

EDIÇÕES
ELECTRÓNICAS
CEAUP

**NAVEGANDO PELA
ESTÉTICA LITERÁRIA
DE *ÁRVORE & TAMBOR***
PROPOSTA PARA UMA LEITURA
DO TEXTO POÉTICO

Patrice Mendes Pacheco



**NAVEGANDO PELA ESTÉTICA
LITERÁRIA DE *ÁRVORE & TAMBOR***
PROPOSTA PARA UMA LEITURA
DO TEXTO POÉTICO

**NAVEGANDO PELA ESTÉTICA
LITERÁRIA DE *ÁRVORE & TAMBOR***
PROPOSTA PARA UMA LEITURA
DO TEXTO POÉTICO

Patrice Mendes Pacheco



**NAVEGANDO PELA ESTÉTICA LITERÁRIA
DE ÁRVORE & TAMBOR:**

PROPOSTA PARA UMA LEITURA
DO TEXTO POÉTICO

Autor: Patrice Mendes Pacheco

Editor: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto

Colecção: e-books

Edição: 1.^a (Abril/2008)

ISBN: 978-989-95426-9-3

Localização: <http://www.africanos.eu>

Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto.

<http://www.africanos.eu>

Preço: gratuito na edição electrónica, acesso por download.

Solicitação ao leitor: Transmita-nos (ceaup@letras.up.pt) a sua opinião sobre este trabalho.

©: É permitida a cópia de partes deste documento, sem qualquer modificação, para utilização individual. A reprodução de partes do seu conteúdo é permitida exclusivamente em documentos científicos, com indicação expressa da fonte.

Não é permitida qualquer utilização comercial. Não é permitida a sua disponibilização através de rede electrónica ou qualquer forma de partilha electrónica.

Em caso de dúvida ou pedido de autorização, contactar directamente o CEAUP (ceaup@letras.up.pt).

ÍNDICE

Introdução	17
1.0 PARTE	
1.1 A roda do Ser, do Saber e do Saber Fazer: O autor, os textos e os contextos	29
1.2 A razão do título	37
2.0 PARTE	
2.1 Pescando Laços Linguísticos, Literários e Artísticos	43
Proposição & Prólogo	43
Canto I: De Manhã! Os Tambores/ Amam/ A Chama da PalavraMão	53
Canto II: Hoje Chovia A Chuva Que Não Chove	65
Canto III: O Pescador o Peixe e a sua Península	80
Canto IV: Odes De Corsa De David	85
Canto V: Tal Espaço & Tempo	96
Prólogo & Proposição	109
3.0 PARTE	
3.1 Desembarque nos Portos Artísticos: Poesia, Musica, Pintura e Cinema	113

3.2	A Maresia dos Sentidos	117
	Sonoridades Persuasivas do Ouvido: <i>Ut musica poesis</i>	117
	Laços Coloridos da Visão: <i>Ut pictura poesis</i>	135
	Filmagens Rápidas dos Sentidos: A poesia e o cinema	144
	Conclusão	153
	Bibliografia	159
	Anexos: Entrevista a Corsino Fortes	165

*Diante de mim havia duas estradas
Eu escolhi a estrada menos percorrida
E isso fez toda a diferença.*

PAULO COELHO

À Minha Família

AGRADECIMENTOS

*“Citar é ser injusto.
Enumerar é esquecer.
Não quero esquecer ninguém de quem não me lembre.
Confio ao silêncio a injustiça”.*

FERNANDO PESSOA

Uma dissertação de mestrado é um projecto que se desenvolve colectivamente e, por isso, não posso deixar de expressar a minha gratidão e agradecimento sincero a todos aqueles que, directa ou indirectamente, contribuíram, para que este trabalho fosse executado:

Distinguirei, em primeiro lugar, o orientador, professor doutor **José Carlos Venâncio**, da Universidade da Beira Interior, de quem recebi uma preciosa orientação. Gostaria que este trabalho fosse uma homenagem ao grande mestre sapiente e simples, que foi para mim. Sou grata, sobretudo, pelas críticas e sugestões relevantes, que me incentivaram a acreditar no meu projecto.

À co-orientadora, professora doutora **Elvira Mea**, da Universidade do Porto, pela disponibilidade e pela partilha de conhecimentos.

Agradeço ao **Dr. Corsino Fortes**, pela amabilidade e paciência com que respondeu à entrevista.

À **Câmara Municipal de Viana do Castelo**, pela gentil oferta.

Aos meus pais, **José** e **Maria**, que, ao longo dos anos da minha existência, foram um estímulo e um apoio constante e infatigável. Os mais profundos agradecimentos pelas lições de esperança, que me forneceram a confiança necessária, para a realização dos meus sonhos. À irmã, **Keisy**, pelo incentivo, apoio, amizade, ou, simplesmente pela sua exis-

tência na minha vida, pois é o meu anjo fiel. Ao marido, **Rui**, por ser a cobaia das minhas fervorosas manifestações de incerteza e o amigo companheiro, que encoraja o meu progresso. Agradeço àquela, cuja influência, no meu caminho, se fez, faz e far-se-á sentir sempre, esteja ela onde estiver, a “mãezinha”, **Genoveva**. Ao “paizinho” **António**, que acompanhou a formação da minha personalidade assim como à “mãezinha” **Brazília** por me ter apoiado.

À amiga e colega, **Marta**, que revelou ser a minha estrelinha da sorte, pois, dela, obtive as mais caras recomendações. À **D. Isabel** pela incansável ajuda que me prestou. Às amigas **Filipa**, **Adriana** e **Susana**, por se terem transformado em leitoras atentas do meu projecto. Ao **Samuel**, ao **Filipe**, à **Dra. Maria da Luz** e à **Dra. Helena** por tudo.

ABREVIATURAS

Lda.	Limitada
Nº	Número
Op. cit.	<i>Opus citatum</i> (obra citada)
P.	Página
Pp.	Páginas
S.d.	Sem data
S.l.	Sem lugar
Vol.	Volume

INTRODUÇÃO

A nossa Era está vincada por exigências, cada vez mais concretas, que reclamam um conhecimento abrangente, com a finalidade de nos fazer embarcar no navio intercultural e artístico, ultrapassando todas as barreiras, que surgem, perante a diversidade. Assim, a necessidade de nos cultivarmos com algo diferente e extremamente peculiar, levar-nos-á a procurar novas culturas, que agucem a nossa curiosidade, ao desenvolver o nosso instinto de descoberta e ao estimular a nossa sensibilidade estética.

Na realidade, o século XXI transformou-se no impulso que todos necessitávamos para quebrar as fronteiras do pensamento, o que possibilitou o aparecimento de estudos que dessem resposta aos reptos das sociedades multiculturais.

O nosso ponto de partida assentou no facto de Cabo Verde exercer um fascínio especial sobre nós, pois partilhamos hábitos e costumes, embora saibamos que, no arquipélago, eles assumem uma dimensão muito mais genuína e, antropológicamente, mais rica. Pois bem, tendo em conta o chamamento da cultura cabo-verdiana, pensamos realizar um mergulho pelas coordenadas sócio-culturais e literárias de Cabo Verde e, nesse caminho, encontramos Corsino Fortes e a sua obra.

Assim, constataremos que “*se o Decameron, Os Lusíadas, o Dom Quixote ou o Hamlet são grandes obras literárias, é também (embora, como é obvio, não só) porque os textos que incorporam tiveram uma excepcional capacidade de plasmar artisticamente e de prolongar no tempo os contextos histórico-culturais em que se inseriram e, com eles, os seus mais significativos componentes (ideias, temas, mitos, valores, etc.)*”⁽¹⁾ também *Árvore & Tambor* resulta dos contextos que a circundam. Daí que o presente

¹ Reis, Carlos, *O Conhecimento da Literatura: Introdução Aos Estudos Literários*, 2ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, Outubro de 2001, p.200.

trabalho tenha início, precisamente, com a exploração dos aspectos históricos, culturais e sociais, nos quais se inserem os textos de *Árvore & Tambor*, que consideramos uma obra literária, representativa e tradutora de todos os aspectos da cultura cabo-verdiana.

Estes dados tornam-se tanto mais importantes, quando nos apoiamos neles para estabelecer interpretações arrojadas. Na verdade, observaremos, ao longo da análise, que o facto de Corsino Fortes ter sido influenciado pelo Modernismo, em geral, e pelas vanguardas, em particular, nos fornece o material necessário para detectar outras linguagens artísticas, na sua poesia. Assim, o objectivo da nossa tese pretende ser uma tentativa de abordar a expressão peculiar de algumas temáticas e fazer aflorar pontos de convergência entre a poesia de Corsino Fortes e algumas artes.

De seguida, saboreando o modelo épico, faremos uma viagem para o universo simbólico que o título promove e, para tal mergulharemos, primeiro, na simbologia da árvore e, depois, na do tambor, com a finalidade de perceber o alcance do título, na compreensão da obra.

Na sequência, faremos uma tentativa de leitura do texto literário, que a obra encerra, recorrendo à terminologia apresentada pelo teorizador da literatura, Roman Ingarden⁽²⁾, através da qual chegaremos à conclusão de que o texto apresenta quatro estratos essenciais: **o fónico-linguístico, o das unidades de significação, o das objectividades apresentadas** e, por último, **o dos aspectos esquematizados**. Assim, utilizando estes estratos, tentaremos dar conta, de forma clara e sucinta, dos aspectos que constituirão o nosso objecto de estudo, ao longo dos capítulos, que a obra apresenta.

Assim, **o estrato fónico-linguístico** permitir-nos-á concatenar os recursos expressivos de índole melódica, que caracterizam a poesia que nos propomos a descortinar, tais como as constantes aliteraões e assonâncias. A estrutura frásica e a distribuição dos versos apresentam-se, quase exclusivamente, como a pontuação desejada, uma vez que o poeta deixa ao nosso critério o momento de parar, respirar e seguir novamente, o que seria de esperar de um poeta que assume a liberdade como forma

² Ingarden, Roman, *A Obra de Arte Literária*, Tradução de Beau, Albin E., Puga, Maria da Conceição et Barrento, João F., 3ª Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, pp.45-49.

de vida. De salientar será também o ritmo que os versos, ora curtos ora longos, assumem, de acordo com o valor semântico a expressar. Além disso, tentaremos pescar, nos seus versos, uma sintonia perfeita entre o ritmo, a melodia e o significado, lançando redes à arquitectura melódica das frase e do pensamento do escritor. Assim sendo, não esqueceremos o carácter ondular dos mesmos, que, aliado ao processo de *enjambement*⁽³⁾, constrói a estrutura fónico-rítmica e plástica do poema.

O **estrato das unidades de significação** ajudar-nos-á a concentrar, em breves considerações, os aspectos semânticos mais evidentes e com maior relevância, na nossa tentativa de leitura. Na verdade, ao longo da obra alguns temas afloram, no sentido de promover a mensagem e de cativar o leitor. Desta forma, tendo consciência das dificuldades inerentes à interpretação, seguiremos os passos do escritor, fazendo brotar os temas que julgamos fundamentais para perceber a sua poesia.

Assim, daremos conta que Corsino Fortes demonstra, a cada passo, a importância da cultura humana na luta contra os problemas da terra, ainda que estes sejam de índole física e não intelectual – como a preocupação inerente à falta de chuva e à infertilidade/fertilidade do solo. Na verdade, o trabalho, nas mãos do escritor, assume um papel preponderante. No entanto, ele considera taxativo cultivar primeiro o homem e de seguida a terra. Para o poeta, o conhecimento é a arma que destrói a estagnação e promove o progresso, daí as suas constantes tentativas de despertar as crianças, homens de amanhã, para esta realidade. Neste sentido, procura, insistentemente, chocalhar as consciências, com o intuito de as fazer reconhecer que a união e a cultura cabo-verdianas são as únicas sementes capazes de promover e fecundar o crescimento cultural e social. Uma vez alcançado esse crescimento, a identidade cabo-verdiana estará preservada e a conquista de melhores condições de vida será uma realidade.

O poeta, como demonstraremos, apresenta-se como um conector extremamente importante entre o **passado** – reconhecendo e homenageando o valor de homens como Agostinho Neto, um contentor nato de qualidades, que o escritor faz questão de realçar, para servir de exem-

³ “Trata-se da continuação do significado, sem pausa ou ruptura, de um verso, na linha seguinte”. AA.VV., Microsoft Corporation, *Microsoft Encarta Premium*, 2006.

plo; Manecas Duarte, o qual considera o Símbolo e a Bandeira Nacional e Amílcar Cabral, conhecedor exemplar da diplomacia como arma e símbolo de luta, coragem e persistência e, com ele, recorda a criação do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) – o **presente** – que urge renovar – e o **futuro** – que se tornou a responsabilidade de todos os Cabo-Verdianos. Neste sentido, o escritor não poderia esquecer o peso da diáspora e tudo o que ela representa, daí que apresente António Nunes como símbolo do emigrante, que mesmo tendo que partir mantém a sua alma unida à terra, que o viu nascer. Na verdade, este facto prova precisamente aquilo que Corsino Fortes fez questão de ressaltar, pois não há necessidade de um regresso físico à terra, para a ajudar, o que é necessário é que, esteja onde estiver, o Cabo-Verdiano não esqueça as suas origens.

Ligado a este tema, está um outro, o Amor. Este Amor manifesta-se através das mulheres que choram a partida necessária dos seus maridos para o mar – para o estrangeiro ou, simplesmente, para pesca – e dos próprios maridos que conhecem os perigos que vão enfrentar e, por isso, não sabem se regressarão, com vida. Todavia, este Amor trespassa as fronteiras do puramente humano, quando se transforma no Amor pela Pátria. Na verdade, se, em Cabo Verde, o peso da terra é do tamanho do mundo, sem o mar o universo cabo-verdiano não seria o mesmo. Assim, o poeta não pôde deixar de nos mostrar os verdadeiros heróis do seu País: os pescadores. Além disso, formula uma fábula fantástica, na qual revela a cumplicidade entre o pescador, o peixe e a sua península, estabelecendo uma relação dialéctica entre a Terra, o Mar e o Ilhéu.

Por último, não poderemos deixar de observar a palavra de Deus, como a amiga fiel, que acompanha o poeta em todos os temas.

A análise minuciosa de cada canto e a exploração dos temas não seria possível sem os meios de expressão utilizados pelo escritor, uma vez que nos presenteiam com dados mais consistentes da sua originalidade estética, tais como: a repetição, a metonímia, a sinédoque, a comparação, a evocação, a metáfora e a personificação.

Nesta perspectiva, consideramos possível desvendar, de perto, o peso das palavras, na sua obra. Na verdade, as palavras de Corsino Fortes são um transporte robusto de ideias e um instrumento utilizado na

abordagem dos temas, daí as inovações vocabulares: “*arboreamente*”, “*chuvasol*”, “*Da-rocha-que-leva-um-rebanho-de-cabra-às-costas*” e “*capitães-de-mar-e-guerra*”. Nas suas mãos, os vocábulos adquirem uma expressividade peculiar, pois “(devem) servir ao ser e não ao jogo formal ou encantatório do discurso”⁽⁴⁾, daí que representem muito mais do que podemos observar, *a priori*. Na verdade, “as palavras, diferentemente das pedras, das matérias corantes ou do ar em movimento, são já, por si mesmas, significação do humano, às quais o poeta (dá uma) nova significação”⁽⁵⁾. Neste sentido, ao longo do texto analítico, salientaremos a importância de alguns vocábulos pertinentes, possuidores de uma carga simbólica extraordinária, para a criação do universo literário, tais como: a árvore, o tambor, o relâmpago, a chuva, o sol, o mar, a terra, o milho e a cabra. Todavia, seremos nós capazes de abraçar o desconhecido, transformando-o em familiar, como se fôssemos cabo-verdianos? Eis a questão!

O estrato das objectividades apresentadas promoverá o nosso envolvimento com os aspectos ficcionais. Neste sentido, captaremos, com mais facilidade, as imagens surrealistas, que envolvem, magicamente, este universo. Com este estrato, apuraremos um pouco daquilo que nos parece caracterizar a ideologia do autor e as suas preocupações mais profundas. Na verdade, se pudéssemos concentrar, numa frase, toda a emblemática que circunda esta obra, certamente a nossa escolha cairia sobre esta: “*assim como a chuva e a neve/ descem do céu/ e não voltam mais para lá/ senão depois de empapar a terra,/ de a fecundar e fazer germinar,/ para que dê semente ao semeador,/ pão ao que come,/ o mesmo sucede com a Palavra/ que sai da Minha Boca:/ não volta sem ter produzido o seu/ efeito,/ sem ter executado a Minha vontade/ e cumprido a sua missão*”⁽⁶⁾, pois é precisamente esta missão que as palavras assumem, na sua poesia, uma vez que, com elas, despertará as consciências e levantará o véu da ignorância. Este aspecto possibilitar-nos-á acreditar que, quando lido, Corsino Fortes, transforma-se na chuva que teima em fecundar a terra pobre dos espíritos pouco atentos, todavia não abandonará essa

⁴Platão, *Górgias*, Tradução de Margarida Leão, 2ª Edição, Lisboa, Lisboa Editora, 1996, p.30.

⁵Reis, Carlos, Outubro de 2001, op.cit.p.308.

⁶Isaías 55, 10-11. AA.VV., *Bíblia Sagrada*, 19ª Edição, Lisboa, Difusora Bíblica, versão de textos originais por uma equipa de peritos formados pelo Instituto Bíblico, 1995, p.1008.

terra, sem a fazer germinar. Seremos nós também alcançados por tamanho empreendimento?

O **estrato dos aspectos esquematizados** será o responsável directo pelo sucesso do nosso projecto, uma vez que, com ele, seguiremos um trajecto de leitura especial, pois sentimo-nos como arqueólogos de palavras e formas, capazes de entrar no desconhecido, apresentando-o como original.

Não podemos abandonar esta esquematização sem antes afirmar que *“nenhum dos estratos é independente dos outros, já que a sua eficácia na consecução da coerência textual só se activa em estreita conjugação com os restantes”*⁽⁷⁾, contudo, optamos por apresentá-los desta forma, com a finalidade de expressar, com maior rigor, o conteúdo do segundo capítulo deste trabalho: “Pescando Laços Linguísticos, Literários e Artísticos”.

No entanto, a nossa caminhada não termina aqui, pois outros valores precisam ser encontrados, para conhecer a verdadeira missão da poesia do escritor, uma vez que cada expressão respira vida, eco sonoro, cor e movimento. Assim, no presente trabalho, buscaremos uma forma de acompanhar cada verso, pois, neles, o autor procura e encena o entrelaçamento de discursos: poético, musical, pictórico e cinematográfico, na medida em que cada poema se apresenta como um objecto plástico, extremamente melódico e de cariz imaginário. Neste sentido, ao constatar tamanho engenho, não poderíamos ficar imóveis a assistir a este desfile artístico, sem dar conta do que sentíamos. Deste modo, tomando como verdadeira a relação entre as várias artes, no terceiro capítulo – “Desembarque nos Portos Artísticos: Poesia, Música, Pintura e Cinema” –, tentaremos perceber e identificar a construção desse relacionamento, tendo em vista o plano da expressão, o da semântica, o da fonética e a imagem.

Este capítulo está subdividido em três partes, que correspondem, precisamente, às artes, que, em união com a poesia do autor, queremos ver exploradas. Além disso, faremos uso de alguns exemplos significativos, que nos possibilitem comprovar que a poesia de Corsino Fortes é um recipiente coberto de formas artísticas.

⁷ Reis, Carlos, Outubro de 2001, op.cit.p.182.

O primeiro subtítulo, “Sonoridades Persuasivas do Ouvido: *Ut musica poesis*”, permitir-nos-á o entrelaçamento da poesia do escritor com a música, uma vez que pretendemos comprovar que o poeta se revela um músico, que tem por hábito fazer renascer os sons peculiares da terra. Na verdade, em Corsino Fortes, a música apresenta-se como o fenómeno que consegue concentrar o trabalho e o divertimento. Daí que não pudéssemos ler o poeta, sem nos transformarmos em “super ouvintes”. Assim, a cada instante, somos convidados a escutar, com atenção, a sonoridade apresentada e tudo o que ela representa. Daí que possamos questionar: será possível construir a leitura desta obra, sem escutarmos os sons que ela carrega? Seremos nós capazes de ouvir todos os efeitos sonoros?

Neste sentido, faremos questão de ir para onde o som nos levar, embora nos pareça uma empreitada arrojada, para não dizer perigosa, pois as dificuldades esbarram na nossa consciência, cada vez que assistimos ao festival sonoro de cada palavra. Na realidade, tentaremos explorar o requinte musical utilizado pelo autor, para carregar cada verso com o espírito alegre e festivo dos Cabo-Verdianos, embevecendo-nos de fascínio.

Tal como cada vocábulo tem conta, peso e medida, também a musicalidade dos versos não é deixada ao acaso, pois o poeta utiliza a sua perícia musical com o intuito de alertar os Cabo-Verdianos para a necessidade urgente de escutarem os sons da terra, os quais revelam o projecto em que todos devem estar envolvidos. Desta reflexão resultam algumas interrogações: como poderemos escapar ao feitiço do efeito sonoro? Não será a melodia a contribuição que o poema esperava para expandir a sua mensagem? Teria o poeta a mesma vivacidade sem o ondular sonoro dos seus versos? Assim, é em torno desta mensagem que os sons se espelham pela poesia e nos obrigam a captar as belíssimas sonoridades, que o batuque acompanha.

Tendo em conta esta ligação entre a poesia e música, escolheremos alguns exemplos e iluminá-los-emos com a nossa interpretação, recordando, sempre, que o povo cabo-verdiano assume a presença da música como condição *sine qua non* para suavizar a dureza da vida. Assim, promoveremos a certeza de que *quem canta seus males espanta* e será precisamente este aspecto que nos levará a detectar que a música é o sustento da alma. Em Cabo Verde, - e na poesia de Corsino Fortes - a música extra-

vasa os limites, equiparando-se à chuva, como se ambas fossem as faces de uma mesma moeda, a Vida.

O segundo subtítulo, “Laços Coloridos da Visão: *Ut pictura poesis*”, diz respeito à máxima horaciana, *ut pictura poesis*, através da qual faremos a exploração da imagem em conjunto com a palavra, uma vez que a intercomunicação entre as duas artes fornece frutos extremamente profícuos. Na realidade, constataremos que o escritor, não só trata os sons com maestria, como pincela pinturas falantes, uma vez que faz questão de captar a atenção do leitor para o espaço da página, estabelecendo, com ele, uma comunicação visual fascinante. Além disso, o próprio autor tinha consciência que para apreciar uma tela e descortinar uma poesia era necessário apetrechar a mente com utensílios de clareza e informação, o que resultaria na libertação das consciências, um dos seus mais caros objectivos. Neste instante, algumas questões afloram: será que as imagens desta poesia não são o reflexo que a alma cabo-verdiana precisa para libertar a consciência? Não será importante explorar a visão para captar o espírito? Diz o ditado popular que *o que os olhos não vêem o coração não sente*. Não será precisamente este tipo de olhar que o escritor quis evitar?

Desta maneira, os exemplos flagrantes de pinturas falantes, que despertam os sentidos, surgem ao longo da obra, de forma inequívoca, o que nos proporciona uma exploração cuidada dos mesmos. Neste sentido, provaremos que o poeta se transforma num pintor de letras, usando técnicas poéticas e literárias, que se poderiam aproximar das pictóricas. Na verdade, o escritor maneja as gradações de luz e sombra, tal como as cores, de forma a conseguir projectar, na página, o que seria susceptível de pincelar, na tela. Além disso, acompanharemos Corsino Fortes, quando este estiver a demonstrar o carácter multifacetado das palavras, transformando-as em pintoras peculiares.

Na verdade, ao unirmos algumas imagens a determinados sons obtemos cenas tão inusitadas, que caberiam exemplarmente num filme de ficção. Assim, ao verificarmos as cenas surreais, enveredaremos pela união da sétima arte com a poesia, daí o subtítulo: “Filmagens Rápidas dos Sentidos: A Poesia e o Cinema”.

Habitualmente, somos inundados por romances que se transformaram em filmes, ou por filmes que, através do seu argumento, facultaram

o material que um romance precisava, o que comprova a possibilidade de transposição das fronteiras entre o cinema e a literatura.

Assim, o material fornecido por Corsino Fortes, em *Árvore & Tambor* é o suficiente para impulsionar a criação de cenas cinematográficas. Na realidade, quando pensamos no cinema, a imagem, o som e o movimento revelam-se, como se só a sétima arte possuísse tais características, o que não é de todo verdade, pois a literatura, mais precisamente a poesia, que nos propomos analisar, apresenta todos esses aspectos através da linguagem literária. Além disso, o movimento torna-se ainda mais evidente quando constatamos o ritmo cinematográfico, construído com versos curtos e a supressão dos elementos estáticos da escrita, a pontuação. Neste sentido, o autor espera que sejamos leitores capazes de decodificar e construir um sentido para aquilo que lemos, utilizando a rapidez do raciocínio, o que nos aproxima do espectador cinematográfico. Estaremos nós à altura de tal desafio?

Nesta perspectiva, tentaremos desvendar, com a maior rapidez possível, alguns exemplares das cenas cinematográficas, que a sua poesia encena, deixando-nos transformar, a cada passo, em *cameramen*. Na realidade, não será também o escritor um redactor especial de argumentos cinematográficos? Que intenção estará subjacente na união perfeita entre o som, a imagem e o movimento?

Ler Corsino Fortes sem o ver como o poeta dos sons, das cores e do movimento, parece-nos incorrer numa análise puramente disforme e semanticamente vazia, daí que, tentar abarcar as relações interartísticas, nos levou ao verdadeiro destino da sua ideologia.

Neste empreendimento que nos propomos efectuar, através do espólio linguístico e literário, que compõe o estilo do poeta, temos consciência de que não conseguiremos construir a mansão ideológica, na sua plenitude, pois para tal seria preciso nascermos novamente. No entanto, se conseguirmos obrar os alicerces e erguer algumas paredes, aproximando-nos da sua grandeza cultural, consideraremos que o nosso objetivo se consumou.

A metodologia seguida passará pela construção de núcleos textuais, capazes de nos dar conta da qualidade poética do escritor, para tal consultaremos as Fontes Literárias do poeta e textos complementares

acerca do mesmo. Além disso, orientando o nosso trabalho numa fundamentação teórica, completaremos as nossas directrizes com bibliografia acessória, a entrevista de Michel Laban e uma efectuada por nós. Desta forma, o método que nos propomos seguir, permitir-nos-á dar conta dos nossos encontros com Corsino Fortes.

PARTE 1.0

A RODA DO SER, DO SABER E DO SABER FAZER: O AUTOR, OS TEXTOS E OS CONTEXTOS

1.1

“O escritor é um ser humano, ou seja, é um ser social, envolvido e condicionado pela cultura da sua sociedade. A literatura é um fenómeno social e a obra literária é um modo de comportamento específico do autor”.

GABRIEL MARIANO

Cabo Verde é um arquipélago, que possui uma situação geo-estratégica privilegiada, o que o transformou, no passado, numa placa giratória de escravos e num laboratório de línguas e costumes. Assim sendo, o povo cabo-verdiano afirmou-se como um Ser aberto e um Receptor nato do diferente, de tal forma que adquiriu a mágica habilidade de moldar o alheio, em qualquer contexto, com a finalidade de o enriquecer e o tornar familiar.

No entanto, a descontinuidade do território e o mar proporcionaram fenómenos de aculturação e a criação de manifestações culturais diversas, no todo territorial, o que torna o arquipélago ainda mais rico, sob o ponto de vista humano. Esta diversidade manifestou-se numa intensa necessidade de conhecimento e descoberta do outro, daí o gosto pela aventura em busca de novos horizontes. Aliado a este facto está o motor que promove a evasão: o contexto geo-social e histórico de seca, fome e abandono e a esperança de encontrar melhores condições de vida.

Desta forma, Cabo Verde possui uma identidade e uma nação *sui generis*, enraizadas no Crioulo, que se transformou num veículo de comunicação. Para além do Crioulo, oriundo do encontro da língua portuguesa e das várias línguas e dialectos africanos, a Música, a Literatura e as Artes Plásticas afirmaram-se como paradigmas da cabo-verdianidade.

Além disso, a literatura oral cabo-verdiana é profundamente metafísica e poética, retractando aspectos sociais, económicos, culturais e políticos. Constituindo um contentor eficaz de uma memória histórica, apresenta-se como uma fonte aliciante de conhecimento dos hábitos, costumes e da filosofia de vida da população.

A literatura escrita poder-se-á dividir em seis períodos⁽⁸⁾ diferentes: o primeiro abarca a literatura, desde as origens até 1925; o segundo, de 1926 até 1935; o terceiro de 1936 até 1957; o quarto estende-se de 1958 a 1965; o quinto situa-se desde 1966 a 1982 e o sexto de 1983 até à actualidade.

Os dois primeiros correspondem, cronologicamente, à literatura que se produziu antes de 1936. Esta tinha uma forte influência portuguesa, marcada por um estilo romântico e pela obediência aos cânones clássicos da escrita de então. Nesta literatura, a saudade, o amor, a tristeza, a melancolia, os desencontros amorosos e uma certa exaltação patriótica eram temáticas dominantes. Neste contexto, poder-se-á avançar nomes como Eugénio Tavares, Pedro Cardoso, José Lopes e Januário Leite, entre outros.

Não obstante, Eugénio Tavares e Pedro Cardoso revelaram-se como precursores da *Claridade* e do *Crioulo*, optando por deixar de escrever em português, contestando algumas situações sociais degradantes, provocadas pelo regime colonial-fascista e revelando a importância da escrita com pendor nativista e pan-africanista.

O terceiro período inicia com a fundação da revista *Claridade*, encabeçada por Baltazar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes e, com ela, dá-se início à fase de modernidade literária, caracterizada pelo abandono do estilo clássico, promovendo o distanciamento dos temas sentimentais e melodramáticos, na tentativa de reivindicar uma literatura voltada para o Homem e para os problemas cabo-verdianos e, portanto, voltados para a *Terra Mater* (em que a terra é seca e árida), o mar, a situação precária do povo, a exploração, a resignação e o espírito evasivista, que são os dramas existenciais mais vincados.

⁸ Esta periodização é apresentada por Pires Laranjeira, com a finalidade de abarcar toda a literatura cabo-verdiana. Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, pp.180-185.

O quarto e quinto períodos apresentam-se com uma heterogeneidade temática e estética diferente. Nesta linha, erigiu-se uma escrita renovada, com um carácter mais universalista e moderno. Assim, tanto as revistas *Certeza*, *O Suplemento Cultural do Boletim Cabo Verde*, *A Folha Seló*, como os seus colaboradores, evidenciaram-se com uma postura nacionalista, contestatária, anti-evasionista e profundamente contra a situação social de crise e de abuso do regime fascista.

Por último, o sexto período, que sucede após a independência, estabelece uma ruptura com a temática e estética literárias anteriores, desvendando-se uma diversidade de estilos, de temas e de ideologias, embevecidas do espírito de liberdade e de abertura ao mundo.

Neste contexto, surge Corsino Fortes, um rebento tardio da literatura cabo-verdiana, que acaba por revelar uma cultura extraordinária e um domínio linguístico invulgar.

Corsino António Fortes nasceu, em Mindelo, ilha de São Vicente, a 14 de Fevereiro de 1933. Em Cabo Verde, fez os estudos primários e secundários, embora já em idade adiantada. Desta forma, permaneceu em Cabo Verde até aos primeiros anos de maturidade.

Bem cedo, começou a escrever poemas de cariz lírico – idealista, que foram divulgados pela rádio: “durante esse período já ia escrevendo sobre as minhas vivências, dentro de um certo lirismo idealista”⁽⁹⁾. Nessa época, utilizou “o pseudónimo juvenil: ABC CORANTES. Corantes: Cor – Corsino; An – António; Tes - Fortes”⁽¹⁰⁾. Estes poemas suscitaram o interesse de Baltasar Lopes, que fazia referência a eles nas suas aulas: “Lembro-me de ele ter feito muitas referências nas aulas sobre os poemas que estavam a aparecer e iam aparecendo”⁽¹¹⁾.

Com a perda precoce dos pais, aos doze anos, teve que deixar de estudar e trabalhar numa Companhia de Ferro, que fazia o transporte da água potável de Santo Antão para São Vicente, na qual desempenhava várias funções. Todavia, jamais deixou de sentir a vontade de aprender e a sua aptidão para a literatura: “como tive que sair do liceu arranjaram-

⁹ Laban, Michel, *Cabo Verde: Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, vol. II, p.383.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Laban, Michel, *op.cit.*p.383.

me trabalho numa companhia – a Companhia de Ferro que transportava água potável de Santo Antão para São Vicente. Entrei lá como aprendiz e ajudante de ferreiro, de ajustador de máquinas, etc. Lembro-me até que nessa altura saía da oficina e a primeira coisa era trocar a minha roupinha e ir a correr à biblioteca”⁽¹²⁾.

Apenas voltou a estudar aos vinte anos de idade e, com o aparecimento do Boletim dos Alunos do 3º ciclo do Liceu Gil Eanes, escreveu vários poemas, entre eles o poema “Mindelo”, no qual se revelou capaz de empregar imagens surrealistas, dando conta do ambiente vivido na sua cidade natal, anunciando, desde então, uma procura eficaz de uma nova estética literária: *“Fortes se revelou em Cabo Verde com “Mindelo”, um poema explicitamente regional publicado no Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes, o primeiro e único número do qual saiu em Março de 1959. “Mindelo” revelou um poeta que evitava a reflexão fácil e a mistificação crioula do meio e de temas cabo-verdianos. Neste primeiro poema Fortes empregou imagens surrealistas para captar o ambiente agridoce da sua cidade natal. E, com efeito, “Mindelo” anunciava a busca madura de uma nova expressão estética, como se vê na primeira estrofe do poema: Entre a escuridão/ E o silêncio da noite.../ Amachucado/ Entre a morna e o violão/ Sonho... Mindelo/ De mãos apoiadas/ Sobre o eco da tua pulsação”⁽¹³⁾.*

Aos vinte e um anos deixou de trabalhar nessa companhia. Todavia, este emprego fê-lo crescer e buscar uma reflexão mais profunda acerca do meio circundante.

De volta à Escola, as explicações gratuitas de João Varela foram uma mais-valia. Mesmo quando Varela já estava em Coimbra continuava a ajudar Corsino Fortes, enviando-lhe livros para que este tomasse conhecimento da actualidade: *“Varela tinha o cuidado de me enviar dezenas e dezenas de livros (que eu devolvia depois de ler) para que eu fosse conhecendo os mais actualizados caminhos da poesia, do conto, do romance e da novela de antanho”⁽¹⁴⁾.* Assim, no momento da sua saída do Liceu, foi considerado o melhor aluno.

¹² Laban, Michel, op.cit.p.385.

¹³ Hamilton, Russel G., “Corsino Fortes, João Varela e a «nova» poesia cabo-verdiana”, in: *Revista Internacional de Estudos Africanos*, Lisboa, Nº2, 1978, pp.164 -165.

¹⁴ Laban, Michel, op.cit.p.387.

Em 1960, foi para Santiago leccionar, no Liceu da cidade da Praia: *“Cheguei em Outubro/Novembro de 1960. O convite para ir como professor para o Liceu da Cidade da Praia depois de terminar o Curso Complementar dos Liceus estava inserido num projecto, numa intenção de dispersar os grupos que se formavam em São Vicente liderados por Abílio Duarte e que a Pide procurou por todos os meios desmembrar”*⁽¹⁵⁾. Este facto deu-lhe a possibilidade de ter um contacto mais íntimo com a terra e o seu valor para o ser humano, especialmente o Cabo-Verdiano: *“Em Santiago tive um contacto mais com o ambiente rural. Eu vim encontrar uma outra conotação da nossa identidade, ao nível do agricultor, do homem do campo. Isso, como já disse, enriqueceu-me imenso, na minha reflexão sobre os problemas da terra”*⁽¹⁶⁾.

Quanto à sua estada em Santiago, serviu para que o escritor fizesse a descoberta de outra dimensão da sociedade cabo-verdiana, pois, segundo ele⁽¹⁷⁾, em São Vicente havia um clima urbano. Pelo contrário, em Santiago teve contacto com um ambiente mais rural. Na realidade, encontrou uma outra conotação da sua identidade, ao nível do agricultor, do homem do campo. Este aspecto enriqueceu imenso a sua reflexão sobre os problemas da terra.

Em 1961, deixou Cabo Verde para vir estudar para Portugal, na Universidade de Lisboa. Nessa altura, frequentou a Casa dos Estudantes do Império, que influenciou, positivamente, a sua escrita, pois viveu um ambiente parecido ao que vivia em Cabo Verde: *“o certo é que quando saí de Cabo Verde, em 1961, encontrei todo esse clima também em Lisboa, na Casa dos Estudantes do Império – de facto uma preocupação consciente da realidade “ultramarina”, da política, da luta. Todo esse fenómeno teve a sua influência no desenvolvimento da minha escrita”*⁽¹⁸⁾.

Além disso, à medida que se cultivava literariamente, apercebeu-se da real dimensão daquilo que pretendia escrever: *“Ao chegar a Portugal, concluí que aquilo que eu queria escrever tinha de ter uma outra densidade, uma outra forma... Eu comecei a sentir isso, na medida em que eu ia estudando, lendo, reflectindo sobre cultura literária”*⁽¹⁹⁾.

¹⁵ Laban, Michel, op.cit.p.391.

¹⁶ Laban, Michel, op.cit.p.392.

¹⁷ Laban, Michel, op.cit.p.392.

¹⁸ Laban, Michel, op.cit.p.390.

¹⁹ Laban, Michel, op.cit.p.393.

Em 1966⁽²⁰⁾, licenciou-se em Direito, na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa e foi exercer as funções de delegado do Ministério Público e Juiz de Direito, em Angola, até ser exonerado a seu pedido, em Abril de 1975, do cargo de magistrado.

Em 1974⁽²¹⁾, antes do seu regresso de Angola, entregou o manuscrito a uma editora, para a publicação sob o controle da contista Maria Margarida Mascarenhas. Desta forma, não tardaria a ver publicado o seu primeiro livro: *Pão & Fonema*.

A queda da ditadura em Portugal, no dia 25 de Abril de 1974, precipitou a proclamação da Independência de Cabo Verde e da Guiné-Bissau. No dia 26 de Agosto de 1974, em Londres e mais tarde em Argel, o Governo Português reconhece o Estado da Guiné-Bissau, assim como o direito de Cabo Verde à Independência e o PAIGC como único e legítimo representante dos povos da Guiné-Bissau e Cabo Verde.

Em 1974-1975⁽²²⁾, como militante activo do PAIGC, exerceu as funções de representante do partido em Angola, de director-geral dos Assuntos Judiciários da República da Guiné Bissau e de emissário especial da República Democrática de São Tomé e Príncipe.

Entre 1975 e 1981⁽²³⁾, foi embaixador extraordinário e plenipotenciário da República de Cabo Verde junto da República Portuguesa, desempenhando idênticas funções junto dos governos de Espanha, França, Itália, Noruega e Islândia. Em 1981, foi nomeado Secretário de Estado-adjunto do Primeiro-Ministro e, em 1983, Secretário de Estado da Comunicação Social.

Em 1986⁽²⁴⁾, Corsino Fortes foi delegado plenipotenciário da República de Cabo Verde, no encontro de Unificação Ortográfica de Língua Portuguesa, realizado no Brasil. Nesse mesmo ano, publicou o seu segundo Livro: *Árvore & Tambor*, que se apresenta como um poema feito de uma forma intencional, seguindo o modelo épico da Antiguidade Clássica (a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio), que se manifesta na organização em cantos, funcionando como um coro da tragédia insular

²⁰ Fortes, Corsino, *A Cabeça Calva de Deus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p.303.

²¹ Fortes, Corsino, 2001, op.cit.p.303.

²² Fortes, Corsino, 2001, op.cit.p.303.

²³ Ibidem.

²⁴ Fortes, Corsino, 2001, op.cit.p.303.

da seca, da fome, da inexistência de proventos e da emigração massiva, como forma de minorar a escassez e conhecer novos horizontes de (sobre)vivência culturais e humanos.

Na verdade, trata-se de uma epopeia, em miniatura. Ana Mafalda Leite⁽²⁵⁾ explica a vulgarização da epopeia em miniatura, neste século, citando Frye: «Nos tempos modernos a epopeia em miniatura tornou-se bastante comum: os poemas de Eliot, de Edith Stiwel e muitos cantos de Pound».

Entre 1986 e 1989⁽²⁶⁾, regressa à diplomacia como embaixador de Cabo Verde junto da República Popular de Angola, exercendo idênticas funções junto dos Governos de São Tomé e Príncipe, Zâmbia, Moçambique e Zimbabué.

Entre 1989 e 1991⁽²⁷⁾, exerceu as funções de Ministro da Justiça pelo Governo de Cabo Verde. Em 1992⁽²⁸⁾, como consultor diplomático, identifica o I programa PALOP a favor dos cinco países de língua oficial portuguesa, financiados pela União Europeia e integra a equipa plurinacional, que identifica o II programa PALOP, em 1998.

Em 2001⁽²⁹⁾, publicou a sua trilogia poética, *A Cabeça Calva de Deus*, patrocinada pela Câmara Municipal de Viana do Castelo. Nesse momento, era o Presidente da Fundação Amílcar Cabral; do Conselho de Administração da Impar – Companhia Cabo-Verdiana de Seguros – e Vice-presidente do Conselho de Administração da Caixa Económica de Cabo Verde.

A obra poética, sob o título *A Cabeça Calva de Deus*, resume-se na trilogia *Pão & Fonema*, *Árvore & Tambor* e *Pedras de Sol & Substância*.

“Foi condecorado pelo Governo Português com a *Grã-Cruz da Ordem do Infante Dom Henrique* e com a *Grã-Cruz de Mérito*; pelo Governo Francês com o *Grand Officier de L’Ordre Nacional du Mérite* e pela *Presidência da República de Cabo Verde com a Ordem do Vulcão*”⁽³⁰⁾. Em 2003, foi eleito para Presidente da AEC (Associação de Escritores Cabo-Verdianos), por um triénio (2003-2006).

²⁵ Leite, Ana Mafalda, *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Vega, 1995, p.128.

²⁶ Fortes, Corsino, 2001, op.cit.p.303.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Fortes, Corsino, 2001, op.cit.p.303.

²⁹ Fortes, Corsino, 2001, op.cit.p.303.

³⁰ Ibidem.

Com a sua obra, o escritor enquadra-se naquilo que Paul Valéry, citado por Rosângela Fonseca Casagrande, considera ser a função do poeta: “a tarefa do poeta é dar-nos a sensação de uma união íntima entre a palavra e o espírito, o que resulta no maravilhoso, na magia, agindo em nós como um acorde musical. A impressão produzida depende da ressonância, do ritmo, do número de sílabas, mas resulta da simples aproximação dos significados”⁽³¹⁾. Além disso, “a sua obra vale pelo contexto que cumpre”⁽³²⁾. Deste modo, “o escritor não se limita a ser influenciado pela sociedade: o escritor influencia a sociedade. A arte não só reproduz a vida, como lhe dá forma”⁽³³⁾.

³¹ Casagrande, Rosângela Fonseca, “Entre a Prosa e a Poesia”, s.d., acesso a 24 de Maio de 2006, disponível em: www.kplus.com.br.

³² Venâncio, José Carlos, *Literatura versus Sociedade: uma visão antropológica do destino Angolano*, 1ª Edição, Lisboa, Vega, 1992, p.27.

³³ Wellek, R. et Warren, A., *Teoria da Literatura*, Lisboa, Europa-América, s.d., p.127.

A RAZÃO DO TÍTULO 1.2

O poema tem como título *Árvore & Tambor*. Porquê árvore? Um dos grandes dramas de Cabo Verde são as secas, crises cíclicas que influenciam a forma de pensamento do homem cabo-verdiano e que o fazem viver num clima de incerteza, no que diz respeito ao alimento necessário à subsistência.

A incerteza da chuva faz aflorar a sensibilidade do homem cabo-verdiano, um agricultor teimoso, que luta, lançando a semente à terra que lhe proporciona, para além da esperança de boa colheita, a alimentação e a renovação de espírito. Tendo em conta esse acto de “plantar, construir, renovar o corpo, o espírito, a palavra, a terra e a nação é que o autor utiliza o termo “árvore”: “E o espírito é árvore”; “ó velho arbusto! Que foi colónia”; “Vem! E ergue a tua árvore! Aqui!”⁽³⁴⁾.

A árvore, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁽³⁵⁾, é um dos temas simbólicos mais ricos e mais difundidos. Além disso, consideram-na o símbolo da vida e da evolução perpétua, da fertilidade e do crescimento e apresentam-na como uma manifestação divina, quando a comparam à árvore da primeira aliança, a árvore dos Génesis e a árvore da Cruz ou da Nova Aliança, que regenera o Homem.

A acrescentar a tudo isto demonstram que “na árvore há três níveis de comunicação: o nível subterrâneo, por meio das raízes; a superfície da terra, através do tronco, e o nível elevado, por intermédio da copa e dos ramos superiores. Deste modo, a árvore representa a relação entre o mundo

³⁴ Leite, Ana Mafalda, “Árvore & Tambor ou a reivindicação da terra cabo-verdiana”, in: Fortes, Corino, *Árvore & Tambor*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p.12.

³⁵ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema, Lda., 1994, p.88-92.

superior e o mundo inferior”⁽³⁶⁾. Observando toda a simbologia da árvore, percebemos a escolha do escritor, pois este engloba num só vocábulo toda a semântica que pretende espalhar pela obra.

Na verdade, tal como em Pablo Neruda⁽³⁷⁾, em Corsino Fortes, a árvore assume o papel de combatente, baluarte de liberdade e símbolo do homem que, mesmo sendo derrotado, ferido, torturado e encarcerado pela tirania, é capaz de voltar a sentir-se um homem livre, na reconstrução da sua pátria.

Corsino Fortes⁽³⁸⁾ afirma que a “Árvore” é o título simbólico da prosperidade da terra; um factor de produção e alargamento semântico de “Pão”. E “Tambor”, expressão múltipla e uníssona dos fonemas na inserção de Cabo Verde, no mundo. Daí o emprego do termo “*tambor*”, como som pleno, uma reclamação taxativa da liberdade e um grito de Independência.

O “*tambor*” é um instrumento, que assume uma grande importância na tradição africana, impondo uma nova linguagem de identidade com África, de ritmo de festa e de solidariedade: “*Os homens que nasceram da Estrela da manhã/ assim foram/ Árvore & Tambor pela alvorada/ plantar no lábio da tua porta/ África:/ mais uma espiga mais um livro mais uma rocha*”. Além disso, apresenta-se como um meio de comunicação eficaz.

Na verdade, “*o tambor é o símbolo da arma psicológica, que desfaz do interior toda a existência do inimigo; é considerado como sagrado, ou como a morada de uma força sagrada*”⁽³⁹⁾. Este inimigo é, para Corsino Fortes, a consciência inerte, que os impede de progredir.

A propósito dos tambores, (vocábulo repetido de forma sistemática ao longo da obra), segundo Eduardo Coelho⁽⁴⁰⁾, Vasco Serra, personagem de *A Chaga* (1972) do escritor angolano Castro Soromenho, diz a Eduardo Sales: «o negro refugiou-se nas associações secretas e nos movimentos profético-messiânicos. (...) O tambor é a grande voz da África.

³⁶ Flórido, José, *Fernando Pessoa Mensagem*, s.l., Publicações Europa América Lda, 1989, p.68.

³⁷ Tavani, Giuseppe, “Para uma leitura rítmica de um poema de Pablo Neruda”, in: *Ritmo e Poesia*, Tradução de Manuel Simões, Coleção «Nova Universidade», 1ª Edição, Livraria Sá da Costa Editora, 1983, pp.105-126.

³⁸ Op.cit. Entrevista em anexo, p.145.

³⁹ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, op.cit.p.629.

⁴⁰ Coelho, Eduardo, “Corsino Fortes: O Épico da Caboverdianidade Serena?”, s.d., acesso a 20 de Fevereiro de 2006, disponível em: <http://www.home.no/tabanka/literatureart.htm>.

Nunca me esqueci do que me disse um africano que conheci em Benguela: “Só se conhece a África depois de se compreenderem todos os toques dos tambores. Quando se deixarem de ouvir os tambores, a África estará morta”».

Analisando a simbologia deste objecto, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁽⁴¹⁾ afirmam que, em África, o tambor está associado a todos os acontecimentos da vida humana, transformando-se no eco sonoro da existência.

Estes atestam que se trata do instrumento africano por excelência e confirmam que os especialistas do Continente negro dizem que o tambor é, no sentido pleno da palavra, o *Logos* da sua cultura, identificando-se com a condição humana, de que é a expressão, ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, rapaz na idade de iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o ritmo vital da sua alma, com todas as voltas do seu destino.

Segundo Ana Mafalda Leite⁽⁴²⁾, o título *Árvore & Tambor* retoma então a proposta de *Pão & Fonema*, alargando-a. Do resquicial fonema que reclamava a liberdade de ser palavra e voz, advém o tambor, som pleno, que pela sua tradição africana impõe uma nova linguagem de identidade com África, de ritmo de festa e de solidariedade: «*Os homens que nasceram da Estrela da manhã/ assim foram/ Árvore & Tambor pela alvorada/ plantar no lábio da tua porta/ África:/ mais uma espiga mais um livro mais uma roda*».

Além disso, acrescenta que o poeta recupera intencionalmente, integrando-a, a sugestão africana do nome «*tambor*», que sedimenta em si o eco de muitos outros poetas, significativamente, o do moçambicano José Craveirinha («Quero ser tambor»).

O tambor é um instrumento que está presente em todas as culturas e continentes. “*Mas de todos os continentes, é na África que ele ocupa um lugar preponderante, sendo unanimemente considerado pelos organólogos como o símbolo da música africana*”⁽⁴³⁾.

⁴¹ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, op.cit.p.630.

⁴² Leite, Ana Mafalda, “A Cabeça Calva de Deus Uma Trilogia Épica Fundacional”, in: Fortes, Corsino, *A Cabeça Calva de Deus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp.295-296.

⁴³ Brito, Margarida, *Os Instrumentos Musicais Em Cabo Verde*, Coleção História Da Música Em Cabo Verde, Praia – Mindelo, Centro Cultural Português, 1998, p.45.

PARTE 2.0

PESCANDO LAÇOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E ARTÍSTICOS 2.1

“A pátria, no fundo, somos nós”.

RUI KNOPFLI

PROPOSIÇÃO & PRÓLOGO

O poema “ILHA” constitui o mapa poético de Cabo Verde, uma vez que *“se não contarmos os elementos conectores da frase, são dez os nomes empregues”*⁽⁴⁴⁾.

O desenho gráfico não é linear, provocando o efeito de recorte geográfico e, ao mesmo tempo, o carácter incerto da fecundidade da terra, que desemboca, metaforicamente, na *“cabeça calva de Deus”*⁽⁴⁵⁾, na tentativa de revelar a infertilidade do solo.

Além disso, a aliterante *“cabeça calva de Deus”*⁽⁴⁶⁾ está ligada ao Ser mais sublime e que tudo pode, se o desejo o impelir, estando, desta forma, subjacente a crença do autor, não só em Deus, mas também na força do povo cabo-verdiano, pois, apesar da cabeça de Deus estar calva, ela é o símbolo da maior grandeza do universo, a fé, que se torna um desafio para os crentes, tal com o solo despido das ilhas se torna uma alicianante tarefa para os Cabo-Verdianos.

Os primeiros elementos são indicadores consistentes de vida: *“Sol & Semente”*, o *“sol”* como símbolo do tempo favorável à fecundação da terra, daí que favoreça a alegria perante a vida e perante a existência e a *“semente”* como símbolo do esperançado trabalho recompensado. Estes

⁴⁴ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.12.

⁴⁵ Fortes, Corsino, *Árvore & Tambor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p.21.

⁴⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.21.

provocam outros dois elementos continuadores do ciclo “*raiz & relâmpago*”, assim a “*raiz*” amplifica a noção da semente, pois infiltra-se na terra, corroborando uma espécie de relação entre a semente e a terra, o “*relâmpago*” é a profecia, muitas vezes fracassada, das chuvas que erradicarão a falta de sustento e, produzindo um som semelhante ao do “*tambor*”, é também o símbolo de conquista. Neste sentido, as aliteraões apresentam-se como o grito da terra, ávida de evolução.

A utilização das duas aliteraões iniciais é brilhante: “*Sol & semente: raiz & relâmpago*”⁽⁴⁷⁾, pois elas parecem falar uma com a outra e proporcionar o som amplo, semanticamente, explicitado pelo tambor. Desta forma, começa a surgir a proximidade íntima entre a poesia e a música.

Assim, no poema, há “*sol*”, “*semente*”, “*raiz*” e “*relâmpago*”, criando um clima de denso mistério, pois o “*sol*” ajuda a “*semente*” a criar “*raiz*”, todavia esta permanece estática ao esbarrar no “*relâmpago*”, que, apesar de ser indicativo de chuva, não faz o céu gotejar.

Desta forma, o autor revela, ec-graficamente, a descontinuidade do território e a metamorfose que os fenómenos naturais suscitam nos cabo-verdianos, gerando “*efeitos espaciais e ópticos importantes tanto no plano formal como no plano semântico*”⁽⁴⁸⁾.

O poeta coloca a palavra isolada, sem artigo, ou seja, toma a palavra no seu sentido abstracto e neutro. Só no primeiro verso começa a ser definida com quatro substantivos, dois semanticamente ligados à luz, “*sol*” e “*relâmpago*” e dois ligados à Natureza, “*semente*” e “*raiz*”. Neste sentido, o poeta apresenta-nos um universo masculino e gerador de vida, impulsionado pela luz, pela violência do relâmpago e pela força da semente, que perfuram a terra.

Todavia, a conjunção subordinativa relativa apresenta-nos uma nova visão da ilha, ou seja, o lado feminino: “*tambor de som/ Que floresce/ a cabeça calva de Deus*”⁽⁴⁹⁾. Na verdade, vemos reunidos, na ilha, o masculino e o feminino, que constituem a vida em pleno.

⁴⁷ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.21.

⁴⁸ Silva, Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, Julho de 2000, vol. I, p.594.

⁴⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.21.

Assim, Corsino Fortes considera a ilha e a sua luta o centro do mundo, ou seja, o rosto de uma África lutadora e gigantesca. Tal como Fernando Pessoa via Portugal como o rosto da Europa: “A Europa jaz, posta nos cotovelos:/ De Oriente e Ocidente jaz; fitando,/ E toldam-lhe românticos cabelos/ Olhos gregos, lembrando./ O cotovelo e recuado/ O direito e um ângulo disposto./ Aquele diz Itália onde é pousado;/ Este diz Inglaterra onde, afastado,/ A mão sustenta, em que se apoia o rosto./ Fita, com olhar esfíngico e fatal,/ O Ocidente, futuro do passado./ O rosto com fita é Portugal”⁽⁵⁰⁾.

“Vemos depois surgir o único verbo do poema, “floresce”, que dinamiza todo o processo iniciado e transforma a nudez das ilhas, enunciadas pela imagem aliterante da “cabeça calva de Deus”, numa terra produtiva”⁽⁵¹⁾. O autor escolheu este verbo em detrimento de qualquer outro pelo seu sentido figurativo, proveniente do latim “floresco, -is, -ere”⁽⁵²⁾, chegou aos nossos dias, por via erudita. Este verbo significa muito mais do que “fazer brotar flores”, ele assume o sentido “tornar-se próspero”, “desenvolver” e “medrar”, indo ao encontro do objectivo do autor, que pretende que o seu povo progrida e esteja em constante desenvolvimento.

Assim, o leitor é capturado pelo “centro energético de som que é sentido (e repare-se que a aliteração, enquanto formação de sentido por som, é uma das características deste universo poético)”⁽⁵³⁾.

O poema “DE BOCA CONCÊNTRICA NA RODA DO SOL”⁽⁵⁴⁾ está dividido em três partes que vão adensando o tema da revolta contra a escravidão humana, no sentido físico e intelectual.

Na primeira parte, podemos encontrar elementos fulcrais que levam ao aprofundamento da mensagem: *Árvore & Tambor*, elementos que fazem referência à tentativa de libertação cultural, alimentar e intelectual, concretizada pela repetição: “**mais** uma espiga **mais** um livro **mais** uma roda”. Além disso, poderemos encontrar outros aspectos relacionados com esses dois elementos: “raiz”, “semente”, “seiva”, “sangue”, “esfera” e “roda”.

⁵⁰ Silva, Maria Alda Loya Soares, *A Leitura Como Viagem Uma Abordagem de «Os Lusíadas» na Escola*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.51.

⁵¹ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.13.

⁵² AA.VV, *Dicionário de Latim-Português*, 2ª Edição, Porto Editora Lda., 2001.

⁵³ Leite, Ana Mafalda, 2001, op.cit.p.296.

⁵⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.22-23.

Assim, quando o texto apresenta “*raiz & esfera*”, ligadas copulativamente, constitui uma metonímia, uma vez que se toma a “*raiz*” pela “*árvore*” e a “*esfera*” pelo “*tambor*”, simbolizando, então, o desejo cabo-verdiano de defender as suas raízes culturais e, ao mesmo tempo, a vontade de lutar pela produtividade do solo.

De salientar é o uso do “*E*”, em vez do “*&*” comercial. Na verdade, o “*E*” cresceu depois do despontar da libertação e da mensagem que possibilitou o acordar cabo-verdiano. Desta forma, o universo vibra, personificando as rochas, que, doravante, gritam, com o intuito de revelar às crianças, homens do futuro, a necessidade de defenderem aquilo que é seu: “*árvores no peito das crianças*”, ou seja, as suas raízes. Esta ideia está bem vincada, quando o autor decide dizer abertamente que o sangue – dos filhos da terra – deverá estar perto das raízes, ou seja, da sua ilha e a seiva do coração.

Ligada pela copulativa está, também, a noção de que, no despontar da Aurora, surgem aqueles que deram voz ao grito de liberdade, constituindo, desta forma, a “*Árvore & tambor*”. Estes vão “*plantar no lábio*”, parte mais sensível da terra, de África algo que faça crescer a pátria. Daí que sejam de louvar aqueles que acrescentam alguma coisa para o crescimento cabo-verdiano “*uma espiga*”, “*um livro*” ou “*uma roda*”.

Com efeito, segundo Manuel Veiga⁽⁵⁵⁾, a possibilidade de imprimir uma marca crioula na nação cabo-verdiana resulta da união da espiga de milho com a concha do mar, porque “*Os homens que nasceram da Estrela da manhã/ Assim foram/ Árvore & tambor pela alvorada/ Plantar no lábio da tua porta/ África/ mais uma espiga mais um livro mais uma roda/ Que/ Do coração da revolta/ A Pátria que nasce/ Toda a semente é fraternidade que sangra*”.

Desta forma, acrescenta que o milho assume a função genesiaca e fundadora da nação, abandonando a função de simples espécie vegetal, e apresenta-se com a capacidade de autocriar-se. Tal só é possível pelo lançamento das bases modernas do desenvolvimento do país, o que inclui a reconversão da agricultura e a sua libertação, o aproveitamento da situação geo-económica das ilhas e o amplo investimento na formação do Homem Cabo-Verdiano.

⁵⁵ Veiga, Manuel, *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*, Paris, Editions Karthala, 1988, p.78.

Na verdade, como afirma João Lopes Filho⁽⁵⁶⁾, a redefinição da verdadeira dimensão do Homem Cabo-Verdiano exige uma eficiente participação de todos na recolha de dados e na reorganização da sua história, a partir dos alicerces (raízes), unificadores do colectivo (a Cultura Nacional), os únicos que facultam o conhecimento exacto da intercomunicação dos elementos constitutivos dessa realidade sócio-cultural.

A nível gráfico esta ideia está enraizada devido ao carácter descontínuo dos versos, que revelam o movimento do povo para o progresso. Todos estes testemunhos correspondem a uma semente que todos deveriam lançar à terra e que será a força sangrenta que se transforma em fraternidade.

Aqui, a ilha transforma-se no centro do mundo e da mensagem. Segundo Francisco Salinas Portugal⁽⁵⁷⁾ a ilha não é apenas fortemente delimitada e identificada com uma realidade extra-poética (Cabo Verde), mas uma ilha que reunindo os valores afectivos da sua antropomorfização se erige no espaço enclausurado – a ilha é tambor, mas também possui o tambor que chama desde o seu interior, desde o seu coração –, ou seja, é um espaço a explodir num imaginário, no qual as fronteiras convidam a extravasar os limites.

Acrescenta ainda que nesse espaço fechado, isolado, que é a ilha, a pureza e a inocência são, por enquanto, possíveis – e daí a valorização do tempo da infância – “no peito das crianças” – como o tempo mítico e mágico em que a cisão do homem e o mundo não se tinha produzido; a ilha como metáfora de um novo mundo que se cria/vivifica com o grito luminoso do tambor que se explicita.

Além disso, refere que a África nomeada no poema, como noutros do autor, é um espaço também enclausurado que, porque tem “*portas*”, vê alargado o seu significado pelo tambor, cuja carga significativa se desdobra nas sugestões do não-dito, mas presente no imaginário do destinatário. O tambor é música e, portanto, poesia, mas é também a raiz que remete para uma ancestralidade convertida em seiva frutificadora

⁵⁶ Lopes Filho, João, *Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-Verdiana*, Lisboa, Biblioteca Ulmeira, N.º15, Outubro de 1983, p.43.

⁵⁷ Portugal, Francisco Salinas, «Entre a Fugida e a Viagem: A Poética da “Ilha”», s.d., acesso a 9 de Novembro de 2005, disponível em: www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk5/ensaios/salinas.htm.

e é, ainda, a concretização do redondo, em cuja base se sustenta a ideia da Mãe-Terra por extensão da Mãe-África. Desta forma, apresenta África como a Mãe geradora de vida e também, recorrendo ao reverso de todo o símbolo, a Mãe Devoradora que transforma o sangue em semente.

Para Corsino Fortes⁽⁵⁸⁾, os não-ditos representam espaços emotivos a cogitar o diálogo entre o poema e o destinatário ou a instrumentalizar a polivalência dos signos e símbolos lançados pelo jogo das palavras, no intelecto do leitor.

O segundo momento desta primeira parte revela uma turbulência de versos e de ideias que desembocam no desejo de transformar a necessidade de uma espingarda, na certeza de uma luta fiel e sincera pela metamorfose esperada.

Ao longo do poema há uma espécie de densidade que vai aumentando, como podemos observar nos vocábulos “*cavilha & coronha*”. Se até aqui havia apenas uma tentativa de luta (um pouco teórica), agora torna-se mais real. Na verdade, nota-se, também, uma maior abertura a horizontes mais amplos, para lá do território restrito do nascimento e criação, uma vez que utilizam já outro tipo de objectos de luta.

Assim, chega o tempo de uma revolução contra o povo opressor e o modo mais fácil de o fazer é unir-se na criação de uma literatura típica que fará chegar o seu grito aos quatro cantos do mundo (aos cabo-verdianos emigrantes), daí a presença do “*tempo & modo*”.

Na segunda parte, há como que uma espécie de lembrança do tempo em que eram obrigados a aceitar a sua condição de homens submissos e sem vontade, na qual “*O silêncio era lei E a fome! parlamento*”, taxativamente marcado por muito sangue derramado: “*E o sangue! moeda na boca da colónia/ E a colónia era pólvora no gatilho/ De trezentos & trezentas mil almas*”.

Esta inicia com uma apóstrofe “*Poema!*”, que representa o silêncio gritante de uma poesia, que pretende abandonar o “*silêncio*”, que “*era lei*”. A irregularidade dos versos transporta o nosso pensamento para uma imagem terrorífica do passado, vivificada na morte de muitos seres humanos: “*Os relógios alargaram a boca dos cemitérios*”, que jamais cairão no esquecimento.

⁵⁸ Op.cit. Entrevista em anexo, p.145.

Na terceira parte, o poeta apresenta a visão que o homem cabo-verdiano tem do português (colonizador): “*O homem que veio de longe/ ossos & nervo nervo & olhos/ Com a baleia no sangue E a proa no coração*”.

Na sequência, através da repetição do nervo em: “*ossos & nervo nervo & olhos*”, esta parte corporal transforma-se no elástico que liga a alma e o corpo, estando no centro do verso e da mensagem cria uma sensação de circularidade, alicerçada na imagética ligação da alma e do corpo.

Assim, chega à conclusão de que a solução é a revolução ou revolta, em todos os sentidos: “*Não & somente/ A revolta da página sob o olho da terra/ nocturno nocturna/ Mas a revolta do pão/ entre o sangue e a seiva/ Mas a revolta do rosto/ entre a roda e o mundo*”. Esta revolução é composta pela revolta do “*pão*” e do “*rosto*”, claramente vincada pela repetição da conjunção coordenativa adversativa.

O título “*DE BOCA CONCÊNTRICA NA RODA DO SOL*” conota sinedoiicamente a voz de um povo que se espalha pelo mundo. “*Este poema e o seu título refazem, em simultâneo, o versículo do “eclésiastes” – “não há nada de novo debaixo da roda do sol apenas vaidade – e tornam-se anúncio das grandes novidades e mudanças que a terra recém-nascida exige”*⁽⁵⁹⁾. Na realidade, vinca a profunda comunhão do povo com a religião e o tom profético, que caracteriza o escritor.

O poema “*NO ROSTO DOS HOMENS/ NASCERAM COSTELAS DE SAHEL*”⁽⁶⁰⁾ está dividido em duas partes.

Na primeira parte, podemos encontrar elementos muito significativos: “*tambores de barlavento*” e “*tambores de sotavento*”, como uma forma de englobar todas as ilhas de Cabo Verde, que se distribuem em grupos⁽⁶¹⁾: o de Sotavento – a que pertencem as ilhas de Santiago, Maio, Fogo, Brava e ainda alguns ilhéus desabitados como os de Santa Maria, junto à cidade da Praia e os de Luís Carneiro, Sapado, Grande de Cima junto à Brava; e o de Barlavento – a que pertencem as ilhas de Santo Antão, S. Vicente, S. Nicolau, Santa Luzia (desabitada), Sal e Boa Vista e ainda os ilhéus desabitados de Pássaros, junto de S. Vicente, Branco e Raso, junto de Santa Luzia.

⁵⁹ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.14.

⁶⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.24-26.

⁶¹ Guerreiro, Maria Manuela Lopes, *Germano de Almeida: a Nova Escrita Cabo-Verdiana*, Coleção Ensaios, Praia-Mindelo, 1998, p.13.

Os versos que se seguem referem-se à realidade telúrica e humana, numa tomada de consciência, que expressa a dificuldade de crescer. Nesse sentido, urge salientar o imperativo verbal, apenas na primeira estrofe, que traduz o apelo e uma chamada de atenção do autor: “*bole*”, “*acorda*” e “*sacode*”, aumentando, a cada passo, a intensidade do movimento.

De facto, encontramos elementos referentes ao título da obra, tais como: “*tambor*”, “*árvore*”, “*sal*”, “*terra*”, “*rosto*”, “*semente*” e “*útero*”, afirmando a importância que estes aspectos assumem para o povo cabo-verdiano. Na verdade, o “*tambor*” apresenta-se como o “*rosto*” daqueles que pretendem exaltar a libertação; a “*terra*” afirma-se como o “*útero*” materno que recebe a “*semente*” carregada de ilusões e expectativas, que apenas se tornarão realidade quando se transformarem em “*árvore*”.

Inicialmente, “*o espírito é árvore*”, pois pretende-se o crescimento da união cultural e nacional, em torno da prosperidade comercial e da Independência a todos os níveis. Na verdade, nada mais é que desejar o fortalecimento humano e social do Homem Cabo-Verdiano. Todavia, este está copulativamente ligado com “*o sangue*”, que se revelou como “*o sal da terra*”. A ressaltar este aspecto está a presença do “*E*” maiúsculo e a importância do Sal.

Na realidade, o sal é um dos poucos recursos naturais, que Cabo Verde possui e dele depende a sobrevivência da população. No entanto, subjaz uma situação cruel, porque o “*sal da terra*” iguala-se ao “*sangue*” derramado.

Assim, parece bem latente a impossibilidade de salgar, indo ao encontro daquilo que Padre António Vieira pregava, no *Sermão de S. António aos peixes*, pois se o sal não tiver força, deixa de ter utilidade: “*Quod si sal evanuerit, in quo salietur? Ad nihilum valet ultra, nisi ut mittatur foras, et conculcetur ab hominibus* (E, se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há-de salgar? Para nada mais serve senão para se lançar fora e ser calcado pelos homens)”⁽⁶²⁾.

Contudo, a dúvida dos efeitos do “*sal*”, que é “*sangue*”, dissipa-se, pois o “*sal*” salga e agiganta a dor: “*Na dor salgada/ Na dor olímpica dos*

⁶² Vieira, Padre António, *Sermões Escolhidos*, 3ª Edição, s.l., Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1996, p.74.

homens”, despoletando o ciclo de gestação: “*As sementes crescem*”. Esta informação é precipitada pela conjunção coordenativa adversativa, “*Mas*”, pois não só defende uma realidade distinta da anterior, como foi destacada pelo autor, que a apresenta em maiúsculas. Todavia, esta primeira parte, ainda, termina com uma imagem sanguinária que ofusca a esperança e referencia a importância que uma união, entre o povo, tem na mente das crianças, que serão os lutadores do amanhã, traduzidos pelos vocábulos: “*espaço & tempo*”.

Além disso, inicialmente, apenas se pode observar movimento no tambor: “*bole o tambor*”, impelido pelo apelo do imperativo. No entanto, aquela pedra resistente teima em não permitir o progresso: “*a pedra da noite E a noite da pedra*”. Esta ideia está ligada pela conjunção coordenativa copulativa “*E*” à noção de que o povo deverá acordar, ou seja, na sua cara espelha-se o desejo de ver a semente de luta crescer. E, finalmente, sacudir “*a árvore no homem*”, despertando, nesse homem, a clara certeza de que a luta é válida e tem razão de ser.

Na sequência, apresenta sinodoicamente os “*dedos*”, que representam a força dos Cabo-Verdianos, afirmando-se com a passagem dos meses: “*Que os dedos de Junho E os dedos de Julho*”. Além disso, esses “*dedos*” reflectem o constante movimento do povo, pois os dedos “*Movem/ o dorso do deserto/ que caminha/ Até onde termina a erosão/ do teu útero! Ilha*”. De realçar é o facto de se verificar uma grande aproximação do interior da terra, pois dos “*dedos*”, passamos para o “*dorso*” e depois para o “*útero*”.

Na segunda parte, há elementos reveladores da criação, assim, “*ovo*” é o gerador do mundo, que instaura os ritmos elementares e a nova ordem, enquanto portador do sopro vital da subsistência, organizando o homem e a palavra. Perante isto, cabe à ilha reenformar a gema, “*ovo*”, a terra, “*ilha*”, substancializar o fogo, “*vulcão*” (símbolo que remete para a surda movimentação que agita o interior e o exterior, as ilhas e o ilhéu, em estreita correspondência) e rearticular o som, “*viola*”.

Observando estes versos, ressalta o carácter antitético da mensagem, uma vez que o naufrágio pressupõe água, mas é precisamente a falta dela que acaba por afogar os Portugueses, por não permitir o seu bem-estar nas ilhas: “*Naufragada/ no sol das manhãs/ a moeda do império*”.

Perante este facto, surge a imagem que parece finalizar o texto, uma vez que as ilhas assumem a forma de um pássaro, que agora voa livremente: “As ilhas/ perdendo peso/ ganharam asas”. Esta descrição das ilhas assume uma grande beleza fónica, conseguida pelo ritmo ondulatório, pela disposição gráfica e pela aliteração da sibilante: “as ilhas/ perdendo peso/ ganharam asas”. Além disso, este verso, está carregado de timbres abertos. Poder-se-á acrescentar que se trata de uma imagem surrealista fantástica, capaz de nos transportar para um filme, no qual vemos a ilha a voar em câmara lenta, criando uma complexidade técnico-compositiva e estilística extremamente sugestiva, que cria em nós, leitores, ansiedade.

Desta maneira, Corsino Fortes revela-se um artista literário que sabe auscultar, com apurado gosto auditivo, o valor sónico dos vocábulos e tirar dele o máximo efeito, utilizando as palavras de forma a expressar a musicalidade na composição melódica das frases. Neste sentido, o poeta dá um sopro anímico aos vocábulos, transformando-os em mimos com que nos brinda, a cada instante.

O último poema do “PRÓLOGO & PROPOSIÇÃO”, “NO ROSTO DOS HOMENS/ NASCERAM COSTELAS DE SAHEL”, cuja sinédoque do corpo, no título, (o rosto e já não, apenas, a boca) é mais abrangente, uma vez que abarca o homem na sua totalidade, (corpo e alma) que se empenha numa luta de onde sobressaem as possibilidades de criação de um novo mundo. Numa perspectiva bíblica, podemos compará-las às costelas de Adão, atribuídas por Deus, através das quais se deu o início da criação.

Neste sentido, parece-nos oportuno acrescentar que “na proposição, trata-se de evocar antecipadamente o(s) assunto(s) que dominarão o relato épico, antes de se lhe dar a configuração literária que o género exige; do mesmo modo, na proposição trata-se também de acentuar a pertinência cultural desse projecto artístico que é a epopeia”⁽⁶³⁾.

Além disso, o escritor une, propositadamente, a proposição e o prólogo – que, estimulando a curiosidade e perspicácia do leitor, “age como motivação de leitura, despertando expectativas e sugerindo estratégias de descodificação”⁽⁶⁴⁾.

⁶³ Reis, Carlos et Lopes, Ana Maria M., *Dicionário de Narratologia*, 6ª Edição, Livraria Almedina, Abril de 1998, p.345.

⁶⁴ Reis, Carlos et Lopes, Ana Maria M., *op.cit.*p.343.

CANTO I

De Manhã! Os Tambores/ Amam/ A Chama da Palavra Mão

“As mãos

Com mãos se faz a paz se faz a guerra.
Com mãos tudo se faz e se desfaz.
Com mãos se faz o poema – e são de terra.
Com mãos se faz a guerra – e são a paz.

Com mãos se rasga o mar. Com mãos se lavra.
Não são de pedras estas casas mas
de mãos. E estão no fruto e na palavra
as mãos que são o canto e são as armas.

E cravam-se no Tempo como farpas
as mãos que vês nas coisas transformadas.
Folhas que vão no vento: verdes harpas.

De mãos é cada flor cada cidade.
Ninguém pode vencer estas espadas:
nas tuas mãos começa a liberdade”.

MANUEL ALEGRE

Este canto divide-se em 10 partes, referentes à criação e ao número de ilhas de Cabo Verde. Desta forma, *“encena a criação das ilhas, o seu nascimento mítico num tempo, que se renova e principia. A frase «De Manhã!» que se repete em litanias ao longo do texto, quase à maneira de uma evocação mágica, imprime essa ideia de fundação, de saída do caos para a luz e para a nova ordem”*⁽⁶⁵⁾.

Na primeira parte⁽⁶⁶⁾, as ilhas parecem já nascer prontas para dar à luz, ou seja, para gerar a vida, como se de uma mãe se tratasse. Esta mensagem engrandece, quando nos deparamos com a comparação que se aproxima: *“Como o arco-íris/ na menina do olho”*, pois o arco-íris acarreta, simbolicamente, o valor da chuva que espreita os corações ávidos da fertilidade da terra.

⁶⁵ Leite, Ana Mafalda, 2001, op.cit.p.297.

⁶⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.29-30.

Na verdade, as ilhas antropomorfizam-se neste acto de linguagem, já que as ilhas *“falam”*, todavia não comunicam sobre um assunto qualquer, elas *“falam/ De afro-pão E afro-guerra/ Como o olho na pólvora do mundo”*, vislumbrando-se, no horizonte, a certeza de que as ilhas atraem o mundo e possuem um desejo profundo de liberdade.

Em seguida, surge o elemento: *“ovo”*, simbolizando a criação, origem ou princípio de um mundo melhor, no qual se luta para saciar a *“fome de palavras”* e também a fome de alimento. De referir é a plenitude criada pela presença do masculino e do feminino: *“meu & minha”*, que determina a circularidade sugerida pelo *“ovo”*.

Aqui projectam-se as cores do arco-íris, alquimizando o universo; tudo se transmuta, a rugosidade natural das ilhas, os seus componentes de escassez e fome, que são potenciados pela presença da cabra e do vulcão: *“o vulcão é força/ a ilha é semente/ o mar é músculo/ a cabra é ouro”*. A palavra vulcão está, etimologicamente, relacionada com o vocábulo latino *“Vulcano”* (Hefesto para os Gregos), que, segundo Márcia Pompei⁽⁶⁷⁾, se trata do deus ferreiro, aquele, que forja os metais e, operando nas entranhas da Terra, fabrica as ferramentas do seu trabalho. Assim, este transforma-se na conduta que liga a parte ígnea da terra com a superfície, da mesma forma, o autor espera que o povo cabo-verdiano tenha essa ligação profunda com o interior da sua terra. Se assim for, a ilha transformar-se-á na semente profícua, que dará frutos, sempre ajudada pela imensidão do mar.

Desta forma, torna-se possível a transformação metafórica da *“cabra”* em ouro, um metal nobre e incorruptível, que representa o ideal de perfeição. Puro, valioso e reluzente que está, simbolicamente, ligado a tudo o que brilha no povo cabo-verdiano e no seu mundo interior.

Nesta linha, pode visualizar-se a presença dos elementos genesíacos da existência, ou seja, o vulcão é o fogo, que dá *“força”* e purifica; a *“ilha”* é a única *“terra”*, que possuem e que pretendem tornar fértil; o *“mar”* é água, que purifica, e que permite a sobrevivência e erradica a insalubridade, de forma a diminuir as doenças, mas que recorda a partida dos filhos da terra, daí, que confirme o peso da dor na memória.

⁶⁷ Pompei, Márcia, “O Deus Greco-Romano dos Metais”, 1973, acesso a 8 de Agosto de 2006, disponível em: <http://www.joia-e-arte.com.br/vulcano.htm>.

Assim, estão presentes os quatro elementos de Empédocles⁽⁶⁸⁾, que constituem o universo, confirmando a circularidade de todo este poema: o vulcão corresponde ao fogo, a ilha à terra, o mar à água e a cabra ao ar, pois a cabra é o símbolo da sobrevivência, sendo tão importante como o ar que se respira.

Na segunda e terceira partes⁽⁶⁹⁾, sublinham-se certas áreas semânticas: o corpo (“olhos”, “boca”, “ombro”, “lábio”, “rostos”, “dedos”, “broço”); a alimentação (“milho”, “pão”); a música (“sons”, “violão & viola”), que pode representar a angústia enquanto o barco não se aproxima da terra, (“tambor”, “ritme”) e a escrita (“compêndios”, “palavras”, “as sílabas”, “ditongos”, “vogal”, “soletrâ”), vincando a necessidade de escolarização e de cultura. Além disso, através da aliteração da consoante vibrante: “*rasga o hino da terra crua*” sugere-se uma expedição pelo interior da terra.

Por um lado, os tambores, a viola, o violão, o som e as palavras constituem elementos da voz profética e épica que funda, na vida e no texto, o país imaginado. Por outro, a ilha, a terra, o mar, o pão, o pilão, o milho e a árvore são o vocabulário convocatório do espaço nacional em potência, exortando o povo à luta.

Neste sentido, vemos o milho assumir a sua simbologia: “*o milho simboliza o percurso da criouldade desde o primeiro instante da sua formação até ao momento da sua afirmação e projecção como entidade própria. O «milho» foi dos primeiros alimentos, ou melhor, foi a matéria que se transformou nos primeiros alimentos no chão das ilhas. De alimento biológico que é, transformar-se-ia, simbolicamente, em alimento espiritual da criouldade. O milho está ligado à culinária e às técnicas agrícolas, às canções de trabalho a aos ritmos do «pilon» e do batuco, à chuva e à seca, à fome e à emigração, à exploração do patrão e do morgado, às revoltas populares e à resistência generalizada, às lutas e vitórias, às letras e artes, à poesia e à melodia da «finaçon», da morna ou da coladeira*”⁽⁷⁰⁾.

⁶⁸ Empédocles de Agrigento (483-423 a.C.), filósofo e médico grego, afirma que o Universo é resultado da combinação de quatro elementos básicos, - o fogo, a terra, a água e o ar -, que podem ser misturados ou separados pelas forças cósmicas do amor e do ódio. Houaiss, António et alii, *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, elaborado no Instituto António Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., 1ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Objectiva Ltda., 2001.

⁶⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.31-32.

⁷⁰ Veiga, Manuel, op.cit.p.7.

Na sequência, as crianças surgem como um recipiente fortificado, capaz de utilizar o seu oásis, ou seja, a sua inteligência, para plantar ilhas e ensinar a fertilizar as sementes. Na verdade, as crianças são a esperança do progresso social e cultural. Esta imagem agiganta-se na definição metafórica da escola, pois ela “*é olho do mundo que sangra/ é a flor do sal que ama*”.

No aspecto formal, podemos visualizar algo muito curioso, ou seja, uma intencional distribuição da escrita que constrói o formato produzido pelo tear, aquando da construção do pano. Assim, a forma é a revelação do conteúdo, havendo, tal como na produção do tecido, que obedece a vários passos, uma evolução a nível de conteúdo semântico. De notar é também a utilização das letras “p”, “m”, “c”, “t”, “s”, “t”, “t”, “p”, juntamente com as aliteraões constantes, que traduzem uma musicalidade curiosa, pois as aliteraões apresentadas são feitas, na maioria, de consoantes surdas, que acabam por manifestar uma sonoridade peculiar, identificando o som do tear. Além disso, verifica-se, também, a utilização do crioulo com uma forma de arquetipizar a especificidade do homem cabo-verdiano.

Assim, “*graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas e à disposição tipográfica dos seus significantes no espaço da página, espacializa-se, adquire características estruturais que o fazem funcionar semioticamente de modo semelhante ao do texto pictórico*”⁽⁷¹⁾.

Todavia, a harmonia expressiva das palavras apresenta-se como um aglomerado de sons, que sugerem para lá daquilo que significam, estabelecendo-se uma relação perfeita entre aquilo que se vê e o que se escuta.

Desta forma, Corsino Fortes sugere a importância da panaria cabo-verdiana, não só pela sua artisticidade, mas também pela função que teve ao longo dos tempos, tendo servido de moeda de troca e símbolo de riqueza.

Esses panos eram confeccionados em teares rudimentares, feitos de madeira (daí os efeitos sonoros do acto de tecer) ou paus atados com cordas, utilizando como matérias-primas: algodão, lãs e fibras, para tecer e o anil para tingir. “*As principais características residiam na simplicidade, resistência da sua estrutura e na fácil confecção*”⁽⁷²⁾.

⁷¹ Silva, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria e Metodologias Literárias*, 1ª Edição, Lisboa, Universidade Aberta, Maio de 2001, p.169.

⁷² Lopes Filho, João, *O Corpo e o Pão: o vestuário e o regime alimentar cabo-verdianos*, 1ª Edição, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997, p.54.

O grande valor desses panos assentava na harmonia das suas cores e nos seus padrões figurativos, usando-se linhas de algodão preta, azul ou branca, entre outras, de forma a realçar os desenhos: casas, barcos, insectos, símbolos religiosos, etc.

Por último, parece-nos conveniente escutar os “*sons que arredondam a boca dos tambores/ E invadem o temor/ bolor das bibliotecas/ com o p de pão E o m/ de milho por pilar/ com o c de casa E o t/ de tecto por construir/ com o s de semente E o t/ de terra por semear/ com o t de tear E o p/ de pano por tecer// E mordem o lábio das prateleiras/ E estalam aftas de sol/ na boca dos compêndios/ E escorrem rostos/ pelo regato dos dedos / Com o riso da ilha nas entranhas/ E saem à rua naquele bloque/ Tá levantá broçe/ Naquel dsuspere & graça/ De soletrâ liberdade// Naquel ritmo/ Naquel fosfre de morna/ polvra de koladera/ E exploson de funaná*”. Estes sons envolvem-nos em representações de grande densidade imagética, simbólica e surrealista e, sem nos darmos conta, damos por nós a ver as prateleiras cheias de pó, sacudidas por um timbre, tipicamente, cabo-verdiano; a visualizar pequenas faíscas ultravioletas a partirem dos livros em direcção às consciências imaturas, daí que seja necessário estalar, para se fazerem ouvir e a sermos levados pela alegria que o interior da terra aplaude e abençoa.

Assim, no instante em que o riso da ilha se manifesta dentro dos Cabo-Verdianos, o autor utiliza o crioulo com o intuito de expressar, convenientemente, os sons da terra. Além disso, o poeta relembra os três géneros musicais mais importantes para o seu povo: Morna, Koladera e Funaná.

A Morna e a Koladera estão profundamente vincadas pelo sentimento ilhéu e pelo quotidiano vivenciado no arquipélago. “*A primeira, de melodia suave e doce, assemelha-se muito ao Fado português, às baladas, retratando, na sua poesia, a nostalgia, a saudade, o amor e a desdita, enquanto a coladeira, já tem um ritmo mais acelerado, mais agitado, tende a aproximar-se do Samba, das modinhas brasileiras e do merengue, radiografando o quotidiano crioulo com uma certa chacota, folguedo e crítica*”⁽⁷³⁾.

⁷³ AA.VV., “A Cultura Cabo-Verdiana E As Raízes Etno-Culturais”, s.d., acesso a 24 de Setembro de 2005, disponível em: http://azagua.com/cultura_caboverdiana_ii.htm.

O funaná é um ritmo bastante distinto dos anteriores. Este género musical retrata *“a vivência rural, os seus problemas e dissabores. O funaná é uma música cheia de melodia, que nos tenta, nos insufla de emoção e nos faz movimentar, muitas vezes, automaticamente”*⁽⁷⁴⁾.

Desta forma, vemos as palavras a movimentar o som, as cores e a luz, articulando-se com frases curtas, que enfatizam a necessidade de acção, como se se tratasse de imagens de um filme, no qual a ficção traduz mais do que o puramente ficcional.

Na quarta parte⁽⁷⁵⁾, a simbologia do mito da criação é acentuada pela presença do “ovo”. Esse mito é comprovado quando o poeta diz: *“gema Da Palavra”*, uma vez que como a gema é o centro do ovo, também a aspiração do povo cabo-verdiano pela criação é o centro do seu Universo e a sua luta só é fidedigna pela palavra.

Na verdade, para o escritor⁽⁷⁶⁾, a palavra, em cada recorrência ou aliteração, deve ser instrumentalizada, deve estar prenhe por um feixe de instintos, por cada manhã de sensibilidades e/ou de renovada vivência.

Neste sentido, poder-se-á visualizar o movimento das ondas, através da distribuição dos versos, na página. Desta forma, o vai e vem das ondas e dos versos agitam as palavras e as ilhas. Assim, a cultura também precisa de movimento, pois o casamento entre as letras é permanente e eficaz, uma vez que *“as sílabas amam-se”*, fazendo crescer e amadurecer as ilhas, dando-lhes asas para procriar: *“Como as ilhas/ nascem graves/ nascem grávidas”*.

Na realidade, a palavra assume um poder extraordinário. Já *“para os gregos, a palavra (logos) significava não só a frase, o discurso, mas também a razão, a inteligência, a ideia e o sentido mais profundo do ser. Representava ainda o próprio pensamento divino. Independentemente de todas as crenças e dogmas, a palavra simboliza, de maneira geral, a manifestação de inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na contínua criação do universo. A palavra é a luz e a verdade do ser”*⁽⁷⁷⁾.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.33.

⁷⁶ Op.cit. Entrevista em anexo, p.145.

⁷⁷ Flórido, José, op.cit.pp.58-59.

Na quinta parte⁽⁷⁸⁾, a gestação ganha atributos femininos corroborando o papel da *Terra Mater*, daí que o poema seja percorrido por múltiplas referências desse tipo: “*De céu & gema! o sol desce/ velho & jovem/ E ajoelha-se à porta das maternidades*”. E o desejo de revolta parece permanecer: “*sangue & seiva letra & música/ A cada revolta/ A cada árvore & tambor/ Que nasce/ Redondo/ como o rosto do homem/ Redonda/ como a roda do mundo*”.

Aqui, o poeta parece ter explorado um texto fílmico capaz de reproduzir imagens surrealistas de rochas que tecem o amor no mar: “*de manhã as rochas tecem/ na boca do mar/ O rosto do útero da palavra amor*”. Além disso, do céu, firmamento, e da gema, o sol desce, ajoelhando-se à porta das maternidades, oferecendo o melhor do universo, que se consubstancia no sangue, na seiva, na letra e na música de cada revolta. Enquanto isso, podemos observá-lo a levantar-se, devagarinho, do interior da terra: “*Da casca/ De céu & gema! O sol desce/ velho & jovem/ E ajoelha-se à porta das maternidades/ Enquanto lava/ mãos pés E tronco/ Com a lava dos vulcões/ Oferece-se/ sangue & seiva letra & música/ A cada revolta*”.

Na parte final do poema, deparamo-nos com uma aliteração da vibrante, remetendo-nos para uma dor plena e circular, que perspectiva o ciclo da vida do povo, que despoleta e desagua no mesmo lugar: “*Redondo/ como o rosto do homem, Redonda/ como a roda do mundo*”.

A sexta parte⁽⁷⁹⁾ é marcada por uma gigantesca evocação “*Ó dívida*”, que parece dominar o sentimento cabo-verdiano, ou seja, pode observar-se a sua “*dívida*” para com o mundo, mas principalmente do mundo para com eles, uma vez que lhes dificultam a possibilidade de atingir a libertação total, rapidamente: “*Ó Dívida redonda/ sobre a moeda do mundo/ Ó dívida do mundo/ sobre a moeda do rosto*”.

A evocação prossegue, “*ó mundo*”, na tentativa de os convencer dos seus direitos como seres humanos capazes de uma luta fiel pela identidade, evocando a “*mundividência*”, com o intuito de relembrar a sua situação de dificuldades e de extrema precariedade.

Grosso modo, o poema faz referência a essa dívida, no entanto, realça o deserto em que parece cair, tanto a semente física que plantam, como

⁷⁸ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.34.

⁷⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.35.

a literatura que espalham, ou seja, nada parece dar frutos. Apesar disso, não perderam a esperança de libertação nem a vontade de conquistar a Independência cultural: “*Não há sémen/ Não há deserto que resista o amor à primavera*”.

A sétima parte⁽⁸⁰⁾ inicia com uma espécie de aguarela, que mistura o preto e o amarelo, na qual podemos visualizar árvores de folhas amareladas, em sintonia com a redoma amarela do céu, e a presença das estrelas em contraste com o resto do céu, que aparece “*salpicado*” de cor negra, como se de formigas de tratasse: “*De manhã! há rostos & ombros/ Que amadurecem árvores no horizonte/ E o céu! na sua casca amarelada/ Salpicada de formigas e estrelas*”. Todavia, o fruto dessas árvores, que amadureceram através do esforço dos homens, teima em não se deixar derrotar, confirmando a força do povo cabo-verdiano: “*É um fruto indeciso que não tomba*”.

De seguida, o mar assume uma grande importância, na medida em que surge como o ventre ao mesmo tempo que o arquipélago cresce, resultando daí o aumento da fonte de alimentação: “*Mais outra árvore agora*” e da aspiração à liberdade, pois até o corvo perde um pouco da sua carga simbólica negativa. Além disso, parece que o amor pelo mar e pela árvore, carregados com tudo o que significam é bem visível na expressão: “*E respiras/ arboreamente a maresia*”. Aqui o autor consegue um efeito majestático ao transformar o substantivo árvore, num advérbio de modo, de maneira a expressar as raízes que ligam o homem ao mar e à terra.

Na continuação, parece que aquilo que os Cabo-Verdianos aspiravam era tão grande, que lhes permitia viver apenas com um pouco de felicidade. Assim, aspirando à independência alimentar, contentavam-se apenas como o facto de sobreviver: “*Um arbusto de só E um arvoredo de sedução...*”.

Nas duas metáforas que se seguem podemos observar a busca contínua da sua identidade: “*É a raiz à procura do rosto/ É a face à procura da seiva*”.

Ao meio-dia, a aguarela muda de cor, pois adapta-se ao verde sombrio, que acaba por pintar o sol, com a esperança, que se esboçava: “*E*

⁸⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.36-38.

ao meio-dia! O deserto/ no seu crânio de vida/ Salpicado de sombra E de sol verde”. Além disso, o deserto perde o diálogo de solidão com a ilha e com a árvore, uma vez que esta deixa de ser dolorosa, através da solidariedade, tal como a situação de Cabo Verde se torna menos dura por esse abraço de solidariedade: “*Já não fala à ilha/ Já não fala à árvore/ Do seu falo de solidão// Da solidão não só...mas solidária*”.

Na oitava parte⁽⁸¹⁾, o poeta dirige-se à Mãe África: “*De manhã! nas-cem veias/ no rosto da tua cratera*”.

De seguida, parece que o fogo faz crescer, na terra, uma capacidade germinadora e, ao mesmo tempo, apresenta também a ideologia de revolta e de revolução. É visível a cratera humanizada com “*veias*”, que introduz a dimensão aquática e sanguínea da energia vital do corpo, da água da chuva, regeneradora da terra.

Então, vai fazendo referência àquilo que é vital para a ilha, como a “*alegria da gema*” (criação), que assume muita importância na alma dos cabo-verdianos: “*a ilha pesa na balança da alma*” e o “*vulcão*” é o elemento que agita os ânimos do povo.

Na sequência, apresenta-se uma evocação ao sol: “*ó sol & soldado de pão*”, fonte de vida e símbolo da fecundidade da terra, chegando à conclusão de que sem “*pão*” (alimento de subsistência) e a “*caldeira*” (local onde se prepara a comida, parecendo até cómico, para quem não tem sequer alimento); “*sem ovação*” (tentativa de criação de uma Pátria liberta) e sem uma “*multidão para amar*” e “*o peso olímpico por erguer*”, uma pergunta fica no ar: Será que vale a pena lutar? Afinal, eles pretendem, acima de tudo e apenas, “*pão & paz*”.

Segundo Eduardo Coelho⁽⁸²⁾, tal como os Cabo-Verdianos reivindicam vigorosamente o pão e a liberdade, os romanos limitavam-se a pedir pão e divertimentos gratuitos – *panem et circenses*.

Para além disso, fazendo a união dos elementos “*gema*” e “*sol*”, estes dão corpo à imagem da hóstia, que simboliza o pão: “*A alegria da gema/ que o Sol suporta*”.

⁸¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.39.

⁸² Disponível em: <http://www.home.no/tabanka/literatureart.htm>, acesso a 20 de Fevereiro de 2006.

A nona parte⁽⁸³⁾, retomando o gesto divino, encena a criação das ilhas, o seu nascimento mítico num tempo que se renova e principia: *“De manhã! o pilão povoa o templo das nossas tēmporas/ E os tambores amam a chama da palavra mão”*. A expressão temporal: *“De manhã”* imprime uma ideia de fundação e de urgência de uma luta unida que se concretiza no pilão (que é um precioso instrumento utilizado na preparação da comida e, por isso, importante na luta do Cabo-Verdiano contra a fome).

No entanto, antes que o trabalho físico conseguisse, através da voz do povo, *“asas”* para realizar os objectivos do mesmo, as *“ilhas”*, ainda lembravam o silêncio em que eram obrigados a viver. No entanto, era necessário melhorar a sua condição de vida, que passava pela criação de uma literatura que os identificasse, estabelecendo-se um diálogo entre ela e o mundo: *“E antes/ Que as mãos se povoassem/ De sons com asas sobre o ilhéu dos pássaros// As ilhas falavam/ Do cio da palavra silêncio/ Então! amamos/ O cio das palavras/ Que alargam a cintura do mundo/ E amei/ O sul das palavras/ Que alargam sobre o mundo/ o diálogo da África nua”*.

Daí a certeza de que os sons, não só ganharão vida, como também promoverão a alegria e a satisfação daquelas mãos, que lutam pela Pátria. E, termina com a ideia de que sem repressão: *“Sem o polvo E a pólvora/ Da mordaza”*, a mensagem de África iria alcançar o objectivo tão desejado: *“O tambor de África/ tem asas/ espírito/ E boca esdrúxula”*.

Parece imprescindível focalizar a importância de dois símbolos que nos permitirá uma leitura mais profunda deste poema. Assinalamos os símbolos: *“mão”* e *“palavra”*.

A *“mão”*, segundo José Flório⁽⁸⁴⁾, simboliza o poder e o domínio, de acordo com a tradição bíblica. Além disso, as mãos estão ligadas ao conhecimento, porque possuem uma linguagem muito peculiar. Estas manifestam-se como um impulso de acção, transformando-se em arma e instrumento de luta, daí que se apresente como a chama que os tambores amam e que farão com que a voz do povo ganhe asas. Na verdade, *“Com as mãos se faz a paz se faz a guerra/ Com as mãos tudo se faz e se desfaz/ Com as mãos se faz o poema – e são a terra/ Com as mãos se faz a guerra*

⁸³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.40.

⁸⁴ Flório, José, op.cit.p.74.

– e são a paz/ Com as mãos se rasga o mar com as mãos se lavra/ Não são de pedras estas casas mas/ de mãos. E estão no fruto e na palavra/ as mãos que são o canto e são as armas”⁽⁸⁵⁾.

A “palavra” representa o conhecimento, a cultura, a comunicação e o pensamento quase divinizado. Esta revela-se como a exaltação da inteligência, na linguagem, na natureza do ser humano e na criação do universo. Desta maneira, as palavras “*alargam a cintura do mundo*”, pois engordam-no de cultura.

Na décima e última parte⁽⁸⁶⁾, por um lado, parece desenhar-se um espaço feminizado, no qual se cria uma relação de fusão e de aliança fecundante entre o “*ilhéu*” e a “*ilha*”, feminina e reprodutora, esbatendo-se as fronteiras entre ambos, que adquirem uma frescura jovem: “*tornozelo de pernas longas sobre o mundo*”, “*as ancas sobre a ilha*”, “*ilhéu ilhota*”.

O elemento feminizado (ilha e ilhéu), de que este cosmos se investe, dá lugar ao reencontro da infância, que o diminutivo “*ilhota*”, primitivamente representa e que oferece a capacidade de regeneração e de esperança, no novo tempo.

Por outro lado, parece esboçar-se a consciencialização da sua condição, verificando-se entre eles a solidariedade: “*No tambor do não só! mas solidário*”. As ilhas parecem unir-se através do mar, todavia esta tentativa de melhorar não é partilhada por toda a gente: “*Sabias? Amor/ Que o «lh» de ilha a ilha/ É mar & tornozelo de pernas longas sobre o mundo/ E o mundo: crânio de sol/ Nos teus vales de perna aberta*”. Assim, o Cabo-Verdiano parece dividido entre o seu amor pela pátria e as suas expectativas, acabando por dar mais importância ao progresso (força da mente), sem que isso implique de forma alguma o esquecimento da sua condição: “*Lembro-me/ A cabeça sobre a África/ Alta/ E as ancas sobre a ilha/ As pernas da minha mãe/ Pesavam como penínsulas*”.

E termina com o desejo do dever cumprido, ou seja, da conquista da liberdade: “*De ser ovo que rola/ Do útero para o Universo*”, uma vez que acreditam que a voz de África atingirá o Universo.

Se contarmos as palavras que constituem o título deste canto podemos verificar que são 10, tantas quantas as ilhas cabo-verdianas. Se

⁸⁵ Alegre, Manuel, *O Canto e as Armas*, 3ª Edição, Centelha, Coimbra, 1974, p.121.

⁸⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.41.

considerarmos cada palavra, em particular, podemos verificar que constituem elementos identificadores de Cabo Verde: os “*Tambores*” (símbolo da voz do povo e da musicalidade que os identifica); a “*Chama*” (um elemento que produz calor que é uma fonte de energia, sinónimo de força da vontade dos Cabo-Verdianos); a “*Palavra*” (porque é também através da literatura que eles pretendem a sua liberdade, erradicando, deste modo, o analfabetismo) e, finalmente, a “*Mão*” (sinónimo do trabalho físico e intelectual que os Cabo-Verdianos têm de fazer na luta pela liberdade plena).

CANTO II**Hoje Chovia a Chuva que não Chove**

*“O Sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esperança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte,
Os beijos merecidos da verdade”.*

Fernando Pessoa

Este canto manifesta-se como um símbolo gigante, rebuscado pelo surrealismo e pelo experimentalismo, que vivifica as aspirações do povo ligadas à terra e o seu sonho vivencial. Desta forma, aproxima-se da ideologia surrealista, pois, segundo Carlos Lima⁽⁸⁷⁾, os surrealistas trabalham exactamente a transversalidade que procurava ligar arte e vida, sonho e desejo, revolução e utopia.

Neste sentido, o poeta torna-se o responsável pelo destino da sua linguagem, transformando a sua poesia na verdade que pode redimir o povo da sua miséria. Além disso, faz dela o veículo universal para tomar o Homem pela raiz, enquanto Ser em Liberdade. Assim, *“da solidão do indivíduo, ele, o poeta, aspira ao múltiplo, ao Ser em toda a sua humanidade”*⁽⁸⁸⁾.

Deste modo, o poema apresenta-se como *“um delírio de jogos poéticos e de alegria retórica. A escassa chuva (“Sangue & secura”, “Não há... corpo & alma”, “A chuva é podium... artérias”, “o deserto... céu aberto”, “Chove letra & música”, “chove pulga & ponto; sangue & vírgula”, “a chuva que fala e canta”) ganha por hipérbole e por sinédoque a dimensão gigante de uma gota, que deixa ver através dela, como que através de um microscópio, a miniaturização das ilhas, nesse redoma de água com que tanto sonham”*⁽⁸⁹⁾.

Desta forma, as gotas ocupam o centro da página e do pensamento.

⁸⁷ Lima, Carlos, “Vanguarda e Utopia – Surrealismo e Modernismo no Brasil: A Aventura Terrestre do Surrealismo”, s.d., acesso em 15 de Março de 2006, disponível em: http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_clima.htm.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.15.

A gota “a”⁽⁹⁰⁾ transforma-se num recipiente de amor, ou seja, um espaço propício para habitar. Ao mesmo tempo, Cabo Verde assume a função de lugar ideal para viver: *“Não há gota Que não chova a sua gota de corpo & alma/ Nem gota/ De água doce Que não seja/ Um espaço! para amar & habitar”*. Tudo isto parece suceder para suavizar a necessidade de água que atormenta a realidade africana: *“Quando a África incha seus músculos de sangue & segura”*.

As gotas sucedem-se e, na “b”⁽⁹¹⁾, o relâmpago humaniza-se, escrevendo, na alma dos Cabo-Verdianos, a alegria mágica, que só a chuva promove: *“Por vezes! o relâmpago/ Escreve coisas vivas na boca do arquipélago”*. E, de seguida, *“as ilhas soerguem-se/ pelo arquipélago das patas/ E vão/ De cratera em cratera/ Erguer/ na boca das sementes/ A força contida dos vulcões”*, adicionando a ideia de que as ilhas estão em erupção e que o Homem Cabo-Verdiano pulsa por um mundo diferente.

Assim, *“No laboratório do texto, a água é o elemento que vai provocar a alquimia, transformando tudo o resto para reerguer o Arquipélago”*⁽⁹²⁾.

De realçar é a presença dos verbos, que são empregues no presente do indicativo, indicando um movimento, no sentido ascendente: *“ganha”, “chocalha”, “soerguem-se”*.

Neste sentido, a gota aproxima-se de um texto fílmico⁽⁹³⁾, pois assistimos a um movimento surreal das ilhas, que abandonam a sua forma estática, para nos envolver na alegria do poeta e do seu povo. Desta forma, observamos o fluir do texto fílmico, através de uma história ficcional, que representa o real reerguer da ilha e dos seus habitantes.

A gota “c”⁽⁹⁴⁾ apresenta-se como um gigante vocativo que eleva o homem e enaltece o valor da música. Desta maneira, vemos o homem com uma grande ferida, mas também o visualizamos com a alegria que

⁹⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.45.

⁹¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.45.

⁹² Boechat, Virgínia Bazzetti, “Ilha & Poema: Celebração do Arquipélago na Poesia de Corsino Fortes”, s.d., acesso a 4 de Setembro de 2006, disponível em: <http://www.catjorgesdesena.hpg.ig.com.br/html/textos.htm>.

⁹³ “O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com os textos literários nos quais se narra ou se representa uma história”. Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.178.

⁹⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.46.

a música transmite: “*Na ilha! a cicatriz de deus é grande/ Mas a ferida do homem é maior*”; “*Canção! no arbusto da viola/ Que chove/ A lírica de deus é grande/ Mas a música do homem é maior*”.

Na verdade, o autor mostra-nos a importância da música para os Cabo-Verdianos. Este facto revela que: “*a música é a arte que exprime o inexprimível, que diz o inefável, a voz primordial do homem. Tanto a intimidade do eu como a infinitude do universo se exprimem na música como em nenhuma outra arte*”⁽⁹⁵⁾.

A gota “d)”⁽⁹⁶⁾ desenha a expectativa de uma chuva que embora fraca, parece constante, criando-se uma espécie de “dilúvio” simbólico que «*é bênção regeneradora e promessa de que as ilhas cumprirão a sua árvore: “O povo/ chove no povoado a sua chuva de séculos/ E a goela das ribeiras/ incha-se De aplausos/ Que a chuva/ é podium/ na maratona das nossas artérias*”»⁽⁹⁷⁾. Além disso, essa chuva desejada surge até nos músculos do povo, pois corre nos mesmos: “*E mi fá sol/ Da linfa dos músculos*”. De salientar é o vocábulo “*linfa*”, do latim “*lymphæ*”, que significa água ou a deusa das águas. Assim, esta navega pelas artérias dos Cabo-Verdianos.

Esta gota termina com a definição sublime de chuva, dando-lhe um lugar de destaque, nas suas vidas: “*Que a chuva/ é/ podium/ na maratona das nossas artérias*”. Na verdade, “*quando chove em Cabo Verde, as pessoas têm uma alegria espontânea. Vê-se pela rua as pessoas com uma alegria, parece que ficam verdes!*”⁽⁹⁸⁾.

Esta alegria, que o povo sente quando a chuva cai, é explicitada no poema “Canção da Chuva Grande” de Jofre Rocha⁽⁹⁹⁾: “*No dia da chuva grande, mãe/ quero sair para a rua/ pulando e cantando/ com o coração a bailar de alegria./ No dia da chuva grande, mãe/ que guardam o sol no olhar/ fazendo coro com os meninos/ quero sair para a rua/ de pés nus e roupa molhada*”.

⁹⁵ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.175.

⁹⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.46.

⁹⁷ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.14.

⁹⁸ Laban, Michel, op.cit.p.402.

⁹⁹ Ferreira, Manuel, *No Reino de Caliban: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique*, Lisboa, Seara Nova, 1976, vol.2, p.384.

A gota “e)”⁽¹⁰⁰⁾ demonstra que até as próprias ilhas chovem, por serem solidárias com o povo, que as habita: “*E as ilhas chovem da casca do homem*” e acrescenta que as rochas tremem como se se transformassem em trovões: “*E as rochas tremem no coração de Santa Bárbara*”.

A gota “f)”⁽¹⁰¹⁾ apresenta-nos a chuva como a força impulsionadora do homem, relegando à seca o papel de Adamastor. Assim, “*Chove de «r» «s» da erosão/ Que devolve/ O milho ao marulho E o mar ao milheiral/ E aviva/ Entre duas costelas/ O vale/ Da pedra rubra E rumorosa/ Da ribeira Que rompe*”. Aqui, a hipálage corrobora a importância do milho e do mar, cuja ligação parece fundir-se, uma vez que já não é apenas o “marulho” do “mar” e “o milho” do “milheiral”, mas sim “O milho ao marulho E o mar ao milheiral”. Esta ideia é, ainda, mais acentuada pela aliteração da vibrante final: “*Da pedra rubra/ E rumorosa/ Da ribeira Que rompe*”, uma vez que a “ribeira” não desliza simplesmente, “rompe”, supondo-se, desta forma uma intensa força aquática, que desperta o espírito.

Com estes versos finais, o autor cria um timbre, que fere a audição, de forma a prender os nossos sentidos na intensidade da mensagem. Desta maneira, os versos “*produzem efeitos fono-estéticos que não reforçam apenas os valores semânticos dos vocábulos e dos sintagmas, mas que geram matizes sémicos peculiares*”⁽¹⁰²⁾.

A gota “g)”⁽¹⁰³⁾ vivifica a dor causada pelo “se”, pois esta incerteza acaba por se tornar na mais dura realidade: “*Ao drama do «se» na boca da sementeira*”. Assim, a sementeira só poderá dar frutos, “se” a chuva ajudar a fertilizar a terra.

Na gota “h)”⁽¹⁰⁴⁾, o vulcão ganha uma vida infantil, pois brinca com o pião, mas trata-se de um pião especial, porque circunda a ilha. Este pião representa as crianças que jogam na infância e que, sendo os homens do futuro, o brinquedo metamorfosear-se-á no pião da ilha, que permanecerá presente na alma e na vida do povo.

Na verdade, representa a união do povo com a terra, ligação que também se manifesta entre aqueles, que, fora de Cabo Verde, pensam na

¹⁰⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.47.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.175.

¹⁰³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.47

¹⁰⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.48.

sua terra natal: *“Por vezes! o vulcão joga/ o pão da ilha no chão da alma/ Ó como rodopia/ A árvore do dia no tambor da diáspora”*.

A gota “i)”⁽¹⁰⁵⁾ provoca a vida, porque *“tem um peso verde”* e apresenta a cabra como *“o melhor porto de abrigo”*. De realçar surge o quarto verso desta estrofe, pela peculiaridade da construção, uma vez que se trata de uma justaposição gigante que a transforma numa só palavra: *“Da-rocha-que-leva-um-rebanho-de-cabra-às-costas”*, revelando uma imagem surrealista, em movimento. Assim, a rocha anima-se, andando e carregando todas as cabras de um rebanho.

No rosto taciturno da gota “j)”⁽¹⁰⁶⁾, a transformação é inevitável, pois as ilhas já são cabras e as cabras ilhas, que se estendem pelo Universo: *“No rosto oblongo da gota/As ilhas são cabras/ as cabras são ilhas/ com úberes na Via Láctea”*.

A forma como o autor caracteriza o rosto da gota, classificando-o de *“oblongo”*, como se, por instantes, a gota estivesse prestes a cair é extraordinária. Esta imagem que se apresenta aos nossos sentidos é resultado de uma vivência real do escritor: *“Eu tinha a ideia das cabras nas casas de cimento, em cima do telhado, ao pôr do Sol...É por isso que eu digo que as imagens, normalmente, são vivenciadas”*⁽¹⁰⁷⁾.

Tudo isto sucede sob a visão atenta de um olho ilusório: *“vítreo”*, que se manifesta como o espelho que presencia o eclipse solar, que enche de sombra o sonho do povo. Na verdade, cada cabra, que agora se transforma em ilha, arrasta consigo esse eclipse: *“Mas no olho vítreo da gota/ uma cabra dança E outra coxeia/ Ambas arrastam Entre as patas/ Um eclipse do Sol”*.

“O mundo é referido na ordem inversa e o volume da hipérbole associa-se à gravidez do mundo que nasce: “Mas no olho vítreo da gota/ uma cabra dança E outra coxeia/Ambas arrastam Entre as patas/ Um eclipse do Sol/ No rosto oblongo da gota/As ilhas são cabras/ as cabras são ilhas/ com úberes na Via Láctea”. *“Neste universo os papéis trocam-se, são mutáveis, e os elementos equivalem-se: ilha por cabra, cabra por ilha”*⁽¹⁰⁸⁾.

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.48.

¹⁰⁷ Laban, Michel, op.cit.p.405.

¹⁰⁸ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.15.

O autor utiliza o tema do “mundo às avessas”, num espaço em que a subjugação política e social deixou de ser o pesadelo do Homem Cabo-Verdiano.

Segundo o próprio autor⁽¹⁰⁹⁾, a cabra é um animal fundamental na cultura de Cabo Verde e na sua poesia e, por isso, se transformou num dos seus imobiliários.

Se a gota “c)” chamava o homem, a gota “k)”⁽¹¹⁰⁾ demonstra que o outro lado da criação não é esquecido, pois a mulher está presente. Aqui, a mulher assume um poder grandiloquo, já que o céu da sua própria boca é capaz de aproximar a terra da água, que tanto necessita: *“Mulher! quando o céu da tua boca/ Arrasta o corpo da terra/ Até à goela da água longínqua”*. Além disso, da sua cicatriz brotam raízes, que ganham exuberância: *“E da cicatriz da mão/ brotam raízes/ Que vicejam a memória dos séculos”*.

A gota “l)”⁽¹¹¹⁾ desespera, porque sente que não estão preparados para o dilúvio e muito menos para guardar os frutos que não-de brotar da terra: *“Por vezes!/ Faltam sílabas à cevada dos silos/ E unhas & dedos à urgência dos diques”*.

Na gota “m)”⁽¹¹²⁾, *“Por vezes/ o deserto/ chocalha nos ossos o seu esqueleto de gotas”*, o deserto retira algumas esperanças e provoca o estremeecer do povo que espera, desfalecido, a pouca chuva. Na verdade, a escassez de água é bem visível, pois apenas possui o “esqueleto”.

Observando de perto a gota “n)”⁽¹¹³⁾, *“E de pé! o arquipélago ganha vela/ porto & terra/ De árvores com hélices nas raízes”*, visualizamos uma imagem que nos transforma em *cameramen*. Na verdade, observamos, em câmara lenta, a personificação do arquipélago que se levanta e que ganha equilíbrio “ganha vela” e firmeza “porto & terra”, todavia ainda não tem as asas pretendidas, tem apenas “hélices nas raízes”.

Na gota “o)”⁽¹¹⁴⁾, o poeta aproveita para dar uma especial importância ao nascimento, apoiando-se num lugar sagrado para a Igreja, a

¹⁰⁹ Laban, Michel, op.cit.p.405.

¹¹⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.49.

¹¹¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.50.

¹¹² Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.50.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.50.

“manjedoura”. Assim, faz deste lugar um terreno propício à renovação da natureza e demonstra a sua religiosidade: “*O monge do dedo à procura da manjedoura*”.

As gotas sucedem-se e deixam cair o seu toque de esperança. Na verdade, na gota “p)”⁽¹¹⁵⁾, a chuva parece aproveitar o desarmamento do sol, para cair sobre o arquipélago: “*E chove sobre a hora/ Que o Sol depõe sua querela/ na pedra do arquipélago*”. Desta forma, as gotas percorrem todas as ilhas, com suavidade, para recuperar a fertilidade do solo: “*E vem ilha + ilha/ com pés caligráficos + a/ Ferida de pão na meia-lua dos joelhos*”. De salientar é o facto da suavidade ser transmitida pelos “*pés caligráficos*”, uma vez que estes exprimem a delicadeza da escrita.

Na gota “q)”⁽¹¹⁶⁾, apresenta-se a constatação de que a chuva que cai não é para todos, pois esta escolhe locais estratégicos, ou seja, não goteja por todo lado, como era de esperar. Curiosamente, a água espalha-se “*na sombra/ dos gafanhotos*” e “*nas patas traseiras/ das alimárias que resistem*”. Além disso, esta chuva, que escorre, não vem do céu, mas “*do nó da gravata/ dos dignitários de Sahel*”.

A gota “r)”⁽¹¹⁷⁾ desenha-nos a vida como uma casa, que se constrói com música e a alegria da chuva a cair. De referir são os constituintes dessa chuva, que “inunda” o povo de esperança, carregando-o com “*Letra & música*”. Neste sentido, as gotas personificadas “*escrevem a história da ilha*”, numa memória ainda por escrever. Essa memória apresenta-se como uma tela branca, que necessita ser preenchida: “*E gotas escrevem a história da ilha/ Na memória branca dos lençóis*”.

A gota “s)”⁽¹¹⁸⁾ leva-nos para a porta dos Cabo-Verdianos e apresenta-nos um velho rosto que sorri e renasce com o canto da chuva: “*E chove na soleira da porta/ Sobre o velho rosto que floresce! como/ A chuva que fala & canta/ numa caneca de folha*”.

A personificação da chuva, que fala e canta, envolve o povo na musicalidade. Assim, a chuva “*cai na imensidão do Arquipélago, a ilha então*”

¹¹⁵ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.51.

¹¹⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.52.

¹¹⁷ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.53.

¹¹⁸ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.53.

é também um grande espaço para a dança, o canto e o amor, numa festa de viola e funaná⁽¹¹⁹⁾.

A gota “t”⁽¹²⁰⁾ representa a união do corpo e da alma e cria uma imagem surrealista fascinante. O vocativo inicial torna a alma omnipresente: “Alma!”. A partir desse instante, harmoniza-se a chuva e a música: “Há gotas que se festejam/ E s’enlacam/ entre a morna E o violão dos dias/ Há cópula”, uma vez que a morna é “a grande expressão artística do homem crioulo”⁽¹²¹⁾. Esta harmonia servirá de coro imponente para a vitalização antropomórfica da chuva: “E pelas coxas da ilha gatinham/ De Setembro a Junho/ Julho da vida/ E erguem E dançam/ o pé/ a poeira/ o fogo/ o ferro/ E a gaita do funaná”. A apresentação do clítico à esquerda do verbo evoca a atenção do leitor, para o momento que se segue: “s’enlacam”.

Na gota “u”⁽¹²²⁾, o autor apresenta-se como um crítico construtivo, ensinando-nos o carácter obrigatório e constante das lidas do campo, em Cabo Verde. Para tal utiliza a inexperiência dos adolescentes: “E chove no sarilho do (adolescente?)/ Que vem E planta/ O maior número dos arbustos do ano/ E vai garbo! macho/ beber mais um copo/ À porta do povoado”. Na verdade, o adolescente aparece como uma personagem tipo, que representa todos aqueles que acreditam que trabalhar com a terra é um trabalho fácil.

A gota “v”⁽¹²³⁾ engravidou, causando a felicidade da multidão, que se expressa num só grito: “E chove grávido/ no ventre de Bia ou Maria/ Que amou! num só grito/ A voz da multidão: miúdo ou miúda?”. Esta gravidez parece ser o resultado da força e da esperança dos Cabo-Verdianos.

A gota “x”⁽¹²⁴⁾ revela a importância da criança para o futuro do povo. Para tal o autor utiliza imagens surrealistas, que, rapidamente, elevam os nossos olhos ao céu, para vislumbrar o voo amistoso das mãos com as ilhas: “Que as mãos E as ilhas/ Voariam gêmeas/ Assim aves de espaço &

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos.htm> . Acesso a 4 de Setembro de 2006.

¹²⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.53.

¹²¹ Ferreira, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Venda Nova – Amadora, Biblioteca Breve, 1977, p.71.

¹²² Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.54.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.55.

tempo". Nesta comparação está ainda latente a perenidade desse voo e dessa união, indo para lá do espaço e do tempo.

Na imagem do voo, pode visualizar-se a expressão do ímpeto de liberdade, pois trata-se de um voo extraordinário, que exige o diálogo entre as mãos e as ilhas, estabelecendo-se uma aliança de amor, ternura e liberdade.

No entanto, a terra chama, através da voz da criança, que, olhando a terra, diz ser a semente, na qual o arquipélago deposita toda a sua confiança: *"E diz a criança/ «sob o olho da terra arável»/ Sou a semente/ Por onde sonha/ A cabeça do arquipélago"*. Na verdade, pode observar-se uma relação estreita entre a criança e a terra, uma vez que se fitam nos olhos: *"E diz a criança/ «sob o olho da terra arável"*.

De salientar é, também, o estado psíquico da criança, pois esta parece estar *"bêbada de chuvasol"*. Repare-se que o autor faz uma brilhante aglutinação semântica, explorando a potencialidade da palavra, demonstrando que não se trata nem de chuva nem de sol, mas sim de uma imagem conturbada, na qual ambos coexistem.

Desta forma, esta gota cria uma cena cinematográfica especial, em que a câmara fixa a importância da criança para o futuro da Nação.

A gota "y"⁽¹²⁵⁾ é uma saudação especial à música e à religião. Daí a presença de vocabulário bíblico: *"versículo", "eclesiastes" e "parábola"*. De referir é a importância que Amílcar Cabral assume neste poema, pois o autor parece tê-lo extraído da Bíblia, a fim de servir de exemplo e, para tal, apresenta-nos a sua parábola e o seu testamento.

Na realidade, Amílcar Cabral foi, certamente, um apóstolo benévolo e dedicado na conquista da Independência de Cabo Verde: *"Então! saudamos o tambor E o versículo que chega/ Ao fim do dia E nomeia/ o seu povo E a sua lei/ Entre o fogo de eclesiastes/ E a parábola do Testamento de Amílcar"*.

Este testamento pode também ser entendido como a herança do seu pensamento sociológico e da sua conduta, na luta pela libertação nacional.

Esta luta englobou um conhecimento criterioso da realidade histórica, geográfica, económica, social e cultural: *"Foi baseando-nos num*

¹²⁵ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.56.

conhecimento concreto da realidade do nosso país, tivemos que tomar em consideração as condições geográficas, históricas, económicas, sociais e culturais do nosso próprio país, tanto na Guiné como em Cabo Verde⁽¹²⁶⁾.

Assim, Amílcar Cabral projectava a libertação social como um acto processual de libertação das forças produtivas de toda a dominação estrangeira: *“pretende-se libertar as forças produtivas humanas e materiais da nossa terra*⁽¹²⁷⁾; bem como o verdadeiro caminho da sociedade, através do progresso cultural, ou seja, um acto de cultura: *“essa luta é necessariamente um acto cultural*⁽¹²⁸⁾.

A dimensão cultural da luta da libertação nacional, tem por base a preservação da sua identidade cultural, apoiada no facto desta luta ser um facto cultural e um factor de cultura: *“a luta pela libertação não é apenas um facto cultural mas também um factor de cultura*⁽¹²⁹⁾.

Na realidade, Amílcar Cabral acaba por assumir o carácter social do movimento de libertação: *“a luta de libertação nacional é em si mesma uma revolução social porque ela implica como consequência fundamental uma mudança radical no sistema económico*⁽¹³⁰⁾.

Assim sendo, analisa a libertação nacional como um fenómeno social, que promove a transformação social e como um movimento histórico-cultural, que provoca profundas alterações, individuais e colectivas, na cultura. Daí que o movimento abarque todos os planos da sociedade: *“o nosso partido. Que é uma organização política, dirige a luta no plano civil, político, administrativo, técnico e, portanto, militar*⁽¹³¹⁾. Este é o testamento deixado pelo líder do movimento de libertação, para quem a luta e a unidade vencem tudo.

A gota “w”⁽¹³²⁾ parece terminar com o dilúvio que tem sido este poema, pois a ilha dá-nos uma lição inesperada: *“E diz a ilha a cada letra do alfabeto que chove/ Do olho da arte nasce o oásis do artesão*”. Na verdade, o artesão transforma-se no instrumento da arte e não no seu criador.

¹²⁶ Cabral, Amílcar, *Guiné-Bissau: Nação Africana Forjada Na Luta*, Lisboa, Publicações Nova Aurora, 1974, p.62.

¹²⁷ Cabral, Amílcar, op.cit.p.111.

¹²⁸ Cabral, Amílcar, op.cit.p.115.

¹²⁹ Cabral, Amílcar, op.cit.p.137.

¹³⁰ Cabral, Amílcar, op.cit.p.111.

¹³¹ Cabral, Amílcar, op.cit.p.72.

¹³² Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.56.

Deste modo, a arte apresentar-se-á como incentivo para a criação de um mundo melhor.

Por último, a gota “z)”⁽¹³³⁾ polvilha de magia as palavras “labor” e “mão”. Neste sentido, parece-nos oportuno recorrer à etimologia para apreendermos os valores que os vocábulos encerram. A palavra labor, «*formada a partir de uma raiz que parece ser a mesma dos verbos labare e labi (“escorregar”, “deslizar”), significaria a princípio “oscilação sobre o peso” ou “abaixamento” (sentido, aliás, não documentado). Daqui a noção de “carga” e, por enfraquecimento de sentido, de “trabalho, “esforço”, “labor”»*⁽¹³⁴⁾. Todavia, para o autor o “esforço” é fundamental, ao longo de todo o poema, abandonando a carga negativa.

Na verdade, o trabalho apresenta-se como a origem de toda a conquista, daí que se revele um “*conceito marcadamente positivo, através do qual o cidadão ganha merecidamente o seu sustento e se torna digno de consideração na comunidade a que pertence*”⁽¹³⁵⁾. Por outro lado, não deixa de nos confrontar com a importância da mão, que se transforma na mão de trabalho, que tanto necessitam: “*Labor & mão: mão de labor*”.

Neste sentido, a mensagem ganha uma amplitude mais profunda, quando a “*semente*” mostra a importância dessa “*mão*” e lhe comunica que não se pode querer conquistar tudo, num só dia, pois o descanso rejuvenesce e revitaliza a coragem para continuar: “*Labor & mão: mão de labor/ Dirá a semente/ Que sangra/ A raiz de pedra & ombro/ Amanhã também é ilha/ Na árvore de cada vida.../ E as enxadas dormiram Na veia cava dos homens*”.

Nesta linha, subjaz a importância da actividade na luta pela vida, uma vez que a “*vida humana é quase como o ferro: se se exercitar, gasta-se; se não se exercitar, a ferrugem aniquila-o. Assim, vemos os homens desgastarem-se na sua actividade; mas, se não tiverem actividade nenhuma, a inércia e a torpeza causam mais prejuízos do que o exercício*”⁽¹³⁶⁾.

Nesta gota final está subjacente a importância do sistema de “*djunta mô*” – juntar as mãos –, no qual “*cada pessoa ajuda seis ou sete a semear,*

¹³³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.56.

¹³⁴ Pereira, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, 2ª Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., vol.II, p.390.

¹³⁵ Pereira, Maria Helena da Rocha, op.cit.p.391.

¹³⁶ Pereira, Maria Helena da Rocha, op.cit.p.392.

a mondar e a colher, garantindo, assim, a ajuda delas para quando chegar a sua vez de empreender as mesmas tarefas. O café e almoço, às vezes jantar, ou até mesmo dormida (para aqueles que moram muito longe), são proporcionados pelo anfitrião, o dono da lavoura.

É interessante constatar que este sistema de “junta mô”, que é uma forma de solidariedade e entreajuda, não funciona apenas nessa ocasião e só para essas actividades. Estende-se a outras actividades sociais, tais como baptizados, casamentos e mortes, em que a vizinhança contribui com víveres e a própria participação na feitura dos trabalhos necessários⁽¹³⁷⁾.

Na realidade, preconiza-se uma união dos “esforços de cada um visando um resultado por todos procurado”⁽¹³⁸⁾. Esta entreajuda é validada pela necessidade que cada um tem dos restantes, daí que se possa encontrar em cada gesto de solidariedade.

Não poderíamos abandonar a análise deste segundo canto sem antes reflectir acerca do bem precioso que “gotejou” a cada passo, a chuva.

Desta forma, a chuva “é ouro em Cabo Verde. É o princípio e o fim de todo o sonho cabo-verdiano. Durante muito tempo, vivia-se em função dela e morria-se em consequência dela ou da sua ausência”⁽¹³⁹⁾.

Para comprovar esta realidade, existe um provérbio cabo-verdiano que diz: “Si tchuba tchobe, morre fogadu/ Si ka tem tchuba, morre di sedi: Se chove, morremos afogados/ Se não chove morremos de sede”⁽¹⁴⁰⁾.

Na realidade, “a chuva foi bastante misógena, negando-se a aparecer durante muito tempo e a unir-se à terra e fecundá-la, surgindo, algumas vezes, esporadicamente, irregularmente, e, outras vezes, em abundância tal, de uma só vez, em borrascas que provocam enxurradas fortíssimas, arrastando casas, pessoas, animais e coisas, indiscriminadamente, para o mar, causando morte, desespero e prejuízos vários”⁽¹⁴¹⁾.

A falta de água no território, devido à situação de seca quase permanente, constitui um forte entrave, não só para a agricultura, mas também

¹³⁷ Disponível em: http://azagua.com/cultura_caboverdiana_ii.htm. Acesso a 24 de Setembro de 2005.

¹³⁸ Mendes, C. B. Quental, *A Cooperação em África*, Junta de Investigação do Ultramar, 1961, p.14.

¹³⁹ Disponível em: http://azagua.com/cultura_caboverdiana_ii.htm. Acesso a 24 de Setembro de 2005.

¹⁴⁰ Almeida, Raymond A., “Pescando pela Vida”, s.d., acesso a 17 de Agosto de 2005, disponível em: <http://www.umassd.edu/SpecialPrograms/Caboverde/cvfishingp.html>.

¹⁴¹ Disponível em: http://azagua.com/cultura_caboverdiana_ii.htm. Acesso a 24 de Setembro de 2005.

para o abastecimento das populações de água potável, condicionando o desenvolvimento socio-económico.

Tendo em conta toda a situação acima descrita, urge explicitar que *“o povo cabo-verdiano está convencido que, havendo chuva regular todos os anos, não precisa de mais nada: nem do Governo nem da ajuda externa, pois estarão asseguradas as colheitas, portanto, o alimento, e a água para todo o ano, não só para a população, mas também para os animais. Realmente, se houver uma boa chuvada, “bom azágua”, como dizem, a terra fértil e prenhe produzirá “fartura”, em abundância e qualidade”*⁽¹⁴²⁾.

Os longos períodos de seca deixam de ser apenas um fenómeno natural, para se transformarem no tormento do imaginário de todos aqueles que habitam o território, daí que quando céu dá o presente da chuva aos Cabo-Verdianos a euforia seja total. Neste sentido, Jorge Barbosa, assumindo-se como a voz do povo, no poema *“Paisagem”*⁽¹⁴³⁾, lança uma maldição sobre a seca: *“Malditos/ estes anos de seca!// Mete dó/ o silêncio triste/ da terra abandonada/ esmagada/ sob o peso/ o sol penetrante!”*.

A temática da chuva, em Cabo Verde, nunca foi deixada ao acaso. Na verdade, outros poetas fizeram dela material de escrita e de sonho, daí que se esboce a esperança de que a seca deixe de ser a praga, que os tortura. Deste sentimento resulta o *“Poema”*⁽¹⁴⁴⁾ de Arménio Vieira: *“Talvez um dia/ Onde é seco o vale/ E as árvores dispersas/ Haja rios e florestas”*.

Em *“As Águas”*⁽¹⁴⁵⁾, Onésimo Silveira, confirma que a terra, tal como os homens, está ávida de chuva, pois esta já não cai do céu, há muito tempo. Todavia, quando chega, a ânsia da própria chuva parece maior que a esperança dos homens: *“A chuva regressou pela boca da noite/ Da sua grande caminhada.../ Qual virgem prostituída/ Lançou-se desesperada/ Nos braços famintos/ Das árvores ressequidas!// (Nos braços famintos das árvores/ Que eram os braços famintos dos homens...)”*.

A intensidade da chuva era tal que se *“Derramou sobre as chagas da terra/ E pingou das frestas/ Do chapéu roto dos desalmados casebres das*

¹⁴² Disponível em: http://azagua.com/cultura_caboverdiana_ii.htm. Acesso a 24 de Setembro de 2005.

¹⁴³ Ferreira, Manuel, *No Reino do Caliban: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Cabo Verde e Guiné-Bissau*, Lisboa, Seara Nova, 1975, vol.1, pp.95-96.

¹⁴⁴ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.pp.220-221.

¹⁴⁵ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.p.190.

ilhas/ E escorreu do dorso descarnado dos montes!". Repare-se que antes da chuva tudo estava destruído – as terras tinham feridas que as impossibilitavam de dar frutos; os casebres tinham os telhados desfeitos e os montes não possuíam sinais de vida.

Ao longo da noite, a chuva foi acalmando e da sua passagem ficou a terra sarada, a fartura e a vida: *“Desceu pela noite a serenar/ A louca, a vagabunda, a pérfida estrela do céu/ Até que ao olhar brando e calmo da manhã/ Num aceno farto de promessas/ Ressurgiu a terra sarada/ Ressumando a fartura e a vida!”*.

Ovídio Martins, no poema “Chuva em Cabo Verde”⁽¹⁴⁶⁾, também esboça o desejo utópico de que a chuva termine com a seca, trazendo a fecundidade para a terra e a prosperidade para o povo cabo-verdiano: *“Choveu/ Festa na terra/ Festa nas Ilhas/ já tem milho pa cachupa/ já tem milho pa cuscus/ Nas ruas nos terreiros/ Por toda a banda/ As mornas unem pares/ Nos bailes nacionais/ Mornas e sambas/ Mornas e marchas/ Mornas e mornadas”*.

Visualizando o poema “Sonho-Certeza”⁽¹⁴⁷⁾, do mesmo autor, verificamos que o poeta acredita que a chuva traz consigo a resolução de todos os problemas do povo e a falta dela é a causa de todas as desgraças: *“Eco de saudade/ do meu espaço verdazul/ Apelo à luta/ nas vozes que vêm do mar/ Ó umbrais do sonho-certeza/ Um grito apenas/ e transporemos a distância/ Flores e canções/ flores e canções para a infância/ estradas de esperança por nós abertas/ um reino de sol/ antitrevas/ flores nos lábios das crianças/ ...nas vozes que vêm do mar/ no amor da solidão vencida/ no nosso espaço verdazul”*.

Na verdade, o desejo mais profundo de cada cabo-verdiano era poder reter um pouco da chuva, que, às vezes, parece afogá-los, para os momentos em que ela teima em não aparecer. Exemplo disto é o poema “Chuva”⁽¹⁴⁸⁾ de Nuno Miranda, no qual, o poeta expressa uma ternura enorme, quando reflecte sobre a presença da chuva, e esboça o desejo desafortunado de a poder guardar: *“Canta a chuva de mansinho na vi-*

¹⁴⁶ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.184-185.

¹⁴⁷ Andrade, Mário de, *O Canto Armado: Antologia Temática de Poesia Africana*, 1ª Edição, Coleção Vozes do Mundo, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1979, p.138.

¹⁴⁸ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.pp.151-152.

draça/ ela é cúmplice da tardinha quase branca.// Mansa ternura, num desejo/ - como é possível sabê-lo?/ Sei que é a mensagem morrida/ em cada, pedra, sofrida/ e ninguém viu meu desejo/ de reter o fio de água”.

Em suma, podemos justificar o título deste canto através desta ânsia de chuva e da própria estrutura do poema, pois “*não pára de chover no poema, o alfabeto inteiro chove de “a” a “z”. Para que chova também em Cabo Verde, terra onde a seca proveniente do Sahel é tradição natural e consequentemente tema poético na literatura do país*”⁽¹⁴⁹⁾. Na realidade, as gotas espalham-se metamorfoseadas por todo o poema “*chove pulga & ponto: Sangue & Vírgula*”. Assim, estes pares assemelham-se na forma e na intencionalidade. E, desta maneira, entontece, especialmente as crianças: “*A criança ficou bêbada de chuvasol*”.

Neste sentido, este canto vai ao encontro do sonho cabo-verdiano que possibilita, através de “*movimentos da esp’rança e da vontade*”⁽¹⁵⁰⁾, impulsionar o povo a cultivar-se a si próprio antes de cultivar a terra: “*Antes de cultivarmos a terra, temos, primeiro, que nos cultivarmos a nós próprios*”⁽¹⁵¹⁾, vencendo, assim, todos os medos e obstáculos. Além disso, esta é única forma de encarar a vida como um verdadeiro desafio, sem que ela se transforme num “*jogo de naipes em que triunfa o ás*”⁽¹⁵²⁾.

¹⁴⁹ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.14.

¹⁵⁰ Pessoa, Fernando, *Antologia Poética*, Espanha, RBA Editores S.A., 1994, p.19.

¹⁵¹ Laban, Michel, op.cit.p.403.

¹⁵² “A vida converte-se muitas vezes num jogo de naipes em que triunfa o ás. A diferença está em que para uns é o ás principal, o de ouros, para outro o de espadas, para não poucos o de paus e não falta quem escolha o de copas. Ás de ouros para os que põem os esforços em amontoar riquezas a todo o custo e sem entrar reflexões ou em delicadezas de consciência, consideradas puritanas. Pensa-se que com o ás de ouros se podem ganhar todos os desafios, incluindo o da felicidade. Ás de espadas para os que tudo querem conseguir pela força, seja das armas, seja de leis políticas ou sindicais. Ás de paus para os que pretendem concertar o mundo com chicotes, com violências, com sequestros, com ódios, guerras e crimes. Ás de copas para os displicentes, que procuram afogar em vinho e licores, em festas e comezainas, os dissabores do dia a dia, os problemas gritantes da sociedade ou o vazio que exprimem em si mesmos, por falta de um sentido para a vida. Será isto a vida? Um conjunto de naipes?”. Milagro, Afonso, *Os Cinco Minutos de Deus*, s.l., Editorial Missões Cucujães, Novembro de 1997, p.67.

CANTO III

O Pescador o Peixe e a sua Península

*“Quando penso no mar
A linha do horizonte é um fio de asas
E o corpo das águas é luar,*

*De puro esforço, as velas são memória
E o porto e as casas
Uma ruga de areia transitória.*

*Sinto a terra na força dos meus pulsos:
O mais é mar, que o remo indica,
E o bombeado do céu de astros avulsos.*

*Eu, ali, uma coisa imaginada
Que o Eterno pica,
Vou na onda, de tempo carregada,*

*E desenrolo...
Sou movimento e terra delineada,
Impulso e sal de pólo a pólo.*

*Quando penso no mar, o mar regressa
A certa forma que só teve em mim –
Que onde acaba, o coração começa (...).”*

VITORINO NEMÉSIO

Este canto é composto por dois poemas. O primeiro⁽¹⁵³⁾ *“faz-nos a apresentação dos primeiros heróis anónimos que compõem o mundo caboverdiano e que nele trabalham e habitam”*⁽¹⁵⁴⁾. O pescador surge como o herói principal, pelas dificuldades que enfrenta e pela sabedoria que carrega. Para este senhor dos mares *“cada dia começa a olhar o horizonte e a avaliar os sinais naturais: “céu vermelho de manhã, marinheiro toma cuidado; céu vermelho de noite, marinheiro faz festa”, como diz o ditado*⁽¹⁵⁵⁾.

¹⁵³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.59-68.

¹⁵⁴ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.15.

¹⁵⁵ Disponível em: <http://www.umassd.edu/SpecialPrograms/Caboverde/cvfishingsp.html>. Acesso a 17 de Agosto de 2005.

Além disso, cabe-lhe interpretar as fases da lua, os ventos, as ondas e preparar o isco, dependendo da espécie de peixe que pretende pescar.

Com uma tarefa tão árdua e contínua torna-se evidente a sua entrega de corpo e alma a esta actividade. Tendo em conta este aspecto duro das suas vidas, o autor não poderia deixar de o lembrar: *“Que não há planícies além ondas/ Nem cardumes no mar alto/ Sem/ o tambor na colina/ E a nesga luminosa/ Da tua alma no anzol”*.

Na sequência, este herói tradicional assume a função do coreógrafo que modela as ondas do mar, com o intuito de conquistar o sucesso piscatório de mais um dia: *“Da letra & música da última maré/ E do pé do vento!/ coreógrafo/ no trovoar da onda// Os botes partem/ Segundo o signo dos remadores da proa/ A balança.../ nunca antes do aquário”*.

Por fim, numa conversa entre o tempo e a tempestade, dois dos agentes com quem o nosso herói tem que lutar *sine die*, descortinamos e constatamos a sua luta diária: *“Diz o tempo à tempestade/ Que a aldeia morre um pouco/ Nos braços do povo no povoado/ Se dia após dia/ O poente chega à praia antes do pescador”*.

No decorrer do poema, o *“Cardume”* assume a importância do herói colectivo, que engloba todos os peixes do mar. Desta forma, parece ouvir-se a voz do poeta a realçar a luminosidade deste herói, que se reflecte no mar: *“Cardume! pelo fósforo das ondas/ Planava a erosão/ Da tua escama luminosa/ E direi a ti! ó fogão/ Das três proas sobre o poente/ Que o relâmpago sobre a dupla vaga/ É belo/ Com o peixe Que resvala/ Entre o ilhéu E a sua península”* e nas aspirações do pescador: *“Perto! homens & remos/ Erguem-se na vertical da proa/ Como lanças/ De um guerreiro sem memória”*.

A partir desse instante, outros heróis ocupam o nosso horizonte visual: *“A moreia!”*, *“A garoupa!”*, *“O atum!”*, *“a estrela-do-mar!”*, *“A cavala!”* e a *“sardinha”*. Assim, caracteriza-se o homem e o seu trabalho, no qual o mar constitui o palco da terra arável. Todo este ambiente marítimo é desenhado e comprovado por determinados vocábulos: *“pescador”, “beira-mar”, “búzio”, “ondas”, “cardumes”, “mar alto”, “anzol”, “remadores da proa”, “praia”, “peixe”, “marinheiros”, “rede”, “baías”, “marés”* e *“pesca”*.

“Terra e mar conjugam-se na preparação do terreno propício para o trabalho: Além! No podium do mar largo/ Os cetáceos são olhos que saltam

saltos de solidão/ E se apaixonam/ Ao longo da costa/ Pelo ombro da ilha Que de longe balouça⁽¹⁵⁶⁾. Na verdade, os cetáceos apresentam-se, através da aliteração da sibilante, como alegres navegadores marítimos, que “*saltam saltos de solidão*”. Estes saltos são solitários, porque os homens não compartilham essa alegria.

Além disso, os peixes apaixonam-se pelas ilhas e, por isso, fazem um pacto com elas e com os seus habitantes um “*pacto de amor no ombro do mar*” e, nesse instante, tudo converge para o sucesso da pescaria, uma vez que deste pacto resulta o engrandecimento dos pescadores, que agora assumem o papel de “*marinheiros de alto porte/ como capitães-de-mar-e-guerra*”.

Assim sendo, “*Introduz-se neste canto o discurso da “fábula”, que confere forma textual específica ao mundo marítimo, volve-se ao tempo em que os animais falavam. Desta forma, os peixes dialogam acerca de si próprios, da ilha, da sua contribuição construtiva, enquanto cúmplices do pescador*”⁽¹⁵⁷⁾. Neste sentido, também o barco assume uma espécie de animização, pois o veículo fornece a ajuda que o pescador precisa: “*E diz a proa à sétima onda/ Amor!/ Entre o peixe e o pescador/ Não há melhor isca/ Que o bater do coração*”.

Deste modo, parece esboçar-se uma união fraternal e quase religiosa entre a ilha e o mar, havendo uma certa relação de dependência entre ambos: “*Quando a ilha é sacerdote/ E o mar é catedral/ E o poente! oração/ Que se ergue/ Entre o mar E o seu cardume/ O anzol aproxima-se do ofício/ Como o céu da boca/ Entre a hóstia e a comunhão// E diz a proa à sétima onda/ Amor!/ Entre o peixe e o pescador/ não há melhor isca/ Que o bater do coração*”.

Desta forma, “*Terra e Mar são dois símbolos importantes: A Terra é um princípio passivo e feminino, opondo-se ao céu que é um princípio activo e masculino. Simboliza a função maternal (Tellus Mater). Foi ela que, segundo Hesíodo, gerou o Céu que, por sua vez, a fecundou, dando origem aos deuses. Este casamento do céu com a terra foi imitado depois pelos deuses, pelos homens e pelos animais, tornando-se assim a Terra a Grande Mãe, que esteve na origem de toda a vida.*

¹⁵⁶ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.15.

¹⁵⁷ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.16.

Se a terra é um princípio passivo, o Mar é o símbolo da dinâmica da vida: tudo vem do mar e tudo regressa ao mar. Estando as águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre aquilo que é ainda informal e possível e as realidades formais. É portanto também símbolo de dúvida, de incerteza, de indecisão⁽¹⁵⁸⁾.

Edna Testi⁽¹⁵⁹⁾ considera que o mar despertou os poetas cabo-verdianos, para a valorização do que era genuíno nas ilhas.

Assim, o arquipélago transforma-se na rede com a qual os marinheiros pescam o alimento, uma vez que a ilha é o recorte da alma, tal como as rugas teimam em ser o recorte do corpo: *“E olho a olho! marulho a marulho/ O cardume enovela/ rugas & artérias/ Sobre as ondas Que tecem/ o arquipélago/ no sangue dos pescadores”*. Além disso, o papel do cardume é enovelar linhas *sui generis* – as rugas e as artérias –, para que, depois, as tecelãs – as ondas – possam tecer um desenho especial – o arquipélago –, num pano peculiar – o sangue dos pescadores.

O título engloba toda a mensagem do texto. O Pescador é aquele que dedica a vida numa busca incessante por melhores condições de existência; o Peixe é o objectivo que está na mente de cada marinheiro e, ao mesmo tempo, o fruto de sobrevivência da comunidade, a Península é como que a união entre o homem e o mar. Desta forma, verifica-se uma identificação anímica entre o Mar e o Homem, presenciada pela Terra. Esta envolvência do imaginário marítimo reflecte a especificidade do sentimento ilhéu.

Na sequência desta análise, podemos visualizar uma relação intertextual com o poema “Quando penso no mar”, de Vitorino Nemésio, na medida em que, em ambos, se estabelece uma relação dialéctica entre a Terra, o Mar e o Ilhéu: *“Quando penso no mar/ A linha do horizonte é um fio de asas/ E o corpo das águas é luar, // De puro esforço, as velas são memória/ E o porto e as casas/ Uma ruga de areia transitória. // Sinto a terra na força dos meus pulsos:/ O mais é mar, que o remo indica,/ E o bombeado do céu de astros avulsos. // Eu, ali, uma coisa imaginada/ Que o Eterno pica,/ Vou na onda, de tempo carregada, // E desenrolo.../ Sou movimento*

¹⁵⁸ Flórido, José, op.cit.p.51.

¹⁵⁹ Testi, Edna de Moraes Pereira, “O Mar e as Poéticas Portuguesa e Cabo-Verdiana”, Edição Nº111, de 18/07/2003, acesso a 4 de Julho de 2005, disponível em: <http://www.navedapalavra.com.br/>.

e terra delineada,/ Impulso e sal de pólo a pólo.// Quando penso no mar, o mar regressa/ A certa forma que só teve em mim –/ Que onde acaba, o coração começa.// Começa pelo aro das estrelas/ O compasso retido em mente pura/ E avivado nos vidros das janelas.// Começa pelo peito das baías/ A rosar-se e crescer na madrugada/ Que lhe passa ao de leve as orlas frias.// E, de assim começar, é abstracto e imenso:/ Frio como a evidência ponderada,/ Quente como uma lágrima num lenço.// Coração começado pelos peixes,/ És o golfo de todo o esquecimento/ Na minha lembrança que me deixes,// E a rosa dos Ventos baralhada:/ Meu coração, lágrima inchada,/ Mais de metade pensamento”⁽¹⁶⁰⁾.

Em suma, neste poema, as palavras saem da boca das imagens como reflexo do contexto sócio-antropológico vivido pelos verdadeiros heróis cabo-verdianos.

O segundo⁽¹⁶¹⁾ poema desenvolve-se em função do “Aqui”, “Ali”, e do “Além”, como tentativa de responder à questão retórica, que se esboça no título: “Onde Mora a Mão/ e a Viola do Artesão”. Além disso, podemos assistir à encenação de “*um processo regenerativo da memória, e da narração de acontecimentos históricos passados*”⁽¹⁶²⁾: “Ali! as narinas do meu pai/ Sofreram o sopro/ E a forja redonda/ Do carvão de cruz & caos/ Como a lesão no riso/ Como o sol no metal da dor/ É primo da matéria-prima/ Além! sob o silêncio do tambor de Deus/ Dentes d’ Europa/ vendiam/ o pão d’ África à fome das Américas”.

Assim, chegamos ao final do poema sem uma resposta clara à questão, mas com um motivo para o enigma, pois não é necessário saber: “Onde Mora a Mão/ e a Viola do Artesão”, uma vez que este se faz sentir e ouvir por todo o mundo, através da habilidade de moldar as palavras, que acompanhadas pelo som libertador da viola, inundam o Universo.

No poema, “*a mão poderosa deste descendente do ferreiro mítico engendra a nova arma, o novo escudo, a incandescente palavra que incorpora em si o mapa da História: escravidão, trabalho forçado, deportação, miséria, etc.*”⁽¹⁶³⁾.

¹⁶⁰ Moniz, António, *Para Uma Leitura De Sete Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, pp.75 -76.

¹⁶¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.71-74.

¹⁶² Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.16.

¹⁶³ Leite, Ana Mafalda, 2001, op. cit.pp.298-299.

CANTO IV

Odes de Corsa de David

*“Cumpliendo con mi oficio
Piedra con piedra, pluma a pluma*

*Yo estoy limpando mi campana
Mi corazón, mis herramientas*

*Aquí nadie se queda inmóvil
Mi pueblo es movimiento
Mi pátria es un camino
Y cuanto más, y cuanto,
Amé, pequeña patria, cuanto gané o me dieron
Fue solo para ti, para adornarte,
Para cantar tu tierra de delgada cintura”.*

PABLO NERUDA

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

O primeiro poema⁽¹⁶⁴⁾ conta-nos a tragédia do povo de Cazenga provocada pela presença dos colonizadores, cujo o ódio era uma constante: *“As buzinas do ódio/ E as rodas do ódio/ E o ódio dos homens/ com matrícula nos olhos/ Atropelaram no ventre da mulher grávida/ o mais novo dos filhos/ do povo de Cazenga”*. No ar respirava-se um gosto mórbido de sangue e terror: *“O poente era então/ moeda de sangue”*.

Além disso, a presença do colonizador, ainda que inconscientemente, era constante: *“as Forças d’ Europa/ ressonavam/ Com lâmpadas E vi-trais nos olhos/ E um cravo vermelho/ entalado na garganta”*.

Aqui, as cores da bandeira portuguesa assumem novas significações, o vermelho deixa de ser *“a cor viril por excelência e a cor da conquista e do risco”*⁽¹⁶⁵⁾, para representar, agora, o ódio e o verde abandona o sentido

¹⁶⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.77-78.

¹⁶⁵ Vieira, Joaquim, *Portugal Século XX: Crónica em Imagens 1910-1920*, s.l., Círculo de Leitores, Julho de 2000, p.42.

da “*cor que mais convém aos homens do porvir*”¹⁶⁶) para simbolizar a angústia: “*Não cubram! Irmãos/ O rosto do povo de Cazenga/ Com o escudo vermelho do ódio/ Com o verde escudo da angústia*”. Este apelo do poeta desemboca na necessidade de voltar a página e de erguer o nome daqueles que lutaram pela Pátria.

Tudo isto, assinala a solidariedade do poeta para com o povo. Assim, através do título, o autor pretende salientar a sua ânsia de fazer chegar esta mensagem (tambor) a todos os Cabo-Verdianos espalhados pelo mundo (tal como o movimento do Imbondeiro espalha as suas raízes).

O poema “CAMARADA AGOSTINHO NETO”¹⁶⁷ é composto por cinco partes. A primeira parte dá-nos conta das grandes preocupações, que Agostinho Neto possuía, tais como instigar a prática revolucionária e afirmar a identidade cultural nacional. Este facto explica o início do poema: “*Camarada Agostinho Neto*”. Aqui, Corsino Fortes, dirigindo-se ao poeta, pretende demonstrar que o sonho de liberdade de Agostinho Neto será partilhado e realizado por aqueles, que, como ele, lutaram por uma vida melhor: “*Estamos sem grades na carne sem algemas/ no espírito: homens para além de todas as coordenadas, para/ além de todas as fronteiras e muralhas da vida// Não para amolecer com o pranto a tua memória ...mas/ para viver contigo no real a grandeza revolucionária do teu sonho/ És. Somos o pão da revolta/ Que tu amas e nós amamos*”.

Na verdade, segundo Marga Holness¹⁶⁸, o sonho de Agostinho Neto é o anseio do povo por uma vida que nunca viveu, por um sol que nunca viu. A urgência está em desenvolver o esforço supremo, com vista a despoletar o heroísmo frustrado do povo. Por mais escura que seja a noite, o dia e a vida apenas estão entorpecidas dentro dela, necessitando somente de que o despertar da consciência e da vontade os faça triunfar.

Assim, dirige-lhe um merecido reconhecimento: “*Tu pertences, Neto! à estatura dos homens que sabem como (é/ [que]) o/ rosto da terra se transforma em sonho E como é que o poema se/ [transforma/ em luta em carne em espírito, para a construção da sociedade nova/ [sem/ exploração do homem pelo homem*”.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.79-85.

¹⁶⁸ Holness, Marga, “Introdução”, in: Neto, Agostinho, *Sagrada esperança*, 11ª Edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987, pp.40-41.

Neste sentido, estes versos vão ao encontro da ideologia de Neto, cujos poemas reflectiam *“a sua revolta contra o domínio português e a situação económica e social da população angolana”*⁽¹⁶⁹⁾.

Na sequência, o poeta apresenta-se como conhecedor e apreciador da conduta de Agostinho Neto, uma vez que este carregava a esperança de inaugurar um novo tempo, no qual todos lutassem por uma Angola livre, deixando de ser apenas parte de uma colónia opressora: *“Sabemos Neto! pela dor muscular do teu poema que as tuas mãos/ colocaram pedra nova nos alicerces do mundo:/ Para que África fosse cada vez mais livre e Angola fosse cada vez/ [mais/ África... para que África fosse cada vez mais mundo e o mundo fosse/ [cada vez/ mais Homem”*.

No entender de Marga Holness⁽¹⁷⁰⁾, a esperança constitui uma inexpugnável constante na poesia de Agostinho Neto; esperança essa que representa essencialmente uma fé profunda na capacidade do povo de transcender a escravidão.

No poema *“Confiança”*⁽¹⁷¹⁾ do escritor angolano, o próprio poeta constata que aqueles que forem capazes de ultrapassar os dramas do passado e se colocarem numa perspectiva de vencedores, são merecedores de sucesso na empreitada, consolidando os alicerces da cultura e da identidade. Desta forma, o poeta considera que merece o sucesso: *“mereço o meu pedaço de pão”*, pois foi capaz de utilizar as suas mãos para colocar os alicerces da cultura angolana, no mundo: *“As minhas mãos colocaram pedras/ nos alicerces do mundo”*.

Noutro poema, *“Não me peças Sorrisos”*⁽¹⁷²⁾, Agostinho Neto revela que a sua caminhada não passa pela obtenção de glórias: *“As honras cabem aos generais/ A minha glória é tudo o que padeço/ e que sofri/ os meus sorrisos/ tudo o que chorei”*, pois considera-se apenas um Ser que constrói o próprio caminho, ainda que as dificuldades lhe preguem partidas: *“Nem sorrisos nem glória/ Apenas um rosto duro/ de quem constrói a estrada/ por que há-de caminhar/ pedra após pedra/ em terreno difícil”*.

¹⁶⁹ Teixeira, Rui de Azevedo, *Batalhas da História de Portugal – Guerra de África – Angola*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2006, vol. 22, p.99.

¹⁷⁰ Holness, Marga, op.cit.p.41.

¹⁷¹ Neto, Agostinho, *Sagrada Esperança*, 11ª Edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987, p.79.

¹⁷² Neto, Agostinho, op.cit.pp.82-83.

No entanto, o seu segredo está em nunca desistir de encontrar o caminho que pretende: *“Não me descobri na Vida/ e selvas desbravadas/ escondem os caminhos/ por que hei-de passar// Mas hei-de encontrá-los/ e segui-los/ seja qual for o preço”*.

A segunda parte do poema de Corsino Fortes explora a figura de Neto como militante e revolucionário, que ultrapassa as fronteiras de Angola. A sua ideologia projecta-se dentro do contexto africano e fora dele, pois todos o tomam como o exemplo prático, que impulsiona a luta dos povos, que ainda estavam sujeitos ao obscurantismo, à opressão, à humilhação e à exploração.

Neste sentido, transforma-se em *“bandeira de repúdio”* a qualquer *“[sujeição/ do homem pelo homem”* e no *“baluarte da luta”*, opondo-se a todos os tipos de domínio. Na verdade, parece-nos oportuno afirmar que não nos surpreende que Agostinho Neto se manifestasse contra o *“apartheid”*, o *“imperialismo”* e o *“sionismo”*, uma vez que o *“apartheid”*, com a construção do muro, representava a separação racial; o *“imperialismo”* preconizava a subjugação de nações, supostamente, mais fracas, por uma económica e politicamente mais forte e o *“sionismo”* surge como um movimento revolucionário, que *“leva as pessoas a deixarem o seu país, para viverem uma vida radicalmente diversa, renunciando à sua origem social, à sua língua, às suas relações sentimentais, rompendo brutalmente com o passado para reconstruírem a sua vida”*⁽¹⁷³⁾, princípios que jamais seriam acatados por Agostinho Neto, dado o seu orgulho pela Pátria. Além disso, as mentes desses jovens estavam impregnadas pelo sonho de construírem uma sociedade sem senhores nem escravos, o que os *“conduziu para a província turca, denominada Palestina”*⁽¹⁷⁴⁾. No entanto, o território que escolheram para realizar o sonho já estava habitado, o que fez deles usurpadores de terra alheia.

Além disso, provada a conduta irrepreensível de Agostinho Neto, Corsino Fortes acrescenta que o revolucionário foi a *“força persuasória e combativa dos países”*, que, como Angola, viviam dominados. Repare-se

¹⁷³ Tragtenberg, Maurício, “Dialéctica do Sionismo”, in: *Revista Espaço Académico*, Nº 22, Março de 2003, acesso em 28 de Setembro de 2006, disponível em:

http://www.espacoacademico.com.br/022/22mt_sion.htm.

¹⁷⁴ Ibidem.

que o próprio Neto, no poema “Aspiração”⁽¹⁷⁵⁾, demonstra que a sua força é o resultado do desejo e, por isso, inspira as consciências desesperadas: *“o meu Desejo/ transformado em Força/ inspirando as consciências desesperadas”*. E, de seguida, é considerado o representante da Liberdade: *“A liberdade do teu nome inscreve-se para além de todos os [continentes]”*.

Desta maneira, Corsino Fortes confirma que o carácter revolucionário de Neto se reflecte, na sua poesia: *“Erguer do pó a consciência libertária de uma nação em marcha;/ Dar à terra a voz do povo e ao povo a voz da pátria”*.

Na terceira parte do poema, surge a confirmação do profundo humanismo que Agostinho Neto irradia: *“Para além de todas as celebrações do teu humanismo actuante”*, através do seu amor pela Vida e do seu conhecimento do sofrimento humano. No poema “Velho Negro”⁽¹⁷⁶⁾ do poeta angolano, assistimos à empatia vivencial do sofrimento alheio: *“Vendido/ e transportado nas galeras/ vergastado pelos homens/ linchado nas grandes cidades/ esbulhado até ao último tostão/ humilhado até ao pó/ sempre sempre vencido// É forçado a obedecer/ a Deus e aos homens/ perdeu-se// Perdeu a pátria/ e a noção de ser// Reduzido a farrapo/ macaquearam seus gestos e sua alma/ diferente// Velho farrapo/ negro/ perdido no tempo/ e dividido no espaço!// Ao passar de tanga/ com o espírito bem escondido/ no silêncio das frases côncavas/ murmuram eles:/ Pobre Negro!/ E os poetas dizem que são seus irmãos”*.

Um outro poema, no qual, Agostinho Neto revela a sua solidariedade para com aqueles que são vítimas de exploração é “Civilização Ocidental”⁽¹⁷⁷⁾. Aqui, o poeta observa, de perto, o trabalho escravo: *“Depois de doze horas de trabalho/ escravo// Britar pedra/ acarretar pedra/ britar pedra/ acarretar pedra/ ao Sol/ à chuva/ britar pedra/ acarretar pedra// A velhice vem cedo// Uma esteira nas noites escuras/ basta para ele morrer/ grato/ e de fome”*.

No texto de Corsino Fortes, vemos Neto assumir a importância merecida, tanto em Angola (onde nasceu), em Cabo Verde (que amou como segunda Pátria), como em Portugal (onde a sua palavra rende maiores

¹⁷⁵ Neto, Agostinho, op.cit.pp.80-81.

¹⁷⁶ Neto, Agostinho, op.cit.p.64.

¹⁷⁷ Neto, Agostinho, op.citp.69.

frutos), libertando, assim, o seu povo do “*peso de pólvora e/ opressão*”, que o português carregava sobre ele: “[*aqui ou/ além, nesta ou noutra parte do mundo, onde a tua viva memória/ [irmã os/ homens sob a mesma telha e sob a mesma lâmpada, tem para nós/ [exemplar/ significância celebrar o teu nome quer em Angola, tua terra natal/ [onde forjaste/ o teu espírito de luta, quer em Cabo Verde que amaste como a/ [segunda/ pátria, quer em Portugal onde humanizaste a língua dos teus poemas/ Angolanamente despoletaste a sílaba portuguesa do seu peso de/ [pólvora e/ opressão; // Libertaste o pão da palavra da casca da colónia e cicatriz fascista; / e trouxeste do solo da língua um novo amor, dando-lhe a/ [dimensão/ histórica de um país sem fronteira*”.

Assim, ficamos com a certeza de que a poesia de Agostinho Neto, bem como a sua ideologia sócio-cultural, extravasa as fronteiras angolanas, aproximando-se de todos os irmãos de sofrimento e de luta, como se pode observar, no poema “Saudação”⁽¹⁷⁸⁾: “*Esta mensagem/ seja o elo que me ligue ao teu sofrer/ indissolivelmente/ e te prenda ao meu ideal*”.

Segundo Marga Holness⁽¹⁷⁹⁾, ainda que a poesia de Neto escarpelize sofrimentos, humilhações e mágoas, é notável pela total ausência de sentimentalismo. A dor que o poeta sente provém da sua sentida identificação com a dor sentida pelo povo. Não há, na sua poesia, lugar para autocomiseração ou para o pranto, marcas de servidão. O futuro tem de ser criado “*com os olhos secos*”. A única amargura resulta da incapacidade de agir, de fazer a unidade. Não foi por casualidade que algumas das anteriores edições destes poemas tinham por título *Com os Olhos Secos*, dado que esta espécie de *leitmotiv* exprime de forma tão vigorosa a determinação e a necessidade que impregnam a obra de Neto. Este aspecto está explícito no poema “Criar”⁽¹⁸⁰⁾: “*Criar criar/ criar no espírito criar no músculo criar nervo/ criar no homem criar na massa/ criar/ criar **com os olhos secos**// criar criar/ sobre a profanação da floresta/ sobre a fortaleza impúdica do chicote/ criar sobre o perfume dos troncos serrados/ criar/ criar **com os olhos secos**// Criar criar/ gargalhadas sobre o escárnio da palmatória/ coragem nas pontas das botas do roceiro/ força no esfrange-*

¹⁷⁸ Neto, Agostinho, op.cit.pp.84-85.

¹⁷⁹ Holness, Marga, op.cit.pp.41-42.

¹⁸⁰ Neto, Agostinho, op.cit.pp.108-109.

*lhado das portas violentadas/ firmeza no vermelho sangue da insegurança/
criar/ criar com os olhos secos// Criar criar/ estrelas sobre o camartelo
guerreiro/ paz sobre o choro das crianças/ paz sobre o suor sobre a lágrima
do contrato/ paz sobre o ódio/ criar/ criar paz com os olhos secos// Criar
criar/ criar liberdade nas estradas escravas/ algemas de amor nos cami-
nhos paganizados do amor/ sons festivos sobre o balanceio dos corpos em
forcas/ simuladas/ criar/ criar amor com os olhos secos”.*

De seguida, Corsino Fortes afirma que a figura de Neto é a “força que ergue a África” e que o seu sangue vive em cada elemento do povo angolano e, por isso, a sua herança se torna maior do que o sonho que o impulsionava a lutar: “A seiva do sangue será! Poeta// Dezassete vezes maior que teu sonho”.

A última parte deste poema é aproveitada pelo escritor, para estabelecer uma série de saudações ao poeta angolano.

Nela, Corsino Fortes lembra que a caminhada do povo angolano, no presente, é o reflexo dos ensinamentos de Neto: “Neto/ Há caminhos que a morte não ousa/ E a vida não conta/ Mas que o povo percorre com pés de séculos/ Pelas rugas// Que o poeta rasga no rosto da terra”.

De seguida, as saudações surgem, como uma enxurrada de benefícios: “te saúdo! Poeta// A ocidente desta língua que tu amas”; “Saúdo-te! Poeta/ Com a dor da mão Que rasga no imbondeiro/ o ventre da terra-mãe/ E acena para teu rosto”; “saúdo-te! Poeta/ Com o pão ázimo do teu povo/ a Sotavento + a força”, “E saúdo-te! Poeta/ Com o povo desta Seara/ Que as províncias ondulam/ Na boca do teu poema”.

Na continuação do canto IV, o poema “NÃO HÁ SOL/ QUE MORRA/ NA SOMBRA DO POENTE”⁽¹⁸¹⁾, está dividido de uma forma interessante e *sui generis*, através de três abraços, que tornam a palavra poética mais gestual, aproximando a escrita ao código gestual e oral. A presença da oralidade confirma-se com a forma carinhosa como o autor trata o seu amigo “Manecas Duarte”.

Assim, no primeiro abraço, ele informa o amigo que o louvor que os Cabo-Verdianos lhe dedicam é muito grande, pois ele tem sempre na memória a condição do seu povo e a solução para os problemas de Cabo

¹⁸¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.86-89.

Verde: “*Que trazes no bolso/ uma viola para cada amigo/ E no pórtico da alma/ uma árvore para cada rosto/ E/ um poço para cada secura*”.

No segundo abraço, o poeta diz-lhe que o admira, porque na sua obra se observa a “*transgressão & ternura*”, na medida em que, luta contra todos, tendo como justificação a sua ternura por Cabo Verde. E, finalmente, relembra-o dos elementos que identificam a sua terra: “*a cabra*”, como símbolo da alimentação e a “*ilha*”, que é a Pátria.

Por último, quer oferecer-lhe: “*A vivência desta língua/ De sal & fogo/ Que do céu ao cemitério/ Ganha/ espaço & tempo/ Para arder na boca o coração de Sahe!*”, na certeza de que melhores tempos virão.

No terceiro abraço, faz transparecer um orgulho imenso, que todos sentem pelo amigo Manecas Duarte: “*No ar/ o arquipélago escuta o pé/ Da tua partida/ Se o sol traz um arco à roda do teu rosto/ E com lábios de pedra/ céu & secura/ As nascentes aguardam-te à boca das ribeiras*”.

Neste sentido, demonstra-lhe que todos conhecem os seus feitos, há muito tempo: “*Do meu amigo em viagem/ E as mãos E os telegramas// Que vieram/ com 52 anos de avanço/ Como/ folhas para teu corpo/ E/ raízes para teu rosto/ Falam/ Da tua força em cada semente*”. Essa importância foi-lhe atribuída por impulsionar a construção de uma ilha, em sentido pleno, e, por isso, surge como a bandeira, símbolo da sua nação: “*E falamos/ Do peso da tua safra/ sobre a terra/ Como! Ilha & bandeira/ Que explode sua espiga no coração da pátria*”.

Desta forma, este poema afirma-se como uma espécie de homenagem a Manuel Duarte, “*o compatriota, autor de escassa prosas, que, em 1954, pugnava pelo regresso às raízes afro-cabo-verdianas*”⁽¹⁸²⁾. Assim, transforma-se no símbolo de patriotismo e de solidariedade.

Este canto finaliza com mais dois poemas: o primeiro, “*P.A.I.G.C.*”⁽¹⁸³⁾. Trata-se de um movimento de libertação nacional, cujas preocupações eram políticas, militares e, principalmente, culturais.

Segundo Fernando Policarpo⁽¹⁸⁴⁾, o PAIGC conseguiu implementar no terreno uma organização administrativa revolucionária de enqua-

¹⁸² Pires Laranjeira, op.cit.p.225.

¹⁸³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.90-91.

¹⁸⁴ Policarpo, Fernando, *Batalhas da História de Portugal – Guerra de África – Guiné*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2006, vol.21, p.45.

dramento das populações, investindo estrategicamente na mentalização ideológica, nos cuidados primários de saúde, na educação e no recrutamento de voluntários para pegar em armas, se necessário fosse.

O principal objectivo do PAIGC era “liquidar o colonialismo da Guiné e Cabo Verde e a união dos povos guinienses e caboverdianos, numa perspectiva de unidade africana”⁽¹⁸⁵⁾. Assim, “aspirava à unificação dos dois territórios quando fosse alcançado o objectivo principal, ou seja, a libertação do domínio português, perseguido através da luta armada. A proclamação da Independência ocorreu a 5 de Julho de 1975 e a presidência da nova República de Cabo Verde foi entregue ao líder do PAIGC, Aristides Pereira”⁽¹⁸⁶⁾. Na verdade, a intenção do partido “era reafrikanizar os espíritos e restaurar a identidade”⁽¹⁸⁷⁾.

Na sequência, o poema faz referência a Pidjiguiti⁽¹⁸⁸⁾, na cidade de Bissau, onde, em 1959, a polícia colonial massacrou estivadores em greve e também a Boé, ainda na Guiné, onde, dez anos depois, o PAIGC ganhou uma vitória militar importante e decisiva.

Esta referência política desenvolve-se ao longo do poema, quando o poeta cita elementos como: “a potência fálica da terra + a potência familiar do povo/ É o povo de coração em marcha sob a bandeira de Pidjiguiti/ É a árvore de Boé + a proa do arquipélago que abalroa”, conotando a vontade do povo em tornar fecunda a terra, sendo este o ponto de partida para que o movimento tomasse forma.

Depois, há uma conquista que se concretiza na devolução da liberdade aos africanos por parte dos colonos (portugueses), havendo o nascimento real da Pátria. “No umbigo da colónia/ A caravela da opressão secular/ É o tambor da história + o ovo da concórdia/ Que devolve/ À Libertária África/ A dubla fatia do seu património”. Assim, a união do povo fará prosperar toda a Pátria: “É o braço do povo + o corpo da terra toda

¹⁸⁵ Silva, António E. Duarte, *A Independência da Guiné-Bissau e a Descolonização Portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1997, p.38.

¹⁸⁶ AA.VV., *Grande Atlas do século XXI – África Setentrional e Ocidental*, Multiactiva Creación y Servicios Editoriales, s.l., 2005, p.275.

¹⁸⁷ Policarpo, Fernando, op.cit.p.53.

¹⁸⁸ “De acordo com a história contada pelo PAIGC, os trabalhadores da estiva e dos transportes fluviais, com ordenados a rondar os 15 escudos, encontravam-se em greve por aumentos salariais quando foram brutalmente alvejados pelos disparos de polícias, militares e civis armados”. Policarpo, Fernando, op.cit.p.74.

*ela/ De peito aberto da pátria aberta/ É a Estrela da manhã/ No sangue/
Na alvorada/ Na árvore/ De todos nós”.*

A segunda parte do poema é dedicada a Amílcar Cabral, “fundador do PAIGC e um dos ideólogos mais prestigiosos da revolução africana”⁽¹⁸⁹⁾. Na verdade, segundo Fernando Policarpo⁽¹⁹⁰⁾, este, como nenhum outro líder africano, conheceu o poder da arma diplomática. As ideias de Autonomia e Independência nacional tomaram força com a geração de Cabral, nos anos 40. O seu empenho foi o símbolo da luta de libertação nacional, em 1956, em Bissau, com a criação do PAIGC. Esta luta durou até ao momento do seu assassinato. No entanto, o PAIGC sobreviveu e com ele a vontade de lutar pela Independência.

Maria Manuela Lopes Guerreiro⁽¹⁹¹⁾ afirma que Amílcar Cabral, nas suas armas teóricas, defendia que, para conseguir atingir uma acção de transformação, em Cabo Verde e na Guiné, era necessário o estudo duma realidade concreta naqueles territórios, delineada sob vários pontos de vista: geográfico, económico, social e cultural.

Desta forma, o poeta faz questão de relembrar que o sonho e a necessidade de luta não são fáceis de derrotar, daí que apesar da “*árvore que tomba*”, o sonho prevalece, manifestando-se no “*tambor que rompe*”: “*Amílcar! Há hélice & sonho/ na raiz da árvore que tomba/ Há sangue & ombro/ na pele do tambor que rompe*”. E, finalmente, constata que cada confronto é um misto de dor tanto para o povo africano como para o português: “*Não há Janeiro/ Não há Novembro/ Que não seja/ Uma península de dor/ Entre duas bandeiras*”.

O segundo poema parece continuar o assunto do primeiro, fazendo referência a Boé e também a Amílcar. Assim, faz-se um pedido de paz: “*Que a paz venha/ pelo pé & pólen das árvores de Boé/ Avivar/ na dupla boca da terra/ na boca dupla dos mortos/ Os tambores de tanta guerra*”.

Deste modo, prossegue a mensagem, impregnada duma franca esperança, para que os Cabo-Verdianos não se deixem derrubar pelo clima da injustiça: “*E que as balas de Janeiro/ E as valas de Novembro/ não misturem teu sangue – Amílcar/ À mesma moeda de corrupção*”.

¹⁸⁹ Ferreira, Manuel, 1977, op.cit.p.60.

¹⁹⁰ Policarpo, Fernando, op.cit.p.87.

¹⁹¹ Guerreiro, Maria Manuela Lopes, op.cit.pp.83-84.

Neste sentido, o poema termina esboçando a certeza de que a liberdade “*De sílaba & sílabas*”, que cada um carrega no seu interior: “*Que o espírito soletra*”, pretende espalhar-se pouco a pouco: “*cratera em cratera/ de savana em savana/ Emergem!*”. Chegando, assim, à conclusão de que tal como o sonho de Amílcar Cabral se realizou, também o povo irá conseguir os seus objectivos.

Assim, “*neste poema tecnicamente sofisticado e imagisticamente rico, o conteúdo refere-se a sucessos específicos de importância histórica e simbólica, tais como o massacre em 1959 de estivadores em greve no cais de Pidjiguiti na Guiné. Mas mesmo neste poema explicitamente militante, Fortes não abandona os seus desígnios de criar uma nova expressão poética empregando uma linguagem vibrante de imagens arrumadas formulaicamente como se para exprimir o dinamismo emotivo da tomada de consciência*”⁽¹⁹²⁾.

Com a elaboração deste poema, Corsino Fortes conseguiu alcançar o objectivo de transmitir a importância da vivência política ocorrida, em Cabo Verde, no período da Independência, ressaltando o processo de libertação do país dum regime opressor.

O título “*PÓLEN PARA A TUA BOCA*”⁽¹⁹³⁾ pode ser explicado através dos seus dois vocábulos-chave, o “*Pólen*”, simbolizando a agradável mensagem dirigida a Amílcar Cabral, pois é a força de um povo que se esboça, e a “*Boca*”, que através da sinédoque, representa Amílcar na sua totalidade e com ele uma nação que pulsa por liberdade.

¹⁹² Hamilton, Russel G., op.cit.p.167.

¹⁹³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.92-93.

CANTO V

Tal Espaço & Tempo

“Toda a revolução é um acto de Cultura”.

AMÍLCAR CABRAL

O apelo ao regresso e à construção é tónica predominante, no último canto. Na verdade, o título já traduz a unidade que se espera construir, pois o tempo e o espaço são as duas faces da mesma moeda. Como Kant⁽¹⁹⁴⁾ salienta, na *Crítica da Razão Pura*, o tempo é o conhecimento do mundo interior e o espaço é a dimensão relativa ao conhecimento do mundo exterior.

Neste sentido, segundo António Custódio Gonçalves⁽¹⁹⁵⁾, o espaço não se reduz à distribuição física, como espaço físico, porque é um elemento estruturante das relações sociais e das práticas culturais dos diversos actores sociais e grupos sociais com posições diferenciadas e com diferentes capacidades de acção sobre o espaço e sobre a vida social.

Além disso, em relação ao tempo, o sociólogo⁽¹⁹⁶⁾ afirma que cada cultura estrutura a sua própria temporalidade, através de modelos específicos de relações intraculturais e interculturais complexas e, citando E. Leach, acrescenta que a estruturação do tempo não é um dado da natureza, mas uma construção social e cultural.

Este canto é composto por 5 poemas. O primeiro⁽¹⁹⁷⁾ trata, tal como o próprio nome indica, de um acto de cultura que vai crescendo através de muita luta e de um trabalho árduo e contínuo: “*Como o som cresce na fruta! na árvore/ está o tambor*”. Este verso constitui uma espécie de retoma do título do livro. Na verdade, aqui cosmifica-se a ilha, a linguagem, o amor e o homem: “*«se o destino do homem é o trabalho contínuo»*”. Assim, nada melhor que o verso final para concluir esta ideia: “*Cultura! toda*

¹⁹⁴ Lamas, Estela Pinto Ribeiro et alii, *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*, Porto, Porto Editora, 2000, p.162.

¹⁹⁵ Gonçalves, António Custódio, *Questões de Antropologia Social e Cultural*, 2ª Edição, Porto, Edições Afrontamento, Julho de 1997, p.141.

¹⁹⁶ Gonçalves, António Custódio, op.cit.p.133.

¹⁹⁷ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.97.

ela/ *É a expressão dinâmica De um caos inicial*”, ou seja, se não existisse um caos não haveria necessidade da dinâmica que a cultura transmite, corroborando a necessidade de uma luta destemida.

O segundo poema⁽¹⁹⁸⁾ divide-se em três partes: na primeira, podemos verificar a coexistência de uma relação entre a divindade, mais propriamente entre o sobrenatural e o herói, que aqui é colectivo, o povo cabo-verdiano.

Assim, em cada cabo-verdiano vê-se, estampado no rosto, o peso de cada despedida: *“Nas rugas deste homem/ Circulam/ estradas de todos os pés que emigram”*. Aqui, sente-se a presença tanto de “deus” como do “demónio”, tal como diz o provérbio popular “Acender uma vela para Deus e outra para o diabo”, com o intuito de conseguir o sucesso pretendido: *“deus & demónio/ jogam/ noite e dia/ a sua última cartada”*.

Na verdade, desde os acontecimentos da Pátria aos da Terra-Prometida: *“E do pó da ilha à mó de pedra”*, tudo afecta o Cabo-Verdiano que está despido de preconceitos e aberto a todo o tipo de melhoria de vida: *“Não há relâmpago/ Que não morda a nudez deste homem/ Nudez de liberta!”*. No entanto, dentro de si a *“dor germina”*, pois foram muito enxovalhados: *“Sobre a face deste homem/ o povo ergueu a praça pública”*. E apenas a voz do povo consegue libertar-se, espalhando pelo mundo o seu grito de liberdade: *“E os tambores transportam/ o rosto deste homem”*.

A segunda parte é como que um adensamento da mensagem precedente, pois, se por um lado, a força do homem cabo-verdiano faz progredir a ilha, por outro, o desejo de ser livre e de adquirir melhores condições de vida movimenta o coração dos emigrantes: *“Se o sangue deste homem/ é tambor no coração da ilha/ O coração deste homem/ é corda no violão do mundo”*.

As referências temporais resultam bastante interessantes: *“Ainda ontem”* parecia apenas um sonho que se dilatava dentro do homem; *“Hoje!”*, a dor tem um significado e o sonho tornou-se grandioso: *“E projecta/ sobre as almas/ a seiva/ De uma árvore imensa”*. Além disso, o autor faz uma evocação ao cereal, como símbolo do primeiro desejo: *“Oh cereal altivo! Vertical & probó”*, devido à precariedade alimentar.

¹⁹⁸ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.98-102.

A terceira parte esboça uma identificação completa entre o homem (representante do povo) e a terra, que conseqüentemente levará ao progresso, como podemos observar nos versos que passamos a citar: “*pastor & gado jogam à cabra-cega/ E chifres de sol/ projectam/ cidadelas no ocidente/ O poente galopa a maré-alta/ E ergue/ «À taça da noite/ Sobre as têmporas deste homem»*”; “*Como Noé/ As espécies conhecem/ a sílaba E a substância deste homem*”; “*Não há milho/ Que não ame o umbigo deste homem/ Não há raiz/ Que não rasgue a carne deste homem*”, sendo esta também uma referência mítica e religiosa, uma vez que o reconhecimento da natureza, para com o homem, está ligada a Noé, personagem bíblica, símbolo da criação.

O poeta termina mostrando que é através da “*fome pública deste homem*”, ou seja, da ânsia de libertação, que todo aquele universo cresce: “*E na fome pública deste homem/ Cresce/ a ave no voo E a gema na casca/ Cresce/ o cabo d’ enxada E a cintura da terra/ Cresce/ a porta do sol E o alfabeto da pedra verde*”, sendo o homem o fecundador da terra: “*A erecção deste homem é redonda/ E tem o peso da terra grávida*”.

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

No poema “MULHER”⁽¹⁹⁹⁾, verifica-se uma identificação plena entre a mulher e a Terra-Mãe. Podemos até dizer que há uma dicotomia implícita entre ambas: “*Que nos seios dela/ a Via Láctea bebe o sol da força plena*”, ou seja, os “seios” são uma fonte de alimentação tal como é a terra; “*E do caos da vida! quando.../ O umbigo do dia é deserto longo/ E a areia do teu corpo/ viaja/ pela boca marítima do meu regresso*”, isto é, a mulher apresenta-se como sinédoque representativa da Terra-Mãe e, por isso, tal como a mulher do marinheiro espera o marido com ansiedade, assim também a terra espera que os seus filhos regressem: “*O rosto da ilha é um sorriso de mulher*”.

¹⁹⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.103-105.

Desta maneira, a mulher assume um carácter universalizante e duradouro, pois é o símbolo vivo do amor interminável que os Cabo-Verdianos sentem pela Pátria: *“Se o homem leva ao sol um sonho/ De dentro/ A mulher traz a eternidade no rosto/ Isto é/ Se o pai é o poder da impotência/ O útero da mãe é maior que o Universo”*.

Na verdade, a dimensão deste texto é tão alargada que podemos dizer que *“Maria”*, símbolo de protecção materna e mãe de Cristo, é também protectora de todos os Cabo-Verdianos.

Não poderíamos deixar de focalizar os seguintes versos: *“Que o peito da mulher é a pedra mais dura/ Que Deus pôs sobre a terra dos homens”*, pois parece que a lembrança da pátria, por si só, não foi suficiente para a libertação, causando dor e sofrimento aos que estão fora dela.

O poema *“TEMPO DE SER OVO/ OVO DE SER TEMPO”*⁽²⁰⁰⁾, focaliza o constante e contínuo chamamento ao regresso à terra, numa luta contra o evasãoismo desmedido. Trata-se de participar na reconstrução da nova Pátria, sem abandonar a sua luta individual.

Deste modo, procuramos fazer uma exposição exaustiva de expressões exemplares do tema acima citado: *“Vem!/ Pelo tambor que sacode/ o arquipélago Entre a multidão”*; *“Vem! E abre/ o mundo do teu olho/ sobre a chama marítima”*; *“Vem! pelo arco da tua cratera”*; *“Vem! pelo relâmpago/ Que funde a árvore/ nas nossas entranhas/ E darei ao teu rosto/ os olhos da minha pátria”*; *“Vem! pelo umbigo/ Do batuque da Várzea/ Vem! Pelo sol da manhã/ Que rola/ Como um feto/ pelo ventre da revolução/ vem... não de visita”*; *“Vem! simples & redondo/ pelo sol pela gema/ E pela dor do ovo/ Que o povo fecundou/ As colinas aguardam pela mão/ o gomo da tua herança/ E pelo ventre de Bia/ A cimboa/ dará/ terra/ terra nua/ terra virgem/ Á árvore da tua parábola”*; *“Vem pelo arco-íris/ Antes da chuva/ Quando a enxada é sonho/ na glória dos homens/ E a semente é pó/ na memória da ilha”*; *“Vem E vem/ Pelo corno d’ África E pelo crânio da ilha/ Que raízes da terra/ brotam/ do suor da revolta/ Vem!/ E ergue a tua árvore/ Aqui!/ À porta da cabana/ onde/ A lança do teu pai é soberana”*. Este apelo ao regresso é uma voz omnipresente entre o povo: *“tambor”*, *“viola”*, *“batuque”* e a energia que o consome, numa tentativa de melhoria: *“fogo”*, *“relâmpago”*.

²⁰⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.106-112.

Além disso, faz-se uma descrição corpórea que se identifica com a terra: “olho”, “peito”, “dentes”, “mão”, “rosto”, “umbigo”, “ventre”, “boca”, “crânio”, “pé”, “artérias”, “face”, “veias”, “útero”, “músculo”.

O pormenor dos seguintes versos é extremamente expressivo: “*E do ilhéu que foi ao «eu»/ do eu-ropéu que ficou/ E do tambor que fora o «or»/ ao New York que restou/ A corola da terra/ fala/ daquela saliva/ E o umbigo da ilha/ pergunta/ sol a sol/ Por tal regato que era ao «se»/ da secura que sobrou*”, pela demonstração clara de que, apesar da emigração, a “terra” nunca deixou de pensar nos seus filhos e de desejar o seu regresso. Deste modo, podemos observar que se, por um lado, as palavras de desejo, que os impele a regressar não têm dentes e se deixam levar pelo vento: “*Na noite da tua promessa/ Há palavras sem dentes/ com telhas ao vento*”, por outro, estas palavras, chovendo, ajudam o emigrante a gotejar por dentro, uma chuva que se revela original, pois o que cai do céu são as estrelas: “*Palavras/ que choviam por dentro/ E inundavam de estrelas/ o chão das barracas*”. Todavia, não só a terra não os esqueceu como também as crianças mantêm viva a desejada presença deles: “*As crianças Que projectam/ bibliotecas/ sobre o ilhéu da contenda/ Fala(va)m de ti*”.

Quanto ao título, verificamos uma nítida projecção para um espaço habitável num tempo inigual de convocação ao retorno, embora não se trate apenas de um retorno físico. Na realidade, os Cabo-Verdianos podem estar em qualquer parte do mundo e lutar como se estivessem em Cabo Verde, pois “*em qualquer parte, se pode ser cabo-verdiano e se pode dar o seu contributo*”⁽²⁰¹⁾.

Não poderíamos abandonar este poema, sem relembrar o importante papel da emigração para os Cabo-Verdianos. Na verdade, a emigração manifestou-se, desde sempre, como um factor extremamente marcante na vida do arquipélago e, por consequência, dos seus habitantes, uma vez que o número de habitantes, que vive em Cabo Verde, é inferior à população emigrada. As migrações acabaram por se transformar na única alternativa para sobreviver ao Adamastor que os assombrava, a seca.

²⁰¹ Laban, Michel, op.cit.p.400.

Segundo António Leão Correia e Silva⁽²⁰²⁾, a diáspora unifica a cultura cabo-verdiana, inscrevendo-a no naipe das culturas de vocação universalizante. Neste aspecto, ela representa um precioso instrumento de mobilização e afirmação da cultura cabo-verdiana, no espaço internacional.

Gabriel Mariano, na sua “Carta de Longe”⁽²⁰³⁾, confirma que a necessidade de sair de Cabo Verde é real e, por isso, as migrações ocorrem em massa: “*Eram quarenta e só quatro/ Em Cabo Verde ficaram*”.

A falta de recursos económicos foi um entrave à permanência dos Cabo-Verdianos nas ilhas, impulsionando-os a procurar melhores condições de vida, noutros países, tais como: Estados Unidos, Brasil, Holanda, Venezuela, Argentina e Portugal.

Segundo Luís Filipe da Sousa Martins Torres de Carvalho⁽²⁰⁴⁾, o cabo-verdiano tem, no seu espírito, o desejo de partir para outras terras, em busca de um futuro risonho, mas, ao mesmo tempo, a vontade de permanecer no território acaba por confundi-lo (“*querer ficar/ ter de partir*”).

De facto, há Cabo-Verdianos espalhados pelo mundo inteiro, todavia mantêm uma relação bastante forte com o seu país, contribuindo, assim, para a manutenção da identidade nacional cabo-verdiana. Na verdade, “*o Cabo-Verdiano torna-se o eterno emigrante que busca em terra estranha aquilo que a sua lhe nega sistematicamente*”⁽²⁰⁵⁾.

Francisco José Tenreiro, no seu poema “Negro de todo o Mundo”⁽²⁰⁶⁾, comprova, precisamente, que os Cabo-Verdianos se encontram pelo mundo inteiro: “*Os poetas de Cabo Verde/ Estão cantando...// Cantando os homens/ Perdidos na pesca da baleia./ Cantando os homens/ Perdidos*”

²⁰² Silva, António Leão Correia e, *Cabo Verde: Combatentes pela História*, Praia, Spleen Edições, Dezembro de 2003, pp.52-53.

²⁰³ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.pp.170-171.

²⁰⁴ Carvalho, Luís Filipe de Sousa Martins Torres, «Rebeldia e Sensualidade no Suplemento Cultural: uma perspectiva da produção literária dos poetas “insubmissos”», s.d., acesso a 21 de Setembro de 2006, disponível em:

http://66.102.9.104/search?q=cache:SJTAiCodZGJJ:www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria_literatura/CarvalhoL1.pdf+%27tem%C3%A1ticas+sociais+na+literatura+cabo-verdiana%27&hl=ptPT&gl=pt&ct=clnk&cd=27.

²⁰⁵ Carreira, António, *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, 1ª Edição, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Janeiro de 1977, p.39.

²⁰⁶ Tenreiro, Francisco José, *Coração em África*, Coleção para a História das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Lisboa, Editor África – Literatura, Arte e Cultura, 1986, pp.76-81.

em aventuras da vida/ Espalhados por todo mundo!/ Em Lisboa?/ Na América?/ No Rio?/ Sabe-se lá!.../ - Escuta./ É a Morna...// Voz nostálgica do cabo-verdiano/ Chamando por seus irmãos!...”.

Os Cabo-Verdianos da diáspora, com as suas remessas, contribuem e impulsionam o equilíbrio do país. Este aspecto é facilmente explicável, se pensarmos que o emigrante jamais poderá esquecer os familiares deixados no seu país, daí que lhes enviem uma parte dos seus rendimentos. Estas remessas são consideradas um elemento determinante, quer na dinamização da economia, quer no combate à pobreza.

No entanto, a vida nem sempre corre como se espera! Daí muitos Cabo-Verdianos não terem podido concretizar os sonhos que levavam na bagagem, quando partiram, pois as dificuldades acabavam por afastá-los dos seus objectivos. Estes são lembrados por Jorge Miranda Alfama, no “Regresso”⁽²⁰⁷⁾, O que demonstra que a emigração não foi um sucesso para todos: *“Djily!/ Regresso de mãos vazias/ E o corpo marcado pelas chibatadas do/ Destino/ Não trago nada/ O meu coração vem roto/ De tanto esperar pela palavra prometida/ E a morna já não tem força/ Para abafar o desdém da minha existência...”*.

Outros, ainda, apresentam, nas suas poesias, o escárnio a que os emigrantes são sujeitos nas terras que procuram, para melhorar as suas vidas. Tocalhe, nos seus versos de “Emigrante”⁽²⁰⁸⁾, revela esse aspecto: *“Presos/ Lemos/ De rumo emigrante/ corpos passeamos/ Nas brancas cidades/ De almas ausentes// Passageiros anónimos/ De nomes iguais/ Éramos brilhos nos olhos rancores/ dos carros eléctricos// Preto/ Porco/ Puxa!/ Navalhas que cortam/ Feridas mais fundas/ Nos homens figuras/ De sangue escolhido// Ventres/ Homens/ Esfaqueados/ Negras viagens de fome/ Em letras de imprensa/ Notícia mais gorda/ De raiva de nojo”*.

Todavia, os emigrantes representam o símbolo de patriotismo e de solidariedade, que permitiu grandes feitos históricos à população cabo-verdiana. Assim sucedeu, quando resistiram ao colonialismo e assim foi na luta contra os sinais de miséria.

²⁰⁷ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.pp.226-227.

²⁰⁸ Ferreira, Manuel, 1975, op.cit.p.257.

Nesse sentido, Corsino Fortes, no seu poema “Emigrante”⁽²⁰⁹⁾, desenha a esperança de que todos possam regressar a Cabo Verde: “(...) *Que toda a partida é alfabeto que nasce/ Todo o regresso é nação que soletra...*”.

Em “BOM DIA! ANTÓNIO NUNES”⁽²¹⁰⁾, Corsino Fortes, falando-lhe da sua origem, aproveita para demonstrar-lhe que o mundo e a ilha estão mais próximos, pois como a Pátria não esquece os seus filhos, também os Cabo-Verdianos, espalhados pelo mundo, não a esquecerão: “*António! sob o olho do carvão dos séculos/ Há sons & aves de solidão/ Que ano a ano/ Burilam o coração da ilha/ Como o dia E o diamante/ E o carvão do corpo/ E do carvão dos séculos nasce a Estrela da Manhã// Aqui! entre as rochas do meu pai/ E os vales da minha mãe .../ Grávido/ o ventre da ilha/ Já empurra/ A roda do mundo Entre dois pólos*”.

De seguida, convida-o e convoca-o a participar na alegria da mudança, agora: “*António vem & dança como ovo na praça pública/ António vem/ Pela casca & gema do primeiro comício/ Vem & abraça/ O rosto do sol que nasce do poema da vertigem*”. António Nunes simboliza também esse “amanhã” que se tornou hoje, em que a terra é do seu próprio povo: “*É teu António! O umbigo do mundo/ Onde/ a força do teu suor desagua/ É da ilha! o cristal do tempo*”.

Na verdade, tenta demonstrar-lhe a relação profunda que há entre cada homem cabo-verdiano e a terra: “*Se António respira a ilha /respira o diálogo/ No remoinho dos três mundos/ O céu/ o arquipélago é tão de dentro/ Que as estrelas/ deixam/ cicatrizes na pele*”. E finaliza, relembrando que, tal como todos os emigrantes cabo-verdianos, “*António é semente: raiz & relâmpago/ Tambor de som/ Que floresce/ A cabeça calva de Deus*”, conseguindo, assim, a revelação da acção recriadora do homem, tal como no poema “ILHA”. Na verdade, a semente referida, no poema “ILHA”, é agora descodificada e personificada, assumindo o nome de António Nunes.

O poema “TEMPO DE AMAR”⁽²¹¹⁾ divide-se em três partes, às quais dá nomes específicos.

Assim, a primeira é denominada “AVE DE AMAR” e transmite a sensação de paz que, na ilha, se faz sentir, pois nesta, agora, não há agitação:

²⁰⁹ Fortes, Corsino, *Pão & Fonema*, 2ª Edição, Lisboa, Sá da Costa, 1980, p.40.

²¹⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.113-114.

²¹¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.115-119.

“Com que Deus cobre/ A nudez da sua amada”. Daí a *“ave de amar”* que sobrevoa os céus tal como o olhar atento de Deus sobrevoa os sonhos daqueles homens. Aqui, a paz reina e a ilha dorme sem agitação, como se se tratasse de um acto de Deus, para os proteger.

Na segunda parte deste canto: *“MAR & MARIA”*, o autor expressa, através de uma brilhante comparação o ponto fraco do povo cabo-verdiano: *“Como uma gota de Tróia nos meus calcanhares”*. Assim como Aquiles era vulnerável no seu calcanhar, o povo cabo-verdiano tem como calcanhar a falta de chuva: a *“gota”*.

Na verdade, o autor faz-nos voar até à lenda de Aquiles, na qual podemos visualizar o banho, que o tornou invulnerável, dado *“por sua mãe na água do Estige, o rio infernal. Esta água tinha o poder de tornar invulnerável quem nele mergulhasse. Contudo, o calcanhar, pelo qual Tétis segurava o filho, não foi atingido pela água mágica e ficou vulnerável”*⁽²¹²⁾. Desta forma, o calcanhar tornou-se o seu único ponto fraco.

No entanto, apesar do seu ponto débil, Aquiles lutou, pela Pátria, na Guerra de Tróia, como um guerreiro destemido. Assim, o poeta pretende que, tal como Aquiles, o povo cabo-verdiano lute e enfrente os problemas da Pátria.

Na sequência, esboça-se a importância da literatura, representada pela poesia, para a alegria da vida: *“A poesia é viola na prosa dos dias”* e demonstra que só através da alma serão capazes de criar uma literatura duradoura e consistente: *“E a alma flecte os joelhos/ sobre a terra/ Como um hieróglifo entre dois rios/ Que dança/ o exercício de uma escrita milenária”*. Neste sentido, cria-se a certeza de que a melhor forma de luta é a literatura, pois um povo culto tem armas impossíveis de derrotar.

Na terceira parte, intitulada *“CANTIGA DE AMIGO”*, a ilha assume um carácter feminino e, visto ser produtora de um novo cosmos, torna-se sedutora e parece provocar o regresso do amado: *“Já te sinto! aqui/ Como um coração que bate à porta da sua morada/ Mas vem! pelos afluentes de ti/ pela nascente & nascentes/ Do teu corpo inteiro/ E inunda-me! meu território/ Que/ Enquanto lavro semeio e milito/ Ano a ano perco o meu amado”*.

²¹² Grimal, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Linda-A-Velha, 2ª Edição, Difusão Editorial, S.A., s.d., p.36.

Este hipotético regresso do emigrante à Terra-Mãe, pode assemelhar-se ao regresso de Ulisses, que, depois de tantos sofrimentos pela Pátria, volta para a sua terra e para a sua família. No entanto, a expectativa deste regresso é extremamente dolorosa para a rapariga, que sofre com a ausência do ser amado.

Atendendo a todos estes factores, torna-se muito doloroso, para o Homem Cabo-Verdiano, ficar longe da ilha: *“A ilha sem ti! minha vida/ É este Sol pelo lençol da noite/ Que se devora/ É esta onda que vai de mim/ Para o mar da tua carícia/ Que é minha/ É esta febre que canta/ No arco-íris da carne Que sangra”*. Assim, o mar parece ser o veículo que transporta a onda de lágrima gigante que o coração da rapariga goteja e, ao mesmo tempo, é a fonte da carícia do ser amado. Na realidade, *“tudo vem e vai” através do mar, que tudo une e separa a um tempo*⁽²¹³⁾.

De realçar são também os seguintes versos: *“Enquanto lavro semeio e milito/ Ano a ano perco o meu amado”*, pois desenha todo o trabalho desempenhado pelos Cabo-Verdianos, através de um verso, carregado de verbos que indicam o labor humano: *“Lavro semeio e milito”*. Além disso, é evidente a passagem do tempo que provoca a dor: *“Ano a ano perco o meu amado”*.

Na verdade, esboça-se um monólogo em que a moça exprime um sentimento tão forte pelo namorado, que chega a sentir-se *“peregrina”*, fundindo-se com o próprio amado, com o intuito de o ter de volta: *“Peregrina de mim! peregrino de ti/ Pelo corpo/ Pelas dunas da ausência/ Que o deserto de cada dia/ Me dê hoje/ o oásis da tua boca”*. Desta forma, vemos a moça apresentar-se como a emissora desta cantiga e a projectora de uma evocação amorosa de grande alcance, pois à semelhança da oração que o Senhor nos ensinou: *“Pão Nosso de cada dia nos dai hoje”*, na qual pedimos para que o pão nunca nos falte e nela depositamos toda nossa fé, a rapariga transforma a sua espera numa oração: *“Que o deserto de cada dia/ Me dê hoje/ o oásis da tua boca”*.

Aqui surge a revelação de que *“(na) sacralização de cada versículo, o apelo à religiosidade é também um dos factores identitários da especificidade cultural da sociedade caboverdiana”*⁽²¹⁴⁾.

²¹³ Fernandes, José Manuel, *Cidades e Casas da Macaronésia*, 2ª Edição, Porto, FAUP Publicações, 1996, p.79.

²¹⁴ Op.cit. Entrevista em anexo, pp.145-146.

Além disso, a jovem movimenta-se entre a luz do amor e do sonho que nutre pelo amado e a sombra negra que a incerteza do seu regresso proporciona: “*Ó minha taça de namoro/ Que traz e leva/ o sonho! A seiva/ A raiz do dragueiro/ A ilha sem ti! minha vida/ É este Sol pelo lençol da noite/ Que se devora*”.

O título transmite-nos, à semelhança das cantigas de amigo medievais, uma relação modesta entre o trovador e a sua amada. O poema demonstra como “*Corsino Fortes responde aos impulsos dos experimentalismos poéticos e da análise distributiva com a deflagração das pontencialidades desse mecanismo medievo*”⁽²¹⁵⁾.

Neste sentido, poder-se-á dizer que a reflexão e estudo do autor⁽²¹⁶⁾ sobre a tradição oral cabo-verdiana e sobre a arte dos seus trovadores populares, clássicos e anónimos, não deixaram indiferente o autor, constituindo uma pedra fundamental na sua obra literária, alicerçada na capacidade inovadora e actualizante dessa tradição, na pegada e no evoluir da memória histórica e cultural do seu povo.

Ao longo do poema vislumbramos a donzela a sofrer, aguardando, com impaciência, o regresso do amado, o que torna o amor a temática fundamental desta cantiga de amigo. Esse amor nasce, cresce, sonha na esperança de ter o ser amado e morre ao pé do mar, com a incerteza da sua chegada.

Na realidade, “*O amor, temática fundamental das cantigas de amigo, nasce, desenvolve-se, vive, sonha e morre não em região incaracterística ou irreal mas num ambiente acentuadamente nacional e popular*”⁽²¹⁷⁾.

No poema “*MESTIÇO: MESTIÇA*”⁽²¹⁸⁾ desenvolve-se uma relação de matrimónio e inseminação, da marca cultural específica do arquipélago, visível nos seguintes pares simbólicos: “*Sol & carvão*” que une o “*corpo e a alma*”; “*guerra & paz de todos os sonhos*”; “*Pilão & mó de pedra/ Que rompe o caos da segura dos séculos*”; “*Árvore & tambor numa viola madura*”; “*Violão & viola que une/ As mãos e os pés que gotejam*”; “*trovão & re-*

²¹⁵ AA.VV., “ABC Corantes”, 10 de Novembro de 2004, acesso a 10 de Agosto de 2005, disponível em: http://aulil.blogspot.com/2004_11_01_aulil_archive.html.

²¹⁶ Laban, Michel, op.cit.p.389.

²¹⁷ Barreiros, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 15ª Edição, Braga, Bezerra – Editora, Março de 1996, vol. I, p.95.

²¹⁸ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.120.

lâmpago”, constituindo duas áreas semânticas fundamentais: a música e escassez alimentar.

De focar é, ainda, a referência bíblica ao “verbo” e ao “apocalipse”, ou seja, à palavra divina e ao livro das revelações feitas a S. João Evangelista.

O poema “LESTADA DE LÉS A LÉS”⁽²¹⁹⁾ insere-se na “proposta de releitura do testemunho poético de Ovídio Martins que, ao escrever *Flagelados do Vento Leste*, retomou por seu turno o título e o tema de uma das obras do romancista cabo-verdiano, Manuel Lopes”⁽²²⁰⁾.

Assim, Corsino Fortes afirma que: “*Mesmo sendo! Já não somos/ Os flagelados do vento leste// Que o digam/ As colinas de labor Que de longe/ tropeçam/ nos membros/ das sementes vagabundas/ Que o digam/ Os braços do povo no povoado/ E os tambores de pão/ de pedra & pólen*”. “*Faz-se uma importante reformulação na linha temática da poética cabo-verdiana, não só pela insistência no anti-evasionismo, como também pela consciência da capacidade de luta contra os fenómenos naturais e o crédito na possibilidade de transformação*”⁽²²¹⁾: “*Aqui! onde/ A seca é arma E a fome! desafio/ A ilha é vida E a segura! vivência/ E alta/ negra! a estrela traga/ A bandeira branca/ Da nossa guerra/ Entre céu & terra*”.

Desta forma, o poeta incita o leitor a pensar que o povo cabo-verdiano possui, por si só, as armas de luta que precisa, pois “*a seca é a arma*” que lhes fornece um desafio, que não poderão recusar: “*E a fome! desafio*”. Além disso, “*a ilha é vida*”, pois é nela que constroem as suas ilusões.

De seguida, o autor aponta a solução: “*Amor! que a chuva traga/ A bandeira branca/ Da nossa guerra/ Entre céu & terra*”. De salientar parece ser o modo como Corsino Fortes demonstra o seu engenho poético, com exclamações extremamente perspicazes, que nos fazem descompassar o coração a cada tentativa de leitura.

Na sequência, surge o reconhecimento de que a sua luta está apenas no início: “*Éramos o ontem E hoje/ A letra viva/ do alfabeto verde do nosso percurso/ Aqui! da lestada onde/ Os vales libertam das grades do vento/ cavalos de tanta luz/ Aqui! onde cresce crescem/ A goela do monte E os membros da montanha/ As árvores do dia E os tambores do diálogo*”.

²¹⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.121-123.

²²⁰ Leite, Ana Mafalda, 1986, op.cit.p.18.

²²¹ Ibidem.

Este poema tem uma atmosfera tipicamente cabo-verdiana e um conteúdo de identificação do povo de Cabo Verde, o que demonstra que *“embora escrito em português, todo o mobiliário deverá ser de identificação cabo-verdiana, na sua fatia universal, da sua experiência humana e, pode-se dizer até, da sua semântica”*⁽²²²⁾.

²²² Laban, Michel, op.cit.p.397.

PRÓLOGO & PROPOSIÇÃO

A Minha Pátria é a Língua Cabo-Verdiana

ADAPTADO DE FERNANDO PESSOA

Os “PRÓLOGO & PROPOSIÇÃO” finais retomam a “PROPOSIÇÃO & PRÓLOGO” iniciais e remetem-nos para o amanhecer do mundo com que *Árvore & Tambor* principia e, no qual, Cabo Verde renasce, fora e dentro do poema. Podemos observar este crescimento em termos simbólicos como: “vogal”, “consoante”, “sílabas”, “poema” e “poesia”, uma vez que também se trata de um crescimento intelectual.

Além disso, é de salientar a referência aos PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, pois lembrando-os, o poeta reflecte sobre a certeza de que haverá um futuro melhor, em Cabo Verde, no qual o amor ocupará o lugar do ódio, ou seja, chegará o tempo de ser amado e envelhecer amando: “*Tempo da nova semântica E da nova esfera/ E do tambor que cresce/ Da estrela negra & vermelha de P.A.L.O.P.// Tempo da maior luta E da menor lâmina/ Que reflecte/ luz & pombo no olho de Talião/ Ó tempo de nascer! amado E envelhecer! amado*”.

O título “SÍLABA & SUBSTÂNCIA”⁽²²³⁾, remete para um crescimento intelectual: “sílabas”, e também para um crescimento a nível da alimentação espiritual e física: “substância”. Este aspecto corrobora-se na segunda parte do poema, uma vez que, ajudadas pela conjunção subordinativa condicional, a vogal “*é olho de pólvora E célula/ de pão acesa*” e a consoante “*é a viola de sangue que amadurece*”. Da união entre a vogal e a consoante surge a sílaba, que se apresenta como “*a ponte/ Entre a árvore E o drama/ ou/ dilema// entre a fome E a fruta*”. Perante este facto, o poeta conclui que o poema não poderá ser o sal da terra nem a poesia será o salário do poeta: “*Tu não és – poema! O sal da terra/ Nem a poesia é teu salário! poeta*”.

No último poema: “*GOLPE D’ESTODE NA PARADISE*”⁽²²⁴⁾, constata-se o bilinguismo poético do autor. Na verdade, faz-se uma comparação entre

²²³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.127-128.

²²⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.pp.129-130.

objectos materiais do domínio da escrita e a terra: *“si rotcha é página!
pedra ê sílaba / si corpé é caneta! coração ê tinta”*.

Na sequência, assemelha-se o mundo a um jogo e o sol a uma bola que permitirá o triunfo: *“si mundo ê jogo! driblode/ na sê jogada”, “E sol ê bola/ na baliza d’nos fortuna”*. Além disso, assume-se a “ilha” como pertença do próprio sangue e a “baleia” como símbolo de subsistência: *“K’ilha na sangue E baleia na coração”*.

Finalmente, o escritor faz referência à ONU (Organização das Nações Unidas) como se se tratasse do símbolo da salvação e do resgate desse mundo miserável em que viviam: *“Si ONU tmâ kabverde pâ vela/ Munde/ ka ta dormi na scure”*. O título “GOLPE D’ESTADO NA PARADISE”, resulta de uma tentativa de independência, por parte dos Cabo-Verdianos.

PARTE 3.0

DESEMBARQUE NOS PORTOS ARTÍSTICOS: 3.1

POESIA, MÚSICA, PINTURA E CINEMA

“Arte é tudo – tudo o resto é nada. Só um livro é capaz de fazer a eternidade de um povo”.

EÇA DE QUEIRÓS

“Poesia, música, pintura e cinema: são outras tantas actividades que, sem dúvida, profunda e misteriosamente, comunicam ou comungam entre si. Mas também, quantas diferenças entre elas! Uma pretendem falar à vista, outras ao ouvido, ou até mesmo a ambos”.

Adaptada de ETIÉNNE SOURIAU.

No campo artístico, as artes comunicam-se e entrecruzam-se umas com as outras, estabelecendo ligações frutíferas entre elas, uma vez que, embora diferentes, estimulam a evolução mútua. Estas relações estreitam-se, quando constatamos que todas as artes estimulam os sentidos. A **música** promove a intervenção activa do ouvido, através da exploração do som; a **pintura** utiliza a cor e a sua distribuição na tela, para captar a visão; o **cinema** vincula som, imagem e movimento, com a finalidade de modelar a imaginação e despertar os sentidos; por último, a **poesia** maneja a palavra de forma a permitir a descodificação e leitura, por parte do leitor, das entrelinhas da escrita, colocando a imaginação ao seu serviço.

O próprio Corsino Fortes⁽²²⁵⁾ admite que a poesia deve ser um centro de recepção e intersecção de outras linguagens: o teatro, o canto, a montagem cinematográfica e, nomeadamente, a pintura. Segundo o poeta, uma sequência de versículos só o satisfaz, plenamente, quando as palavras são capazes de visualizar e de projectar, no intelecto, um espaço pictórico.

Ivan Marcos Ribeiro⁽²²⁶⁾, parafraseando Etiénne Souriau, afirma que as artes se correspondem sob o ponto de vista estético. Assim, para ele, a presença de todos os sentidos na descodificação da obra de arte comprova que a estética de determinado campo artístico não seja apenas para os olhos, no caso da pintura, ou para os ouvidos, no caso da poesia. No entanto, as artes não dependem apenas de um sentido: *“Pintura, escultura, arquitectura requerem em nós, essencialmente, a visão; música e poesia, o ouvido (...). Ocioso seria disputar sobre o facto de que a pintura requer a vista e a música o ouvido. Porém, acaso são estes os únicos sentidos que dão vida ao conjunto das artes?(...) E por que não também na poesia, na qual se introduz a emissão da voz articulada? Por outro lado, já que a literatura em seu sentido básico está destinada antes a ser lida que ouvida, acaso deve-se considerá-la como arte plástica, posto que também desta maneira ela exige a vista?”*

Acreditamos que cada arte pode tornar-se num estímulo para as restantes, principalmente quando se trata de Literatura. Na verdade, pensamos que a interpretação do sentido de algumas obras de arte depende de um processo verbal, que nos permite a transformação de uma pintura num poema ou de uma canção num tema de uma determinada composição poética. Todavia, o inverso também ocorre, com frequência, permitindo a transformação do poema numa pintura ou numa canção. Na verdade, podemos afirmar que a inter-relação é concretizada no momento em que uma arte traduz a outra de uma forma distinta.

Neste sentido, a literatura, e mais especificamente a poesia, apresenta-se como a arte que possui uma maior flexibilidade para a confluência

²²⁵ Op.cit. Entrevista em anexo, p.146.

²²⁶ Ribeiro, Ivan Marcos, “Pintura Falante, Poesia Muda: Considerações Sobre a Literatura e Outras Artes, em especial a Literatura e a Pintura”, s.d., acesso em 31 de Julho de 2006, disponível em: <http://orbita.starmedia.com/outraspalavras/art11imr.htm>.

das diversas artes, uma vez que a palavra é o instrumento e o objecto plástico da escrita. Daí que partamos, na companhia da poesia, de imediato, ao encontro das artes, uma vez que, em Corsino Fortes, “*a arte surge como uma experiência vital capaz de propiciar a expansão da consciência, a elevação do espírito e a transfiguração da vida humana*”⁽²²⁷⁾.

²²⁷ Amorim, Bernardo Nascimento de, “Pintura, Literatura, Arte: alguns diálogos na poesia de Murilo Mendes”, in: *Revista do Centro de Estudos Portugueses – Faculdade de Letras da U.F.M.G.*, Belo Horizonte, Fale/U.F.M.G., p.183.

A MAREZIA DOS SENTIDOS 3.2

SONORIDADES PERSUASIVAS DO OUVIDO

Ut musica poesis

“A poesia é viola na prosa dos dias”.

CORSINO FORTES

*“Lá, onde não chegam os raios de sol,
podem penetrar os sons”.*

SOREN KIERKEGAARD

*“Não impeças a música. Que música?
Antes de mais, a deste concerto que é a vida
humana, onde temos obrigatoriamente de
ocupar o nosso lugar, pequeno ou grande.
Não somos cigarras que gritam perdidamente
nos ramos de pinheiro, em longo dia de
Verão. Devemos estar atentos ao que se
passa à nossa volta: uma boa parte do nosso
destino depende da sensibilidade do nosso
ouvido, da qualidade da nossa inteligência e
do virtuosismo dos nossos reflexos”.*

PAUL COUDEL

*“Um poeta é sempre um músico
A partitura é poema
O verso é melodia
Um músico é sempre um poeta”.*

JORGE LIMA BARRETO

Corsino Fortes foi audacioso na arte das experiências. Criou poemas facilmente adaptáveis a cenas fílmicas, com acção e música; apresentou poemas visuais, possibilitando-nos a sua projecção em telas brancas e, principalmente, presenteou-nos com maravilhosas composições musicais, capazes de nos ondular com o som⁽²²⁸⁾ da morna, da koladeira e do funaná. Desta forma, torna-se impossível imaginar a sua poesia sem algum tipo de experimentação, artisticidade e compromisso com o seu povo. Como Platão⁽²²⁹⁾, nós também consideramos que o artista tem uma responsabilidade social e, por isso, deve orientar-se para o bem da colectividade, tendo em atenção que a música, a poesia e a dança são meios indispensáveis para a formação do carácter do ser humano.

Neste sentido, ao analisar o poeta, caímos na conta que nos aproximamos da opinião de Sérgio Matos⁽²³⁰⁾, a propósito da poesia e a sua relação com as artes plásticas. Assim, como nós, este considera que as artes plásticas e a poesia são duas formas de mostrar e abordar a história das ideias, dentro da pluralidade do mundo contemporâneo. Tanto a poesia como as artes plásticas só atingem as suas respectivas finalidades, quando interagem com outras formas de expressão e comunicação existentes. O artista, em seu sentido mais amplo, seja o poeta da palavra, seja o poeta do pincel, o poeta da lente cinematográfica, ou o poeta da composição musical, antes de qualquer coisa, tem de assumir o seu papel de ser um Ser aberto à universalidade e ter consciência de que o saber e o conhecimento só são suficientes se tiverem um carácter universal.

Além disso, acrescenta que não importa o tipo de linguagem usada pelo artista (palavras, imagens, música...), na prática social de representação e significação, o ideal é usar a linguagem artística na construção de identidades e representações do mundo real. O importante é que o poeta, o pintor, o cineasta e o músico saibam preencher o vazio dos seus

²²⁸ “O termo som tem, pelo menos, três sentidos principais. Designa, por um lado, a vibração acústica susceptível ou não de provocar uma sensação auditiva. Designa, por outro, a própria sensação auditiva provocada por vibrações de corpos propagados através do ar ou de qualquer outro meio. Designa, enfim, qualquer emissão da voz humana. É neste último sentido do que se fala dos sons da linguagem”. Barbosa, Jorge Morais, *Introdução ao Estudo da Fonologia e Morfologia do Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p.29.

²²⁹ Lamas, Estela Pinto Ribeiro, op.cit.p.160.

²³⁰ Matos, Sérgio, “O Momento Poético nas Artes Plásticas”, 20 de Novembro de 2002, acesso em 25 de Maio de 2006, disponível em: <http://smattos.blog.com/2005/5/>.

refinados toques e retoques, criando alicerces suficientemente fortes para estabelecer interações entre as várias formas de arte, com o objetivo de identificar a interdependência de todos os aspectos que formam a realidade do nosso tempo.

Seguindo esta perspectiva, não se torna nada difícil sentir, na obra que nos propomos analisar, a presença de outras formas de expressão artística, tais como a música, a pintura e o cinema. Assim, recordamos o eco das palavras de F. Schlegel, citado por Fernando Guimarães⁽²³¹⁾, quando afirma que nas obras dos maiores poetas, não é raro que se faça sentir o espírito de uma outra arte.

Quando lemos Corsino Fortes, podemos detectar a presença da música, como se as palavras estivessem vestidas com musicalidade, daí que a sua poesia vá para além da matéria e atinja o espírito de quem lê. Na verdade, o escritor parece estar convicto de que os sons conseguem penetrar mais profundamente que os raios solares. Além disso, como nos recorda J. M. Bettencourt da Câmara⁽²³²⁾, a música é um meio eficaz de conjugação de esforços, que aproxima o ardor do trabalho e o prazer da diversão.

João Mendes⁽²³³⁾, citando Novalis, defendia o primado da música nas outras artes e a necessidade de a poesia se impregnar de musicalidade, até mesmo à custa do sentido lógico das palavras.

No entanto, acrescenta que se ficássemos somente pela melodia exterior, só conseguiríamos uma música muito pobre. O que vale é a solubilidade de muitos sentidos a ecoarem profundamente no sistema de conhecimentos e vivências, que constituem o nosso mundo subjectivo. Assim, a musicalidade mais autêntica só será conseguida através da harmonia das expressões poéticas do artista.

Na realidade, Corsino Fortes é um perito na elaboração de expressões poéticas, imbuídas de harmonia e melodia. Além disso, o seu apelo mais profundo reside no facto de o próprio insistir para que os Cabo-Verdianos escutem os sons de uma terra que clama por um

²³¹ Guimarães, Fernando, *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, 1ª Edição, Coleção Campo da Literatura/ Ensaio – 94, Porto, Campo Das Letras – Editores S.A., Novembro de 2003, p.42.

²³² Câmara, J. M. Bettencourt da, *Para Uma Sociologia da Música Tradicional Açoriana*, 1ª Edição, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto Nacional de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, vol.94, p.41.

²³³ Mendes, João, *Literatura Portuguesa IV*, Lisboa, Editorial Verbo, 1979, p.124.

caminho de autenticidade, projectado e alicerçado nos conceitos de liberdade e responsabilidade.

Nesta perspectiva, não podemos deixar de focalizar a relação dialéctica entre a sua poesia e a música, vincada pela cultura cabo-verdiana, sem esquecer que *“a musicalidade em poesia, para ser mais alguma coisa que a música muito pobre de fantasmas auditivos, terá de ser a harmonia interior de um mundo de ideias, de preocupações e de sinais sonoros que, em nós, se ponham a vibrar, mediante um poema inspirado”*⁽²³⁴⁾.

Assim, quando nos aproximamos da poesia de Corsino Fortes, acreditamos que *“no texto literário, os sons, na sua materialidade, com o seu timbre, a sua intensidade, a sua harmonia, as suas combinações e repetições, originam fenómenos que podem ser apropriadamente caracterizados como sendo fenómenos de **fono-estesia** e que se assemelham muito aos fenómenos musicais”*⁽²³⁵⁾.

Neste sentido, criam-se laços extremamente sólidos entre ambas as artes, uma vez que entre elas o som torna-se o elemento primordial. Deste modo, quando lemos o poeta, não nos sentimos capazes de separar a música da poesia, pois a relação entre ambas parece indissociável. Na realidade, consideramos que, sem a musicalidade inerente a cada verso, a sua poesia não promoveria a reflexão e a emoção dos ouvintes, nem serviria de meio para balançar as almas imóveis dos Cabo-Verdianos.

Desta forma, o poeta transpõe o espírito alegre do seu povo para cada verso, transformando o seu leitor num ouvinte atento e fascinado. Além disso, a própria organização em cantos aprofunda a relação entre a poesia e a música.

Ao observar a poesia de Corsino Fortes, podemos concluir que, para ele, *“música e poesia são estados de alma. A poesia é a combinação das palavras colocadas musicalmente”*⁽²³⁶⁾.

Na realidade, estamos, constantemente, a ser convidados a ouvir os ecos das palavras e, por isso, vamos deixar-nos levar pela melodia dos versos, tentando perceber o valor fónico dos vocábulos e captar os ele-

²³⁴ Mendes, João, 1979, op.cit.p.129.

²³⁵ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.175.

²³⁶ Barreto, Jorge Lima, “Poetic: Musa Letra”, 1 de Dezembro de 2003, acesso a 5 de Julho de 2006, disponível em: <http://homepage.mac.com/vitor.rua/iblog/C62580879/E2134565005/index.html>.

mentos de musicalidade na elaboração melódica das frases e na escolha criteriosa dos títulos.

Como referem Wellek e Warren⁽²³⁷⁾, toda a obra de arte literária é, antes de mais nada, uma série de sons, de que emerge o significado.

No primeiro poema do livro, o poeta faz uma escolha cuidada das palavras, não só para desenhar, ec-graficamente, o mapa ilhéu, ou demonstrar a dificuldade do povo em fazer florescer as colheitas e aprofundar a crença em Deus, mas também para criar uma melodia muito própria. Afinal, urgia explicitar o carácter empreendedor dos Cabo-Verdianos. Na verdade, se pudéssemos definir o povo de Cabo Verde, diríamos que são músicos extraordinários e excelentes ouvintes.

Aqui, podemos confirmar a opinião de Margarida Brito⁽²³⁸⁾, quando esta afirma que Cabo Verde, ao longo da sua história, elaborou uma música tradicional de uma surpreendente vitalidade, recebendo, mesclando, transformando e recriando elementos de outras latitudes, que acabaram por dar origem a géneros fortemente caracterizados e enraizados no seu universo.

Além disso, acrescenta que os ritmos assim nascidos traduzem toda a idiossincrasia do povo cabo-verdiano e constituem, antes de mais, verdadeiras crónicas vivas e expressivas da sua vida, como companheiros de trabalho, exprimindo a alegria, a nostalgia, a esperança, o amor, a jocosidade, o apego à terra, os problemas existenciais, bem como a própria natureza.

Desta forma, tendo entre mãos parte da epopeia cabo-verdiana, não poderíamos deixar de detectar o carácter festivo e alegre do seu povo. Assim, neste poema, o escritor faz uma selecção engenhosa de palavras, que produzem sons, carregados de expressividade semântica. Na verdade, o primeiro verso, que escolhemos, é constituído por duas aliteraões – “a aliteração é um «esquema» fonético, ornamentação acústica”⁽²³⁹⁾ –, que se expressam em forma de um compasso binário, marcado pelos dois pontos:

²³⁷ Wellek, R. et Warren, A., op.cit.p.195.

²³⁸ Brito, Margarida, op.cit.p.13.

²³⁹ Wellek, R. et Warren, A., op.cit.p.243.

“Sol & semente: raiz & relâmpago”⁽²⁴⁰⁾.

Assim, para além do efeito sonoro, o poeta, através dos dois pontos, leva-nos a pensar que ambas estão a comunicar entre si. Mas, de que assunto falam? Talvez estejam a reflectir sobre a possibilidade de a “semente” se tornar “raiz” e de o “sol” fornecer, ao “relâmpago”, a ajuda necessária, para que este dê a chuva, tão esperada. Além disso, as palavras estão unidas, primeiro, pela sibilante, que unifica o sol e a semente e, depois, pela vibrante, que casa a raiz e o relâmpago.

Além disso, o som calmo e suave das aliterações, acima citadas, fazem adivinhar um som mais forte e estridente, pois não se trata apenas do som do tambor, mas de um tambor de som, capaz nos fazer vibrar:

Tambor de som
Que floresce
A cabeça calva de Deus⁽²⁴¹⁾.

Na verdade, Corsino Fortes transforma-se num companheiro mágico, quando nos propomos visualizar a proximidade da música e da sua poesia. Na segunda e terceira partes do primeiro canto, o poeta presenteia-nos com música e poesia, ao mais alto nível:

Como criança! amamos
os **sons** E as **sílabas**
Como seiva nos olhos
E na **sílaba!** amo
A **vogal** que desce
Da árvore da montanha
E cresce
Entre **sons de violão & viola**
Sons uterinos da ilha que nasce
E consanguíneos do **tambor** que ama

*

²⁴⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.21.

²⁴¹ Ibidem.

Amo as **palavras**
Que estalam nos olhos a lava dos vulcões
Palavras
Que tropeçam no «p» de pilão
 E se **gaguejam**

Arrastam pela boca
 esta corola de terra
Palavras que trazem
milho
nas sílabas
E mar nos ditongos
E dançam sobre as ilhas
A viola marítima
 (...) ⁽²⁴²⁾.

Nesta perspectiva, observamos que o poeta maneja a língua com maestria, com a finalidade de nos facilitar a compreensão semântica do poema. Na verdade, o seu intuito é tornar-nos conhecedores da importância que a música assume na vida e na pureza de espírito do seu povo: “*como criança! amamos/ os sons E as sílabas*”. De referir é o facto de Corsino Fortes comparar o seu povo com as crianças, pois elas são puras e, por isso, podem amar, sem reservas, a música e a literatura, para além de serem os homens que farão um mundo melhor.

Assim, nesta segunda parte do poema, o escritor aproxima, elegantemente, as palavras dos sons, pois através de uma “vogal” que “*crece*”, que se transforma em poesia e se relaciona com os acordes de um “*violão*” ou de uma “*viola*”, consegue produzir os sons próprios do arquipélago, que serão os companheiros na luta do povo: “*E cresce/ Entre sons de violão & viola/ Sons uterinos da ilha que nasce/ E consanguíneos do tambor que ama*”.

Desta maneira, o poeta faz questão de recordar a importância do violão para os Cabo-Verdianos, uma vez que se trata do “*instrumento mais executado e mais popular em todas as ilhas de Cabo Verde*”⁽²⁴³⁾. Além

²⁴² Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.31.

²⁴³ Brito, Margarida, op.cit.p.81.

disso, também nos recorda a viola, usada como “acompanhamento da morna, em estilo “rasgado”, onde possui também um importante papel rítmico. Hoje em dia não é muito usada”⁽²⁴⁴⁾, todavia o autor faz questão de a apresentar como se unisse o passado – a viola – ao presente – violão –, deixando-nos a agradável sensação de que nem tudo no passado é mau.

Na sequência, após o sinal gráfico “*”, o autor decide explicitar o sentido das palavras, às quais fazia referência. Na verdade, não se tratava de uma palavra qualquer, referia-se a palavras, relacionadas com a cultura cabo-verdiana, com força suficiente para abalar o ouvido de quem estiver disposto a escutá-las; palavras que “tropeçam”, que “gaguejam”, mas não se detêm; palavras que “arrastam”, que têm a capacidade de transportar “milho/ nas sílabas/ E o mar nos ditongos” e que nunca deixam de sentir que música as impele e, por isso, “dançam”.

Como a pedra Que modela o ombro da sua Pátria
Há **sons que arredondam a boca dos tambores**
E **invadem o temor**

bolor das bibliotecas

(...)

E **mordem** o lábio das prateleiras

E **estalam** aftas de sol

na boca dos compêndios

E **escorrem** rostos

pelo regato dos dedos

Com o riso da ilha nas entranhas

E **saem** à rua naquele bloque

Tá levantá broçe

Naquel dsuspere & graça

De soletrá liberdade

Naquel ritme

Naquel fosfre de morna

polvra de koladera

E **explosion de funaná**⁽²⁴⁵⁾.

²⁴⁴ Brito, Margarida, op.cit.p.88.

²⁴⁵ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.32.

Na terceira parte, surge a oportunidade que os sons esperavam para mostrar a sua grandeza, vivacidade e capacidade de despertar até as consciências mais distraídas. Estes “sons arredondam a boca dos tambores/ E invadem o temor/ bolor das bibliotecas”, como se quisessem mostrar a força da literatura como arma de luta. Todavia, a sua função não termina, eles “mordem”, “estalam”, “escorrem” e “saem à rua”, como se, para eles, o povo tivesse que os acompanhar. Assim, trata-se de um convite irrecusável à luta, que não deixa de nos surpreender pela fonética que relaciona os verbos: “mordem”, “saem”, “estalam” e “escorrem”.

A mensagem que nos invade é a certeza de que “a cultura de Cabo Verde impor-se-á melhor, quanto mais se souber reforçar todo o sentir colectivo da sua gente e resolver a crise de «identidade»”⁽²⁴⁶⁾.

Desta forma, Corsino Fortes lança mão de uma série de aliterações e assonâncias, que criam uma cacofonia vibrante, fricativa e estridente, com o intuito de libertar o espírito cabo-verdiano: “E mordem o lábio das prateleiras/ E estalam aftas de sol/ na boca dos compêndios/ E escorrem rostos/ pelo regato dos dedos/ Com o riso das ilhas nas entranhas/ E saem à rua naquele bloco/ Tá levantá broço/ Na dsuspere & graça/ De soletrá liberdade// Naquel ritme/ Naquel fosfre de morna/ polvra de Koladera/ E exploson de funaná”.

Assim, urge salientar que o autor aproveita a oportunidade para explicitar os três géneros musicais mais importantes de Cabo Verde: a “morna”, a “koladera” e o “funaná”. Observando, de perto, cada um deles, reparamos que todos têm uma função.

A morna é um ritmo suave e doce – aproximando-se ao fado português, pois este “significa el destino trasladado a la música. Es Fatum, la certeza de la misma existencia, del sentimiento o la felicidad que son la fuerza impulsadora de la vida”⁽²⁴⁷⁾ – que retrata temas íntimos de cada cabo-verdiano: o amor, a desdita, a nostalgia e a saudade, ou seja, componentes desse sentimento que comanda a vida e a torna interessante. Talvez o seu carácter doce e calmo tenha sido o motivo que levou o poeta a considerar a morna como “fosfre”. Além disso, é importante

²⁴⁶ Lopes Filho, João, 1983, op.cit.p.27.

²⁴⁷ AA.VV., *Arte & Tradição*, Lisboa, I.C.E.P. - Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal, 1998, p.36.

não esquecer que a “*Morna será sempre a música mais representativa do Cabo-Verdeano*”⁽²⁴⁸⁾. Na verdade, parece-nos oportuno recordar as palavras de António Aurélio Gonçalves⁽²⁴⁹⁾, pois este atribui a criação deste tipo de música ao Cabo-Verdiano, transformando-o num criador nato de mornas.

A “*koladera*” já possui um ritmo bastante mais agitado – aproximando-se do samba – e revela temas do quotidiano crioulo, prestando-se, deste modo, à crítica e à mordacidade, daí a escolha do vocábulo “*polvra*”.

Por último, o “*funaná*” é um ritmo que contagia toda a gente, pois convida à dança e possui uma maravilhosa melodia, que nos faz movimentar, de forma espontânea e automática. Este género musical reproduz um ambiente rural, bastante saudável. Assim, pelo seu carácter explosivo, não causa estranheza a utilização da palavra “*exploson*”. No entanto, parece importante reparar que o escritor não utiliza a adjetivação para caracterizar os géneros musicais, porque o efeito sonoro e semântico não seria o mesmo. Além disso, há uma relação dialéctica entre os três substantivos utilizados, pois parece que o “*fosfre*” da morna pode incendiar a “*polvra*” da koladera e provocar a “*exploson*” do funaná.

Assim, tivemos a oportunidade de constatar que tudo, na poesia de Corsino Fortes, é pensado ao pormenor. As palavras são escolhidas criteriosamente e até as letras são colocadas de forma propositada, com a finalidade de constituir um sustentáculo melódico para as frases e o ritmo é marcado verso a verso. Neste poema, o ritmo oscila entre versos curtos e longos, que nos fazem ondular no espaço da página.

A arte na poesia do autor é como um fio condutor que nos alegra o espírito. Daí que os exemplos, que comprovam a relação entre estas artes, não deixem de surgir.

A nona parte deste primeiro canto é mais um momento de união entre a poesia e a música:

²⁴⁸ Brito, Margarida, op.cit.p.24.

²⁴⁹ Gonçalves, António Aurélio, “Bases Para Uma Cultura de Cabo Verde”, in: *Ensaios e Outros Escritos*: Organização apresentada por Arnaldo França, Colecção “Ensaios”, Praia – Mindelo, Centro Cultural Português, 1998, p.142.

De manhã! o pilão povoa o templo das nossas têmeoras
E os tambores amam a chama da palavra mão
 E antes
Que as mãos se povoassem
De sons com asas sobre o ilhéu dos pássaros

As ilhas falavam
Do cio da palavra silêncio
 Então! amamos
 O cio das palavras
 (...)
 O tambor d'África
 Tem asas
 Espírito
E boca exdrúxula⁽²⁵⁰⁾.

Este poema retrata a amplitude da música no espírito do povo cabo-verdiano, pois antes que a letra se unisse à música, a voz do povo não passava de um murmúrio silencioso: “*Que as mãos se povoassem/ De sons com asas sobre o ilhéu dos pássaros// As ilhas falavam/ Do cio da palavra silêncio*”. No entanto, é exactamente através desta mensagem que o som começa a surgir no poema. A aliteração da sibilante prepara-nos para a audição de um som pleno.

Esse som que surge na última estrofe do poema e que faz com que qualquer leitor perceba o quão importante é a música na cultura africana, mais especificamente na cultura cabo-verdiana. Neste sentido, o tambor, símbolo do som pleno, ganha as asas e o espírito que proporcionará o grito da conquista da identidade de Cabo Verde: “*O tambor d'África/ Tem asas/ espírito/ E boca exdrúxula*”. Além disso, o ritmo deste poema parece lento, inicialmente, marcado por versos longos e, no final, torna-se um movimento ligeiro e frenético, expresso pelos versos curtos.

De seguida, escolhemos um excerto do segundo canto, a fim de continuar a nossa empreitada:

²⁵⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.40.

c)

(...)

Canção! no arbusto da viola

Que chove

A lírica de deus é grande

Mas a música do homem é maior⁽²⁵¹⁾.

Aqui, o autor corrobora o papel que a música desempenha em Cabo Verde. “*A música tem um poder que diríamos quase mágico junto dos africanos. Ela surge em todo o contexto, momentos de lazer e divertimento, manifestações públicas e religiosas, funerais, trabalho, etc.*”⁽²⁵²⁾. Na verdade, se pensarmos no carácter religioso dos Cabo-Verdianos, conseguimos compreender a amplitude dos versos do escritor. Nesta perspectiva, a música é divinizada, superando a lírica de Deus. Na realidade, a Canção transforma-se no recipiente mágico que engloba o mundo cabo-verdiano: “*Canção! no arbusto da viola/ Que chove/ A lírica de deus é grande/ Mas a música do homem é maior*”.

Se esta gota “c)” enaltece o valor da música, a gota “d)” demonstra o vínculo que os Cabo-Verdianos têm com ela:

d)

Amor! que chova

sal no salário de sábado

E mi fá sol

Da linfa dos músculos

(...)⁽²⁵³⁾.

Neste excerto, o poeta revela a intimidade existente entre a música e o seu povo, uma vez que a música corre no seu sangue: “*E mi fá sol/ Da linfa dos músculos*”. Além disso, parece-nos de referir que a músi-

²⁵¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.46.

²⁵² Disponível em:

http://66.102.9.104/search?q=cache:SJTAiCodZGIJ:www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria_literatura/CarvalhoL1.pdf+%27tem%C3%A1ticas+sociais+na+literatura+cabo-verdiana%27&hl=ptPT&gl=pt&ct=clnk&cd=27. Acesso a 21 de Setembro de 2006.

²⁵³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.46.

ca é a amiga fiel que ajuda os Cabo-Verdianos a suportar a espera da chuva incerta.

De gota em gota, Corsino Fortes vai criando uma melodia extraordinária. A gota “r)” torna-se uma manifestação de musicalidade:

r)

No telhado da vida! chove

Letra & música da viola

Que se nos inunda

E gotas escrevem a história da ilha

Na memória branca dos lençóis⁽²⁵⁴⁾.

Na verdade, o escritor faz-nos ver a vida como uma casa com telhado e sobre a qual chove, todavia não chove uma chuva qualquer, chovem gotas compostas por letras – literatura, poesia – e pela música da viola – som, melodia –, que, de alguma maneira, unidas a outras casas humanas, são capazes de escrever a história das ilhas, como se a memória arquipelágica fosse uma tela branca. Assim, mescla-se vida, literatura, cultura, música e esperança.

Estas gotas sonoras estendem-se para a gota “t)”:

t)

Alma! no espelho da Várzea

Há gotas que se festejam

E s’enlacem

entre a morna E o violão dos dias

Há cópula

E pelas coxas da ilha gatinham

De Setembro a Junho

Julho da vida

E erguem E dançam

o pé

a poeira

o fogo

²⁵⁴ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.53.

o ferro
E a gaita do **funaná**⁽²⁵⁵⁾.

Na realidade, a união, acima descrita, continua a fazer-se sentir aqui, pois estabelece-se uma espécie de matrimónio harmonioso entre a chuva e a música, como se ambas tivessem a mesma importância para os Cabo-Verdianos: “*Há gotas que se festejam/ E s’enlacem/ entre a morna E o violão dos dias/ Há cópula*”.

Ao longo da obra, o poeta ainda nos presenteia com mais exemplares elucidativos. Assim, na segunda parte do terceiro canto, a união interartes não nos abandona:

**Da letra & música da última maré
E do pé do vento!**

coreógrafo
no trovoar da onda
(...)
A última morna da ilha (...)⁽²⁵⁶⁾.

Neste excerto, a letra e a música transformam-se em irmãs gémeas, pois fazem parte do som da mesma onda, que o marinheiro pretende moldar, a fim de levar a cabo o seu trabalho, com sucesso: “*Da letra & música da última maré/ E do pé do vento!/ coreógrafo/ no trovoar da onda*”.

Na sequência, essa musicalidade atinge proporções inimagináveis, pois já não se trata apenas de uma música e de uma letra envoltas na onda, que revela o sucesso ou o fracasso do trabalho a empreender, mas também se refere ao som que o pescador carrega na alma, ou seja, “*A última morna da ilha*”. Na verdade, se pudéssemos atribuir alguma música tradicional de Cabo Verde a esta composição poética, não nos restaria qualquer dúvida, seria a morna, não apenas porque a alma dos pescadores, que se aventuram no mar, veleja carregada de saudade e amor, mas também porque a melodia criada pelo autor é extremamente doce e suave.

Na quarta parte do mesmo canto, observamos a música, bem perto, de cada verso:

²⁵⁵ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.53.

²⁵⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.60.

**Da boca do mar! a sardinha é língua que salta
Junto do solfejo das ondas**

Entre a orla e a língua de mar
A sardinha é bando Que toca
Piano de olvina! viola & orquestra
(...)⁽²⁵⁷⁾.

Ao escutar estes versos, reparamos que o escritor cria uma sinfonia admirável, quando apresenta a sardinha como a língua, que se anima com o solfejo das ondas que, nesse instante, se organizam, para criar a melodia. Assim, reunidas, tocam piano e viola e constroem a própria orquestra, ajudando o pescador a enfrentar as penas da alma e os perigos do mar: “*Da boca do mar! a sardinha é língua que salta/ Junto do solfejo das ondas/ Entre a orla e a língua de mar/ A sardinha é bando Que toca/ Piano de olvina! viola & orquestra*”. Na verdade, podemos salientar o ouvido atento do pescador e maravilhar-nos com a doçura dos sons.

No quarto canto, o poema “*PÓLEN PARA A TUA BOCA*” demonstra-nos, uma vez mais, a importância da música para os Cabo-Verdianos:

Oh raiz traída no bolor da côdea
De sol à sombra
Não há lâmina que resista à árvore
De sílaba & sílabas

Que vão
pelo tambor da terra
Que o espírito soletra
(...)⁽²⁵⁸⁾.

Na realidade, parece que cada árvore é composta por sílabas, que jamais poderão ser derrotadas, pois é pela cultura que o homem se torna invencível. No entanto, o poeta não deixa as sílabas sozinhas, torna-as companheiras do espírito que as soletra, pois só quando a alma e o corpo estão na mesma sintonia é que a luta é verdadeira: “*Não há lâmina que*

²⁵⁷ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.63.

²⁵⁸ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.93.

Aqui a expressividade está ao rubro. O autor dá vida à viola – através de uma personificação – e faz dela o agente que impulsiona a criação de uma árvore com raízes sólidas e consistentes: “**A viola/ De tal dor é sumarenta/ E *projecta*/ sobre as almas/ a seiva/ De **uma árvore imensa**”.**

Além disso, faz questão de nos fazer escutar essa “dor sumarenta”, utilizando aliteraões cuidadas: “*A viola/ De tal dor é sumarenta/ E *projecta*/ sobre as almas/ a seiva/ De uma árvore imensa*”.

E, finalmente, mostra-nos a perfeita sintonia entre o homem cabo-verdiano e a música, transformando o seu sangue na força vital que movimenta os sons do arquipélago, representados pelo tambor. Este homem é, na verdade, a voz das ilhas que se metamorfoseia em letra, no batuque do tambor: “*Se o sangue deste homem/ é tambor no coração da ilha*”. Assim, resulta fácil aceitar que o seu coração e a sua identidade sejam capazes de movimentar os acordes do mundo: “*O coração deste homem/ é corda no violão do mundo*”.

Desta forma, tivemos possibilidade de observar a forma peculiar com que o poeta elabora os seus poemas, especialmente quando tenciona transformá-los em pura melodia. Assim, constrói a musicalidade da sua obra, através de uma escolha eficiente das palavras, que compõem cada verso, combinando-as entre si e utilizando o som e o ritmo, para atingir a musicalidade e a mensagem desejadas.

A poesia de Corsino Fortes é elaborada com a maior perícia, com a finalidade de mostrar a ligação entre o povo cabo-verdiano e a música e, ao mesmo tempo, lembrar que a sua poesia está ao serviço do seu povo, acabando por estabelecer, automaticamente, uma relação dialéctica entre a poesia e a música. Assim, a sonoridade, no poeta, transforma-se numa forma de expressão ou de linguagem.

Neste sentido, o escritor vai ao encontro da opinião de João Lopes Filho⁽²⁶¹⁾, quando este último afirma que a música aparece como forma complementar de afirmação da cultura cabo-verdiana, tanto mais que a música pode mesmo ser considerada como uma prática mediadora entre natureza e cultura.

²⁶¹ Lopes Filho, João, 1997, op.cit.p.252.

De referir é, ainda, o carácter musical da maioria dos títulos dos cantos. O primeiro **canto** envolve-nos no som forte e expressivo do tambor: “DE MANHÃ! OS **TAMBORES**/ AMAM/ A CHAMA DA PALAVRA MÃO”. O segundo **canto**, presenteia-nos com uma belíssima aliteração do dígrafo, que nos prende ao poema: “HOJE **CHOVIA** A **CHUVA** QUE NÃO **CHOVE**”. O terceiro **canto** brinda-nos com uma aliteração mágica que promove a ligação entre os vocábulos, criando-se, deste modo, um todo inseparável, pois o “*pescador*” e o “*peixe*” são países de uma mesma “*península*”: “O **PESCADOR** O **PEIXE** E A SUA/ **PENÍNSULA**”; além disso, demonstramos como a música é importante para si e para o povo, englobando, na mesma matéria, a “*mão*” e a “*viola*”: “ONDE MORA A **MÃO**/ E A **VIOLA** DO ARTESÃO”. O quarto **canto** não nos permite abandonar esta união fraternal interartes, pois prende-nos às odes, cantos especiais do escritor: “**ODES DE CORSA DE DAVID**”.

Na verdade, a sua poesia tem “*o poder de transformar a psique e a sociedade numa única câmara de eco*”⁽²⁶²⁾. Neste sentido, encontramos a verdadeira intenção do escritor, pois este abala as consciências do seu povo e cria uma sociedade infinitamente melhor, soltando-a das amarras do passado.

Desta maneira, parece-nos justo afirmar – à semelhança do que Ernesto Guerra da Cal⁽²⁶³⁾ disse acerca de Eça de Queiroz, observando a poetização da prosa do escritor – que Corsino Fortes tem uma grande sensibilidade perceptiva e sabe fazer acompanhar, constantemente, a expressão racional com o encantamento sonoro. Assim, temos a certeza de que o poeta conhece as palavras, trata-as e ama-as como coisas vivas e não lhe escapa nenhum aspecto delas, pois analisa-as, delicadamente, por dentro e por fora, e pondera letra a letra, sílaba a sílaba, todas as possibilidades latentes de expressividade. Trata-se, na realidade, de um maestro da orquestração interna do seu material linguístico.

²⁶² Mcluhan, no seu estudo sobre a rádio, chega à conclusão de que a rádio tem um poder bastante especial, pois transforma a psique e a sociedade e, por isso, não teme considerá-la um tambor tribal. Mcluhan, Marshall, *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, tradução de Décio Pignatari, São Paulo, Editora Cultrix, 1964, p.337.

²⁶³ Cal, Ernesto Guerra Da, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, 4ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p.319.

LAÇOS COLORIDOS DA VISÃO

Ut pictura poesis

“A pintura é uma poesia que é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida, mas não vista”.

LEONARDO DA VINCI

“La pintura habla en la poesía, y la poesía calla en la pintura”.

VICENTE CARDUCHO

“Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espectáculo vai libertar o seu volume”.

MICHEL FOUCAULT

Durante séculos, a ligação entre a poesia e a pintura era impensável, uma vez que estas artes pertenciam a categorias diferentes. A pintura estava no domínio das artes espaciais, tal como a escultura e a arquitectura, ao passo que a poesia pertencia ao domínio das artes temporais, tal como a literatura, a música e a dança.

No entanto, essas considerações ficaram no passado, pois, hoje, verificamos, a cada passo, a intercomunicação entre a palavra e a imagem, quebrando-se as fronteiras entre as artes.

Na verdade, a capacidade representativa, que nos possibilita estabelecer um paralelismo entre o literário e o pictórico, foi fomentada desde a Antiguidade. Quando Platão tece considerações entre a literatura e a pintura fá-lo usando tropos – a metáfora – e constata a semelhança existente entre as duas. Platão considera que há um arquétipo da imagem e a imitação da mesma – que se afasta da verdade. Na realidade, parece-nos oportuno salientar que a linguagem possui características muito peculiares que lhe permite criar o visualismo.

Além disso, desde que Horácio proferiu, na *Arte Poética*, a sua famosa máxima – *Ut pictura poesis* –, que se regista as afinidades entre as duas artes, o que trouxe benefícios para ambas. Esta máxima apresenta-se

entre os versos 361 e 365, num contexto em que se versava sobre a finalidade da artes e os erros inerentes à condição humana, no qual se tece um conselho para o artista, pois este deve manter-se atento e honrado: “*ut pictura, poesis*⁽²⁶⁴⁾: erit, quae, si propius stes,/ Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;/ Haec amat obscurum, uolet haec sub luce videri/ Iudicis arguntum quae non formidat acumen;/ Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit”⁽²⁶⁵⁾.

Assim, a verdadeira ligação entre estas duas artes surge pelo facto de ambas reflectirem sobre a natureza e serem influenciadas por ela.

Neste sentido, o casamento entre a poesia e a pintura tornou-se muito frutífero, visto que a palavra e a imagem produzem uma união sólida. Na verdade, “*poema e cuadro tienen en común, más allá de las inmediatas apariencias, la estructura material de sus soportes respectivos*”⁽²⁶⁶⁾.

Assim, tal como afirmam António García Berrio e Teresa Hernández Fernández⁽²⁶⁷⁾, o quadro e o poema consolidam o espaço com desenhos de orientação e de identificação imaginária, através das quais a fantasia do homem constitui as imagens artísticas da sua identidade antropológica, utilizando uma pluralidade de materiais, palavras e ritmos, formas e cores. Assim, quem melhor que Corsino Fortes consegue transpor para a poesia a sua identidade antropológica, se cada palavra pesa tanto como cada habitante de Cabo Verde?

Neste sentido, os poemas do escritor são pinturas falantes, tal como salienta Carolina Corbacho Cortés, citando Vicente Carducho, “*la pintura habla en la poesía, y la poesía calla en la pintura*”⁽²⁶⁸⁾. Esta constatação

²⁶⁴ Horace, “Q. Horatii Ars Poetica”, s.d., acesso a 22 de Julho de 2006, disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>.

²⁶⁵ Mauri Furlan, no seu texto *Ars Traductoris - Questões de Leitura – Tradução da Ars Poetica de Horácio*, apresenta a seguinte tradução, para os versos acima citados: Como a pintura é a poesia: haverá uma que, se estás perto, mais te seduz, e outra, se estás mais afastado. Essa ama o obscuro; à luz quererá ser contemplada aquela, que não tema a sutileza arguta de um juiz; esta agradou uma só vez, aquela agradará trocentas vezes retomada. Furlan, Mauri, “Tradução da Ars Poetica de Horácio”, s.d., acesso a 27 de Julho de 2006, disponível em:

<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores/MauriFurlan/ArsTraductoris.pdf>.

²⁶⁶ Berrio, António Garcia et Fernández, Teresa Hernández, *Ut Poesis Pictura – poética del arte visual*, Madrid, Editorial Tecnos S.A., 1988, p.176.

²⁶⁷ Berrio, António Garcia et Fernández, Teresa Hernández, op.cit.p.189.

²⁶⁸ Cortés, Carolina Corbacho, “Poesía y Pintura en las Letras Hispánicas”, s.d., acesso a 20 de Junho de 2006, disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/Poesia%20y%20Pintura.pdf>.

vai ao encontro dos versos de Camões, nos quais faz questão de explicitar, no canto VIII, estância 41, que a poesia é a pintura que fala: “*Outros também há grandes e abastados,/ Sem nenhum tronco ilustre donde venham./ Culpa de Reis, que às vezes a privados/ Dão mais que a mil que esforço a saber tenham./ Estes os seus não querem ver pintados,/ Credo que cores vãs lhe não convenham,/ E, como o seu contrario natural,/ À pintura que fala querem mal*”⁽²⁶⁹⁾.

E, no canto VII, estância 76, demonstra que a pintura é a poesia muda: “*A trombeta, que, em paz, no pensamento/ Imagem faz da guerra, rompe os ares;/ Co fogo o diabólico instrumento/ Se faz ouvir no fundo lá dos mares./ Tudo o Gentio nota; mas o intento/ Mostrava sempre ter nos singulares/ Feitos dos homens que, em retrato breve,/ A muda poesia ali descreve*”⁽²⁷⁰⁾.

Neste sentido, como afirma Michel Foucault⁽²⁷¹⁾, a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva⁽²⁷²⁾, ao citar Vítor Cousin, acrescenta que a poesia desempenha um papel superior na hierarquia artística, pois a poesia aproveita os recursos de todas as outras artes, daí que seja capaz de pintar com perfeição.

Em Corsino Fortes, a poesia também comunica visualmente com o leitor, o que nos impulsiona a indagar a sua ligação com a pintura. Na verdade, a cor é o artifício que transforma o poeta num “pintor de palavras”. Assim, na sua obra, a poesia visual verifica-se, até, no uso de caracteres que não se utilizam, com frequência, na escrita: “E”, “&”, “*” e “+”, o que demonstra que o poeta tem uma consciência muito particular da visualidade da escrita. Assim, “*a través de la polisemia imaginativa, la libre sugerencia de los materiales plásticos en su manipulación técnica abstracta persigue efectos comunicativos más ricos y espirituales, más sentimentales y profundos*”⁽²⁷³⁾.

²⁶⁹ Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1999, p.277.

²⁷⁰ Camões, Luís de, op.cit.p.264.

²⁷¹ Foucault, Michel, *As Palavras E As Coisas – Uma Arqueologia Das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 1998, p.65.

²⁷² Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.168.

²⁷³ Berrio, António Garcia et Fernández, Teresa Hernández, op.cit.p.14.

Na realidade, nós poderíamos constatar em Corsino Fortes, o mesmo que António José Saraiva⁽²⁷⁴⁾ observou em Camões, pois, à semelhança de Camões, Corsino Fortes também nos dá pintura por meio de palavras. Todavia, o material do poeta não são as tintas, no entanto, as palavras representam quadros indirectamente e conceptualmente. O material do poeta são os sons pelos quais exprime os momentos essenciais ou particulares da alma e do universo. Por vezes, esses sons mimam a natureza exterior.

A aliança entre a pintura e a poesia, ou seja, entre a imagem e a palavra, remete-nos para alguns exemplares refinados desta poesia, pois o poeta utiliza exercícios visuais, unindo a expressão e o conteúdo, de forma gráfica, que se expandem pela página, captando o nosso olhar.

Actualmente, *“o experimentalismo poético e a poesia visual - com particular destaque para a poesia concreta, de extraordinário florescimento a partir de meados do século – constituem exemplo flagrante desta recuperação da objectualidade da própria escrita, criando curiosas intimidades com o espaço plástico. Maximizando as propriedades icónicas do material verbal, recorrendo a uma sintaxe analógico-visual baseada em relações de proximidade e semelhança gráfica e fónica, constroem-se objectos poéticos que não só descrevem ou representam, como também exemplificam ou se auto-apresentam”*⁽²⁷⁵⁾.

Na verdade, o aspecto visual do texto poético foi bastante incrementado, resultando na união entre a palavra e a imagem. Esta união contribuiu para criar um espaço propício à confluência das letras e das artes e, assim, *“la palabra y la imagen mantienen un juego de seducción (estimulado por la propia configuración del signo lingüístico), donde los códigos se fusionan y la pintura se convierte en objeto de la mirada”*⁽²⁷⁶⁾.

Deste modo, poderíamos afirmar que *“if every sentence is a picture or spatial form in the mind’s multisensory “eye”, true reading is a visionary (not merely visual) experience. If every picture is a sentence, true vision is*

²⁷⁴ Saraiva, António José, *Estudos Sobre a Arte D’ Os Lusíadas*, Nº7, Gradiva, Cultura & História, 1996, p.88.

²⁷⁵ Ribeiro, Eunice, *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*, Coleção Poliedro 1, Braga, Universidade do Minho, 2000, p.23.

²⁷⁶ Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/Poesia%20y%20Pintura.pdf>. Acesso a 20 de Junho de 2006.

not in the innocent or ignorant eye but in the reading of the reading of the informed mind⁽²⁷⁷⁾, pois não podemos esquecer que para apreciar uma pintura e descortinar uma poesia exige-se uma mente esclarecida e informada, indo ao encontro do objectivo de Corsino Fortes, uma vez que este nos chocalha a consciência.

O primeiro excerto que escolhemos poderia, perfeitamente, fazer parte de uma emblemática tela de “trompe-l’oeil”⁽²⁷⁸⁾:

(...)
 Com o p de pão E o m
 de milho por pilar
 Com o c de casa E o t
 de tecto por construir
 Com o s de semente E o t
 de terra por semear
 Com o t de tear E o p
 de pano por tecer (...)⁽²⁷⁹⁾.

O poema constitui um “*texto poético, (que) graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas e à disposição tipográfica dos seus significantes no espaço da página, espacializa-se, adquire características estruturais que o fazem funcionar semioticamente de modo semelhante ao texto pictórico*”⁽²⁸⁰⁾.

Desta forma, o poeta projecta o tear, não como um objecto imóvel e inaudível, mas como uma figura ilusória que representa muito mais do que a superfície pintada indica. Além disso, o “pintor de letras” faz jus à nomenclatura, quando nos provoca a ilusão de que pôs ao serviço do seu quadro as consoantes surdas, com que termina os versos: “t” e “p”.

²⁷⁷ Mitchell, W. J. T., *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p.297.

²⁷⁸ “Trompe-l’oeil é um tipo de pintura, que, originalmente, designava toda a pintura que desse a ilusão da realidade. Além disso, apresenta-se como uma figura ilusionista que projecta os objectos para além da superfície pintada, (o que capta a atenção do espectador, levando-o a visualizar os objectos como se eles fossem reais)”. Adaptado de Silva, Jorge Henrique Pais da et Calado, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Coleção Biblioteca da Arte, 1ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, Março de 2005, p.367.

²⁷⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.32.

²⁸⁰ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.169.

Curiosamente, poderíamos considerar este poema com um “*textilis pictura*”⁽²⁸¹⁾, nome pelo qual, Cícero denominava a tapeçaria. Assim, tornar-se-ia possível a criação de um quadro muito peculiar, com este excerto poético.

Na sequência textual, o escritor não deixa de nos persuadir e de nos oferecer duas magníficas telas, usando como técnica o “*chiaroscuro*”⁽²⁸²⁾:

Raiz & Rosto
De manhã! há rostos & ombros
Que amadurecem árvores no horizonte
E o céu! na sua casca amarela
Salpicada de formigas e estrelas
É um fruto indeciso que não tomba

*

(...)
E ao meio-dia! o deserto
no seu crânio de vida
Salpicado de sombra E de sol verde
(...)⁽²⁸³⁾.

Na primeira tela, Corsino Fortes modela-nos, com gradações de luz e sombra⁽²⁸⁴⁾, o céu e transforma-o no receptáculo de uma casca amarela e cheia de recortes estelares, provocados pelos pontos negros, que constituem desenhos escuros de formigas: “*E o céu! na sua casca amarela/ Salpicada de formigas e estrelas*”.

Na segunda tela, a cor mistura-se e pinta o sol de verde, um verde que resulta da mistura da casca amarela e da cor do deserto com o azul do céu. Além disso, constrói uma pintura estranha do deserto, que ganha vida e se salpica de sombra e de sol verde: “*E ao meio-dia! o deserto/ no seu crânio de vida/ Salpicado de sombra E de sol verde*”.

²⁸¹ *Dicionário de Latim-Português*, op.cit.p.513.

²⁸² “Chiaroscuro é uma técnica que consiste em fazer contrastar as zonas iluminadas com as zonas escuras, por gradações quase imperceptíveis”. Silva, Jorge Henrique Pais da et Calado, Margarida, op.cit.p.91.

²⁸³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.36.

²⁸⁴ “Así como el amarillo siempre implica luz, cabe decir que el azul siempre comporta oscuridade”. Goethe, Johann Wolfgang Von, *Teoria de los Colores*, traducción directa por Pablo Simon, Colección Luz y Sombra, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1945, p.209.

Não podemos abandonar este poema, sem antes reflectir sobre cada vocábulo, como uma pincelada desta tela. De referir é o facto de o deserto ser árido, por natureza, e, por isso, associá-lo-íamos a uma cor pálida como o amarelo, mas o amarelo saiu do deserto e misturou-se com o céu. Assim, *“el amarillo comporta siempre la naturaleza de lo claro e posee una cualidad alegre, risueña, que impressiona suavemente”*⁽²⁸⁵⁾. Desta forma, esta cor *“causa una impresión decididamente grata y confortante. De ahí que en la pintura corresponde al lado iluminado e activo”*⁽²⁸⁶⁾. Talvez, por isso, nesse instante, o deserto tenha ganho vida e nele a vegetação florescesse – pois só assim se explica as sombras intensas – e, ao mesmo tempo, a união do amarelo do deserto e da casca amarela com o azul do céu, produziu um efeito mágico, pois pintou o sol de verde. A nosso ver, o sol não ficou verde, por acaso; o poeta escolheu esta cor, porque o verde representa a esperança, uma esperança que se estende pelo deserto das consciências e as liberta das amarras da inércia. Daí que o sol verde ajude a salpicar o deserto.

Desta maneira, *“la dimensión pictórica del color; sin embargo, se hace más ostensible cuando la escritura se hace eco de la inmediatez de la naturaleza y de los estímulos sensoriales; es decir, cuando la textura verbal recrea las propiedades que intervienen en la construcción de las imágenes”*⁽²⁸⁷⁾.

Assim, se alguma dúvida restasse a propósito da união entre esta poesia e a pintura, dissipar-se-ia no instante em que lêssemos o próximo excerto:

(...)
 Ó sol & soldado de pão
 Sem pão & caldeira E a multidão por amar
 Sem ovação & podium E o peso olímpico por erguer

De que lado
 pão & paz amaremos

²⁸⁵ Goethe, Johann Wolfgang Von, op.cit.p.207.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/Poesia%20y%20Pintura.pdf>. Acesso a 20 de Junho de 2006.

(...)
E da cicatriz da mão
brotam raízes
Que vicejam a memória dos séculos⁽²⁹⁰⁾.

Aqui, o poeta/pintor faz-nos imaginar uma tela, na qual podemos vislumbrar uma mão que se transforma num terreno arável, do qual “*brotam raízes*”. Como tivemos oportunidade de constatar, em Corsino Fortes, os vocábulos organizam-se de forma a produzir manchas pictóricas, dando-lhes uma visão artística e peculiar. Assim, “*as imagens criadas pelas cores expressam, portanto, aquilo que somente as palavras não conseguiriam revelar*”⁽²⁹¹⁾.

²⁹⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.49.

²⁹¹ Freitas, Elaine Cristina, “Entre Cores e Palavras”, in: *Românica*, Lisboa, Edições Colibri, Nº14, 2005, p.78.

FILMAGENS RÁPIDAS DOS SENTIDOS

A poesia e o cinema

“O cinema é uma forma expressiva e imperiosa que explode em direcção a outras culturas”.

MARSHALL MCLUHAN

“A porta branca da tela dá para um harém de belas visões e sonhos adolescentes, comparada à qual a mais bela anatomia parece deixar a desejar”.

RENÉ CLAIR

“El color es un médio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo es el mecillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”.

WASSILY KANDINSKY

A relação entre o cinema e a literatura manifestou-se, desde sempre, de forma profícua para ambas as artes. O Cinema, tal como a Literatura “é uma arte impura, porque assimila em si um capital que vai buscar às outras artes”⁽²⁹²⁾.

Wellek e Warren⁽²⁹³⁾ dizem que cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferentes cadências e diferente estrutura interna dos elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num determinado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um

²⁹² Bello, Rosário Lupi, «Quarto Com Vista Sobre a Cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”», in: *Discursos: Literatura e Cinema*, N°11-12, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro/Fevereiro de 1995/1996, p.109.

²⁹³ Wellek, R. et Warren, A., op.cit.p.169.

esquema complexo de relações dialécticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para outra e vice-versa e que podem ser inteiramente transformadas dentro da arte em que ingressam.

Esta relação tem como elo de ligação o argumento cinematográfico. Desta maneira, o argumentista colabora com o receptor, a fim de vislumbrar o aspecto visual que o texto sugere. Desta forma, o leitor, perante as características técnicas do argumento, eleva a sua imaginação em direcção à representação.

Em Corsino Fortes, a palavra migra desenvolta para a tela. Sem renunciar à sua condição linguística, mescla-se com a imagem que retorna à página para captar as sensações e sentimentos do povo cabo-verdiano.

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva⁽²⁹⁴⁾ o receptor de uma mensagem é a entidade com capacidade semiótica afectiva que, em condições apropriadas, pode descodificar essa mensagem.

“A técnica do argumento baseia-se sobretudo nesta colaboração do leitor, onde o signo se apresenta obrigatoriamente sob três formas: oral (fone-ma), escrito (grafema) e visual (cinema)”⁽²⁹⁵⁾.

Na realidade, aqui a função do leitor é de extrema importância, pois cabe-lhe completar o sentido polissémico da palavra escrita.

Na narração fílmica, a presença do narrador é indispensável, pois acompanha, a cada passo, o espectador, contribuindo para que este se sinta acompanhado.

Neste sentido, observamos que a possibilidade do leitor, cinematográfico ou literário, conseguir completar, descobrir e construir um sentido com aquilo que o autor indica, constitui uma característica comum às duas artes.

Além disso, a rapidez de pensamento imposta pelo cinema é a mesma que se exige ao leitor de literatura, na medida em que este possui pouco tempo para descodificar as figuras de pensamento, favorecendo o bom entendimento do texto literário.

A sucessão de frases curtas, com cortes no espaço da página promove a simultaneidade, existente nas cenas cinematográficas. O ritmo da poesia de Corsino Fortes é cinematográfico, uma vez que suprime os

²⁹⁴ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2000, op.cit.p.304.

²⁹⁵ Guerreiro, Maria Manuela Lopes, 1998, op.cit.p.102.

elementos estáticos da escrita, pois o escritor elimina quase completamente a pontuação, transformando o corte dos versos na sua verdadeira pontuação.

No seu texto sobre o “Cinema e as Letras Modernas”, Epstein⁽²⁹⁶⁾ tece ligações entre a nova poesia e as características do cinema. Neste sentido, o autor estabelece comparações entre as duas estéticas, através das quais detecta semelhanças nas formas de expressão, tais como: a sucessão rápida de detalhes, que promovem a agilidade mental, a sugestão, o gesto incompleto, a ausência de sentimentalismo, privilegiando a sensualidade e a rapidez de raciocínio.

Em Corsino Fortes, observamos esses detalhes, quando tropeçamos numa maiúscula no interior dos poemas, esbarramos numa letra que representa a gota límpida da chuva e quando apreciamos sinais como “&” e “+” espalhados pelo texto, captando a nossa atenção para a linguagem em movimento e para o estilo original do poeta.

A sugestão ganha vida, na medida em que aquilo que se indica assume um papel preponderante, em detrimento do contado, proporcionando ao leitor/espectador o prazer da descoberta e da construção.

O gesto incompleto é o que dá ao leitor, cinematográfico ou literário, a possibilidade de completar, descobrir e construir um sentido com aquilo que o autor indica. Esta é uma das características que aproxima o cinema e a literatura, bem como a rapidez de raciocínio e de pensamento.

Neste sentido, a poesia moderna e o cinema, através da sua construção, assumem uma posição privilegiada, caracterizada pela rapidez de elementos sucessivos, que, sobrepostos, produzem, na percepção do leitor/espectador, o efeito de simultaneidade.

Nesta perspectiva, Epstein aproxima-se de Calvino⁽²⁹⁷⁾, que, no seu ensaio sobre a “Rapidez”, aproveitando as reflexões de Leopardi, demonstra que a rapidez e a concisão do estilo agradam, porque apresentam uma turba de ideias, cuja sucessão é tão rápida que parecem si-

²⁹⁶ Maciel, Maria Esther, “A Poesia e o Cinema: de BUÑUELA GREENAWAY”, s.d., acesso a 5 de Julho de 2006, disponível em: http://www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/MariaEsther_Cadernos7.pdf.

²⁹⁷ Calvino, Ítalo, *As Seis Propostas Para O Próximo Milénio: lições americanas*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.54.

multâneas e fazem a alma ondular numa abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais. Assim, comprova que a força do estilo poético, em grande parte, se identifica com essa rapidez.

Na verdade, esta força potencial que nos ondula os sentidos, sobrevoa a poesia de Corsino Fortes, dando-nos a certeza da procura de *“uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”*⁽²⁹⁸⁾.

Na realidade, existe uma relação muito estreita entre os espaços brancos da tela e do livro por escrever, pois *“enquanto a página existe à espera das palavras que ocasionarão os sentidos e se transformarão na mente do leitor em imagens, a tela se oferece às imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador através de palavras”*⁽²⁹⁹⁾.

Assim, apesar da literatura ter como matéria-prima a expressão verbal e o cinema a imagem, estas duas artes tornam-se tão próximas, que as suas fronteiras se tornam imperceptíveis.

Calvino⁽³⁰⁰⁾, no seu ensaio sobre a “Visibilidade”, reflecte sobre os processos imaginativos, que entrelaçam a literatura e o cinema. Para o escritor italiano, esses processos efectuam-se de duas maneiras: o que parte da palavra para chegar à imagem visual e o que parte da imagem para chegar à expressão verbal.

Na sua perspectiva, o primeiro processo corresponde ao acto de leitura: *“lemos por exemplo uma cena de romance ou reportagem de um acontecimento num jornal e, conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenvolvesse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos de detalhes que emergem do indistinto”*⁽³⁰¹⁾.

Habitualmente, delegamos, ao cinema, a imagem, o movimento e o som. Todavia, estes aspectos fazem parte do fenómeno literário, devido ao carácter sugestivo da linguagem que promove a sensibilidade e estimula a imaginação. Tudo isto é mais compreensível, se pensarmos que *“no cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente por um director, em seguida re-*

²⁹⁸ Calvino, Ítalo, op.cit.p.61.

²⁹⁹ Oliveira, Marinyse Prates de, “Laços Entre a Tela e a Página”, s.d., acesso a 7 de Março de 2006, disponível em: <http://www.facom.ufba.br/sentido/marinyse.html>.

³⁰⁰ Calvino, Ítalo, op.cit.p.99.

³⁰¹ Calvino, Ítalo, op.cit.p.99.

construída em sua corporeidade num set para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme⁽³⁰²⁾.

Na sua opinião, todo o filme é o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma. Para tal, torna-se muito importante o “cinema mental”, que permite projectar imagens na nossa tela interior. Assim, a partir da leitura do texto literário cria-se, na mente do leitor a imagem, o som e o movimento, próprios do cinema.

Na opinião de McLuhan⁽³⁰³⁾, a tarefa do escritor e do cineasta é a de transpor o leitor e o espectador, respectivamente, do seu próprio mundo para o criado pela tipografia e pelo filme. Neste sentido, o homem tipográfico adaptou-se logo ao cinema, porque o filme, como o livro, oferece um mundo interior de fantasia e sonho. O espectador de cinema sente-se em solidão psicológica com o leitor de livros.

“O surgimento da videocassete, não há dúvida, possibilitou um aprofundamento dessa relação que já era naturalmente estreita. Ao facultar ao espectador interferir no processo de projecção, retrocedendo, adiantando ou interrompendo-o, o vídeo conferiu ao espectador do filme as facilidades de manuseio próprias do leitor de livros⁽³⁰⁴⁾.

Assim, em Corsino Fortes podem visualizar-se determinados textos em que se regista um forte parentesco cinematográfico, marcado pelo surrealismo, pois *“explora as potencialidades oníricas, fantásticas e desrealizantes do texto fílmico*⁽³⁰⁵⁾.

Desta forma, em algumas passagens da obra, o autor convida-nos a voar com a imaginação e a sentir com a alma a proximidade das façanhas do povo cabo-verdiano.

Neste instante, parece-nos importante realçar alguns exemplos de *Árvore & Tambor*, a fim de comprovar a relação entre a poesia do escritor e a linguagem da sétima arte.

O primeiro excerto, que escolhemos, pertence ao canto: “DE MANHÃ! OS TAMBORES/ AMAM/ A CHAMA DA PALAVRA MÃO”:

³⁰² Ibidem.

³⁰³ McLuhan, Marshall, op.cit.p.328.

³⁰⁴ Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/sentido/marinyse.html>. Acesso a 7 de Março de 2006.

³⁰⁵ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.178.

Como a pedra Que modela o ombro da sua Pátria
Há sons que arredondam a boca dos tambores

E invadem o temor

bolor das bibliotecas

(...)

E mordem o lábio das prateleiras

E estalam aftas de sol

na boca dos compêndios

E escorrem rostos

pelo regato dos dedos

(...)⁽³⁰⁶⁾.

Ao observar este excerto do poema, conseguimos visualizar uma imagem fílmica de cariz fantástico, capaz de nos transportar para uma belíssima cena de ficção, na qual os sons moldam a forma dos tambores: “*sons que arredondam a boca dos tambores*”; invadem as bibliotecas, com a finalidade de despertar as palavras e os Homens: “*invadem o temor/ bolor das bibliotecas*”; fazem as prateleiras ganhar lábios para serem mordidos, a fim de acordarem para a luta: “*mordem o lábio das prateleiras*”; provocam pequenas faíscas ultravioletas, “E estalam aftas de sol”, que partem dos livros em direcção às consciências imaturas e suscitam um misto de emoções que “*escorrem rostos/ pelo regato dos dedos*”; promovem a alegria aos Cabo-Verdianos e fazem-nos sair à rua, envolvidos pelo ritmo dos sons da terra, solicitados pela “*morna*”, a “*koladera*” e o “*funaná*”.

Neste excerto, assistimos à “*capacidade de sugestão e irradicação poéticas que o texto fílmico possui*”⁽³⁰⁷⁾ e nos proporciona.

Desta forma, apercebemo-nos da rapidez de movimento, pois “*a linguagem cinematográfica privilegia o dinamismo*”⁽³⁰⁸⁾, que urge incutir nos Cabo-Verdianos, no sentido de pilar o milho, construir casas, semear a terra, tecer o pano e, principalmente, sacudir a poeira das consciências.

O mesmo poema ainda nos brinda com mais um exemplo da afinidade entre as duas artes:

³⁰⁶ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.32.

³⁰⁷ Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 2001, op.cit.p.178.

³⁰⁸ Vila Maior, Dionísio, “Literatura e Cinema: Discursos da Descontinuidade”, in: *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, N° 11-12, Universidade Aberta, Outubro/Fevereiro 1995/1996, p.63.

**De manhã as rochas tecem
na boca do mar
O rosto do útero da palavra amor**
Da casca
De céu & gema! **o sol desce**
velho & jovem
E ajoelha-se à porta das maternidades
Enquanto lava
mãos pés E tronco
Com a lava dos vulcões
Oferece-se
sangue & seiva letra & música
A cada revolta
(...)⁽³⁰⁹⁾.

Assim, o poeta demonstra-nos a sua, surrealista, capacidade cinematográfica. Neste sentido, apresenta-nos as rochas com hábitos de tecelagem, a tecer a palavra amor no mar, como se este fosse um gigantesco tear, capaz de abarcar o mais nobre dos sentimentos, o amor: “*De manhã as rochas tecem/ na boca do mar/ O rosto do útero da palavra amor*”.

Além disso, este tecido foi abençoado, pois, do firmamento, o sol desce e ajoelha-se à porta das maternidades, brindando-nos com o melhor do Universo, que se consubstancia no sangue, na seiva, na letra e na música de cada revolta: “*De céu & gema! o sol desce/ velho & jovem/ E ajoelha-se à porta das maternidades/ Enquanto lava/ mãos pés E tronco/ Com a lava dos vulcões/ Oferece-se/ sangue & seiva letra & música/ A cada revolta*”.

Assim, esta passagem nada mais é que uma cena de filme romântico que desperta a sensibilidade e os sentimentos.

No decorrer do texto, mais aspectos afins afloram. Sendo o segundo canto um dilúvio de gotas alfabéticas de água, estas reservam-nos uma agradável surpresa.

(...)
**E as ilhas soerguem-se
pelo arquipélago das patas**

³⁰⁹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.34.

E vão
De cratera em cratera
Erguer
na boca das sementes
A força contida dos vulcões⁽³¹⁰⁾.

Esta gota revela o quão afim a poesia de Corsino Fortes se torna do cinema, pois assistimos a um movimento surreal das ilhas, que abandonam a sua forma estática, para nos envolver na alegria do poeta e do seu povo: “*E as ilhas soerguem-se/ pelo arquipélago das patas/ E vão/ De cratera em cratera/ Erguer/ na boca das sementes/ A força contida dos vulcões*”.

Neste sentido, observamos uma espécie de história ficcional, que nos envolve no real reerguer do arquipélago.

Neste poema aquático, a gota “i)” também faz jus a esta proximidade:

(...)
 Da-rocha-que-leva-um-rebanho-de-cabra-às-costas
 (...)⁽³¹¹⁾.

Desta forma, o autor confirma a sua facilidade em nos fazer voar para a ficção cinematográfica. Aqui, com apenas uma palavra, composta, gigantescamente, por justaposição, o poeta leva-nos a acompanhar, em câmara lenta, a animização de uma rocha, que carrega um rebanho de cabras às costas: “*Da-rocha-que-leva-um-rebanho-de-cabra-às-costas*”.

Na sequência, a gota “n)” corrobora a ligação citada:

E de pé! o arquipélago ganha vela
porto & terra
De árvores com hélices nas raízes⁽³¹²⁾.

Com esta gota visualizamos uma imagem que nos transforma em *cameramen*. Na verdade, observamos, em câmara lenta, a personificação

³¹⁰ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.45.

³¹¹ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.48.

³¹² Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.50.

do arquipélago: “o **arquipélago ganha** vela/ porto & terra/ De árvores com hélices nas raízes”.

Assim, este conjunto de ilhas ganha equilíbrio: “*ganha vela*” e firmeza: “*porto & terra*”, mas ainda lhe faltam as asas pretendidas, possuindo apenas “*hélices nas raízes*”.

Finalmente, a gota “x)” fecha o ciclo dos exemplos desta afinidade entre ambas as artes:

A criança ficou bêbada de chuvasol
E apostou
Que as mãos E as ilhas
Voariam gémeas
Assim aves de espaço & tempo
(...)⁽³¹³⁾.

Esta gota recria uma cena surrealista, que nos eleva em direcção ao céu, para vislumbrar o voo amistoso e peculiar das mãos com as ilhas, levando-nos a navegar para lá do espaço e do tempo: “*Que as mãos E as ilhas/ Voariam gémeas/ Assim aves de espaço & tempo*”. Na verdade, tanto as mãos como as ilhas se transformam em aves especiais e perenes.

Além disso, observamos que a câmara fixa a importância da criança para o futuro de Cabo Verde, de tal forma que a própria terra ganha olhos, para poder fitar a criança, estabelecendo-se uma relação estreita entre ambas.

³¹³ Fortes, Corsino, 1986, op.cit.p.55.

CONCLUSÃO

“A imaginação é como um braço extra, com o qual se pode agarrar aquilo que, de outra forma, não estaria ao nosso alcance”.

Adaptada de SARTRE

A abertura das fronteiras do nosso pensamento foi o desafio primordial, que nos propusemos alcançar. Para tal, tentamos descortinar a diversidade cultural e linguística, estabelecendo elos de ligação com a nossa pouca experiência. Além disso, necessitávamos abrir-nos à diversidade, com o intuito de perspectivar algo que servisse para o nosso enriquecimento cultural e humano, uma vez que estamos conscientes que *“a conciliação da diversidade na unidade, passa pela via obrigatória do intelectual que já não é uma opção, mas uma necessidade”*⁽³¹⁴⁾.

A obra *Árvore & Tambor* surgiu num período, no qual se pretendia a reconstrução e consolidação nacional, através da literatura, tal como afirma Edna Testi⁽³¹⁵⁾.

Neste sentido, procuramos conhecer alguns aspectos culturais, que nos facilitassem a entrada no mundo imagético do texto, em análise, e no universo poético do escritor. Todavia, as dificuldades não tardaram a chegar, pois tropeçamos, de imediato, na nossa ânsia de criar laços com a sua poesia.

De todo o *feedback* entre nós e a obra, procuramos desvendar elementos que nos permitissem confirmar a contribuição regeneradora do

³¹⁴ Mendes, Maria da Luz Ribeiro e Sousa, *Da Língua À Interculturalidade e Cidadania Europeia: Ensino/Aprendizagem Precoce de uma Língua Estrangeira No 1º Ciclo Do Ensino Básico – Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais*, Lisboa, Universidade Aberta, 2000, vol. I, p.247.

³¹⁵ Disponível em: <http://www.navedapalavra.com.br/>. Acesso a 4 de Julho de 2005.

escritor, para as letras africanas, conferindo-nos o agradável desafio de constatar o carácter original, artístico, actual e, principalmente, intemporal da sua escrita. Além disso, o contacto com a sua expressão poética elevou-nos a alma, uma vez que a expressão do autor é de tal ordem perfeita, que qualquer ser humano pode ver-se reflectido nela, pois *“a expressão será tanto mais perfeita quanto mais totalmente humana, quanto mais nela possam reconhecer os homens de todos os tempos e a verdade de todas as coisas. E nisso reside a autêntica personalidade artística: em possuir-se uma alma tão profunda e rica que todos possam encontrar-se nela”*⁽³¹⁶⁾.

Assim, criado o nosso encontro com o poeta, inicialmente, não parecia uma tarefa muito difícil, uma vez que Corsino Fortes segue o modelo épico da Antiguidade Clássica, que se manifesta na organização em cantos, no entanto, ao apresentar os grandes dramas do povo cabo-verdiano, o poeta deixou-nos à deriva, uma vez que todo *“o universo de significação cultural é africano”*⁽³¹⁷⁾.

Nesse instante, procuramos algo que nos pudesse ancorar, com a finalidade de nos permitir uma empreitada menos árdua, e encontramos traços culturais que revelavam marcas portuguesas, o que se torna compreensível, pois o Cabo-Verdiano é um captor inigualável de cultura.

«É evidente que toda a problemática de raiz caboverdiana está presente na obra de Corsino Fortes. Ao contrário dos claridosos, a nova poesia é uma expressão artística cuja formulação sugere, reflecte e intervém na dinâmica do real. A grande diferença, no entanto, reside no facto de que o autor, para além de criar uma nova dinâmica de relações entre o sujeito e o objecto poético, coloca toda a problemática caboverdiana num contexto muito mais vasto que é o de África. Cabo Verde, com a sua especificidade, que é o isolamento do arquipélago, participa na viagem de construção de África de rosto e corpo renovado: “Dos seios da ilha ao corpo da África/ o mar é ventre E umbigo maduro/ E o arquipélago cresce”,⁽³¹⁸⁾.

Neste sentido, não almejamos abarcar todos os meandros desta obra, porque, para isso, seria necessário nascermos Cabo-Verdianos e

³¹⁶ Mendes, João, *Estética Literária*, Lisboa, Editorial Verbo, N°1371, 1982, p.274.

³¹⁷ Salvato Trigo, “Cultura e Literatura: Algumas Considerações”, in: Venâncio, José Carlos, *O Desafio Africano*, Lisboa, Vega, 1997, p.153.

³¹⁸ Costa, José Francisco, “Poesia Africana de Língua Portuguesa”, 5/04/2006, acesso a 5 de Setembro de 2006, disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1208>.

vivermos com tal. Aquilo que efectivamente tivemos oportunidade de focar resume-se a algumas coordenadas poéticas, que se revelaram, aos nossos sentidos.

Assim, as questões abordadas, neste trabalho, pretendem-se abertas, uma vez que se trata apenas de reflexões que, a partir de textos de *Árvore & Tambor*, apontem para uma série de possibilidades de relacionar a poesia com outras artes e de captar o verdadeiro fundamento da sua mensagem.

Com uma ausência quase total de pontuação, o poeta adere “à tendência da contemporaneidade para libertar o espaço do texto poético, abrindo-o aos jogos dos sentidos”⁽³¹⁹⁾.

Este trabalho forneceu-nos o material necessário para que pudéssemos concluir que as artes estão intimamente ligadas, pois o poema é feito de forma intencional, com um carácter claramente premeditado, na distribuição dos materiais linguísticos, no papel, constituindo manchas tipográficas, cujo apuramento formal é extremamente engenhoso.

Este estudo constituiu o olhar sonoro que o pensamento nos permitiu, uma vez que o pouco conhecimento acerca do tempo e do lugar que acolheu a obra, nos ofuscou a visão. Todavia, é apenas um olhar fascinado que ficou embevecido de vitalismo.

Em *Árvore & Tambor*, destaca-se “a exploração sinestésica dos sons do mar, dos fonemas, dos batuques, das gaitas do “funaná”; o sabor do sal, do pão e do milho; a visão do sangue, da seca e da chuva, além de outros elementos do quotidiano das ilhas, que o poeta utilizou para criar um modelo estético original e incitar uma nova consciência política”⁽³²⁰⁾.

Na nossa empreitada, o som, a cor e o movimento transformaram-se no eco de uma voz que nos convidava a reflectir sobre eles e acerca da sua função no brilhantismo da obra. Estando certos da loucura saudável que o destino textual nos reservava, começamos, finalmente, a colocar a pedra angular da nossa mansão interpretativa, recebendo, de sentidos abertos, os caminhos apresentados pelo escritor.

³¹⁹ Martins, Maria de Lourdes C, “David Mourão Ferreira: a forma musical do sentido”, in: Ferreira, David Mourão, Mateus, Osório et Mendes, Margarida Vieira, *Românica: História da Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, N°6, 1997, p.129.

³²⁰ Disponível em: <http://www.navedapalavra.com.br/>. Acesso a 4 de Julho de 2005.

Assim, o primeiro arrebatamento sensorial levou-nos a entrar na teia, extremamente complexa, de sonoridades que o poeta tece, como nenhum outro. Este facto foi o impulso que precisávamos para estabelecer conexões profundas entre esta poesia e a sua expressão musical, uma vez que, no poeta, “o alfabeto fonético é uma tecnologia única”⁽³²¹⁾.

Ao longo da exposição, que nos possibilitou a união entre a música e a poesia, pudemos constatar que o escritor emprega variadíssimos recursos musicais e que o seu engenho artístico, disponibilizado através das palavras, constrói a sua verdadeira expressividade poética. Além disso, na sua escrita, o ritmo e a melodia são peças fundamentais.

Assim, o apuramento artístico do escritor permitiu-lhe reconhecer e aproveitar o valor fónico dos vocábulos e dos sintagmas, conquistando a melodia e o ritmo desejado, os quais se transformaram, de imediato, no cimento-cola que o poeta precisava para construir o alicerce da sua expressão poética. Ao mesmo tempo, deu-nos a possibilidade de reconhecer que a musicalidade é um elemento constante na sua poesia. Na tentativa de marcar o ritmo, de forma original, e de vincar a sua escrita com uma excelente diferenciação ortográfica, desembocando no recorte frásico, o poeta recorre à utilização de maiúsculas, no interior do versos, à copulativa comercial e ao sinal “+”.

A sua poesia não é feita apenas de efeitos sonoros, pois, nela, a vida transforma-se num tecido, no qual as cores gritam e os sons saltam à vista, o que nos instigou a estabelecer elos indestrutíveis entre as cores e as palavras. Estas palavras “são usadas como se fossem manchas de tinta. O poeta obtém uma como que densidade plástica através da exploração morfológica e semântica do léxico e de múltiplas possibilidades de associação”⁽³²²⁾.

Em nossas considerações sobre a relação dialéctica entre a poesia de Corsino Fortes e as cores, tentamos demonstrar que, em *Árvore & Tambor*, a pintura pode ser a poesia muda e a poesia a pintura falante, o que corrobora o carácter flexível da arte, em geral, e da arte do

³²¹Mcluhan, Marshall, op.cit.p.102.

³²²Moura, Vasco Graça, “Poesia e Outras Artes”, in: Nemésio, Vitorino, Sena, Jorge de et Belo, Ruy, *Românica – Itinerários da Poesia*, Lisboa, Edições Cosmos, Nº7, 1998, p.178.

autor, em particular. Na verdade, “*em Arte o entendimento vem pelo caminho dos sentidos: entende-se vendo e ouvindo, diz-se que se entendeu fazendo ver e ouvir. Há pois entre o entender e o sentir um caminho de vaivém*”⁽³²³⁾.

Tendo em conta o vaivém entre o ouvido e a visão, o nosso cruzeiro interartístico não pode ser concluído, sem antes visitarmos os sons e as imagens em movimento, apoiadas na expressão cinematográfica de algumas passagens da obra.

Na verdade, o poeta não deixa de nos surpreender, uma vez que nos encoraja a entrar no desconhecido, no qual o raciocínio veloz se apresenta como a luz que ilumina a caverna dos nossos anseios e nos deixa observar as sombras, em movimento. Neste sentido, faz de nós um espectador cinematográfico, capaz de descortinar a mensagem, por vezes, alegórica.

Assim, temos oportunidade de constatar que “*a capacidade do escritor de compreensão e apropriação dos movimentos dinâmicos das artes, em suas mais diversas manifestações, revela-se um traço mesmo da sua experiência estética*”⁽³²⁴⁾.

Na verdade, o autor escreveu uma obra, marcada pelo compasso do esforço humano e condensa a sua intenção nas epígrafes, com as quais inicia o livro. Com Amílcar Cabral, incita o povo à luta revolucionária: “*toda a revolução é um acto de cultura*” e, com a ajuda de Pablo Neruda, aproveita para afirmar a necessidade de que ninguém fique imóvel: “*(...) Aquí nadie se queda inmovil/ Mi pueblo es movimiento/ Mi pátria es un caminho*”.

Na perspectiva de abarcar todos estes aspectos, escolhemos como título deste trabalho, “Navegando pela Estética Literária de *Árvore & Tambor*: Proposta para uma Leitura do Texto Poético”, do qual emerge a grande expedição artística, que tentamos realizar.

Neste entrelaçar artístico, sentimo-nos como marinheiros de primeira viagem e como construtores de pequenos casebres. Todavia, pensamos ter sido possível cumprir as metas estabelecidas, pois não aspirávamos

³²³ Guimarães, Fernando, op.cit.p.88.

³²⁴ Amorim, Bernardo Nascimento de, op.cit.p.189.

atingir a sabedoria do cego⁽³²⁵⁾, queríamos apenas ser os aprendizes da lição que trespassa, sem esquecer que quando não conseguimos “*ver o céu* (a compreensão da totalidade da mensagem, porque nos impede a cegueira do conhecimento), (somos obrigados) *a imaginar as estrelas* (as ilhas e sua peculiaridade), *o Sol* (todo o simbolismo das palavras, mesmo sem o conhecimento, resultante da experiência), *e as galáxias* (todas as ligações intertextuais e interartes)” , com a ajuda daquele braço extra da epígrafe, a que chamamos imaginação.

³²⁵ “Um amigo levou Hassam até à porta de uma mesquita, onde um cego pedia esmola.
- Este cego é o homem mais sábio do nosso país – disse.
- Há quanto tempo é que o senhor é cego? – perguntou Hassam.
- Desde que nasci – respondeu o homem.
- E o que é que o transformou em sábio?
- Como não me conformava com a minha cegueira, tentei ser astrónomo – respondeu o homem.
- Já que não podia ver os céus, fui obrigado a imaginar as estrelas, o sol, as galáxias (...).” Coelho, Paulo, *Maktub*, Lisboa, Editora Pergaminho Lda., 1995, p.70.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Primária:

- FORTES, Corsino, *A Cabeça Calva de Deus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
FORTES, Corsino, *Árvore & Tambor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
FORTES, Corsino, *Pão & Fonema*, 2ª Edição, Lisboa, Sá da Costa, 1980.

Bibliografia Secundária:

- AA.VV, “A Cultura Cabo-Verdiana E As Raízes Etno-Culturais”, s.d., acesso a 24 de Setembro de 2005, disponível em: http://azagua.com/cultura_caboverdiana_ii.htm.
- AA.VV, “ABC Corantes”, 10 de Novembro de 2004, acesso a 10 de Agosto de 2005, disponível em: http://aulil.blogspot.com/2004_11_01_aulil_archive.html.
- AA.VV, *Arte & Tradição*, Lisboa, I.C.E.P. - Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal, 1998.
- AA.VV, *Bíblia Sagrada*, 19ª Edição, Lisboa, Difusora Bíblica, versão de textos originais por uma equipa de peritos formados pelo Instituto Bíblico, 1995.
- AA.VV, *Dicionário de Latim-Português*, 2ª Edição, Porto, Porto Editora Lda., 2001.
- AA.VV, *Grande Atlas do século XXI - África Setentrional e Ocidental*, Multiactiva Creación y Servicios Editoriales, s.l., 2005.
- AA.VV., Microsoft Corporation, *Microsoft Encarta*, 2006.
- ALEGRE, Manuel, *O Canto e as Armas*, 3ª Edição, Coimbra, Centelhana, 1974.
- ALMEIDA, Raymond A., “Pescando pela Vida”, s.d., acesso a 17 de Agosto de 2005, disponível em: <http://www.umassd.edu/SpecialPrograms/Caboverde/cvfishingp.html>.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de, “Pintura, Literatura, Arte: alguns diálogos na poesia de Murilo Mendes”, in: *Revista do Centro de Estudos Portugueses – Faculdade de Letras da U.F.M.G.*, Belo Horizonte, Fale/ U.F.M.G., pp. 183-192.
- ANDRADE, Mário de, *O Canto Armado: Antologia Temática de Poesia Africana*, 1ª Edição, Coleção Vozes do Mundo, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1979.
- BARBOSA, Jorge Morais, *Introdução ao Estudo da Fonologia e Morfologia do Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994 .

BARREIROS, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 15ª Edição, Braga, Bezerra - Editora, Março de 1996, vol. I.

BARRETO, Jorge Lima, “Poetic: Musa Letra”, 1 de Dezembro de 2003, acesso a 5 de Julho de 2006, disponível em: <http://homepage.mac.com/vitor.rua/iblog/C62580879/E2134565005/index.html>.

BELLO, Rosário Lupi, «Quarto Com Vista Sobre a Cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”», in: *Discursos: Literatura e Cinema*, Nº11-12, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro/Fevereiro de 1995/1996, pp. 105-128.

BERRIO, António Garcia et Fernández, Teresa Hernández, *Ut Poesis Pictura – poética del arte visual*, Madrid, Editorial Tecnos S.A., 1988.

BOECHAT, Virgínia Bazzetti, “Ilha & Poema: Celebração do Arquipélago na Poesia de Corsino Fortes”, s.d., acesso a 4 de Setembro de 2006, disponível em: <http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos.htm>.

BRITO, Margarida, *Os Instrumentos Musicais Em Cabo Verde*, Coleção História Da Música Em Cabo Verde, Praia – Mindelo, Centro Cultural Português, 1998.

CABRAL, Amílcar, *Guiné-Bissau: Nação Africana Forjada Na Luta*, Lisboa, Publicações Nova Aurora, 1974.

CAL, Ernesto Guerra Da, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, 4ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

CALVINO, Ítalo, *As Seis Propostas Para O Próximo Milénio: lições americanas*; tradução de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, J. M. Bettencourt da, *Para uma Sociologia da Música Tradicional Açoriana*, 1ª Edição, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto Nacional de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, vol. 94.

CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1999.

CARREIRA, António, *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, 1ª Edição, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Janeiro de 1977.

CARVALHO, Luís Filipe de Sousa Martins Torres de, «Rebeldia e Sensualidade no Suplemento Cultural: uma perspectiva da produção literária dos poetas “insubmissos”», s.d., acesso a 21 de Setembro de 2006, disponível em: http://66.102.9.104/search?q=cache:SJTAiCodZGJI:www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria_literatura/CarvalhoL1.pdf+%27t em%C3%A1ticas+sociais+na+literatura+cabo-verdiana%27&hl=ptPT&gl=pt&ct=clnk&cd=27.

CASAGRANDE, Rosângela Fonseca, “Entre a Prosa e a Poesia”, s.d., acesso a 24 de Maio de 2006, disponível em: www.kplus.com.br.

CHEVALIER, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema Lda., 1994.

COELHO, Eduardo, “Corsino Fortes: O Épico da Caboverdianidade Serena?”, s.d., acesso a 20 de Fevereiro de 2006, disponível em: <http://www.home.no/tabanka/literatureart.htm>.

COELHO, Paulo, *Maktub*, Lisboa, Editora Pergaminho Lda., 1995.

CORTÉS, Carolina Corbacho, “Poesía y Pintura en las Letras Hispánicas”, s.d., acesso a 20 de Junho de 2006, disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/Poesia%20y%20Pintura.pdf>.

COSTA, José Francisco, “Poesia Africana de Língua Portuguesa”, 5 de Abril de 2004, acesso a 5 de Setembro de 2006, disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1208>.

FERNANDES, José Manuel, *Cidades e Casas da Macaronésia*, 2ª Edição, Porto, FAUP Publicações, 1996.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Venda Nova – Amadora, Biblioteca Breve, 1977.

FERREIRA, Manuel, *No Reino do Caliban: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Cabo Verde e Guiné-Bissau*, Lisboa, Seara Nova, 1975, vol.1.

FERREIRA, Manuel, *No Reino de Caliban: Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique*, Lisboa, Seara Nova, 1976, vol.2.

FLÓRIDO, José, *Fernando Pessoa Mensagem*, s.l., Publicações Europa América Lda, 1989.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras E As Coisas – Uma Arqueologia Das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 1998.

FREITAS, Elaine Cristina, “Entre Cores e Palavras”, in: *Românica*, Lisboa, Edições Colibri, Nº14, 2005, pp. 75-88.

FURLAN, Mauri, “Tradução da Ars Poetica de Horácio”, s.d., acesso a 27 de Julho de 2006, disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores/MauriFurlan/ArsTraductoris.pdf>.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Teoria de los Colores*, Traducción directa por Pablo Simon, Colección Luz y Sombra, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1945.

GONÇALVES, António Aurélio, “Bases Para Uma Cultura de Cabo Verde”, in: *Ensaio e Outros Escritos*: Organização apresentada por Arnaldo França, Coleção “Ensaio”, Praia – Mindelo, Centro Cultural Português, 1998.

GONÇALVES, António Custódio, *Questões de Antropologia Social e Cultural*, 2ª Edição, Porto, Edições Afrontamento, Julho de 1997.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 2ª Edição, Linda-A-Velha, Difusão Editorial S.A., s.d.

GUERREIRO, Maria Manuela Lopes, *Germano de Almeida a Nova Escrita Cabo-Verdiana*, Coleção Ensaio, Praia-Mindelo, 1998.

GUIMARÃES, Fernando, *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, 1ª Edição, Coleção Campo da Literatura/ Ensaio – 94, Porto, Campo Das Letras-Editores S.A., Novembro de 2003.

HAMILTON, Russel G., “Corsino Fortes, João Varela e a «nova» poesia cabo-verdiana”, in: *Revista Internacional de Estudos Africanos*, Lisboa, Nº2, 1978.

HOLNESS, Marga, “Introdução”, in: NETO, Agostinho, *Sagrada esperança*, 11ª Edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987.

HORACE, “Q. Horatii Ars Poetica”, acesso a 22 de Julho de 2006, disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>.

HOUAISS, António, et alii, *Dicionário de Língua Portuguesa*, 1ª Edição, Rio de Janeiro, Editora Objectiva Lda., 2001.

INGARDEN, Roman, *A Obra de Arte Literária*, Tradução de Beau, Albin E., Puga, Maria da Conceição e Barrento, João F., 3ª Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, pp.45-49.

LABAN, Michel, *Cabo Verde: Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, vol. II.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro et alii, *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*, Porto, Porto Editora, 2000.

LEITE, Ana Mafalda, “Árvore & Tambor ou a reinvidicação da terra cabo-verdiana”, in: Fortes, Corsino, *Árvore & Tambor*, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

LEITE, Ana Mafalda, “A Cabeça Calva de Deus Uma Trilogia Épica Fundacional”, in: Fortes, Corsino, *A Cabeça Calva de Deus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

LEITE, Ana Mafalda, *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Vega, 1995.

LIMA, Carlos, “Vanguarda e Utopia – Surrealismo e Modernismo no Brasil: A Aventura Terrestre do Surrealismo”, s.d., acesso em 15 de Março de 2006, disponível em: http://www.palavrate.com/Artigos_Resenhas/artigos_clima.htm.

LOPES FILHO, João, *Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-Verdiana*, Lisboa, Biblioteca Ulmeiro, Nº15, Outubro de 1983.

LOPES FILHO, João, *O Corpo e o Pão: o vestuário e o regime alimentar cabo-verdianos*, 1ª Edição, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997.

MACIEL, Maria Esther, “A Poesia e o Cinema: De BUÑUEL A GREENAWAY”, s.d., acesso a 5 de Julho de 2006, disponível em: http://www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/MariaEsther_Cadernos7.pdf

MARTINS, Maria de Lourdes C, “David Mourão Ferreira: a forma musical do sentido”, in: Ferreira, David Mourão, Mateus, Osório et Mendes, Margarida Vieira, *Românica: História da Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, Nº6, 1997, pp.125-132.

MATOS, Sérgio, “O Momento Poético nas Artes Plásticas”, 20 de Novembro de 2002, acesso em 25 de Maio de 2006, disponível em: <http://smattos.blog.com/2005/5/>.

MCLUHAN, Marshall, *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, tradução de Décio Pignatari, São Paulo, Editora Cultrix, 1964.

MENDES, C. B. Quental, *A Cooperação em África*, Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

MENDES, João, *Estética Literária*, Lisboa, Editorial Verbo, Nº1371, 1982.

MENDES, João, *Literatura Portuguesa IV*, Lisboa, Editorial Verbo, 1979.

MENDES, Maria da Luz Ribeiro e Sousa, *Da Língua À Interculturalidade e Cidadania*

Europeia: Ensino/Aprendizagem Precoce de uma Língua Estrangeira No 1º Ciclo Do Ensino Básico – Dissertação de Mestrado em Relações Interculturais, Lisboa, Universidade Aberta, 2000, vol. I.

MILAGRO, Afonso, *Os Cinco Minutos de Deus*, s.l., Editorial Missões Cucujães, Novembro de 1997.

MITCHELL, W. J. T., *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

MONIZ, António, *Para Uma Leitura De Sete Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Presença, 1977.

MOURA, Vasco Graça, “Poesia e Outras Artes”, in: Nemésio, Vitorino, Sena, Jorge de et Belo, Ruy, *Românica – Itinerários da Poesia*, Lisboa, Edições Cosmos, Nº7, 1998, pp.177-179.

NETO, Agostinho, *Sagrada Esperança*, 11ª Edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987.

OLIVEIRA, Marinyse Prates de, “Laços Entre a Tela e a Página”, s.d., acesso a 7 de Março de 2006, disponível em: <http://www.facom.ufba.br/sentido/marinyse.html>.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica*, 2ª Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., vol. II.

PESSOA, Fernando, *Antologia Poética*, Espanha, RBA Editores S.A., 1994.

PIRES LARANJEIRA, *Literaturas Africanas De Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

PLATÃO, *Górgias*, Tradução de Margarida Leão, 2ª Edição Lisboa Editora, 1996.

POLICARPO, Fernando, *Batalhas da História de Portugal – Guerra de África – Guiné*, Lisboa, Academia Portuguesa De História, 2006, vol. 21.

POMPEI, Márcia, “O Deus Greco-Romano dos Metais”, 1973, acesso a 8 de Agosto de 2006, disponível em: <http://www.joia-e-arte.com.br/vulcano.htm>.

PORTUGAL, Francisco Salinas, «Entre a Fugida e a Viagem: A Poética da “Ilha”», s.d., acesso a 9 de Novembro de 2005, disponível em: www.uc.pt/ciberkiosk/arquivo/ciberkiosk5/ensaios/salinas.htm

REIS, Carlos et Lopes, Ana Maria M., *Dicionário de Narratologia*, 6ª Edição, Livraria Almedina, Abril de 1998.

REIS, Carlos, *O Conhecimento Da Literatura: Introdução Aos Estudos Literários*, 2ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, Outubro de 2001.

RIBEIRO, Eunice, *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*, Coleção Poliedro1, Braga, Universidade do Minho, 2000.

RIBEIRO, Ivan Marcos, “Pintura Falante, Poesia Muda: Considerações Sobre a Literatura e Outras Artes, em especial a Literatura e a Pintura”, s.d., acesso em 31 de Julho de 2006, disponível em: <http://orbita.starmedia.com/outraspalavras/art11imr.htm>

SALVATO TRIGO, “Cultura e Literatura. Algumas Considerações”, in: VENÂNCIO, José Carlos, *O Desafio Africano*, Lisboa, Vega, 1997, pp.145-155.

SARAIVA, António José, *Estudos Sobre a Arte D’ Os Lusíadas*, Nº7, Gradiva, Cultura &

História, 1996.

SILVA, António E. Duarte, *A Independência da Guiné-Bissau e a Descolonização Portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1997.

SILVA, António Leão Correia e, *Cabo Verde: Combatentes pela História*, Praia, Spleen Edições, Dezembro de 2003.

SILVA, Jorge Henrique Pais da et Calado, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Coleção Biblioteca da Arte, 1ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, Março de 2005.

SILVA, Maria Loya Soares, *A Leitura Como Viagem - Uma Abordagem de «Os Lusíadas» na Escola*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, Julho de 2000, vol. I.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologias Literárias*, 1ª Edição, Lisboa, Universidade Aberta, Maio de 2001.

TAVANI, Giuseppe, “Para uma leitura ritmémica de um poema de Pablo Neruda”, in: *Ritmo e Poesia*, Tradução de Manuel Simões, Coleção «Nova Universidade», 1ª Edição, Livraria Sá da Costa Editora, 1983, pp.105-126.

TEIXEIRA, Rui de Azevedo, *Batalhas da História de Portugal – Guerra de África – Angola*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 2006, vol. 22.

TENREIRO, Francisco José, *Coração em África*, Coleção para a História das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Lisboa, Editor África – Literatura, Arte e Cultura, 1986, pp. 76-81.

TESTI, Edna de Moraes Pereira, “O Mar e as Poéticas Portuguesa e Cabo-Verdiana”, Edição Nº111, de 18/07/2003, acesso a 4 de Julho de 2005, disponível em: <http://www.navedapalavra.com.br/>.

TRAGTENBERG, Maurício, “Dialéctica do Sionismo”, in: *Revista Espaço Académico*, Nº22, Março de 2003, acesso em 28 de Setembro de 2006, disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/022/22mt_sion.htm.

VEIGA, Manuel, *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*, Paris, Editions Karthala, 1998.

VENÂNCIO, José Carlos, *Literatura versus Sociedade: uma visão antropológica do destino Angolano*, 1ª Edição, Lisboa, Vega, 1992.

VIEIRA, Joaquim, *Portugal Século XX: Crónica em Imagens 1910-1920*, s.l., Círculo de Leitores, Julho de 2000.

VIEIRA, Padre António, *Sermões Escolhidos*, 3ª Edição, s.l., Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1996.

VILA MAIOR, Dionísio, “Literatura e Cinema: Discursos da Descontinuidade”, in: *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Nº11-12, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro/Fevereiro de 1995/1996, pp.53-99.

WELLEK, R. et Warren, A., *Teoria da Literatura*, Lisboa, Europa-América, s.d.

ANEXOS

ENTREVISTA A CORSINO FORTES

Corsino António Fortes (CF) apresenta-se como um Ser completamente embevecido pelo que faz. Trata-se de alguém que busca, constantemente, a inovação e, por isso, como um artífice de pedras preciosas, que procura a perfeição e a forma mais brilhante, o escritor trabalha, pacientemente, cada poema, com um molde especial.

Na verdade, cada poema “*manifesta-se na sua descontinuidade dialogante, por transgressões e espaços, que se vão abrindo na interioridade*”.

Deste modo, o escritor revela-se uma eterna criança, que nas suas experiências pueris constrói, demole e reconstrói o mundo e, por isso, o nosso poeta jamais envelhecerá e a prova disso é toda a sua criação poética.

Na entrevista que, gentilmente, nos concedeu, por *e-mail*, em Setembro de 2006, comenta alguns aspectos sobre a arte e o seu relacionamento com a sua poesia.

A sociedade e os factores culturais modelam os escritores que a ela pertencem e a sua cosmovisão. Qual, no seu entender, é o papel do escritor na sociedade? Na sua poesia, está subjacente um compromisso social?

CF: *Diria Ezra Pound que o escritor ou poeta é a verdadeira antena da raça. Todavia, acreditamos que, nesta comunidade de nascimentos forjado-ra de uma secular cultura crioula, emergente de uma sociedade escravocrata, não são, ainda os poetas as antenas da raça, mas sim os trovadores, isto é, poetas de tradição oral, na suas composições de letra e música. Entre eles poetas de grande envergadura literária, como Eugénio Tavares, B.Lêza, Manuel d’Novas, que têm vindo a modelar no interior das ilhas e na diáspora,*

tecendo, dia a dia, com letra e música, os bocados dispersos do continente redondo da alma cabo-verdiana.

Sem prejuízo, deste Alto compromisso telúrico e nacional dos Trovadores, património basilar e indispensável para outros voos, não se regateia que participar na gesta literária do nascimento de uma nação é uma referência e um marco gratificantes para todos os poetas e prosadores da geração a que pertença.

Desde os Nativistas do século XIX aos claridosos da metade do séc. passado, mais os escritores da gesta independentista, têm-se processado, com luta e mesmo na transmissão de valores e testemunhos, uma verdadeira progressão dos corredores de estafeta: passando da almejada autonomia territorial aos propósitos específicos da independência cultural, como suporte da independência política face à inserção da Cabo Verde, no mundo livre.

Assim, inserir a energia semântica e celular do “agora povo agora pulso agora pão agora poema”, no tecido literário da sociedade caboverdiana, tem sido a contribuição estética e emocional da nossa trilogia “A Cabeça Calva de Deus”.

Neste contexto, poderemos considerar a sociedade cabo-verdiana a sua musa inspiradora?

CF: *Assim fui intuindo, cultivando e engordando a memória, da geografia humana de Cabo Verde, entre a deprimente situação colonial e os propósitos da resistência cultural, no contexto da sua livre inserção no baricentro dos três continentes. Vivenciar e sofrer a realidade vem antes de a contar.*

Em que medida é que a memória o ajuda a construir o seu processo criativo? A situação de Cabo Verde alimenta a sua expressão poética? Será que é possível partilhar connosco algo sobre esse processo criativo?

CF: *Cedo aprendi através do Professor de literatura, filólogo, romancista e poeta, Baltasar Lopes que “toda a poesia é o desenvolvimento de uma exclamação”.*

A experiência demonstrou-nos que, nessa alquimia espontânea, a me-

mória não tinha uma intervenção de relevância, quer na arquitectura, quer na projecção identitária do poema.

Pessoalmente, fui descobrindo que a exclamação (incarnando uma dádiva desmemorável e o desenvolvimento dela, a despersonalização objectivada de uma carga mediúnica) não servia aos propósitos da modalização de um poema longo.

Aqui, concordo que a memória é uma das armas fundamentais na construção de um longo poema, segundo as metas da proposição. Poema ligado por máscaras ou cânticos dialogantes e uma propositada descontinuidade, na procura de “apports” externos e melhor densidade.

Assim, se escrevi dois livros de poesia, na juventude, que jamais serão publicados, salvo os poemas que o Professor e poeta Baltasar Lopes inseriu na última revista histórica da Claridade, fiquei dez anos sem escrever poesia, enquanto estudava direito, em Lisboa, e exercia magistratura judicial, em Angola.

Durante esse período, aprofundei, na medida do possível, Amílcar Cabral, Camões, Eliot, Homero, Pessoa, Saint-John de Perse, Ezra Pound entre outros, como a poesia medieval portuguesa e francesa e, nomeadamente, o património literário e a tradição oral da caboverdianidade.

Recorda o primeiro livro que leu? No percurso de leituras e escritas, que autores considera terem-no influenciado mais?

CF: *Do primeiro livro já não me lembro. Desde os 11 anos devorava livros e livros infanto-juvenis, na Biblioteca Municipal do Mindelo. Contudo, sei que as obras poéticas dos brasileiros Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto tiveram sério impacto, no aspirante a poeta, aos 18 anos de idade.*

Além dos poetas citados, Herberto Helder, Octávio Paz, Pablo Neruda, Jorge de Sena, Jorge Barbosa, Eugénio Tavares, Jorge Luís Borges, Camilo Pessanha, Maiakovski, foram os meus autores de cabeceira.

Tendo vivido em pleno o Modernismo, que influências tiveram as vanguardas, na sua expressão poética?

CF: *As várias vanguardas ajudaram-me a modelar a especificidade da minha linguagem poética:*

- *O simbolismo de Isidore Isou;*

- *A libertação imaginativa e verbal do surrealismo de Arigon e sobretudo de Saint-John de Perse;*
- *Os concretistas brasileiros;*
- *A poesia experimental dos irmãos Campos e Décio Pignatari;*
- *A construtividade inovadora do tecido poético (fonopeia, melopeia e logopeia) segundo Ezra Pound;*
- *A redenção problematizada do passado na prospecção sacralizada do futuro, conjugada no presente, conforme T.S. Eliot.*

A vanguarda sob a égide de um excitador/intelecto a potenciar a expressão da resistência cultural da mundividência substantiva do arquipélago.

Seria legítimo afirmar que *Árvore & Tambor* resulta do experimentalismo ou da poesia experimental?

CF: *Normalmente, o poema manifesta-se na sua descontinuidade dialogante, por transgressões e espaços, que se vão abrindo na interioridade. Nessa fase, jamais escrevo. Friamente, fico atento à conquista dos conteúdos e à redondez dos versículos, que vão, oralmente, sobrevivendo ao sonoro saneamento da memória. O processo pode levar dias, semanas, meses. Presumo haver três momentos distintos nessa criação: o primeiro é a subjectivação subjectivada do poeta, seguida da objectivação objectivada do próprio poema e, por último, o divórcio da união de facto entre poeta e poema, quando a arquitectura sonora deste rejeita qualquer contribuição personalística. Só, então, o poema é passado para o papel.*

Que papel pretende ver desempenhar a sua linguagem poética, na vida do leitor comum? E a sua expressão poética é dirigida a qualquer leitor?

CF: *Creio que o fenómeno da emergência poética contém, na sua humanidade, o propósito de inscrever e potenciar a reinvenção do real no tecido social do destinatário, independentemente da sua imediata ou remota inteligibilidade. Todavia, a triagem aferida pela tradição oral nos ensina que, na linguagem poética, se não atinge o leitor comum pela via intelectual, deve pelo menos surpreendê-lo, cultivando-lhe os sentidos pela via emotiva: sonorização telúrica, ritmos, música, etc.*

Possui uma definição de poesia?

CF: *Pessoalmente, a poesia (no âmago da cultura) é a expressão dinâmica de um caos inicial. E todo o poema! Geometria de sangue fonema. E na ilha, o verso eclode da terra como um oráculo de pedra.*

Qual a razão do título: *Árvore & Tambor*?

CF: *A *Árvore* é o título simbólico da propriedade da terra; factor de produção e alargamento semântico de pão. E o tambor, a expressão múltipla e uníssona dos fonemas, na inserção da Cabo Verde, no mundo livre.*

Árvore e Tambor é a continuidade óbvia de Pão e Fonema. O segundo livro da Trilogia já se anunciava no 3º canto de Pão e Fonema “que as colinas nascem na omoplata dos homens, árvore e tambor, tambor e sangue”.

No seu processo de criação, que peso carrega a palavra? Usa-a como instrumento?

CF: *A palavra, em cada recorrência ou aliteração deve ser instrumentalizada, deve estar prenhe por um feixe de instintos, por cada manhã de sensibilidades e/ou de renovada vivência.*

Na essência dos seus poemas, que importância assumem os não-ditos e o jogo imagético?

CF: *Na essência dos poemas, os não-ditos e os jogos imagéticos representam espaços emotivos a **cogitar** o diálogo entre o poema e o destinatário ou a instrumentalizar a polivalência dos signos e símbolos lançados pelo jogo de palavras, no intelecto do leitor.*

O povo cabo-verdiano é extremamente religioso. Como vê a questão religiosa nos seus poemas?

CF: *A sacralização do versículo, o apelo à religiosidade é também um dos factores identitários da especificidade cultural da sociedade caboverdiana.*

*“Quando a ilha é sacerdote
E o mar é catedral
E o poente! Oração
Que se ergue*

*Entre o mar e o seu cardume
O anzol aproxima-se do ofício
Como o céu da boca
Entre a hóstia e a comunhão
E diz a proa à sétima onda
Amor!
Entre o peixe e o pescador
Não há melhor isca
Que o bater do coração.*

No domínio artístico da sua linguagem existe, ou não, a intersecção de outras linguagens artísticas? À medida que ia lendo a obra, a sua expressão artística ia chamando por mim; umas vezes despertava-me o ouvido, com efeitos sonoros, outras vezes captava-me a visão, com alguns traços de pintura e, outras ainda, era chamada pelo movimento cinematográfico. Será, então, viável uma leitura interartes?

CF: *A poesia a nosso ver deve ser um centro de recepção e intersecção de outras linguagens: o teatro, canto, montagem cinematográfica e, nomeadamente, a pintura. Normalmente, uma sequência de versículos só me satisfaz, plenamente, quando as palavras são capazes de visualizar e de projectar, no intelecto, um espaço pictórico.*

Setembro de 2006

Obrigada, Corsino Fortes!

