas e a quadra das suas colheitas.

O título *Odju d'Agu* resume toda a diegética do livro. Ele pode significar a fonte onde a água é mais pura, mas também a raiz que prende a árvore na terra, na sua terra. As personagens estão em contínua viagem de iniciação e de aprendizagem da cultura caboverdiana, da cultura africana, da cultura universal.

Os viajantes, uns dão-se conta da sua alienação e procuram o Odju d’Agu para matar a sede com a água mais pura da fonte matricial; outros, mais identificados com a água da sua própria ribeira e conhecedores da água de outras ribeiras, vão partilhando esse líquido, fonte de vida e de conhecimento, com todos quantos dele necessitam.

Num primeiro tempo, Odju d’Agu é Cabo Verde; num segundo momento é África continental; e num terceiro momento volta, de novo, a ser Cabo Verde. Os viajantes partem de Cabo Verde para reencontrar a África profunda e dali partem de novo para redescobrir Cabo Verde, a fonte e o centro da sua mundivivência, da sua antropologia existencial e cultural. Os que mais viajam são os que mais sede têm do Odju d’Agu, tanto o islenho como o continental.

A viagem não termina porque da fonte há sempre água a brotar, mas o romance tinha que ter um fim e o seu fim preanuncia o início de uma nova largada, com outros atores, outras personagens. Porém, da viagem empreendida para o centro do Odju d’Agu – seja para a África profunda ou para Cabo Verde mestiço – todos ficam mais regenerados, mais dessedentados, mais identificados não só com a geografia, mas sobretudo com a antropologia dos dois espaços.

Se escrevi Odju d’Agu como uma necessidade de questionar e de descobrir as minhas próprias raízes e de testar a capacidade literária e filosófica da minha língua materna, em *Diário das Ilhas* senti a necessidade de perspetivar as curvas e contracurvas da história do meu povo, o processo, as peripécias e as transformações da caminhada que conduziu à formação, afirmação e autonomização do povo caboverdiano, bem como o caminho do bilinguismo e do diálogo de culturas que este mesmo povo deve trilhar.

Haverá um terceiro romance (já escrito, mas ainda inédito) para completar a trilogia de homenagem e de exaltação do povo caboverdiano. Ora, se o Odju d’Agu foi escrito inteiramente em crioulo e o Diário das Ilhas inteiramente em português, o terceiro elemento da trilogia está em crioulo e em português, isto é, os capítulos são, alternadamente, nas

duas línguas do nosso quotidiano, querendo demonstrar a importância e complementaridade das mesmas, para o nosso povo.

Enquanto a diegética dos dois primeiros romances privilegia a tradição e a história remota, a da trilogia final tem maior incidência no elemento sonho, isto é, numa visão futura para o povo de Cabo Verde, e em algumas excursões na história recente do nosso povo.

Como o Odju d’Agu, que tem 50 capítulos, todos eles curtos, incisivos e objetivos, o *Diário das Ilhas* também termina, simbolicamente, no 50º dia, com uma narrativa onde a preocupação da concisão e da objetividade é uma constante. Do mesmo modo, o romance que completa a trilogia integra 50 estações, elas também curtas, incisivas e objetivas. Com esse procedimento, creio estar a seguir as tendências da literatura, na época contemporânea.

Devo ainda salientar que todo o enredo da trilogia é tecido de vivências, de sonhos e da fome existencial do autor e do seu povo. Aliás, é nesta perspetiva que o mesmo escreveu algures (Veiga, 2004:55), dizendo: *“a fome existencial do ilhéu ultrapassa os limites da estreita fronteira contornada pelo mar para se projetar na procura do lado de lá da ilha. O visível não lhe chega, ele tem necessidade do imaginário. Este por sua vez, não sacia a sua sede. Ele se sente atraído pelo real [possível] que transborda a medida da ilha. E é por isso que a insularidade isleña se afigura como o resultado da luta e dos desafios que nascem no próprio chão das ilhas. Ela é também um projeto inacabado cujos traços ganham forma e conteúdo no confronto-reencontro da água com a terra, do homem com o mar, [do real com o onírico, do local com o global]”*.

É esta realidade que corporiza a temática e a epifania das palavras mágicas do Odju d’Agu, do *Diário das Ilhas* e do *terceiro romance da trilogia*, todos eles com uma diegética em sintonia com as sábias palavras de Milan Kundera (1988) quando afirma: O romance é *“um espaço imaginário onde ninguém é possuidor da verdade e onde cada um tem o direito de ser compreendido”* (p.186) e *“o romancista não é nem historiador nem profeta: é um explorador de existência”* (p.60), sendo esta *“o campo das possibilidades humanas”* (p.59).

Ora, como ficcionista, ao recorrer à História e ao sonho, sem a pretensão de ser um historiador ou um profeta, assumo, sempre com a preocupação pela propriedade de linguagem, o papel de um «*explorador de existências*», aquelas que caracterizaram e caracterizam a minha mundivisão e, de algum modo, a mundivivência do meu chão e do meu povo.

Pode-se perguntar se a mensagem contida na minha trilogia foi já suficientemente decodificada. A resposta é: apenas parcialmente. Uma real decodificação, eventualmente, virá a acontecer quando a literatura caboverdiana, de forma consistente e abrangente, começar a fazer parte dos currículos de ensino, e quando a crítica literária, em Cabo Verde, deixar de ser apenas um desejo para se transformar numa prática consistente. Fico por aqui, obrigado a todas e a todos.

Praia, Janeiro de 2018

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fortes, Corsino (2015). *Sinos de Silêncio – Canções e Haikais*. Lisboa, Rosa de Porcelana.
- Kundera, Milan (1988). *A Arte do Romance*. Lisboa, Publicação D. Quixote.
- Veiga, Manuel (2017). "A Palavra e o Verbo em *Odju d'Agu*, de Manuel Veiga e *Chuva Braba*, de Manuel Lopes". In *Literatura entre Irmãos: Brasil e Cabo Verde*, Organização de Christina Ramalho, Aracaju, Brasil Casual Editora.
- Veiga, Manuel (1987 e 2009). *Odju d'Agu*. Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Veiga, Manuel (1997). *Diário das Ilhas*. Praia, Spleen Edições.
- Veiga, Manuel (2004). "Insularidade Fecunda". In *A Construção do Bilinguismo*. Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro

DA MARGEM DA EXPERIÊNCIA HISTÓRICA ÀS PÁGINAS DA FICÇÃO: O POPULAR E O POETA MELANCÓLICO EM JOSÉ DE ALENCAR

Rafaela Mendes Mano Sanches

Universidade Federal de Sergipe

Rafaelamsanches@gmail.com

INTRODUÇÃO

A partir da independência política do Brasil no século XIX, o campo das letras passa a discutir a questão da nacionalidade e o papel da literatura nesse momento. A criação do Estado Nacional institui o conceito de Nação, aflorando a consciência do caráter específico dos brasileiros, ponto chave do nacionalismo, e promovendo a pesquisa dos índices existentes, já no passado, dessa nacionalidade. Surge a necessidade de se construir uma historiografia da literatura brasileira, com vistas a elaborar uma narrativa para a produção literária, que represente em termos simbólicos a conquista libertária na esfera política.

De acordo com Zilberman (1999, p. 26), "Começar a escrever uma história da literatura nas primeiras décadas do século XIX não era, pois, tarefa delegada apenas aos brasileiros, e sim compartilhada por europeus de estirpe ilustre.". Sob esse prisma, a convenção romântica impôs ao literato brasileiro a missão de produzir uma literatura à altura da pátria, que emergia distinta da metrópole. Nesse sentido, os primeiros contemporâneos escrevem um programa, por um lado, fundador de traços distintivos que separem a literatura brasileira da portuguesa, e, por outro, formulador das origens dessa nova literatura. Desse modo, a

tarefa das manifestações artísticas é solidificar as raízes do país recém-emergente, a partir de parâmetros estabelecidos para a representação da nação. Nessa direção:

A primeira consequência da consolidação do projeto nacional salta à vista: o caráter nacional da literatura brasileira remete ao caráter nacional do próprio Brasil, e é por isso que, desde o romantismo, a literatura brasileira se estrutura predominantemente como interpretação do Brasil, e a busca da nacionalidade literária confunde com a construção de imagens da identidade nacional brasileira. Compreende-se, então, que com o romantismo, o que também estava em causa era o sentido da independência política: ao mesmo tempo que fundavam o projeto de literatura nacional, os românticos inventavam o Brasil. (BAPTISTA, 2003, p. 28).

Com efeito, o processo de constituição da nação forja os elementos autenticamente brasileiros, seja pelo discurso histórico que busca no processo de independência do Brasil o divisor de águas para a escrita da história; seja pelo discurso literário que busca na invenção da gênese do país a representação dos índices de nacionalidades delimitados, em parte, pela poeticidade da natureza, pelo universo mítico do nativo, e pelo manancial popular.

Por sua vez, a índole nacional ganha projeções no fenômeno do povo, que, não por acaso, é postulado como importante parâmetro diferenciador da literatura brasileira face à portuguesa, seja porque, enquanto constituinte do local, opõe-se ao estrangeiro, e traduz de forma mais expressiva as tradições, lendas e mitos próprios do território brasileiro. Logo, representar ou mesmo inventar as características do que viria a ser o popular e o espírito coletivo, é penetrar nas raízes mais profundas da nação.

Os desdobramentos sobre a escavação da história em busca de repertório coletivo suscitam debates acerca da ficcionalização dessa temática e da melhor forma literária para representá-la. Ora, as discussões perpetradas por escritores dos oitocentos preocupados com a representação histórica no século XIX, postulam a ficção histórica como um meio privilegiado de captar o “gênio do povo”, pois, por conceder mais força à dimensão popular, é

considerada, nesse contexto, inclusive, mais “viva” que a História. Oriundas desses debates, as tensões entre história oficial, tradição popular e ficção ocupam lugar de relevo nas reflexões sobre gêneros então expressivos, como o romance e a novela de teor histórico; isso porque tanto José de Alencar, escritor responsável por um projeto literário sobre a formação da nação, quanto outros romancistas assumem-se como tão ou mais aptos que os historiadores para revelar “a história e suas verdades” – provavelmente, a segurança de seus argumentos encontra amparo na capacidade que a ficção, supostamente, possui de sintonizar-se mais intimamente com as matrizes populares que o discurso oficial da historiografia.

O romance e o romance histórico ganham grande repercussão e circulação como gêneros que expressam, com maior liberdade inventiva, os ideais de brasilidade. José de Alencar, idealizador da gênese da nação, escreve romances que refletem sobre a mistura étnica e cultural da população no período do Brasil Colônia. Obras como *O Guarani (1857)* e *Iracema (1865)* debruçaram-se na mistura de etnias entre branco cristão e índio, sendo que o elemento indígena se converteu ao cristianismo ou sacrificou sua raça. Nesse sentido, ambas as prosas pensam a configuração de um “novo povo” para habitar as terras brasileiras. *As Minas de Prata (1865)*, por avançar o período histórico abordado pelas obras citadas, apresenta outras etnias e culturas durante o passado colonial.

Esta obra, retratando o ano de 1609, explorou mais profundamente os aspectos da civilização, com as imagens da capital baiana e ecos da cultura popular, simbolizada pelo culto às crenças e tradições, também fruto dos diálogos transatlânticos. O autor transfigurou a história na atmosfera do mito e lenda. Mais do que a importância dada aos episódios históricos, o narrador colocou em relevo a transmissão de lendas e tradições, mediadas por certa realidade, na formulação da pátria e de suas raízes.

Nesse sentido, *As Minas*, por trazer um período de maiores trocas entre Europa e capital baiana, configura com maior empenho substratos do popular.

Em consonância com o projeto dessa obra, Alencar escreve *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais (1872)*, texto que compartilha com a prosa e

ficção de caráter histórico a atenção às relações fronteiriças entre cultura popular e erudita. Sendo assim, Alencar recupera na década de 70 os mesmos ideais de seus primeiros romances e das discussões das décadas de 40 e 60. Se em *As Minas de Prata*, escrita anteriormente, o fenômeno popular começa a parecer à medida que o autor pensa a civilização e a mistura de culturas e etnias, em *Alfarrábios*, ele ganha maior ressonância. Nossa hipótese é que em *As Minas de Prata* o autor esboça um repertório coletivo que receberá maior desenvoltura em *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais*, visto esta obra ser dedicada à tradição do povo, recolhida por narradores testemunhas, relatos orais, e poetas moribundos que participam do imaginário coletivo. Nesse sentido, esse texto ficcional ocupará lugar de relevo nas nossas análises.

DAS FÁBULAS DO EL DORADO BRASILEIRO ÀS CONFISSÕES DE LÁZARO: CULTURA POPULAR E SUBJETIVISMO EXCÊNTRICO

No romance *As Minas de Prata*, a trama enfoca as lutas e aventuras pela posse do roteiro das minas de prata, feito pelo personagem Robério Dias, cujas ações misteriosas em torno de sua exploração no sertão, despertam suspeitas nos colonos. A partir dos rumores sobre este local, espalham-se versões sobre a possível descoberta da gruta, e Robério, temendo ser censurado pelo poder do Estado, ao não esclarecer os boatos, decide revelar o seu segredo. Neste momento, o mapa do explorador é roubado, e, por não conseguir chegar ao local e provar sua inocência, seus bens são confiscados, o que deixa o filho do aventureiro, Estácio, na mais extrema pobreza. Vivendo sob a sombra de seu passado, Estácio busca sua identidade, desvendando o mistério que cerca as minas e passando por várias peripécias na luta pelo roteiro, ora contra o governador D. Francisco de Sousa, ora contra o padre Molina, personagem que vem da Espanha a fim de descobrir o paradeiro do pergaminho.

O mapa das pedras preciosas toca a imaginação dos colonos com o seu conto, que enraizado na mente das pessoas, torna-se objeto de buscas. Ninguém conhece a sua verdadeira história, visto que, passando de boca em boca, torna-se um forte elemento da cultura oral popular, trazendo a

oralidade como elemento de extração folclórica, como aponta Cavalcanti Proença (1965). Nessa perspectiva, o romance realiza um plano simbólico e lendário, formulando a construção do passado brasileiro. A narrativa implanta na mente do leitor a seguinte dúvida: As minas realmente existem? Ou são produtos da imaginação popular?

Alencar explora, então, os contatos entre o mundo não-oficial, referente às matrizes folclóricas do país, principalmente, entrevistas nos relatos sobre as pedras preciosas, e o oficial, relativo ao Colégio dos Jesuítas e seus ensinamentos no Brasil Colonial. Assim, o autor recria um sistema de crenças populares, interpretado pela mescla dos elementos do cristianismo com as tradições e superstições de um povo, formulando o ideário de um território. O repertório cultural dos seiscentos traduz a contaminação de concepção e dogmas do mundo hegemônico pela visão do povo, sincretismo que permite o trânsito da população baiana por entre a prática oficial, como missas e festejos, e por entre a criação ou reapropriação de lendas e de entidades consideradas pagãs, inclusive, censuradas pela Igreja. Não obstante disso, o próprio título *As Minas de Prata* evoca a lenda do *El Dorado*, que sofre ressignificações, alterando-se continuamente em diferentes sistemas e combinações, no decorrer do processo exploratório, levantando conflitos e guerras entre os habitantes, cujas ações e atitudes ambiciosas incomodam parte dos eclesiásticos. Sob influxo do elemento de difícil apreensão representado pela cultura oral, Alencar escolhe a forma do mito fundador: as representações da América Portuguesa como progenitora do ouro e da prata e seus diálogos transnacionais proporcionados, em particular, pelas minas de Robério Dias. Citando o historiador português Rocha Pitta nas notas de 1862, o escritor extrai o material do seu *El Dorado* e, a partir desse dado histórico, recria as origens lendárias da pátria, afrouxando e esfumando as fronteiras históricas da obra de Rocha Pitta nas transformações operadas pelo manancial popular.

Com efeito, a narrativa alencariana explora os efeitos que os rumores podem gerar. Se as minas de prata constituem o principal elemento definidor do mito, ao trazer referências do *El Dorado*, outros ingredientes também contribuem para definir a pátria no horizonte de sua história.

O festejo popular de recepção do governador, a taberna de Brás e as fabulações criadas pelo povo sobre o nascimento da personagem Joana e sobre a bruxa Zana dão contornos à imagem da população baiana e de seu caráter supersticioso. A dicção do romance, portanto, concede força ao quadro oral e às fabulações representativas do espírito da época.

As *Minas* apresenta, assim, um processo simbiótico no qual os repertórios do alto, representado pelos jesuítas, e do baixo são registrados. Esse procedimento dá a dinâmica do fenômeno do coletivo, e nesse ponto, detectamos a composição da coletividade nessa prosa.

Diferentemente desse romance, a obra *Alfarrábios* desarticula e desacomoda os representantes da hegemonia cultural, o que nos indaga da sua representação do coletivo. Em pontos de divergências com *As Minas*, as crônicas aprofundam o repertório supersticioso, visto que exploram o conto e histórias de lobisomem ou horrendas passadas de boca a boca; além da autobiografia de um poeta leproso. Os textos cronísticos abrangem, logo de início, a cultura erudita, na representação das práticas escolásticas dos jesuítas, e terminam, por sua vez, explorando as memórias de um moribundo deformado pela lepra, o que sugere um silenciamento gradativo do discurso oficial, ao privilegiar o artista marginalizado e sua escritura. Esse deslocamento, em certa medida, aproxima-se do questionamento do narrador de *As Minas* sobre a figura dos alfarrábios escritos pelos jesuítas, pois os registros dos padres, ao serem considerados documentação histórica ou mesmo fonte de verdade para o século XIX, são colocados em xeque pela prosa ficcional, enquanto fonte documental que contenha pretensão de verdade. Esse questionamento possibilita perceber a flexibilização das fronteiras entre ficção e história, e sobretudo, o prestígio atribuído à construção do espírito do povo como ponto central para demarcar ou repensar as origens da história do Brasil.

Ora, em *Alfarrábios*, as manifestações populares, por não contarem com registros materiais mais perenes, como a escrita, por exemplo, se apresentam como fenômeno lacunar para a historiografia oficial contemporânea a Alencar. O escritor, por seu turno, parece reconhecer que para representar o povo é necessário convocar o papel da criação

artística para preencher as lacunas do registro. As expressões folclóricas e lendárias oriundas do coletivo não são passíveis de serem comprovadas à luz de documentos e investigações, o que coloca (sob perspectiva canônica) à prova sua verdade histórica. Assim, a história em *Alfarrábios* é flexibilizada, e a ficção recebe relevo, sendo tratada como componente da representação da identidade coletiva.

A obra, explicitamente vinculada pelo subtítulo ao gênero cronístico, apresenta como proposta inicial recolher relatos de episódios históricos dos seiscentos, apreendidos nos momentos de fundação da cidade de São Sebastião e de Olinda. Divididos em três crônicas, os relatos tecem reflexões sobre a participação popular e a transmissão da cultura oral no período de formação do território colonial, valorizando o tom lendário, à medida que os textos cronísticos, a princípio vinculados à historiografia oficial, afrouxam sua concepção de "verdade" (característica do gênero histórico) ao ponto de emancipar as fronteiras entre discurso oficial e o imaginário coletivo. A primeira crônica, "O Garatuja", apresenta um episódio da concorrência do poder atemporal com o temporal, apreendendo os conflitos e entraves que circundam a fundação da Igreja de São Sebastião junto ao povo; a segunda, "O Ermitão da Glória", narra as superstições dos marinheiros em torno de Nossa Senhora da Glória, padroeira dos "homens do mar", e da fundação de uma ermida em sua homenagem. A terceira, "A Alma do Lázaro", explora as experiências de um leproso durante a fundação de Olinda. Com um tom diferenciado dos outros relatos, a narração sobre o diário de Lázaro incide sobre a condição marginal de um leproso, colocando suas percepções em evidência, e chegando mesmo a aludir ao lugar periférico ocupado, na sociedade, pelos homens de letras, já que é contado por um indivíduo que se define como poeta. O diário de Lázaro registra as superstições populares da época, explorando as manifestações do grotesco, que se imprimem na própria natureza textual: tratam-se das memórias de um moribundo deformado pela lepra. Nossa hipótese é de que a referida obra, e, principalmente a última crônica, representa na produção de Alencar o ponto alto de desenvolvimento da representação do povo e de suas tradições.

Na primeira crônica de *Alfarrábios*, “O Garatuja”, a cultura popular é apreendida pelas crenças e valores evocados pelo evento de uma construção da igreja; pelas superstições em torno do personagem Garatuja, oriundas do simples fato de seu nascimento ter se dado sob circunstâncias misteriosas; pelo culto popular, representado pelas novenas; e sobretudo, pelas manifestações artísticas e movimentações da turba, as quais exploram o riso e o rebaixamento, fornecendo referências para que a obra explore os pontos de interação e os espaços de mediação entre o erudito e o folclórico. A contaminação entre diferentes repertórios – o repertório popular e o letrado, extraído das práticas religiosas tradicionais, e a mescla entre características do alto e do baixo são registradas desde o primeiro momento em que Ivo aparece, porque, sendo um personagem enfeitado, alimenta os rumores na cidade, sendo chamado de “Belzebu”, de filho de cigano, e acusado de ter pacto com o diabo, desafiando, assim, a visão da Igreja Católica, e convivendo com os dogmas do catolicismo.

Na segunda crônica, o relato incide sobre a lenda do ermitão da Glória, e aborda a visão supersticiosa dos marinheiros, responsáveis pela defesa da costa brasileira, e as práticas religiosas populares, por meio da devoção, da promessa, e sobretudo da penitência. A figura do ermitão aparece como penitente e busca na ermida de Nossa Senhora da Glória a redenção de seus pecados, o que gera boatos em torno da sua reclusão. Esse aspecto lendário que ocupa o imaginário cristão é intensificado na terceira crônica. Nesse texto, temos acesso à história de um leproso, primeiramente, por um velho que a conta e, posteriormente, pelo diário do personagem acometido pela lepra que escreve uma “autobiografia”, refletindo sobre suas percepções poéticas. O narrador da crônica a encontra e acredita que a memória pode ser lendária, e deveria ser passada adiante. Ora, este texto, pois, articula duas vozes autênticas do povo – o narrador popular e a testemunha marginalizada dos eventos históricos. Assim, a história dos sofrimentos e dos preconceitos, ou melhor, a história horrenda e grotesca, é passada adiante por meio de um mediador. Os seus relatos testemunham a condição do sujeito que ocupa o espaço de Lázaro, personagem bíblico, sofrendo as mesmas exclusões, tornando-se solitário e melancólico. A dor é

transfigurada na sua escrita, colocando em primeiro plano suas experiências abafadas pela solidão, e frustração, que alimentam o imaginário de outras gerações. A melancolia ganha uma dicção lírica, cuja expressão transparece nas imagens do mal que a sociedade lhe causou, pois, por ser considerado o transportador da peste, também viu no outro as formas do opressor. O poeta transporta a experiência de um sujeito marginalizado, aproximando-se da situação de outros poetas do período colonial e, talvez, com implicações para a visão sobre o papel do artista no período oitocentista, em que se inscreve, por exemplo, o discurso do gênio e do poeta como guia dos povos.

Dessa maneira, em *Alfarrábios*, o crescimento da cultura e da participação do povo nas transformações culturais e históricas são captadas de forma mais abrangente do que a erudita. Não por acaso, da primeira crônica à última, a plasmação do elemento folclórico intensifica-se proporcionalmente à atenuação do registro histórico, sobretudo por ser enredada por formas literárias permeáveis à apreensão dos elementos lendários, aliás, essas formas estão intimamente ligadas ao lirismo que permeia a obra.

Devido a essas particularidades dos textos de *Alfarrábios*, configura-se na narrativa um pano de fundo histórico eclipsado pela matéria folclórica. Os narradores da obra, por sua vez, concedem especificidade a cada episódio narrado, problematizando a cultura popular que, nas narrativas, ora surge como refratária à cultura erudita, ora como ponto de convergência entre o catolicismo popular e outros sistemas crenças, ora como via de expressão da voz dos marginalizados e sempre como ponto privilegiado para investigar a constituição das culturas nos tempos coloniais. Tal processo é circunscrito ao gênero que Alencar toma como modelo das narrativas de *Alfarrábios* - a crônica – modalidade depositária tanto da história como da lenda, o que abre espaço para se explorar a tensão entre história e ficção.

CONCLUSÃO

Do romance *As Minas* às crônicas *Alfarrábios*, José de Alencar aprofunda o popular e a superstição, e, em *Alfarrábios*, da primeira crônica à última, ele aprofunda a representação do povo, deslocando os elementos eruditos. Nesses deslocamentos, o autor cede espaço, por um lado, para a simbiose cultural, e por outro, ao poeta, ao artista, e à subversão, apresentando sobretudo a diferenciação do povo com relação ao modelo erudito. Nesse âmbito, o estudo da matriz folclórica pode influir sobre o desenvolvimento da produção de Alencar, o que ajuda a compreender a sua percepção sobre as formas expressivas de composição de sua época e da especificidade do nacional na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alencar, J. (1865). *As minas de Prata*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Alencar, J. (1872). *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Baptista, A. B. (2003). *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Zilberman, R. (1999). História da literatura e identidade nacional. In: J. L. Jobim (Org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: Fonseca.
- Proença, M. C. (1972). *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

OS CONTATOS AFRICANOS NO PROJETO PARA A HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO DE SERGIPE (PHPB-SE)

Sandro Marcío Drumond Alves Marengo

Universidade Federal de Sergipe

sandrodmarengo@gmail.com

Antônio Ponciano Bezerra

Universidade Federal de Sergipe

ponbez@bol.com.br

Marta Martins dos Santos

Universidade Federal de Sergipe

martamartinsdossantos7@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A equipe regional do Estado de Sergipe do projeto nacional denominado *Para a História do Português Brasileiro* (PHPB) tem por objetivo realizar a descrição da realidade linguística do português sergipano do período compreendendo os séculos XVIII a XXI. Além do trabalho de cunho descritivista, o projeto também contempla em seus objetivos a constituição de um banco de dados diacrônicos, que são alimentados por dados extraídos de edições, postas em prática com o rigor filológico, dos *corpora* escritos alocados nos arquivos históricos do Estado e em arquivos vizinhos que contenham documentos sergipanos da dimensão espaço-temporal supracitada.

O objetivo específico deste artigo é apresentar, de forma ilustrativa, breve e sucinta, a descrição codicológica e resultados parciais da edição filológica semidiplomática de um testamento com inventário de bens,

manuscrito no século XIX em terras sergipanas, pertencente a um negro alforriado oriundo da África. Este documento está localizado no acervo histórico do Arquivo do Poder Judiciário (APJ) da cidade de Aracaju/SE, que está alocado sob a cota Caixa 2084, 02,11. Nesse testamento específico, o testador é o ex-escravo Joaquim Queirós que declara, como sua última vontade, sua esposa, também oriunda da África, como herdeira de seus bens adquiridos pós-alforria.

Este trabalho foi realizado seguindo as normas de edição de textos manuscritos, adotadas pela equipe nacional do PHPB. Essa tipologia documental apresenta especificidades importantes uma vez que, por meio de sua posterior análise linguística, será possível catalogar e entender os fluxos de contato da língua portuguesa no Sergipe oitocentista, com diferentes línguas africanas que chegaram ao Brasil por conta das correntes migratórias forçadas pelo tráfico negreiro. Além disso, essa proposta de trabalho permite o resgate, a preservação e a divulgação da história da cultura escrita enraizada em Sergipe, bem como a descrição, a transformação e os modos de uso da nossa língua em tempos pretéritos.

Para melhor organização das informações, exporemos um breve histórico do PHPB/SE, seguido dos princípios básicos da edição de textos sob a égide da Crítica Textual. Posteriormente, em nossos aspectos metodológicos, apresentaremos o nosso *corpus*, a sucinta descrição codicológica e as normas de edição. Em sequência, a edição facsímile de 01 fólio da nossa documentação e sua respectiva edição semidiplomática.

UMA BREVE APRESENTAÇÃO DO PHPB/SE

Segundo Marengo e Freitag (2016), o projeto intitulado *Para uma História do Português Brasileiro de Sergipe* foi iniciativa da Professora Doutora Raquel Meister Ko. Freitag, do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS). A organização de uma equipe regional, integrada ao projeto nacional, ocorreu no final do ano de 2014. Ainda de acordo com os autores supracitados, o projeto nacional foi criado em 1998 e tem professor Doutor Ataliba Teixeira Castilhos,

da Universidade de São Paulo (USP), como mentor e coordenador geral da rede interinstitucional. O objetivo principal do PHPB é desenvolver estudos, com base nos *corpora* levantados ao longo dos últimos séculos, com a finalidade de conhecer e descrever a realidade linguística do português brasileiro (Simões & Kewitz, 2010).

São várias as linhas de pesquisa que congregam os dados gerados ao longo de todo território nacional. Dentre todas elas, nos amparamos, nesse trabalho, na que trabalha com a preparação de documentos escritos no Brasil. No nosso caso específico, preparação de documentos manuscritos no século XIX que formam parte do acervo histórico do Arquivo do Poder Judiciário (APJ) do Estado de Sergipe.

A CRÍTICA TEXTUAL E A EDIÇÃO DE TEXTOS

A Crítica Textual tem como objetivo principal a restituição da forma genuína dos textos (Cambraia, 2005). Um texto ao ser reproduzido, por muitas vezes, não condiz com o original. Isto quer dizer que a cópia, geralmente, contém traços que podem ter sido proporcionados de acordo com a visão do copista ou, até mesmo, por adaptações que ele julgou serem necessárias (Marengo, 2016). Isso pode ocorrer, por exemplo, para tornar a mensagem mais clara ou para a correção de um suposto erro.

Os tipos de edição podem, também, ser baseados na forma de estabelecimento do texto e são distribuídos em edições monotestemunhais - baseadas em apenas um testemunho de um texto, e as politestemunhais - baseadas no confronto de dois ou mais testemunhos de um mesmo texto (Cambraia, 2005). Aqui, fixamos nossa atenção somente no primeiro tipo de edições apresentado, que pode ser dividido conforme ilustra o quadro seguinte.

Quadro 1: Propostas de tipos e definições de edições de documentos monotestemunhais conforme Cambraia (2005, pp.91-103)

TIPOS DE EDIÇÃO	CARACTERÍSTICAS
FAC-SIMILAR	Reproduz-se a imagem de um testemunho somente através de meios mecânicos, como fotografia, xerografia, escanerização etc.
DIPLOMÁTICA	Faz-se a transcrição exatamente como está escrito no modelo, como, por exemplo, sinais abreviativos, sinais de pontuação, paragrafação, separação vocabular etc.
PALEOGRÁFICA/ SEMIDIPLMÁTICA	Não é tão fiel ao modelo como a diplomática, fazendo assim com que a leitura seja mais fácil para o leitor que não é especialista.
INTERPRETATIVA	É a mais acessível de todas porque o texto passa por um processo de uniformização gráfica e oferece ao público um texto mais apurado. Os elementos estranhos à sua forma genuína vêm claramente assinalados.

Como base no que nos coloca Spina (1990), a intenção das edições realizadas sob os preceitos da Crítica Textual é a de tornar o texto acessível ao público leitor. Assim, Marengo e Cambraia (2016) nos dizem que, além disso, faz-se mister ressaltar que a acessibilidade deve levar em conta a especificidade do público a quem vai destinada a edição e dos propósitos de realização da mesma. Ainda que a facilitação da leitura seja uma das metas a serem alcançadas, não se pode desprezar a sistematicidade da metodologia para sua concretização.

APRESENTAÇÃO DOS ASPECTOS METODOLÓGICOS

Nesta seção iremos apresentar os aspectos metodológicos relacionados a uma breve descrição codicológica do nosso *corpus* e às normas de edição que regem o PHPB/SE.

4.1. INFORMAÇÕES DO CORPUS

O documento com o qual estamos trabalhando pertence ao acervo histórico do Arquivo do Poder Judiciário (APJ) do Tribunal de Justiça do Estado de Sergipe. Encontra-se sob a cota Caixa 2084, 02, 11. Trata-se de um testamento, redigido no ano de 1886, acompanhado de uma lista de bens inventariados que pertencem ao escravo alforriado Joaquim Queirós, nascido na África. O trabalho com essa tipologia textual específica se justifica nas palavras de Marcon, Silva, Bezerra e Silva (2010) ao afirmarem que o estudo desses documentos é “uma das formas possíveis para entendermos o universo sócio-cultural destes homens e mulheres, separados de seus grupos sociais na África e que constituíram novas formas de relações e sobrevivências em outros lugares e com outros povos” (p.3). Além disso, é importante apontar que essa tipologia textual, dentro de sua tradição discursiva, se manifestam como documentos elaborados a partir das vontades dos falecidos e, logo, são testemunhos textuais produzidos não apenas a partir de suas funções burocráticas, mas também como uma narrativa peculiar deles próprios sobre seus modos de agir e pensar (Marcon et al., 2010).

O ex-escravo, por meio desse documento, deixa para sua esposa os bens que adquiriu em terras sergipanas. Não há detalhes sobre de qual lugar da África exatamente é sua procedência. Em seus estudos sobre a população da província de Sergipe no século XIX, Mott (1986) nos afirma que o crescimento da população escrava alcançou o índice de 1/3 dos habitantes e que muitos deles eram considerados africanos de nação, oriundos de diferentes procedências. É curioso apontar que, em nenhum momento do texto testamental ou do inventário, Joaquim Queirós aponta sua condição de ex-escravo. Essa informação só é recuperada na última

página do documento, referente ao pagamento das taxas de cemitério, em que o coveiro aponta sua condição de escravo alforriado em vida.

Obviamente, essas questões apresentadas nas fontes documentais vão muito além do cerne sociológico, antropológico ou histórico. O linguístico também é muito presente, pois essas documentações também nos deixam pistas importantes da constituição de um português brasileiro com influências muito significativas de várias línguas africanas que chegaram ao nosso território pelo fluxo migratório imposto pelo sistema escravocrata da sociedade brasileira da época (Mussa, 1991).

Os principais nomes levantados na documentação são os seguintes:

- a. *Inventariado*: Joaquim Queirós;
- b. *Inventariante*: Maria Antonia da Conceição;
- c. *Escrivão*: Luiz Gonçalves Pereira França;
- d. *Procurador*: Francisco Alves da Silveria Filho;
- e. *Juis Municipal*: Doutor Gonçalo Vieira de Mello;
- f. *Nomes citados*: Capitão Antonio Manuel de Salles, Manoel Jose de Oliveira, Doutora Adelaide Ribeiro Leal;
- g. *Tabelião*: Vicente Lopes de Medeiros Chaves.

Ao longo do texto do inventário foi constatado o extravio de vários móveis que pertenciam ao inventariado e que, portanto, acabaram não sendo recebidos pela herdeira de direito. Como o casal não teve filhos, a viúva, ao receber os bens deixados pelo marido, foi obrigada a prestar um juramento, perante o juiz municipal da comarca, Doutor Gonçalo Vieira de Mello, prometendo deixar, após sua morte, todos os bens herdados para o governo da comarca de Aracaju.

4.2. DESCRIÇÃO CODICOLÓGICA DO OBJETO DE ESTUDO

O manuscrito objeto de nossa pesquisa possui 30 (trinta) fólios, sendo 20 (vinte) deles escritos em recto e verso, 08 (oito) fólios escritos apenas em recto e 02 (dois) fólios estão em branco. Ainda em sua constituição física, 24 (vinte e quatro) fólios são pautados e 06 (seis) são lisos.

Os cartáceos possuem dimensões de 300 x 210 mm. As margens superior, inferior e lateral direita medem, em média, 20 mm. Já a margem lateral esquerda mede uma distância de 40 mm. O texto é escrito em coluna única e sua mancha de escrita tem a dimensão de 260 x 150 mm (cf. Figura 1). Os fólios são numerados em seu recto com tinta ferrogálica na margem superior direita (cf. Fig.1)

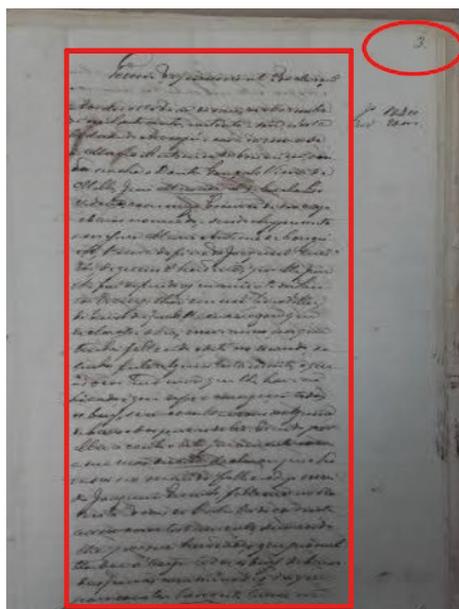


Figura 1

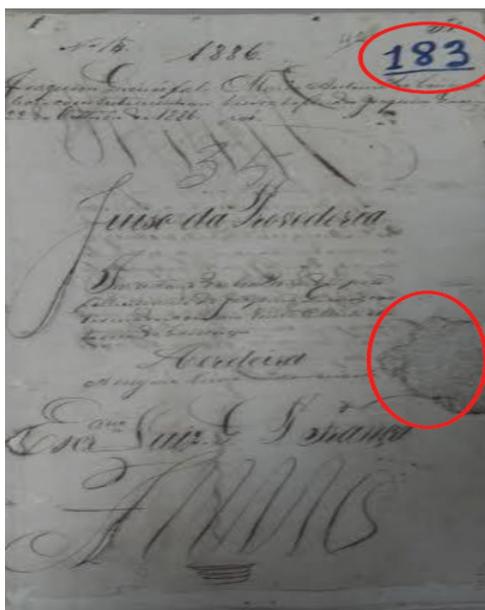


Figura 2

No fólio 1r, aparece uma numeração feita de caneta hidrocor azul indicando o número 183 (cf. Figura 2). Essa anotação foi feita no Arquivo para fins de sua catalogação. No mais, é conveniente ressaltar que os fólios em sua borda inferior aparecem bem desgastados e apresentam marcas de papirófagos (cf. Figura 3). Manchas de umidade também são notadas, principalmente nos primeiros fólios do documento (cf. Figura 2).

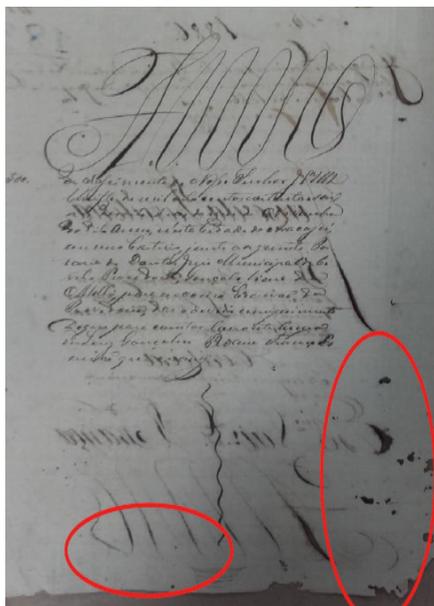


Figura 3

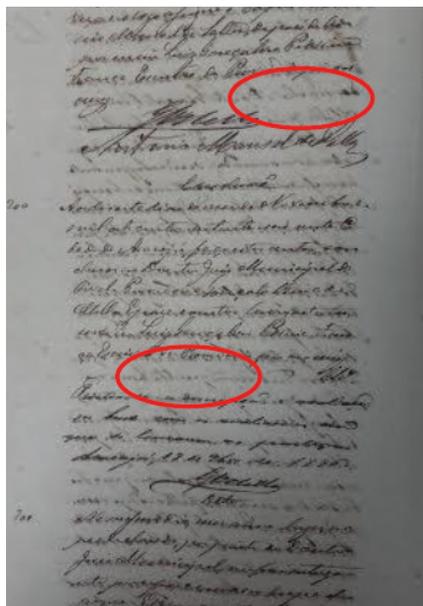


Figura 4

O texto é escrito com tinta ferrogálica avermelhada. Devido ao alto teor de sulfato em sua composição, aliado ao fato dos fólhos serem de média gramatura, há sombras na caixa de texto que, de certa forma, dificultam a leitura do manuscrito (cf. Figura 4). A ação da tinta sobre o papel também faz com que muitos fólhos estejam começando a se romper. Além disso, convém mencionar que o documento se encontra em estado de conservação mediano. Também são encontradas mudanças de punho por todo o documento, o que acabou sendo uma das principais dificuldades do processo de edição.

4.3 SOBRE AS NORMAS DE EDIÇÃO

As normas de edição utilizadas nesse trabalho seguem o padrão adotado pela equipe nacional do PHPB. Estas normas foram estabelecidas em conjunto pelos professores: Afranio Gonçalves Barbosa, -da Universidade Federal do Rio de Janeiro-, José da Silva Simões, Maria Clara Paixão de Sousa e Verena Kewitz, - todos da Universidade de São Paulo-, e Zenaide de Oliveira Novais Carneiro, da Universidade Estadual de Feira de Santana.

Segue uma síntese das normas que foram efetivamente aplicadas em nossa edição.

1. A transcrição será conservadora.
2. As abreviaturas serão desenvolvidas, marcando-se - em itálico - as letras omitidas.
3. Não será estabelecida fronteira de palavras que venham escritas juntas, nem se introduzirá hífen ou apóstrofo onde não houver.
4. A pontuação original será mantida. No caso de espaço maior intervalar deixado pelo escriba será marcado [espaço].
5. A acentuação original será mantida. Os sinais de separação de sílaba ou de linha, usados pelos autores dos diversos documentos, serão mantidos como no original.
6. Será respeitado o emprego de maiúsculas e minúsculas como se apresentam no original. No caso de alguma variação física dos sinais gráficos resultar de fatores cursivos, não será considerada relevante. Assim, a comparação do traçado da mesma letra deve propiciar a melhor solução.
7. Intervenções de terceiros no documento original devem aparecer em nota de rodapé informando-se a localização.
8. Letra ou palavra(s) não legíveis por deterioração ou rasura justificam intervenção do editor com a indicação entre colchetes conforme o caso: [.] para letras, [ilegível] para vocábulos e [ilegível. + n linhas] para a extensão de trechos maiores.
9. Letra ou palavra(s) simplesmente não decifradas, sem deterioração do suporte, justificam intervenção do editor com a indicação entre colchetes conforme o caso: [?] para letras, [inint.] para vocábulos e [inint. + n linhas] para a extensão de trechos maiores.
10. A divisão das linhas do documento original será preservada, ao longo do texto, na edição, pela marca de uma barra vertical entre as linhas. A mudança de parágrafo será indicada pela marca de duas barras verticais.
11. A mudança de fólio ou página receberá a marcação entre colchetes com o respectivo número e indicação de frente ou verso.

12. Na edição, as linhas serão numeradas de cinco em cinco a partir da quinta. Essa numeração será encontrada à margem direita da mancha, à esquerda do leitor. Será feita de maneira contínua por documento.
13. Os sinais públicos, diferentemente das assinaturas e rubricas simples, serão sublinhados e indicados entre colchetes.
14. Informações que o editor julgar significativas sobre a diagramação e layout do texto em impressos devem aparecer em nota de rodapé.

EDIÇÃO FACÍMILE

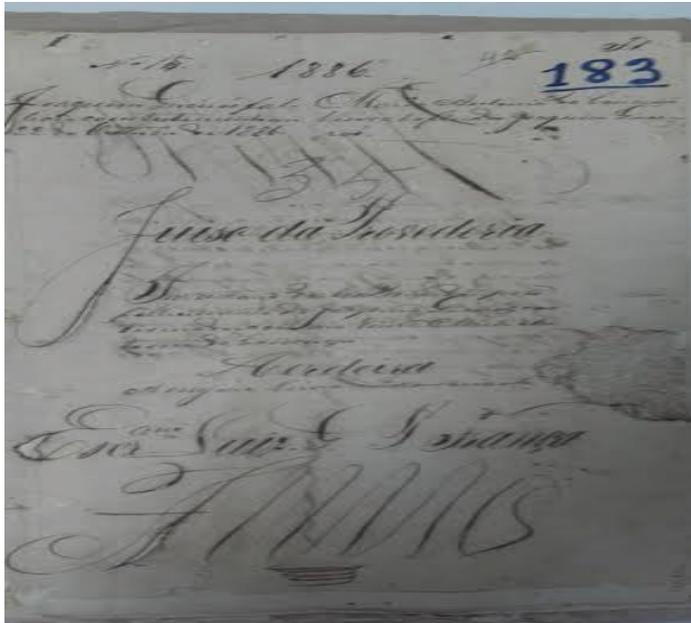


Figura 5: Test JQ, APJSE, Cx.2084, 02, 11- fól 1r

EDIÇÃO SEMIDIPLOMÁTICA

Documento: Test JQ, APJSE, Cx.2084, 02, 11

[fól.01r]

1886¹/ Joaquim Queirós falecido| Maria Antonia da Conceição|
viuva do finado Joaquim Queirós| com testamento em 22 de
outubro de 1886| ²Juiso da Provedoria| ³Inventario dos bens
deixados pelo|fallecimento de Joaquim Queirós, con|tinuador em
05 sua viuva Maria An|tonia da Conceição. Herdeira|Assigna viuva
e Inventariante| Escrivam Luis Gonçalves Pereira França|Anno|
Anno|Do nascimento do Nosso Senhor Jesus|Cristo de mil oito
centos e oitenta e seis|aos desoito dias do mês de novembro|do
dito anno nesta cidade de Aracajú,|em nesse cartório junto a
10 seguinte por|taria do Doutor Juis municipal da [inint.] Provedoria,
Gonçalo Vieira de| Mello, parecer como escrivão da| Provedoria
faço devido cumprimento|do que para comentar lavro este
termo| Eu, Luis Gonçalves Pereira França Es-/crivam de Aracajú.

Notas referentes ao [fól. 1r]:

1. Várias anotações de números alinhadas na margem superior, onde consta o ano de 1886. Além do número do fôlio marcado em tinta ferrogálica, há uma numeração em hidrocór azul. Muitas marcas de sombra nessa parte.
2. Espaço em branco deixado no fôlio antes de "Juiso da Provedoria". Esta última escrita com letras de tamanho maior às demais.
3. Espaço no fôlio entre o sintagma anterior e o início dessa linha. Todas as informações centralizadas no fôlio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa ainda está em sua fase inicial. No entanto, consideramos que os estudos que realizamos sobre a edição, as normas e a confecção da própria edição em si, sejam já um grande avanço, uma vez que Sergipe, até pouco tempo, não tinha uma cultura forte de pesquisas nas searas de Crítica Textual e edição de documentos manuscritos.

A partir do estabelecimento das edições semidiplomática com sua futura disponibilização ao público leitor por meio de um banco de dados diacrônico, o PHPB/SE trabalhará com vistas à realização de análises linguísticas de viés pancrônico, sob diversas perspectivas, com a finalidade de remontar o uso da língua portuguesa historicamente no estado de Sergipe a partir, também, do estudo da história social e da cultura escrita em nosso Estado. Além disso, após a disponibilização das edições, abre-se um leque para pesquisas em diversas áreas, entre elas: história, geografia e direito, entre outras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cambráia, C. N. (2005). *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Marcon, F., Silva, A.F., Bezerra, D.M. & Silva, W.S. (2010). Mobilidades africanas em Sergipe: discursos e práticas de solidariedade e diferenças. *Revista Pós Ciências Sociais*, 12 (6), 01-22.
- Marengo, S.M.D.A. (2016). *Variações terminológicas e diacronia: estudo léxico-social de documentos militares manuscritos dos séculos XVIII e XIX*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
- Marengo, S.M.D.A. & Freitag, R.M.K. (2016) Para uma História do Português Brasileiro em Sergipe: Organizando as Fontes Manuscritas e suas Edições. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, 46 (1), 116-129.
- Marengo, S.M.D.A. & Cambráia, C.N. (2016). Estudo socioterminológico da variação/mudança em manuscritos militares dos séculos XVIII E XIX. *Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura*, 24 (1), 203-224.
- Mott, L.R.B. (1986). *Sergipe Del Rey: População, Economia e Sociedade*. Aracaju: Fundesc.

Mussa, A.B. (1991). *O papel das línguas africanas na história do português do Brasil*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Simões, J.S. & Kewitz, V. (2010). Recortes temáticos e mapeamento de Tradições Discursivas no corpus PHPB. In D. Hora & C.R. Silva (Ed.). *Para a História do Português Brasileiro: abordagens e perspectivas*. Volume VIII (pp.21-28) João Pessoa: Ideia/Editora da UFPB.

Spina, S. (1990). *Introdução à Ecdótica*. São Paulo: Ars Poetica/Edusp.

Literatura, Educação e Cultura é um livro produzido sob os influxos da fraternidade dois países: Brasil e Cabo Verde, como resultado das comunicações apresentadas no *I Seminário Literatura, Educação e Cultura entre Irmãos: Cabo Verde e Brasil*, primeiro evento internacional envolvendo a Universidade Federal de Sergipe (UFS) e a Universidade de Cabo Verde (Uni-CV), promovido pela Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa (CET-LP) e pela Faculdade de Ciências Sociais, Humanas e Artes (FCSHA), da Universidade de Cabo Verde, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), pelo Departamento de Letras de Itabaiana e pela Coordenação de Relações Internacionais (CORI).



CÁTEDRA
EUGÉNIO
TAVARES
DE LÍNGUA
PORTUGUESA



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE