
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DÍALOGOS POÉTICOS: O GUESA, DE SOUSÂNDRADE, E PÃO E FONEMA, DE CORSINO FORTES

Robson Dutra (Unigranrio)
robson.dutra@oi.com.br

RESUMO: A partir do conceito de “épica” e da múltipla discursividade produzida por este gênero literário, este texto reflete sobre o herói e discursividade acerca dele em *O Guesa*, de Sousândrade, e *Pão e fonema*, de Corsino Fortes, bem como os diferentes contextos literários neles representados. Pretende também estudar como o índio brasileiro e o nativo caboverdiano tornaram-se alegorias de identidades pessoais que representam identidades nacionais e, a partir da teoria pós-colonial, observar novas maneiras de representação da história e da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Herói; “Épica”; Identidade nacional; Pós-colonialismo.

Um dos pontos notórios de aproximação entre Brasil e África foi a leitura atenta, num momento inicial, de escritores brasileiros naquele continente e, mais recentemente, uma produtividade literária que abole os limites atlânticos que nos separam. Nomes como Pepetela, Paula Tavares, Noémia de Sousa, José Craveirinha e Mia Couto, entre muitos outros, são unânimes em reconhecer os laços que unem a literatura brasileira à de seus países, em épocas muito anteriores à da globalização de nossos dias.

Em Cabo Verde, o acesso a obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa foi uma reação ao isolamento imposto pela política salazarista que, em *Claridade*, marco da modernidade crioula, absorveu políticas de resistência no combate e na consolidação de uma identidade nacional por meio da assunção do real social, cultural e antropológico daquele arquipélago. Resulta daí a opção de os claridosos mirarem-se no “modelo de afirmação mestiça no qual a África buscava identidade” (Ribeiro 1992: 701), expresso por heróis, malandros e mestiços anônimos brasileiros em substituição ao modelo ultrapassado do navegador solitário que a literatura colonial cultuava em pleno século XX.

Nesse sentido, o Modernismo brasileiro representou uma ruptura com o paradigma estético-literário europeu na busca de uma tradição local que se contrapusesse a elementos exógenos e deterministas do colonialismo. Assim, deu destaque aos componentes indígena e negro na formação não apenas da brasilidade, mas de uma americanidade que ecoou nas literaturas africanas de língua portuguesa, contribuindo para forjar sua independência literária. Tais procedimentos se revelaram através de uma discursividade própria, tanto do Brasil quanto dos países africanos que, cientes de seu lugar como sujeitos da História, interrogaram o cânone colonialista, tecendo em suas fissuras narrativas que dessem conta de seus percursos.

Esta contraposição se deu através de uma reação ao modelo “épico” clássico que, reafirmamos, era ainda vigente no imaginário colonial e repassado às colônias como forma de manutenção do *status* do dominador. Na verdade, tal contradiscursividade encontra-se no esvaziamento deste gênero literário, de modo que ao referir-se à épica e a seus protagonistas, Erich Auerbach (1997) assinala que heróis clássicos como Aquiles ou Ulisses representam duas figuras contrastantes. Apesar das diferenças entre o herói de morte gloriosa e aquele cujo ímpeto o leva a buscar a pátria, o que fica nítido em Homero é o quanto as representações de ambos correspondem ao que havia de melhor no imaginário cultural grego de então, visto que seus protagonistas se entregam aos seus desejos, não obstante o poder absoluto de suas divindades. Auerbach nos faz entrever um certo individualismo nessa poesia, à qual se soma uma relativa liberdade de ação das personagens, à despeito de seu destino.

Tal individualidade é atenuada em Virgílio, tido como cultor de uma “épica artificial” em contraste com a “épica espontânea” de Homero. Todavia, Auerbach adverte que a desqualificação de Virgílio em relação a Homero é errônea, pois não leva em conta as grandes diferenças entre a Grécia do século IX A.E.C. e a Roma dos primórdios da era cristã. Assim, Aquiles e Ulisses são considerados em seu caráter individual, num sistema de relações que não existe em Enéias, uma vez que este herói não é retratado individualmente, mas em relação à coletividade, à promessa de fundação de uma nova nação. Essa característica se revela em epítetos como “o de pés ligeiros” e “industrioso”, respectivamente aos gregos, e o de “piedoso” e “patriarca” com que Virgílio ressalta a responsabilidade social de Enéias

O objetivo de Auerbach é estabelecer uma ligação entre o tipo de caracterização heroica, em Virgílio, com a idealização católico-medieval que através de Jesus Cristo – uma figura também piedosa e paternal – representa aquele que abre mão da individualidade em prol do bem coletivo. Sendo assim, “ao entrar na consciência dos povos da Europa, a história do Cristo mudou fundamentalmente a concepção do destino do homem e sua maneira de descrevê-lo” (Auerbach 1997: 26). Tal assertiva mostra que, se para Aquiles e Ulisses interessava o mundo visto, para o filho de Deus interessa apenas o etéreo que metaforiza o futuro ideal.

Tais considerações nos levam a perceber a permanência do ideal “paternalista” na épica portuguesa que, séculos depois de gregos e romanos, corresponderia aos ideais renascentistas e expansionistas de um mundo para além de suas fronteiras. Vasco da Gama é um herói modelar que evidencia a capacidade de os autores renascentistas

em recriar paradigmas do período clássico (D’Onofrio 2004: 242). Ao narrar as aventuras do descobrimento, tendo como eixo principal sua viagem às Índias, Camões instaura um herói português quimérico, obstinado, seguro e dedicado à árdua tarefa de levar os ideais moralizantes de sua nação aos gentios (D’Onofrio 2004: 245).

Podemos perceber alguns traços da constituição “épica” e à maneira como respondem a ideais culturais, sociais e políticos de heroísmo ou de comportamento coletivo de seu tempo que, evidentemente, passaram ao imaginário colonial português e ao diálogo estabelecido entre os escritores que prestigiamos: Sousândrade e Corsino Fortes, através de *O Guesa* e *Pão e fonema*, respectivamente. Como veremos, ambos encerram em suas obras muitas das inquietações, angústias não apenas do Modernismo, mas do Pós-Modernismo que, via de regra, oscilam em torno de noções de centramento, descentramento, estilização, bem como a de um novo discurso sobre/para suas nações.

É a partir do percurso do herói, personagem sob a qual se constrói densa discursividade épica, que nos propomos a refletir sobre o modo como estes escritores participam do espaço pós-colonial pelo desmonte da mentalidade vigente e da regeneração pela via literária das identidades nacionais. Para tanto, iniciamos nosso estudo detendo-nos brevemente sobre o herói e a multiplicidade de significados que lhe é inerente.

Ao discorrer sobre a nova concepção do herói, surgida no século XIX, Lukács resalta a busca por uma analogia entre o mundo descrito pela ficção literária e o processo de individualização que causou conflitos do homem com o mundo. O amor e as aventuras se tornaram temas dominantes do romance, gênero em que o herói confrontou a ordem social estabelecida. Lukács diferencia a épica do romance a partir das relações com o meio, apontando que o surgimento de novos tempos rompeu definitivamente o universo harmônico em que o homem se integrava à natureza e à coletividade, redimensionando os laços entre civilização e arte e explicando como as formas artísticas se estruturam.

Os traços distintivos do herói são oriundos, portanto, do processo de ruptura: na Antiguidade clássica ele se associava ao todo que constituía sua vida, seguindo um percurso que o conformava ao seu espaço. No entanto, acabou por se defrontar com evidências que apontaram para sua “problematização”, dando início ao processo de humanização do herói, o que o fez envidar esforços para vencer as adversidades da vida e da simultaneidade passou a ter com um mundo exterior em constantes alterações. Por isso, o romance é definido como a epopeia de um tempo em que “a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (Lukács 2001: 55).

Muito embora estes postulados refiram-se ao romance, é possível estabelecermos um diálogo eficaz com a poesia de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1833-1902), visto que o poeta maranhense também discorreu sobre seu tempo a partir de características sociais como fragmentação, diluição e desigualdade. Criador de uma

linguagem representativa de um processo de fragmentação expresso por metáforas, orações reduzidas e fusões vocabulares que se distanciam da práxis romântica, o escritor revela um olhar transformador que antecipou a expressão modernista.

Graduado em Letras em Letras pela Sorbonne, onde também cursou Engenharia de Minas, Sousândrade viajou pela Europa e repúblicas latino-americanas para, posteriormente, fixar-se em Nova Iorque, onde editou *Obras poéticas* e alguns cantos d’*O Guesa*, seu poema “épico”. Esta experiência foi fundamental para sua percepção do mundo capitalista e do grande desenvolvimento industrial que fundamentam as teses de Luckács e de Auerbach. Foi ao longo dela que o poeta deu-se conta do ônus de uma democracia calcada no capitalismo e na competição comercial entre os habitantes da cidade grande, o que lhe permitiu comparar esta metrópole com um Brasil ainda sob o regime imperialista, fato que, de acordo com seus biógrafos, foi fundamental para seu exílio, dado, sobretudo, seus ideais republicanos.

O *Guesa*, poema de treze cantos escritos em cerca dez anos, utiliza recursos expressivos que denotam necessidade de mudanças através da criação de neologismos e de metáforas vertiginosas que dialogam com as premências de um novo mundo. Tal se depreende na errância que caracteriza a personagem-título, fazendo audíveis em seu percurso as vozes dos “perdedores” da história. Ademais, ao caracterizar o poema como uma “epopeia latino-americana”, Humberto e Haroldo de Campos alargam a semântica do “épico”, tornando tal gênero uma forma de expressão de textos considerados “menores”. Daí que, para Costa Lima, “Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo, antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional. Só ele não foi mero reflexo de correntes europeias. Por isso mesmo ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas” (Campos 2002: 410).

Os irmãos Campos consideram Sousândrade o “João Batista da poesia moderna” dada a tendência “profética” com que encara os novos tempos. Na obra, o autor narra a jornada de um jovem índio muísca, chamado *Guesa*, cujo significado é “sem lar”, “errante”, que, aos quinze anos de idade, é oferecido a *Bochicha*, o deus-sol. Após ser separado de seus pais e lançado a uma série de peregrinações, o jovem termina nas mãos de sacerdotes que lhe extraem o coração, recolhendo seu sangue em vasos sagrados. Sousândrade intui sobre os tempos modernos e desloca o protagonista, após a fuga dos sacerdotes, para *Wall Street* e ao caos capitalista ali instalado a partir das primeiras décadas do século XX. Assim, o jovem empreende um processo de deambulação similar ao do poeta, com quem se confunde no heroísmo sacrificial por uma América livre do jugo colonialista e do capitalismo liberal de então. Dessa maneira, torna-se óbvia a associação entre o espaço real e ficcional que se confundem com o próprio cenário do inferno ao exprimirem uma realidade indizível.

No que se refere à estrutura “épica” contradiscursiva, vemos que esta corresponde ao poema em geral, exceto nos dois fragmentos enxertados nos Cantos II e X, denominados por Augusto e Haroldo de Campos como “A dança de Taturema” e “O inferno de *Wall-Street*”.

A leitura atenta de Luiza Lobo propõe a criação de um novo tipo de gênero poético, crítico e tragicômico, por ela denominado “nova épica”, uma vez que um poema não deixa de ser épico apenas porque o autor não lhe reconhece a categoria, sendo, “primordialmente, uma forma de narrativa” (Lobo 1982: 101). Para ela, a leitura diferenciada da epopeia se apoia no princípio de construção e desconstrução da épica clássica, o que nos permite entrever o processo de constante reescrita aplicado aos XIII Cantos do poema, sobretudo em relação aos fragmentos mencionados. Neste sentido, um dado editorial importante é o fato de o texto ter sido reeditado diversas vezes, até chegar à versão “definitiva”, provavelmente em 1884.

No que se refere ao princípio de construtividade, Lobo ressalta que *O Guesa* parte de uma estrutura épica clássica composta por proposição, invocação, dedicatória e a narração iniciada *in media res*. Tal se comprova a partir dos versos iniciais que atuam como paráfrase do “Canto I” de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, acrescentando que, “sem dúvida, *O Guesa* é o maior exemplo de mescla estilística existente no Brasil antes do Modernismo” (Lobo 1982: 14).

Este princípio de construção e desconstrução é que faz com que *O Guesa* nos ofereça novas possibilidades de leitura, como o hábil manejo de elementos “épicas” que revelam como este gênero, – cuja maior característica foi uma escrita monoglótica que serviu a interesses da “cultura oficial”, para usarmos a terminologia de Bakhtin – foi submetido à consciência irônica da tragicomédia que possibilita uma nova forma de leitura do mundo.

Com efeito, o texto de Sousândrade lança mão de elementos “épicas”, sem totalmente ser “épico”, mas sim a fusão de outros gêneros literários, como o lírico, o trágico e o cômico em postura “sacrificial, testamental” (Lobo 1986: 92). O texto faz também referência a outros textos, como vemos adiante, como por exemplo, ao *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Byron, sendo o traço distintivo entre eles a “voz” e o “pé”. Como enunciado, *O Guesa* tem o seu firme e, por isso, não se lamenta tanto quanto Harold, vivendo com lirismo em “voz baixa”:

Pois ha, entre o Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é;
Que um tem alta voz
E o pé bot,
‘Voz baixa’ o outro, firme o pé.’
E cometas, aos aerólitos,
Passando, sacodem pelo ar...
Vêde os vagabundos
Mimundos
Que ostentam rodar e brilhar!
(Sousândrade 2003: 19)

Ao irem além do padrão clássico da epopeia, os fragmentos citados ressaltam, tragicomicamente, um aspecto caricatural do homem que, “problematizado”, oscila

entre dois espaços bastante distintos: o inerente ao do verso decassílabo heroico tradicional e o do inferno de *Wall Street*, numa trajetória característica dos tempos que Sousândrade bem conheceu ao deixar sua pátria para interagir com o mundo e que, n’ *O Guesa*, revela os esplendores e misérias do Novo Mundo, indo dos Andes à Floresta Amazônica; da Venezuela à Europa; da África ao Maranhão, culminando na chegada à *Wall Street* nova-iorquina.

Semelhantemente, a dimensão temporal no poema é sincrônica, revisitando o passado mítico e a era colonial até chegar à contemporaneidade, rompendo, portanto, com a linearidade do tempo histórico. Personagens clássicas, como Ulisses e Enéias, são mescladas a figuras da história sul-americana, como os incas Manco Capac e Mama Occlo e seres mitológicos como Tellus e Coelus. A estes, Sousândrade acrescenta “exploradores” de diversas ordens, como o colonizador espanhol Francisco Pizarro e banqueiros europeus da Casa Rothschild, com destaque para Stock Minotauro, um monstro que alegoriza o dinheiro e a insaciável fome de lucros que rege o mundo capitalista.

Assim, Sousândrade aponta para a heterogeneidade do real, ou seja, para o fato de que o que nos é imputado como realidade nada mais é que uma convenção coordenada por sua própria ontologia e explicitada por uma lógica estrutural que, na obra em questão, é desconstruída. Ademais, ao discorrer sobre um idealismo que, no entanto, é refutado no cotidiano, o escritor tanto critica quanto propõe um novo padrão social que é definido pelos irmãos Campos da seguinte maneira: “ao invés do isolamento e da marginalidade, ‘ele na tempestade s’envolvia / social...’, fazendo assim ‘o corpo de delito / do seu tempo” (Campos 2002: 76), numa alusão à mescla entre sátira e utopia presentes na epopeia. O escritor condena as formas de opressão e de corrupção, satiriza as classes dominantes, revelando suas fraquezas, propondo um sistema de governo baseado na República de Platão, e no sistema comunitário dos incas.

Parte dessa desconstrução se dá pelo questionamento dos gêneros literários, de modo que, ao mesclar o épico ao trágico e ao cômico, o escritor faz com que essas “inserções tornem-se trechos particularmente em desacordo com o cenário da floresta amazônica”, tanto que reservou um capítulo à parte apenas para o *limerick* (Lobo 1986: 15).

O capitalismo desenfreado da Bolsa de Valores assinala esfacelamento, exclusão e opressão que fazem de *Wall Street* o altar onde o jovem indígena é oferecido em sacrifício, revelando tempos que prescindem de heróis. Assim, seu projeto de escrita pós-colonial questiona o discurso dominante, descentralizando as estratégias discursivas através da investigação, releitura e reescrita da história através de um processo subversivo que revitaliza a percepção do passado, questionando, por conseguinte, os legados canônicos, históricos e literários. O denso processo de criação desses novos campos literários resulta em estratégias que revelam transformações na literatura em seus diversos estágios, provando que o hibridismo é uma de suas resultantes dos diversos processos históricos, uma vez que sua combinação com práticas discursivas já existentes dá origem a novas manifestações das diferentes línguas e culturas.

A partir deste novo contexto é que desponta o nome de Corsino Fortes, um dos mais proeminentes de Cabo Verde que, na senda aberta por Sousândrade, liberta-se das marcas coloniais que tentaram prolongar o clima de “portugalidade” ao século XX. Segundo Ana Madalfa Leite, embora haja um espaço temporal significativo entre os escritores épicos clássicos e os africanos do século XX, pode-se afirmar que parte da literatura produzida na África é marcada por uma discursividade épica pela qual:

formalmente, os poemas épicos africanos aglomeram vários gêneros, microgêneros ditirâmbicos, canções populares, amplificando-se e orientando a matéria histórica para o mito. Segundo Moussa Sow, se o conto ou outras variantes asseguram uma função de informação na literatura oral, e se por outro lado o mito explica as origens, a epopeia realiza tudo isso em simultâneo: é gênero político que usa todas as funções para manter vivas as imagens de uma identidade comunitária e nacional. (1987: 38)

No caso caboverdiano, estas considerações se somam à geografia do país que, por sua vez, resulta no cotidiano de seu povo. Constituído por dez ilhas, este arquipélago atlântico está a 455 km da costa ocidental da África, muitas de natureza vulcânica, fato que as define como a barlavento e a sotavento. A falta de chuva e o vento leste oriundo do Saara, como tematizados anteriormente em obras literárias que mostram dificuldades de longos períodos de estiagem e de fome. As múltiplas paisagens também assinalam algumas diferenças socioculturais, resultando daí a marca mais expressiva do hibridismo cultural: o crioulo, língua decorrente do intercâmbio entre portugueses e africanos.

Nascido em 1933 na Ilha de São Vicente, Fortes teve uma vida profissional diversificada: foi professor secundário, delegado do Ministério Público e Juiz de Direito, em Angola. Como membro fundador do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde) lutou pela mobilização e conscientização da juventude caboverdiana, tendo, também, frequentado a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, onde teve contato com outros africanos e as utopias de libertação das nações africanas (Laban 1982: 385). No pós-guerra, foi Ministro e Secretário de Estado, embaixador em Portugal e em outros países, atividades que foram conjugadas a uma escrita literária, cujo principal objetivo é o romper paradigmas anteriores.

O escritor ampliou os debates acerca dos novos culturais de seu país através de uma “épica” onde se fazem audíveis as vozes não só da história, mas do caboverdiano, bem como as experiências do eu-lírico. *Pão e fonema* representa os valores da terra. “Pão” faz alusão à fome que ainda é um fantasma no campo material, ao passo que “fonema” remete a uma fome metafórica da palavra sobre o qual se assenta a expressão da liberdade e da cultura agrilhoadas pelo colonialismo. Assim, acabam por significar a identidade deste país a partir da deambulação feita pelo olhar do escritor que, tal qual o de Sousândrade, percorre as realidades diferentes.

Os versos de Pablo Neruda que abrem esta epopeia africana revelam como Fortes teve a intenção de voltar-se às questões nacionais, como no fragmento a seguir em

que se vale da mesma maneira com que o poeta chileno se refere ao seu povo: “Aquí nadie se queda inmóvil. / Mi pueblo es movimiento. / Mi patria es un camino” (Fortes 1980: 1).

Para Mesquitela Lima (1980: 68), os versos de Neruda revelam a mundividência de um escritor ligado a um povo que por muito tempo foi acusado de indolente, mas que, todavia, não se “queda imóvel”, pois todo ele é movimento e a sua “pátria é um caminho” a ser percorrido. Ao longo dos três cantos do poema, as condições de vida e a expectativa do povo são mostradas a partir de um caráter epicizante que é mostrado logo no princípio da obra, na “Proposição”:

Ano a ano
 crânio a crânio
Rostos contornam
 o olho da ilha
com poços de pedra
 abertos
 no olho da cabra
E membros de terra
 Explodem
Na boca das ruas
 Estátuas de pão só
 Estátuas de pão sol
Ano a ano
 crânio a crânio
tambores rompem
 a promessa da terra
Com pedras
Devolvendo às bocas
As suas veias
 De muitos remos
(Fortes 1980: 3).

Como ainda observa Mesquitela Lima (1980: 70), a estrutura interna da “Proposição” nos apresenta toda a temática que o escritor deseja desenvolver, ou seja, o encadeamento dos três cantos através de uma estrutura rítmica que se alterna, como, por exemplo, nas repetições dos primeiros versos, “ano a ano” e “crânio a crânio”, que denotam a estrutura cíclica vivenciada pelo habitante daquelas ilhas. Tal se revela também na opressão da natureza que resulta em pobreza e no sofrimento presentes logo no primeiro canto, intitulado “Tchon de pove tchon de pedra” (“Chão de povo, chão de pedra”). Não obstante este cenário, ouvem-se tambores que anunciam mudanças que, num futuro promissor, resultarão na derrota de diversas formas de repressão.

Corsino Fortes constrói um texto contradiscursivo cujas personagens mostram-se livres da marca homérica do herói. Ao contrário, sua “epicidade” está em princípios propostos por Hesíodo, ou seja, os do herói “húmus”, aquele cuja trajetória depende necessariamente do suor do seu rosto, da luta cotidiana contra toda a sorte de infortúnios a que está assinalado e que decorrem do processo de enfretamento à “problematização” destas personagens do cenário em que se inscrevem.

No poema “De boca a barlavento”, que inicia o primeiro canto, temos as precárias condições de trabalho a que o caboverdiano é submetido e que expressas em versos como “a minha mão de milho e marulho/ O deserto abocanhe a minha carne de homem/ E caranguejos devorem esta mão de semear”. A intensidade destes versos culmina no uso do recurso gráfico abaixo, cujo objetivo é denotar a dor e a opressão.

Pela artéria do meu sangue que g
o
t
e
j
a.
(Fortes 1980: 7)

A semântica do verbo “gotejar” é expressa visualmente, numa concepção da poesia do século XX. A este recurso se soma o princípio “calibanesco”, ou seja, o uso da língua do colonizador para resgatar a cultura e, principalmente, a identidade do povo de Cabo Verde que não abre mão de sua língua natal para se expressar.

Sendo assim, em *Pão & Fonema*, Fortes emprega dois instrumentos dialetais: o português e o crioulo, apresentados ao leitor num texto híbrido que, acima de tudo, não recusa seu hibridismo. O fato de não haver um glossário que elucide os termos crioulos usados no texto explicita a atitude de resistência ao desestruturar o modelo formal do colonizador, uniformizando sua cultura com a dele, como Pepetela faz, por exemplo, na “Dedicatória” que abre o romance *Mayombe*. Nela, o escritor equipara o mito de Prometeu ao de Ogum, a divindade africana que molda o ferro, ao iniciar uma “épica” centrada nos guerrilheiros angolanos, ou seja, nos que tiveram de empunhar armas para a derrota ao colonialismo.

Numa aparente contradição, a atitude de resistência parece afastar a “epopeia” de Fortes do gênero clássico, entretanto, aproxima-se dele ao relatar o percurso de vida do povo da ilha de barlavento associando-o à estrutura seguida por Dante Alighieri em n’*A Divina Comédia*. Ao rememorar o passado, relatar as condições presentes e expor as perspectivas para o futuro, o eu-lírico conduz o leitor de *Pão & Fonema* a fazer uma excursão, cujo roteiro se assemelha a espaços como “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”.

Nessa estrutura ternária, o primeiro canto “Tchon de pove, tchon de pedra” equivale ao “Inferno”, visto que os cinco poemas que o compõe abordam as vicissitudes presentes em barlavento, como fome, seca, pobreza, aculturação e, principalmente, a passividade da população mediante esses problemas. Para além disso, o eu-lírico declara que o tema central do componente “infernado” da “epopeia” são as dificuldades decorrentes da situação geográfica e sociopolítica do arquipélago.

No poema “De boca a barlavento”, Corsino Fortes mostra como a arte está submetida ao sofrimento, pois “o sangue que goteja a árvore e o arbusto arrastam as vogais e os ditongos para dentro das violas, a fim de formar um poema com geometria de sangue” (1980: 7) e revelar as dores por que passam seus protagonistas. Adiante, em “Carta de Bia d’ideal”, a população, que deveria resistir, assiste ao espetáculo da miséria com “dor de cara contente”, sobretudo por ignorar suas raízes e sua história.

O poema “Conto”, terceiro integrante do “Inferno” de *Pão & Fonema*, concentra parte significativa dessa problemática, uma vez que o autor concilia a tradição “épica” com o prosaísmo moderno. A voz das crianças ou a mão que cozinha unem-se à imagem da terra natal nua ou coberta apenas com chita, tecido incapaz aplacar o frio dos dias de inverno. Tal quadro remete, portanto, à imagem de uma nação desvalida “sem no na nos nas”. Daí que os versos “estavas estás” (Fortes 1980:15) mostram que o desamparo não caracteriza somente o estado presente, pois os tempos verbais utilizados, como o pretérito imperfeito e o presente do indicativo, denunciam a continuidade de um sofrimento decorrente do passado.

O segundo canto, intitulado “Mar & Matrimónio”, corresponde à fase do “Purgatório”. Há aí um período de transitividade em que as vicissitudes ainda estão presentes, mas, no entanto, surgem expectativas positivas para o futuro. Os pés continuam nus, “nus de árvore nus de tambor” (Fortes 1980: 23); o eu-lírico, por sua vez, ainda que precise partir para garantir a subsistência, deixa sua marca na terra, mostrando que a partida resultará num regresso antes “inimaginado”:

E com membros loucos de marulho
Dobrei as calças
Sobre o alto mar
E parti
De coração a bombordo
Mas antes muito antes
De hipotecar
Meu litro de sangue
E partir
Plantei o polegar
Junto da tua árvore
oh ídolo de pouco terra (Fortes 1980: 26).

O drama do expatriado repete-se em “Emigrante” que mostra que embora o corpo peregrino se cubra de sangue, o eu-lírico sabe que a sua voz será como onda de violão na praia e ajuntará a última fome à primeira. O quadro é completado pela dor da parturiente, assinalando que “toda a partida é potência na morte e todo o regresso é infância que soletra” (Fortes 1980: 40).

O clima de euforia se intensifica no terceiro canto, cujo título é “Pão & Patrimônio”. O poema “Do nó de ser ao ónus de crescer” mostra que o leitor está preste a ingressar no paraíso, de modo que, Para Mesquitela Lima (1980: 85), além da beleza fônica dos fonemas, o conteúdo é profundamente filosófico, pois trata do ser agrilhado que se levanta e caminha para a libertação de sua própria ação. O povo renova suas forças, contribuindo para uma mudança de estado: os pés nus dançam ao som do batuque.

Em “De rosto a sotavento”, vê-se que as dificuldades resultaram em vitória, posto que a fome decorrente se converteu em prosperidade. No canto, o leitor dá-se conta que também transitou por mundos distintos, formados pela conciliação do clássico a elementos da modernidade que resultam num novo padrão.

Desse modo, a leitura de textos da literatura brasileira e africana torna-se lugar de configurações não apenas dos sujeitos nacionais, mas do colonizador e de seu legado, o que implica a alteração de modelos que os rompem e carnalizam através da incorporação de culturas, bem como de formas menores” (Leite 2003: 37) que re(e) laboram a língua portuguesa.

Pode-se analisar o processo de colonização através de vertentes desestabilizadas de pressupostos colonialistas. Tal processo nos habilita a examinar a produção de contradiscursos que expressam resistência e estratégias de resgate da autonomia. É por estudos sistematizados dos encontros e confrontos coloniais que podemos avaliar o impacto da colonização e constatar a construção de uma crítica em relação a interpretações culturais etnocêntricas que têm como parâmetro as excelências da civilização ocidental, deixando de lado o obscurantismo de tal hegemonia. Através da interrogação dos mecanismos coloniais e de sua lógica, despontam subsídios interpretativos e um saber histórico indispensáveis à compreensão dos procedimentos literários utilizados nestas obras literárias.

Sousândrade e Fortes propõem em épocas e “épicas” caracterizadas por uma intensa fragmentação que as identidades se consolidarão a partir de um exercício de aceitação das diferenças. A transgressão efetuada acaba, ainda que contraditoriamente, por associar-se ao pensamento de Aristóteles de que, como fingidor, o poeta é induzido a assumir uma dessas três maneiras de imitação: quer como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou que parecem ser, ou, por fim, como deveriam ser.

OBRAS CITADAS

- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA LIMA, Luis. “O campo de uma experiência antecipadora”. Augusto de Campos & Haroldo de Campos. *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental*. São Paula: Ática, 2004.
- LABAN, Michel. *Cabo Verde: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1982, 2 v.
- LEITE, Ana Mafalda. *A Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.
- . *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- LIMA, Mesquitela. “Pão & Fonema ou A Odisséia de um Povo”. Corsino Fortes. *Pão & Fonema*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.
- LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.
- LUCKÁCS. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Letras, 1992.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. “O jardim das Hespérides e o reino de Pasárgada: a recepção do neo-romantismo português e do Modernismo brasileiro na literatura de Cabo Verde. *Separata da miscelânea de estudos em honra do Prof. A. Costa Ramalho*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1992.
- SOUSÂNDRADE. Joaquim de. “O Guesa”. Frederick Williams & Jomar Moraes, orgs. *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade*. São Luís: AML, 2003.

POETICAL DIALOGUES: “O GUESA”, BY SOUSÂNDRADE, AND “PÃO E FONEMA”, BY CORSINO FORTES

ABSTRACT: From the concept of “epic” and the multiple discourses this literary gender produces, this text ponders about the hero and the discourses about him in *O Guesa*, by Sousândrade, and *Pão e Fonema*, by Corsino Fortes, and the different contexts that emerge from them. We also intend to study how a Brazilian Indian and Cape Verdian natives have become allegories of personal identities that represent national ones, and from post colonial theories on to observe new possibilities of representing history and fiction.

KEYWORDS: Hero; “Epic”; National identity; Post Colonialism.

Recebido em 29 de maio de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.