

A nação, a viagem: aproximações entre Corsino Fortes e Sousândrade

Ana Santana Souza*

Resumo

O caboverdiano Corsino Fortes e o brasileiro Sousândrade, cada um, em seu tempo, respectivamente, segunda metade do século XX e segunda metade do século XIX, escreveu uma épica que tem como estratégia dramatizar os discursos nacionais, permitindo pensar, dentro do espaço da literatura, no debate da formação da nação, enquanto ato inconcluso, aberto e em condições fragmentárias. A narrativa da nação em **O Guesa**, de Sousândrade, e em **A cabeça calva de Deus**, de Corsino Fortes, será uma máquina literária de disseminação (BHABHA), o que equivale a dizer que a nação será narrada no instável território da diversidade cultural onde os agentes do discurso atuam numa dialética de diferentes temporalidades: moderna, colonial, pós-colonial, nativa. Para esta abordagem, foi focado o aspecto da viagem como elemento desencadeador da narrativa na liminaridade.

Palavras-chave: Nação; Disseminação; Viagem; Corsino Fortes; Sousândrade.

Entre Brasil e Cabo Verde, este trabalho navega orientando-se pelas cartografias poéticas de duas obras: **A cabeça calva de Deus**, de Corsino Fortes, escritor caboverdiano contemporâneo e **O guesa**, de Sousândrade, brasileiro do século XIX. Para Luiza Lobo (2004), o poeta maranhense escreveu no período romântico, mas antecipa muito das ideias modernistas. Corsino Fortes é contemporâneo e sua relação com o Brasil é acentuada na intertextualidade com João Cabral de Melo Neto. Em entrevista a Rosidelma Fraga, Simone Caputo Gomes afirma:

Corsino é um contemporâneo, sempre em atualidade, mas sua poesia radica num modernismo (com raiz brasileira) construtivista. Daí a importância da pedra. O poeta é leitor de Cabral e dos concretistas, e é nesse campo que se situa a sua maior inovação: no da linguagem, de entendimento da literatura como domínio da criatividade na linguagem e na língua. (GOMES, 2009, p. 153)

* Universidade Potiguar – UnP.

Embora a relação entre Fortes e Sousândrade não possa ser estabelecida de forma direta, a linguagem inventiva dos dois também os aproxima. Reinventando a língua, os poetas, mesmo vivendo em épocas diferentes, mas marcadas pelas lutas que resultaram na independência de seus países, usaram a literatura para narrar a nação, compondo, desse modo, uma narrativa fundacional em que uma identidade nacional é proposta. Seguindo essa direção, nosso percurso, amparando-se no conceito de Disseminação, de Homi Bhabha (1998), busca traçar paralelos entre as obras dos poetas com a finalidade de relacionar suas estratégias narrativas ao compor uma paisagem identitária num momento em que a distância entre colonial e pós-colonial, sobre a qual se equilibra a realidade da terra narrada, ainda é pequena. A análise da poesia de Corsino Fortes, neste artigo, toma como paradigma de leitura o poema épico de Sousândrade, antes objeto de pesquisa do meu doutoramento. O recorte dos versos se deu a partir do tema da viagem, fundamental para a narrativa da nação empreendida pelos autores.

Das obras e dos autores

A cabeça calva de Deus (2001), do caboverdiano Corsino António Fortes, é uma trilogia épica que reúne **Pão & fonema** (1973), **Árvore & tambor** (1986) e **Pedras de sol & substância** (2001). O primeiro livro apresenta uma proposição e três cantos; o segundo uma proposição e prólogo seguido de cinco cantos e um prólogo e proposição, agora na ordem inversa; o terceiro livro apresenta, ao invés do prólogo, um oráculo seguido de três cantos. Seu autor nasceu em Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde, em 1933.

O guesa, de Sousândrade, é um poema épico, composto por treze cantos, escrito ao longo de trinta anos - entre 1854 e 1884, ficando inacabados os cantos VI, VII, XII e XIII.¹ Seu autor, Joaquim de Sousa Andrade, nasceu em Guimarães, estado do Maranhão, Brasil, em 1832. O poema narra a jornada do Guesa, jovem que deve ser sacrificado ao deus do Sol, conforme a antiga tradição dos índios muíscas da Colômbia. Antes de ser imolado, o Guesa deveria percorrer o Suna, caminho antes percorrido por Bochica, herói civilizador dos muíscas.

Viajando pelos continentes americanos, europeu e africano, o poeta recolhe elementos para a sua poesia, misturando realidade e ficção. Na obra, merecem destaque o canto II e o X que, respectivamente, são ambientados na Amazônia e em Nova York. Em ambos, a estrutura apresenta-se diferente dos outros cantos,

1 - **O guesa** foi publicado, inicialmente, como **Guesa errante**. Somente em Londres, com data provável entre os anos de 1884 e 1888, é que saíra a versão final. Este trabalho segue a 3ª edição fac-similar, publicada por Willians e Moraes (2003).

pois o poeta faz os personagens, copiados da vida real ou inventados, dialogarem uns com os outros numa profusão de imagens e linguagens que perturbam o cenário e a leitura. Os referidos cantos são conhecidos como os cantos infernais.

Ainda que Sousândrade tenha origem rica e Corsino Fortes venha de família pobre, a orfandade é um aspecto biográfico comum aos dois autores, que perderam os pais muito cedo. Além disso, ambos nasceram em países colonizados por Portugal, embora um situado na América e outro na África.

As obras, cuja temática principal é a nação, apesar de escritas em épocas distantes, são narrativas fundacionais da identidade de duas (ex)colônias portuguesas. A língua, portanto, é o primeiro ponto de convergência entre as obras, principalmente, se pensarmos que, em ambas, o português incorpora falares locais. Em Sousândrade, as línguas indígenas compõem o vocabulário híbrido da obra que agrega ainda outros idiomas estrangeiros. Em Fortes, o crioulo é uma presença constante, ora em poemas inteiros, ora em versos isolados.

Apesar de apresentar um elo narrativo, que é a viagem do Guesa, o poema sousandradino é fragmentário, fugindo a qualquer tentativa de leitura linear. Tal leitura também não pode conduzir o leitor de **A cabeça calva de Deus**, cuja sequência da obra não tem uma costura delineada por uma narrativa tradicional. A terra caboverdiana é pintada em flagrantes da cultura mestiça e da natureza, cuja característica é de insularidade e de seca constante. Para Ana Mafalda Leite, que assina o posfácio da obra, **A cabeça calva de Deus** “oferece-nos na sua força criadora uma trilogia em que, simultaneamente, Cabo Verde também de novo nasce, como terra, como país, como pátria, como identidade e como cultura, fora e dentro do poema.” (LEITE, 2001, p. 293).

Após essa breve apresentação dos autores e das obras, passemos, antes de nos determos na leitura de alguns poemas, à discussão, também abreviada, sobre formas de narrar a nação que nos guiará na análise.

A nação na literatura: modos de narrar

O conceito de nação tem muitas variantes porque é operado por contextos históricos diferenciados. Eric Hobsbawm, autor de **Nações e nacionalismo desde 1780** (1990), analisa o conceito de nação e nacionalismo desde seu surgimento nas vertentes burguesa e popular até o final do século XX, quando os movimentos nacionalistas são essencialmente separatistas. Hobsbawm revisita textos clássicos centrados, em sua maioria, na questão: o que é uma nação? Para o autor, a principal característica para rotular grupos de seres humanos como nação é que nenhum

critério é satisfatório. Nem o elemento étnico, nem o territorial, nem a religião ou a língua são suficientes para determinar as fronteiras de uma nação. Aliás, “nem a definição subjetiva nem a objetiva são satisfatórias, e ambas são enganosas” (HOBSBAWM, 1990, p. 18). Portanto, definir uma nação é uma impossibilidade se o objetivo é buscar uma unidade que permita uma identidade nacional coesa.

De qualquer forma, a discussão sobre nação, hoje, passa pelas teorias pós-coloniais, cujo principal eixo é fixado pelos estudos contemporâneos sobre identidade e subversão da nação pós-colonial. Para Homi Bhabha (1998), o espaço-nação atua como o lugar de representação social, um espaço de significação cultural marcado pela diferença que possibilita novos sentidos. A tensão provocada pela multiplicidade cultural leva ao questionamento do “muitos como um”, metáfora da moderna coesão social, cujo historicismo das discussões trata gênero, classe ou raça como totalidade social. A diferença revelada pela multiplicidade cultural intervém, não para instalar o excluído no centro e sim para contaminar as narrativas da nação com a perspectiva do outro, do estranho, da margem, o que impõe um descentramento crítico.

Narrar a nação, ainda de acordo com Bhabha (1998), pressupõe uma ambivalência entre dois níveis de discurso: o pedagógico e o performativo. O primeiro vê o povo como uma presença histórica *a priori*, uma comunidade homogênea e contínua. O segundo desintegra a imagem de totalidade do povo. O performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. Neste nível do discurso é que se situa o avanço na história da literatura latino-americana que, afastando-se das oposições binárias como universal/particular, centro/periferia, nativismo/cosmopolitismo, situa-se na ambivalência de um tempo duplo e cindido. Para Bhabha, “é na emergência dos interstícios – sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. (BHABHA, 1998, p. 20).

A narrativa do entre-lugar abandona os lugares fixos. Nem todo estrangeiro é aquele que busca a dominação. Há os que, pedagogicamente, interferem para negar o outro, mas também há o estrangeiro que transpõe as fronteiras e numa viagem de tempo performativo narra uma nação multicultural de valores culturais negociados. A narrativa da nação não é apenas a construção de uma identidade nacional fundada em oposição a uma estrangeira. De acordo com Bhabha,

O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de

sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. (BHABHA, 1998, p. 209)

A narração da nação como “um espaço liminar de significação” (BHABHA, 1998, p. 209) é uma escrita-dupla ou disseminação, o que equivale a dizer que a nação como narrativa se dá na liminaridade, instável território da diversidade cultural, onde os agentes do discurso atuam “numa dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’” (BHABHA, 1998, p. 215). Assim, na narrativa da nação como disseminação, não existe um discurso uno de homogeneização das diferenças internas.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1996), a nação que queremos compreender é uma narrativa literária. Esta, muitas vezes, edifica aquela como uma visão do paraíso. Nesta linha, podemos situar, a título de exemplo, alguns nacionalistas românticos – do qual serve de modelo a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, possivelmente a mais cantada narrativa da terra brasileira.

O éden corresponde, na mitologia pagã, a um jardim das Hespérides. Segundo o mito hesperitano, proveniente da Antiguidade Clássica, existiria no extremo ocidental do mundo, no Atlântico, uma ilha ou conjunto delas em que floresciam “espessas florestas, cortadas de muitos rios e abundantes em frutos de vária espécie” (HOLLANDA, 1996, p. 152). No jardim, as filhas da noite, as Hespérides, guardavam maçãs de ouro, que Hércules viria recolher. Um tal paraíso consubstanciou-se em várias obras poéticas de Cabo Verde, vindo a intitular algumas, principalmente na década de 1920, período em que vigorou o caboverdianismo, sentimento nacional, caracterizado como de regionalismo telúrico.

Em outras vezes, a nação é narrada pela ótica de um (neo)realismo de denúncia social, como podemos verificar, a título de exemplo, nos romances de Jorge Amado. O romance de 30 no Brasil, salvaguardadas as diferenças estéticas, era o registro de um Brasil atrasado, desigual que vitimava um povo já castigado pela natureza. Essa vertente literária teve grande aceitação entre os escritores caboverdianos que através da revista **Certeza** (1944) impulsionaram uma literatura de resistência que criticava o evasionismo da revista **Claridade** (1936), que, embora tivesse sido a primeira a procurar distanciar-se dos cânones portugueses e a investir na etnicidade local, fundando uma caboverdianidade, é criticada por Onésimo Silveira em artigo polêmico intitulado de **Consciencialização na literatura caboverdiana**

(1963).² Para o autor, os claridosos não aproveitaram bem a lição dos mestres brasileiros e apresentavam uma “nítida fuga aos componentes negróides da cultura caboverdiana” (SILVEIRA *apud* SANTOS, 1995, p. 221). Sua geração, pretende o autor, não vai para Pasárgada. Silveira refere-se ao poema “Passaporte para Pasárgada”, do claridoso Osvaldo Alcântara, escrito em intertextualidade com o poema de Manuel Bandeira “Vou-me embora para Pasárgada”. A referência ao poeta brasileiro, criticando o evasãoismo, estará no título do livro de poemas de Ovídio Martins: **Gritarei berrarei matarei - não vou para Pasárgada** (1973). Para Elza Rodrigues dos Santos (1995), a proposta neorealista é de caboverdianidade, investindo numa poética, política e bélica, que tem a negritude como elemento de expressão africana.

Se a narrativa idealizadora da nação ocorre no tempo do pedagógico, investindo numa imagem homogênea do povo, a narrativa engajada, que busca uma identidade de raízes e traz à tona as vozes antes silenciadas, ocorre no performativo. Não é que essa narrativa seja mais “verdadeira” do que aquela. O que se tem é uma outra versão da história constituída na emergência dos discursos das chamadas minorias. O tempo performativo desestabiliza o significado do povo como homogêneo e, assim, introduz a temporalidade do entre-lugar, como afirma Bhabha (1998). É nesse interstício que a nação é narrada como disseminação. E não apenas num tempo pedagógico ou performativo. Ao invés do binarismo excludente, Bhabha propõe a liminaridade do entre-lugar. Para chegarmos a esse ponto, entendamos porque o tempo performativo não é suficiente para a narrativa da nação.

No tempo performativo, a história, como no tempo pedagógico, narra a nação de um ponto de vista também hierárquico. Mas, ao invés da versão do alto da hierarquia, tem-se a versão de baixo. É a história dos vencidos, dos excluídos e silenciados – índios, negros, mulheres, homossexuais etc. – que saem dos subterrâneos e reivindicam o reconhecimento de suas diferenças. Isso desequilibra a narrativa que enfatiza uma falsa homogeneidade. Contudo, se houver ênfase radical numa pressuposta autenticidade do discurso, negando a mistura em que se constroem as identidades, acaba-se, em consequência, obturando a possibilidade de mudanças na cultura e na política (CANCLINI, 2003).

A nação narrada apenas no tempo performativo se reduz ao território onde seus agentes narrativos nasceram, cresceram e aprenderam a odiar o centro. É também uma forma de *apartheid*, de separatismo. O discurso do nacionalismo sugere uma

2 - De acordo com Santos (1995), a proposta da revista **Claridade** “só pode ser cabalmente compreendida à luz do contexto difícil da época” (p. 221) e que o ensaio de Onésimo, apesar de maniqueísta e errar o alvo estético ao criticar impiedosamente a revista teve a virtude de alertar para a questão das raízes africanas e provocar infundadas reavaliações, sendo, por isso, um ensaio de referência.

virada da história, uma inversão hierárquica, ainda que de forma, muitas vezes, não muito explícita ou, talvez, camuflada. É um discurso separatista, de demarcação de fronteiras. Uma narrativa que se diferencia daquela do tempo pedagógico porque não tem o mesmo aparato institucional a seu dispor, o que não significa que não tenha sua própria forma de institucionalização.

O discurso crítico de Bhabha, segundo a interpretação de Souza, “não procura substituir meramente a força do discurso colonial por um discurso anticolonial mais forte, mas sim, instaurar um processo agonístico, onde a autoridade e as certezas aparentes do discurso colonial são subvertidas, questionadas e desestabilizadas” (SOUZA, 1994, p. 565). Homi Bhabha (1998) propõe, então, a narrativa da nação como Disseminação. É nessa forma de narrar que se inserem Sousândrade e Corsino Fortes. Para compreender a nação segundo um e outro autor, elegemos alguns elementos que atravessam as obras. Apesar de nenhum critério ser satisfatório, conforme afirma Hobsbawm (1990), seguiremos, conscientes dessa assertiva, um aspecto que redimensiona toda a narrativa: a viagem. Através dela (do exílio, da diáspora) é possível redesenhar a feição territorial e linguística, fazendo nascer de novo a nação que, assim, será narrada como disseminação.

A viagem, a nação

O tema do exílio, da viagem ou da errância e do nomadismo, está presente em todas as culturas. De Adão e Eva a Maomé, passando por Noé, Abraão, Moisés, Jesus e por culturas de povos ameríndios e africanos, a viagem parece compor a história dos povos. Mas, de acordo com Maria José de Queiroz,

sobreleva no entanto notar que não se trata apenas de uma sucessiva e constante experiência de ruptura, de rejeição e de renúncia; o exílio implica também sutura, reconstrução, criação. (...) Todos os exílios configuram uma ideologia – religiosa, mítica, política, econômica ou social. E no caso de tribos, povos e comunidades inteiras, o exílio – voluntário ou compulsório -, se resolve num ato fundador. À tristeza e ao sofrimento sucedem a determinação, a coragem, a fortaleza de ânimo. Ao desespero da perda de quanto se deixa para trás se sobrepõe a esperança do recomeço. A noção de pátria ganha novo sentido: é o ‘*Patria est ubicumque est bene*’, de Cícero. Ao abrigo dessa certeza é que se escreveram as epopéias da criação dos estados modernos. Povos inteiros resgataram no exílio o imaginário nacional, logrando recompor, sob novo céu, novas estrelas, a célula doméstico-familiar. (QUEIROZ, 1998, p. 29)

O recomeço nas condições do exílio é um ato que permite fundar para além da repetição. O imaginário nacional retomado na ação de fundar uma nova pátria não pode ser o mesmo, porque já a viagem e os novos cenários o refizeram, agora com outras matizes. Isso serve tanto para o estrangeiro – que a despeito de transferir para a nova terra a cultura que lhe era familiar não tem como estar imune aos costumes locais – como para aquele que ao retornar não é mais o mesmo de quando partiu. A cultura que levava no bolso volta agora misturada.

A viagem é o grande motivo na vida e na obra de Sôsândrade. O poeta, como que negando a insularidade que o cerca, desafia as fronteiras. Essa é sua meta: ampliar sua ilha até o ponto de não existir mais ilha. Para isso, será seu traidor. Não será o narrador sedentário, depositário fiel da memória local. Será isso e mais. Será o narrador comerciante que põe em circulação mercadorias de diversos lugares (BENJAMIN, 1993). Seu negócio será como o do comprador que adquire não para a consumação pessoal, e sim para a revenda. É o comerciante nômade que compra e vende em qualquer lugar, reiniciando sempre o ciclo comercial. Maffesoli diria: “aí está bem delimitado um imaginário da errância que dá ênfase à vida em seu perpétuo recomeço: uma vida sempre e outra vez antiga e atual”. (MAFFESOLI, 2001, p. 107). Essa circularidade se enraíza num imaginário que, por sua vez, favorece um ato fundador. Observe os versos a seguir³:

“Ao me ver minha irmã p’ra longes terras
Partir, deu-me os adeuses da saudade
E este anel, quer por mares e por serras
Me acompanha – é de amor do meu amor:
“ ‘ Foi de tua mãe; é teu, ela dizia,
E irá contigo ’ – Como da amizade
Fundo ressoa a augusta melodia!
Pousa em meu peito, maternal pinhor! –
“Ai! partir sempre e sem chegar mais nunca
(Canto IX, p. 165)

No Canto IX, na partida para os Estados Unidos, o poeta recebe da irmã o anel da mãe. A aliança o acompanhará por toda a viagem como lembrança da terra-mãe. O exílio não desfaz os vínculos com a nação. Na errância sem fim, o narrador entrelaça a mátria e outras terras.

A referência à mãe é recorrente no poema. Porém, a mãe, “alma adorada”, como a nação, o deixa órfão, então as sombras remetem ao que na natureza é infernal:

3 - As aspas fazem parte do poema. O autor as usa, duplas ou simples, em alguns versos para indicar diálogos.

Uiva o caos, retumba! as sombras falam
Com as vagas! os ventos tem açoite!
A treva, dentes que rugindo estalam!
Granada, as chuvas! olhos d'águia, a noite!
(...)
Agora, a frente erguei ante natura,
Vede a perturbação dos elementos:
Quem suscita esta guerra de loucura
Entre o fogo dos céus, a chuva e os ventos?
(Canto III, p. 54)

Ao *locus amoenus*, o contraponto da imagem furiosa da natura. Ao invés da harmonia, a perturbação dos elementos, uma guerra da loucura entre os céus, a chuva e os ventos. O movimento quebra a imagem paradisíaca e instaura o caos.

O raio que lampeja na tempestade ilumina os caminhos terrestres do Guesa que, pelas entranhas da cultura autóctone, mergulha nos seus destroços, no que não se deixou contaminar e no que, contaminado, gerou um outro elemento cultural. Na viagem que empreendeu, confronta as ruínas da América pré-colombiana com a cultura do colonizador e reinventa a nação.

O poema épico de Sousândrade, como já dissemos, narra a jornada do Guesa pela estrada do Suna. Por isso, sua leitura, de acordo com o poeta, “há de ser no fim acompanhado do seu mapa histórico e geográfico”. (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 2002, p. 196). O Suna do personagem Guesa confunde-se com o do autor Sousândrade, para quem o Suna é o próprio mundo. A travessia errante do herói percorre, principalmente, países da América do Sul – com ênfase para a extensão da cordilheira andina e para o Brasil, especialmente, a Floresta Amazônica, Maranhão e Rio de Janeiro – América Central e do Norte (mais demoradamente Nova York) e, rapidamente, Ibéria e África. O périplo é narrado nos treze cantos do poema e encena um encontro entre diferentes línguas e culturas, fazendo de seu narrador um cosmopolita.

Que importa cosmopolita maldito
Seja o homem na terra, quando cheio
O peito das imagens infinito
Transporta, a lhe luzir, do mundo/ao meio?
As queridas imagens dos lugares
Onde vira o sorriso da inocência,
Que não mais encontrou – celestes lares,
Que ele internos zelava e na existência,
Por vezes, lhe formavam mundo à parte,
Onde se comprazia a sós de estar
Com *todos*, vendo *tudo*, e de tal arte

Aos Xeques, que não soube perdoar.
(canto IX, p. 164)

Não importa ao poeta se seu cosmopolitismo é amaldiçoado. O que importa são as imagens que o põem, mesmo quando solitário, em contato com todos, inclusive com os Xeques que o perseguiram, ou, por extensão, os que não o compreendiam. A visão que o poeta tem dos lugares por onde passa constitui parte do material narrativo.

A narrativa sousandradina tanto é constituída pelos motivos edênicos que faziam da terra americana, antes da colonização, um paraíso (“Porque tudo suaviza-se na América”, canto XI) – assimilando, assim, a versão dos primeiros cronistas – como também inclui a realidade local tal como se apresentava na época, fugindo, desse modo, à tradição romântica da idealização. O Canto II, por exemplo, é escrito a partir do que o poeta passa a conhecer da realidade de degradação indígena depois de sua viagem amazônica (1858-1860).

(MUXURANA histórica:)

- Os primeiros fizeram
As escravas de nós;
Nossas filhas roubavam,
Logravam
E vendiam após.

(TEGUNA a s'embalar na rede e querendo sua independência)

- Carimbavam as faces
Bocetadas em flor,
Altos seios carnudos,
Pontudos,
Onde há sestras de amor.

(MURA comprada escrava a onze tostões:)

- Por gentil mocetona,
Boa prata de lei.
Ou a saya de chita
Bonita

Dava pro-rata el rei.

(canto II, p. 25)

Muxurana, Teguna e Mura⁴ são, no texto, índias protagonistas do sistema de tráfico e escravidão das mulheres.⁵ O rapto (“Nossas filhas roubavam”), o

4 - Muxurana, do tupi *muçurana*, é uma espécie de serpente ou corda com que os índios atavam os prisioneiros; Teguna ou Tucana é indivíduo dos Tucunas, tribo amazônica e Mura é índia da tribo dos muras, na bacia do Madeira (CAMPOS, 2002, p. 333).

5 - Muxurana, do tupi *muçurana*, é uma espécie de serpente ou corda com que os índios atavam os prisioneiros; Teguna ou Tucana é indivíduo dos Tucunas, tribo amazônica e Mura é índia da tribo dos muras, na bacia do Madeira (CAMPOS, 2002, p. 333).

ferrete no rosto (“carimbavam as faces”), a escravidão (“comprada escrava a onze tostões”) e a exploração sexual, expressa pela “saia de chita bonita”, dada de acordo com o que fosse cedido aos colonizadores, e pelo verbo “logravam”, indicando o abuso sexual antes de comercializar a mulher, são denunciadas por *personae* representantes de vítimas históricas.

Em **O guesa**, a tradução que Sousândrade faz do que vê e ouve durante sua peregrinação é realizada no confronto com a tradição escrita. Entretanto, a recorrência das tradições ocidentais trazidas pelo colonizador que pontuam a obra sousandradina, a exemplo das referências aos mitos de Jesus, de Maria, do Leviathan, de Jó, entre outros, como as referências à mitologia greco-latina, não são sobreposições à mitologia ameríndia. São antes uma cosmologia, que põe em cena diferentes tradições compondo, numa mestiçagem – bem representada pela Uyara, tradição dos brancos amalgamada com o mito nativo da Mãe d’água (CASCUDO, 1983), tão presente em **O guesa**. Tecendo um mosaico de tamanhos, cores e materiais diversos, o poeta reúne a inteligência inca, européia e norte-americana, colocando-a ao lado de personagens bíblicos:

Dos Incas nos *quipos*, Amautas
São Goethe, Moisés, Salomão,
O Byron, o Dante,
O Cervante,
Humboldt e Maury capitão,
(canto X, p. 243)

Nos quipos – cordões com nós e de cores diferentes usados, no Império Inca, para o registro de dados e também para fazer contas – os amautas que eram os sábios, os filósofos, e e os conselheiros incas, são associados a Goethe, a Moisés, a Salomão, a Byron, a Dante, a Cervantes, a Humboldt e a Maury capitão, este último hidrógrafo norte-americano e criador da meteorologia náutica. Vê-se que o poeta, fazendo juz à metáfora da costura, enlaça em cordões heterogêneos de múltiplas cores, numa reinvenção antropológica, diversos substratos culturais. Ao colocar os amautas ao lado de nomes importantes do conhecimento elaborado pelo ocidente, enfatiza a cultura da sociedade Inca que antes do “descobrimento” já havia atingido um alto grau de desenvolvimento.

A viagem também é presente em Corsino Fortes, tanto em sua biografia quanto em sua obra. Diplomata, o autor viveu na Europa e em outros países africanos de língua portuguesa. Tanto conhece a cultura do colonizador português quanto a das colônias africanas, o que lhe deu subsídios para ver sua terra de dentro e de fora, numa travessia de idas e vindas.

A circularidade da viagem se revela em versos como estes de “Na morna! Na mazurca o trompete da evasão”, poema do canto primeiro de **Pedras de sol e substância** (2001), terceiro livro da trilogia:

Cabo Verde viaja! viaja sempre
Pelo umbigo & ventre da sua proa
Redonda! Que
Toda a lava que emigra
pela ribeira da vida
Toda erupção que evade
do vulcão da vida
Regressa! regressam antes da partida
(canto I, p. 240)

A viagem, como se pode ler nos versos acima, é inerente à vida do caboverdiano.⁶ O próprio país, no poema, é associado a uma embarcação. Mas, a proa, cuja imagem circular de umbigo e ventre conota, é Redonda. A inicial maiúscula chama a atenção para a importância da palavra que indica a ida e o retorno.

Essa visão da viagem, não aparece apenas no último livro da trilogia. A mesma interpretação se pode evocar desde o primeiro livro da trilogia, como nestes de “Nova largada”, poema de **Pão & fonema** (1973):

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
(canto II, p. 46)

A expressão “nova largada” pressupõe que já houve outra(s) partida(s). Realmente a emigração sempre pareceu ser a solução para os problemas sociais

6 - O Governo de Cabo Verde, em sua página oficial (<http://www.governo.cv/>) reconhece que “a falta de recursos naturais e as escassas chuvas no arquipélago determinaram a partida de muitos caboverdianos para o estrangeiro. Actualmente a população caboverdiana emigrada é maior do que a que vive em Cabo Verde.

do povo caboverdiano. Sua literatura, em vários momentos, teve a evasão como temática. Fortes, numa clara crítica ao evasionismo, propõe não mais uma largada em busca do paraíso perdido ou de referências no cânone do colonizador. O que ele propõe é que a partida não perca de vista a terra caboverdiana, para onde o poeta voltará, afinal é lá que ele tem plantado seu polegar, sua identidade. É com a árvore Cabo Verde que sua poesia germinará. Nasce o país, nasce o poema. O adubo é a errância.

Na obra, portanto, o exílio é condição para o aprendizado, como podemos verificar nestes fragmentos de “Recado de Umbertona”, de **Pão & fonema** (1973):

Recado! Vai e diz
Ao povo de Tchuba Tchobê
Que se as pedras do chão são letras
A planta dos meus pés é uma escola
Porque
Os meus pés são largos
Os meus pés são grandes
E o mundo
É um dedal num dedo meu
(canto II, p. 67)

O exílio impõe uma dor, mas esta leva a um aprendizado que é fundante. Compartilhando da compreensão de Mafalda Leite, “a viagem e o exílio permitem ao ilhéu redimensionar-se enquanto comunidade e enquanto nação” (LEITE, 2001, p. 294). As palavras da autora encontram eco no poema “Emigrante”, que se segue ao citado acima, em que o poeta conclui: “Que toda partida É potência na morte / todo o regresso É infância que soletra” (FORTES, 2001, p. 68). Desse modo, a temática da evasão ganha um outro sentido, é antes atitude de procura e conhecimento, de crescimento que encetará um novo olhar sobre a nação que, reunindo memória e novo aprendizado, passa a ser narrada num entre-lugar em que as narrativas se cruzam redimensionando o sentido de pertencimento, de identidade, de nação.

A circularidade fundante da viagem permanece em **Árvore & tambor** (1986), segundo livro da trilogia.

Sem o polvo e a pólvora
Da mordança
O tambor d’África
Tem asas
Espírito
E boca esdrúxula
(canto I, p. 122)

A imagem do tambor, já proposta no primeiro livro **Pão & fonema** (1973), é recorrente e remete à sonoridade própria da cultura africana, caracterizada pelo som pleno e alto de sua musicalidade. Livre das mordças impostas pela dominação portuguesa, o tambor tem asas e espírito, vida própria. A boca esdrúxula, fora dos padrões do colonizador, proclama a liberdade sobre a qual se edifica a narrativa da nação. É importante destacar, ainda no canto I, que “o olho estrábico das palavras / Que pintam / O rosto de África”, descrevem uma terra que é “ovo que rola / do Útero para o Universo”. Não é desejo do poeta que sua terra se feche em si mesma. A circularidade proposta na imagem do tambor e do ovo remete ao diálogo da nação caboverdiana com o mundo, mais ainda, com o universo. Essa leitura é referendada por versos como

Sabias? Amor
que o lh de ilhéu ilhota
é antena de astro longo
Sim ! há palavras
Com pés
Com asas
E no sangue das palavras
Há pistas para ovis
(canto I, p. 123)

A viagem que fertiliza a cultura caboverdiana também a expande para outros lugares. Isso se dá através da literatura que, sendo palavras com pés e asas, abre pistas para o desconhecido, o novo. Nesse sentido, a literatura, como a própria localização do arquipélago de Cabo Verde, situado entre os continentes África, Europa e América, pode ser compreendida como uma “Zona de contato”. O conceito foi usado por Mary Louise Pratt para “invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por discontinuidades históricas e geográficas” (PRATT, 1999, p. 32), mas que, num dado momento, se cruzam. Na perspectiva de contato, a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros ganha relevância, abordando-se as práticas interativas dos encontros coloniais que os relatos de dominação e conquista ignoram. Contudo, não se pode ignorar que tais práticas se dão, com frequência, em meio a relações de poder profundamente assimétricas.

Na zona de contato é que se produz uma literatura de expressão autoetnográfica, conforme a aceção de Pratt:

Se os textos etnográficos são o meio pelo qual os europeus representam para si os (usualmente subjugados) outros, textos auto-etnográficos são aqueles que os demais constroem em resposta

àqueles, ou no diálogo com as representações metropolitanas. Assim sendo, textos auto-etnográficos não são o que usualmente se denomina como formas ‘autênticas’ ou autóctones de auto-representação (...). Na verdade, a auto-etnografia envolve colaboração parcial com a apropriação do léxico do conquistador. (PRATT, 1999, p. 33)

O texto autoetnográfico, diferente das formas “autênticas”, como os quipos andinos, por exemplo, se produz com a apropriação do conquistador porque são construídos em respostas aos textos etnográficos, aqueles pelos quais os europeus representam para si os outros. Sendo assim, subtende-se que o texto autoetnográfico se torna legível na medida em que se apropria do código alheio e se torna autorreferencial quando imprime os vestígios de sua própria etnia.

Na ambivalência entre adoção e rejeição, é que situamos as narrativas de Sousândrade e de Corsino Fortes e, conseqüentemente, a nação por eles cartografada. Seu lugar não é fixo, é móvel como a própria viagem que a faz nascer constantemente. Esse incessante nascimento redimensiona a língua, o território, a cultura da nação pós-colonial que, em movimento - ou na liminaridade na qual se confrontam a versão do pedagógico e a do performativo - só pode ser narrada como disseminação. Portanto, se perguntarmos a ela onde a identidade, a origem, o destino? Teríamos que responder com Octávio Paz “Não há terra, não há enterro, há exílio” (PAZ, 1996, p. 148).

Abstract

Cape Verdean author Corsino Fortes and Brazilian Sousândrade, each one in his respective time, second part of XX century and second part of XIX century respectively, have written an epic whose strategy is to dramatize national discourses, which allows us to think about a debate of nation formation in literature space as an uncompleted, open and fragmented act. The national narrative in **O Guesa**, by Sousândrade, and **A cabeça calva de Deus**, by Corsino Fortes, is a literary machine of dissemination (BHABHA), that is to say the nation is instable within the cultural diversity territory. In this territory, discourse agents act in a dialectic of different temporalities: modern, colonial, post-colonial, and native. In order to achieve this analysis purpose, it has been emphasized the travelling aspect as the starting narrative element in boundaries.

Key Words: Nation, Dissemination; Travelling; Corsino Fortes; Sousândrade.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas. v. I).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003. (Ensaio Latino-americanos, 1).

CASCUDO, Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 78).

FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

GOMES, Simone Caputo. Diálogos entre poesia africana de língua portuguesa e escritores brasileiros: Corsino Fortes, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. **Abril - Revista do Núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF**, v. 2, n.2, p. 150-155, Abril de 2009. Entrevista concedida a Rosidelma Fraga. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/013_rosidelma%20fraga.pdf> Acessado em 20 mar 2011.

HOBBSAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEITE, Ana Mafalda. A cabeça calva de Deus: uma trilogia épica fundacional. In: FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

LOBO, Luiza. **Épica e modernidade em Sousândrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. João Pessoa: Ideia, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo** - vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**. Relatos de viagem e transculturação. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru (SP): EDUSC, 1999.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência**, ou a literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. O movimento da claridade: Jorge Barbosa e Manoel Lopes. In: LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995

SOUZA, Lynn Mário T. Menezes de. Identidade e subversão: o discurso crítico-literário pós colonial de Homi Bhabha. In: IV CONGRESSO DA ABRALIC – LITERATURA E DIFERENÇA. 1994. São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, UNICAMP, UNESP, 1994. v. 1, p. 561- 565.

SOUSANDRADE, Joaquim de. O Guesa. In: WILLIAMS, Frederik G.; MORAES, Jomar (Orgs.). **Poesia e prosa reunidas de Sousândrade**. São Luís: Edições AML, 2003. p. 34 – 40.