

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EVERTON VASCONCELOS PINHEIRO

DENÚNCIA E RESGATE EM *PRECES E SÚPLICAS OU OS CÂNTICOS DA
DESESPERANÇA*, DE VERA DUARTE

MANAUS

2019

EVERTON VASCONCELOS PINHEIRO

DENÚNCIA E RESGATE EM *PRECES E SÚPLICAS OU OS CÂNTICOS DA
DESESPERANÇA*, DE VERA DUARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

MANAUS

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

P654d Pinheiro, Everton Vasconcelos
Denúncia e resgate em Preces e súplicas ou os cânticos da
desesperança, de Vera Duarte / Everton Vasconcelos Pinheiro.
2019
128 f.: 31 cm.

Orientadora: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Vera Duarte. 2. Poesia cabo-verdiana. 3. Poesia engajada. 4.
Pós-colonialismo. 5. Feminismo e pós-colonialismo. I. Oliveira, Rita
do Perpétuo Socorro Barbosa de II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

EVERTON VASCONCELOS PINHEIRO

"Denúncia e resgate em Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança, de Vera Duarte"

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 12 de março de 2019

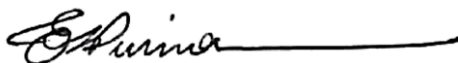
BANCA EXAMINADORA:



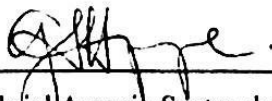
Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo – **Presidente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira – **Orientadora**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Profa. Dra. Érica Antunes Pereira – **Membro**
Universidade de São Paulo – USP



Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque – **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro – **Suplente**
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Profa. Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento – **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

DEDICATÓRIA

Aos excluídos da Terra, às vozes sem eco, às Marias Maculadas e a todos os que precisam conhecer seu verdadeiro lar além da ilha, “pois para lá da ilha só existe a Poesia”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao Criador, o que conhecemos como Deus, que deu o fôlego de vida e tem provido tudo o que é necessário.

Agradeço à minha família, compreendida por minha mãe, meus irmãos e esposas, meus sobrinhos e meus gatos. Me apoiaram em tudo que precisei; obrigado.

Agradeço à minha orientadora, professora Rita Barbosa de Oliveira, pela longa jornada na literatura cabo-verdiana, desde 2012, quando ainda em fase de grupo de estudos. Uma verdadeira mãe acadêmica, bondosa – mas muito exigente –, a quem sempre deverei e jamais poderei sanar a dívida. Sou grato por chegar até aqui com sua orientação, dedicação e apoio; devo-lhe minha formação como professor e pesquisador. Desde o início de minha jornada em Letras você esteve comigo, grato eternamente.

Agradeço a minha preciosa amiga-irmã, Priscila Vasques, por compartilhar comigo esta trilha da pesquisa no mestrado e na vida, por todo o apoio e carinho que tornou a jornada mais leve e mais alegre. Sou grato, amo muito e desejo continuar percorrendo a pesquisa e a vida em sua doce companhia.

Agradeço ao professor Gabriel Albuquerque, a quem devo bastante também de minha formação. Sou muitíssimo grato por todo o apoio, ensino e paciência nas disciplinas em que com ele estudei, sobretudo pela oportunidade do estágio, cujo aprendizado foi essencial e bastante aproveitado. Obrigado, querido professor e amigo Gabriel.

Agradeço à professora Nícia Zucolo, por toda atenção e gentileza essenciais à minha compreensão sobre a subalternidade e a alteridade, itens que fazem a diferença não apenas no âmbito acadêmico, mas na vida. Obrigado, professora e amiga Nícia.

Agradeço à professora Cássia Nascimento, cujo extenso nome não digitarei por completo, tendo em vista ser esta a mulher de muitos títulos. Agradeço por todo o ensino que empenhou em todas, não poucas, disciplinas em que fui seu aluno. Sou grato por todas as oportunidades dadas a mim para o crescimento, aprendizagem e estímulo ao questionamento. Obrigado, de treinador para treinadora, professora e amiga Cássia.

Agradeço à professora Érica Antunes Pereira, pela confiança no meu trabalho e por tão gentilmente ter aceito fazer parte da banca avaliadora do meu trabalho tanto na qualificação quanto na defesa. Sou eternamente grato por sua gentileza e pela significativa contribuição em meu trabalho.

Agradeço à poetisa Vera Duarte, em cuja obra debrucei minha pesquisa. Sou grato em extremo, como humano, por ter podido fruir na poesia dos direitos humanos, da mulher, do

negro, do africano, dos “excluídos da Terra”, das “Marias Maculadas”, em que aprendi a querer também ver morrer assassinado este tempo de homens indignos. Obrigado, Vera, por me fazer entender que nosso verdadeiro lar é a Poesia.

Agradeço, por fim, à CAPES pelo apoio à pesquisa a mim confiado por meio da bolsa de pós-graduação, sem a qual esta pesquisa teria sido muito mais custosa.

Rogo, por fim, em preces e súplicas, pelo bom-senso dos professores e servidores que compõem a academia, nossa tão preciosa Universidade Federal do Amazonas, que deve ser nosso farol de luz, de conhecimento, em tempos que se anunciam tenebrosos à pesquisa e evolução das ciências humanas no governo que se iniciou.

RESUMO

O seguinte trabalho analisa o livro de poemas *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), da poetisa cabo-verdiana Vera Duarte, em sua totalidade, dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, é feito um levantamento histórico-literário sobre períodos classificados informalmente por Pré-Clairidade, Clairidade em si e Pós-Clairidade, momentos determinantes em Cabo Verde para sua cultura e literatura no que diz respeito à sua formação identitária, para que se observe quais destas referências e nuances herdadas do fenômeno que fora a Revista Clairidade, desde antes e após ela, estão presentes na escrita poética de Duarte em seus dois livros de poesia anteriores ao *corpus* mencionado, a saber, *Amanhã Amadrugada* (1993) e *O arquipélago da paixão* (2001). No segundo capítulo, a leitura do objeto desta pesquisa é iniciada a partir da primeira seção de poemas do livro, “Primeiro as súplicas”, em que três poemas-súplica são analisados seguidos pelo poema de abertura da seção seguinte, “Salvé Poesia”, voltados à causa social, sob o viés da literatura engajada, com os construtos teóricos de Antonio Candido, *Literatura e sociedade* (2006), Theodor Adorno, “*Engagement*” (1991), Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?* (2004), Benjamim Abdala Júnior, “Arte engajada” (2007) e Claude Esteban, *Crítica da razão poética* (1991). No terceiro capítulo, são analisadas as outras seções do *corpus*. São estas: “Agora as sete preces”, com os poemas que tratam da questão africana e os males do imperialismo; seguida pela “Poemas do antigamente e de hoje... ainda!”, seção na qual seis poemas discutem sobre a situação da mulher africana como subalterna na sociedade; e a última, “Cântico final e redentor”, em que os dois poemas finais fecham o livro clamando pela salvação coletiva da humanidade por meio da Poesia. O embasamento teórico deste capítulo final se dá pela Teoria Pós-Colonial, essencialmente, por Gayatri Spivak, com *Pode o subalterno falar?* (2010), Thomas Bonnici, com *O pós-colonialismo e a literatura* (2012) e “Teoria e crítica pós-colonialistas” (2009), Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, com *The empire writes back* (2002) e *Post-colonial studies* (2007), e Frantz Fanon, com *Os condenados da terra* (1968).

PALAVRAS-CHAVE: Vera Duarte. Poesia cabo-verdiana. Poesia engajada. Pós-colonialismo. Feminismo e pós-colonialismo.

ABSTRACT

The following work analyzes the book of poems *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), by Cape Verdean poetess Vera Duarte, fully, divided into three chapters. In the first chapter, a historical-literary survey is made about the periods classified informally by Pre-clarity, Clarity in itself and Post-clarity, determining moments in the Cape Verde archipelago for its culture and literature with regard to its identity formation, to observe which of these references and nuances are present in the poetic writing of Duarte in her two previous books before the *corpus* mentioned, to know, *Amanhã amadrugada* (1993) e *O arquipélago da paixão* (2001). In the second chapter, the reading of the object of this research is started from the first poem section of the book, “Primeiro as súplicas”, in which three poems-supplication are analyzed followed by opening poem of the next section, “Salvé Poesia”, focused on the social cause, under the bias of engaged literature, with the theoretical constructs of Antonio Candido, *Literatura e sociedade* (2006), Theodor Adorno, “Engagement” (1991), Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?* (2004), Benjamim Abdala Júnior, “*Arte engajada*” (2007) and Claud Esteban, *Crítica da razão poética* (1991). In the third chapter, are analyzed the others sections of the *corpus*. They are: “Agora as sete preces”, with seven poems-prayer that deal with the African issue and the evils of imperialism; followed by “Poemas do antigamente e de hoje... ainda!”, in which six poems discuss about the situation of African woman as subaltern in society; and the last one, “Cântico final e redentor”, in which two final poems end the book crying out for the collective salvation of society through Poetry. The theoretical basis of this final chapter is made by postcolonial theory, essentially, by Gayatri Spivak, with *Pode o subalterno falar?* (2010), Thomas Bonnici, with *O pós-colonialismo e a literatura* (2012) and “*Teoria e crítica pós-colonialistas*” (2009), Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, with *The empire writes back* (2002) and *Post-colonial studies* (2007), and Frantz Fanon, with *Os condenados da terra* (1968).

KEY WORDS: Vera Duarte. Capeverdean poetry. Engaged poetry. Postcolonialism. Feminism and postcolonialism.

SUMÁRIO

ANTÍFONA.....	16
CAPÍTULO 1: O RESGATE PELA <i>CLARIDADE</i>	23
1.1 Contexto literário da pré- <i>Claridade</i> : o mito hesperitano.....	24
1.2 O momento da <i>Claridade</i>	30
1.3 As ressonâncias da <i>Claridade</i> na poesia de Vera Duarte.....	41
CAPÍTULO 2: A DENÚNCIA EM FORMA DE SÚPLICA.....	54
2.1 Engajamento na Literatura: autor, obra e leitor.....	56
2.2 As três súplicas pela liberdade.....	60
2.3 O pórtico das sete preces: “Salvé Poesia”.....	74
CAPÍTULO 3: AS PRECES E OS CÂNTICOS DA ESPERANÇA.....	78
3.1 O pós-colonialismo e o feminismo na crítica literária pós-colonial.....	79
3.2 As sete preces pela descolonização.....	84
3.3 A poética feminina de antigamente e de hoje.....	104
3.4 Os cânticos finais da esperança.....	111
DOXOLOGIA.....	118
REFERÊNCIAS.....	123

ANTÍFONA

A pesquisa em Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, não só de Cabo Verde, mas de um modo geral, possui algumas ressalvas e algumas dificuldades. A primeira delas é o difícil acesso às obras dos poetas e escritores, bem como dos textos teóricos de autores nativos. No caso de Cabo Verde, isso vem a ser um agravante. A literatura de Cabo Verde no Brasil, entre as africanas, não é uma das mais estudadas. Os olhares, normalmente, se voltam para Angola e Moçambique quando se fala em Literaturas Africanas. Assim, os livros de poesia, de prosa, de teoria e ensaios, que são normalmente publicados apenas em Cabo Verde, dificilmente chegam ao Brasil.

No entanto, no Brasil, temos acesso a trabalhos desenvolvidos por pesquisadores daqui. Por essa ponte, chega-se às obras, aos textos teóricos, por menções e por pesquisas já realizadas. Esse acaba sendo o principal problema da pesquisa. Entretanto, é possível realizar pesquisas por meio de compras *online*, pedidos feitos em sebos digitais, materiais disponibilizados em *e-books* por universidades e programas de pós-graduação. É preferível, portanto, não olhar como um obstáculo, mas sim como um desafio a ser superado, pois, desse modo, essas barreiras tendem a se tornar menores com o passar do tempo.

A própria poetisa Vera Duarte já lançou dois livros por uma editora brasileira, o que representa um avanço nas relações literárias ultramarinas de Brasil e Cabo Verde. Deste modo, fica evidente que a pesquisa não pode sucumbir simplesmente a esta questão de cunho majoritariamente geográfico perante a era digital. Passo, então, à apresentação da obra da poetisa.

A obra poética de Vera Duarte era, até o início da pesquisa, composta de três livros, *Amanhã amadrugada* (1993), *O arquipélago da paixão* (2001) e *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005). Ela possui, ainda, outros livros em prosa. Há o romance *A candidata* (2004), o livro de crônicas *A palavra e os dias* (2013) e o romance *A matriarca* (2017). Possui também uma coletânea de ensaios, *Construindo a utopia* (2007), uma coletânea poética chamada *Ensaios poéticos* (2010). Em 2018, ou seja, durante o curso desta pesquisa, lançou seu novo livro de poesia, *De risos e lágrimas*, sendo esta considerada sua obra de retorno à poesia, em vista de suas últimas publicações terem sido apenas em prosa. Lançou, ainda em 2018, a antologia poética *A reinvenção do mar*, em comemoração por ser sua décima obra e por marcar vinte e cinco anos de publicação desde *Amanhã amadrugada*.

Vera Duarte integra a chamada novíssima geração dos poetas cabo-verdianos, que tratam da “pluralidade da produção poética cabo-verdiana contemporânea”, geração que aborda

a “poética de afirmação e emancipação da mulher cabo-verdiana questionando [...] a condição de subalternidade da mulher”, conforme escrevem Fernanda Silva e Ricardo Souza (SILVA; SOUZA, 2014, p. 57, 71). Contudo, existem questões a serem esclarecidas a respeito do posicionamento de Vera Duarte como poetisa que são necessárias para o melhor entendimento desta pesquisa, sobre como ela pode ser lida.

Uma característica marcante, de modo identitário de sua lírica, é a gradação imagética em par com o recurso formal de recuo dos versos. A capacidade descritiva de Duarte se fortalece na construção das imagens quando as intensifica com gradações crescentes, de modo bastante emotivo, marcando essa acentuação de intensidade nos recuos. Como por exemplo, no trecho do poema “Deus te abençoe”, de *O arquipélago da paixão* (2001), a seguir:

[...]
 Vivo intensamente
 intranquila
 desesperada
 [...]
 (DUARTE, 2001, p. 35).

A intensificação acompanha os versos que avançam nos recuos da margem do texto. Ou ainda neste outro exemplo, no trecho do poema “Ordotoxias em desagregação – Poema manifesto”, de *O arquipélago da paixão* (2001):

[...]
 Quero sim
 que a solidariedade me chame
 imperativa
 quando as crianças
 mancas
 aleijadas
 famintas
 esfarrapadas
 despojos de guerra sem glória
 barrarem todos os caminhos
 [...]
 (DUARTE, 2001, p. 62).

É possível ver também em poemas de *Amanhã amadrigada* (2008), como no caso de “Morreu uma combatente”:

Sol poente de domingo
 o dia a cambar
 e a peste a subir nos ares

a encher
 a sufocar
 Na cidade ouve-se um grito
 — MORREU UMA COMBATENTE
 [...]
 (DUARTE, 2008, p. 92).

Também no exemplo a seguir, o poema “Impotência”, também de *Amanhã Amadrugada* (2008):

[...]
 Como fazer para evitar a castração?
 Na fogueira
 da mente
 templo-sol
 divinizado
 As palavras deixam rastos de sangue
 E a impotência nos paralisa
 [...]
 (DUARTE, 2008, p. 116).

As palavras sequenciadas tendem a expressar uma ordem lógica de intensidade ou de complementação, continuidade, não apenas no plano do sentido, mas no plano formal por avançar versos de uma só palavra às vezes. Tal característica também se faz presente em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, por ser, como dito, característica da poesia de Vera Duarte. Mesmo que seja uma característica visível em poemas futuristas, até mesmo em poemas de outros poetas cabo-verdianos, não se trata de mero recurso formal a explorar o espaço físico em que é escrito; Duarte os utiliza de modo paralelo às gradações imagéticas.

Passo, então, ao contexto da literatura cabo-verdiana. Mesmo ao se enquadrar no grupo de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, Cabo Verde assemelha-se mais ao Brasil, em sua produção artística letrada, do que propriamente aos outros países sob essa classificação, como Moçambique, Angola, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Isto significa que, de modo geral, certas características culturais que costumam haver em outros países africanos não existem em Cabo Verde, como, por exemplo, engajamento em prol de movimentos negros, ou mesmo discussões acerca de etnias, tribos etc. No que diz respeito à preservação ou recuperação da cultura africana pré-colonial, as características carregam divergências: Cabo Verde existe e reconhece-se sob a perspectiva da criouldade, da mestiçagem cultural, bem como, no Brasil, compreende-se a variedade cultural de contribuições indígenas, afrodescendentes e europeias.

Benjamin Abdala Júnior, crítico literário brasileiro, observa que essa semelhança se mostra muito bem discutida. Ele escreve que “ocorre assim, nessa perspectiva, um campo para

identificações horizontais, solidárias, contra a autoridade do discurso vertical à época associado ao colonizador” (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 10). Assim, Abdala Jr. entende que o Brasil e Cabo Verde possuem alguns traços culturais independentes de qualquer imposição do colonizador sobre essas culturas.

Abdala Jr. cita um termo da música “Língua”, de Caetano Veloso, para dizer que o Brasil é a “frátria” de Cabo Verde, Portugal se constitui a pátria, e a “mátria” são as Ilhas, a Terra-Mãe. Este é o modo como, indiretamente, Abdala Jr. explica a relação do Arquipélago com o Brasil: “há entre nós uma ecologia cultural, em que interagem entre si pedaços de muitas culturas, que se arranjam, se dissociam, ao som e ritmo de nossas produções culturais” (ABDALA JÚNIOR, 2008, p. 10-11). Trata-se, pois, da coexistência de várias culturas e que formam uma só.

Esses pedaços de muitas culturas, essa associação e dissociação se misturam no processo de mestiçagem cultural que se concretizou em Cabo Verde, essa é a criouldade. Segundo Gabriel Fernandes, antropólogo cabo-verdiano, a criouldade consiste na sedimentação de culturas diferentes que se misturam e, nesse processo, geram perdas matriciais culturais (FERNANDES, 2006, p. 55). Assim, a criouldade produz-se quando estes recortes se juntam e se abrem a novas possibilidades, e uma nova cultura surge, híbrida, logo, crioula. Nisto consiste a criouldade.

David Hopffer Almada, crítico e escritor cabo-verdiano, em “Da travessia no deserto ao ressurgimento de uma nova ‘azagua’” (1998a), apresenta ideia concordante com a de Fernandes ao ressaltar que a mescla “linguística, étnica, antropológica e social diversa [em Cabo Verde] gerou a criouldade, como harmonização de síntese de culturas e tradições, produzindo uma nova sociedade” (ALMADA, 1998a, p. 59, colchetes meus). Portanto, o processo de formação cultural, linguístico, folclórico, literário, gastronômico e até espiritual ou religioso que se deu pela miscigenação ou mestiçagem resultou na criouldade neste país.

Crioula a sociedade, crioula também a fala, por vir da mistura do Português com dialetos africanos dos primeiros habitantes negros trazidos pelos portugueses de Guiné-Bissau para povoar as Ilhas, sendo esta a explicação mais aceita sobre a origem da língua materna do Arquipélago. Hoje, o Crioulo de Cabo Verde é chamado oficialmente de língua cabo-verdiana.

O processo de criouldade já ocorria em Cabo Verde, sem que, contudo, fosse percebido ou mensurado pelos islenhos até o século XX. Na década de 30, aproximadamente, quando o Arquipélago ainda era colônia portuguesa, sob o domínio salazarista, começa a publicação de *Claridade* (1936), revista de literatura, com poemas, ensaios, contos e capítulos de romance, fundada, essencialmente, por três intelectuais da época, Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel

Lopes. Segundo Tânia Macedo, foi “a primeira atividade intelectual coletiva nas Ilhas” e que procurava afirmar e assumir a nacionalidade e a cabo-verdianidade, promovendo uma espécie de “redescoberta da realidade social e psicológica do Arquipélago, [...] em função da ‘amnésia cultural’ imposta pelo colonialismo” (MACEDO, 2007, p. 91).

De acordo com Simone Caputo Gomes, pesquisadora brasileira da literatura cabo-verdiana, a *Claridade* representava a divisão entre “a poética tributária do modelo português e o mergulho nas raízes locais, passando pela literatura do modernismo brasileiro”, tendo como ideia central fincar os pés na terra (GOMES, 2008, p. 181), no sentido de se aprofundarem em suas raízes crioulas. O Português utilizado por eles recebia os traços do Crioulo cabo-verdiano, mostrando, assim, a conexão direta com a mãe, as Ilhas, e a irmã, o Brasil modernista.

A poesia praticada pela geração de intelectuais que antecederam a da *Claridade* tinha ainda influências diretas dos moldes eurocêntricos, como a mitologia grega e a escrita erudita do Português, distanciando-se do que era nativo ou local. É o período informalmente chamado de Pré-Claridade ou clássico. Contudo, foi a partir das relações com a irmã Brasil que houve a primeira assimilação identitária. O início da busca pela identidade, conforme Gomes, visava a recusa da pátria lusitana e assumia a mãe crioula, a Terra, buscando tudo que afastasse a “cultura do Arquipélago da portuguesa” (GOMES, 2008, p. 129). Essa identificação se deu no movimento iniciado pela revista *Claridade*.

Nesse ínterim, convém trazer uma discussão que José Luís Hopffer Almada faz a respeito da presença do fenômeno da *Claridade* na literatura produzida atualmente em Cabo Verde. Para ele, a literatura de Cabo Verde já rompeu “com a mundividência telúrica enclausurada do homem insulado na sua resignação” (ALMADA, 2010, *online*). J. Almada ressalta que o “antigo evasãoismo claridoso e a sua alegada postura resignativa e escapista em face das prementes necessidades e carências do povo cabo-verdiano” (ALMADA, 2011, p. 93) já foi deixado pelos poetas da atualidade.

Em suma, o que ele pretende dizer não torna inapropriado investigar o viés telúrico, evasãoista, ou nacionalista, fruto dos ideais e propostas claridosas. Pode até ser coibitiva a fala de J. Almada, contudo, seus ensaios buscam esclarecer que há fases e paradigmas diferentes, assim como há autores de expressões variadas. É necessário fazer, nesse ponto, uma explicação sobre um outro fator inerente à temática trabalhada por alguns escritores da *Claridade*, a insularidade, conceito que, inicialmente, apresenta-se na introdução ao livro *Cabo Verde: insularidade e literatura*, publicado em 1998, organizado por Manuel Veiga, escritor do Arquipélago.

A insularidade delinea certos rumos aos poetas ou escritores no que diz respeito ao motivo condutor da criação poético-literária na literatura cabo-verdiana. Eis a razão para Veiga delimitar a insularidade como tema principal no primeiro ciclo da literatura cabo-verdiana, que se chama Ciclo do mar (VEIGA, 1998, p. 6). Trata-se de um sentimento, uma “fome existencial [...], [em que o islenho] se sente atraído pelo real existente que transborda a medida da ilha” (VEIGA, 1998, p. 9, colchetes meus). As Ilhas limitadas geograficamente e o mar ao redor promovem um sentimento de clausura, no poeta, então, brota o sentimento de evasão, de fuga daquele horizonte limitador, e isso produz a insularidade.

Os traços da insularidade e da criouldade são recorrentes em algumas obras e textos de Vera Duarte. Magistrada, literata e poetisa cabo-verdiana desde o concurso de poesia que venceu, Jogos Florais, em 1976. Certamente é uma leitora dos poetas anteriores à sua obra, entre eles Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Ovídio Martins, Corsino Fortes, e não somente dos claridosos, embora estes tenham promovido a revolução na cultura e literatura do Arquipélago.

Desse modo, a obra de Vera Duarte extrapola os limites da historiografia literária estabelecida pelos pesquisadores para Cabo Verde, pois dialoga com os iniciadores da literatura do Arquipélago e ao mesmo tempo se insere na geração de mulheres escritoras combativas dessa literatura. A poética de Duarte abre-se para a recorrência dos temas do período da *Claridade* e para outros temas da sua contemporaneidade.

No que tange a esta pesquisa, o *corpus* consiste no terceiro livro de poemas, *Precos e súplicas ou os cânticos da desesperança*, com o objetivo de evidenciar, por meio de análises teóricas e temáticas, majoritariamente, duas perspectivas: na primeira, o resgate das vozes dos poetas claridosos; na segunda, a denúncia social contra a violência e a desesperança vivida pelos ancestrais africanos desde a escravatura. Esses dois olhares convergem para o clamor poético proposto pela autora por meio da esperança, “na busca desesperada e incessante da salvação colectiva” (DUARTE, 2005, p. 105). Mostra-se, desse modo, ser sua poesia lírica de ampla significação.

A autora abre o livro com uma declaração a respeito do motivo da escrita dos poemas. Ela apresenta o *leitmotiv* para esta publicação: “direitos humanos em forma de poesia ou a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos” (DUARTE, 2005, p. 17). Ela traz poemas que vão além da criouldade, pois assume a defesa do homem negro africano de modo geral. Vera afirma isso no texto que Simone Caputo Gomes chama de “metapoema” (GOMES, 2008, p. 260) transcrito a seguir:

Estes são poemas molhados por lágrimas
de desespero e tristeza infinita.
Em duas ocasiões tentei entrar e percorrer
a Casa dos Escravos, mas um choro convulsivo
obrigou-me a sair, impedindo-me de visitar
as celas onde os escravos sofreram atrocemente
antes de deixar o continente que os vira nascer
e aonde jamais regressariam.
Diz-se que ao longo de três séculos cerca
de vinte milhões de escravos passaram pela ilha
de Gorée. Muitos não resistiram ao cativoiro.
Este livrinho de poemas é uma homenagem
que presto a esta nossa ancestralidade.
(DUARTE, 2005, p. 7).

Para Gomes, este livro mostra a sociedade contemporânea ligada à questão dos direitos humanos e critica a era pós-industrial, pois, “persiste nos textos de Vera Duarte um grito de amor à África” (GOMES, 2008, p. 259). Esses aspectos orientam os eixos teóricos principais desta investigação, a literatura engajada, para tratar dos objetivos, motivações e rumos da literatura comprometida com a causa social, considerando, para isso, a crítica pós-colonial, que trata do subalternizado no contexto pós-colonialista e que assume, conseqüentemente, o engajamento da arte.

A pesquisa, bem como a estrutura do trabalho, segue o tema religioso presente na divisão do livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, no qual há, de modo geral, três seções ordenadas por “súplicas”, “preces” e “cânticos”. Essas preces, súplicas e cânticos são ritos presentes em inúmeras religiões de épocas e povos mais distintos e antigos. Desse modo, a estrutura da dissertação acompanha, em consonância ao *corpus*, essa linha. Inicia-se, então, pela “antífona”, que cumpriu aqui o papel de Introdução. Nos capítulos, o capítulo primeiro faz o “resgate” pela *Claridade*, como já dito anteriormente; o segundo aborda as “súplicas”, poemas de apelo no contexto social e, no terceiro, são lidas as “preces” e os “cânticos” finais. Encerra-se o trabalho com a “doxologia”, completando essa linha litúrgica.

CAPÍTULO 1: O RESGATE PELA *CLARIDADE*

Intitulo tal capítulo com resgate pela sua significação voltada ao âmbito religioso, que, como na Bíblia, exprimia libertação, quitação de débito, livramento de culpa, de jugo. Dentre as várias ambições da geração da *Claridade*, destacarei uma que faz sentido ao título da luta social pela libertação cultural do colonizador. Vera Duarte, conforme tratarei, não só declara a si claridosa como também se referencia a eles e, recuperando aspectos da poesia desse movimento, deseja executar o resgate para libertação.

A geração da *Claridade* marcou a literatura cabo-verdiana a tal ponto de produzir uma cisão periódica, mesmo que informal; essa cisão se divide nos seguintes períodos: o pré-claridoso, momento anterior ao advento da revista do grupo de poetas que tem por marco o ano de 1936, época também chamada de período clássico; o claridoso em si, período em que os ideais dos poetas do movimento homônimo foram divulgados, de 1936 a 1960; e pós-claridoso, em que comumente é apontada toda produção advinda do *Suplemento Cultural* a partir de 1958, com os ideais antievasionistas, do Grupo Nova Largada, que, de certo modo, já recusava a evasão pasargadista claridosa desde a *Revista Certeza*, surgida em meados de 1944.

De modo geral, o movimento proveniente da *Revista Claridade* representou a tomada de consciência da cabo-verdianidade, ou seja, da concepção crioula do país. Sem dúvida, esse movimento alterou a rota da produção literária do Arquipélago.

Dito isso, passo a discorrer sobre a produção literária anterior à *Claridade*, depois faço a explanação do movimento claridoso para nele me debruçar, tendo em vista que o objetivo deste capítulo é mostrar, na poesia de Vera Duarte, as marcas da *Claridade* presentes “indelevelmente no fazer poético cabo-verdiano” (ALMADA, 1998b, p. 137).

É válido destacar a publicação do livro *Claridosidade – Edição Crítica* (2017), organizado por Filinto Elísio, poeta e intelectual cabo-verdiano, e Márcia Souto, brasileira, professora mestre em letras e editora, que discute, com sete ensaios de outros autores, incluída nessa obra a terceira edição fac-similada dos nove números da *Claridade*, sobre o fenômeno desencadeado pela revista que gerou “novos caminhos de afirmação estética e paradigmática para o fazer literário das ilhas” (ELÍSIO; SOUTO, 2017, p. 12). Logo, o termo claridosidade pode ser entendido como referências e reminiscências do fenômeno claridoso que finca sua influência na cultura e produção literária crioula (ELÍSIO; SOUTO, 2017, p. 13).

Adianto que alguns autores cabo-verdianos afirmam serem os ideais claridosos negados pelos autores dos movimentos posteriores à *Claridade*, enquanto outros autores veem, nos movimentos posteriores à *Claridade*, uma complementação das propostas claridosas, não o

rompimento. É o caso de Vera Duarte: para ela, a claridosidade está presente em sua poesia, conforme disto trato mais à frente.

Apesar da afirmação acima, feita pela poetisa acerca da claridosidade, surgem os seguintes questionamentos: por que a poesia de Vera Duarte pode ser considerada claridosa? Se for, até que ponto ela se apropria dos ideais correlatos à revista de 1936? De que modo ela apresenta as recorrências claridosas? Como ocorre esse resgate dos poetas claridosos? Essas são as perguntas que norteiam este capítulo, a saber, contando com o método comparado para proceder à verificação das ressonâncias claridosas em Duarte.

1.1 Contexto literário da pré-Claridade: o mito hesperitano

No contexto literário da pré-Claridade, principiava a conscientização da cultura crioula em formação no Arquipélago, proveniente da interação das culturas da África e da Europa. Benilde Caniato, ao escrever sobre a interação que formou a cultura crioula, esclarece que o termo mestiçagem não consegue abarcar semanticamente o processo pelo qual passou Cabo Verde e que o termo crioulo corresponde à noção ideal aplicável à metamorfose cultural ocorrida (CANIATO, 1985, p. 207). Desse modo, crioulo trata-se não só da língua hibridizada, surgida da mistura do Português com as línguas de tronco africano, como também da cultura mestiça, miscigenada.

Entretanto, para ser exato, no século XIX, ainda não havia uma produção literária que fosse representativa da cultura crioula no Arquipélago. O poeta e ensaísta cabo-verdiano Oswaldo Osório, no artigo “Uma literatura nascente: a poesia anterior à *Claridade*”, diz que, desde o século XVI até o XIX, as Ilhas, isto é, a Terra-Mãe, não eram representadas literariamente. Para ele, é a partir da segunda metade do século XIX que surgem, timidamente, algumas produções de autoria cabo-verdiana, contudo, são epígonas das que se faziam em Portugal, na linha romântica, e exógenas aos temas do Arquipélago (OSÓRIO, 1998, p. 111). Percebemos, então, que não havia ainda a identificação com o que era próprio de Cabo Verde, mas com o que era modelo, com o que deveria ser mediante o contexto colonialista.

Então, a literatura cabo-verdiana produzida na segunda metade do século XIX não atendia à voz do islenho, visto que nem ele próprio conseguia ver a si naquela situação, não entendia seu lugar ou sua condição. Contudo, conforme aponta Osório, só há “quatro poetas que [...] vão destacar-se no panorama literário cabo-verdiano até o aparecimento da Revista *Claridade* em 1936, que se impôs como o marco e a pedra angular da moderna literatura cabo-verdiana” (1998, p. 112): Pedro Cardoso (1883-1942), Guilherme Dantas (1849-1888), José

Lopes (1872-1962) e Eugénio Tavares (1867-1930), sendo este último o principal precursor deste momento pré-claridoso, conforme aponta Osório. Dentre os quatro, discorro sobre três deles, deixando Dantas fora da discussão por não haver ao meu alcance trabalhos que tratem sobre ele para que possa me debruçar e também por não ter referências marcadamente em destaque no contexto pesquisado.

Entretanto, antes de falar sobre Tavares, é importante mostrar os desdobramentos dessa poesia vinculada à produção europeia que, embora epígona e exógena, segundo Osório, teve sua devida importância, pois são exatamente essas obras que farão esse momento pré-claridoso ser chamado de período clássico. Recorro agora ao texto de Manuel Ferreira, escritor português que teve um forte vínculo com Cabo Verde, pois viveu em São Vicente de 1941 a 1947, e que usou as Ilhas e a cultura crioula como fonte de inspiração da sua produção narrativa e intelectual. Ferreira, no texto “O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido” (1985), escreve sobre esse período literário e por que é chamado de hesperitano.

Para Ferreira, a literatura pré-claridosa, por mais que fosse “parente próximo da literatura portuguesa” (FERREIRA, 1985, p. 241), possuía não poucos traços sociais, culturais e até míticos que a afastavam da cultura lusa. Esse afastamento se dava, de maneira contraditória, pelo uso da mitologia grega, trazida pelo colonizador europeu, que era usada para gerar o mito criador da Terra-Mãe. Esses poetas apropriaram-se do mito do antigo continente Hespério para criar o imaginário de que Cabo Verde era o que dele restou, as ilhas que dele sobraram. Ferreira informa:

As Ilhas de Cabo Verde seriam restos desse misterioso continente. E por que filhas do Hespério, denominar-se-iam Hesperitanas. E o lugar onde viviam, Jardim das Hespérides. Daí obras de José Lopes, como *Hesperitanas*, 1928; *Jardim das Hespérides*, 1929; ou *Jardim das Hespérides*, 1926 e *Hespéridas*, 1930, de Pedro Cardoso. Ou *Alma Arsinária*, dois volumes de José Lopes, ambos datados de 1952; Ilhas Arsinárias do Cabo Arsinário que recebeu o nome de Estrabão, e pelos portugueses se transmudara em Cabo Verde (FERREIRA, 1985, p. 244-245).

O mito hesperitano, portanto, afirma que Cabo Verde corresponde às ilhas de “Hespério - pai das Hespérides - que abrigavam jardins repletos de pomos de ouro, guardados pelo dragão de cem cabeças, morto por Hércules” (GOMES, 2008, p. 131). As ilhas e ninfas cantoras são as que aparecem na *Teogonia*: “As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano/belas maçãs de ouro e as árvores frutíferas” (HESÍODO, 2007, p. 113). Nestas ilhas hesperitanas, foi de onde Éris tirou o pomo da discórdia para provocar a dissensão entre Hera, Atena e Afrodite durante o banquete das bodas de Tétis e Peleu, e que posteriormente resultou na fuga de Helena

com Páris para Tróia. Essas ilhas são as mesmas do cenário do décimo primeiro trabalho de Hércules: trazer a Euristeu maçãs de ouro colhidas no Jardim das Hespérides.

Já o nome Cabo Arsinário é o nome anteriormente atribuído ao Arquipélago pelo geógrafo e filósofo grego Estrabão. Como referência inicial, também pode servir a conexão com o próprio poema épico *Os Lusíadas*, de Camões, nas estrofes sétima, oitava e nona do Canto V:

[...]
Onde o Cabo Arsinário o nome perde,
Chamando-se dos nossos Cabo Verde.

Passadas tendo já as Canárias ilhas,
Que tiveram por nome Fortunadas,
Entramos navegando, *polas* filhas
Do velho Hespério, Hespéridas chamadas;
Terras por onde novas maravilhas
Andaram vendo já nossas armadas.
Ali tomamos porto com bom vento,
Por tomarmos da terra mantimento.

Àquela ilha aportámos que tomou
O nome do guerreiro Sant'Iago, [...]
(CAMÕES, 2010, p. 193, itálicos da edição).

Neste trecho, temos a passagem de Vasco da Gama e sua armada pelas ilhas a que chama de Cabo Verde, que fora outrora Cabo Arsinário, e, mitologicamente, tomado pelos caboverdeanos pelo nome que é dado a seguir, filhas do Hespério. A ilha em que aportaram foi Sant'Iago, tal qual a Santiago de Sotavento¹, uma das ilhas do sul. O poeta José Lopes apresenta o nome das ilhas de modo um pouco diferente do de Camões, conforme se lê abaixo:

Então ficaram essas nossas ilhas
E as outras suas célebres irmãs,
Como elas, pelo Atlântico dispersas.
As Hespérides, de Héspero as três filhas,
Por essa mesma tradição,
Deram o nome às nossas, com razão
Chamadas, pois, Ilhas Hesperitanas.
Também se denominam Arsinárias
Pelo cabo Arsinário dos Antigos,
Nome mudado em Caboverdeanas
[...]
Davam o nome Verde ao mesmo cabo
[...]
É esta, pois, Irmãos Caboverdeanos!

¹ Sotavento é o nome dado ao grupo de ilhas ao sul do Arquipélago de Cabo Verde, são elas: Brava, Fogo, Santiago e Maio. Enquanto que ao grupo das ilhas ao norte é dado o nome de Barlavento: Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista.

A história original da nossa terra,
 Que esse segredo do Passado encerra...
 (LOPES, 1933, p. 25-27 *apud* BRITO-SEMEDO, 2016, *online*).

José Lopes afirma que a origem das Ilhas não é lusitana ou mesmo africana, mas mitológica. No “segredo do passado”, na verdade sendo revelada, ele assume uma origem que não é a portuguesa e nega a “pátria lusitana” (GOMES, 2008, p. 132). A mesma origem mitológica verifica-se no trecho do poema de Pedro Cardoso:

A minha pátria é uma montanha
 Olímpica, tamanha!
 Do seio azul do Atlântico brotada
 e aos astros com vigor arremessada
 Pelo braço potente do Criador, [...]
 Na verdade, escutai! – Chama-se Fogo!
 (CARDOSO, 2003, p. 123-124).

Para Pedro Cardoso, a sua ilha de nascença, Fogo, lar do vulcão ativo Pico do Fogo, é na verdade uma montanha Olímpica, que lança aos céus seu fogo. Por mais que assuma ser uma das dez ilhas de Cabo Verde, ele atribui à mitologia sua origem. Em outros poemas também há essa referência mítica. Ferreira chama a este discurso relativo à origem mitológica das Ilhas como hesperitanas de “arquitexto hesperitano”. Essa busca de identidade significava “um desvio estético de uma poesia demasiado enfeudada à Europa/Portugal” (FERREIRA, 1985, p. 246). Isso quer dizer que, mesmo na tentativa de negar a pátria lusitana, o faziam de um modo colonizado, pois até mesmo em Portugal há tal busca por uma origem mitológica como a ideia de que Ulisses é o fundador de Lisboa, como nos mostra Fernando Pessoa em “Ulisses”, de *Mensagem*.

Apesar de haver nesse arquitexto hesperitano a poesia enfeudada, como diz Ferreira, há, segundo mostra Simone Caputo Gomes, o lado da mátria, da Terra-Mãe. Uma das perspectivas disto é a que foi mostrada no trecho do poema de Pedro Cardoso, em que, embora olímpica, a montanha continua Pico do Fogo, de sua ilha materna, Fogo. O mesmo poeta atribui origem mítica para a morna. Para ele, a morna representa “os pomos de ouro das Hespérides” (GOMES, 2008, p. 131). No trecho do poema “A Morna”, citado por Gomes, há essa valorização da cultura cabo-verdiana:

A morna é a flor mais linda
 Do canteiro Hesperitano.
 (CARDOSO, 1930 *apud* GOMES, 2008, p. 131).

A morna é um gênero musical original em Cabo Verde, de canto com acompanhamento acústico e dança, em língua cabo-verdiana, isto é, no Crioulo. É desconhecida a origem do nome dado a esse gênero, e o mais provável é que seja de origem alentejana. Em Português, seria uma música calma e lenta, segundo Armando Ferreira (FERREIRA, 2015, *online*), no texto que postou na página da *web* sobre a cultura de Cabo Verde. O escritor que levou a morna ao apogeu foi Eugénio Tavares, um dos quatro poetas que Osório destaca serem pré-claridosos, sobre o qual escrevo a seguir.

O mito hesperitano pode também ser chamado de “atlantismo” (GOMES, 2008, p. 131), por ser o Arquipélago também considerado o continente perdido de Atlântida, conforme se pode notar no trecho abaixo, de outro poema de Cardoso, citado por Gomes:

Já, pois, viestes, Irmãos Caboverdeanos
 Que as nossas lindas e queridas Ilhas
 Contam a história dos remotos anos
 Da Atlântida, da qual elas são filhas.
 Nós pisamos, nós filhos e habitantes,
 Talvez a mesma terra que os Atlantes.
 (CARDOSO, 1930 *apud* GOMES, 2008, p. 132).

Esse mito de Atlântida é equivalente ao de Hespéria no sentido de criar a transpátria que não seja a lusa, de que fala Gomes, e que toma as Ilhas de Cabo Verde como mátria, Terra-Mãe (GOMES, 2008, p. 132). Até o presente exposto, fica evidente que o afastamento da pátria portuguesa configura um desejo de negar os lusitanos, no entanto, ainda numa visão ocidental e eurocêntrica, pois volta-se ao escopo mítico trazido como herança paterna destes mesmos lusos. Logo, percebe-se que a tentativa de negar a transpátria não é tão eficaz.

A ideia do afastamento de Portugal como pátria foi revisitada pelos claridosos sob o nome de terra-longismo, isto é, o evasãoismo, a partir do poeta que Tânia Macedo chama de “precursor da Claridade” (MACEDO, 2007, p. 89). Contudo, será Eugénio Tavares (1821-1930), um dos primeiros que escreveu em Crioulo cabo-verdiano em defesa da criouldade, é quem irá romper com a escrita em Português essencialista, colonial e mítica ocidental grega.

Eugénio compôs uma das mornas mais famosas, “*Hora di bai*” em Crioulo cabo-verdiano, ou “Hora da despedida” em Português, que representa o mote principal desenvolvido na claridade como terra-longismo. Isto porque a imagem de Pasárgada, de Manuel Bandeira, de fugir para outro lugar, foi visitada pelos claridosos e identificada como evasãoismo de maneira precipitada segundo Gomes, pois a ideia da *Claridade* era “fincar os pés na terra” (GOMES, 2008, p. 134). Para Macedo, o terra-longismo, ou evasãoismo representou a dialética da

“necessidade de partir, querendo ficar” (MACEDO, 2007, p. 89), tal qual a morna que Eugénio canta, que do crioulo traduzido para o Português seria:

Hora da despedida
 hora de dor,
 é meu desejo
 que ela não amanheça!
 De cada vez que a lembro
 prefiro
 ficar e morrer
 (TAVARES *apud* CANIATO, 1985, p. 208).

A dialética evasionista seria, como Caniato expõe, “partir por razões de fome, e ou ficar porque a ‘cachupa²’ deverá chegar para todos” (CANIATO, 1985, p. 208). Segundo Felisberto Lopes, poeta cabo-verdiano, Eugénio Tavares escreveu uma “poesia que desmistifica a opinião persistente em certos meios cultos em Cabo Verde de que a língua crioula não [seria] o veículo indicado para a poesia culta” (LOPES, 1985, p. 258, colchetes meus). Isto quer dizer que Tavares conseguiu inserir a língua cabo-verdiana na perspectiva culta da literatura do Arquipélago, de modo a inspirar o movimento posterior com a dialética ir/ficar perante os problemas sociais nas Ilhas.

É Manuel Ferreira quem vai tratar sobre a questão social dentro desta dialética, que ultrapassa o fator econômico, chegando ao geográfico e até psicológico, em seu romance com o mesmo nome da morna de Eugénio, *Hora di Bai* (1943). Caniato explica que Ferreira mostra em sua narrativa de ficção a ilha descrita de modo realista, pois:

[...] ultrapassa a observação do real, levando o leitor a ingressar, imperceptivelmente, num mundo de ilusão, onde o espaço acaba por constituir-se de uma interrogação à vida em Cabo Verde, dentro do dilema partir/ficar, aparentemente sem solução. (CANIATO, 1985, p. 209).

O sentimento de terra-longe veio não somente pela tentativa de construção de identidade, mas também por representar uma saída lírica, por meio da poesia, uma vazão dos sentimentos que tomavam os cabo-verdianos diante das dificuldades, cuja solução pela diáspora se tornava cada vez mais oportuna. Diante disso, conclui-se que o evasionismo poético iniciou-se na geração pré-claridosa e foi desenvolvido na geração claridosa como uma das temáticas mais lembradas.

² Prato típico popular cabo-verdiano de base alimentar, refeição completa, um tipo de guisado com milho, feijão, carnes, pés de porco, toucinho e verduras. O milho é o alimento essencial em Cabo Verde.

Portanto, compreendo que todo o aparato de espelhamento da cultura grega mitológica para a apropriação do mito hesperitano ou o atlantismo como pátria distante, terra-longe, se trata de uma negação aos lusos, mas que os aceita em sua cultura clássica inicialmente, para depois formar o que ainda viria a ser melhor trabalhado como cultura crioula, formação cultural mestiça.

1.2 O momento da *Claridade*

A revista *Claridade* surgiu na década de trinta do século XX, diante do impasse da identificação dos cabo-verdianos como país. Trata-se de um periódico que veiculava a produção literária da época, capítulos de romances, poemas, textos reflexivos acerca da cultura e literatura cabo-verdiana, entre outros. O Grupo *Claridade*, que fundou a revista, já se reunia antes da publicação do primeiro número da revista em março de 1936.

Em agosto do mesmo ano, saiu o número 2 e tanto este quanto o primeiro foram dirigidos por Manuel Lopes. O número 3 saiu no ano seguinte, em março de 1937, passando a direção a João Lopes, que ficaria nesse cargo até a última edição. O número 4 sairia dez anos depois, em janeiro de 1947, e o 5 em setembro do mesmo ano. No ano seguinte, em julho de 1948, saiu o número 6. Em 1949, no mês de dezembro, veio o número 7. Somente nove anos depois, em 1958, o número 8 viria, no mês de maio. A última edição, número 9, saiu em dezembro de 1960, encerrando a publicação da *Claridade*.

A *Claridade* serviu para dar corpo à noção crioula de identidade nacional. Reconhecidamente entre os pesquisadores e os próprios escritores de Cabo Verde, o ideal central do nascimento da revista era o “fincar os pés na terra” (GOMES, 2008, p. 181), ficar no Arquipélago, no sentido de identificação nacional.

A publicação de *Claridosidade – Edição crítica* (2017), coletânea de sete ensaios, organizada por Filinto Elísio e Márcia Souto, serviu, segundo estes, para alargar exegeses sobre o assunto, mergulho ontológico no fenômeno claridoso, que agora passam a chamar claridosidade (ELÍSIO; SOUTO, 2017, p. 11). A claridosidade, segundo apontam na apresentação, Elísio e Souto, é o fenômeno de promoveu os novos caminhos de reconhecimento, construção, identificação e afirmação cultural e identitária, a respeito da concepção estética e propriamente paradigmática na escrita literária que seguiria a partir dali não mais sem rastros, nuances ou referências (2017, p. 11). Ademais, a claridosidade diz respeito, em sua reverberação, às revistas e movimentos ao redor da *Claridade* (1936-1960), como a revista *Certeza* (1944), o *Suplemento Cultural* (1958) e a revista *Seló* (1962), por “fincar

sua influência” (ELÍSIO; SOUTO, 2017, p. 13), tal qual o “finçar os pés na terra” (GOMES, 2008, p. 181).

Partindo do contexto de reconhecimento, faço as seguintes perguntas norteadoras de minha discussão: Seriam os cabo-verdianos filiados aos europeus, especificamente aos portugueses? Os lusitanos os tinham marcado assim de modo tão profundo a ponto de não terem ideia de quem seriam? É nesse contexto que se conecta a literatura de Cabo Verde com os acontecimentos do Brasil, o chamado Modernismo. Assim se dá o diálogo poético com a “frátria” brasileira, do qual surgem reflexões sobre a cultura do Arquipélago que favorecem a publicação da Revista *Claridade* em 1936 por três intelectuais da época: Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes. Como há poucas fontes acessíveis sobre esses poetas, apresento breve comentário de suas biografias, críticas sociais aliadas às atividades literárias.

O primeiro de quem falo é Manuel Lopes. Cabo-verdiano natural de São Vicente, escreveu prosa de ficção, poemas e ensaios. Nasceu em 1907 e faleceu em 2005. Ele foi o responsável por tornar públicas “as calamidades, as secas e as mortes em São Vicente e, sobretudo, em Santo Antão” (GOMES; PEREIRA, 2015, p. 126). Dentre suas obras, *Os flagelados do vento leste* (1959), é a mais famosa e mais discutida, romance considerado neorrealista por influência dos regionalistas do Brasil, do Romance de 30 e da temática da seca nordestina. O tema principal é a crítica dos problemas da estiagem que assolam o Arquipélago.

Manuel Lopes, no contexto da *Claridade*, expôs seu modo de olhar para as questões cabo-verdianas em um ensaio logo no primeiro número da revista, intitulado “Tomada de vista”, em março de 1936. Diretor do Grupo Claridade, é autor de um dos textos mais usados para referenciar a tomada de consciência a respeito da cultura reconhecidamente culta que despontava sob a égide crioula. M. Lopes, como será chamado daqui em diante, inicia sua dissertação falando que o estudo de determinada sociedade só é possível se o indivíduo for esquecido para que o coletivo represente essa comunidade. O todo será o objeto para a compreensão desta sociedade (LOPES, 1936, p. 5). O que quer dizer? Seguindo sua explicação, diz ele que é comum esperarem de Cabo Verde uma África exótica, os “estrangeiros sedentos de exotismos” (LOPES, 1936, p. 5), e que decepcionados se vão sem ver nem ao menos um ritual de magia negra. Essa assertiva representa a primeira afirmação a respeito da cultura crioula de Cabo Verde, uma noção não africana-negra, mas mestiça.

M. Lopes critica e rejeita a noção feita previamente ao cabo-verdiano como um ser com visão “simplista da vida”, subordinado aos “limites impostos pela sua terra” (LOPES, 1936, p. 5). Para ele, o homem cabo-verdiano tem aspirações que vão além da limitação imposta pelo ambiente. É justamente aí que surge o seu instinto de aventura e de libertação. Essa inquietação

nasce, segundo M. Lopes, de duas condições: a de islenho, pois o mar é o limitador e ao mesmo tempo convidativo ao desbravamento dos horizontes – isso se tornará a temática da insularidade, da qual trataremos a seguir; o outro é a terra que, mesmo estéril pela seca, pelos longos estios, desperta amor.

Ambas as condições do homem de Cabo Verde convidam-no a partir, mas sobrevém a necessidade do “regresso inevitável imposto pela nostalgia” (LOPES, 1936, p. 5). A esta nostalgia, M. Lopes concebe de modo geral como amor pela terra natal, no entanto, em um sentido mais completo seria a profunda melancolia ou dor provocada pela distância do solo materno. E é esse temor de distanciar-se da Terra-Mãe que complementa a dialética do ir/ficar. A dualidade entre a temática central da *Claridade*, se dá, a saber, entre o “fincar os pés na terra” e a evasão lírica marcada pelo desejo de fuga perante os problemas das Ilhas para um lugar idealizado, tal qual a Pasárgada de Manuel Bandeira.

Por essa razão, diz M. Lopes que a mentalidade do cabo-verdiano é concebida em “coexistência de duas atitudes opostas, ambivalentes, cuja luta dá em parte origem ao seu conflito psicológico” (LOPES, 1936, p. 5). A oposição entre o ir, o evadir-se lírico, a fuga poética, e o ficar, encontrar-se como cabo-verdiano a partir da cultura local, fincar-se na Terra-mãe, como parte dela, configura o conflito que segundo M. Lopes é de ordem psicológica.

Nesse conflito, segundo M. Lopes, o fator mais severo, por ser de ordem social, é o que impele o homem a partir literalmente para libertar-se das restrições coloniais ditatoriais a que ele está submetido (LOPES, 1936, p. 5): o indivíduo fica dividido entre o ir e o ficar, pois “a resolução antecipada do retorno já é nostalgia em estado embrionário” (LOPES, 1936, p. 5). Assim, ele não parte por sentir a obrigação, com as Ilhas, de regressar. Tal retorno, por ter grandes chances de não acontecer, o faz desistir de partir.

M. Lopes, ao final de sua reflexão ensaística, fala sobre a morna cabo-verdiana. Essa expressão musical popular abarca, segundo ele, a diversidade da alma do homem cabo-verdiano pela variedade de seus aspectos, “desde a saudade, o lirismo amoroso, à sátira mais mordaz. A tristeza e a alegria cheia de sol que ela traduz é profundamente reveladora” (LOPES, 1936, p. 6). Assim, o caráter não apenas ambíguo, mas também diverso e multifacetado do homem de Cabo Verde é sua expressão inicial, inconcebível sob perspectivas pré-determinadas ou definitivas. Eis o crioulo cultural do Arquipélago apresentado por M. Lopes, tal qual os modernistas do Brasil pensaram o homem brasileiro, multifacetado e indefinível, ambos frutos de uma hibridização cultural.

O outro fundador da Revista *Claridade* é Jorge Barbosa. Seu nome civil, Jorge Vera-Cruz Barbosa, é necessário ser registrado para que não seja confundido com seu filho, que

assinava como Jorge Pedro Barbosa. O Jorge fundador da revista nasceu na ilha de Santiago em 1902 e veio a falecer em 1971. Foi um poeta brilhante, por isso, constitui referência para a poesia cabo-verdiana até hoje, com seu estilo baseado no modernismo brasileiro somado aos traços culturais dos ilenhos. Seus temas principais foram o evasãoismo e a insularidade.

Segundo Gomes e Pereira (2015), Jorge Barbosa “teceu claro diálogo com a poesia modernista brasileira de Manuel Bandeira, Jorge de Lima”, dentre outros (GOMES; PEREIRA, 2015, p. 46). Sua publicação prévia ao nascimento da revista, sendo já membro do Grupo Claridade, *Arquipélago* (1935), abriu caminhos para os ideais claridosos que se consolidariam na literatura cabo-verdiana no ano seguinte. Daqui por diante, ele será chamado de J. Barbosa.

Este poeta publica o poema “Carta para Manuel Bandeira”, na *Claridade* n. 4, em janeiro de 1947:

Nunca li nenhum dos teus livros
 Apenas já li
 a *Estrela da Manhã* e alguns poemas teus.
 Nem te conheço
 porque a distância é imensa
 e os planos das minhas viagens nunca passaram
 de sonhos e de versos
 Nem te conheço
 Mas já vi o teu retrato numa revista ilustrada.
 E a impressão do teu olhar vagamente triste
 fez-me pensar nessa tristeza
 do tempo em que eras moço num sanatório da Suíça.

Aqui onde estou, no outro lado do mesmo mar,
 tu me preocupas, Manuel Bandeira,
 meu irmão atlântico. [...]
 (BARBOSA, 1947, p. 25).

J. Barbosa conversa com Bandeira, de modo indireto, por meio do poema. Ele demonstra sua preocupação fraterna para com o brasileiro, o irmão atlântico ao relembrar o dilema que o poeta, doente de tuberculose, enfrentara por ter que ir para a Suíça tratar-se em 1913. Esta é uma das comunicações, não somente com Bandeira, mas também com a literatura brasileira.

O livro de J. Barbosa intitulado *Arquipélago* também tratou das denúncias sociais relativas à seca, à fome, às mortes por inanição, sendo na verdade o pioneiro, uma vez que se publicara em 1935, antes de *Os Flagelados do vento leste* (1959), de M. Lopes. Maria Elsa Rodrigues dos Santos, pesquisadora moçambicana de literaturas africanas em língua portuguesa, no artigo “As máscaras poéticas de Jorge Barbosa” (1985), considerado este poeta o “pai da cabo-verdianidade, exprimindo os verdadeiros valores sociais e humanos de sua terra”

(SANTOS, 1985, p. 299), pois em *Arquipélago* nasce a cabo-verdianidade, o poeta apresenta social e literariamente o homem insular de modo real, claro e direto.

Mas o que viria a ser, afinal, a cabo-verdianidade? Maria de Fátima Fernandes, pesquisadora brasileira de literatura cabo-verdiana, afirma que se trata da deliberação em determinar a “identidade cultural cabo-verdiana” (FERNANDES, 2012, p. 71). A cabo-verdianidade corresponde à consciência do homem de Cabo Verde da diversidade, hibridização que forma a identidade multifacetada do cabo-verdiano. Esse é o processo que culminou na noção de crioulo cultural no período da *Claridade*. Fernandes também compara a cabo-verdianidade com a noção de brasilidade desenvolvida nos acontecimentos iniciais do Modernismo no Brasil.

No pensamento de Fernandes sobre a construção da cabo-verdianidade inserem-se as noções de insularidade e de evasão, que Maria Elsa dos Santos aponta em *Arquipélago*, de J. Barbosa:

Aliando-se à insularidade, o drama dos factores climáticos institui no texto a dialética dos espaços. A viagem e o evasão, sobrevivência espiritual, convertem-se em emigração necessária à sobrevivência física do homem limitado por um espaço e uma temporalidade sem dinâmica. (SANTOS, 1985, p. 299).

Assim, o poeta J. Barbosa não apenas é o precursor da cabo-verdianidade como também é um dos iniciadores dos ideais que permearam tanto a Revista *Claridade* quanto a literatura de Cabo Verde. O termo utilizado por Santos na citação acima, insularidade, foi uma constante em sua poesia. Em poucas palavras, pode-se dizer que a insularidade consiste no condicionamento emocional oriundo da limitação imposta pelo espaço geográfico das Ilhas, que gera os desejos de fuga e evasão, podendo ser de cunho lírico, o abrigo poético diante da clausura castradora do horizonte fixo, ou de cunho geográfico e econômico, que faz o homem emigrar.

Para explicar melhor a questão da insularidade, mesmo que já tenha sido comentada brevemente na introdução deste texto, destaco que é necessário compreendê-la a partir da criouldade. Para Veiga, a criouldade é condicionada pela história, sendo “importante conhecer o resultado desse condicionamento” (VEIGA, 1998, p. 9), conforme o excerto abaixo:

Um dos aspectos mais vinculados e generalizados do mesmo [do condicionamento poético e temático] é a insularidade. Esta se manifesta de múltiplas maneiras. Ela é tanto geográfica como climática, histórica como política, antropológica como existencial. [...]. Ao meu ver, no entanto, a insularidade da criouldade extravasa o sentimento de solidão e nostalgia, emergente do acanhado espaço geográfico das Ilhas, para incorporar outros

aspectos resultantes tanto da dialética entre a imensidade do mar arquipelágico e a pequenez das Ilhas retalhadas que as ondas afogam e afagam, como também entre a grandeza do sonho ilhéu que não se conforma com a medida da ilha e os problemas sociais, políticos e culturais de que as mesmas têm sido palco. (VEIGA, 1998, p. 9, colchetes meus).

A esse respeito, Dina Salústio, escritora e crítica cabo-verdiana, em “Insularidade na literatura cabo-verdiana”, registra que o fato de o escritor estar sempre diante do cenário estático e imóvel das Ilhas gera uma “necessidade de explorar até a exaustão o realismo do cenário envolvente com os seus variados contornos e roupagens, [pois a insularidade] se faz castradora de destinos, [e isso produz] sentimentos, que constituem um autêntico maná, matéria prima para a escrita” (SALÚSTIO, 1998, p. 34-35, colchetes meus). O poeta, nessa condição, experimenta amor, raiva, revolta e até vingança; por conseguinte, encontra na escrita um meio para expressá-los. Assim é o sentimento insular, a relação entre ilhéu e ilha, no cenário de mar e clausura permanentes.

As ideias dos críticos acima apresentadas sobre insularidade e evasão do homem cabo-verdiano alinham-se com o que M. Lopes discorrera no ensaio “Tomada de vista” do n. 1 da Revista *Claridade*, quando se refere à emigração como alternativa oportuna, mesmo que indesejada, à sobrevivência do cabo-verdiano, encerrado à limitação geográfica das Ilhas. Essa emigração de que falou M. Lopes é aquela de razões econômicas, de sobrevivência. Essas razões são exploradas literariamente em suas faces psicológicas, sociais e econômicas. Portanto, os tratados por M. Lopes em seu ensaio permeiam a produção claridosa, apresentando, no entanto, processos poéticos variados, conforme o estilo de cada poeta.

Por outro lado, J. Barbosa foi um dos que ligou a poesia cabo-verdiana com a brasileira nesse período. Segundo Gomes, a relação entre Brasil e Cabo Verde foi, para a geração da *Claridade*, um processo de espelhamento, autorreflexão por afinidade, visto que nós, brasileiros, éramos “detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado” (GOMES, 2008, p. 112). J. Barbosa, em seu “Você: Brasil”, mostra algumas similaridades da criação literária cabo-verdiana com a da “frátria”, de acordo com o que se lê abaixo:

Eu gosto de você, Brasil,
 porque você é parecido com a minha terra.
 Eu bem sei que você é um mundão
 e que a minha terra são
 dez ilhas perdidas no Atlântico,
 sem nenhuma importância no mapa.
 Eu já ouvi falar de suas cidades:
 A maravilha do Rio de Janeiro,
 São Paulo dinâmico, Pernambuco, Bahia de Todos-os-Santos.

Ao passo que as daqui
 Não passam de três pequenas cidades.
 Eu sei tudo isso perfeitamente bem,
 mas Você é parecido com a minha terra.
 [...]
 E gosto dos seus sambas, Brasil, das suas batucadas.
 dos seus cateretês, das suas toadas de negros,
 caiu também no gosto da gente de cá,
 que os canta dança e sente,
 com o mesmo entusiasmo
 e com o mesmo desalinho também...
 As nossas mornas, as nossas polcas, os nossos cantares,
 fazem lembrar as suas músicas,
 com igual simplicidade e igual emoção.

Você, Brasil, é parecido com a minha terra,
 as secas do Ceará são as nossas estiagens,
 com a mesma intensidade de dramas e renúncias.
 Mas há no entanto uma diferença:
 é que os seus retirantes
 têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,
 ao passo que aqui nem chega a haver os que fogem
 porque seria para se afogarem no mar...

[...]
 Havia então de botar uma fala
 ao poeta Manuel Bandeira
 de fazer uma consulta ao Dr. Jorge de Lima
 para ver como é que a poesia receitava
 este meu fígado tropical bastante cansado.
 Havia de falar como Você
 Com um i no si
 — “si faz favor —
 de trocar sempre os pronomes para antes dos verbos
 — “mi dá um cigarro!”. [...]
 (BARBOSA, 2008, *online*).

J. Barbosa faz um diálogo lírico com a frátria. O texto está com partes suprimidas para destacar um dos motivos na poesia de J. Barbosa que foi trazido à literatura claridosa: o regionalismo neorrealista da segunda fase modernista brasileira. A temática das secas, da crítica expositiva dos problemas do Nordeste do Brasil foi visitado por eles já na metade da década de trinta, exatamente, pouco antes do lançamento da *Claridade*. O próprio livro *Arquipélago*, de J. Barbosa, em 1935, é prova disso. Os trechos do poema transcrito abaixo ilustram o tema a que me refiro.

Casebre

Foi a estiagem

E o silêncio depois

Nem sinal de planta
nem restos de árvore
no cenário ressequido
da planície:

o casebre apenas
de pedra solta
e uma lembrança aflitiva

o teto de palha
levou-o
a fúria do sueste.
[...]
Levou primeiro
o corpo mirrado da mulher
com o filho nu ao lado
de barriga inchada
que se diria
que foi de fartura que morreu.
O homem depois
com os olhos parados
abertos ainda.
(BARBOSA, 1963, p. 15).

O poema ilustra de maneira melancólica a seca, a fome, a destruição e morte provocada não somente pela estiagem, mas também pelos ventos fortes, ao citar o sueste, o vento que levou o teto de palha do que provavelmente seria um *funco*, uma habitação cabo-verdiana feita de barro, cuja estrutura interna é de madeira e seu telhado de palha. Nos poetas anteriores ao movimento literário claridoso, tal qual Eugénio Tavares, Pedro Cardoso ou José Lopes, não havia esses elementos de melancolia e exposição dos problemas de cunho climático e socioeconômico, que refletissem diretamente na questão da sobrevivência e do abandono em que o homem cabo-verdiano vivia.

Além da face da melancolia perante os problemas das Ilhas, há outra versão da lírica de J. Barbosa que é conveniente mostrar, a insularidade, que ilustra a variedade da produção claridosa, tem em que o mar aparece como agente da clausura, da limitação geográfica e, conseqüentemente, psicológica:

Poema do mar
O drama do mar,
O desassossego do mar,
sempre
sempre
dentro de nós!
[...]
O mar!
pondo rezas nos lábios,

deixando nos olhos dos que ficaram
 a nostalgia resignada de países distantes
 [...]
 O mar!
 a esperança na carta de longe
 que talvez não chegue mais!
 [...]
 Este convite de toda a hora
 que o mar nos faz para a evasão!
 Este desespero de querer partir
 e ter que ficar
 (BARBOSA, 2003, p. 125).

O mar, numa leitura prévia e rápida, possui muitas representações. No poema acima, significa o limite, o além, a libertação ou o adeus. Este mesmo mar leva os filhos das Ilhas para longe e, em muitas ocasiões, estes não retornam. Eis a nostalgia embrionária, prévia à partida de que nos falou M. Lopes em seu ensaio na *Claridade* n. 1. É de conhecimento entre os próprios cabo-verdianos que as viagens, a emigração pode ser sem volta, sem retorno ao colo da matéria, das Ilhas, da Terra-Mãe. A nostalgia já se encontra, portanto, antes da ida, o limiar psicológico da partida se dá pela escolha de vencer esse sentimento que M. Lopes define como amor pela terra natal.

A diversidade de temas da obra de J. Barbosa e que mostra a riqueza de suas faces poéticas, no entanto, foge aos objetivos do presente trabalho. Por conseguinte, discorro sobre o terceiro poeta que foi um dos fundadores da Revista *Claridade*.

Baltasar Lopes é um dos mais conhecidos escritores de Cabo Verde. Natural de São Nicolau, nasceu em 1907 e veio a falecer em 1989. Segundo Gomes e Pereira, “foi escritor, linguista e professor, usando tanto a língua portuguesa quando a cabo-verdiana” (2015, p. 93). Membro do Grupo Claridade, em seu nome original escrevia somente em prosa, enquanto com o pseudônimo Osvaldo Alcântara, publicava poemas. O romance mais famoso, com o nome de Baltasar Lopes, foi *Chiquinho* (1947), que teve publicação em integral em livro único onze anos após o lançamento da Revista *Claridade*, pois já aparecia nos números iniciais da revista, com excertos, capítulos soltos, em folhetim desde 1936.

Com o pseudônimo de Osvaldo Alcântara, escreve poemas dispersos nas edições da *Claridade*, o que não o torna menor, visto que os intertextos que costumava fazer eram riquíssimos. Os temas abrangem desde cavaleiros medievais britânicos, fadas madrinhas ao rei D. Sebastião e seu mito de retorno, em poemas que possuem liberdade formal. Escreveu também poemas na língua francesa. Dentre os países que referenciou em seus poemas está o Brasil, dialogando com o Modernismo, Manuel Bandeira, por exemplo.

A esse respeito, Simone Caputo Gomes escreve que Manuel Bandeira “tem outro importante admirador, o poeta Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes). A imagem de Pasárgada fecunda seus textos, não mais motivada pela doença, como nos poemas do brasileiro, mas pela pobreza do Arquipélago” (GOMES, 2008, p. 134). Em *Itinerário de Pasárgada*, de Alcântara, poema homônimo à obra de Bandeira, publicado em 1991, no livro *Cântico da Manhã Futura*, há esse intertexto que gerou o tema do pasargadismo na literatura cabo-verdiana no contexto claridoso.

Saudade fina de Pasárgada...

Em Pasárgada eu saberia
 onde é que Deus tinha depositado
 o meu destino...
 E na altura em que tudo morre...
 (cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;
 a vizinha acalenta o sono do filho rezingão;
 Tói Mulato foge a bordo de um vapor;
 o comerciante tirou a menina de casa;
 os mocinhos de minha rua cantam:
 Indo eu, indo eu
 a caminho de Viseu...)
 Na hora em que tudo morre,
 esta saudade fina de Pasárgada
 é um veneno gostoso dentro do meu coração.
 (ALCÂNTARA, 2017, *online*)

O principal cultor do pasargadismo na poesia cabo-verdiana, segundo Gomes, foi Alcântara (GOMES, 2008, p. 115). Para Gomes, a Pasárgada, a terra inventada de Bandeira, na concepção de Alcântara é “mesmo com vontade de partir, ‘fincar nela [na terra] os pés’: fazer da ilha uma Pasárgada que escapa ao olhar aprisionador da metrópole e à tradição europeia clássica do mito hesperitano ou arsinário” (GOMES, 2008, p. 121, colchetes meus).

Gomes mostra a inter-relação, mal compreendida por muitos, do ideário claridoso, pois fincar os pés representa a cabo-verdianidade, ficar no Arquipélago movido pela nostalgia embrionária, estando nisso envolvida a valorização crioula, e fugir ou evadir-se, ação que se encontra no pasargadismo, que se opõe mais claramente à versão europeizada de nação, e, desse modo, nega a cultura da Europa, diferentemente da ideia presente na literatura pré-claridosa, em que tal ideia de nação era “enfudada à Europa/Portugal”, como disse Ferreira (1985, p. 246). Portanto, o pasargadismo consiste na negação da cultura colonial, na fuga da cultura fruto de imposição eurocêntrica, em que o Brasil, a frátria, é o interlocutor. Não significa, de modo algum, deixar Cabo Verde.

Na sua produção em prosa, em que usa o nome civil, Baltasar Lopes - agora citado com B. Lopes – publica o romance, *Chiquinho*, em 1947. Segundo David Brookshaw, pesquisador britânico de literaturas africanas da Universidade de Bristol, Reino Unido, no artigo “A busca da identidade regional e individual em *Chiquinho* e o movimento da Claridade” (1985), o citado romance marcou o nascimento do gênero na literatura cabo-verdiana, que representou uma “literatura de conscientização regional e nacional que surgia” nessas duas décadas iniciais da geração da Claridade, em 1930 e 1940, e no qual o crítico observa “certas influências da literatura brasileira, nomeadamente do romance de 30” (BROOKSHAW, 1985, p. 186).

Para Brookshaw, a comunicação com a literatura brasileira é inegável, pois “ninguém com conhecimento das obras desses escritores brasileiros poderá negar as ressonâncias em *Chiquinho*: a evocação de um mundo rural e edênico associado com a infância do protagonista principal” (BROOKSHAW, 1985, p. 186), tal qual José Lins do Rego e seus romances do ciclo da cana de açúcar. Esse crítico ressalta que *Chiquinho* corresponde à “primeira obra literária cabo-verdiana completamente autônoma” (BROOKSHAW, 1985, p. 187), por não haver nenhuma presença dos portugueses, de sua cultura, fechando a ambiência no círculo cabo-verdiano crioulo, em seus dilemas existenciais e de sobrevivência, tal qual a partida como “mecanismo de defesa” (BROOKSHAW, 1985, p. 185-187), tema em que se verifica a emigração proveniente da insularidade.

Além dos três poetas fundadores aqui mostrados, é importante citar todos os que fizeram parte desta empreitada em prol da identidade crioula. A *Claridade* contou também com Osório de Oliveira, Pedro Corsino de Azevedo, João Lopes (o que foi diretor da Revista *Claridade* do n. 3 ao n. 9), Xavier da Cruz (uma morna sua saiu no n. 2 da dita revista), Artur Augusto, Arnaldo França, Antônio Aurélio Gonçalves, Tomás Martins, Nuno Miranda, Aguinaldo Brito Fonseca, Félix Monteiro, Gabriel Mariano, Manuel Serra, Mário Macedo Barbosa, Teixeira de Sousa, Ovídio Martins, Terêncio Anahory, Virgílio Avelino Pires, Jorge Pedro, Onésimo Silveira, Corsino Fortes, Francisco Mascarenhas, Virgínio Melo, Francisco Lopes, Pedro de Sousa Lobo e Sérgio Frusoni. A Revista *Claridade* foi, portanto, o lar e a largada de gerações de poetas, marcando, decerto, bem mais do que os vinte e quatro anos em que esteve em publicação.

A partir destas discussões, cujo objetivo foi apresentar o contexto literário cabo-verdiano dos períodos pré-claridoso e propriamente claridoso, sigo à demonstração de elementos claridosos recorrentes na poesia de Vera Duarte em dois momentos: sendo o primeiro nos dois livros poéticos iniciais, *Amanhã amadrugada*, de 1993, e *O arquipélago da paixão*, de

2001, para depois me ater ao *corpus* da pesquisa, a fim de evidenciar a presença do que podemos chamar de claridosidade em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, de 2005.

1.3 As ressonâncias da *Claridade* na poesia de Vera Duarte

Conforme tratei rapidamente na introdução deste trabalho, existe um posicionamento crítico, a respeito da literatura cabo-verdiana, de recusa à ressonância claridosa na escrita atual. Essa posição que nega o evasionismo claridoso se inicia no que se convencionou chamar geração pós-claridosa, com a antievasão, já manifestada em 1944, na Revista *Certeza*, que só teve dois números, pois o terceiro foi tomado pela censura.

Segundo Tânia Macedo, a *Certeza* apresentava “certo pessimismo do enfoque da realidade, [e buscava] retirar [...] qualquer traço pitoresco” da concepção das Ilhas (MACEDO, 2007, p. 95, colchetes meus), isto é, as vazões líricas e o desejo de partir das Ilhas em busca de melhores condições de vida expressos poeticamente pelo evasionismo, insularidade e pasargadismo eram negados. Macedo também fala do antievasionismo já praticado pelos poetas da Revista *Certeza*, “redundando em um profundo apego à terra, agora como espaço de mudanças que devem ser implementadas” (2007, p. 95), isto é, sair do Arquipélago não é a solução, a solução é resolver a situação dentro dele em todos os sentidos.

A reação antievasionista ou antipasargadista se deu, sobretudo, por Ovídio Martins, poeta pertencente tanto à *Claridade* quanto ao movimento posterior. O *Suplemento Cultural*, estreado em 1958, revista lançada por Martins em conjunto com outros poetas, tinha o posicionamento contrário ao evasionismo (GOMES, 2008, p. 135). O próprio Martins escreve: “Não vou para Pasárgada”, no poema “Antievasão” (GOMES, 2008, p. 135). Esse posicionamento, no entanto, parece ser compreendido de maneira equivocada, ou, pelo menos em sua interpretação da evasão claridosa.

Vale mais uma vez destacar o que Gomes diz sobre o evasionismo ou pasargadismo claridoso, “mesmo com vontade de partir, ‘fincar nela [na terra] os pés’: fazer da ilha uma Pasárgada que escapa ao olhar aprisionador da metrópole e à tradição europeia clássica do mito hesperitano ou arsinário” (GOMES, 2008, p. 121, colchetes meus). Minha compreensão, apoiada no que postulam Gomes e Salústio, é, portanto, diferenciada da de Ovídio Martins, pois percebo, do mesmo modo que as autoras citadas, que esse desejo de sair, de fugir da ilha é uma evasão lírica, por meio da qual o poeta é livre, onde as idealizações são possíveis saídas a fim de amenizar a dureza dos problemas das Ilhas, da pobreza, da seca.

Para manter essa linha de pensamento, trago também a discussão levantada pelo escritor cabo-verdiano José Hoppfer Almada sobre o rompimento da literatura cabo-verdiana contemporânea com a postura resignativa e insularizada do homem crioulo (ALMADA, 2010, *online*). No site BUALA, dedicado a discussões culturais e pós-coloniais envolvendo as relações entre África, Brasil e Portugal, ele escreve:

Sublinhe-se que a mudança de paradigma no sentido de universalização e de extra-territorialização temáticas e de indagação existencial e metafísica [consiste em uma] opção consciente e deliberada de ruptura:

- i. quer com a mundividência telúrica enclausurada do homem insulado na sua resignação;
- ii. quer com a palavra lapidar e rudemente imprecisativa de alguma rebeldia cantalutista ([...] como também na acepção mais restritiva e controversa que, na alocação acima proferida, lhe foi atribuída por João Manuel Varela como “artefactos poéticos” destituídos ou insuficientemente apetrechados da arte poética intrínseca à verdadeira poesia);
- iii. quer ainda com a linguagem ínsita no chamado português literário caboverdiano, de invenção claridosa e muito usual na nossa literatura de feição telúrica [...]. Português literário caboverdiano, aliás, reconhecidamente muito propício, na sua pertinência identitária, à plena assunção de latas funções especificadoras da crã comunhão entre o homem e a terra isleña e, ademais, oficalmente depurado na sua chã indumentária, no seu “vocabulário concreto”. (ALMADA, 2010, *online*).

Diante dessa assertiva, passo às falas de Fernanda Felisberto da Silva e Ricardo Silva Ramos de Souza, que discutem alguns dos ensaios de J. Almada no que diz respeito às novas tendências da literatura do Arquipélago. Silva & Souza afirmam que, de modo comum, “os escritores contemporâneos têm sido interpelados por um patrulhamento de parte da crítica literária ainda sedenta do viés telúrico claridoso” (SILVA; SOUZA, 2014, p. 51). Estes críticos fazem a seguinte colocação:

Dessa forma, esses escritores possuem uma postura apátrida e de inautenticidade literária, pois diferem do evasimismo claridoso, de resignação e escapismo diante dos problemas do homem cabo-verdiano. Entendemos que a postura dessa crítica reduz a diversidade da poesia cabo-verdiana e exclui autores de riqueza extrema como João Vário e Timóteo Tio Tiofe, dois heterônimos de João Manuel Varela. João Vário, autor da série de livros intitulada “Exemplos”, é referência obrigatória para a geração atual, responsável já nos anos 1960 por iniciar uma obra de caráter universal, intimista, abstracionista e cosmopolita, sendo precursor de um fazer poético que atingiria maior propaganda a partir dos anos 1980. (SILVA; SOUZA, 2014, p. 51-52).

A crítica cabo-verdiana diz que João Manuel Varela mudou o paradigma da literatura de Cabo Verde, abrindo o cenário para a produção poética diferente dos temas e motivos que a

Claridade instaurou na produção poética crioula a partir de 1966 com a publicação de *Exemplo Geral*, livro de poesia de Varela sob o pseudônimo de João Vário. Segundo Rui Guilherme Gabriel,

João Vário, considerado o ‘inventor’ e o ‘mestre’ do paradigma poético hoje dominante em Cabo Verde, definiu-se em diferentes ocasiões como poeta ‘barroco’. A complexidade da linguagem metafórica e muitas vezes obscura com que investigou os temas da morte, do exílio ou da condição trágica do seu tempo justifica a identificação de João Vário com o Barroco seiscentista e, em particular, com alguns atributos neobarrocos da poesia moderna. (GABRIEL, 2010, p. 112).

A partir do novo paradigma, houve uma fissão no fazer poético de Cabo Verde, em que se considerou antiquado reproduzir os temas cabo-verdianos relacionados ao período claridoso. Não que analisar o viés telúrico, nacionalista, claridoso seja inapropriado, ou que a fala de Almada sobre o rompimento seja condenatória, mas seus ensaios buscam esclarecer que há fases e paradigmas diferentes, assim como há autores de expressões variadas. Entretanto, diferentemente dos poetas que não mais empregam os temas inaugurados com a *Claridade*, a própria poetisa Vera Duarte, em entrevista dada ao programa de TV cabo-verdiano Café Literário, afirma se considerar claridosa (DUARTE, 2016, *online*). E seu pensamento entra em congruência com a ideia de Gomes de que não há contradição entre o evasãoismo pasargadista da *Claridade* com o lema de fincar os pés na terra.

Vera Duarte, para explicar-se, acrescenta que o movimento antievasão não foi exatamente uma negação ao pasargadismo praticado pelos autores da Revista *Claridade*, pois a compreensão do antagonismo entre a geração claridosa e a pós-claridosa é errônea (DUARTE, 2016, *online*). O antievasãoismo, para Duarte, se constitui de um posicionamento que, embora diferenciado, possui o mesmo objetivo que o fincar os pés na terra já levantado pelos claridosos, de modo que ela própria se considera claridosa por compartilhar dessa ideia, de reconhecer-se como parte desta rica cultura crioula, nesse jogo de referências cruzadas entre Portugal, Brasil e os intelectuais cabo-verdianos antes dela (DUARTE, 2016, *online*).

Assim respalda-se que o fenômeno claridoso e sua orientação cultural constitui-se numa referência muito forte na poesia de Vera Duarte, mesmo ela fazendo parte do bloco de poetas denominados como contemporâneos, que Almada os delimita a partir do período pós-independência, ou pós-1975 (ALMADA, 2010, *online*). Diante disso, pretendo mostrar textos de Duarte que se comunicam com o contexto claridoso. Começo por destacar algumas dessas ressonâncias em seus dois livros iniciais, *Amanhã amadugada* e *O arquipélago da paixão*.

Serão questões pontuais, visto que o *corpus* da pesquisa se concentra em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. Saliento, também, que este estudo não reduz a sua poesia somente a tais referências. Duarte possui uma grande liberdade poética e um lirismo rico e profundo. Enfoco, neste ponto, contudo, sua filiação e os rastros das recorrências que ela própria assumiu como verdadeira.

Em *Amanhã amadrugada*, publicado pela primeira vez em 1993, cuja edição de que disponho, a segunda, é de 2008, há a epígrafe de J. Barbosa no início do Caderno I de poemas em prosa. “Porque trago no peito um pássaro fechado,/ que não posso matar, que não posso soltar!...” (BARBOSA, 1935 *apud* DUARTE, 2008, p. 45). Atribuo a este pássaro a imagem da liberdade, as asas são poéticas, em seu voo ele pode superar a clausura insular, cuja inspiração não se pode calar, tal qual o sujeito do poema não pode fugir pela nostalgia que o mantém nas Ilhas, este pássaro vive a dialética ir/ficar. Esse sentimento que povoa a obra de J. Barbosa, de um modo geral e é o ponto que une a produção de Vera com os claridosos e o fio condutor desse livro da poetisa. A referência posta na epígrafe marca a relação entre o ilhéu, a ilha e o horizonte, ou seja, a insularidade tão bem explorada pela *Claridade*.

Na abertura do Caderno 3, Vera traz uma epígrafe de B. Lopes, embora a autoria do trecho seja, na verdade, de Osvaldo Alcântara, o pseudônimo: “Oh, o depois mestiço/ Nascido/ Do crepúsculo de hoje/ E da madrugada de amanhã” (LOPES, 1935 *apud* DUARTE, 2008, p. 85). Nesta epígrafe registra-se a inspiração do título do primeiro livro de poemas de Vera: *Amanhã amadrugada?* O mestiço de B. Lopes nascido no pós-crepúsculo do hoje, é o crioulo da madrugada do amanhã, no(a) (a)manhã (a)madrugada. A poetisa demonstra-se conhecedora e leitora filiada aos três claridosos mencionados neste capítulo.

A ponto (a)manhã (a)madrugada como a juventude do Arquipélago em sua fase de descoberta, em seu autoconhecimento, pois se na madrugada ainda é cedo, é escuro, mas a luz logo irá raiar, esse amanhã é a “criança esperança/ trazendo em dádiva/ o sorriso confiança/ num mundo em construção, [em que o sujeito do poema se coloca:] “E canto-te a ti criança/ filha do povo/ nascida nas ilhas/ num tempo novo”, [e revela seus “Desejos”:] “E ser/ riso/ flor/ fragrante/ em cânticos na manhã renovada” (DUARTE, 2008, p. 89-90, colchetes meus).

O nome da Revista *Claridade* está implícito no amanhecer, na alvorada, manhã, na jovem madrugada, por isso é “amadrugado” este amanhã. O reconhecimento da criouldade do movimento claridoso, de descobrir-se nas Ilhas, esse ser multicultural que representa o nascimento consciente da cultura cabo-verdiana é resgatado por Vera Duarte em seu primeiro livro.

Em *O arquipélago da paixão*, publicado em 2001, edição que utilizo nesta pesquisa, há referências e dedicatórias notáveis aos claridosos. Duarte traz novamente na epígrafe de abertura do primeiro caderno de poesia a imagem do pássaro de J. Barbosa, “eu trago dentro de mim um pássaro fechado.../ Bate asas – quer voar! – em ânsias desmedidas...” (BARBOSA, 1935 *apud* DUARTE, 2001, p. 33). Neste livro, o segundo de poesia, o signo a ser explorado é o da Paixão (GOMES, 2001, p. 7). Pela raiz *passio*, atribuo a paixão à passividade, sentimento que ofusca a razão, que toma conta do apaixonado e, conforme Gomes classifica, “paixão que domina e que liberta” (2001, p. 7). Todos esses sentimentos em intensidade são expressados pelo sujeito do poema.

Transcrevo “O cinzento quotidiano”, de Duarte, dedicado a Osvaldo Alcântara, que é um poema que produz, pela intertextualidade, uma releitura, uma nova proposta do poema de Alcântara publicado na *Claridade* n. 7, em 1949, “Brancaflor”. Duarte re-expressa o sentimento desesperançoso que Alcântara cantou. Leia-se, primeiramente, o trecho do poema “Brancaflor”:

[...]
 Com os sapatos de ferro fui andando andando...
 Nenhum dos pastorinhos soube responder à minha pergunta.
 A fada dos meus destinos apareceu então, cheia de piedade,
 vestida de luto: a sua face eram rios de lágrimas!
 e deteve-me no meio da viagem sem esperança,
 porque nem há Brancaflor, nem há Passo-Amor,
 o codézinho do Rei morreu no fundo do bulizinho,
 e o mundo nem chega a ter
 sete palácios, sete dias, sete repartições do mundo.
 (ALCÂNTARA, 1949, p. 17-18).

A narrativa traz um sujeito do poema que recebe o vaticínio da “fada dos meus destinos”, que diz a ele o que deve fazer, para que o cavaleiro Passo-Amor possa encontrar o castelo envolto em névoa da princesa Brancaflor. Mas nesta segunda estrofe mostrada, o sujeito do poema não conseguiu cumprir sua missão, e Brancaflor que estava além em sete palácios, sete dias e sete repartições do mundo, na verdade não estava, pois no mundo não havia isto. Já Duarte, em comunicação com Alcântara, escreve:

[...]
 No cinzento quotidiano
 o mundo não chega a ter
 sete palácios
 sete dias
 sete repartições

Pois o amor nunca existiu

e a paixão se consumiu
na confusão da gênese eterna
(DUARTE, 2001, p. 40).

O cotidiano cinzento expressa o sentimento triste, vago, vazio, solitário, desesperançoso que a clausura castradora das Ilhas produz. A insularidade é recuperada pelo sujeito do poema que expressa sua amargura ao descrever no amor, na diluição da paixão. Este mesmo sentimento de clausura provocado pelo ambiente insular é posto em outro texto de *O arquipélago da paixão*, na prosa poética “A viagem”, em que o narrador descreve a dialética do ir/ficar, por meio do personagem Pidrim, que sonha em viajar e desbravar o mar, para fugir da miséria em que vive.

Para além da linha rígida do horizonte traçado de azul, Pidrim vê imagens confusas e distantes dos portos de desembarque de que lhe falou Nhô J'sê seu avô de mãe pois pai nunca soube se tinha.

No seu quotidiano de miséria, dormindo no chão húmido de terra batida, coberto de serapilheira e comendo os restos repartidos, ele não compreende bem o que é essa riqueza que se lhe acena, para além desse mar e desse céu infinitamente azul.

Aguarda contudo com ânsia o dia da partida.

A viagem. O vapor.

Sabe que um dia, escondido em algum navio cargueiro, ele irá demandar novos horizontes, zarpará à procura da terra prometida.

Então sim ele poderá decifrar a angústia que lhe encolhe a alma quando o seu corpo celebra a ânsia da partida.

(DUARTE, 2001, p. 82).

A referência aqui, além da anteriormente comentada insularidade, consiste na evasão para vencer a fome, a pobreza, a miséria, de que falou M. Lopes no ensaio da *Claridade* n. 1, pois para Pidrim essa é a única solução para escapar da miséria. A prosa poética transcrita acima é dedicada a B. Lopes, àquele poeta que usa o pseudônimo de Alcântara em sua criação de poemas. Assim, Vera, em sua obra iniciada no final do século XX e início do XXI, emprega a insularidade e o evasão, além de reiterar os temas ao citar o poeta claridoso no período do fim do séc. XX e início do XXI, da poesia de Cabo Verde.

Tanto nos textos claridosos de B. Lopes/Alcântara quanto nos poemas de Vera Duarte, a evasão é ao mesmo tempo lírica quanto social, pois ela representa de modo poético o drama que é real no Arquipélago. Duarte retoma os temas para expressar de modo poético a realidade social que persiste e ela denuncia. Essa realidade também foi cantada por J. Barbosa, conforme seu poema transcrito na página 39 deste trabalho: “Este convite de toda a hora/ que o Mar nos faz para a evasão!/ Este desespero de querer partir/ e ter que ficar” (BARBOSA, 2003, p. 125).

Portanto, o evasionismo mostra-se em duas faces, na lírica, chamada pasargadismo, e na crítica social ao fato de que muitos cabo-verdianos partem para nunca mais voltar ao Arquipélago. Há outras referências à *Claridade* em *O arquipélago da paixão*, mas à esta discussão estas são suficientes.

Passo à análise para o *corpus* desta pesquisa. Se os dois primeiros livros de Duarte possuem recorrências claridosas, isso ocorre com seu terceiro livro? Até que ponto esse diálogo com a claridosidade pode se fazer presente no livro que ultrapassa a leitura feita pelo viés da criouldade frequente nos textos literários cabo-verdianos? É por esse caminho que a investigação segue agora. Destaco que o objetivo se concentra em primeiramente mostrar as recorrências claridosas quanto aos temas da crítica social, da insularidade, do evasionismo (ou pasargadismo) e do reconhecimento da criouldade. No segundo momento, me refiro ao capítulo próximo, será discutida a questão que ultrapassa o tema da criouldade.

O livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* é, segundo Vera, uma produção dos “direitos humanos em forma de poesia ou a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos” (DUARTE, 2005, p. 17). O livro divide-se do seguinte modo: a primeira seção, chamada “Primeiro as súplicas”, vem seguida pela seção “Agora as sete preces”, após a qual vem a seção “Poemas do antigamente e de hoje... Ainda!”; enfim, a última seção, “Cântico final e redentor”. Uma coisa curiosa sobre o título é que, na ordem, primeiramente está a palavra “preces” e depois “súplicas”, mas no livro, a seção de súplicas vem antes que a das preces.

Os poemas deste livro estão dispostos na seguinte ordem temática: as súplicas são textos voltados à libertação da África, e há a presença da história da libertação de Cabo Verde em 1975. As sete preces estão voltadas ao eixo temático do engajamento anunciado por Vera Duarte, em prol dos excluídos da Terra, aos que sofrem, na África e no mundo todo; os “Poemas de antigamente e de hoje... ainda!” estão intimamente ligados à temática feminina; a parte final possui o cântico redentor em dois poemas em que clama pela liberdade e pela igualdade.

Conforme se observa, o livro sai do eixo das questões cabo-verdianas relacionadas à cultura crioula frequentes na poesia que era veiculada na *Claridade*. Contudo, os poetas claridosos, apesar de estarem envolvidos com a identificação e construção nacional, dentro dos três principais motivos poéticos, a insularidade, o evasionismo e a criouldade, ainda produziam poesia com temas além do contexto do período claridoso. E é do mesmo modo que Duarte se utiliza de recursos semelhantes em seu livro ao destacar os “excluídos da terra”, com sua poesia “dos direitos humanos”.

A ponto, inicialmente, um poeta claridoso ainda não citado, cujos poemas mais se mostram engajados com as causas sociais e, nesse sentido, se aproximam dos poemas de Duarte

em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. Falo de Aguinaldo Brito Fonseca. Leia-se o poema abaixo, “Poeta e povo”, na edição n. 7 da *Clareza*, em 1949:

Poeta e povo

O povo gritou de fome.
Muitos ouviram mas ninguém chorou.

O povo caiu na lama.
Todos o souberam mas ninguém chorou.

O povo martirizado
morreu em campos de concentração.
Ninguém chorou.

Mas o poeta escreveu então
o melhor poema de todos os poemas.

A voz do poema não era a voz do poeta:
era a voz do povo,
o grito do povo, o choro do povo.

Os versos do poema choravam como o povo...
e o poeta, ao escrevê-los,
chorava também com eles.
(FONSECA, 1949, p. 28).

Na apresentação a *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, Carmem Lúcia Secco escreve que o poeta recupera a “palavra perdida” (SECCO, 2005, p. 23) e cita Claude Esteban que atribui ao poeta a capacidade de apreender o “horizonte imediato do mundo onde as coisas, mesmo despedaçadas lhe fazem sinal, a relação humana humilhada espera ser ouvida, ser dita numa palavra ainda perdida, mas possível de ser reencontrada” (ESTEBAN, 1991 *apud* SECCO, 2005, p. 23). Assim, o poeta é quem deve assumir a voz dos marginalizados da mesma forma como no poema de Fonseca. O poeta recupera a palavra do povo, escreve-a, ultrapassa a voz dos cabo-verdianos e alcança “essa nossa ancestralidade africana” (DUARTE, 2005, p. 7).

Assim como o poema de Aguinaldo Fonseca, Vera Duarte, em “Salvé Poesia”, assume a voz do subalternizado e ultrapassa as fronteiras do particular, do local, visando questões que abrangem a humanidade. Leia-se: “Na essência das coisas/ [...] A terra fez-me sensível/[...] Agora que sei tudo/ Di-lo-ei a todos/ A poesia dos excluídos” (DUARTE, 2005, p. 63). Em “Salvé Poesia”, tanto se estabelece em comunicação com o poema de Fonseca - embora em ambos não haja os eixos temáticos claridosos mais destacados, como insularidade, evasão

ou criouldade - quanto mostra a denúncia social, que também foi iniciada com a *Claridade*, e esse elemento é visceral na obra de Vera Duarte.

Nesse sentido, é válido citar o poema de M. Lopes e como esse posicionamento também é visível na poesia de Duarte. Leia-se “Crioulo”:

Há em ti a chama que arde com inquietação
e o lume íntimo, escondido, dos restolhos,
— que é o calor que tem mais duração.
A terra onde nasceste deu-te a coragem e a resignação.
Deu-te a fome nas estiagens dolorosas.
Deu-te a dor para que nela
sofrendo, fosses mais humano.
Deu-te a provar da sua taça o agridoce da compreensão,
e a humildade que nasce do desengano...

E deu-te esta esperança desenganada
em cada um dos dias que virão
e esta alegria guardada
para a manhã esperada
em vão...
(LOPES, 2003, p. 141).

O crioulo de que fala o título do poema é o homem cabo-verdiano. Nele repousa uma espécie de resignação diante do medo de partir, preferindo ficar e enfrentar os problemas. Contudo, nele arde o vigor que ficam nos restolhos que, mesmo ceifados, hão de brotar. Isso leva a perguntar se se trata de esperança desenganada ou desesperança. O sujeito do poema “Crioulo”, de M. Lopes, exalta a contradição entre a coragem e a resignação do filho da Terra-Mãe, que, com esses dois sentimentos ambíguos, os ensinou a enfrentar as dores e dificuldades para que fossem mais fortes. A imagem final, da esperança e alegria (a)guardada é em vão. No entanto, por que o título diz “Crioulo”? Por que a esperança é em vão? Teria esse posicionamento, dentro do contexto da *Claridade*, uma projeção de desesperança quanto à conquista de uma causa social?

Antes de desenvolver este raciocínio, vale demonstrar mais um poema de outro membro da geração claridosa, relevante para a continuidade da discussão: “Nasceu um poema”, de Osvaldo Alcântara, publicado na *Claridade* n. 7, de dezembro de 1949:

Nasceu um poema

Para quem? Não sei dizer.
Sei que as mãos do mundo desprenderam
um pouco da sua substância.
Há quanto tempo eu estava à espreita desse momento!

Há quanto tempo eu sentia esta sede que nunca se apagava,
e continha os meus soluços desesperadamente,
como aquele a quem tarda de brilhar a Estrela d'Alva!

Eu te bendigo, Poesia, pela esperança que deste ao meu amor
e ao meu ódio...

Eu te bendigo pela força com que vou para a batalha
e pela humildade com que sei agora amar o inimigo.
Por tudo o que fizeste por mim,
pelos olhos que me deste,
pelos meus recalques,
pelas minhas pequenas antipatias,
pelas minhas camaradagens,
eu te bendigo, eu te bendigo, Poesia!
(ALCÂNTARA, 1949, p. 18).

A poesia parece desencadear as faces antagônicas do homem. São sentimentos que se entrecruzam e parecem se confundir. O sujeito poético mostra que o poema surge como nasce um bebê, personificado, que representa uma força que ele procurava, e nasce como esclarecimento, dos sentimentos relacionados como corriqueiros na vida.

A esse respeito, Antonio Candido escreve que a literatura “exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1999, p. 82), tendo em vista que se trata de uma “síntese e projeção da experiência humana”. A Poesia consiste no produto de arte nascido pelo vínculo com o real sem, contudo, mostrar a realidade, mas a recriação desta como experiência sensível, lírica. O homem escreve o poema porque “determinada atividade se transforma em ocasião e matéria de poesia, pelo fato de representar para o grupo algo singularmente prezado, o que garante o seu impacto emocional” (CANDIDO, 2006, p. 41). Assim, ela mimetiza o sentimento coletivo perante o fato poético.

O poema de Alcântara ressalta que a Poesia favorece o reconhecimento de uma realidade antagônica que envolve a vida coletiva, a inter-relação do indivíduo com a sociedade. O poeta eleva seu canto de gratidão pelo fato de os poemas responderem, de certo modo, mesmo que em termos, a alguns questionamentos. Mas o que isto quer dizer? Alcântara mostra que o homem se constrói pela multiplicidade, e isso se traduz nos poemas, sendo cada um o reconhecimento de uma realidade.

A exemplo disso, retomo a discussão dos dois momentos de inquietação, um no poema de M. Lopes e outro no poema de Alcântara. No primeiro momento, o crioulo se reconhece capaz de suportar as provações provenientes da natureza da Terra-Mãe. No segundo momento, o homem mostra que a Poesia o ajuda a responder alguns de seus conflitos. Neste ponto a após ter apresentado as temáticas dos dois poemas acima transcritos, pergunto outra vez se a obra de

Vera Duarte possui ressonâncias com o posicionamento da geração claridosa a respeito do homem cabo-verdiano, das dificuldades geográficas que precisa enfrentar, da sua múltipla herança cultural e da correspondência da formação desse homem com a construção da maioria dos homens em lugares diferentes do mundo?

Começo por esclarecer que Vera Duarte usa no título de seu livro termos equivalentes, “preces e súplicas”, mas também a expressão “ou os cânticos da desesperança”, e, com esta última, cria um problema em comparação com os dois termos anteriores. O homem crioulo, o filho da Terra-Mãe, precisa saber lidar com todos os problemas impostos pelo clima, pelo mar, pela estiagem, pelo solo infértil ou seco, em que, poeticamente, os muitos sujeitos poéticos se manifestam. As preces são orações, as súplicas também representam orações, mas qual a diferença? Superficialmente, afirmo ser gradativa. Do modo como é posto no livro, as súplicas vêm primeiro, de modo mais intenso, mais específicas, enquanto as preces vêm como orações relativamente mais gerais, generalizadas a respeito da África.

Entretanto, a conjunção alternativa “ou” do título do livro mostra a possibilidade de se ler as orações como cânticos desesperançosos dentro desta condição expandida ao africano, além do crioulo. A palavra desesperança, é título de um poema claridoso, escrito por um poeta que fora da geração da *Claridade*, mas que se tornou um dos mais envolvidos com a negação das propostas poéticas desse grupo, e propôs contra aquelas ideias o antievasionismo. Ovídio Martins, em “Desesperança” pode contribuir com outra visão desta palavra. Eis o poema, publicado na edição n. 9, de 1960, último número da *Claridade*:

Desesperança

Sol ou mar
 Chuva ou música
 Seja tu uma cadência
 ou uma noite que se perdeu
 Traz nos teus braços
 a distância
 que nos separa
 do sonho impossível
 Olhos cheios de secas
 e de oceanos
 Cheios de morna
 e de pouco milho
 As promessas viraram cansaço
 e já nem as luas acreditam
 Sol ou mar
 Chuva ou música
 Para vós as glórias do achamento
 Para nós os sonhos em ampulhetas

(MARTINS, 1960, p. 35).

O homem cabo-verdiano expresso no sujeito do poema de Martins fala da desesperança sob o viés da dualidade. As duplas sol/mar e chuva/música não são opositivas, pelo contrário, podem ser complementos uma da outra. O sol e o mar formam a paisagem no contexto insular, enquanto que a chuva e a música carregam sentidos próximos. A chuva simboliza a fecundação da terra, a provisão para o milho nascer. A música remete ao canto, à morna, ao fruto da Poesia, que alimenta o espírito. Mesmo assim, os olhos veem o oceano e a seca, os homens cantam as mornas, mas há pouco milho, pouco alimento. A insularidade parece definir os sentimentos, entrecruzados no poema, de que as promessas se tornaram cansaço e desesperança.

Contudo, o sentido intencionado de desesperança não é o contrário da esperança. No verso: “para nós os sonhos em ampulhetas”, parece haver uma esperança paciente que aguarda um tempo. No final do poema, ela remete à espera da chuva. Esperança, então, possui o sentido de esperar. Este mesmo verbo provê o radical do verbo desesperar; trata-se do oposto de esperar? A relação de sentidos empregada no poema me leva a compreender que não, pois o desespero pode chegar, mas a vida só continua com sentido pela esperança. Assim, a desesperança é uma entrega à aflição, mas que é passageira, enquanto a esperança é perene. Nessa relação, proponho que a desesperança tanto no poema de Martins quanto no título do livro de Duarte liga-se mais ao desalento, à aflição do desespero, do que propriamente à falta de esperança.

Há nos poemas de M. Lopes, em Osvaldo Alcântara e de Ovídio Martins propostas de esperança diferentes, contudo, nos poemas do três, ela é possível. Entretanto, no título do livro de Vera Duarte as preces e súplicas representam um posicionamento de fé, de esperança, pois se ora apenas quando há a crença, senão, não faria sentido tal rito, enquanto que no trecho “ou os cânticos da desesperança”, há a substituição da noção de prece para a noção de canção, que equivale a poema. Logo, os cânticos da desesperança são os poemas de crítica da injustiça como ponto de partida para sua solução.

A ressonância dos temas claridosos na obra de Vera Duarte é visível, certamente. O que ela resgata desse movimento, entretanto, em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, não é apenas a ideia da crioulidade, nesta inseridas a insularidade e o evasionismo, mas principalmente o engajamento, e esse resgate impede de serem esquecidas as vozes da Revista *Claridade*. Embora sejam mais visíveis a evasão e o dilema de partir ou ficar gerado pela pobreza, também há o engajamento social na poesia veiculada na *Claridade*. Mesmo Ovídio Martins, que nega de certa maneira a evasão, sabe do posicionamento social da parte dos outros

poetas da revista. Osvaldo Alcântara (B. Lopes) e M. Lopes, nas figuras de fundadores e idealizadores do movimento, mostram sua preocupação, talvez não muito explícita, sobre a questão social no contexto literário da produção da Revista *Claridade*, que, vale lembrar, sofria a vigilância e a censura da polícia da ditadura de Salazar, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

Diante disso, é essencial destacar a necessidade da construção deste primeiro capítulo com relação ao trabalho de modo geral. O resgate da claridosidade feito na poesia de Vera Duarte é substancial, mas ao tomar o *corpus* desta dissertação, *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, percebo que permanece a característica social da denúncia e da resistência que foi um dos temas centrais da revista *Claridade* no processo não apenas de formação identitária, mas de compreensão e aceitação da realidade insular do cabo-verdiano, das dificuldades da água, da chuva, da seca, da exploração, entre os inúmeros problemas que se tornam o tema predominante na produção literária não apenas de Vera Duarte.

Portanto, a investigação e o levantamento de dados sobre o questionamento da poetisa ser ou não claridosa dizem respeito à formação cultural como processo, tendo em vista que o fenômeno claridoso deu essa contribuição, de compreender a situação do cabo-verdiano frente aos problemas sociais. O livro *corpus* desta pesquisa trata-se de uma expressão que vai além da questão cabo-verdiana, ou proveniente dos temas apenas da *Claridade* e, ao executar esta expansão temática, do insular ao africano, sendo já de cunho universal na lírica de Duarte, o faz de maneira consciente por ser parte de uma construção cultural e literária a par dos problemas sociais que não somente os cabo-verdianos passam, mas todos os que não possuem voz.

Desse modo, a discussão segue agora ao tema do engajamento na poesia de Duarte, como meio para compreender teoricamente a proposição feita em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, que será visto no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2: A DENÚNCIA EM FORMA DE SÚPLICA

No presente capítulo, analiso a poesia de Vera Duarte em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* no que diz respeito às denúncias empreendidas contra a violência, ao descaso e outras consequências da colonização e do neocolonialismo na África atual, a partir da concepção de que a poesia de Duarte é engajada. Tomo a fala da própria poetisa, no posfácio do livro em questão, que diz, paradoxalmente, parecer “sucumbir ao afro-pessimismo [mas, na verdade] é sim um grito de amor a África” (DUARTE, 2005, p. 105, colchetes meus).

Para Duarte, a poesia desse livro representa “o grito desesperado e impotente” dos que sofreram e ainda sofrem na África (DUARTE, 2005, p. 105), pois o seu objetivo maior, assim como é de todos os africanos, é a “salvação colectiva” (DUARTE, 2005, p. 105). Desse modo, a poesia distribuída em súplicas e preces, ambas poéticas, fala pelos negros que não tiveram voz e pelos que ainda não a tem. Isso indica ser poesia social o conteúdo do citado livro, trata-se, portanto, de arte engajada.

Afirmo haver uma finalidade artística, de modo claro, tomada por Vera Duarte na escrita de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, de que esta obra se constitui de uma poesia pelos direitos humanos, a favor de uma parcela de pessoas a quem a violência quase excluiu da Terra. A seção a ser analisada é “Primeiro as súplicas” (DUARTE, 2005, p. 45), cujos três poemas que fazem parte dois deles são datados. A marcação é de 1975, ano da libertação política de Cabo Verde, pós-Revolução do Cravos. Os poemas “Noite de San Jon”, “Tempos de angústia” e “Cantaremos” levam o leitor pelo percurso mais profundo deste livro de orações poéticas. Entretanto, ainda sobre as preces e as súplicas, no sentido das palavras e seu sentido no contexto linguístico, histórico e até religioso, é importante fazer considerações sobre algumas pesquisas que aprofundam esses termos.

Na tese de doutorado da professora Fernanda Messeder Moura, ao pesquisar o ‘apelo’, na *Tebaida*, de Estácio, observa que tal categoria oratória pode se dividir em ‘rogo’, ‘prece’ e ‘súplica’. Para trazer essa explicação, parte do postulado do linguista francês, Émile Benveniste, em estudos sobre as línguas indo-europeias, fala acerca das implicações latinas nas palavras prece e súplica. Para Benveniste, a prece, derivada de *prex*, *precis* (lat.), e significa “prex é o pedido exclusivamente verbal, especialmente dirigido aos deuses para obter o que se espera deles” (BENVENISTE, 1969 *apud* MOURA, 2011, p. 32). Quanto a súplica, ele atribui a *supplex* (lat.), que tem valor concreto e pode estender-se à *supplicium* (lat.) que vem a ser suplício, tortura, ou punição corporal como oferta de reparação (BENVENISTE, 1969 *apud* MOURA, 2011, p. 32). Súplica também pode vir do verbo latino *supplicare*, que significa

implorar, atitude de oração, de quem está aos pés, em humilhação (BENVENISTE, 1969 *apud* MOURA, 2011, p. 32).

Há também a fala de José Zuchiwschi, professor e antropólogo da Universidade de Brasília (UnB), que ao pesquisar sobre a prece no contexto judaico, compreende-a por sua concepção hebraica mais antiga, chamando-a de rito que prevê condutas, posturas diante da sacralidade, bem como se trata de uma “declaração coletiva de fé religiosa que contém uma súplica pela redenção e salvação da alma” (ZUCHIWSCHI, 2010, p. 179). Para Zuchiwschi, a prece é o rito e a súplica uma parte dentro dessa categoria maior de oração, de *religio* dos homens para com a divindade (ZUCHIWSCHI, 2010, p. 181).

O antropólogo português, da Universidade de Lisboa, João de Pina Cabral, analisando o discurso do sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss, também vai falar sobre a prece. Pela interpretação de Cabral na leitura dos postulados de Mauss, a prece possui uma essência argumentativa e objetiva uma causa, alcançar um favor, e aponta ainda dois elementos importantes, a eficácia na palavra e o laço entre o humano e o divino (CABRAL, 2009, p. 14-15). Cabral vai afirmar também, etimologicamente, que prece terá muitos significados, entre eles a súplica, como pedido ou rogo (CABRAL, 2009, p. 18). Há, portanto, uma aproximação do sentido de prece, no latim *prex*, *precis*, com súplica, *supplicatio*, como parte integrante da própria prece, que segundo o dicionário latino, significa “preces públicas” (FARIA, 1962, p; 971), derivado de *supplex*, “que se curva, se dobra sobre os joelhos [...] suplicante” (FARIA, 1962, p. 971), sendo uma parte dentro da oração, isto é, da prece pública.

A partir de tais excertos e discussões de outros pesquisadores, identifico, de modo amplo, o sentido de prece como rito, espécie pré-determinada de liturgia, institucionalizada, que possui conexões com a reza (*recitare* no latim) ou com a oração (*orare*, no latim). Já o que vimos da súplica, é o que faz parte do rito, contudo, é contrito e mais espontâneo, ou mesmo mais humilde, humilhante, no sentido religioso. Em uma prece, compreendo, portanto, ser possível haver o momento de súplica, contudo, são níveis dentro de uma noção geral e ampla, como podemos ver, de manifestações ritualísticas de fé e conexão do humano com o divino.

Considero, pois, que as súplicas são mais intensas, talvez mais contritas e mais humildes, que as preces, pois a seção de súplicas vem em primeiro lugar no *corpus*, estando, neste caso, sua posição invertida em relação à sequência que se apresenta no título do livro, em que as preces vêm em primeira ordem. Atribuo à eufonia o fato de as preces virem primeiramente no título, é mais harmônico sonoramente começar por essa palavra. Quanto ao conteúdo, entendo que se trata de um processo polifásico: as súplicas são os poemas que representam maior desespero, sendo perceptível, em suas abordagens temáticas, a

metaforização da libertação cabo-verdiana, a independência política; seguem após, as preces, orações já menos intensas, mas ao mesmo tempo carregadas de esperança e fé, pacientes, no que cabe ao sentido da palavra, em que são mencionadas pessoas e ocasiões de outros contextos africanos. Assim sendo, mesmo que os títulos das seções sejam do léxico religioso e ritualístico, a poetisa opera por meio de seu estilo de linguagem de maneira poética, reflexiva e questionadora, não necessariamente como se de fato fossem orações, preces ou súplicas.

2.1 Engajamento na Literatura: autor, obra e leitor

A arte ao ser concebida por engajada implica em comprovar um vínculo com a realidade, e, para Antonio Candido, isso pode ser visto na relação entre literatura e sociedade. Candido, em *Literatura e sociedade* (2006), compreende que tanto a arte quanto o meio social em que está podem promover influências um sobre o outro, pois, a arte pode ser expressão da sociedade e também se interessa pelos problemas sociais (CANDIDO, 2006, p. 28). Assim sendo, a literatura é um produto social por expressar sociedades, épocas, civilizações, etc, segundo Candido citando Madame Stäel (CÂNDIDO, 2006, p. 29). Entretanto, o crítico alerta que não deve ser a obra reduzida a esse fim, pelo contrário, ele amplia a discussão ao artista e ao leitor.

Candido afirma que o artista é o ser suficientemente sensível para expressar-se não apenas a si, mas sua sociedade, seu tempo, sua civilização e, desse modo, interferir e repercutir no grupo em que está inserido (CANDIDO, 2006, p. 35-36). Diante disso, confirma-se o artista como o responsável por gerar o que o crítico irá chamar de “sistema simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 2006, p. 47). Caberiam aqui inúmeras discussões a respeito das funções da arte, contudo, não é esse o caso. Nesse contexto, compreende-se o público, o leitor, ou melhor, o fruidor, como o responsável por fazer a conexão da obra com o autor, no tripé autor-obra-leitor (CANDIDO, 2006, p. 48).

Partindo do gancho de Candido, convém complementar com a ideia de Sartre, em *Que é a literatura?* (2004), a respeito do objeto literário, que, para o filósofo francês, só existe enquanto lida (SARTRE, 2004, p. 35). Isso quer dizer que a obra literária só é completa quando o tripé acima mencionado se une, isto é, quando o leitor a lê, pois, um livro fechado não diz nada a ninguém, logo, leitura pode ser também criação de sentidos (SARTRE, 2004, p. 35, 37). Sartre afirma que a leitura que gera criação de sentido é um exercício de liberdade, no entanto, a obra exige do leitor tal significação.

Assim, a respeito da poesia, o filósofo dirá que o poeta usa a palavra para expressar a Poesia, mas esta encontra-se aquém das palavras, isto quer dizer, no estado bruto, coisas e não

signos (SARTRE, 2004, p. 13-14). No uso do signo, que o falante ou o poeta precisa empregar sentido, a emoção “é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada” (SARTRE, 2004, p. 17-18). A poesia extrapola, portanto, o signo quando tinge, matiza e metamorfoseia os sentimentos. Assim, Sartre diz que todo tipo de emoção, paixão, cólera, indignação de ordem social e política encontra-se na gênese do poema. Logo, ele considera tolice exigir engajamento do poeta, pois já toda matéria poética é carregada das emoções que são apontadas como engajamento (SARTRE, 2004, p. 17).

O poema é uma substância estranha, fora da condição humana. Logo, não pode ser deliberada e decididamente engajado. É vedado ao poeta engajar-se, justamente, por sair da condição humana quando escreve, como diz Sartre (2004, p. 18). Nesse sentido, a poesia é um modo de escrita diferente da prosa, já que esta segunda, para o filósofo é uma atitude de espírito, por isso, há tal possibilidade de engajamento. Havendo a deliberação de se escrever, há também a necessidade de convocação da liberdade do leitor para a complementação da obra e sua liberdade de criação durante a leitura, por isso, é possível apenas ao prosador engajar-se, segundo Sartre.

Theodor Adorno, no entanto, no capítulo “*Engagement*”, da obra *Notas de literatura* (1991), discorda de Jean Paul Sartre no que diz respeito o poeta poder engajar-se. O que Adorno quer dizer é que mesmo que possa haver engajamento na obra literária, ele o será ainda multissignificativo se não for reduzido à propaganda, ao panfleto. Ora, isso implica que o engajamento pode existir sem alterar a plurissignificação da obra de arte. Adorno discorda da ideia de que somente na prosa, na narrativa ficcional, é possível engajar-se, pois segundo ele:

[...] nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto. (ADORNO, 1991, p. 52).

As palavras ou signos em uso na obra literária não se desconectam totalmente de suas significações, de seus significados. A obra literária dá novos sentidos, segundo Adorno, sem, contudo, anular dos signos seu significado pragmático, comumente usual. Mesmo assim, na questão do engajamento, parece não ser uma discussão proveitosa, tendo em vista que a obra literária não significa nada por si só, apenas na leitura é que projeta as interpretações possíveis deixadas pelo autor, na linguagem, pela visão do leitor, que tende a ser variada.

Complementando a discussão tecida, cito, pois, o crítico Benjamim Abdala Jr. que discorre sobre arte engajada, como contraponto e consenso teórico a respeito do engajamento,

no capítulo “Arte engajada”, do livro *Literatura, História e Política* (2007). A citação a seguir determina um ponto de vista plausível diante da discussão:

Quando a série ideológica apreende os valores da cultura, articula procedimentos de criação, de aplicação prática e de transmissão direcionados para a ótica particular de um grupo social, independentemente da origem de classe do escritor [...]. Da estratégia do discurso poético vem o efeito de que nada pode ser separado do texto em forma/conteúdo, desde os fios do poema aos da realidade referencial (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 73-74).

O que Abdala Jr. intenta esclarecer é que a tal série ideológica se refere ao posicionamento das classes majoritárias, no contexto social e político, e, quando esta apreende os valores da cultura, aquilo que é positivamente aceito e buscado pela sociedade, ocorre uma transmissão direcionada aos valores, destacando e elevando os princípios do grupo social dominante. Logo, o escritor tende a reproduzir essa mecânica invisível de poder e de consciência, não intencionalmente, muito menos filiado a ela. Contudo, ela se apresenta na infraestrutura literária.

Desse modo, quando Abdala Jr. menciona o discurso poético, ele levanta a seguinte questão: a poesia e o poeta engajam-se, pois, para ele, não se separam forma e conteúdo, tampouco a conexão com o referencial, mesmo que não queira significá-lo inicialmente ou prioritariamente. Para ele, o texto literário, incluindo o poético, pode veicular ideias e noções de outras naturezas, tais quais filosóficas, sociológicas, políticas, econômicas, pois, se o que ele chama de “dominante artístico” for prevacente, serão também mais profundas as “apreensões comunicativas informativas capazes de motivar um público-leitor que poderia já conhecer, em superfície, o assunto do poema” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 75). Isso mostra que a Poesia comunica algo diretamente ao leitor, e, assim, é possível haver engajamento.

Obviamente, Abdala Jr. orienta que o crítico literário deve realizar as análises sem reduzir a poesia a isso, tendo em vista que se trata de complexa e difícil operação extrair os discursos profundos plurissignificativos engajados de dentro do texto poético (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 75). Portanto, é possível entender o que no início citei, que a ideologia dominante, a articulação hegemônica, atua e estabelece suas relações de valor no elemento social da realização literária. Deste modo, a ideia de Abdala Jr. é análoga à de Antonio Candido quanto ao fato de que o elemento social é inseparável das estruturas internas da obra literária.

Abdala Jr. afirma, também, que pode ocorrer uma tomada de atitude consciente por parte do poeta ao escrever e, desse modo, o que poderia ser fortuitamente captável em uma

multiplicidade de interpretações, conforme dizia Adorno, passa a ser “um procedimento constitutivo da codificação artística” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 77).

Diante disso, o reducionismo não é possível, segundo Abdala Jr., no que diz respeito à criação literária nem ao autor, pois, para ele “a literatura alimenta-se dos discursos da política, da sociologia, da economia, e não, diretamente, dos fenômenos concretos” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 98). Há, portanto, engajamento na poesia, tal qual há mecanismos de codificação dos discursos concernentes à gênese literária, sem, contudo, significar redução ou tendenciosismo prioritariamente.

A fim de finalizar a discussão teórica do engajamento, chamo a última fala no intuito de reconectar o tripé apresentado acima, autor-obra-leitor, para justificar a relação de engajamento e vínculo da arte com a sociedade. Em “As palavras da inquietação”, do livro *Crítica da razão poética* (1991), Claude Esteban, afirma que o percurso da inspiração e criação poética inicia com a inquietação. Conforme aponta este poeta, a “inquietação não é uma espécie bastante vaga de sentimento ou estado de alma [...], mas no sentido mais forte do termo, uma solicitação original da consciência” (ESTEBAN, 1991, p. 36). Esse estado de atenção movido pela consciência do indivíduo possui um movimento que não encontra um ponto para se fixar, que contenha a procura aos questionamentos. Entretanto, ainda não é esta a inquietação que a Poesia requer.

Segundo Esteban, a inquietação poética “é um questionamento, no registro mais grave, dos compromissos e das convenções da linguagem” (ESTEBAN, 1991, p. 41). Isto implica uma força itinerante que ativa a consciência e inquire o poeta à criação na qual sejam questionadas as convenções da linguagem, dos signos. (Faço um adendo para ressaltar que há, nesta assertiva, um ponto de contato com o que Sartre diz sobre o poeta estar aquém da linguagem). A estrutura da linguagem é questionada de modo mais grave, como diz Esteban, porque o poeta não pode orientar-se por tais determinações, visto que sua função é de “instaurador do sentido nos signos” (ESTEBAN, 1991, p. 43).

Instaurar novos sentidos no signo implica subverter a linguagem em suas articulações dentro das “ideologias totalitárias” (ESTEBAN, 1991, p. 41). Esteban acredita que se trata de um pleonasmismo errôneo a expressão “ideologia totalitária”, pois não há ideologia que não intenta ser totalizadora. Tais estruturas de dominação sabem que necessitam dominar em primeiro plano a língua, para depois submeter os signos a significados inequívocos, em que não se permita haver confusões, outras interpretações. Desse modo, Esteban diz que as ideologias dominantes conseguiriam dominar o dicionário e as significações a seu favor se não houvesse

o poeta inquieto, homem marginal por ser dissidente e instaurar significação que extrapola o signo sob dominação (ESTEBAN, 1991, p. 41).

Esteban entra em concordância com Sartre, quando afirma que a atitude poética atua sobre a linguagem de modo diferente. Ainda conforme Esteban, “o existir da inquietação é uma aflição que dura e só se interrompe com o desaparecimento súbito de quem a traz” (ESTEBAN, 1991, p. 46). Logo, a palavra poética necessita ser expressa, por isso há a inquietação.

Destaco nesse processo de escrita a obra aqui pesquisada, de Vera Duarte, onde ela registra que sua inquietação poética solicitou a escrita (expressão da inquietação), a publicação (comunicação inter-humana), para que fosse lida (existisse, pois só na leitura a obra se realiza). Duarte apresenta-se sensível às subversões do signo, para, assim, construir a poesia, na qual a escritora acrescenta o qualificativo “dos direitos humanos em prol da salvação colectiva” (DUARTE, 2005, p. 105). Portanto, o engajamento da poesia de Duarte apresenta-se como essencial num processo de movimento circular dando, desse modo, um percurso e um objetivo a sua poesia.

2.2 As três súplicas pela liberdade

Sigo, então, à análise da seção das súplicas aberta por “Noite de San Jon”, transcrito integralmente abaixo:

Noite de San Jon

A minha mão sobre a tábua da mesa
 Meus dedos que se espreguiçam nos calos ausentes
 E se soerguem cansadamente
 Presos por um frenesim de vida

Meus braços esgotados pendentes de ombros pendentes
 Minha cabeça
 (pobre cabeça)
 curvada abatida em abatimento tamanho...

Mas o vento redemoinhou por sobre a secretária
 Fez um passo de mágica
 Rufaram os tambores
 E o São João soou vibrante na noite longínqua
 Da minha terra natal

Homens mulheres crianças!
 Porque me mato?
 Porque quero viver

(já me desesperei de ver os homens livres na sociedade igual)

queria vestir a mesma roupa comer a mesma comida
dormir na mesma cama que os milhares de homens na terra

Mas o tempo passa e continuo sentada à minha secretária
Tenho casa água luz e luxo
Como boa comida em boa mesa

há homens que não têm água
há homens que não têm luz
há homens que não têm casa
há homens que não têm nada

Minhas mãos sobre a tábua preta da mesa
Meus olhos magoados cansados pisados
Da dor mal sofrida
E da impotência tamanha

(já me desesperei de ver os homens livres na sociedade igual)

porque me mato?
porque quero viver

O som da minha voz soou longe nas longes clareiras
Dos matos cerrados da minha África mãe
Dos matos cerrados de homens em armas
Em feitos gloriosos
A procura do sonho

Sonho lindo de verão aberto
Luz em todos os cantos sem meias sombras
Nem pensamentos obscuros

Sonhos de homens sem reservas nas mãos dadas apertadas
Sonho de Vietnam e phenon phen
Sonhos da China e do Chile

Para quando o sonho acordado?

E longe longe do alcance do sonho
O rufar dos tambores o fragor das ondas
E o cheiro a álcool
Na noite incendiada
De lamparinas e gongons
Bruxas e fogueiras

Só com altos fornos e chaminés fumarentas?
Só com mares poluídos e homens esgotados?
Só com duras batalhas e sangue a escorrer pelas ruas da cidade?
Só assim a sociedade livre de homens iguais?

Vislumbro
— impotente —
A esperança refugiada

Nos olhos vítreos de uma criança que
desesperadamente
Pede socorro

Ano de 1975
(DUARTE, 2005, p. 51-53).

Estela Pinto Ribeiro Lamas, no prefácio de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, escreve que Duarte inicia com os poemas que possuem a natureza de “urgência consubstanciada nesta súplica” (LAMAS, 2005, p. 38), que o leitor deve se tornar coautor dos poemas daquele livro de Vera e, para isso, é necessário que deixe o mesmo vento que “redemoinhou por sobre a secretária” (DUARTE, 2005, p. 51) e realizou um “passo de mágica” (DUARTE, 2005, p. 51) no sujeito do poema, provoque o mesmo efeito no leitor (LAMAS, 2005, p. 38). Há que observar dois caminhos interpretativos desta súplica.

O primeiro deles é observar que alude à luta pela independência de Cabo Verde, indicada pela marcação do ano no final do poema, em 1975. O segundo caminho leva em conta o que citei anteriormente, sobre a subjetividade inerente à literatura (SARTRE, 2004, p. 30), que ela constrói um retrato individual que se projeta no coletivo, no que é humano, no ato poético. Sigo o segundo caminho.

O poema tem por título a referência à festa de São João, que acontece em 24 de junho, tradição nas Ilhas de Cabo Verde. Embora o nome do poema se refira à festa, a uma celebração importante e feliz, culturalmente falando, o tom poético não o é. O sujeito poético encontra-se estático, reflexivo, inicialmente, para depois, na terceira estrofe ser levado por lembranças do momento do rufar de tambores na festa de São João. Trata-se de uma reminiscência emotiva, a imagem da festa é suspensa, a voz que emerge é de questionamentos. A cabeça, metonímia da mente, da consciência, é qualificada como pobre, “(pobre cabeça)” (DUARTE, 2005, p. 51), remetendo talvez ao sofrimento diante da realidade que o sujeito do poema testemunha. Os braços se prendem aos ombros pela vida, não por outra motivação, e há a autocrítica, um sentimento de culpa, pelo fato de suas mãos não terem calo.

O sujeito poético parece estar numa espécie de autoanálise, quando se abre em confissão. O questionamento “porque me mato?/ porque quero viver” (DUARTE, 2005, p. 51), segue-se de sua própria resposta, contudo, o que quer dizer com isto? De que modo este sujeito poético se mata? Como matar-se pode significar querer viver? De fato, representa um paradoxo que tende a ser elucidado na sequência do poema.

A monóstrofe entre parênteses: “(já me desesperarei de ver os homens livres na sociedade igual)”, mostra um outro problema. Os versos acima mencionados formam o refrão, que se inverte na sequência do poema. O que este refrão marca no poema?

O sujeito poético expõe seu desejo de igualdade, de querer estar em semelhante situação à dos outros “milhares de homens da terra”, e nisso indica uma situação contraditória. Ele se encontra em situação econômica confortável, e isto o incômodo emocionalmente, ou melhor, socialmente, na posição reflexiva em que se encontra.

O sujeito reitera que tem o que necessita para viver, tem luxo, e isso se opõe à imagem de que “há homens que não tem (sic) nada” (DUARTE, 2005, p. 52). Retorno à imagem inicial construída no poema: as mãos paradas, o corpo estático sobre a mesa, agora mencionada sua cor, não gratuitamente, são pretas as tábuas. Passamos da cabeça, ombros, braços pendentes e mãos sem calo para os olhos marcados pela impotência. Eis que outro sentimento é mostrado no escopo desse sujeito.

Seu corpo está bem, não está cansado, não está ferido, não sente fome. Entretanto, a cabeça está perturbada, os olhos doem. A reflexão completa-se nesse segundo momento, reiterada pelo verso entre parênteses que se repete. Algo se torna visível nesta paráfrase até aqui realizada: a falta de pontuação que não é, certamente, sem intenção. Pode ser transgressão consciente à língua portuguesa, no contexto que parece despontar, pela menção ao ano de 1975, da libertação. Contudo, o que chama mais atenção é o verso em si, o sentido projetado por ele: “(já me desesperarei de ver os homens livres na sociedade igual)” (DUARTE, 2005, p. 52). Essa imagem abre mais dois caminhos.

O caminho que foi pensado de início seria conceber os homens livres no contexto de 1975, neste caso, os portugueses, os opressores do povo de Cabo Verde em seu momento mais crítico. Os homens livres na “sociedade igual”, mas que não praticam a igualdade, que não é justa e que permanece imutável, sociedade em que as organizações que cerceiam as liberdades permanecem, como o Pe. Antônio Vieira dizia, onde peixes grandes comem os pequenos.

Todavia, um segundo caminho a abrir-se seria a interpretação das práticas mais frequentes desta projeção, no contexto social geral, mundial, de desigualdades, em que são chamados livres os que oprimem, enquanto são obrigados a serem não-livres aqueles continuam sendo explorados pelo sistema. O sistema de opressão não muda?

Os versos “porque me mato?/ porque quero viver” (DUARTE, 2005, p. 52) repetem-se. O que eles marcam agora? Se na sua primeira aparição o entendimento era ambíguo, agora eles mostram a crítica à condição econômica, de subsistência desses “milhares de homens da terra” considerando que “há homens que não tem água// [...] luz// (...) casa// [...] nada” (DUARTE,

2005, p. 51, 52). Assim, o matar-se que poderia se constituir na hipérbole para o trabalho intenso a que os homens da África são obrigados pelo explorador e que os leva à morte, retrata a realidade nos países africanos e, por isso, a imagem construída não é a de uma hipérbole.

O excerto que repito a seguir revela que a exploração a que os povos da África são submetidos não é imposta sem luta:

[...]
 O som da minha voz soou longe nas longes clareiras
 Dos matos cerrados da minha África mãe
 Dos matos cerrados de homens em armas
 Em feitos gloriosos
 A procura do sonho
 [...]
 (DUARTE, 2005, p. 52).

O poema agora mostra o sujeito poético utilizando a fala ancestral, que correu pela “África mãe” (grafada em minúscula, mesmo), pelas clareiras onde homens armados lutam pela liberdade que lhes foi tirada. Com esse termo, o sujeito do poema revela-se filho da África, junta-se à luta coletiva. As armas remetem às lutas armadas ocorridas para a libertação dos povos do continente africano, em que os guerreiros pegam “em armas/ Em feitos gloriosos/ A procura do sonho” (DUARTE, 2005, p. 52).

A imagem da tábua preta da mesa em que o sujeito poético apoia suas mãos e, desse lugar, viaja pelo passado ancestral, agora recebe outra imagem que é antitética àquela: quando as lembranças chegam ao momento de luta, a referência é de clareza: “luz em todos os cantos sem meias sombras/ Nem pensamentos obscuros” (DUARTE, 2005, p. 52), pois os guerreiros têm a firmeza de conquistar a liberdade. Outrora angustiado à mesa de tábuas pretas, agora os pensamentos obscuros do sujeito poético se dissipam. A firmeza de propósito é reiterada pela analogia com uma das principais cidades do Camboja, *Phnom Penh*, que, durante a Guerra do Vietnã, sofreu com a ocupação japonesa; com a China, cujos mortos na Segunda Guerra superaram o número de mortos da Europa inteira no mesmo período; e com o Chile, onde a democracia caiu sob o Golpe ao Estado em 1973. Essas referências a locais onde houve vítimas de massacre e onde os sobreviventes superaram os ataques são reunidas à luta dos países africanos pela descolonização e independência política. As tábuas pretas são o luto em que a consciência e as mãos não calejadas refletem e inquietam-se diante da situação do passado cuja história tende a se repetir de maneiras diferentes.

Outra monóstrofe agora nos confronta: “Para quando o sonho acordado?” (DUARTE, 2005, p. 52), em que é lançado um questionamento ao futuro. O sonho acordado propõe que se

planeje algo possível de se realizar, com objetivo que possa ser alcançado, não mais sonho - um projeto que deve ser conquistado? O poema dá a resposta.

[...]
 E longe longe do alcance do sonho
 O rufar dos tambores o fragor das ondas
 E o cheiro a álcool
 Na noite incendiada
 De lamparinas e gongons
 Bruxas e fogueiras
 [...]
 (DUARTE, 2005, p. 53).

Essa estrofe mostra que o sonho está distante. O sonho, então, é a esperança que o sujeito poético aguarda acordado, angustiado. Nesta estrofe, o sonho é de libertação, eis uma importante chave. O sujeito poético resgata reminiscências das lutas em que bravos homens lutaram pela liberdade, mostra os momentos de vigília, as noites em claro, de guarda, sempre alerta.

A imagem que fala sobre “lamparinas e gongons”, remete a festas noturnas e a assombração a que chamam de gongon, que pode ser entendido como alma penada, e também ao pássaro gongon que só se reproduz no arquipélago de Cabo Verde, cujo canto é estridente. Somado ao conjunto “bruxas e fogueiras” soa de modo compreensivo, alusivo às festas sincréticas noturnas, ao redor de fogueiras, terror nas crianças com ameaças de “o gongon vai te pegar”, a imagem das bruxas como subversão ao catolicismo, ou mesmo o sincretismo de bruxa nas festas de São João, ao redor da fogueira. O sincretismo representa o produto da cultura crioulezada que reconhece uma identidade e ao mesmo tempo parte da cultura do colonizador, mas que também o subverte mostrando que nem tudo foi apagado e que pode surgir um elemento cultural novo e inédito em meio a crioulezização.

Esta libertação se faz entender pelo percurso já visto anteriormente. O matar-se confirma-se como crítica à exploração humana pela produção de riqueza aos poderes de manutenção capitalista, contra a qual o poema desponta quando compara a luta de libertação política de Cabo Verde com a luta, não empreendida ainda, mas necessária, do homem contemporâneo por sua liberdade. O homem mata-se, mas porque precisa viver.

A estrofe seguinte faz questionamentos sobre os modos possíveis de libertação. A primeira pergunta apresenta a opção das “chaminés fumarentas”: a indústria que representa a exploração capitalista seria uma resposta? A segunda, que se constitui como a consequência da primeira, apresenta-se nas atividades que geram a poluição dos mares devido à exploração

petrolífera, à pesca predatória, entre outras formas de economia que não respeitam o ambiente. Seria uma resposta? A terceira relembra os episódios sangrentos, aos quais o sujeito poético fez referências às lutas e perseguições provocadas pela PIDE, sobretudo na Guiné-Bissau: o questionamento seria uma resposta? A quarta e última questão, embora se apresente em forma de pergunta é uma resposta conclusiva, pois o sujeito do poema pergunta se é esta a sociedade que é considerada livre, se é essa a sociedade em que os homens são iguais, quando, nas perguntas anteriores, o quadro construído mostra que os homens não são livres, nem iguais, pois é imposta uma alternativa que é a do sistema econômico baseado na industrialização e consequente destruição dos recursos naturais e poluição do meio ambiente. A pergunta assemelha-se a uma resposta, portanto.

A estrofe final convida a conectar o sentido completo abstraído desde o início deste poema. O sujeito poético retorna ao presente após sua viagem pelas reminiscências, pensamentos e questionamentos. Ele é tomado novamente pelo sentimento de impotência. A imagem criada no final do poema, da criança com olhos vítreos, onde se refugia a esperança, se opõe à visão do sujeito poético que vê seu pedido de socorro refletido nos olhos da criança, em desespero, mas não sem esperança.

Retomo minha afirmação anteriormente feita sobre o título. A súplica “Noite de San Jon” carrega o nome de uma festa feliz, pois, essa imagem carrega a esperança. A festa é de origem católica, mas também abriga sincretismos, tanto que são diferentes os modos de festejo, as danças variam, como a umbigada (dança em que se encontram os umbigos dos pares dançantes), e não ocorre em todas as ilhas. Esta mesma festa está ligada à colheita do milho, em São Vicente, comemorada na Ribeira de Julião, sendo uma das maiores celebrações da ilha. Um trecho de um poema de Vera Duarte, de *Amanhã amadrugada*, “Desejos”, mostra um pouco dessa festa e do que ela representa:

[...]
 ver raiar a aurora transparente
 ser r'bera d'julion
 em tempo de são joão
 nos anos de fartura d'espiga d'midje
 [...]
 (DUARTE, 2008, p. 90).

Reafirmo o que escrevi: no título do próprio livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, a conjunção “ou” cria a sinonímia entre as preces e súplicas com os cânticos da

desesperança, não possuindo este sentimento o sentido de ausência de esperança, pois o final da súplica indica sempre haver esperança.

“Noite de San Jon” conduz o leitor pelos graus de reflexão que o sujeito poético percorre. Ao mesmo tempo em que o sujeito do poema nos levou pelos caminhos das lembranças da festa de São João, mostrou que muitos em suas casas confortáveis nem mesmo se indignam ou se incomodam com a desigualdade, a fome, a injustiça, a exploração, refletida na ideia de que o homem se mata ao executar um trabalho que suga suas energias porque quer viver, precisa matar-se para viver. O sujeito poético diz que já se desesperou de ver os homens livres, os que não se consideram subjugados pelo sistema desigual capitalista, numa “sociedade igual” porque não modificam a injustiça do sistema que eles respaldam. Agora o sujeito não se desespera mais, embora se angustie. Não há mais o desespero pelo empreendimento de consciência mostrada de modo lírico diante da situação, pois, não ficará mais estático perante o cenário. Essa angústia extrapola os limites da linguagem para o leitor, que, ao reconstruir a mensagem, compreende aquela realidade denunciada no poema, conforme postula Sartre (2004, p. 21). O processo ocorre como espelhamento em que o homem, ao ler a obra literária, lê a si mesmo.

O postulado de Sartre é análogo ao pensamento de Candido sobre o percurso da comunicação inter-humana, que envolve o autor, a obra e o leitor. O artista tem a sensibilidade para retratar o homem que se volta para este mesmo homem, pois, na representação subjetiva, individual, reside a representação humana, ampla e complexa.

O engajamento não reduz o poema, antes, potencializa suas plurissignificações. Os caminhos que levaram a essa análise interpretativa constituem uma das possibilidades de existência da obra, criação transposta de signos. Portanto, “Noite de San Jon” clama pela liberdade dos povos da África e se opõe ao sistema hegemônico, de privilégios para poucos, e denuncia o cenário das desigualdades que extrapolam do poema para a realidade.

Leia-se agora o segundo poema-súplica:

Tempos de angústia

Queria ser uma mulher leve e diáfana
De gestos lânguidos
E andar etéreo
Esvoaçante sobre as linhas frágeis
Do meu corpo magro

Queria ser uma mulher esbelta
De sorriso tímido e olhar esquivo
Sob as minhas pálpebras doces

E profundas
 Queria ser uma mulher sensual
 De formas cheias
 E peito redondo
 Num riso quente
 E tropical

Queria ser...
 ... e não sou

Queria mas meu corpo
 explode em chagas purulentas
 desta terrível sida
 que me devasta

Queria mas meu corpo
 se contorce
 irremediavelmente definhado
 sobre esta maldita fome
 que me destrói

Queria mas o meu peito
 se exaure
 na busca desesperada do leite
 para a criança
 que me morre nos braços

Com a minha voz
 eu clamei
 Mas a minha dor
 permaneceu intacta

Por que te conservas longe, senhor?
 Por que te escondes nos tempos de angústia?
 (DUARTE, 2005, p. 55-56).

Este poema remete a outros que Vera Duarte escreveu em seu primeiro livro *Amanhã amadrugada*, de 1993, (cuja edição consultada, a segunda, é de 2008), “Desejos” e “Desejos-Liberdade”. Isso possibilita fazer intertextos com os poemas deste livro com os de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, contudo, o foco permanece na súplica e seu modo de estabelecer comunicação com o leitor.

O poema-súplica “Tempos de angústia” não menciona em seu título uma ideia que possa ser comparada aos dois poemas de *Amanhã amadrugada* citados. Entretanto, mostra um modo de Duarte expressar um desejo poético. Em “Desejos” (DUARTE, 2008, p. 90), o sujeito poético denuncia e ao mesmo tempo mantém a esperança por meio da metáfora da manhã renovada. O recurso da anáfora constrói a gradação do desejo, em que as três primeiras dentre

as quatro estrofes iniciam com a flexão verbal “queria”, no sentido de “gostaria”, e a quarta e última estrofe inicia com “e ser”, deixando subentendido o “querer” que foi três vezes empregado nas três estrofes anteriores. Tal recurso retórico intensifica o desejo.

No outro poema, também de *Amanhã amadrugada*, “Desejos-Liberdade” (DUARTE, 2008, p. 97), a estrutura se constrói de modo semelhante ao poema “Desejos”. O processo anafórico a partir do vocábulo “queria” se repete nas três primeiras dentre as quatro estrofes do poema, enquanto a quarta e última estrofe, iniciada com a conjunção “e” seguida do verbo no infinitivo, que agora é “falar”, deixa subentendida a palavra empregada na anáfora. Diferentemente da denúncia mostrada em “Desejos”, o poema “Desejos-Liberdade” apresenta um lirismo nostálgico, contudo, o que chamo a atenção aqui é ao modo de construção e de projeção dos desejos nesses dois textos, que se aproxima da construção de “Tempos de angústia”.

No poema transcrito acima, todavia, a gradação construída pela anáfora com o verbo querer ocorre nas sete estrofes iniciais, mas, a partir da quarta estrofe, o desejo cede lugar para a constatação dos problemas da realidade: “Querida ser... / ... e não sou” (DUARTE, 2005, p. 55). O sujeito do poema passa a denunciar a situação de abandono em que se encontra.

O sujeito poético é marcadamente feminino e projeta idealizações de mulheres diferentes, fato que significa o desdobramento deste sujeito: ser leve, diáfana, magra, elegante, etérea, de gestos lânguidos - discreta; ser esguia, aparentemente acanhada, receosa no olhar - tímida e graciosa; ser voluptuosa, com curvas e formas atraentes - sedutora.

A quarta estrofe, que possui apenas dois versos, muda o tema dos desejos para o dos impedimentos, das razões de não ser, dos porquês de não poder ser o que o sujeito deseja: “querida ser... / e não sou...”. Outra marca desta cisão é o espaçamento duplo entre a quarta e a quinta estrofe, diferentemente do afastamento das outras estrofes.

A quinta estrofe, um quarteto, mostra o primeiro impedimento, a “sida”, Síndrome da Imunodeficiência Adquirida. A sexta, mostra a fome, como sendo uma impossibilidade diante até da própria subsistência. A sétima consiste no testemunho da mãe que vê o filho morrer em seu colo sem poder alimentá-lo, a fome do outro decorrente da sua própria fome. Nessas estrofes, outra vez o sujeito lírico apresenta aspectos múltiplos, subjetividades que apontam para problemas sociais, que se conectam e representam a realidade de inúmeras mulheres africanas.

Essa multiplicidade do sujeito do poema indica as subjetividades na África, as várias situações representadas em uma só enunciação poética. Quando o sujeito poético se enuncia em desejos, ocorre a sublimação das vozes que não têm reverberação, que não são ouvidas. O eu-

poético as ouve e as reproduz em versos, ele transforma o apelo na palavra poética, pela sensibilidade com que olha o mundo ao seu redor. A esse respeito, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), quando trata das configurações e contribuições da lírica moderna a partir do século XX, escreve que a “poesia significa a habitabilidade espiritual daquilo que aparece de forma sensível, seja este miserável ou também maravilhoso, pressupondo o contato entre o homem e o mundo” (FRIEDRICH, 1978, p. 174). A poesia capta as coisas pela sensibilidade e recria a relação do homem com o mundo. Essa ideia remete às relações entre o autor com a obra e o leitor.

A denúncia se intensifica: na oitava estrofe, os versos “Com a minha voz/ eu clamei/ Mas a minha dor/ permaneceu intacta” (DUARTE, 2005, p. 56), revelam que a súplica não é ouvida. A nona e última estrofe constrói-se por um dístico que possui um questionamento: o sujeito poético quer saber por que seu interlocutor não atende a seu chamado. A primeira observação é que “senhor” é escrito com letra minúscula, enquanto a figura do Deus cristão é referenciada com S maiúsculo. A segunda questão reside no intertexto com o livro de Salmos da Bíblia Sagrada, no capítulo décimo, versículo primeiro: “Por que te conservas longe, Senhor? Por que te escondes nos tempos de angústia?” (BÍBLIA, 2001, p. 541), segundo a tradução de João Ferreira de Almeida.

Nas duas últimas estrofes a voz clama sem obter resposta. A inicial minúscula no vocábulo “senhor”, no verso semelhante ao bíblico, indica um desvio desta referência. A resposta não está no Senhor (com S maiúsculo), e sim nos homens, pois o clamor poético visa ao homem.

O senhor com inicial minúscula pode representar o poder interesseiro e egoísta, o dono do feudo e do vassalo, o colonizador que captura o negro e o escraviza, que prioriza o dinheiro à vida do ser humano, o dono do capital, que manipula o dinheiro público, o possuidor dos meios de manutenção de poder e privilégios a seu favor. Este senhor é que não ouve o clamor do povo. Isso se configura como ironia. A ironia decorre de que homens tão mortais quanto qualquer um com menos posses se comportam como deuses, que decidem sobre a vida das pessoas.

A imagem do senhor também aponta para o favorecimento dos homens sobre as mulheres. Sabe-se que o machismo é utilizado para manter a suposta superioridade masculina sobre a mulher, de modo que o corpo da mulher é controlado, padronizado e nem ela própria tem direito de decidir por si. Isso é observado na pluralidade da concepção da beleza da mulher, indicando que cabe a ela escolher como usar a beleza de seu corpo.

É possível também compreender o ‘s’ minúsculo como uma referência a Deus, sim, de modo a não se ver, o africano, representado por esse Deus cultuado pelos colonizadores, ou mesmo não reconhecer sua divindade suprema na maiúscula.

O sujeito do poema capta e projeta três padrões individuais, indefinidos, mas com suas próprias características, decididas por si próprias, não por padrões impostos. Contrariamente a isso, os tempos de angústia têm colocado as mulheres da África junto aos excluídos da Terra.

Passo à análise da terceira e última súplica de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*:

Cantaremos

Ao longo de longos séculos da história
foste o continente do ouro e do sabão
e teus filhos os filhos da fome e do chicote

em tempos de muitos que já lá vão
em tuas terras floresceram as riquezas
e teus filhos
(então filhos do tam-tam e do sol)
viveram a felicidade do não à exploração

então vieram caravelas
trazendo homens de cor estranha
(e estranhos pensamentos)
que cobiçaram a força simples
dos teus filhos perfeitos

e descendo um a um
os degraus do vício da corrupção e da traição
começaram a comprar e vender teus filhos
não mais homens
não mais africanos
abjectamente escravos

barracões
navios negreiros
porões
sol suor chicote morte
e homens animais
(sub-homens)
é tudo o que de ti narra a história
nessa época de genocídio em solo africano

até que a escravatura passou
(os escravos porém ficaram)

ouro diamante petróleo
teu solo era rico
e homens cada vez mais abjectos
cada vez mais queriam possuir teus bens

e ficou-nos
 (gravada a ferro e fogo)
 a memória do colonialismo
 abismo sem fim de miséria servidão e ultraje

os anos rolaram sobre ti
 continente exangue
 até que o vento da revolução
 soprou forte sobre o mundo

por ti
 bandung deu sinal
 anunciando grandes mudanças
 para as terras martirizadas de África

depois
 teus filhos foram quebrando
 as amarras que os prendiam
 e
 um a um
 voltaram para ti
 destruindo à passagem
 os mitos que os opressores criaram
 para que os pudessem
 impunes
 dominar

eis-nos agora ó África
 os povos da guiné e cabo verde
 dos últimos dos teus filhos cativos

para nós a hora soou
 quando o nosso povo gerou Cabral
 e viu correr o sangue de pidjiguiti

eis-nos aqui África
 e de joelhos sobre esta terra mártir
 por ti
 por nós
 por todos
 cantaremos hinos de súplica e esperança
 Ano de 1975

(DUARTE, 2005, p. 57-59).

Esta súplica remete à independência de Cabo Verde, não apenas pela datação de 1975, mas por outras pistas observadas a seguir. É importante notar as transgressões na escrita, a ausência de vírgulas, as iniciais não maiúsculas em alguns substantivos próprios, com exceção à África, que agora é grafado com A maiúsculo, diferentemente da primeira súplica. Tal atitude é transgressora da língua, e, nesse segundo momento, há o destaque da letra maiúscula inicial.

As estrofes mostram um histórico da colonização. As referências culturais destacam a riqueza da África antes da colonização. As referências aos colonizadores lembram o recurso que utilizou Gonçalves Dias em “O canto do Piaga”, pela representação da vinda das caravelas como um monstro de madeiras, com troncos de madeira, com revestimento negro de piche, que emergem do mar, pela perspectiva indígena. Duarte, embora não use a metáfora como Dias usou, mostra de modo relacional, a partir da perspectiva dos africanos, quando diz que os brancos é que eram homens de cor estranha. Eis um ponto de subjetividade idônea da visão eurocêntrica.

O poema mostra que os europeus trouxeram a traição para o solo africano. A longa quarta estrofe mostra o que foi feito por parte dos brancos e dos negros, seduzidos pelo brilho das vis recompensas, até trair a própria raça: negros capturando negros para vender aos brancos. Esse, por exemplo, foi um caso registrado a sangue e ossos no Museu Casa dos Escravos na ilha de Gorée, no Senegal, que Vera Duarte visitou antes da escrita de seu terceiro livro de poesia. Eis então que na quinta estrofe, um dístico, o sujeito do poema diz que um tipo de escravidão acabou, mas outro tipo de escravidão começou. Os escravos são agora os africanos explorados pelo capitalismo no século XXI, no caso do continente africano, a extração de pedras preciosas. A dominação referida no poema, segundo Secco (2005, p. 24), indica de modo metafórico “a crescente e assustadora perda da humanidade nesta era neoliberal onde a globalização da pobreza e da intolerância se estende a todos os países e continentes, [...] em que as próprias pessoas acabam por se tornar mercadorias, coisas precificáveis”.

Duarte destaca ainda no poema as marcas do colonialismo gravadas na África, a ferro e fogo. Então, o poema anuncia as lutas pela libertação do país, quando menciona “bandung”, referindo-se à Conferência de Bandung em 1955, na Indonésia, reunião dos países subjugados em prol de si próprios, motivando revoluções pela libertação. Na décima estrofe, as estratégias para vencer a opressão. A discussão sobre essa luta será feita no terceiro capítulo desta dissertação.

As três últimas estrofes colocam o sujeito poético como representante da África, em que esta simboliza a Mãe. Na antepenúltima estrofe, há a menção dos “povos da guiné e do cabo verde” (DUARTE, 2005, p. 59), que faz referência à união dos dois países contra o colonizador, quando Amílcar Cabral e Henri Labéry fundam o Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde, o PAIGC, em 1956, um ano após a Conferência de Bandung. Esses acontecimentos políticos e sociais promoveram a luta e posteriormente a libertação da Guiné-Bissau em 1974, e, no ano seguinte, de Cabo Verde, em 1975.

Na penúltima estrofe, o sujeito poético rememora o Massacre do Cais de Pidjiguiti, em 1959, quando a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), agência policial política portuguesa, abriu fogo contra os grevistas das Docas Pidjiguiti do Porto de Bissau, greve esta que fora a primeira manifestação do PAIGC naquele ano, por melhores salários. Cerca de cinquenta pessoas foram mortas numa execução sumária, demonstração de opressão em nome da defesa do Estado, que usou o poder de fogo para a manutenção do lugar de seus privilégios.

Amílcar Cabral era guineense, foi morto em 1973, no dia 20 de janeiro, em Conacry, Guiné-Bissau, pelos rivais pertencentes ao mesmo partido, o PAIGC, após uma série de conferências e assembleias para a independência da Guiné. Assim, Cabral se tornou um mártir, uma figura lendária na luta pela independência dos dois países. O seu irmão, Luís Cabral findou por se tornar o líder do PAIGC e, posteriormente, presidente da república da Guiné-Bissau, em setembro de 1973. Cabo Verde, após a Revolução dos Cravos ter reinstaurado a república em Portugal, conquistou a independência e instalou governo próprio em dezembro de 1974, só obtendo o reconhecimento de sua independência por parte de Portugal, em 5 de julho de 1975 e, em 1991, integrou a democracia parlamentar como regime de governo.

Assim, o poema-súplica “Cantaremos” rememora os acontecimentos da luta pela independência, o sujeito lírico revive as emoções que fomentaram a luta, que motivaram o desejo de libertação. A súplica finaliza com o chamado para a liberdade, quando a poesia dos excluídos da Terra for ouvida.

Em suma, as súplicas aludem às forças daqueles que não se dão conta da extensão e do alcance que podem ter. Súplicas não apenas como clamor, mas também no sentido de se fazer ouvir, de abrir de olhos, pela leitura do poema, pois a obra literária repercute sua mensagem por meio do leitor.

2.3 O pórtico das sete preces: “Salvé Poesia”

Convém analisar o poema “Salvé Poesia”, que abre a seção das preces do livro que é objeto desta pesquisa, porque ele se configura como uma conexão entre as três súplicas e as sete preces, as quais serão discutidas no capítulo posterior, onde será tratado o pós-colonialismo.

“Salvé Poesia” fica entre o número três e o número sete. Ambos números remetem à perfeição e ao equilíbrio, certamente, não há como confirmar por pesquisa se houve intenção da autora nisto, entretanto, no papel de fruidor, observo, pois, esta informação. O número três representa o equilíbrio perfeito sob uma visão religiosa, sobretudo cristã, em que há a

Santíssima Trindade, Deus-Pai, Deus-Filho e Deus-Consolador, o Espírito Santo. Em três são a Sagrada Família, José, Maria e Jesus. Três são as partes do homem, alma, corpo e espírito. De modo geral, o três carrega uma importante significação.

Também sete é considerado o número da perfeição em muitas culturas. No próprio cristianismo há ainda referências ao sete. No sétimo dia, descansou Deus e não trabalhou. O sétimo ano era o ano sabático. Perdoarás a ofensa do teu irmão setenta vezes sete. O amigo e o segredo se guardam a sete chaves, popularmente falando. Sete são as cores do arco-íris. Sete são os mares. Sete são os selos e as trombetas apocalípticas. Enfim, sete são as preces de Vera Duarte.

Assim, o poema “Salvé Poesia” tem, como eu afirmei anteriormente, a função de passagem, de transposição de uma seção para outra. Eis, pois, o poema na íntegra:

Salvé Poesia

Na essência das coisas
A sensibilidade do poeta

A terra fez-me sensível
E penetrei com desespero
No fundo da miséria dos homens

Agora que sei tudo
Di-lo-ei a todos

A poesia dos excluídos
É a beleza grandiosa
De povos, raças e credos
Em holística comunhão
(DUARTE, 2005, p. 63).

O título traz uma palavra que não é convencional no português atual. *Salvé*, que se pronuncia *salve*, significa uma ordem de salvamento: salvem a poesia. Por que a poesia precisaria ser salva? Pode-se responder com a frase de Roland Barthes de que a poesia é o “logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder” (BARTHES, 1978, p. 16). A poesia possibilita dar “voz/ de quem não a tem” (DUARTE, 2005, p. 81). A esse respeito, Secco, como escrevi no Capítulo 1, retoma as palavras de Claude Esteban de que todo poeta deveria saber ler os sinais do mundo e da natureza, os clamores, as dores e convertê-los em poesia, em palavra, para então torná-los públicos (SECCO, 2005, p. 23-24).

Em “Salvé Poesia”, o sujeito do poema assume este papel atribuído à palavra do poeta e isso remete à assertiva de Sartre de que o poeta captura a essência das coisas antes de as nomear,

antes mesmo de a palavra se tornar signo (SARTRE, 2004, p. 14). Também Candido escreve que o artista, no caso, o poeta, tem a sensibilidade para captar e representar o belo para o homem e estabelecer a comunicação (CANDIDO, 2006, p. 47). Logo, nos versos “A sensibilidade do poeta/ A terra fez-me sensível/ E penetrei com desespero/ No fundo da miséria dos homens” (DUARTE, 2005, p. 63), o sujeito poético sente-se empoderado pelo uso que faz da palavra. A esse respeito, Hugo Friedrich escreve que a Poesia é capaz de habitar o que é visível de forma sensível, seja bom, ruim, miserável, belo, maravilhoso, pois ela estabelece o contato do mundo com o homem e vice-versa (FRIEDRICH, 1978, p. 174).

O sujeito poético promete: “di-lo-ei a todos/ A poesia dos excluídos/ é a beleza grandiosa/ de povos, raças e credos” (DUARTE, 2005, p. 63), para que não haja hierarquia de culturas, não haja superioridade entre povos ou religiões.

A poetisa fala sobre a existência da escravidão moderna, observada na globalização, no consumismo, no capitalismo desenfreado que subsiste na sociedade do século XXI. O preconceito é a principal herança da escravidão, pois a estratificação exercida pela escravização nunca deixou de existir, e precisa ser transformada, segundo a poetisa, em “holística comunhão” (DUARTE, 2005, p. 63), sendo esta a chave para a confraternização entre povos.

Vera Duarte também levanta questionamento sobre os papéis sociais impostos à mulher cabo-verdiana. Ela assume a posição de intelectual, que observa a realidade com um olhar diferenciado; desse modo, ela tem uma visão relativamente mais ampla das situações.

Retomo, pois, à seguinte citação no início do livro: “direitos humanos em forma de poesia ou a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos” (DUARTE, 2005, p. 17). A fala apresentada soa como um questionamento ou mesmo uma justificativa da poetisa em escrever tais poemas quando usa o termo “insustentável e dramática poesia”. Nesse sentido, cabe lembrar a fala de Esteban (1991), sobre a inquietação que motiva o poeta a expressar pela Poesia não a si, mas ao mundo, as dores e queixas ao seu redor, sendo então esta lírica puramente poética, mesmo que apontada como engajada. Quando Sartre (2004) diz que não é permitido à Poesia engajar-se, na verdade, diz que ela não necessita de engajamento, por isso Adorno diz que nenhuma literatura “desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo” (ADORNO, 1991, p. 52), isto é, ideologicamente também não se desvincula, como o próprio Abdala Jr. nos assegura ao dizer que o artista, em seu bojo ideológico na obra, “articula procedimentos de criação, de aplicação prática e de transmissão direcionados para a ótica particular de um grupo social, independentemente da origem de classe do escritor” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 73-74); é, portanto, atitude automática.

Duarte, então, de acordo com a leitura teórica aplicada neste trabalho e neste *corpus*, dentro de possíveis interpretações e pelo que parecem ser suas inquietações motivadoras, encaminha-nos a uma significação pautada nos direitos humanos. O que poderíamos chamar de engajamento é, na verdade, um processo de significação pré-estabelecido nas inquietações poéticas que levaram aquela Poesia a ser expressa e chegar ao leitor. Desse modo, a relação do autor com a obra e o leitor é um processo completo concebido ainda na sensibilidade que permeia o discurso poético; a leitura, então, é um estágio da significação que já é subjacente tanto ao autor quanto ao leitor, em que a obra é o veículo, o receptáculo. A consciência do poeta, segundo Esteban (1991, p. 36), é quem solicita essa expressão, visto que este mesmo é o ser sensível o suficiente para tal, como diz Candido (2006, p. 35). Duarte, então, até pode ser chamada de poetisa engajada, no entanto, a própria Poesia em sua gênese o é, assim sendo, não há como ser “insustentável e dramática” a atitude poética que visa representar as dores de uma ancestralidade africana que ainda sofre até os dias atuais no livro *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*. Diante disso, a poesia dos direitos humanos, nesta obra estudada de Duarte, pode representar a sensibilidade e as inquietações diante do mundo e das significações nas palavras que tomam poeticamente a forma dessa expressão.

CAPÍTULO 3: AS PRECES E OS CÂNTICOS DA ESPERANÇA

Este terceiro e último capítulo analisa o *corpus* em sua maior parte. Nesta fase do trabalho, as seções poéticas restantes do livro são lidas e fundamentadas pela perspectiva da teoria pós-colonial dentro da delimitação feita. A saber, a teórica principal pela qual fundamento o pensamento norteador desta leitura é Gayatri Spivak, com o ensaio *Pode o subalterno falar* (2010), além dos excertos e discussões feitas por Thomas Bonnici em alguns de seus trabalhos sobre a teoria pós-colonial. Certamente, considerações feitas a partir de outros teóricos do pós-colonialismo também são feitas, no entanto, sem delongas.

Os poemas da seção “Agora... as sete preces” (DUARTE, 2005, p. 61) representam orações pela causa africana e humana. O que pode ser percebido sobre as preces e seus temas é que vão da África ao universal, pois vão além do contexto cabo-verdiano apenas. Eis o motivo das súplicas terem sido analisadas no capítulo anterior, por situarem-se mais no contexto cabo-verdiano. Nesse sentido, “Salvé Poesia” (DUARTE, 2005, p. 63), poema de abertura das sete preces, analisado no capítulo anterior, de fato, é uma conexão entre as súplicas e as preces, pois a Poesia defendida nele compreende a salvação coletiva, tanto no contexto cabo-verdiano quanto no africano e no geral, como Duarte dedica “para todos os que lutam por um mundo de maior justiça e melhor humanidade” (DUARTE, 2005, p. 15).

A seção seguinte às preces, intitulada “Poemas do antigamente e de hoje... ainda” (DUARTE, 2005, p. 91), datada de março de 1981, a julgar pelo título e pelo conteúdo, mostra críticas à situação da mulher. *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, lançado em 2005, carrega seis poemas que discutem, pela perspectiva feminina, problemas denunciados, e desabafados por um eu-lírico feminino, que foram escritos vinte e quatro anos antes desta publicação. Assim sendo, os problemas “do antigamente” são, sem dúvida, de “hoje...” também, ironicamente, seguido por “ainda” após a indeterminação das reticências.

Há, então, a seção final “Cântico final e redentor”, em que dois poemas fecham as orações e passam, pela metalinguagem, à discussão da própria Poesia nesse contexto de resistência, de clamor e de conscientização pela humanidade. Duarte dedica os poemas finais para depois, no Posfácio, revelar que o grito sufocado que possa parecer este livro é, na verdade, um “grito de amor pela África” (DUARTE, 2005, p. 105), grito tal esperançoso pela salvação coletiva, mas, sobretudo cheio de desesperança, entendida aqui como “busca desesperada”, desesperança de desespero, não de ausência de esperança.

3.1 O pós-colonialismo e o feminismo na crítica literária pós-colonial

A teoria pós-colonial, segundo o livro *The empire writes back* (2004), uma das primeiras organizações de trabalhos que discutem obras pela perspectiva pós-colonial, de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, nasce de uma necessidade surgida da crítica europeia não conseguir lidar com a produção literária, heterogênea e variada, feita pelos povos colonizados que tiveram suas culturas marcadas e modificadas pelo colonialismo (ASHCROFT et al., 2004, p. 2, 11). Assim sendo, este meio teórico de estudo fixa-se num contexto social, ideológico e político ao observar as literaturas que surgiram sob a supervisão e opressão colonial.

O termo pós-colonial serve, segundo Ashcroft, “para abarcar toda cultura afetada pelo processo imperial desde o momento da colonização até os dias atuais” (ASHCROFT et al., 2004, p. 2, tradução minha). Thomas Bonnici, em *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura* (2012), apresenta outro conceito de literatura pós-colonial: “toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século 15 e o 21” (BONNICI, 2012, p. 19). Todos os povos dos territórios que foram submetidos à colonização, quer francesa, inglesa, portuguesa ou espanhola, desenvolveram sua literatura sendo esta pós-colonial. Todas elas originaram-se da experiência da imposição do poder imperial por meio da colonização.

Bonnici, no texto “Teoria e crítica pós-colonialistas”, presente na organização feita por ele e Lúcia Zolin, *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2009), afirma que os textos literários são “expressão de práticas discursivas determinadas histórica e materialmente. Esses discursos são produzidos dentro de um contexto de luta pelo poder” (BONNICI, 2009, p. 224). Nesse sentido, os discursos colonialistas que suprimiram a cultura dos povos colonizados o fizeram com prerrogativas de certo, belo, estético, religioso, etc., mas, na verdade, tratava-se de imposição de poder. Entretanto, as culturas e reminiscências desses povos emergem e imbricam-se na produção literária; eis o motivo de a crítica europeia não conseguir lidar, pois tal produção é um fenômeno insurgente ao essencialismo teórico eurocêntrico.

Para esclarecimento, é necessário, de modo breve, explicitar o conceito de imperialismo e conseqüentemente o de neoimperialismo, que Ashcroft também estende a neocolonialismo. Para ele, imperialismo é a prerrogativa que os colonizadores tinham em suprimir a cultura, a língua e a religião das colônias baseados na superioridade e civilidade (ASHCROFT et al., 2007, p. 111). Já o neoimperialismo/neocolonialismo foi um termo cunhado por Kwame Nkrumah, o primeiro presidente da república de Gana, com seu texto *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism* (1965), o qual se refere a todo e qualquer poder de dominação

exercido, inclusive por ex-colônias que agora têm poder e aplicam o imperialismo e colonialismo de maneira atualizada; nesse conceito, exemplifica a potência dos Estados Unidos da América, pois foi uma colônia e hoje é uma potência imperialista. De modo geral, os termos imperialismo e colonialismo findam por ser amplos e mais comumente usados (ASHCROFT et al., 2007, p. 146).

Introduzo, neste ponto, a discussão de Gayatri Spivak, em seu ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010), em que mostra a subalternização à qual o ser humano pode ser submetido. Nesse contexto, Spivak esclarece que o subalterno é um sujeito irredutivelmente heterogêneo, sobretudo pela formação híbrida proveniente do colonialismo, contudo, a qualificação de subalterno não pode ser atribuída a todo e qualquer sujeito marginalizado, mas sim àquele a que Gramsci faz referência, “ao ‘proletariado’, àquele [sujeito] cuja voz não pode ser ouvida” (ALMEIDA, 2010, p. 11-12, colchetes meus). Assim, o subalterno é o sujeito que não pode falar.

Para Spivak, falar vai além da simples utilização da língua, possui caráter dialógico; precisa-se efetivamente ouvir aquele que fala para que a fala possa ser mais do que a simples utilização da língua, portanto. E o subalterno é quem precisa falar, pois, quando alguém por ele fala, continua sem ser ouvido (SPIVAK, 2010, p. 31). Não sendo ouvido, é como se não existisse sequer. Assim, se um sujeito subalterno não pode ser ouvido, conseqüentemente, não pode falar e não tem ação de sujeito, logo, é um “ser objeto” (SPIVAK, 2010, p. 29).

Para ela, o crítico literário, o intelectual, o que tem direito à fala não pode falar pelo subalterno, pois isto seria negar a este o direito à voz, o que tornaria o intelectual, então, cúmplice do poder hegemônico (SPIVAK, 2010, p. 30). Contudo, Spivak ressalva que o intelectual, ou o crítico, pode “ler e escrever de maneira que a impossibilidade de tais recusas individualistas e interessadas dos privilégios institucionais do poder concedidos ao sujeito seja levada a sério” (SPIVAK, 2010, p. 44). Isto significa que, se o subalterno tiver fala, estabelece-se uma ameaça aos alicerces que sustentam o discurso da hegemonia.

Na visão de Spivak, incluem-se como subalternas todas as classes marginalizadas pela dominante, todas as que são silenciadas pelo capital, religião, gênero e raça. Sua problemática proposta sobre o sujeito subalterno em sua representatividade ocidental baseia-se em fatores políticos, econômicos e sociais do mundo atual. Em suma, o seu posicionamento geral afirma que o subalterno, tendo sido colonizado, não possui história, configurando um sujeito heterogêneo (SPIVAK, 2010, p. 57).

Portanto, na teoria pós-colonial, discute-se a hierarquização, na qual o colonizado torna-se objeto para o sujeito colonizador, formando a dialética dominador e subalterno. O oprimido

é sufocado pela imposição moral, estética, política, social, em que o opressor julga as ideias impostas como superiores, por isso as incute na sociedade colonizada, e este mesmo pensamento persiste mesmo após a independência da colônia. O subalternizado ainda o será enquanto compreender e aceitar a hierarquia cultural como verdadeira e sólida.

Um dos conceitos que convém à discussão é o da descolonização. A descolonização é o processo de rompimento com as imposições coloniais incutidas na cultura, na história e nos padrões sociais que se refletem no pensamento coletivo dos ex-colonizados. Jean-Paul Sartre, no Prefácio de *Os condenados da terra* (1968), de Frantz Fanon, remonta um percurso da colonização à descolonização, por meio de uma narração alegórica. Nessa fala, ele metaforiza os colonos discursando e os colonizados repetindo, como em um comício político: “faziam eco; de Paris, de Londres, de Amsterdã [...]: ‘Partenon! Fraternidade!’”, e, num ponto qualquer da África, da Ásia, lábios se abriam: ‘...tenon! ...nidade!’ Era a idade de ouro” (SARTRE, 1968, p. 4). Esse eco representa a doutrinação eurocêntrica a que as colônias foram submetidas.

Ainda no Prefácio, Sartre escreve sobre como a consciência desse problema foi tomada para o rompimento da colonização cultural. “As bocas passaram a abrir-se sozinhas; as vozes amarelas e negras falavam ainda do nosso humanismo” (SARTRE, 1968, p. 4), isto é, a partir dessa iniciativa de as bocas falarem por si próprias é que o pós-colonialismo agiu para a descolonização. Sartre ainda informa que os poetas passaram a denunciar essa questão aos colonizadores, pois “em suma, isso queria dizer, de nós fizestes monstros, vosso humanismo nos supõe universais e vossas práticas racistas nos particularizam” (SARTRE, 1968, p. 4). O suposto humanismo por ele criticado é o da “helenização” dos asiáticos e da criação dos “negros greco-latinos” (SARTRE, 1968, p. 4). A suposta civilização estabelecida sob o pretexto de humanizar os colonizados com a finalidade de integrá-los à cultura eurocêntrica gera, contudo, nesse mesmo patamar, a segregação por diferença de raça e origem. Logo, produz também a particularização racista e preconceituosa. A tal humanização europeia como padronização imposta aos asiáticos e africanos é, na verdade, hierarquização para rotular níveis sociais.

A escrita de Fanon vai além dessa imposição, pois é categórica e radical quanto à descolonização. Ele afirma que “a violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial” (FANON, 1968, p. 26) impossibilita haver diálogo. A ação de descolonizar permite que se enxergue, segundo Fanon, “através de todos os seus poros, granadas incendiárias e facas ensanguentadas. Por que, se os últimos devem ser os primeiros, isto só pode ocorrer em consequência de um combate decisivo e mortal entre dois protagonistas” (FANON, 1968, p. 27). Assim, “destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la

profundamente no solo ou expulsá-la do território” (FANON, 1968, p. 30), com o propósito de romper, sem deixar quaisquer vestígios, a cultura do colonizador.

Para que ocorra a descolonização, é necessário que haja a conscientização dessa necessidade por parte dos colonizados. Contudo, não é um processo pacífico nem rápido, há muito imbricado de um em outro, há muito construído pelo colonizado sobre a cultura do colonizador. A respeito da literatura pós-colonial, segundo Bonnici, “o desenvolvimento das literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil de padrões europeus” (BONNICI, 2012, p. 17). Desse modo, “a descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é [...] um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável” (FANON, 1968, p. 26). Não pode ser um resultado rápido, simples ou completo, mas precisa ser violento.

O rompimento deve ser como foi dito no início: “sob o signo da violência, [...] a exploração do colonizado pelo colono - foi levada a cabo com grande reforço de baionetas e canhões” (FANON, 1968, p. 26). Por conseguinte, a descolonização é um processo mental altamente complexo e coletivo, e precisa partir do povo, das massas. Segundo aponta Bonnici, citando Ngugi Wa Thiong’o, a descolonização cultural “consiste num movimento de afastamento radical dos sistemas europeus” (NGUGI, 1986 apud BONNICI, 2012, p. 38).

No contexto da poesia de Vera Duarte, é válido rumar também às discussões acerca do feminismo e do papel que tem exercido nos estudos culturais, políticos, sociais e até literários, encontrando conexão e comunicação com as pesquisas dentro do contexto da teoria pós-colonial. Segundo Thomas Bonnici, a abordagem pós-colonialista envolve um “engajamento do crítico, [...] sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação da sua história, da sua voz” (BONNICI, 2012, p. 20). Entretanto, de que modo pode o engajamento pós-colonialista concordar com o feminismo?

Bonnici afirma que “há uma estreita ligação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Em primeiro lugar, há uma analogia entre patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia ou colonizador/colonizado” (2002, p. 92). Portanto, confirma-se “o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo [ser] a integração da mulher marginalizada à sociedade” (BONNICI, 2002, p. 92, colchetes meus). Nesse sentido, o feminismo, pelo viés colonialista, tem por meta a inclusão da figura da mulher subalternizada pela sociedade, sob as mesmas pretensões de descolonização e igualdade. Inclusive, Ashcroft usa a terminologia “feminismo e pós-colonialismo” (ASHCROFT et al., 2007, p. 93) como um ramo que se utiliza da teoria pós-colonial para analisar causas ligadas ao feminismo.

Diante disso, retomando Spivak (2010), para falar dessa formação social, política e cultural do sujeito subalternizado, ao discutir a respeito da “consciência” dos subalternos, ela diz que a consciência é concebida como conhecimento, e “omite o meio-termo crucial da produção ideológica” (SPIVAK, 2010, p. 63). O subalterno não tem direito à discussão de sua posição, nem tem direito à verbalização, pois, ao trabalho que as classes subalternizadas produzem, o proletário, o importante é executar sua atividade, e sua “consciência” se torna irrecuperável. Ele não concebe que pode ter acesso a qualquer participação ativa sobre sua própria situação.

Estende-se o pensamento de consciência irrecuperável ao silenciamento das mulheres. Segundo Spivak, “no contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado” (SPIVAK, 2010, p. 66). Se em um âmbito de subalternos há homens e mulheres, a voz feminina é apagada diante da masculina. Em um contexto em que um “sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Fazendo uma referência à analogia militar de Foucault, em que os homens são os soldados, as mulheres são os prisioneiros em recrutamento, e os homossexuais os doentes em um hospital, Gayatri afirma que, as mulheres são, para ela, o “subproletariado urbano” e “se encontram em dupla obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 70).

Neste ponto, cabe citar o que a professora indiana Deepika Bahri, crítica e pesquisadora do feminismo e pós-colonialismo, afirma: “[...] quase todos os debates centrais ao feminismo pós-colonial estão preocupados com os diferentes modos de ler o gênero: no mundo, na palavra e no texto” (BAHRI, 2013, p. 660). Assim, a visão feminista pelo viés pós-colonialista sobre a literatura retoma e atualiza a discussão de subalternidade na sociedade colonizada, no entanto, requer um posicionamento atencioso às representações.

Diante disso, retomo a fala de Bonnici em que o crítico pós-colonialista deve, em sua produção, criar contextos favoráveis à fala e autorrepresentação dos subalternizados (BONNICI, 2012, p. 20), o que, em concordância com Bahri, aplica-se à concepção da mulher no contexto literário. Bonnici toma as palavras de Ngugi, para fechar a discussão, e afirma não haver “nenhuma libertação cultural sem a libertação feminina” (BONNICI, 2009, p. 232).

Assim sendo, a poetisa Vera Duarte pode representar, por meio da Poesia veiculada em *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, um vozeamento de questões, de pessoas e de situações que ao imperialismo, neoimperialismo e, propriamente, ao discurso hegemônico é ideal que se mantenham silenciadas. No entanto, ao concordar com Spivak, os poemas-prece a serem analisados podem projetar poeticamente as denúncias e representar os subalternizados

em quem são inspiradas as orações líricas, bem como tendem a reproduzir, mesmo que artisticamente, estas causas. Desse modo, da posição de intelectual e poetisa, Duarte desfruta de uma visibilidade oportuna para criar o espaço de escuta dos colonizados e subalternos no contexto africano das preces.

Discutidas essas questões, destaco que elas reúnem, do ponto de vista teórico, o que é de mais indispensável a este trabalho. É necessário, contudo, lembrar que a profundidade e o alcance da teoria pós-colonial são muito mais amplos e que o recorte feito é meramente delimitativo. Quanto às preces, discutidas a seguir, alerta, de antemão, que são poemas longos, portanto, as análises tendem a ser mais objetivas visando o não prolongamento do capítulo, tendo em vista que maior parte do *corpus* é analisado aqui.

3.2 As sete preces pela descolonização

Início apontando o que a professora Carmen Lúcia Tindó Secco discorre sobre as sete preces no texto de apresentação de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005). Secco assinala o momento de criação das sete preces e cada uma das dedicatórias da poetisa:

Para alcançar a redenção almejada, o sujeito poético organiza os poemas do livro em sete partes como se fossem “sete preces para a recuperação do Humano”. A primeira homenageia Eugénio de Andrade; a [terceira], Adama Dieng; a [segunda], o Congresso Cultural de Assilah em defesa dos direitos humanos; a quarta é a prece em intenção às vozes sem eco, aos milhares de anónimos e excluídos da Terra; a quinta é uma homenagem-oração a Sérgio Vieira de Melo que morreu lutando pela liberdade humana; a sexta é um desabafo indignado do eu-lírico que se emociona e se revolta com a vida das crianças africanas e sua constante tragédia de fome, dor, orfandade, uma vez que sempre envoltas nos sete pecados capitais do mundo de hoje, mundo que as abandona, pois, como meras mercadorias, são compradas, vendidas, violadas, abusadas, exploradas, maltratadas, seviciadas, a sétima e última prece refere-se à ilha de Gorée, no Senegal, que, no passado, foi centro ativo do tráfico de escravos, depósito de “ossos amontoados de gente que não viveu” (DUARTE, 2005, p. 86), conforme declara o sujeito lírico, consternado diante de lembranças de tamanha opressão. (SECCO, 2005, p. 30, colchetes meus).

As sete preces e suas dedicatórias são: “Prece primeira – Rosa entre cadáveres”, dedicado ao poeta Eugénio de Andrade; “Prece segunda – Habitante do século vinte e um ou Assilah do nosso futuro”, ao político marroquino Mohamed Benaissa; “Prece terceira – O novo holocausto (desconstruindo o amanhã)”, ao jurista senegalês Adama Dieng; “Prece quarta – vozes sem eco”, dedicada aos excluídos da terra, todos os silenciados pelo imperialismo e

neoimperialismo, não somente da África; “Prece quinta – Esta canção desesperada”, ao embaixador brasileiro Sérgio Vieira de Mello *in memoriam*; “Prece sexta – Silenciosa emergência”, às crianças africanas, exploradas, abusadas, assassinadas etc; “Sétima e última prece – Em Goreé eu chorei”, a Nelson Mandela.

Como contribuições a esta leitura, é válido situar alguns trabalhos relacionados. Inicialmente, o de Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, cuja citação acima tomei como norte temático das preces, sendo este texto a apresentação de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), intitulado “Vera Duarte e a busca desesperada da ‘palavra perdida’...” (SECCO, 2005, p. 23-32). Há o Prefácio, do mesmo *corpus*, de Estela Pinto Ribeiro Lamas (LAMAS, 2005, p. 37-47) a colaborar com sua escrita. Outra pesquisadora que também analisa o objeto desta dissertação é Cláudia Maria Fernandes Corrêa, da Universidade de São Paulo (USP), de 2014, e a tese de título *Encontros meridionais, histórias transacionais: quando a voz feminina (re)nasce pela poesia*. Pretendo, no entanto, como fiz com as súplicas, seguir um percurso linear, analisando poema a poema, com possíveis pontos de encontro com os três trabalhos.

Sigo, agora, à leitura da Prece Primeira:

Rosa entre cadáveres

A Eugênio de Andrade

Em África nasce uma rosa
Uma rosa entre cadáveres
E dela brota um sol de sangue

Em África cresce uma rosa
Rosa única de dor e revolta
E dela queda um sol de sangue

Não é rosa depois da neve
Nem rosa flor d’amor
Não é rosa multicolor
Nem tem perfume embriagador

É rosa d’Eugênio
Flor de doer
Rosa de arder
Metamorfose de cadáveres

Uma rosa para que serve
Flor única num continente imenso
Rosa na dor submersa
Dela queda um sol de sangue

É rosa de Eugênio

Rosa mirabíllica
 Em oferenda contra a morte
 Num tempo
 Tanto tempo!
 De dor

Em África cresce uma rosa
 É a rosa mirabíllica
 Flor da poesia
 Uma rosa entre cadáveres

Setembro de 2000

(DUARTE, 2005, p. 65-66).

Iniciando pelo título desta prece, como bem observado por Corrêa (2014), a dedicatória de Duarte ao poeta português Eugênio de Andrade se dá pela imagem da rosa, com seu poema “Rosa do mundo”, que a poetisa utiliza no título, “Rosa entre cadáveres” e discorre nos versos sua proposição imagética desta flor. O sujeito poético da prece primeira nos apresenta uma rosa que brota sozinha no continente africano, situada entre cadáveres, imersa em dor; não é flor de primavera, “depois da neve” (DUARTE, 2005, p. 65), não é uma rosa romantizada, mas de dor.

A imagem da rosa de Eugênio é evocada duas vezes no poema. Em “Rosa do mundo” de Andrade, numa leitura superficial, faço a inferência de ser alegoria a uma mulher, uma imagem feminina violada, ferida, abusada, tendo sua beleza ultrajada e por fim vulgarizada. Corrêa aponta comparação também à rosa de Carlos Drummond de Andrade, no entanto, fico na referência de Eugênio de Andrade pela dedicatória. Além disso, há a menção de “rosa mirabíllica”, que vem do adjetivo latino “*mirabilis, -e*”, que significa admirável, extraordinário, maravilhoso (FARIA, 1962, p. 612). Corrêa informa que “a *mirabilis* é uma flor do deserto da Namíbia, muito resistente” (CORRÊA, 2014, p. 135), uma flor desértica africana, símbolo de resistência. Corrêa também aponta a coletânea poética cabo-verdiana intitulada *Mirabilis de veias ao sol*, organizada por José Luís Hopffer Almada, em 1991 (CORRÊA, 2014, p. 135) como referência.

Trata-se de uma rosa de dor, brotada entre o sangue dos cadáveres dos filhos da África, e ela nasce como oferenda rebelde, contra a morte, em tanto tempo de dor. Esta flor, como o sujeito poético chama, é flor de poesia, logo, temos uma rosa de resistência que brota tão vívida e sanguínea quanto o sangue que o chão da África sorveu de seus próprios filhos. É a rosa que se insurge para mostrar que é nascido um novo tempo, um novo momento, em vista da imagem até agora não explorada de um “sol de sangue” que “brota” ou “queda” dela, da rosa.

O sol que nasce de uma flor é uma referência possível a um dos mitos de criação egípcio, cujo deus principal e criador, Rá, nascera de Nun, as águas primordiais (equivalente ao *Chaos*

grego). Rá é o deus sol, e em uma variante da cosmogonia, de Nun brotou uma flor de lótus, e dela saiu Rá, o sol (WILSON, 1969 *apud* SALES, 2012, p. 197).

A rosa de dor, “mirabílica”, de sangue que de si brota um sol também sanguíneo, carrega consigo a admirável resistência, tal qual a rosa de Eugênio de Andrade, que fora abusada e machucada, mas agora se ergue sob um novo sol, criação de um novo dia, novo tempo. “Rosa entre cadáveres” de Duarte é a mensagem de nascimento de uma nova perspectiva sobre a África, de memória por todas as mortes, cujo sangue não foi esquecido, mas é vívido nas pétalas que representam a dor de todo esse tempo, que não sucumbiu, mas que brotou contra todas as mortes impingidas ao seu solo e aos seus filhos, não apenas no período colonial, mas também no período que se seguiu após as ditas independências políticas.

Trago a seguir a prece segunda para leitura e análise:

Habitante do século vinte e um

ou

a Assilah do nosso futuro

Ao amigo Benaissa

O sangue escorre-me por entre os dedos
 Porém
 Não matei! Não matei! Não matei!

Poderia adormecer
 Ao som tornado monótono
 Do meu protesto
 – a minha inocência é imaculada –
 Mas não me convenço

Terei morto por omissão
 Terei morto por indiferença
 Terei morto por conviência

Sinto
 Que é preciso
 Ir aos campos das batalhas
 E arrancar das mãos dos homens
 As espingardas

Ir aos campos das batalhas
 E arrancar os homens das mãos
 da morte

Ir aos campos das batalhas
 E devolver
 As crianças
 Aos seus brinquedos

Como resgatar essa culpa

Que me pesa
 Como resgatar esse crime
 Que não cometi

Não haverá contudo inocentes
 Quando a morte é opulenta
 E a vida
 É fome
 É guerra
 É violência

Não pode haver um inocente
 Quando a vida grita fome
 E pede socorro
 E os homens
 São cadáveres ambulantes
 À espera de sepultura

Não pode haver um inocente
 Quando a maior esperança
 For o abrigo certo
 De uma cova partilhada

Mas eu gostaria

 Oh! como gostaria
 De me sentar à soleira da porta
 A ver o sol a pôr-se
 No sereno entardecer
 As crianças a brincar
 E o inverno a chegar
 No calmo envelhecer dos dias

Mas eu gostaria

 Oh! como gostaria
 De acariciar levemente
 Os cabelos do meu amado
 E segredar-lhe ao ouvido
 Coisas do amanhã dos homens

Que amanhã?
 Que homens?

Quisera profetizar
 Com palavras mágicas e sedutoras
 O fim dos horrores
 Para resgatar essa culpa
 Que me pesa

Para resgatar esse crime
 Que não cometi

Contudo
 (oh! Impotência)

Falta-me o dom

De tanta a morte não tem rosto
 Só número
 Um número indigente e gritante
 Quarenta milhões é o número da fome
 Quarenta milhões o número da morte

Quarenta milhões de pessoas
 Gente como tu e eu
 A morrerem de fome
 Neste continente de condenados

Ah! mas a fome tem nome
 Fome é guerra
 Fome é corrupção
 E má governação

Fome é sida
 Fome é estupidez
 Fome é tirania
 E indiferença

Como deixámos crescer este monstro
 Com as sete cabeças do nosso horror

Não pode haver um inocente
 Em terras africanas
 Enquanto uma a uma
 Misericordiosamente
 As sete cabeças não caírem

A guerra
 A tirania
 A corrupção
 A má governação
 A sida
 A estupidez
 A indiferença

Não caírem
 Uma a uma
 Misericordiosamente
 Não caírem

Então
 Meu Deus
 Só então
 Limpar-nos-emos
 Todos

Deste pecado original
 Este pecado que nos suja
 Esta abjecção que nos contamina

Mesmo inocentes

Mesmo incorruptos
 Mesmo generosamente solidários
 Mesmo egoistamente solitários

Mas quando
 Meu Deus
 Quando?

É este o ano
 O dia, o século
 E o milénio

Perdidos já foram os outros
 Todos os minutos e segundos
 Dos outros séculos
 Dos outros milénios

Vergonha ó África
 Vergonha sobre ti e tuas gentes
 Vergonha pela fome e pela guerra
 Vergonha pela corrupção e estupidez

Este é o ano
 O dia, o século
 E o milénio

Assilah foi pobreza e abandono
 Hoje é arte e poesia
 Numa esperança que nasce

Tarafal foi morte e traição
 Hoje é encontro e alegria
 Numa esperança que cresce

Benguela floriu e murchou
 Hoje é semente germinal
 De uma paz sobre todas

É a esperança que tem que renascer
 É a esperança que vai renascer

Dezembro de 2001

(DUARTE, 2005, p. 67-73).

Início esta leitura pelo título, que traz uma menção ao homem atual e o põe em oposição ou simplesmente opção diferente à cidade marroquina de Assilah, ou Arzila como era chamada pelos portugueses. Interessante pensar que Assilah, belíssima atualmente, fora a cidade colônia em que Dom Sebastião, rei de Portugal, desaparecera em 1578. Há uma comparação interna a respeito disso, pois, é um ponto turístico muito famoso no Marrocos, cuja estrutura tomou a feição marroquina sobre a base da arquitetura portuguesa, desde a década de 70 do séc. XX, com a criação do “Asilah Festival”, cujo principal entusiasta e organizador fora o político marroquino Mohamed Benaissa (BINDER; HAUPT, 2004), a quem Duarte dedica o poema.

Secco contribui com isso na seguinte fala, “Assilah, cidade no Marrocos, onde aconteceu em 2003 o ‘25.º Encontro Cultural para Discutir o Mundo após o 11 de Setembro’” (SECCO, 2005, p. 27), como outra referência ao título do poema.

O restante do poema tem um percurso que acredito ser dividido em três momentos. O primeiro deles é um reconhecimento, uma assunção de culpa, em que o sujeito poético assume para si parte da responsabilidade de transgressões por nada ter feito. Atribuo essa tomada de culpa ao mesmo pensamento analisado, no capítulo anterior, da primeira súplica, “Noite de San Jon” (DUARTE, 2005, p. 51), em que o sujeito poético, concebido como simplesmente alguém que não padecera injustiças e miséria, assume o delito da omissão, o que vem a ser convivência e indiferença, tal qual a prece segunda traz. Há, nesse caso, para o sujeito poético, o incômodo da culpa que o leva ao nível da responsabilidade, de sentir a necessidade de agir: a ação é o resgate, a expiação da culpa da convivência, da inércia, seria este o segundo momento.

O terceiro momento do poema é novamente um reconhecimento, mas agora da impotência, de não poder agir. Essa incapacidade de agir entra em choque com a incapacidade de estar indiferente, logo, o reconhecimento passa a ser completo. O sujeito poético aqui passa a representar o homem após a tomada de consciência, que após ter despertado para isso, não mais conseguirá ignorar, conforme se pode notar nos versos “como deixámos crescer este monstro/ com as sete cabeças do nosso horror” (DUARTE, 2005, p. 70). Os versos de ação todos remetem a desfazer os males já instalados, mas ele continua sem saber como pôde, sendo humano, não ter visto tudo isso sem agir, e agora não consegue expiar-se da culpa de as sete cabeças assolarem a humanidade.

Secco traz uma leitura a respeito das sete cabeças, fazendo atribuição aos “cavaleiros do Apocalipse bíblico, assim como os sete selos e os antigos pecados capitais, só que reatualizados, poeticamente, na modernidade africana” (SECCO, 2005, p. 26). Já Lamas, assim como Simone Caputo Gomes, aludem à Hidra de Lerna mitológica: a prece serve de incentivo à humanidade para unir forças e “cortar cada uma das sete cabeças da hidra que teima em manter-se viva” (LAMAS, 2005, p. 39). Gomes faz atribuição também à Pandora: “A curiosidade daquela mulher originária [Pandora] faz pesar sobre a humanidade as sete cabeças da Hidra que somente um esforço hercúleo poderá exterminar” (GOMES, 2008, p. 260-261, colchetes meus). Logo, fica evidente que são males da humanidade desde os tempos remotos, mas atualizados.

As estrofes finais do poema podem ser associadas aos versos repetidos em que o sujeito poético afirma não haver inocentes, pois, enquanto estes males existirem, todos igualmente dividem esta culpa, é uma culpa coletiva. Em “não haverá contudo inocentes/ [...] Não pode haver um inocente” (DUARTE, 2005, p. 68) conecto com a gradação de intensificação lírica

dos versos recuados “mesmo inocentes/ mesmo incorruptos/ mesmo generosamente solidários/ mesmo egoistamente solitários” (DUARTE, 2005, p. 72). Não importa a generosidade, a solidariedade, enquanto houver o egoísmo do isolamento e da indiferença, a situação não mudará, além do mais, a intensidade desta culpa é universal por remeter à ideia de que apenas o esforço máximo e total pode gerar a salvação coletiva, nada menos ou próximo a isso.

Somente o esforço completo e total poderá mudar o cenário, tal qual ocorrera com Assilah (no Marrocos), Tarrafal (na Ilha de Santiago, em Cabo Verde) e Benguela (em Angola), cidades africanas conhecidas pelo seu desenvolvimento no turismo e belezas naturais que superaram o estigma colonialista e reescreveram a história com a identidade de África. O habitante do século XXI é o indiferente, o que vive em conforto sem importar-se de modo real com a causa da África, deste estigma não escapam nem mesmo africanos. Eis a oposição dada como opções no título do poema: ser o indiferente que não sente culpa e nada fez pela salvação coletiva ou ser uma cidade restaurada e vitoriosa sobre o imperialismo? A oposição do título se faz em ou se calar e ser indiferente ou esforçar-se, como humano, por outros humanos, para tornar a África numa Assilah, tal qual Benaissa insistiu no festival e na defesa pela cultura marroquina nesse lugar.

A prece segunda é a maior, logo, é o maior grito de reconhecimento da culpa e assunção da responsabilidade, como ser humano, por tudo que foi feito contra a África, e todos, portanto, devem agir para combater os sete males, para, então, a esperança renascer. Os males saíram da ânfora aberta por Pandora, assim, é necessário que sejam controlados para que a esperança que lá ficara prevaleça.

Passo, agora, à prece terceira:

O novo holocausto

(desconstruindo o amanhã)

A Adama Dieng

Que te direi
 Dos dias que correram
 Entre a beleza do sonho
 E o desespero deste quotidiano

Que te direi
 Da mulher leve e diáfana
 Que lentamente, inexoravelmente
 Se deformou

Que te direi
 Do guerrilheiro generoso
 Que atravessou

Todos os desertos
E se aviltou
À beira do tesouro

Sufrimentos antigos e multiformes
Mataram sonhos e esperanças
E destruíram as utopias

Madre Teresa morreu
Orfeu perdeu sua Eurídice
E ultrajaram-se os princípios

Eu lixo-te
Tu lixas-me
E quem escapa
É o melhor bandido

Desaprendemos de amar o amor
Desaprendemos a beleza da vida
Desaprendemos a irredutível paixão

A corrupção espalhou-se
Sobre o continente condenado
E sobre o mundo aviltado

Subverteram-se os mandamentos
Desonra teu pai e tua mãe
Rouba, trai e mata

Dá sempre falso testemunho
E cobiça tudo do teu próximo
A beleza

A mulher
A riqueza

Assim andarás sobre a terra
E teu será o poder dos deuses

Que te direi do sonho conspurcado
E da dolorosa realidade

É urgente convocar
Deuses
Santos
Profetas

Moisés e todos os apóstolos

É preciso uma fé
Que mova montanhas
E um holocausto redentor
Que devolva os homens
Aos ideais

Não quero morrer agora

Pois quero aceitar
 – de nós –
 A imagem devolvida dos espelhos

Abril de 2003

(DUARTE, 2005, p. 75-77).

Posso iniciar a leitura pelo título e sua dualidade. A palavra holocausto pode ter duas significações a serem atribuídas em uma percepção isolada e inicial: a primeira delas remete ao massacre contra os judeus na Segunda Guerra Mundial, a segunda é sobre o significado próprio, o sacrifício por expiação de culpa em que uma pessoa era queimada por inteiro no altar. Em ambos há a noção de morte, na primeira pespegada nos judeus, na segunda uma espécie de sacrifício previsto na lei mosaica dos hebreus por pagamento de pecado e culpa. É possível, também, estender a culturas religiosas antigas de inúmeros povos em que se ofertava o corpo e o sangue animal (ou até mesmo humano) a fim de obter redenção ou perdão, como os troianos, os maias, os astecas e os egípcios, por exemplo, entre outros. A ideia do segundo significado remonta à purificação, mesmo que violento, exprime redenção, sacrifício por remissão.

Secco faz uma leitura interessante sobre a dedicatória e a imagem de Madre Teresa que são evocadas na prece terceira:

Ao convocar Adama Dieng, senegalês que foi eleito para o tribunal de Rwanda, ou Madre Teresa de Calcutá, mãe dos pobres e oprimidos do mundo, o sujeito lírico critica os desertos atuais de utopias, sonhos, esperanças, o aumento de corrupção em quase todos os países, mas abre também espaços para um “holocausto redentor” [...]. (SECCO, 2005, p. 29).

Este sujeito poético fala a uma outra subjetividade e, nesse monólogo, declara não haver palavras ou explicações a todas as esperanças aniquiladas e exauridas até o último suspiro. Apresenta imagens de sofrimento, mas esperançosas, como sonhos sufocados no desespero da realidade, uma mulher que foi deformada, um guerreiro que sucumbiu, Madre Teresa morta e sua obra inacabada, Orfeu sem sua Eurídice e sem aceitar seu luto. Esses eventos são enumerados, todos decorrentes de um problema que volta a ser tocado nesta prece, a indiferença.

O sujeito poético em sua conversa usa o verbo lixar, “eu lixo-te/ tu lixas-me” (DUARTE, 2005, p. 76), que pode significar prejudicar, ou, de modo coloquial, apenas ignorar, não ligar. Esse tipo de atitude, de ambos os sentidos, prejudicial ou indiferente, trouxe corrupção à raça humana pelo senso de autopreservação ser maior que a solidariedade e empatia. Além de criar a estratificação e hierarquização, uma clara alusão ao imperialismo, quando diz: “assim mandarás sobre a terra/ E teu será o poder dos deuses” (DUARTE, 2005, p. 77). O sujeito

poético, portanto, clama pelas religiões e convoca os vários tipos de crença e fé para realizar o holocausto redentor.

Este novo holocausto é o sacrifício para matar o egoísmo, a indiferença e a autopreservação, pois, assim, cresceu a individualidade que tem nos tornado tão desumanos ao longo da história. Por isso, os versos finais afirmam o desejo do sujeito poético de não querer morrer antes de resgatar o sentido verdadeiro do humano, da palavra “humano”, que deveria remeter à bondade, à caridade, à racionalidade e sobretudo à sensibilidade. É necessário sacrificar as distinções de cor, raça, nacionalidade, história, crença e cultura em prol da restituição (remissão e redenção) humana em seu sentido real, “que devolvam os homens aos ideais” (DUARTE, 2005, p. 77), este deve ser o novo holocausto, para desconstruir as terríveis expectativas que se apresentam para o amanhã.

Prossigo à prece quarta:

Vozes sem eco

Aos excluídos da terra

O meu sofrimento
 É antigo e multiforme
 E minha morte
 Vã e inglória

Carrego comigo o meu corpo
 Este corpo
 Esfaimado
 Amputado
 Destroçado

E bato às portas das cidades
 Todas as cidades
 Canaãs inacessíveis e longínquas

Venho sozinho
 Carregando o meu corpo
 Este corpo
 Derrubado
 Enfraquecido
 Moribundo

Aos milhares e milhões
 Corpos iguais e exauridos
 Se arrastam às portas das cidades
 Todas as cidades
 Longínquas e inacessíveis Canaãs

Ouve-me ó mundo
 Ó ricos
 Ó poderosos

Ó políticos

Ouçam-se ó corruptos
Ó ditadores
Ó assassinos

Venho sozinha
Carregando este corpo
De criança sero
Filha de pais mortos

Venho sozinha
Carregando este corpo
De menina infectada
Violada por todos os batalhões

Venho sozinha
Carregando este corpo
De mulher amputada
Pela fúria de rebeldes genocidas

Oiçam-me ó brancos
Ó negros
Ó amarelos

Oiçam a voz
De quem não a tem

Oiçam este silêncio aterrador
Que nasce das profundezas
Das revoltas silenciadas
Do ódio da morte
Da fome e da humilhação

Oiçam-me ó vós
Que dominais o mundo

Tenho fome
Tenho sede
Tenho frio
Tenho ódio

Oiçam a minha voz
Oiçam a minha cólera
A minha titanesca revolta
A minha maldição

Mas oiçam também
O imenso abandono
O sofrimento antigo e indizível
O implacável calvário
Que a cada minuto
Século a século
Acto a acto
Se abate sobre mim

Faminto exangue
Doente
Dilacerado
Eu grito

Mas a voz não sai
O grito não soa
A minha voz não tem eco

Para mim não há
– nunca houve –
Nem liberdade
Nem terra prometida

Agosto de 2003

(de entre Fez e Marraquexe)

(DUARTE, 2005, p. 79-82).

Como já venho fazendo, a análise, mais uma vez, parte do título: as vozes silenciadas dos que não têm voz entendamos como vozes de subalternos, ou, como expando, subalternizados, que são todos os sujeitos marginalizados, aos quais é negado o direito à fala no sentido que Spivak usa, de só ser considerada fala se esta for ouvida (SPIVAK, 2010, p. 29). Assim, a prece intercede e busca se fazer ouvida, luta pelo direito de fala pelos “excluídos da terra”, a quem é a dedicatória.

Ouso estender o sujeito poético não somente aos ditos excluídos, ou subalternizados, como chamei, mas à África também, ao povo africano, o que torna esta prece ainda mais sublime por clamar não apenas por si, mas por todos, entretanto, sempre na solidão. O subalternizado é, de fato, solitário; nesse sentido o sujeito poético evoca várias subjetividades excluídas da Terra que vagam em busca de ajuda, mas não são ouvidos seus gritos de sede, fome, frio e até a revolta.

É interessante ressaltar que o sujeito poético lança mão da revolta, da maldição, da cólera para romper o silenciamento que sufoca sua voz. Lembra a fala de Frantz Fanon, em que afirma ser necessário um rompimento violento com as imposições imperialistas (FANON, 1968, p. 26), com “titanesca revolta”, “cólera” e “maldição” (DUARTE, 2005, p. 81). Entretanto, o poema “Vozes sem eco” representa a dura realidade de que o imperialismo e muitas amarras colonialistas ainda não foram rompidas, o subalterno ainda não pode falar e o sujeito poético finaliza: “para mim não há/ - nunca houve -/ nem liberdade/ nem terra prometida” (DUARTE, 2005, p. 82).

É triste, contudo, que os excluídos da Terra ainda hoje não tenham direito à fala. A atribuição negativa aos que se fazem surdos e ignoram tais vozes é feita aos ricos, poderosos,

camadas governantes, tal qual foi apontado como uma das sete cabeças da Hidra, na prece segunda, a “má governação”. Tal “sofrimento antigo” é “indizível” (DUARTE, 2005, p. 82) por representar nesse poema todo o período colonial até o atual. Por isso, nunca houve a liberdade, tampouco a terra prometida.

“Vozes sem eco” é a prece que expõe o cenário real da atualidade dos subalternizados sem direito à voz, não apenas africanos. Como crítico e leitor da poesia de Duarte, estendo a prece das vozes sem eco aos negros de todo mundo, mulheres, homossexuais, transexuais, marginalizados, o proletariado explorado, crianças abusadas e jovens sofrendo alienação sob a égide tradicionalista, pois, a meu ver, o “sofrimento antigo” ao qual estes grupos sociais são submetidos até hoje não é novo e se configura também processo de subalternização, daí a associação ser possível.

Passo, neste momento, para a prece quinta:

Esta canção desesperada

in memoria
de Sérgio Vieira de Mello

Estive nos campos de refugiados do Ruanda
encharquei os pés na lama das ruas de Bissau
embriaguei os olhos na orgia selvagem
dos corpos mutilados
das valas do Burundi

E vi
em Conacry
um homem morrer
pela fé

Hoje estou aqui
entre mártires e traidores
entre bandidos e inocentes
entre hipócritas e fariseus

Trago comigo
presa na minha garganta
esta palavra de dor

Trago comigo
entranhado na minha carne
este destino implacável

Trago comigo
esculpido no corpo
o troféu desta derrota

Morri em Sarajevo
e no Camboja

Morri na Colômbia
 e em Conacry
 Morri no Kosovo
 na Libéria
 e em Sierra Leone

Morri onde a morte já não era
 de tanto ser

Quando deixarei de cantar
 Esta canção desesperada?

Setembro de 2003

(DUARTE, 2005, p. 83-84).

A prece quinta é intitulada de canção desesperada e é dedicada a Sérgio Vieira de Mello, o diplomata brasileiro referência em direitos humanos, que, antes de falecer em um atentado terrorista em 19 de agosto de 2003, em Bagdá, no Iraque, era um dos apontados para ser o futuro secretário geral da Organização das Nações Unidas (ONU). A prece a ele dedicada foi escrita no mês seguinte, setembro de 2003, segundo a datação posta pela poetisa, reafirmando a fala de Secco, “morreu lutando pela liberdade humana” (SECCO, 2005, p. 30).

O poema traz um sujeito poético que descreve seus testemunhos de horror, morte e violência no solo africano, como Ruanda, Guiné-Bissau, Burundi, Guiné, bem como em outros locais que também sofreram com guerras e perseguições políticas, como Bósnia e Herzegovina, Colômbia, Camboja, Kosovo, Libéria e Serra Leoa. O sujeito poético se assume como vítima das perseguições e testemunha do horror, bem como declara sua morte neste contexto bélico e persecutório de violência movida pela política. Ele, mesmo tendo testemunhado e sofrido em sua própria pele toda dor, não deixa de cantar esta canção. A prece quinta não cessa em seus lábios, pois, como já disse anteriormente, os cânticos da desesperança não são ausência de esperança, mas de desespero, vê-se na declaração “destino implacável”, ou quando afirma seu corpo ser “troféu desta derrota” (DUARTE, 2005, p. 84).

O sujeito poético da prece quinta declara todas as dores e dedica todo esse testemunho de morte e sofrimento ao homem que também morreu lutando pela causa humana, no caso, Sérgio Vieira de Mello. Portanto, a “canção desesperada” que é a prece quinta é sem dúvida a declaração de desespero e o grito por aqueles que faleceram sem liberdade, sem voz, sem direitos, sem paz: “quando deixarei de cantar/ esta canção desesperada” (DUARTE, 2005, p. 84).

Leio agora a prece sexta, uma das mais tristes, sob minha visão:

Silenciosa emergência

Às crianças africanas

Em África
 Há uma emergência
 Que
 Silenciosamente
 Tragicamente
 Nos destrói

Em África
 Há uma emergência
 Que
 Irremedialmente
 Inexoravelmente
 Nos derrota

Em África
 Há uma emergência
 Que se repete
 Nos humilha
 E nos anula

São crianças
 ternas despojadas
 São crianças
 órfãs indefesas
 São crianças
 doces ultrajadas

Compradas
 Vendidas
 Violadas
 Abusadas
 Exploradas
 Maltratadas
 Seviciadas

Não brincam
 não deixam
 Não riem
 não sabem
 Não vivem
 não podem

Trabalham
 e são exploradas
 Lutam
 e são violadas
 Fogem
 e são espancadas

Em África
 Há uma emergência
 Às centenas aos milhares
 Uma a uma

Crianças
 Vendidas
 Compradas
 Espancadas
 Mutiladas
 Violadas

E esta humilhação que perdura
 Esta impotência
 Esta derrota

*Mas as crianças meu Deus!
 Porque lhes dais tanta dor
 Porque padecem assim?*

Em África há uma emergência
 De humilhação dor e revolta
 Na esperança em derrocada
 Nos olhos tristes de uma criança

Outubro de 2003

(DUARTE, 2005, p. 85-87).

A sexta prece anuncia, em sua dedicatória, o foco e a quem é direcionada esta oração, este clamor, ou esta denúncia: às crianças africanas. O sujeito poético aponta como emergência, tal qual o título, “Silenciosa emergência”, a situação que destrói, derrota, humilha e anula. O interessante deste poema é que o sujeito é posto no plural, logo, interpreto ser responsabilidade não apenas dos africanos, mas de todos os humanos.

Afirmo que tais crianças são a nova geração, que vem de outras, outras e outras, que ainda não viram a justiça lhes favorecer. Pelo contrário, continuam a sofrer os males listados no poema, “ternas despojadas/ [...] órfãs indefesas/ [...] doces ultrajadas” e ainda “compradas/ vendidas/ violadas/ abusadas/ exploradas/ maltratadas/ seviciadas” (DUARTE, 2005, p. 86). A gradação imagética posta pelos versos de uma só palavra e recuados em relação ao anterior intensificam a carga emocional do sofrimento ao qual estas crianças são submetidas.

É necessário que se destaque a tristeza que, como crítico neste trabalho, senti ao perceber que essas sevícias e maus-tratos impingidas a crianças africanas faz parte de um cenário histórico que persiste. Os pequenos que não brincam, não riem, não vivem, mas que trabalham, lutam e fogem, são todos os africanos que já passaram por isso. A criança do poema, consiste numa estratégia que não deixa passar as gerações anteriores de crianças que são adultos agora, os que são velhos e os que se foram, nos versos “e esta humilhação que perdura/ esta impotência/ esta derrota” (DUARTE, 2005, p. 87).

A confirmar a estratégia de Duarte, a estrofe única deste poema que vem em itálico, representa uma fala de terceira pessoa, como se fosse uma inserção, pelo sujeito poético, da

comoção pública ao falar de crianças. É como se o sofrimento às crianças tocasse mais que aos adultos, e de fato o é, por sua inocência e vulnerabilidade, contudo, é um cenário da África, é uma necessidade silenciosa, como no título, e urgente, pois estas crescem e vêm outras, o ciclo de crianças que sofrem nunca se fecha.

A prece é intensificada em todas as gradações visuais e lexicais que Duarte dispõe no sentido de amplificar o peso emotivo no poema. Por fim, a esperança nos olhos da criança é a imagem final do poema, como tenho dito, o signo da esperança jamais padece em nenhuma das preces, apenas o desespero, pela dor que urge é a oração feita.

Sigo, portanto, à última prece, a sétima, que, segundo a autora, representa o evento que principiou o desejo de escrita de todos os poemas deste livro:

Em Gorée eu chorei

A Nelson Mandela

Em Gorée eu chorei
A saudade de um tempo futuro
Que não veio

Em Gorée me inclinei
Sobre os ossos amontoados
De gente que não viveu

Em Gorée eu toquei
No sangue incrustado
Nas celas dos condenados

Em Gorée
 Sucumbi
À dor do desamor
À violência do chicote
À vergonha da atroz humilhação

Quis então
 Reinventar um passado
Só para me acalmar
Só para não sofrer

Apenas antevi
 – premonitório –
Um oblíquo futuro
Todo ele contido
Na caixinha de Pandora

Como reescrever esta história
 Que sem dó nos aniquila
Como reinventar outro futuro
 Antes que seja este passado

10 de Dezembro de 2003

(DUARTE, 2005, p. 89-90).

A prece sétima, como notamos, é dedicada a, talvez, um dos maiores ícones de representatividade e voz da África negra, Nelson Mandela. Duarte dedica a ele por ser o poema mais icônico do livro, tendo em vista que esta experiência que cabe ao sujeito poético descrever foi a que a poetisa enfrentou duas vezes: a visita à Casa dos escravos, na ilha de Goreia (Gorée), a três quilômetros da costa de Dakar, no Senegal. Vera Duarte, nos primeiros anos do séc. XXI, visitou por duas vezes o museu Casa dos escravos e em nenhuma conseguiu finalizar, por ter sido tomada por um “choro convulsivo” (DUARTE, 2005, p. 7).

O sujeito poético declara sua experiência física com os vestígios mais claros e vívidos da escravidão no período colonial, talvez, uma das maiores marcas da violência do imperialismo do período escravagista. Sua experiência é profunda e marcante por ver que esses resquícios ainda persistem de outras maneiras. Sua saída para amenizar o sofrimento impetuoso que o toma é pensar em um passado diferente. Nessa suposição de um novo passado, avista, como uma premonição um futuro, curiosamente, numa caixa de Pandora.

A última estrofe questiona, outra vez transgredindo a norma, sem interrogação, e interpreto eu, para permanecerem em aberto as perguntas tal qual suas remotas respostas. O futuro antevisto dentro da caixa de Pandora vem a significar o que ficou preso após a abertura, a esperança, o futuro onde reside a esperança de apagar ou de ao menos superar o passado que até hoje aniquila a África. É necessário reinventar o futuro antes que este presente permaneça repetindo o passado, tendo em vista que poucos direitos ou nenhum os povos africanos conquistaram.

O sujeito poético revive em si todas as dores sentidas pelos escravos que por ali passaram para morrer em outro país, quem sabe no navio durante a viagem, talvez no tronco, ou quem sabe de fome ou maus-tratos, infectado com doenças nunca vistas no solo africano. Revive, assim como Duarte reviveu, tudo isso. E é preciso pontuar que a ancestralidade africana, da qual também, divido, a dos negros que chegaram ao Brasil, estará para sempre registrada nesse museu. Também, a escrita poética não permitirá que essa violência seja esquecida, e esses poemas são, como a autora disse, uma homenagem prestada a nossa ancestralidade africana.

É necessário destacar o que disse de outro modo. As sete preces são orações voltadas ao universal, de modo amplo, da causa africana à geral, humana, e o que pude perceber, ao fim das leituras, é que o sujeito poético é tomado de empatia. À medida que as preces vão sendo lidas, é perceptível que ele sente por todos, se coloca no lugar de todos, toma para si toda a dor para

que a experiência de oração e contrição seja verdadeira. Assim, Duarte confirma a epígrafe, em que diz amar demasiadamente “a humanidade para assistir indiferente às várias hecatombes que sacodem o nosso quotidiano” (DUARTE, 2005, p. 11), pois sente e expressa intensamente e de modo verossímil todo este sentimento em sua poesia.

3.3 A poética feminina de antigamente e de hoje

Este tópico é voltado às análises da seção dos “Poemas do antigamente e de hoje... ainda!” e será acompanhado da discussão sobre o elo entre o feminismo e o pós-colonialismo, que aplica a noção colonizador-colonizado à situação da mulher sob o jugo patriarcal. Como observa Secco, “a mulher sempre oprimida” (SECCO, 2005, p. 30), ao mencionar que essa parte do livro integra o chamado às mulheres para agirem contra a opressão, para o levante de fé, para a ação pós-oração. Os seis poemas desta seção, “Meu eu mulher”, “Perdida inocência”, “Dolor”, “Violência”, “Maria maculada” e “Mulher d’hoje”, datados em 1981, época anterior às datas dos outros poemas de *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, mostram o prolongamento das inquietações da autora sobre a subalternização da mulher.

Início, pois, pela leitura do primeiro poema mencionado:

Meu eu mulher

... até que um dia
farta já da mediania
dos voos rasantes

que planam sem ousar

me arme de um hino revolucionário
e parta

em direcção a uma madrugada diferente
(DUARTE, 2005, p. 93).

O título concorda com a pessoa do discurso no poema, em primeira pessoa: “Meu eu mulher”. O poema, nos versos iniciais, remete à inconformidade dada pelo eu-mulher com a mediania, contudo, o verso seguinte nos dá outro entendimento: “que planam sem ousar” (DUARTE, 2005, p. 93), assim, entende-se como mediocridade, limitação, apreensão ou receio dos tais voos mais altos.

Eis a instigação para a tomada de consciência da mulher que no poema representa, ou tenta, a figura feminina de um modo geral. A conscientização e o inconformismo se posicionam

contra o silenciamento no verso “me arme de um hino revolucionário” (DUARTE, 2005, p. 93), tendo em vista que hino pode ser entendido por louvor, cântico consagrado a heróis ou a deuses, e sua execução é por meio da voz. O eu-mulher que canta a inconformidade arma-se com a voz contra o silenciamento.

Armada, essa mulher do poema deseja partir, não a um lugar, quando diz “e parta/ em direção a uma madrugada diferente” (DUARTE, 2005, p. 93), mas para um novo dia, e a madrugada é o nascer desse dia renovado, diferente, modificado. A situação esperada pelo eu-mulher inconformada com os voos rasos da limitação é a liberdade, é sobre coisas que a mulher gostaria de fazer, mas não pode dizê-lo ou fazê-lo, e a voz daria poder para partir rumo à liberdade de fala e ações. O desejo de partir é tão intenso que o título é reiterativo nas palavras “Meu”, “eu” e “mulher”, que afirma quem é três vezes - o “eu” é meu, “eu sou alguém com individualidade, com vontade própria, dona de mim” – “eu-mulher”.

A mulher precisa lutar para libertar-se da “dupla obscuridade” de que fala Gayatri Spivak (SPIVAK, 2010, p. 70). A autora afirma, como apontei anteriormente, que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino [é colocado] ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 65), sendo, portanto, duplamente colonizado e subalternizado. Assim, a mensagem do poema é a da tomada de consciência da necessidade da descolonização da mente, o passo inicial do processo.

Passemos, então, ao próximo poema:

Perdida inocência

Mulher antes da dor
 – ó pureza sem princípio e sem limites –
 tu própria princípio e limite
 porque te foste tão cedo?

que nem te conheci?
 De ti apenas me ficou
 a profunda nostalgia
 feita de séculos subterrâneos
 do ser nascido livre

e aspirante à liberdade

Agora
 nem a tua sombra fugaz
 me arranca do atroz desespero
 de me saber violada

para além da perdida inocência
(DUARTE, 2005, p. 94).

Este poema apresenta um sujeito poético a tratar de alguém, fala de uma “mulher antes da dor”, no decorrer do poema, nos versos “que nem te conheci?/ [...] a profunda nostalgia/ feita de séculos subterrâneos/ do ser nascido livre/ e aspirante à liberdade” (DUARTE, 2005, p. 94). Relaciono esta mulher que perdeu a inocência à mãe África, de quem o sujeito poético sente profunda nostalgia de um tempo anterior à opressão e colonização, tempo de liberdade, do qual sente profundas saudades.

A metáfora da “mulher antes da dor” faz-me pensar em uma África livre, sem se sentir inferior por sua cor, por sua crença, por sua cultura e sobretudo por si própria. O que resta agora é a sombra, imaginação do que teria sido, bem como o desespero de a ver violada, ou melhor, este sujeito também é mulher e também se identifica, logo, é uma filha da África-mãe, “de me saber violada/ para além da perdida inocência” (DUARTE, 2005, p. 94). Assim sendo, esta inocência perdida ultrapassa a noção de violação, estupro, exploração colonizadora, mas de perder no sentido de não mais encontrar, como se fosse imposto um estigma perpétuo.

O signo da violência é instaurado de modo determinante e perene, como se fosse negado o direito de recuperar a inocência, a identidade primordial. O poema é uma denúncia, na qual há o reconhecimento do ex-colonizado como sujeito de suas ações, logo, isso o faz começar a buscar alternativas para talvez identificar as interferências culturais do colonizador que foram introjetadas no pensamento da mulher, negra, africana, como sendo um dos principais males da colonização, esta destruição de identidade que coloca o africano como o outro, inferior, diferente.

O próximo poema, traz uma imagem no título bastante conveniente à discussão:

Dolor

bem à noitinha
ventando vento
com maré a subir
ela nasceu
e com ela a dor a sorte e a morte

da pedra rolada rolou
passou pela cidade e morreu
morreu à beira do cais
de jovem
bonita e contente
fez-se feia
rosto acabado

ar tristonho
 apenas miséria
 varizes
 filhos

 acabou bêbada
 morta à beira do cais
 no meio do lodaçal
 de uma vida sem glória

 farta de miséria
 de homens
 de tudo
 (DUARTE, 2005, p. 95).

Este poema conta a história de uma mulher que nasceu com uma sorte de dor e morte juntamente. Como se não houvesse saída a sua situação desde seu nascimento, como se não tivesse alternativa desde antes de vir ao mundo, a sorte é a prostituição. O poema descreve um percurso de “pedra abaixo”, imagem de decadência, seguida pela descrição grotesca de quem outrora fora “bonita e contente” (DUARTE, 2005, p. 95), mas agora “fez-se feia/ rosto acabado/ ar tristonho”, destituída de sua beleza, sua dignidade. O poema é finalizado com uma imagem brutal e horrenda da mulher, sua morte construída pelas gradações imagéticas e visuais.

Sua vida foi dor, por isso, imagino ser Dolor seu nome, metaforicamente, destinada por sua sorte a ter dor e morte precoce. De fato, denuncia a prostituição da qual inúmeras mulheres africanas não podem fugir devido à pobreza, às limitações, algumas nascem já com um futuro inquestionavelmente certo: a prostituição. Estendendo esta atribuição, com um olhar a denunciar o eurocentrismo e o imperialismo, vê-se a África-mãe predestinada a gerar filhas para a prostituição e, no caso do período colonial e até pós-colonial, filhos também, marginalizados, usados até o fim de suas forças para então morrerem. Nascidos sob o signo da dor, cuja sorte é dor e morte apenas. A África prostituída pelo colonizador até hoje, pois ainda é um continente culturalmente inferiorizado e estigmatizado, e os africanos e africanas ainda são explorados como “para o sexo”.

Passo, assim, ao próximo poema:

Violência

Porquê mulher
 porque continuas indiferente
 à voz que te chama para a vida
 Porque continuas sendo sempre
 sexo à venda em cada esquina

seja qual for a moeda
 que te pagará
 Seja qual for o preço
 Que de ti exigirão

E segues
 – sendo sempre –
 objeto por outros escarnecido

Sem nunca seres tu própria
 sem nunca querereres
 continuamente frustrando-te
 enquanto satisfazes os outros

Desperta-te mulher!
 pois assim serás para sempre
 maltratada
 desrespeitada
 brutalizada

E isso porque o deixas?
 (DUARTE, 2005, p. 96).

O sujeito poético faz um questionamento à resignação da mulher, que, de antemão, estendo à imagem da África, em dupla interpretação. Os versos questionam com porquês bastante diretos: “continuas indiferente/ à voz que te chama para a vida/ [...]continuas sendo sempre/ sexo à venda em cada esquina/ [...] seja qual for o preço” (DUARTE, 2005, p. 96). Desse modo, ela não vive e não acorda, não ouve a voz da vida verdadeira a lhe chamar, e deixa-se prostituir, torna-se objeto, nunca sujeito de si. A antítese posta sobre “continuamente frustrando-te/ enquanto satisfazes os outros” (DUARTE, 2005, p. 96) traz novamente a imagem de letargia e resignação. O final do poema questiona por que ela permite que isso seja feito, ser brutalizada, maltratada e desrespeitada.

Em ambas as interpretações, tanto para a própria mulher ou para a África, Duarte tende a apontar o posicionamento que ela tem mais criticado no decorrer de todo o livro, a indiferença, mesmo por parte do oprimido. Neste caso, ela critica a parte que sofre mas não luta, não acordar, não quebrar o ciclo formado para impor à mulher este triste fim, tal qual foi lido em “Dolor”. Claramente, é solicitado, mesmo que indiretamente, à mulher o posicionamento de descolonização da mente, a libertação da aceitação da violência, como no título, contra si, pois, a mente colonizada pode até não saber que se trata de atos violentos, e por isso a atitude resignada.

O próximo poema, embora triste, é um dos poemas mais lindos deste livro:

Maria Maculada

Teu nome enche as ruas miseráveis
 dos bairros da degradação humana
 Assobios porcos se multiplicam à tua passagem
 e homens beliscam
 as formas perfeitas
 do teu corpo objecto
 prazer
 desprezo

Só geraste degradação e caíste fundo nos abismos onde homens
 brancos
 pretos
 amarelos
 se corromperam

Homens de todos os continentes
 de todas as raças
 e de todas as classes
 por ti passaram
 mas através de ti não cresceu a comunhão.

Mulher
 prostituta
 objecto
 prazer
 desprezo

Larga toda essa miséria
 e vem lutar pela verdadeira mulher.
 (DUARTE, 2005, p. 97).

O título é claramente antitético quanto à imagem da virgem santa, mãe de Jesus, Maria. Ao invés de imaculada, esta “Maria” é maculada, mas, quem é esta mulher agora? O poema diz, nos versos iniciais, que este nome corre nos “bairros da degradação humana” (DUARTE, 2005, p. 97), e que o assédio a acompanha quando passa, com “assobios porcos” e beliscões violando suas perfeitas formas (DUARTE, 2005, p. 97). Temos comprovada a antítese a respeito do nome, Maria, que no senso coletivo cristão é santa e seu nome e imagem merece reverência, enquanto a “Maculada”, é molestada e seu nome profanado pela “degradação humana”, na gradação imagética e visual que vai de “objecto”, passa por “prazer” e chega ao “desprezo” (DUARTE, 2005, p. 97). Esta é a Maria prostituída.

O poema narra o que mais aconteceu a esta Maria. Ela se corrompeu junto com os homens “brancos”, “negros” e “amarelos”, e não houve comunhão com ela (DUARTE, 2005, p. 97). Maria pode ser metáfora a África, bem como representar igualmente a figura da mulher, e ambas são concebidas como prostitutas. Há um percurso de uso, abuso e abandono desta

“Maria” que é transformada em “prostituta”, se torna “objeto” que dá “prazer”, mas que em seguida é lançada ao “desprezo”, invadida e vendida, explorada para gerar riqueza e conforto a outrem, saqueada, tendo seus filhos e seu território tomados, e desprezada por seus filhos serem diferentes do padrão imposto pelo europeu.

Os versos finais chamam “Maria Maculada” a largar toda essa miséria a qual foi submetida, para “vir lutar pela verdadeira mulher” (DUARTE, 2005, p. 97). A verdadeira mulher proposta pela poetisa representa uma negação dos estereótipos, preconceitos, limitações, imposições que a mulher sofre até hoje, assim como também sofre a própria África sendo ainda mentalmente colonizada por grande parte de seus povos e pela segregação no contexto mundial.

O chamado da poetisa é para a descolonização com violência, significando resistência e rompimento com o imperialismo, e “isto só pode ocorrer em consequência de um combate decisivo e mortal entre dois protagonistas” (FANON, 1968, p. 27), para a conquista de um espaço sem o colonizador, as mazelas, resquícios e estigmas por ele deixados. Por fim, pela atribuição interpretativa aplicável não somente à mulher, mas também à África, pode-se inferir que o chamado também seja a todos os africanos para lutar em favor da Terra-mãe que fora maculada.

Sigamos, pois, à leitura do último poema:

Mulher D'hoje

Acabou-se o tempo dos abutres
sugando o sangue doce e fresco
dos cordeiros de olhos vendados

Os rituais e seus deuses
deram lugar
à dignidade e ao amor

Tempos novos
ideais recuperados
brilho no ar e transparência em tudo
serão espelho
onde se reflectirá
a imagem
diferente e subversiva
da mulher de hoje
a ganhar forma
a ganhar corpo
a crescer
a VIVER

(DUARTE, 2005, p. 98).

No poema, temos a imagem da exploração, que pode-nos remeter à colonização no geral, ou mais especificamente à ditadura salazarista sobre Cabo Verde. Todavia, no sentido pós-colonialista e feminista, entende-se como o despertar à descolonização cultural por parte da mulher duplamente subalternizada, não tendo mais seu doce sangue sugado pelo preconceito e subalternização.

Os ritos aos deuses representam os sacrifícios dos filhos da terra sob o jugo da colonização, sobre a cultura nativa arrancada, sobrepujada pelos padrões eurocêntricos, como a religião, os costumes, a língua, etc. Agora, “deram lugar/ à dignidade e ao amor” (DUARTE, 2005, p. 98), a descolonização mental foi empreendida e, assim, o homem da África recusa o padrão do colonizador, havendo aceitação, resgate e amor à cultura nativa ou ao que restou dela.

O novo tempo então é avistado, recupera-se o ideal da liberdade, da igualdade e tudo é brilhante e transparente, não mais obscuro ou tenebroso. O espelho do amanhã, representando a igualdade conquistada, refletirá uma imagem verdadeira, mostrará a “mulher verdadeira” diferente da “Maria Maculada” (DUARTE, 2005, p. 97). A “mulher de hoje” (DUARTE, 2005, p. 98) é a mulher livre, liberta, em situação de igualdade. A gradação dos versos finais indica uma gestação, o bebê que toma forma, ganha corpo e cresce para que viva. A “Mulher d’hoje” (DUARTE, 2005, p. 98) proposta pela poetisa é consciente, contudo, a perseguição da igualdade não findou.

O título com o dêitico “d’hoje” (DUARTE, 2005, p. 98), com destaque para a pronúncia crioula cabo-verdiana, nos permite uma abertura temporal à interpretação do poema. A sessão à qual pertencem os poemas aqui analisados estão marcados como “Março de 1981” (DUARTE, 2005, p. 91); a dêixis no título do poema, escrito há mais de trinta anos, aplica-se ainda à necessidade de a mulher da atualidade continuar a luta pelos seus direitos, visto que a predominância dos verbos nos últimos versos está no futuro do presente. Outra vez, então, ressaltando ser preciso dar continuidade à luta pela igualdade e liberdade. No futuro, a “mulher de hoje” (DUARTE, 2005, p. 98) será diferente e subversiva dos padrões a ela impostos e, no presente, ela começa a se construir como alguém livre.

3.4 Os cânticos finais da esperança

A seção final do capítulo traz os dois poemas que compõem a seção derradeira: “Cântico final e redentor” (DUARTE, 2005, p. 99), remete às duas ideias do título do livro objeto da pesquisa. O primeiro dos dois representa a retomada, não tocada ainda tão claramente neste *corpus*, a temática da insularidade em Cabo Verde e, mesmo que levemente, é dedicado ao

poeta mauritano Edouard Maunick. O segundo poema possui mensagem de redenção, “Poema somente”, dedicado ao poeta haitiano e ex-ativista comunista René Depestre, para junto de quem outros poetas são chamados a lutarem em prol da salvação coletiva.

Transcrevo, portanto, a seguir o primeiro poema desta seção:

Ilha

a Edouard Maunick

*“... tu avoues que l’ILE est fruit défendu
... seul vraie dans le poème”*

Disseste-me que
 Para lá da ilha
 Só existe a poesia
(notre vraie patrie après l’île)
E acreditei

Disseste-me um dia
 Nos acasos de um encontro
 Em Tânger
 Port-Louis
 Ou Mindelo

Que para lá da ilha
Só existe a poesia
(notre vraie patrie après l’île)
E acreditei

Juntei então
 Toda a areia do deserto
 E construí
 Grão a grão

Um palácio imenso e deslumbrante
 Onde me refugiei

Juntei então
Toda a água do oceano

E cerquei o meu palácio
Do mar mais profundo
Que algum dia existiu

Juntei então
 O azul de todos os céus
 E cobri o meu palácio
Da abóbada mais celestial
Que a natureza pintou

Habitante do paraíso
Só me restaria ser feliz
E construir a memória do esquecimento.

Faltou-me contudo

A PALAVRA

Sem a palavra
A ilha não existe

Sem a ilha
Não existe o poema

Sem o poema
Ilha é exílio

Poema é dor e amor
Poema é mágoa e alegria
Poema é injustiça e traição
Poema é entrega e abandono

E luta dos homens pela vida

Só assim o amanhã
Será diferente
Deste hoje de nojo

Só assim não seremos
Exilados
Nas nossas próprias ilhas
(DUARTE, 2005, p. 101-103).

O poema “Ilha”, como mencionei, é dedicado a Edouard Maunick, poeta mauritano, conhecido de Vera Duarte, com quem se encontrou em algumas ocasiões. A epígrafe, no entanto, com base em minha pesquisa, não se trata de um poema, mas talvez de uma frase de Maunick. Os trechos em francês: “tu avoues que l’île est fruit défendu”, traduzido, aproxima-se a “tu admites que a ilha é fruto proibido”; e “seul vraie dans le poème”, continuação do verso anterior, pode ser compreendido como “verdade apenas no poema”, não sendo ainda elucidativos apenas na epígrafe e dedicatória, mas no poema, em contexto geral, talvez o seja.

No entanto, o poema, que se inicia de modo narrativo, traz outra frase em francês repetida em duas estrofes, “notre vraie patrie après l’île”, que numa tradução simples pode significar “nossa verdadeira pátria para além da ilha”. Se a ilha é o fruto proibido e é necessário que se admita, e que tal verdade o é apenas no poema, a verdadeira pátria é a ilha. Inicialmente parece um enigma, mas na narração do começo do poema temos o sujeito poético a conversar com alguém que lhe disse haver além da ilha apenas a Poesia.

Essa ideia de além da ilha remete ao conceito que discuti no capítulo primeiro deste trabalho, a insularidade. Dentre alguns conceitos que se relacionam a isso, destaco o de nostalgia embrionária (LOPES, 1936, p. 5), a saudade antes da partida, porém desejosa de partir, desbravar, conhecer o além-mar. O sujeito do poema declara já ter encontrado seu interlocutor

em lugares que remetem aos possíveis encontros de Duarte com Maunick, como Tânger (no Marrocos), Porto Luís (na Mauritânia), ou em Mindelo (Ilha de São Vicente, Cabo Verde). A ideia reiterada de que a verdadeira pátria está para além da ilha significa que, para ambos, poetas, seu verdadeiro lar é a Poesia, pois “para lá da ilha/ só existe a poesia” (DUARTE, 2005, p. 101).

Neste momento do poema, a narração segue dizendo que sujeito poético, construiu sua própria ilha, seu próprio lar, seu próprio palácio, com seu próprio céu e seu próprio mar, contudo, de balde, pois, seu verdadeiro lar é a Poesia e ela se encontra para além da ilha. A constatação se dá pela percepção da ausência da “palavra”, em um dos dísticos, pois, sem palavra nada há. Uma relação de silogismo é então armada: sem palavra não há ilha, sem ilha não há poema, sem poema a ilha é o exílio. A casa do sujeito poético é onde está a Poesia, é além dos limites insulares, para ele, sem a unidade mínima da palavra, não o verso, apenas palavra, não haverá poema e a ilha será então um exílio, o isolamento do seu verdadeiro lar, que é a Poesia. Ora, a insularidade é a evasão lírica, pela qual, por meio da palavra poética, se encontra a Poesia no desbravar poético que rompe os limites da ilha, logo, tal verdade o é apenas no poema, onde há a Poesia, verdadeiro lar.

A insularidade também tem este aspecto, que a limitação isleña é uma fonte de inspiração para que o poeta cabo-verdiano, ou mesmo o homem isleño, sinta vontade de fugir, evadir desses limites, mesmo que poeticamente (LOPES, 1936, p. 5). Eis a conexão, a ilha é o fruto proibido por dar esse desejo de evasão pela Poesia, para além da ilha, isto é, para a Poesia além da ilha, o verdadeiro lar. Pode ser no poema, onde há a palavra e sua vastidão, a representação da mordida na maçã da árvore proibida, o conhecimento, saber o que há além, que há para além da ilha o verdadeiro lar, o conhecimento pela Poesia. Estar no paraíso é estar em ignorância, ignorar os problemas do além-lar é ser feliz, e isso é criticado.

Assim, o fim do poema regressa à temática social e diz que o poema é tudo, vida, sentimentos e situações boas e ruins, tal qual representa o homem morder o fruto e sair da proteção e provisão eternas do Éden. No poema há a verdade, por isso, o verso francês traduzido como “verdade apenas no poema”. Entretanto, deixar o paraíso significa lutar para viver, viver do próprio suor, e, apenas assim, lutando pela vida, é possível construir o amanhã melhor que é esperado por todos os poemas do livro. A ilha, no poema é a metáfora do lar, do conforto, do paraíso particular, entretanto, o verdadeiro lar está além, está em sair da ilha, a mesma ilha que é o fruto proibido por incentivar o homem a evadir e buscar sua verdade na Poesia. É um convite à ação, a deixar o castelo ilhado e protegido, significa sair do exílio da ignorância e da indiferença, descolonizar-se e romper a subalternização.

Passo, então, ao poema de fechamento do livro:

Poema somente

A René Depestre

En attendant
 Poderemos
 Eu, tu e todos os outros
 Escrever poemas
 Ao vento que passa
 Aos amores da rua 11
 E alléluias a une femme-jardin

Sentar-nos-emos
 Na roda dos poetas
 Mais o Arthur, A Sofia
 O Rosa, o nosso Corsino
 Tchicaya, Senghor e Cesaire

Sentar-nos-emos todos
 Numa insurreição de palavras
 Geradora e fecundante
 De um tempo novo e redimido

E esconjuraremos juntos
 As desgraças do
 Tempo que passa

Gloriosamente recusando
 A sorte
 A morte
 E todos os sacrilégios
 (DUARTE, 2005, p. 104).

Este poema final é o chamado coletivo de insurgência, resistência e união contra “a sorte/ a morte/ e todos os sacrilégios” (DUARTE, 2005, p. 104), ou seja, todas as transgressões, imposições fatídicas quer do imperialismo, quer das desigualdades ou preconceitos, e sobretudo contra a morte, o fim certo e precoce ao qual os subalternizados são submetidos e que as preces e súplicas recusam, pois, a vida verdadeira não é sobrevida, não é curta, mas plena de liberdade.

Dedicado a René Depestre, também poeta haitiano, considerado uma das grandes vozes literárias do Haiti, também ex-ativista comunista, no poema, Duarte convida este e outros poetas para a gloriosa recusa explicada acima. Tal agência, ação de engajamento contra o poder hegemônico vigente, atitude de resistência e combate (ASHCROFT et al., 2007, p. 6-7), será feita por meio da Poesia. Esse é o convite estendido aos nomes listados por Duarte. Curiosamente, não foram abordadas ainda em nenhum outro trabalho as correlações sobre quem são, na verdade, estes poetas. Arrisco, então, algumas suposições que aponto a seguir.

O Arthur que Duarte convida para a “roda dos poetas”, pela grafia com ‘h’, recai, em minha visão, a Rimbaud, poeta francês de renome mundial e reconhecidamente revolucionário. A Sofia também convidada não localizo outra senão Sophia (com ‘ph’, na grafia original) de Mello Breyner Andresen, poetisa portuguesa que se manteve ativa e insurgente contra a ditadura no período salazarista. O Rosa atribuo ao poeta português António Ramos Rosa, já falecido, que foi militante e sofreu prisão política no período salazarista. O “nosso Corsino” é Corsino Fortes, poeta cabo-verdiano de linguagem riquíssima, de poesia bilíngue, em língua cabo-verdiana e portuguesa, primeiro presidente da Academia Cabo-verdiana de Letras. Tchicaya é o poeta congolês Tchicaya U Tam’si, conhecido por ser o poeta do sofrimento com poesia também de direitos humanos, como Duarte. Senghor se trata de Léopold Sédar Senghor, político e poeta senegalês, fundador da corrente literária da Negritude, movimento dos anos 60 a 80, do séc. XX, de valorização africana. E Cesaire vem a ser Aimée Cesaire, poeta de Martinica, também membro e defensor do movimento Negritude.

Por meio da “insurreição de palavras” (DUARTE, 2005, p. 104), deseja o novo tempo, redimido, de um novo amanhã, salvo, após as intensas súplicas, as fervorosas sete preces, que anseiam pela salvação coletiva. Somente pela Poesia, todos estes poetas juntos, e leio além, afirmo, todos os leitores e intelectuais a ter contato com este poema, talvez possam esconjurar “as desgraças do/ Tempo que passa” (DUARTE, 2005, p. 104), tempo este que transformou gerações de crianças africanas em subalternizados sem perspectiva, com desespero, mas jamais sem esperança. Eis a “holística comunhão” (DUARTE, 2005, p. 63) mencionada por Vera Duarte no poema de conexão entre as súplicas e as preces, “Salvé Poesia”: que a Poesia seja salvação, que haja salvação pela Poesia.

Assim sendo, pode ser erigido um questionamento a respeito dos cânticos finais: a quem é enviada essa mensagem? Qual o objetivo dessa poesia de direitos humanos? É possível afirmar que estes dois últimos poemas armazenam a utopia, o lar que todos anseiam, mas não sabem onde fica além da Poesia, guardam e sonham com a esperança que os poetas evocados também sonharam em vida e que alguns ainda permanecem carregando em oração, cantando e clamando por esse ideal que, de fato, parece estar preso na caixa de Pandora. A utopia de esperança é cantada positivamente, como algo aguardado, logo, o destinatário, o interlocutor, desta poesia vem a ser a própria humanidade, que precisa da salvação coletiva, mas pode não saber ou não querer saber. O interesse pela salvação coletiva, que indica sair do castelo, requer desbravar o além-mar para que se vá em busca do verdadeiro lar e se encontre o lar da Poesia, o que não é fácil. Assim, os poemas, de modo geral, da seção das preces vêm a ser realmente orações, esperançosas, pois a esperança não morre jamais para quem acredita e a fé em não ver,

mas crer é empregada nas preces e cantada encomiasticamente no final, de humano para humano.

DOXOLOGIA

A obra de Vera Duarte, no contexto de Poesia, como pude observar após o percurso deste trabalho revela seu profundo engajamento com a questão dos direitos humanos. A própria poetisa chega a afirmar esta dúvida nas páginas iniciais do livro, quando diz: “direitos humanos em forma de poesia ou a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos”. O caso é que abordar os direitos humanos pela poesia pode gerar inúmeros questionamentos, como por exemplo, a literatura engajada, a literatura pós-colonial, ou mesmo, como costuma-se dizer sobre a literatura cabo-verdiana e a poesia de Vera Duarte: o veio social é uma das temáticas principais.

Desde Eugénio Tavares, o “clássico-crioulo” que, pioneiro, utilizou a língua cabo-verdiana, no início do séc. XX, ainda tão tímida e ainda pouco reconhecida pelos ilhéus, findou por marcar o momento inicial da busca pela compreensão da identidade do homem do Arquipélago. Essa fase culminou no período da *Claridade* que, mesmo havendo críticas de que fora um movimento intelectual que forjou uma identidade e sem conexão com a população não-culta, ainda hoje configura-se como o ponto de partida que mensura as atitudes artísticas dos movimentos que se seguem. Eis um problema: de que modo a parcela intelectual pode interferir na sociedade e nessas camadas menos instruídas? Pensando assim, o artista/escritor ou o intelectual podem atuar politicamente sobre a sociedade em que estão inseridos?

Edward Said, crítico literário e ativista da causa palestina, em “O papel público dos escritores e intelectuais”, questiona se um intelectual ou um escritor podem ser apolíticos (SAID, 2007, p. 148), e responde que não e separa intelectual de escritor. O escritor é o literato que, segundo Said, por vezes é endeusado por sua arte de inspiração sublime, superior, é o iluminado pelo dom das palavras; já o intelectual é a figura que demonstra domínio e maestria nos saberes, que possui erudição (SAID, 2007, p. 155).

Para Said há equivalência entre o intelectual e o escritor, tendo em vista que os dois exercem influência no domínio acadêmico do saber, no contexto científico da universidade, tanto quanto no domínio público, o qual já é majoritariamente dominado pela mídia e pelo governo (SAID, 2007, p. 154, 157-158). Isso indica que eles não precisam ser nem estar dissociados, que o escritor-intelectual não pode ser apolítico (SAID, 2007, p. 155).

Nesse contexto, o escritor-intelectual tem por papel agir de maneira “oposicionista, revelar e elucidar a competição [...], desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível” (SAID, 2007, p. 164-165). O poder invisível, de que fala Said, representa as articulações

hegemônicas que agem, por meio do silenciamento, nas estruturas sociais sem serem questionados ou sendo pouco questionados. Em concordância com Said, Abdala Jr. escreve que o poeta é também um intelectual, que tem por papel opor-se às medidas do sistema invisível de poder que age de modo meticuloso no domínio político (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 77).

A hegemonia, aqui compreendida pelo viés pós-colonialista de Ashcroft, significa o poder dominante consentido, isto é, as camadas subalternizadas o aceitam por ansiarem lá estar e também a exercer (ASHCROFT et al., 2007, p. 106). Assim sendo, as estruturas hegemônicas atuam se mantendo sólidas e convincentes, assim, o intelectual ou o escritor estão aptos a observá-las, expô-las, mas também as repetir.

Said usa como exemplo os EUA, que utilizou a estratégia de governo alojar-se no centro da prática intelectual fora do âmbito acadêmico (SAID, 2007, p. 152), isto é, pela mídia. Assim, o intelectual acadêmico perde o lugar e sua influência para a manipulação hegemônica em governos que usam a mídia como meio de propagação de suas ideias sobre intelectualidade, tendo em vista que é persuasiva essa posição, e a posição assumida daquele lugar tende a ser aceita. Nesse sentido, o poeta, o intelectual-escritor, tem ao seu alcance a literatura e sua erudição, por meio das quais fala, postula, formula teses, lança propostas e encontra espaço para o diálogo.

Said destaca que há possibilidade de intervenção por parte do intelectual-escritor em algumas formas de luta social. Uma delas consiste em impedir o desaparecimento do passado, oferecer alternativas à memória histórica oficial, subvertê-la com outras em nome da identidade nacional (SAID, 2007, p. 170). Outra possibilidade apontada por Said reside na criação de lugares para a coexistência das manifestações que representem a diversidade cultural, política, ideológica e mesmo nacionalista ao invés de fomentar campos de batalha entre os diversos modos de pensar (SAID, 2007, p. 171). Em suma, o escritor-intelectual deve manter vivo o seu passado histórico.

Edward Said propõe que os confrontos na verdade têm findado quando os subalternizados passam a agir igualmente ao poder invisível, a saber, o imperialismo. Para ele, que defende a causa palestina, não é importante sobrepor-se ou subjugar os judeus, mas sim cessarem as disputas, as batalhas, a propagação da dualidade que opõe a Palestina a Israel, na qual o povo israelita sempre é mostrado pela mídia como vítima (SAID, 2007, p. 173). Said afirma que o sofrimento palestino não pode ser ignorado, mas sabe que os judeus também possuem um histórico de dor, e ele acredita no respeito entre essas partes, de modo que seus espaços culturais e territoriais sejam negociados, não sendo necessária a supressão de uma cultura em detrimento da outra.

No caso da poetisa Vera Duarte, sua intervenção acontece tanto nas representações dos direitos das pessoas subalternizadas quanto na literatura, para denunciar a história pela versão do oprimido, para ressaltar a importância da preservação dos saberes dos povos em situação de exploração social e econômica, para colocar em evidência, em patamares equivalentes aos dos opressores, em coexistência, não em confrontos, a história dos marginalizados pelo imperialismo que a partir no anos 70 encontrou outras formas de dominação para não perder o poderio.

O escritor-intelectual cria em sua obra espaços para a reflexão da diversidade de modos de viver sem, no entanto, descuidar da linguagem poética. Nesse contexto, a poesia de Vera Duarte foi escrita a partir de um lugar que valoriza uma poética que se afasta do cânone e que não deve ser observada como exótica. Constatamos que a literatura cabo-verdiana representa um campo aberto e frutífero ao trabalho da crítica literária, tão plural quanto a riqueza cultural do Arquipélago de Cabo Verde.

Por isso o papel de poetisa que escreve ou veicula uma poesia de direitos humanos, ou mesmo direitos humanos em forma de poesia, é essencial. Entretanto, há ainda outras possíveis relações teóricas a serem percorridas sobre o posicionamento poético de Duarte, que podem ser comparadas com as que Gilles Deleuze e Félix Guattari tratam no livro *Kafka: por uma literatura menor* (2015), tendo em vista que tal raciocínio vai ao encontro da produção de Duarte.

Deleuze e Guattari esclarecem que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATARI, 2015, p. 35). Isto quer dizer que a língua da dominação, considerada maior, de maior visibilidade, aceitação e acessibilidade, quando usada para expressar uma literatura de e sobre pessoas marginalizadas, estando engajada na comunicação inter-humana de vozejar o silenciado, pode ser concebida como literatura menor. Assim sendo, dizem os autores, nessa literatura tudo é político (DELEUZE; GUATARI, 2015, p. 36).

Ora, a poesia de Duarte possui esses traços políticos. Um deles reveste-se do modo como, não apenas ela, mas também outros escritores cabo-verdianos e os dos outros países que foram colônias de Portugal, utilizam o Português para produzir literatura. Na verdade, provocam ruído, identificado pelo uso de expressões locais, de vocábulos em Crioulo cabo-verdiano, no caso de Vera, pelo uso dos sinais de pontuação, de letras maiúsculas ou minúsculas sem seguir a norma culta da língua portuguesa. O uso do Português também é empregado para criticar o comportamento neoimperialista que persiste nos países que se tornaram independentes com a descolonização. A literatura menor configura-se nessa condição de transgressão à língua e negação da cultura do colonizador.

Outra característica referente é que “numa literatura menor, as condições de uma enunciação individual não são dadas” (DELEUZE; GUATARI, 2015, p. 37). Tudo numa literatura dita menor possui propósito coletivo, visto que há urgência pela transformação de questões sociais que geram a injustiça. Assim, não há sujeitos, segundo Deleuze e Guatari, pois a literatura será enunciação coletiva como agenciamento contra as opressões, as articulações hegemônicas. Lembremos que Abdala Jr. e Sartre também discorrem sobre a literatura subjetivamente expressar o coletivo.

Nisto reside a função maior da linguagem, para Deleuze e Guatari, no agenciamento da língua para se opor à opressão praticada pelos usuários de uma língua maior (DELEUZE; GUATARI, 2015, p. 53). Isso permite chamar literatura popular, marginal, menor a uma obra que possui expressão coletiva. Os poemas de *Prece e súplicas ou os cânticos da desesperança*, de Vera Duarte, constituem-se como escrita das lágrimas e dores dos povos africanos explorados, escravizados e expatriados e assim exercem o que Deleuze e Guatari disseram, a função maior da linguagem.

Por conta disso, cabe evocar uma imagem poética utilizada por Duarte recorrente em seus livros de poemas, a saber, no próprio *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, como também em *O arquipélago da paixão*, no poema “Impotência”, em que o sujeito poético feminino assume um posicionamento revoltado a respeito da situação em que se encontra, sob o jugo de uma paixão:

[...]
 Quisera eu ser Pandora
 E despejar-te todo o meu mal
 Fazer-te fraco e ser eu forte
 De coração pérfido e face bela
 Para de amores por mim morreres
 [...]
 (DUARTE, 2001, p. 38).

A análise do poema neste momento não cabe, mas chamo a atenção à evocação de Pandora que não é única na poesia de Duarte. No *corpus* analisado neste trabalho temos também menções à esta mulher/deusa que foi responsável por lançar sobre a Terra os males, mas na caixa de onde estes saíram ficou a esperança. Na prece sétima, “Em Gorée eu chorei”, ela usa novamente a imagem de Pandora para citar o futuro que o sujeito poético enxerga e que é oposto ao passado de violência impetrado pelo imperialismo contra a África e a toda e qualquer região da Terra, retornando ao tema de Pandora:

[...]
 Apenas antevi
 – premonitório –
 Um oblíquo futuro
 Todo ele contido
 Na caixinha de Pandora
 [...]
 (DUARTE, 2005, p. 90).

A caixa de Pandora, símbolo negativo, o reservatório de todos os males, no qual a esperança ficara presa, aqui é posto positivamente por mostrar um futuro possível, tendo em vista que o passado é indelével. O posicionamento de Duarte mostra a subversão a uma imagem pejorativa da mulher na cultura helênica que se espalhou juntamente com o colonialismo. Nesse sentido, Pandora, sendo mulher é considerada culpada, tal qual Eva e o engano que fez a raça humana deixar o Éden. Duarte traz Pandora como força de vingança, de devolução de males àqueles que os provocaram, sendo Pandora uma poesia necessária, que vai de encontro aos discursos e estruturas hegemônicas.

Logo, o papel da poesia de Vera Duarte que, segundo suas próprias palavras, é a insustentável e dramática poesia dos direitos humanos, é extremamente necessária. No contexto de discussão do trabalho, para fins de retomada, temos a discussão do engajamento da poesia, da descolonização da mente, do rompimento com o colonizador pela ação da violência, há versos de Duarte a reproduzir todo esse conjunto de discursos, em “Desejos”, de *Amanhã amadrugada*, seu primeiro livro de poesia publicado: “Queria ver morrer assassinado/ um tempo de luto/ de homens indignos” (DUARTE, 2008, p. 90), em que a declaração não é menos contundente que o ponto de vista do aparato teórico discutido.

Nesse sentido, a literatura cabo-verdiana - como vimos de modo breve do período pré-*Claridade* e propriamente da *Claridade* - ainda há muito para produzir e mostrar ao mundo no contexto atual, com Vera Duarte e outros escritores e poetas. De fato, a produção poética de Duarte, aqui investigada, ganha mais visibilidade do que já possui a partir de trabalhos como este, realizado no âmbito das instituições de pesquisa. Essa é apenas uma parcela ínfima de contribuição intelectual diante do cenário dominado pelas sete cabeças da Hidra a assolar o mundo. Os excluídos da Terra ainda clamam, ainda suplicam, ainda enviam preces de fé e aguardam que seus cânticos da esperança sejam ouvidos e chegue então a “manhã renovada” (DUARTE, 2008, p. 90).

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Apresentação: “Eu quero frátria”. *In*: GOMES, Simone Caputo (org.). **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 9-12.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no século XX**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 288 p.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Tradução de Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1991. 122 p.

ALCÂNTARA, Osvaldo. Brancaflor. *In*: **Claridade**: revista de Arte e Letras. São Vicente, n. 7, p. 17-18, dez. 1949.

ALCÂNTARA, Osvaldo. Nasceu um poema. *In*: **Claridade**: revista de Arte e Letras. São Vicente, n. 7, p. 18, dez. 1949.

ALCÂNTARA, Osvaldo. **Itinerário de Pasárgada**. [S.l.]: Oitenta anos de Claridade, 2017. Disponível em: <http://oitentaanosdeclaridade.blogspot.com.br/2017/09/itinerario-para-pasargada.html>. Acesso em 03 de mar. 2018.

ALMADA, David Hopffer. Da travessia no deserto ao ressurgimento de uma nova azagua. *In*: VEIGA, Manuel (org.). **Cabo Verde: insularidade e literatura**. 1. ed. Paris: Éditions Karthala, 1998a, Capítulo 4, p. 57-62.

ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro. **Alguns apontamentos a propósito de recentes polémicas sobre a identidade literária caboverdiana – 2**: Arménio Vieira: uma fulgurante ilustração da mudança de paradigma na poesia cabo-verdiana. BUALA, 2010. Disponível em: www.buala.org/pt/a-ler/alguns-apontamentos-a-proposito-de-recentes-polemicas-sobre-a-identidade-literaria-caboverdi-0. Acesso em 3 de mar. 2018.

ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro. A poética cabo-verdiana pós-Claridade: alguns traços essenciais da sua arquitectura. *In*: VEIGA, Manuel (org.). **Cabo Verde: insularidade e literatura**. 1.ed. Paris: Éditions Karthala, 1998b, p. 137-165.

ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro. Que caminhos para a poesia caboverdiana? **Navegações**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 92-106, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9446/6545>. Acesso em 5 de jan. 2018.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 7-17.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2004. 283 p. Disponível em: https://www.academia.edu/26607050/The_Empire_Writes_Back_-_Theory_and_Practice_in_Postcolonial_Literature. Acesso em 5 de jan. 2018.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Post-colonial studies: The key concepts**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2007. 292 p. Disponível em: <http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/else-liliani-ssmhum/postcolonialstudiesthekeyconceptsrouledgekeyguides.pdf>. Acesso em 5 de jan. 2018.

BAHRI, Deepika. **Feminismo e/no pós-colonialismo**. Tradução de Andréia Guerini e Juliana Steil. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v21n2/18.pdf>. Acesso em 27 de dez. 2018.

BARBOSA, Jorge. Carta para Manuel Bandeira. *In: Claridade: revista de arte e letras*. São Vicente, n. 4, p. 25, jan. 1947.

BARBOSA, Jorge. Casebre. *In: NEVES, João Alves das. Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa – Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963, p. 15-16.

BARBOSA, Jorge. Poema do mar. *In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Lúvia; BARBEITOS, Arlindo. (Orgs.). Poesia africana de língua portuguesa: (antologia)*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, p. 125-126.

BARBOSA, Jorge. **Você: Brasil**. [S.l.]: Antônio Miranda, 2008. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_africana/cabo_verde/jorge_barbosa.html. Acesso em 03 de mar. 2018.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978. 95 p.

BÍBLIA, Português. **Bíblia de estudo plenitude**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001. 1526 p.

BINDER, Pat; HAUPT, Gerhard. **Mohammed Benaïssa: Asilah Festival**. (online) Berlim: Nafas Art Magazine, 2004. Disponível em: <https://universes.art/nafas/articles/2004/benaissa/>. Acesso em 3 de jan. 2019.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2012. 377 p. Disponível em: https://books.google.com/books/about/O_p%C3%B3s_colonialismo_e_a_literatura.html?id=OsBSBAAAQBAJ. Acesso em 3 de mar. 2018.

BONNICI, Thomas. **Representação feminina na literatura da África do Sul**. *Mimesis*, Bauru, v. 23, n. 2, p. 91-101, 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/download/178/128>. Acesso em 27 de dez. 2018.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009, p. 223-239.

BRITO-SEMEDO. **“As ilhas do meio do mundo”, de Oswaldo Osório**. Esquina do Tempo, 2016. Disponível em: <http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/as-ilhas-do-meio-do-mundo-de-oswaldo-565708>. Acesso em 03 de mar. 2018.

BROOKSHAW, David. A busca da identidade regional e individual em *Chiquinho* e o movimento da Claridade. *In: Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: A la recherche de l'identite individuelle et nationale. Actes du Colloque International. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985, p. 185-191.*

CABRAL, João de Pina. **A prece revisitada:** comemorando a obra inacabada de Marcel Mauss. Rio de Janeiro: Religião e Sociedade, Vol. 29, n. 2, 2009, p. 13-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rs/v29n2/v29n2a02>. Acesso em 27 dez. 2018.

CAMÕES, Luís. **Os lusíadas.** São Paulo: Abril, 2010. 248 p.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem.** Remate de Males – Antonio Candido. IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, p. 81- 89, 1999. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118273/1/ppec_8635992-5655-1-PB.pdf. Acesso 3 de mar. 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 204 p.

CANIATO, Benilde Justo Lacorte. Hora di Bai: Típica Síntese Caboverdiana. *In: Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: A la recherche de l'identite individuelle et nationale. Actes du Colloque International. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985, p. 207-213.*

CARDOSO, Pedro. XI. *In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Lívia; BARBEITOS, Arlindo (org.). Poesia africana de língua portuguesa: (antologia).* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, p. 123-124.

CORRÊA, Cláudia Maria Fernandes. **Encontros meridionais, histórias transacionais:** quando a voz feminina (re)nasce pela poesia. 2014. 325 f. Tese (doutorado) FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 157 p.

DUARTE, Vera. **Amanhã amadrugada.** 2. ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. 128 p.

DUARTE, Vera. **O arquipélago da paixão.** 1. ed. Mindelo: Edições Artiletra, 2001. 102 p.

DUARTE, Vera. **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança.** Coleção Poética e Razão Imaginante. Lisboa: Instituto Piaget, 2005. 107 p.

DUARTE, Vera. **Programa Café Literário com Vera Duarte.** Praia: Canal Tiver Broadcast, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ejCiN4Kc5Jw&t=1786s>. Acesso em: 01 de mar. 2018.

ELÍSIO, Filinto; SOUTO, Márcia (org.). **Claridosidade – Edição Crítica.** 1. ed. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017. 568 p.

ESTEBAN, Claude. **Crítica da razão poética**. Tradução de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 225 p.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962. 1081 p.

FERNANDES, Gabriel. **Em busca da nação**: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006. 285 p.

FERNANDES, Maria de Fátima. Descobrir, conhecer e debater Cabo Verde: cabo-verdianidade e representações estético-ideográficas na novíssima literatura cabo-verdiana. **Revista contraponto**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 69-81, 2012. Disponível em: <http://seer.pucminas.br/index.php/contraponto/article/view/4599>. Acesso em 4 de jan. 2019.

FERREIRA, Armando. **Morna**. 2015. Disponível em: <http://www.caboverde-info.com/Identidade/Cultura/Morna>. Acesso em 02 de mar. 2018.

FERREIRA, Manuel. O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido. *In: Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: A la recherche de l'identite individuelle et nationale. Actes du Colloque International*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985, p. 241-250.

FONSECA, Aguinaldo Brito. Poeta e povo. *In: Claridade*: revista de arte e letras. São Vicente, n. 7, p. 28, dez. 1949.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978. 349 p.

GABRIEL, Rui Guilherme. **Exemplo barroco**: o paradigma poético de João Vário. Coimbra: CONFLUENZE Vol. 2, nº. 1, 2010, p. 112-129. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/1861>. Acesso em 5 de jan. 2018.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: literatura em chão de cultura. São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. 312 p.

GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Érica Antunes (org.). **Literatura Cabo-verdiana**: Seleta de poesia e prosa em Língua Portuguesa. 1. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2015. 142 p.

GOMES, Simone Caputo. Prefácio: ainda e sobretudo a paixão. *In: DUARTE, Vera. O arquipélago da paixão*. 1. ed. Mindelo: Edições Artiletra, 2001, p. 7-24.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. 166 p.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. Prefácio. *In*: DUARTE, Vera. **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança**. Coleção Poética e Razão Imaginante. Lisboa: Instituto Piaget, 2005, p. 37-47.

LOPES, Felisberto Vieira. Para o estudo da literatura de Cabo Verde: lugares comuns e estereótipos. *In*: **Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise**: A la recherche de l'identité individuelle et nationale. Actes du Colloque International. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985, p. 257-261.

LOPES, Manuel. Crioulo. *In*: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Lúcia; BARBEITOS, Arlindo (org.). **Poesia africana de língua portuguesa**: (antologia). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003, p. 141.

LOPES, Manuel. Ensaio: Tomada de vista. *In*: **Claridade**: revista de arte e letras. Mindelo - São Vicente, n. 1, 1936, p. 5-6.

MACEDO, Tânia. Claridade e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e seu diálogo com as literaturas do Brasil e de Portugal. *In*: TUTIKIAN, Jane; ASSIS BRASIL, Luiz Antônio (org.). **Mar horizonte**: literaturas lusófonas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 87-98.

MARTINS, Ovídio. Desesperança. *In*: **Claridade**: revista de arte e letras. São Vicente, n. 9, p. 35, dez. 1960.

MOURA, Fernanda Messeder. **O apelo e a unidade épica na Tebaida de Estácio**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP) em 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-04072012-103237/pt-br.php>. Acesso em 20 dez. 2018.

OSÓRIO, Oswaldo. Uma literatura nascente: a poesia anterior à Claridade. *In*: VEIGA, Manuel (org.). **Cabo Verde**: insularidade e literatura. 1. ed. Paris: Éditions Karthala, 1998, p. 109-113.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras, 2007. 184 p.

SALES, José das Candeias. Diálogo teológico-cosmogónico egípcio. Lisboa: **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, vol. 1, n. 16/17, 2012, p. 183-231. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cienciareligioes/article/view/3821/2551>. Acesso em 3 de jan. 2019.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na literatura cabo-verdiana. *In*: VEIGA, Manuel (org.). **Cabo Verde**: insularidade e literatura. 1.ed. Paris: Éditions Karthala, 1998, p. 33-44.

SANTOS, Maria Elsa Rodrigues dos. As máscaras poéticas de Jorge Barbosa. *In*: **Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise**: A la recherche de l'identité individuelle et nationale. Actes du Colloque International. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985, p. 295-302.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. 231 p.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. *In*: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 3-21.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Vera Duarte e a busca desesperada da palavra perdida. *In*: DUARTE, Vera. **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança**. Coleção Poética e Razão Imaginante. Lisboa: Instituto Piaget, 2005, p. 23-32.

SILVA, Fernanda Felisberto da; SOUZA, Ricardo Silva Ramos de. Novas tendências da poesia cabo-verdiana: escritores heterônimos de si próprios. **Contexto**, Vitória, n. 25, p. 49-79, 2014. Disponível em: http://www.lirecapvert.org/_media/cv-litterature-silva-souza-2014.pdf. Acesso em 3 de mar. 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133 p.

VEIGA, Manuel (org.). **Cabo Verde: insularidade e literatura**. 1. ed. Paris: Éditions Karthala, 1998. 256 p.

ZUCHIWSCHI, José. **Longe de ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico**. Rio de Janeiro: Revista Religião e Sociedade, Vol. 30, n. 1, 2010, p. 165-187. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rs/v30n1/a09v30n1.pdf>. Acesso em 27 de dez. 2018.