

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O PICTÓRICO NA POESIA CABO-VERDIANA: DOS CLARIDOSOS A KIKI LIMA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:  
LITERATURA E CULTURA

LINHA DE PESQUISA:  
ESTUDOS COMPARADOS

JOSÉ LEITE DE OLIVEIRA JUNIOR  
ORIENTADORA: PROF.<sup>A</sup> D.<sup>RA</sup> ELISALVA DE FÁTIMA MADRUGA DANTAS

JOÃO PESSOA - PB

2009

## Sumário

Introdução.....	4
Poesia e literatura: um histórico do problema.....	9
O pictórico e o poético: algumas teorias.....	20
O pictórico segundo Danilo Lôbo.....	20
O pictórico segundo Inês Cardoso.....	26
Ponto de vista e moldura segundo Uspênski.....	30
O pictórico segundo a semiótica visual.....	34
A poética e o devaneio em Bachelard.....	38
Cabo Verde, uma criação poética da Claridade.....	41
A Descoberta da América pelos Claridosos.....	44
Espelhamento e identidade.....	44
O espelho de Cabo Verde.....	44
O espelho mitológico da Atlântida.....	46
O espelho da grande pátria portuguesa.....	48
A descoberta da América mestiça.....	49
Cabo Verde e a busca do espelho africano.....	53
O mar e o paradoxo da cabo-verdianidade.....	54
Secas, fome e emigração.....	59
Insularidade e evasão.....	63
A cabo-verdianidade em síntese: o retrato falado em “Rapsódia da Ponta-de-Praia”.....	66
Alguns traços estilísticos do poema "Rapsódia da Ponta-de-Praia".....	66
Autorretrato ou retrato falado?.....	68
O espírita.....	69
O emigrante.....	70
O boêmio.....	74
O contraventor.....	76
O namorador.....	77
O empreendedor caloteiro.....	78
Da evasão à revolução.....	79
A pintura de Kiki Lima.....	81
O pictórico e o linear segundo Wölfflin.....	87
A sintaxe visual na pintura de Kiki Lima.....	91

A paleta de Kiki Lima.....	94
Conclusão.....	109
Bibliografia.....	111
Anexo 1 – Antologia dos poemas claridosos citados.....	114
Vertigem.....	114
Poema .....	116
Noturno.....	117
Simplicidade.....	119
Poema de quem ficou.....	121
Há um homem estranho na multidão.....	122
Faminto.....	124
Carta para Manuel Bandeira.....	125
Rapsódia da Ponta-de-Praia.....	127
Aspecto gráfico de "Rapsódia da Ponta-de-Praia" .....	129
Luz.....	130
Metamorfose.....	131
Notívago.....	132
Saudade no Rio de Janeiro.....	133
Palavra profundamente.....	134
Anexo 2 - Metrificação silábica seguida de metrificação clássica do poema “Rapsódia da Ponta-de-Praia” .....	135
Rapsódia da Ponta-de-Praia.....	135

## Introdução

Este trabalho é o resultado de uma vivência artística ambivalente. Ao longo de mais de duas décadas, temos atendido a uma espécie de motivação pendular, que sempre varia entre a poesia e a pintura. Os primeiros poemas, escritos na adolescência, coincidiram com os primeiros trabalhos autodidáticos em óleo sobre tela; durante a licenciatura em Letras, ocorreram as primeiras exposições coletivas; na pós-graduação em Licenciatura Comparada, já havíamos participado de muitas exposições coletivas e realizado exposições individuais. A primeira síntese acadêmica dessa dupla inclinação estética apareceria no ensaio **O Pictórico em *Luzia-Homem***, em que estudamos o romance capital de Domingos Olímpio numa relação semiótica coma pintura.

Quanto ao interesse pelos estudos africanos, este se estabeleceu progressivamente na experiência docente. De início, a Literatura Africana de Expressão Portuguesa ou vinha anexa à Literatura Portuguesa, ou aparecia como disciplina optativa. Somente nas últimas décadas do século passado é que a África foi ensejando um número maior de pesquisas brasileiras, incluindo, evidentemente, a investigação sobre a arte em geral e sobre a literatura em sua especificidade. A propósito, um fator decisivo para a "descoberta" institucional da África pelo Brasil foi o reordenamento jurídico decorrente da Constituição de 1988<sup>1</sup>, que buscou resgatar a dívida histórica para com os povos indígenas e africanos. Decorrente da Constituição, publicou-se a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, alterada pela Lei n.º 10.639/2003, no sentido de "incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática 'História e Cultura Afro-Brasileira'". Tais fatos legais remodelaram parte do currículo de Letras nas universidades brasileiras, chegando, evidentemente, à pós-graduação. Foi nesse contexto que tivemos oportunidade de estudar conceitos como o de negritude na disciplina Literatura Africana de Expressão Francesa, durante o mestrado.

Até esse momento, não havíamos percebido, no âmbito africano, uma produção pictórica que tivesse uma relação mais efetiva com a literatura negra a que temos acesso. Mas isso se rompeu quando casualmente encontramos o livro de arte **Kiki Lima**<sup>2</sup>, que resume a trajetória da maior expressão da pintura contemporânea de Cabo Verde. Ali estava a síntese da pintura crioula em

<sup>1</sup> Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (...) § 1.º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

<sup>2</sup> LIMA, Kiki. **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003. Kiki é hipocorístico de Euclides Eustáquio Lima.

quantidade e qualidade mais do que suficientes para uma apreciação intersemiótica.

Mas nossa descoberta da obra de Kiki Lima ainda estava incompleta. Queríamos dar continuidade à investigação iniciada no mestrado. Para isso, seria necessária a contrapartida da literatura. De início, veio-nos o nome de Rui Cinatti, que escreveu, sob o pseudônimo Júlio Celso Delgado, o livro de poemas **Crônica Cabo-Verdiana**<sup>3</sup>. Mas esse livro, que traz um olhar estrangeiro, ou seja, um olhar lançado sobre Cabo Verde, não revelaria a poética sob um olhar de Cabo Verde. Assim, seguindo a sempre lúcida orientação da Prof.<sup>a</sup> D.<sup>ra</sup> Elisalva de Fátima Madruga Dantas, de cujas mãos recebi um verdadeiro tesouro cultural – a coletânea completa da revista *Claridade* –, pude estabelecer um legítimo objeto poético cabo-verdiano, cuja importância, ao lado da pintura de Kiki Lima, justifica o estudo intersemiótico ora proposto.

Estabelecido o duplo objeto de investigação, não nos contentaria uma abordagem meramente esteticista no estudo comparativo. Segundo entendemos, não há como dissociar o nexos poético-pictórico que há entre Kiki Lima e os poetas claridosos do que ocorreu na história de Cabo Verde a partir da década de trinta do século passado. Do projeto cultural organizado em torno da revista *Claridade*, a partir de 1936, à arte madura de Kiki Lima, na década de 1980, consolidou-se nada menos do que a descolonização de Cabo Verde. E a descolonização política teve como pressuposto cultural a descolonização estética da arte cabo-verdiana, processo em que se efetivou o reconhecimento de uma imagem nacional própria, expressa na cultura crioula ou, em outras palavras, na cabo-verdianidade.

Seria muito difícil definir a cabo-verdianidade sem incorrer em lacunas conceituais ou numa subjetividade improdutiva para os fins desta pesquisa acadêmica, mas não há como negar como pura cabo-verdianidade este leque de isotopias (FIORIN, 2005, p. 112)<sup>4</sup> levantadas por Manuel Ferreira (1975, p. 69), na coletânea **No reino de Caliban**: “as secas e a fome; a emigração; o mar, a evasão; a insularidade”. Em nossa análise, consideraremos essas recorrências temáticas como “configurações discursivas”, no sentido estabelecido por Fiorin (2005, p.107): “Uma configuração é um lexema do discurso que engloba várias transformações narrativas, diversos percursos temáticos e diferentes percursos figurativos”. Dessas configurações, entendendo que o mar é o elemento figurativo de maior polissemia na representação estética de Cabo Verde, tomamos a liberdade de assim redesenhar os eixos categóricos propostos por Manuel Ferreira:

<sup>3</sup> No original, grafa-se **Crônica Caboverdeana**. Ao longo deste trabalho, optamos pela atual ortografia, a menos que haja, no original, alguma intenção estilística na impropriedade da forma.

<sup>4</sup> “O que dá coerência a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia.”



Gráfico 1 – Recorrência temática da poesia cabo-verdiana (com base em Manuel Ferreira).

Acima de todas as configurações discursivas, está o mar, referência a um tempo física e simbólica. É o mar que integra as ilhas de Cabo-Verde entre si, como fluido geográfico que serve como força centrípeta à unidade nacional; e é o mesmo mar que se faz estrada para a diáspora dos ilhéus. O mar é fonte inesgotável ao devaneio do cabo-verdiano, cujo resultado é a poética da evasão. A um tempo metáfora e metonímia, o mar é o mais amplo “conector de isotopias”<sup>5</sup>, já que permite a transição entre as demais isotopias, como a seca-fome, a emigração, a insularidade e a evasão. Sob o signo do mar, há uma bifurcação social e outra individual. Sob o ramo social está a seca e a fome, o que implica a emigração; sob o ramo individual está a sensação de insularidade, o que implica a evasão. Reconhecemos que, em termos absolutos, não há como separar tais categorias e temos plena convicção de que o fato social e o individual têm implicações recíprocas. No entanto, para efeito de análise, a dicotomia é necessária. Esperamos que o diagrama arbóreo acima possa ser interpretado como uma totalidade inseparável. O que se separa, enfim, não é o fenômeno estudado, mas tão-somente as etapas metodológicas que objetivam uma maior compreensão do todo.

Antes de empreender nossa análise comparativa, situaremos o problema da relação entre a literatura e a pintura numa perspectiva epistemológica. Para tanto, recapitularemos tópicos significativos dessa discussão histórica, já praticada entre os antigos filósofos gregos. Faremos uma breve revisão da literatura clássica sobre os assunto, acompanhando os textos históricos colecionados por Lichteinstein (2005). Além dessa abordagem diacrônica, faremos uma revisão de dois ensaios: o de Lôbo (1981, 1999), sobre a relação entre a pintura e a poesia (João Cabral de Melo Neto e Cesário Verde), com especial interesse no levantamento do léxico pictórico; e o de Inês Cardoso (2000), que, de forma exaustiva, debruçou-se sobre as relações temático-figurativas entre **Os sertões**, de Euclides da Cunha, e a pintura de Descartes Gadelha em "Cicatrizes submersas". Do semioticista cultural Uspênski (1979), recuperaremos as categorias pictóricas do ponto de vista e da moldura, às quais devemos a possível consistência teórica de nosso ensaio sobre o romance **Luzia-Homem**. Levaremos em consideração, as categorias do linear e do pictórico de Wölfflin (1989), que muito esclarecem

<sup>5</sup> “A metáfora e a metonímia assim construídas (metáforas e metonímias dadas) podem ser tomadas como conectores de isotopia, que permitem passar de uma isotopia a outra num texto pluri-isotópico.” (FIORIN, 2005, p. 119)

sobre a passagem estilística da pintura clássica para a moderna e, por analogia, ajudam-nos a entender o amadurecimento da pintura de Kiki Lima. Recorreremos à fenomenologia de Gaston Bachelard, em **Poética do devaneio** (2006), para melhor entender a recorrente evasão da poesia cabo-verdiana. No estudo da composição de Kiki Lima, levaremos em conta o estudo da sintaxe visual de Dondis (2007) e o de Parramón (1981). Finalmente, merecerá consideração especial, ao longo de nossa análise, a semiótica greimasiana, que nos permitirá uma exploração do percurso gerativo do sentido tanto na poesia da *Claridade* como na pintura de Kiki Lima, mas buscaremos fazê-lo com o compromisso de não reduzir nosso texto a simples esquemas.

Feita a revisão teórica, procederemos à análise de elementos poético-pictóricos na poesia de expressão portuguesa dos claridosos<sup>6</sup>, consideradas as categorias já mencionadas do mar, da seca/fome-emigração e da insularidade-evasão. Na análise comparativa entre a poesia da revista *Claridade* e a pintura de Kiki Lima, pretendemos verificar uma construção simbólica de duplo sentido: a poesia criou a mitologia da cabo-verdianidade, e a pintura, embebida dessa poética, deu forma plástica a esse mito. Quanto aos autores e respectivas teorias, que sejam lembrados, esperamos, com alguma autonomia de nossa parte, de tal modo que a análise ora proposta não se restrinja a mera tábua de aplicação de postulados alheios, mas que de fato dialogue com essas preciosas fontes da ciência comparativa.

Se estamos partindo da poesia dos claridosos para a pintura de Kiki Lima, não o fazemos apenas por uma motivação cronológica. A poesia é semioticamente instauradora. Bachelard (1978, p. 187-8) chega a afirmar que o fato poético revela fenomenologicamente a alma. Nesse sentido, Bachelard (p. 187) cita Pierre-Jean Jouve: “A poesia é uma alma inaugurando uma forma.” Ainda no entender de Bachelard (p. 187), “A imagem poética nos coloca diante da origem do ser falante”. Se queremos entender um pouco da alma de Cabo Verde, ou seja, a cabo-verdianidade, devemos buscar na poesia a matéria-prima da construção de uma forma estética que, na pintura, já se traduz em imagens, ou seja, em verdadeiros metapoemas pictóricos intuitivamente recolhidos da poesia dos claridosos. Não estamos afirmando que haja aí uma relação mecânica e inelutável de causa e efeito entre o fato poético e o pictórico. Longe disso, o que aí se opera é uma sutil tradução de imagens: a versão plástica de um mito que dá forma ao que se chama de cabo-verdianidade. O pintor, entendido como leitor, é co-autor dessa mitologia. Como quer Bachelard (p. 188), “a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa”. Nessa tradução, que entendemos como intersemiótica, Bachelard (p. 188) vê a imagem poética revivendo como outro ser de natureza sígnica, já assimilado pelo próprio leitor e nele integrado, já que o leitor de fato traduz e recria a imagem poética: “A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ele exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser.”

<sup>6</sup> Há na *Claridade* também poemas em crioulo e em francês.

Em síntese, o poeta estabelece a poesia como imaginação; o pintor cria imagens como tradução já interiorizada.



## Poesia e literatura: um histórico do problema

O estudo comparado entre a poesia e a pintura já era comum na Antiguidade. Platão, por exemplo, falava sobre tal relação a propósito do poeta arcaico Simônides de Ceos. Entre os clássicos, predominava a discussão sobre o viés fenomenológico do problema, ou seja, a relação entre a poesia e a pintura era análoga aos sentidos, segundo a equação: a visão estaria para a pintura assim como a audição para a poesia.

Em Roma, Horácio (1997, p. 55) começa sua **Epistula ad Pisones** com esta bem-humorada alusão a um suposto pintor, dedicado a uma composição absolutamente caótica:

“Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso?”<sup>7</sup>

Ao iniciar o texto sobre a arte de escrever, a primeira atitude de Horácio é estabelecer uma analogia entre o trabalho do pintor e o do poeta, considerando-se um dado que, efetivamente, os liga – a liberdade de criar: “A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for.”<sup>8</sup> Tal liberdade, entretanto, não seria absoluta, a julgar pelo ridículo anteriormente aludido pelo autor da epístola.

O mote horaciano “*Ut pictura poesis*” (como a pintura, o poema) teve o sentido invertido séculos adiante, no Renascimento, quando o conceito passou a ser “*Ut poesis pictura*” (como o poema, a pintura) (LICHTEINSTEIN, 2005, p. 11). E tal era a frequência dessa discussão entre os renascentistas, que o relacionamento entre a literatura e a pintura chegou a constituir um gênero ensaístico dos mais significativos no ramo da discussão estética:

A partir do Renascimento, a maioria das pessoas que escreveram sobre pintura iria se dedicar a um exercício literário que, para além do ofício retórico típico do discurso do elogio, adquire muito rapidamente o estatuto de um gênero: a comparação entre as artes (LICHTEINSTEIN, 2005, p. 9).

Funda-se desse modo uma tradição epistemológica voltada para a relação entre a pintura e a literatura. Retomado no Renascimento, o tema iria renovar-se até o Modernismo, e ainda hoje não se trata de matéria obsoleta. Exemplo disso é a *Semiótica Visual*, de Jean-Marie Floch, que estendeu a

<sup>7</sup> Tradução de Jaime Bruna a partir do original: “*Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, // spectatum admissi risum teneatis, amici?*”

<sup>8</sup> Tradução de Jaime Bruna. No original, lê-se “*pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*”.

Semiótica de Greimas da narrativa às artes plásticas. A discussão chegou mesmo à forma de ensaio ficcional, a exemplo do **Manual de pintura e caligrafia**, de José Saramago (1991, p. 648), obra em que o protagonista, pintor insatisfeito com a mediocridade de seus trabalhos de encomenda, faz-se escritor, em busca de uma investigação mais profunda sobre a natureza criativa do ser humano:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (...), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho feito, já obra definitiva porque conhecida.

Segundo a tradição clássica, a poesia capta o mundo pelas sensações auditivas, traduzindo-as em ritmo e sonoridade. A pintura, por sua vez, organiza a sensação visual, seja por suas qualidades abstratas, como a cor, a linha, o plano, a textura, etc., seja por suas qualidades descritivas, na representação icônica dos elementos da realidade. Mesclando-lhes a fenomenologia, pode-se conceber no poema qualidades pictóricas e na pintura, em contrapartida, qualidades poéticas. Além de sua mancha gráfica (tipologia gráfica e caligrafia), um poema descritivo sugere imagens que aproximam o poeta do pintor de retratos, de objetos, de cenas e de paisagens. Da mesma forma, uma pintura, além de seu inerente apelo visual, também pode levar o pintor a buscar os recursos do ritmo e da fabulação, propriedades típicas do texto literário.

Entre os renascentistas, elevou-se o prestígio da pintura, que deixava de ser vista como uma arte prática. Uma vez valorizada a pintura, modificava-se também o *status* do pintor, até então considerado um artesão. A partir do Renascimento, o pintor é admitido no mundo da alta cultura, é então um artista de fato, um intelectual. Sua obra, enfim, é também um texto, um discurso poético executado na superfície da tela (LICHTENSTEIN, 2005, pp. 12-13).

Entende-se, a partir dessa quebra paradigmática renascentista, que uma grande pintura deve ter cunho poético narrativo, temporal, cabendo-lhe a tarefa de “contar” algo digno, algo capaz de enobrecer o espírito humano. A pintura passa a ter uma visibilidade até então restrita à imaginação sugerida pelo texto. A poesia, pintada no suporte do quadro, é obra intelectualizada no mundo renascentista, quando um quadro passa a ser visto como um texto de natureza poético-narrativa. Nada mais natural, pois, que o pintor buscasse inspirar-se em temas oriundos da criação literária: “Desde então, pintar consiste em transpor uma sequência narrativa e portanto temporal, para o espaço da visibilidade que é o quadro” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13).

Leonardo da Vinci (2005, pp. 19-20) esteve entre aqueles que contribuíram para a dignificação da pintura em relação à poesia: “A pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites, e tanto uma quanto a outra permitem demonstrar diversas atitudes morais (...)”. Certamente baseado no privilégio do sentido do

olhar, Leonardo da Vinci (2005, pp. 19-20) acaba por inverter a tese de Horácio, advogando mesmo a supremacia da pintura sobre a literatura:

O único ofício próprio do poeta é criar as palavras das pessoas que falam e essas são as únicas coisas que ele pode apresentar ao sentido da audição como sendo naturais, pois elas são por natureza criações da voz humana; em todas as outras matérias, ele é ultrapassado pelo pintor.

Dando curso à discussão, Nicolas Poussin (1594-1665) incluiu a música no campo analógico. Seu pensamento e sua pintura influenciariam novas gerações de artistas, em particular pela opção que ele fez pela obra de alto sentido histórico e religioso, que deveria primar pela complexidade ou, para usar um valor retórico de que ele se valeu, pela variedade:

A comparação com os modos musicais permitiu a Poussin explicar a seu amigo Chantelou a necessidade que tem o pintor de variar as maneiras de acordo com os temas representados se quiser alcançar aquilo que é uma finalidade essencial da pintura, ou seja, a expressão das paixões. Caro aos poetas e aos teóricos humanistas, o elogio da “variedade” tem sua origem nos oradores latinos. Depois de Poussin, os teóricos clássicos da pintura fariam da variedade um critério essencial para avaliar um quadro e concordariam em reconhecer nesse pintor um talento excepcional e uma perfeita maestria nesse domínio (LICHTENSTEIN, 2005, pp. 36-37).

Na sua “Carta a Chantelou”, Poussin (2005, pp. 37-39) estendeu a categoria dos modos musicais à pintura, estabelecendo, pois, uma relação fenomenológica entre a audição e a visão. Fizemos a seguinte tabela a partir de excertos da epístola que o pintor enviou ao amigo Chantelou

<i>Modo musical grego</i>	<i>Correspondência pictórica</i>
Dórico	“estável, grave e sereno” (p. 38)
Frígio	“ímpetuoso e violento, muito rigoroso” (p. 39)
Lídio	“adequado às coisas desagradáveis” [sem a modéstia do dórico nem o rigor do frígio] (p. 39)
Hipolídio	“certa suavidade e doçura, que enchem de alegria a alma dos espectadores. Ele é adequado a temas divinos, à glória e ao paraíso” (p. 39)
Jônico	“danças, bacanaís e festas, por ser de natureza lúdica” (p. 39)

Ele não apenas teorizou ou aconselhou essa relação entre a pintura e os modos musicais. Poussin (2005, p. 39) realmente fez uso dos modos musicais gregos em sua pintura: “Antes que se complete um ano, espero pintar um tema com esse modo lídio. Temas como guerras assustadoras são adequadas a esse modo”.

Além da música, o pintor Poussin interessou-se pela poesia no universo da pintura. Para ele, os bons poetas harmonizavam a palavra ao tema e ao estado de espírito pretendido na composição. Não haveria, segundo ele, como desvincular a sugestão do olhar da seleção do vocábulo segundo suas qualidades sonoras, ou seja, do ritmo, da melodia e da harmonia:

Os bons poetas usaram de grande diligência e de um maravilhoso artifício para adaptar as palavras aos versos e dispor as sílabas segundo a conveniência do falar. Virgílio o observou inteiramente em seu poema, pois a seus três tipos de falar ele adapta o próprio som do verso com tal habilidade que parece colocar diante de nossos olhos, por meio das palavras, as coisas de que trata, de maneira que, quando fala de amor, percebe-se que ele escolheu, com astúcia, palavras ternas, agradáveis e extremamente graciosas de ouvir; quando canta uma proeza de armas, descreve uma batalha naval ou uma aventura no mar, escolhe palavras duras, ásperas e desagradáveis, de tal maneira que, ao ouvi-las ou pronunciá-las, elas causam assombro (2005, p. 39).

Também no século XVII, André Félibien (1619-1695) não apenas relaciona pintura e literatura, mas ainda relaciona a arte com a política no texto alegórico “O sonho de Filômato”, de 1683:

Esse texto de Félibien é certamente um dos mais belos e mais importantes que foram escritos no século XVII sobre a comparação da pintura com a literatura. Ele mostra a amplitude de um debate cujas questões, no século XVII, não eram apenas artísticas e estéticas, mas igualmente políticas. O fato de o narrador adormecer no jardim de Versalhes e de seu sonho ser interrompido pela chegada do rei, acompanhado por toda a corte, não é insignificante. Essas circunstâncias se entrelaçam com a maneira pela qual termina a disputa no sonho: o Amor pede às irmãs rivais, finalmente reconciliadas, que se submetam às ordens do grande monarca, dedicando-se a representá-lo em toda a sua glória (LICHTEINSTEIN, 2005, p. 40).

No lugar de um tratado sisudo sobre a comparação entre as artes, Félibien apresenta seus conceitos na forma de um diálogo entre duas personagens femininas. Uma representa a poesia, que dialoga em versos, e a outra, a pintura, que conversa no ritmo livre da prosa (LICHTEINSTEIN, 2005, p. 40).

Nessa alegoria, a personagem que representa a literatura não deixa de reconhecer o entrelaçamento entre a pintura e a poesia, ainda que, com vaidade, defenda a superioridade das palavras sobre a arte das imagens: “Com um pincel divino uma pintura faço / Que ofusca as belezas naturais, / E é dela sem diminuir os talentos que lhe reconheço, / Que você empresta, muitas vezes, meus mais belos traços”(FÉLIBIEN, 2005, p. 42).

Por sua vez, a personagem representativa da pintura alega que a poesia lhe toma de empréstimo os temas, por exemplo, quando trata do rei. Assim, ela aconselha a irmã a buscar outra forma de expressão, no lugar de imitá-la, principalmente no uso de traços figurativos (descritivos): “Não poderia você empregar seus talentos de uma outra maneira, sem querer tirar-me a glória que adquiero pela excelência de meus quadros, especialmente naqueles em que tento dar uma idéia da alma

deste grande monarca através de figuras misteriosas?” (FÉLIBIEN, 2005, p. 42)

Mas a poesia não deixa de dar sua resposta à irmã. Para a poesia, a pintura até que tem um poder de síntese, mas seu discurso lhe parecia um tanto superficial: “Você vê cem coisas ao mesmo tempo, / O que leva a pensar seu nobre exercício / Como uma brincadeira ou puro capricho” (FÉLIBIEN, 2005, p. 55).

Três séculos depois, Roland Barthes dizia algo semelhante, mas com outras palavras, incluindo na discussão as novas artes dos séculos XIX e XX, a fotografia e o cinema. Para Barthes (1990, pp. 11-43), o signo baseado na imagem, como o da fotografia ou de outras manifestações das artes visuais, como o desenho, a pintura, o cinema e até o teatro, possui um significante análogo ao tema representado, mas produz um significado de tal modo polissêmico, que somente submetido à orientação da palavra passa a ter um sentido mais preciso, ou seja, a palavra, segundo o conceito do semiólogo francês, “fixa” a imagem, reduzindo-lhe a polissemia, ou “liga” imagens entre si, como ocorre nos diálogos do cinema ou das histórias em quadrinhos.

Voltando ao texto de Félibien, o resultado da discussão entre as irmãs é a conciliação feita pelo deus Amor, lembrando este às artes rivais que a glória da representação do rei depende da união dessas duas formas de manifestação artística: “Se uma conta as virtudes deste príncipe incomparável, fazendo uma imagem das belezas de sua alma, cabe à outra exprimir suas ações heróicas e as coisas memoráveis que lhe garantem a admiração da terra inteira” (2005, p. 58). A conciliação do Amor em nome da representação do poder é, evidentemente, carregada de conteúdo ideológico e político. O viés é inegavelmente conservador e bastante sintomático desse período histórico, posto que se glorifica o absolutismo do rei, símbolo e retrato do Estado. Não é por menos que sua imagem suscitaria “admiração” dos demais Estados ou, no dizer de Félibien, “da terra inteira”.

Na transição entre os séculos XVII e XVIII, Du Bos (1670-1742) buscou uma aproximação entre a pintura e a literatura, em particular a arte pictórica de evocação histórica e a poesia de expressão dramática. Em suas *Reflexões*, discutiu também o problema da adequação do tema em realização na pintura e na poesia:

(...) a questão do *Ut pictura poesis* está no centro da obra de Du Bos. Quer se trate de imitação, verossimilhança, alegoria ou gênero, quer as análises se refiram à natureza ou aos efeitos da representação artística, à arte, ao espectador ou ao artista, as *Reflexões* colocaram constantemente em paralelo a pintura e a poesia, mais particularmente a pintura de história e a poesia dramática. Du Bos não contesta de maneira alguma a hierarquia clássica dos gêneros. Para ele, a pintura de história é a única a igualar de fato o pintor ao poeta trágico nos dois domínios que correspondem à mais nobre: a representação das ações humanas e a expressão das paixões (LICHTENSTEIN, 2005, p. 60).

Du Bos (2005, p. 61) entendia que os temas deveriam ser desenvolvidos dentro das possibilidades expressivas de cada arte. Para ele, havia temas mais apropriadamente poéticos e temas

mais pictóricos:

O tema ou objeto a ser imitado não só deve ser interessante por si mesmo, mas também é preciso escolhê-lo de maneira que seja conveniente à poesia, quando se quiser tratá-lo em versos. Existem temas mais vantajosos para os pintores que para os poetas, assim como há os que são mais vantajosos para os poetas que para os pintores.

Ao discutir o potencial expressivo de cada arte, Du Bos chega a antecipar conceitos somente desenvolvidos no século XX. Exemplo dessa predição histórica é o da função da palavra na redução polissêmica sugerida pela imagem, explorado por Barthes (1990, pp. 27-43) quanto trata da retórica da imagem. Assim como diria Barthes (sobretudo em relação à fotografia), Du Bos (2005, p. 65) medita sobre o uso da palavra para definir um significado específico sugerido na pintura de conotação histórica, quando “a ajuda do pincel” não é suficiente, por exemplo, para garantir ao apreciador da obra a identificação de uma personagem:

Por várias vezes, me surpreendeu que os pintores, que têm grande interesse em fazer com que reconheçamos os personagens que escolhem para nos emocionar e que devem ter muita dificuldade em torná-los reconhecíveis somente com a ajuda do pincel, não anexassem uma breve legenda a seus quadros de história. Três quartos dos expectadores, que, aliás, são perfeitamente capazes de fazer justiça à obra, não foram suficientemente eruditos para adivinhar o tema do quadro.

O mesmo Du Bos (2005, p. 66) faz lembrar que o recurso à palavra não seria uma exclusividade da arte de seu tempo, já que era comum a legenda em pinturas da arte gótica e da renascentista.

Separadas as possibilidades expressivas das diversas artes, Du Bos entendia que à pintura era reservada a representação de temas que sugerissem o apelo a elementos referenciais e circunstanciais. Na pintura, tais representações ocorreriam quase que instantaneamente aos olhos do espectador. Na poesia, entretanto, esses mesmos elementos demandariam uma massa de texto excessiva, um verdadeiro “inventário”, pondo-se em risco a percepção da idéia de totalidade, senão da própria paciência do leitor, que se veria obrigado a colaborar com a própria imagem mental para chegar a uma reconstituição arbitrária do plano figurativo da arte. Para Du Bos (2005, p. 68) seria imperdoável esse arrolamento descritivo na composição poética:

Jamais lhe seria perdoado tal inventário; se fizesse tal enumeração no início da obra, o leitor a esqueceria e não apreciaria as belezas para cuja compreensão dependeria do que já havia esquecido; se fizesse a lista imediatamente antes da catástrofe, ela se tornaria um atraso insuportável.

Assim, para Du Bos (2005, p. 67), somente com apoio extratextual, como ocorre no teatro, o texto poderia evocar a expressão momentânea da paixão humana, às vezes revelada mais pelo gesto do que pelas palavras:

A idade, a pátria, o temperamento, o sexo, a profissão diferenciam os sintomas de uma paixão produzida pelo mesmo sentimento. O sofrimento de quem vê *O sacrifício de Ifigênia* decorre do mesmo sentimento de compaixão e, no entanto, essa aflição manifesta-se de maneira diferente em cada espectador (...). Ora, o poeta não poderia evidenciar essa diversidade sutil em seus versos. Se o consegue fazer em cena, é com a ajuda da declamação, a atuação muda dos atores.

Temas que sugerem simultaneidade seriam mais adequadamente figurativizados na pintura. É o caso da representação de grupos humanos. Como segue um plano sequencial (sintagmático), o texto ou mostra o grupo como um todo, em que desaparece a individualidade, ou faz o retrato de cada um, esmaecendo-se a idéia de conjunto. Já a pintura, que segue um plano de composição por justaposição (paradigmático) apreende o grupo humano, mas vai representá-lo no seu conjunto e o faz a um só tempo, permitindo que se perceba a expressão de cada figurante da cena, de modo que se estabelece uma tensão entre o todo e as partes na apreciação da obra:

A emoção dos figurantes que assistem à cena é suficiente para conectá-los a uma ação, desde que essa ação os agite. A emoção desses figurantes os transforma, por assim dizer, em atores num quadro, enquanto que em um poema eles não passariam de simples espectadores (DU BOS, 2005, p. 71).

Por outro lado, para Du Bos (2005, p.69), o pintor recorreria à literatura como motivação e mesmo para enobrecimento da expressão pictórica (que valor tem um quadro sem poesia?). Quando o tema pede uma representação sequencial é que se mostra a limitação expressiva da pintura, normalmente adequada ao fato instantâneo:

Como um quadro que representa uma ação nos permite ver apenas um instante de sua duração, o pintor só pode elevar à condição de sublime coisas que precederam a situação atual e que às vezes sugerem um sentimento comum. A poesia, ao contrário, descreve todos os incidentes notáveis da ação que trata e aquilo que ocorreu e lança frequentemente algo de maravilhoso sobre uma coisa muito comum, que foi dita ou acontecerá em seguida. Assim, a poesia pode empregar esse maravilhoso que nasce das circunstâncias e que poderia eventualmente chamar de um sublime de relação (DU BOS, 2005, p. 63).

Além do problema da sequencialidade, outro dado mais favorável à representação poética é o estabelecimento da empatia, ou seja, aquilo que Uspênski (1979, pp. 167-168) denominaria de “plano da psicologia das personagens”. Afinal, na instantaneidade do quadro não haveria como se empreender um estudo mais profundo sobre o caráter da personagem. Como a poesia trabalha no eixo cronológico, não lhe falta oportunidade de se reforçarem os traços muitas vezes invisíveis do comportamento, sobre o qual o viés é construído. Muito antes de Uspênski tecer suas reflexões, Du Bos (2005, p. 64) não deixou de apontar a vantagem da poesia no desenho psicológico decorrente do qual uma personagem é valorizada ou não:

É ainda incomparavelmente mais fácil para o poeta do que para o pintor fazer com que nos

afeiçoemos aos personagens, despertando nosso interesse por seu destino. As qualidades externas – como a beleza, a juventude, a majestade e a ternura – que o pintor pode dar a seus personagens, não motivam nosso interesse por seu destino tanto quanto as virtudes e as qualidades de alma que o poeta pode dar aos seus.

Já no século XVIII, Lessing (1729-1781), dando continuidade às reflexões sobre o paralelo entre pintura e literatura, chama atenção para o poder evocativo dessas duas formas de expressão. Para ele, a percepção de traços comuns entre a pintura e literatura decorreria da educação da sensibilidade humana, existindo tal inferência desde quando a sensibilidade foi capaz de perceber certa semelhança de efeitos ilusórios entre as diferentes artes, todas elas concorrendo para despertar o prazer. Segundo Lessing (2005, pp. 82-3), não haveria como separar as artes, que colaboram umas com as outras. Haveria, no entanto, limites nessa relação entre as artes, fato que, a seu ver (p. 83), não escapou aos clássicos:

Se Apelles e Portógenes, nos seus escritos perdidos sobre a pintura, confirmaram e esclareceram as regras dela através das regras da poesia já estabelecidas, então podemos com certeza acreditar que isso deve ter sido feito com a moderação e a exatidão com as quais nós ainda hoje vemos Aristóteles, Cícero, Horácio, Quintiliano aplicarem nas suas obras os princípios e experiências da pintura à eloquência e à poesia.

Nessa colaboração entre poesia e pintura, Lessing (2005, p. 85) entendia que ou ambas tomam um mesmo objeto como motivação, ou uma forma de arte se inspira na outra. No entanto, Lessing (p. 88) admite o fato de que há procedimentos próprios de uma dessas formas de expressão da arte, a exemplo da superposição, que, a seu ver, é possível na poesia, mas não na pintura: “apenas o poeta possui a habilidade de expor com traços negativos e, através dessa mistura desses traços negativos com os positivos, concretizar duas aparições numa”.

Além da superposição, outro limite apontado por Lessing (p. 89) para a pintura acadêmica consistiria na representação da simultaneidade de ações:

A pintura pode utilizar apenas um único elemento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.

A impossibilidade da superposição e da simultaneidade de ações, vale lembrar, atende a regras da arte acadêmica, cuja matriz se estabeleceu no Renascimento. Com a revolução modernista do século XX, tal limitação foi posta em dúvida pela pintura cubista e pela surrealista, cada uma à sua maneira. No Cubismo, a simultaneidade de ângulos na representação da realidade afasta a composição pictórica da perspectiva linear renascentista. No Surrealismo, a representação onírica desobriga o pintor de manter-se fiel ao enquadramento espaço-temporal da pintura acadêmica. Herdeiro das experiências modernistas, Kiki Lima chega a esboçar, em suas composições maduras, a mesma figura humana em quatro ângulos diferentes, do que resulta uma sensação de movimento sugerida pela



aplicação de manchas fluidas representativas do movimento do corpo em motivos de dança, de trabalho, dentre outros.

Mas a situação se inverteria, no entender de Lessing (2005, pp. 89-90), por exemplo, na representação da qualidade num texto poético. No texto, impõe-se a regra da unidade dos adjetivos pictóricos e da economia dos objetos corpóreos:

Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquele que desperte a imagem mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele.

Já no Romantismo, Delacroix (1798-1863) não chegou a contradizer o pensamento de Lessing. Na versão de Delacroix (2005, p. 99) para as especificidades da pintura e da literatura, percebe-se basicamente que a simultaneidade da representação é uma propriedade pictórica por excelência; já a sucessividade é uma propriedade essencialmente poética (grifos do texto original):

Sobre a diferença que existe entre a literatura e a pintura em relação ao *efeito que o esboço de um pensamento pode produzir*, ou seja, a impossibilidade em literatura de esboçar, de modo a pintar alguma coisa para o espírito, e, ao contrário, da força que a idéia pode apresentar em um mero rascunho ou croqui rudimentar. A música deve ser como a literatura e acredito que a diferença entre as artes do desenho e as outras consiste no fato de que estas últimas só desenvolvem a idéia *sucessivamente*, ao passo que quatro traços são suficientes para resumir para o espírito toda a impressão de uma composição pictórica.

Um ponto de ruptura na discussão do paralelo entre a pintura e a poesia seria estabelecido apenas por Baudelaire (1821-1867), que advogava, em sua crítica jornalística, uma radical especificidade entre as diversas formas de expressão da arte (LICHTEINSTEIN, 2005, p. 102). Não deixa de causar estranheza o fato de que ele dê ênfase à separação de procedimentos das artes, quando prega a “Teoria das Correspondências” em seu soneto-manifesto. O que o salva da incoerência é que ele desloca o foco do problema, que sai da questão referencial para a simbólica. Assim, ele separa as artes segundo sua técnica, mas une as sensações e percepções do ser humano no que ele metaforiza como “floresta de símbolos” (grifo nosso): “A Natureza é um templo onde vivos pilares / Deixam às vezes sair confusas palavras; / O homem passa através de *florestas de símbolos* / Que o observam com olhares familiares.”<sup>9</sup>

Para Baudelaire (2005, p. 107), a relação entre pintura e literatura se restringe, no plano da recepção, aos efeitos sensoriais sugeridos: “A pintura só é interessante pela cor e pela forma; sua semelhança com a poesia só se dá na medida em que esta última desperta no leitor idéias pictóricas”.

<sup>9</sup> A tradução do quarteto é nossa. Eis o original: “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisser parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.” Disponível em <[http://baudelaire.litteratura.com/fleurs\\_du\\_mal\\_1857.php?rub=oeuvre&srub=pov&id=329](http://baudelaire.litteratura.com/fleurs_du_mal_1857.php?rub=oeuvre&srub=pov&id=329)>. Acesso em 24 maio 2008.

Nesse sentido, confrontando Delacroix e Victor Hugo, Baudelaire (2005, p. 106) elogia a poesia do pintor, mas não disfarça um viés negativo quanto ao escritor, quando este se apóia nos efeitos pictóricos como forma de expressão:

Demasiado material, demasiado atento às superfícies da natureza, Victor Hugo tornou-se um pintor em poesia; Delacroix, sempre respeitoso para com o seu ideal, muitas vezes é, mesmo sem o saber, um poeta em pintura.

Sua desconfiança sobre a incursão da pintura na literatura, enfim, se faz no sentido de sobrepor o símbolo (palavra) ao efeito aparente (referência). E assim Baudelaire (2005, p.109) arremata uma generalização que parece algo premonitória da tendência simbolista que estava por despontar no século em que viveu e, por que não, da arte moderna no século seguinte (grifos originais): “Embora o Belo seja *sempre* impressionante, seria absurdo supor que o impressionante é *sempre* belo”.

No Modernismo, Kandinsky (1866-1944), em carta de 18 de janeiro de 1911 ao amigo Schoenberg, acrescentaria a música à relação entre literatura e pintura. Recusando o racionalismo geométrico estabelecido pelo Cézanne maduro (e portanto pós-impressionista), tendência de certa forma radicalizada pela pintura cubista nos primeiros anos do século XX, Kandinsky (2005, p. 122) via na associação com a música uma opção evolutiva libertária para a arte do futuro, apoiada em novos traços estilísticos, como a dissonância musical:

No momento há na pintura uma grande tendência em encontrar, por vias construtivas, a “nova” harmonia, quase geométrica. (...) Creio que nossa atual harmonia não pode ser encontrada pela via “geométrica”, mas pela via que é diretamente contrária ao geométrico, ao lógico. E essa via é a das “dissonâncias na *arte*”, ou seja, tanto na pintura como na música. E a dissonância pictórica e musical “atual” nada mais é do que a “consonância” de amanhã (2005, p.122).

Octávio Paz (1991, pp. 139-147), na apresentação do catálogo da exposição de Pablo Picasso ocorrida na Cidade do México, em 1982, considera o pintor catalão como emblema do século em que se notabilizou como expoente do Modernismo: “A vida e a obra de Picasso se confundem com a história da arte do século XX. É impossível compreender a pintura moderna sem Picasso, como é impossível compreender Picasso sem ela.” (p. 140)

As três maiores recorrências temáticas de Picasso são entendidas por Paz (1991, p. 141) como arquétipos: “A excentricidade de Picasso é arquetípica. Um arquétipo contraditório, no qual se fundem as imagens do pintor, do toureiro e do acrobata de circo.” (p. 141)

De nossa parte, vemos aí uma gradação de arquétipos que parte da individualidade do sujeito criador, representado pelo artista em seu ateliê diante de seu modelo (objeto), passa pelo símbolo nacional, representado pela tauromaquia hispânica, e chega ao símbolo universal do artista circense,

que já não é indivíduo, posto que se oculta sob a máscara, e já não é um tipo nacional, visto que não há fronteiras para a migração do circo. Sendo arquétipos, entendemos que se trata de representação plástica de três matrizes poético-pictóricas: o autorretrato (autobiografia), a pintura nacional (história) e, finalmente, a pintura universal do saltimbanco – máscara mediante a qual o mundo pode rir de si mesmo –, que atua no picadeiro, o não-lugar do individualismo burguês e a superação do Estado nacional (utopia). Para um artista marxista como foi Picasso, filiado ao Partido Comunista (PAZ, 1991, p. 144), esses três níveis arquetípicos fazem sentido.

No entanto, Paz não se atém ao plano da representação da pintura e da literatura, motivo da maior parte da discussão histórica que ora rememoramos. Para ele, o ponto de convergência (e esse é o título da coletânea de ensaios onde se encontra o texto que fala da exposição de Picasso) situa-se no que hoje se chama de semiótica das paixões. E é justamente no nível da paixão que Paz (1991, p. 143) estabelece o paralelo entre Picasso e Lope de Vega, a despeito da distância dos séculos que os separam:

Para encontrar um artista cuja posição se pareça com a de Picasso temos de voltar os olhos para uma figura da Espanha do século XVII. Não é um pintor, mas um poeta: Lope de Vega. Entre Lope e seu mundo não há discórdia; há, sim, a mesma relação excêntrica entre o artista e seu público. (...) As semelhanças entre Picasso e Lope de Vega são tantas e de tal modo patentes que é quase desnecessário deter-se nelas. A mais visível é a relação entre a variada vida erótica dos dois e suas obras.

Concluindo esta breve diacronia, que não teria termo no Modernismo, citemos André Breton (1896-1966). Ele recusou a metáfora literária na apreciação da obra pictórica, e parece fazer suas as palavras de Baudelaire acerca da relação entre o belo e a impressão. Breton, evidentemente, propugnava uma separação mais efetiva entre a pintura e a literatura. A seu ver, a pintura constrói um discurso próprio, não se tornando mais literária ao se afastar da objetividade tradicional e classicizante. Assim, protestando contra os que não alcançavam reconhecer a existência de um discurso próprio da pintura, Breton (2005, pp. 124-5) se recusou a aceitar o reducionismo do epíteto literário (poético) como atributo do fenômeno semiótico de natureza pictórica:

Se existe em nossos dias um lugar-comum [em pintura] capaz de dar, por si só, a medida daqueles que a desprezam, trata-se do lugar-comum que consiste em revestir com o epíteto “literário” qualquer pintura cuja ambição seja maior do que oferecer a imagem do mundo exterior ou, na falta disso, a exigir mais em última análise do que o prazer dos olhos.

## O pictórico e o poético: algumas teorias

Feita essa breve diacronia da discussão sobre as relações entre o fenômeno poético e o pictórico, passaremos a uma revisão de quatro propostas teóricas dedicadas ao problema intersemiótico. A primeira é a de Danilo Lôbo, que tem estudado as relações entre a poesia e a pintura no âmbito da literatura brasileira e da portuguesa. A segunda é o premiado ensaio de Inês Cardoso, que estabelece uma leitura comparada entre **Os sertões**, de Euclides da Cunha, e a pintura de Descartes Gadelha sobre a Guerra de Canudos, em coleção hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. A terceira é a desenvolvida na tradição eslava por Uspênski, em cuja abordagem comparativa levantou as categorias do ponto de vista (interno ou externo) e da moldura, analogamente aplicadas da pintura à literatura. A quarta é a semiótica de inspiração greimasiana, retomada por Jean-Marie Floch, mas aplicada à cultura brasileira por Antonio Vicente Pietroforte. Valeria lembrar que não houve preocupação cronológica na disposição dessas três propostas.

### *O pictórico segundo Danilo Lôbo*

A análise comparativa entre o fenômeno pictórico e o poético vem instigando alguns pesquisadores. Dentre os investigadores brasileiros, destaca-se Danilo Lôbo (1981, p.14), que, em seu estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, assim justifica esse tipo de abordagem:

Assim como o pigmento e a pedra são os materiais da pintura e escultura respectivamente, a palavra é matéria-prima da literatura. Mas a palavra é um elemento tridimensional. Tendo um aspecto oral-auditivo, um aspecto semântico e um aspecto visual, pode ser estudada do ponto de vista da acústica, da semântica e, até mesmo, da geometria. Em nível de conteúdo ou significado, a literatura é o pensamento organizado artisticamente; e, porque é pensamento, está relacionada com as outras artes, já que, através de seu poder evocatório, pode recriá-las na mente do leitor.

Algumas linhas adiante, Lôbo (1981, p. 14) acrescenta que a visualidade é um dos traços estilísticos que distinguem a literatura moderna da primitiva: “Se a poesia primitiva era para o ouvido, o mesmo não pode ser dito da poesia moderna. Mas o fato desta ser apreendida essencialmente pelos

olhos não a transforma numa arte visual”.

Outro dado importante da diacronia formadora da estética moderna, ainda segundo Lôbo (1981, p.15), seria o deslocamento da temporalidade para a espacialidade:

Tradicionalmente, a literatura tem sido considerada uma arte temporal, enquanto as artes plásticas têm sido chamadas de espaciais. Dizer que uma pintura é descritiva é atribuir-lhe uma qualidade literária, o que em certos meios pode até ser considerado ofensivo. No século XX, mais do que nunca, os artistas plásticos têm procurado libertar a pintura do estaticismo que a vem aprisionando desde a Renascença. Joan Miró e Piet Mondrian, por exemplo, trabalharam conscientemente para atingir essa libertação. Por outro lado, os poetas têm lutado para destruir a qualidade descritiva da literatura. Dentro do Modernismo, Oswald de Andrade, para mencionar apenas um nome da literatura brasileira, contribuiu para essa destruição com sua linguagem telegráfica.

Noutro estudo acerca da relação entre a literatura e a pintura, Lôbo analisa o impressionismo do poeta português Cesário Verde, o “Poeta Pintor”. Lôbo (1999, pp. 13-14) não esquece a alusão recorrente de muitos estudiosos da poesia de Cesário Verde, que falam sobre “sua qualidade visual, pictórica”. No entanto, pelo fato de essa constatação não ter suscitado um maior e mais profundo empenho crítico, o próprio Lôbo decidiu tomar para si a tarefa, no que resultou um amplo painel sobre as qualidades plásticas da obra de Cesário Verde. Dentre os que fizeram tal constatação, David Mourão Ferreira, embora tenha avançado em observações sobre esse traço estilístico, tendo inclusive chamado o autor de “O sentimento dum ocidental” de “um poeta nascido pintor”, não produziu sobre o assunto mais que um artigo, intitulado “Notas sobre Cesário Verde” (LÔBO, 1999, p. 14). Outro que, no interesse sobre o estilo pictórico de Cesário Verde, chegou a estabelecer um nexos mais preciso entre o Impressionismo francês e a poesia do poeta português foi João Pinto de Figueiredo, em **A vida de Cesário Verde**. Trata-se, como o próprio título sugere, de biografia, não havendo, pois, um maior aprofundamento na análise comparativa poético-pictórica.

O enfoque de Lôbo (1999, p. 15) parte do léxico de Cesário Verde, rico em qualidades associadas aos estímulos visuais. E mais: o poeta usa mesmo termos das artes plásticas: “Os vocábulos 'esboço', 'quadro', 'pinto', 'desenho', 'compasso' e 'esquadro' falam por si”. Essa apropriação lexical não é algo fortuito, já que o poeta, no poema “Nós”, diz que faz “quadros por letras, por sinais” (p. 16). Faz, como diz Lôbo (p. 16), “quadros verbais”. Assim como na pintura de vanguarda de seu tempo – o Impressionismo francês –, os temas principais de Cesário Verde foram a paisagem urbana e a rural, ou seja, a pintura ao ar livre, que não se contém no artificialismo do ateliê (p. 48). Sair do atelier significa sair dos temas clássicos históricos, alegóricos e religiosos. Homem do século positivista, Cesário Verde interessou-se em fazer ciência com os versos. Assim, tratou de “examinar” não o mundo trazido pela História ou pela mitologia. Para ele, interessava o mundo real à sua volta, cuja verdade ele buscava apreender nos flagrantes poéticos de sua obra impressionista. Segundo Lôbo

(1999, p. 100), tal intento chegou ao melhor resultado no poema “Num bairro moderno”, de 1878, composto, assim como uma tela, em planos sucessivos, cujo conteúdo não esconde a crítica ao antagonismo social, em que a seiva do luxo de alguns explica o estado como que vegetativo de outros:

O poema, composto de vinte quintilhas decassílabas, estrutura-se em três planos: o primeiro, formado pelo cenário, uma espécie de pano de fundo, onde o drama diário da regateira se desenrola, apresenta o ambiente de abundância e confronto de um bairro moderno de Lisboa, habitado por membros das classes mais abastadas da sociedade portuguesa da época; o segundo, representado pela verdureira que, como os frutos e hortaliças que carrega, contrasta, como uma planta estranha, com o ambiente burguês do bairro moderno; o terceiro, formado pela visão transfigurada que o poeta apresenta dos vegetais, e, ao final, da própria hortaliça que acaba por se confundir com os produtos que vende.

No mesmo poema, há “quadros dentro quadro”. Um exemplo é o de um menino que está aguando uma trepadeira, num retrato que não deixa dúvida sobre o procedimento estilístico do poeta, filiado ao Impressionismo:

A nuvem clara de poeira ao subir, assim como o efeito da luz solar sobre as gotas de água – a qual lhes empresta a sua luminosidade, fazendo com que sejam percebidas como estrelas – envolvem o garoto em uma atmosfera fulgurante e imprecisa de azul e verde, onde o contorno da figura humana acaba por se esvaír em meio à nuvem de pó, criando o mesmo efeito de borrão, de fora de foco, de uma pintura impressionista (LÔBO, 1999, p. 104).<sup>10</sup>

No capítulo “Técnicas pictóricas”, Lôbo (1999, p. 145) assim sintetiza os procedimentos de Cesário Verde (mas que não lhe são exclusivos): “cor, adjetivação, mistura óptica e o emprego de advérbios de modo formados com o sufixo *-mente*”.

Em relação à cor, Lôbo (1999, p. 147-149) faz um levantamento lexical nos poemas de Cesário Verde, chegando à conclusão de que o poeta tinha as seguintes preferências cromáticas: branco, prata, cinza, preto/negro, vermelho, laranja, amarelo/dourado/louro, verde, azul, roxo, rosa, marrom e multicores (“xadrez”, “malhadas”, “riscados”, etc.). E Lôbo (1999, p. 149) deduz, após algumas inferências sobre a personalidade do poeta, a tendência impressionista deste, no plano estético, e a positivista, no plano filosófico:

Em resumo, Cesário é um poeta solar, que necessita da luz do astro-rei para ver a natureza, razão por que o branco e a idéia de luminosidade dominam em sua obra. No extremo oposto, situa-se a noite, mas em seus poemas noturnos existe sempre uma lua ou um bico de gás a iluminar a paisagem. Do ponto de vista das cores propriamente ditas, nele a presença do vermelho justifica-se pelo caráter físico da sua personalidade, contrapontado pelo amarelo, que traduz o seu racionalismo. As outras cores surgem para contrabalançar, quando necessário, o excesso de materialismo e de intelectualismo: o azul, aliado ao roxo e ao rosa, nos raros momentos em que o poeta se volta para o transcendental, e notadamente o verde, que o

<sup>10</sup> A estrofe, citada por LÔBO na mesma página: “Um pequerrucho rega a trepadeira / Duma janela azul; e, com o ralo / Do regador, parece que joeira / Ou que borrija estrelas; e a poeira / Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.”

reconduz em direção à natureza em seu sentido mais ecológico.

Em relação ao emprego do adjetivo chega a ser exagerada (LÔBO, 1999, p. 152), muitas vezes agrupados entre dois e cinco para um único substantivo (p. 153). Ressalte-se, no entanto, que esse excesso de adjetivos quer dizer sugestão hipertrofiada na cor, mesmo considerando-se o fato de que pela adjetivação é que se faz o matiz do substantivo de referência cromática (p. 150). O que de fato se verifica é o uso de uma ampla gama cromática, a maioria das vezes sugerida indiretamente: Para exemplificar a tendência para o vermelho, Lôbo (p. 149) recolhe expressões como “mar ensanguentado”, “boca viçosa de cereja”, “olhos... sangrentos”, “tons de inferno”, “horizonte em brasa” e “cor de fogo”, concluindo, após mais algumas considerações, que Cesário Verde optou não pela quantidade, mas sim pela qualidade do matiz no emprego do adjetivo.

Retomando a teoria das cores, LÔBO sugere mesmo soluções metodológicas para o estudo comparativo entre pintura e literatura, a partir da analogia entre a harmonia cromática e o uso do epíteto. Uma gradação tonal, por exemplo, do mais frio para o mais quente ou do mais claro para o mais escuro em relação a uma cor de base pode-se traduzir como uma gradação de adjetivos, locuções e orações adjetivas, enfim, de epítetos modificadores de um mesmo substantivo, a exemplo das variações do cinza implícitos na adjetivação que anotamos em “Ó cidades fabris, industriais, / De nevoeiros, poeiradas de hulha”, trecho da autoria de Cesário Verde, citado por Lôbo (1999, p. 153). O que na pintura pode significar um contraste de cor na literatura pode-se traduzir como contraste, por exemplo entre masculino e feminino. O excerto recolhido por Lôbo é ilustrativo desse contraponto de gêneros, confrontando-se três adjetivos para o masculino, simetricamente, antípodas femininos: “Eu, que sou feio, sórdido, leal, / A ti, que é bela, frágil, assustada” (p. 159). Cambiâncias mais sutis, entretanto, apareceriam no uso de “adjetivos impertinentes”, ou seja, aqueles que raramente se associam a determinados substantivos, como em “plácida estatura”, “preguiçosa saia”, “marcha muda”, “metálica visão”, “gosto amargo e deleitoso”, dentre outros pinçados por Lôbo (p. 155) da poesia de Cesário Verde.

O pictórico na poesia de Cesário Verde, impressionista que é, situa-se entre o descritivismo decadentista de Baudelaire e o modernista, particularmente o de tendência expressionista. Entendemos que o Impressionismo é o amaneiramento estético do Naturalismo, ou, pelas palavras de Arnold Hauser (1972, p. 1051), aquele seria a inevitável evolução estilística deste:

Estilisticamente, o impressionismo é um fenômeno extremamente complexo. Na realidade, não é mais que o desenvolvimento lógico do naturalismo. Porque se o naturalismo se toma como progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da idéia abstrata para a experiência concreta temporal e espacialmente condicionada, então a representação impressionista da realidade, com a ênfase que põe no instantâneo e no único, é uma realização notável do naturalismo. As representações do impressionismo estão mais próximas da experiência sensorial do que as do naturalismo no sentido restrito, e substituem o objeto do

conhecimento teórico pelo da experiência ótica mais completamente do que qualquer arte anterior.

Se admitirmos essa linha de raciocínio, não será difícil inferir que o Impressionismo, negado ou não, serviu de matriz a todo um pós-impressionismo. Gombrich (1993, p. 441) identifica em três pintores pós-impressionistas três matrizes para as vanguardas modernistas:

Aquilo a que chamamos arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado converteram-se nos ideais de três movimentos da arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última análise, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo, que na Alemanha encontrou sua principal resposta; e a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo.

Creemos que, dentre os diversos desdobramentos pós-impressionistas, o que mais recuperou seu ascendente naturalista foi o Expressionismo. E tal recuperação já não se deu segundo a metodologia positivista da arte de Zola, mas no interesse em considerar, à luz de uma subjetividade às vezes veroz, a realidade. Os expressionistas desinteressaram-se pelo documentalismo pretensamente fotográfico, de modo que a experiência expressionista, não menos negativista que a do Naturalismo, radicalizou a distorção figurativa iniciada no Impressionismo, seja pela tendência caricatural da representação sobretudo do tipo burguês, seja pela aberta deformação anatômica do modelo. Evidentemente, tais novidades provocadoras despertariam reações as mais diversas. No Brasil, vale lembrar a reação de Monteiro Lobato à experiência de Anita Malfatti no âmbito do Expressionismo, no famoso artigo “Paranóia ou mistificação?”, de 1917.

Assim, exemplos do Expressionismo germânico, caracterizados literariamente em poemas como “Noite azul em Berlim” (1911), de Oskar Loerke<sup>11</sup>, ou “No terraço do Café Josty” (1912), de Paul Boldt, mantêm o pessimismo de Baudelaire (obviamente lido pelos citados alemães), a crítica naturalista ante o comportamento da sociedade burguesa, a evocação pictórica do Impressionismo de um Cesário Verde (a quem certamente os citados alemães jamais leram) e o desencanto com essa modernidade construída, no dizer de Marx e Engels, à imagem e semelhança do burguês<sup>12</sup>, tudo isso nos dias que precedem a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

A representação negativa da paisagem urbana é recorrente entre os poetas expressionistas alemães, conforme ensina MARTINI (1972, pp. 229-30):

<sup>11</sup> “Blauer Abend in Berlin”.

<sup>12</sup> Parafraseamos o “Manifesto do Partido Comunista”, de Marx e Engels: “Devido ao rápido aperfeiçoamento de todos os instrumentos de produção e às comunicações infinitamente facilitadas, a burguesia arrasta para a civilização todas as nações, até mesmo as mais bárbaras. Os baixos preços de suas mercadorias são a artilharia pesada com que destrói todas as muralhas da China e com que obriga à capitulação os bárbaros mais obstinadamente hostis aos estrangeiros. Sob pena de ruína total, compele todas as nações a adotarem o modo de produção burguês; e as forças a se apropriarem da chamada civilização – isto é, a se tornarem burguesas. Numa palavra, a burguesia cria para si um mundo à sua imagem e semelhança.” (2006, pp. 34-5)



Armin T. Wegner (nasc. 1886) apresenta também no petético livro de versos “Os Rostos das Cidades” o / seu preito à grandeza demoníaca e aos horrores das grandes metrópoles. Cedo se demonstrou que o expressionismo não era um movimento espiritual homogêneo, mas uma multiplicidade quase caótica de vozes que tinham no entanto algo em comum apesar da diversidade de tons: o abalo ressentido pelas calamidades do período em que viviam, o anseio subversivo de acabar com a tradição e o doloroso desejo de nova crença e nova humanidade.

Como ilustração do paisagismo urbano captado pela poética expressionista, vejamos a tradução<sup>13</sup> de um soneto de Paul Boldt, que descreve com indisfarçável desprazer um dos centros nervosos de Berlim:

No terraço do Café Josty

A Praça de Potsdam, rumor perpétuo  
De lentos movimentos glaciais  
No tráfego da rua: bondes nas bitolas,  
Os automóveis, além do lixo humano.

As pessoas passando sobre o asfalto,  
Um formigar nervoso de lagartos.  
Entre frentes e mãos pensares piscam,  
Como lume de sol em negra mata.

Noite chuvosa em sombras de caverna,  
Eis que os morcegos, brancos, batem asas  
E as medusas lilás - óleos furtacores;

Mais e mais automóveis de capota.  
Incensada Berlim, ninho brilhante do dia,  
Recende já de noite pestilenta.

<sup>13</sup> A versão é de nossa autoria. Procuramos manter o léxico original, mantivemos os decassílabos, mas sacrificamos as rimas. Eis o soneto na língua original: Auf der Terrasse des Café Josty (1912):

Der Potsdamer Platz in ewigem Gebrüll  
Vergletschert alle hallenden Lawinen  
Der Straßentrakte: Trams auf Eisenschienen,  
Automobile und den Menschenmüll.

Die Menschen rinnen über den Asphalt,  
Ameisenemsig, wie Eidechsen flink.  
Stirne und Hände, von Gedanken blink,  
Schwimmen wie Sonnenlicht durch dunklen Wald.

Nachtregen hüllt den Platz in eine Höhle,  
Wo Fledermäuse, weiß, mit Flügeln schlagen  
Und lila Quallen liegen - bunte Öle;

Die mehren sich, zerschnitten von den Wagen. -  
Aufspritzt Berlin, des Tages glitzernd Nest,  
Vom Rauch der Nacht wie Eiter einer Pest.

(<http://lyrik.antikoerperchen.de/paul-boldt-auf-der-terrasse-des-cafe-josty,textbearbeitung,17.html>)  
(Audiovisual disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=x4dUUksb08c>)

A forma clássica do soneto não esconde o conteúdo modernista. Não há aí o entusiasmo com a era da tecnologia, como ocorria noutra tendência de vanguarda, o Futurismo. Exemplo disso é que um dos ícones da tecnologia – o automóvel – aparece em coordenação sintática com o depreciativo “lixo humano”. A metáfora zoomórfica, tão característica do Naturalismo, continua, insofismável e desconcertante, já que o poema apresenta “As pessoas passando sobre o asfalto” como “Um formigar nervoso de lagartos” na paisagem urbana. E o Impressionismo transpassa o poema, em particular pelo apelo sinestésico hipertrofiado: as sensações auditiva e tátil abrem o soneto: “A Praça de Potsdam, rumor perpétuo / De lentos movimentos glaciais”. O símile com que se fecha o segundo quarteto é um apelo antitético à visão: “Como lume de sol em negra mata”. Nos tercetos, essa oposição entre o claro e o escuro tende a produzir todo um efeito patético e angustioso, preparando o fecho que revela o violento contraste entre a Belim diurna e a noturna: “Noite chuvosa em sombras de caverna”, “morcegos, brancos”, “medusas lilás”, “óleos furtacores”, “Berlim, ninho brilhante do dia”, “noite lazarenta”. No último verso, o olfato e a visão se confundem, num efeito que traduz a sensação de náusea do enunciador, com a imagem dos efeitos da peste sobre o corpo purulento: “wie Eiter einer Pest”. O original alemão é rico em jogos sonoros, alguns abruptamente justapostos nas rimas, como “Nest” (ninho) e “Pest” (peste).

### ***O pictórico segundo Inês Cardoso***

Em seu ensaio, Inês CARDOSO (2000)<sup>14</sup> faz um estudo comparativo entre o texto de Euclides da Cunha de **Os sertões** e a pintura de Descartes Gadelha, no conjunto de pinturas e esculturas da exposição “Cicatrices submersas”<sup>15</sup>. Já na introdução, Inês Cardoso (2000, p. 19) faz lembrar a motivação não apenas histórica, mas sobretudo literária de Descartes Gadelha, ao desenvolver seu amplo ensaio pictórico: “Em outras palavras, ao ilustrar, revelar, desvelar Canudos, ele o faz, quase

<sup>14</sup> CARDOSO, Maria Inês Pinheiro Cardoso Salles. **Cicatrices submersas d'Os sertões**: Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em correspondência. Butantã: Grupo Editorial Cone Sul, 2000. O texto, oriundo da dissertação de mestrado da autora, sob orientação de Angela Gutiérrez, recebeu o prêmio de publicação do III Festival Universitário de Literatura, promovido pela Xerox e Livro Aberto em 1999. Preferimos a forma "CARDOSO, Inês", pois assim a autora é conhecida no quotidiano do meio acadêmico.

<sup>15</sup> Em números aproximados, a coleção soma 100 telas, 80 esculturas de bronze, 20 desenhos e 7 xilografias (CARDOSO, 2000, p. 121).

sempre, 'a quatro mãos', com a estreita participação do escritor fluminense." Não que o pintor tenha sido um mero tradutor de Euclides da Cunha, adverte a ensaísta:

A produção plástica de Descartes Gadelha concorda com o texto de Euclides, discorda dele e o subverte, gerando um resultado de grande riqueza semântica e visual. Em uma mágica junção, literatura e artes plásticas selam, portanto, um "compromisso" desses dois artesãos, testemunhas separadas no tempo, reunidas, porém, em recontar e transcontar Canudos, através das composições de seu fazer artístico. (CARDOSO, 2000, p. 19)

Em sua revisão teórica do texto capital de Euclides da Cunha, Inês Cardoso, que recorre a outros textos dele, como o **Diário de uma expedição**, percebe que a gradativa decepção do jornalista corresponde a uma progressiva tendência pictórica em seus apontamentos:

Esses novos tons passaram a colorir os artigos de Euclides, traçados, até então, monocromaticamente, mas ainda não abalam suas convicções mais profundas a respeito dos motivos da luta e de sua posição ao lado da causa republicana. Só depois, ao aproximar-se mais do suposto inimigo e de seu reduto, suas certezas vão sendo abaladas, cedendo lugar às dúvidas, às hesitações. (CARDOSO, 2000, p. 26)

Vê-se que a revelação de uma outra versão atinge emocionalmente o repórter republicano, cujas impressões o afastam do senso comum daqueles que recebiam a notícia da guerra no conforto da distância e se traduzem em seu impressionismo estilístico, que se imortalizaria no monumental **Os sertões**. Segundo Inês Cardoso (2000, pp. 29-37) o estilo pictórico de Euclides da Cunha não passou despercebido àqueles que dedicaram estudos sobre sua obra, num rol que reúne em unanimidade ensaístas do passado e do presente, como Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Berthold Zilly, Cavalcanti Proença, Gilberto Freire, José Veríssimo, Néson Werneck Sodré, Paulo Dantas, Pedro Paulo Montenegro e Roberto Ventura.

Como nenhum dos autores citados dedicou-se exaustivamente ao caráter pictórico de **Os sertões**, Inês Cardoso é pioneira num minucioso levantamento de traços estilísticos, de modo que chega à seguinte caracterização: "Preferência pelas descrições físicas da paisagem e do homem às de cunho psicológico" (p. 38), "Recorrência de vocábulos ligados à área semântica da visão" (p. 41), "Uso comparativo de exemplos conhecidos de lugares, personalidades e personagens para facilitar melhor a 'visualização' e compreensão do sertão e do sertanejo, então desconhecidos" (p. 42), "Divisão do livro em três partes: 'A Terra', 'O Homem' e 'A Luta', subdivididas cada uma por sua vez, sob vários títulos"<sup>16</sup> (p. 43), "'Postalizar' as paisagens dando-lhes cor local" (p. 44), "Uso de conceitos científicos e filosóficos bem como de estudos geofísicos para promover uma certa 'ordem' no universo sertanejo, torná-lo mais visível ao delinear-lhe imagens mais reconhecíveis e de maior nitidez" (p. 45), "Busca obsessiva da palavra ou expressão que melhor designe certos significados"<sup>17</sup> (p. 46),

<sup>16</sup> Antecipando Uspênski, lembramos que os títulos recortam o texto em quadros: são molduras semióticas.

<sup>17</sup> A ênfase nos pormenores corresponde, na pintura, no entender de Wölfflin, ao estilo linear.

"Auxílio de literatura especializada para melhor descrever o que ainda estava por ver, e, mesmo depois, o que já havia visto" (p. 48), "Recorrência de palavras sinônimas ou de léxicos com mesma raiz para 'criar' ou enfatizar certas imagens" (p.50), "Linguagem cinética" (p. 50), "Inserção de elementos que, na trama, se 'oferecem' ao olhar dos personagens, e fora dela, ao olhar do leitor" (p. 51), "Ênfase especial no poder de sugestão das 'imagens'" (p. 51), "'Pintura' de circunstâncias subjetivas que, com a devida elaboração do texto, ganham contornos materiais" (p. 53), "Menção às ilusões óticas comuns aos transeuntes da região" (p. 54), "Resgate de passagens onde o 'visível' esconde o 'indizível'" (p. 55) e "Abundância paratextual"<sup>18</sup> (p. 56).

Feito esse levantamento, amplamente fundamentado com excertos de **Os sertões**, a ensaísta revela a resultante simbólica do traço pictórico de Euclides da Cunha, graças a quem se deve a principal memória do genocídio ( CARDOSO, 2000, pp. 57-63).

Fechadas as páginas de **Os sertões**, Inês Cardoso (2000, pp. 65-84) faz um levantamento das obras que buscaram na fonte de Euclides da Cunha a matéria-prima para o diálogo intersemiótico na forma de teatro, cinema e artes plásticas. Dedicar-se, enfim, à mais ampla exposição de artes plásticas sobre o tema, ou seja, as "Cicatrices submersas", de Descartes Gadelha. A coleção teve a motivação na leitura da obra literária, por um lado, e, de outro, da indignação do pintor quando, em visita ao local da Guerra de Canudos, encontrou submerso no açude Cocorobó o antigo arraial de Antônio Conselheiro (CARDOSO, 2000, pp. 84-6). Ante a grandiloquência de Euclides da Cunha e, em particular, das imagens já prontas, ditadas pelas palavras do escritor, Inês Cardoso (2000, pp. 89-90) revela que Descartes Gadelha sentiu-se a um tempo inibido e motivado a apresentar sua versão pictórica do conflito.

Antes de estudar a pintura de Descartes Gadelha em correlação específica com **Os sertões**, Inês Cardoso recorre ao romance **La guerra del fin del mundo**, de Vargas Llosa, que também se inspirou na obra-prima de Euclides da Cunha. O caráter crítico dos dois intérpretes de **Os sertões** liga-os sobretudo no plano social:

Vargas Llosa e Descartes Gadelha, intelectuais do nosso tempo, ciosos da função questionadora do artista, do intelectual, em todos os tempos, encontram-se, novamente, como promotores de um processo constante de reelaboração de conceitos socioculturais (2000, p. 105).

Além disso, recupera a história da relação entre a pintura e a literatura ao longo dos séculos, entendendo que essas duas manifestações sempre se traduziram reciprocamente (CARDOSO, 2000, pp. 107-120).

Em sua análise da coleção "Cicatrices submersas", Inês Cardoso constata que a divisão do livro em três partes também se percebe na interpretação pictórica, com ênfase para "O homem" e "A

---

<sup>18</sup> Ilustrações e mapas.

luta" (2000, p. 122).

Em suas observações sobre "A terra", Inês Cardoso deixa provas inequívocas de que a interpretação de Descartes Gadelha tem certa autonomia, chegando ele a imaginar cenas, como as que aparecem em "Preparando o chão" (p. 130) e "Apanha de algodão" (p. 131), "Colhendo bananas" (p. 134) e "Os rebanhos" (p. 135), telas em que o pintor ilustra com entusiasmo a vida farta, em cenas que recriam o comunismo cristão estabelecido pela liderança de Antônio Conselheiro.

Nas obras identificadas com "O homem", de **Os sertões**, a religiosidade do nordestino é destacada. Mas o olhar de Descartes Gadelha é autônomo, quando foge a uma apreciação antropológica, como quis fazer Euclides da Cunha. O pintor procurou interpretar o próprio universo mitológico do cristianismo sertanejo, justapondo figuras do mundo real a outras do mundo espiritual (p. 145), como se dá em "O pregador" (p. 141), em que seres demoníacos se encontram no plano médio da composição, ou em "Conselheiro em prece por Canudos", em que o beato aparece em êxtase (p. 144) ou em "Conselheiro pregando sertão a dentro" (p. 146), que tem ao fundo a carranca, a banda de pífanos, o bumba-meu-boi, entre outras representações da cultura popular, como que a sintetizar todas as regiões alcançadas pela voz profética do Conselheiro. E essa autonomia parece deixar o pintor livre para apresentar a figura de Antônio Conselheiro de forma múltipla, o que, para Inês Cardoso tem relação interpretativa com a hesitação com que Euclides da Cunha descreveu o beato (pp. 140-1).

No conjunto de trabalhos associados aos episódios de "A luta", Inês Cardoso apresenta interpretação das cenas de luta. Quadros como "Tocaia" (p. 158) recuperam a imagem das palavras de Euclides da Cunha. O pintor euforiza a ação dos sertanejos, valorizando as momentâneas vitórias dos oprimidos. Tal é o exemplo de "Assaltando o canhão" (p. 164), que representa uma vitória moral dos sertanejos sobre a máquina da morte trazida pelas mãos republicanas. Da mesma forma, o pintor disforiza a vitória do exército. Em "Troféu da República" (p. 168), não aparece a cabeça dos líderes militares, mas apenas a condecoração e as espadas destes sobre um amontoado de cabeças de ex-votos. Também no quadro "Eram apenas quatro" (p. 171), a vitória do exército é colocada em dúvida, numa transposição mais direta do texto de Euclides da Cunha, que conclui **Os sertões** dando um atestado de genocídio e não uma sanção premial às forças armadas.

Queremos crer que, no Brasil, poucos textos acadêmicos dedicaram-se de forma tão exaustiva à relação entre a pintura e a literatura como o de Inês Cardoso. Em seu estudo erudito e disciplinado, a aproximação entre a pintura e a literatura traz um resultado duplamente revelador: o fenômeno literário suscita a interpretação plástica, e a pintura acaba por trazer um novo olhar sobre o texto, com ele concordando ou dele discordando, mas sempre de modo surpreendente e revelador.

### *Ponto de vista e moldura segundo Uspênski*

Observando-se em paralelo a literatura e a pintura, pode-se estabelecer uma relação analógica, por exemplo, entre a marcação da continuidade e da descontinuidade sugerida pelo tema (início e fim do texto) como moldura, a disposição e o paralelismo como o ritmo, a narratividade e a progressão como perspectiva, a descrição e a referenciação como iconicidade, etc., pelo que existe de isomorfismo entre formas culturais distintas (USPÊNSKI, 1979).

Comparando a pintura medieval com a que veio após o Renascimento, Uspênski (1979) estudou a função do olhar na diegese. Ele entende que esse olhar ora está dentro do quadro narrado, o que corresponde à perspectiva invertida, comum na pintura medieval, ora está fora, o que corresponde à perspectiva linear, característica desde a época renascentista até a ruptura modernista. Na literatura, o uso da primeira pessoa traduz uma realidade vista "de dentro"; já pela terceira pessoa revela-se uma visão "externa", normalmente mais objetiva. Exemplifica a perspectiva invertida o seguinte fragmento poético do claridoso Jorge Barbosa (1937, CL 4, p. 38)<sup>19</sup>, em que o enunciador vê a paisagem dentro de seu mundo particular, num quadro onírico: "Os meus sonhos não meteriam esses rumos impossíveis / de terras mais além. / Bastar-me-ia a curta travessia no mar do canal / num desses nossos minúsculos veleiros / para ir conhecer a ilha defronte". Já a perspectiva linear, vista na poesia, poderia ser assim ilustrada, num exemplo em que o eu poético descreve uma personagem, na autoria do claridoso Baltasar Lopes (CL 3, 1937, p. 8)<sup>20</sup>: "Aquela moça, cansada de esperar, fechou a janela / e foi continuar a sua teia diária de sonhos / enquanto cá fora o luar envolve de grinalda branca / e flores de laranjeira os sonhos nupciais das outras moças". Neste último exemplo, o uso do demonstrativo "aquela" acentua a noção de fuga da perspectiva, já estabelecida pela referenciação em terceira pessoa.

Herdeiro do olhar fundador dos claridosos, Kiki Lima, em sua pintura, é o narrador de terceira pessoa que se debruça na crônica das pessoas comuns do universo temático de Cabo Verde. Não se trata, pois, de um narrador ausente, mas testemunhal, personagem que não aparece na forma do autorretrato, mas que se deixa entrever no que vê: crianças a brincar, mulheres no trabalho e na dança, homens a buscar o peixe, todos são flagrados numa perspectiva linear, de remota ascendência renascentista, mas aplicada segundo os estudos que fez do Impressionismo (LIMA, 2008).

Uspênski propôs uma leitura comparativa entre literatura e pintura baseada em duas

<sup>19</sup> Doravante, em favor da simplicidade e da clareza, será usada no texto a forma abreviada CL para *Claridade*. Já no rodapé, a referência relativa ao *corpus* literário ficará na forma completa: BARBOSA, Jorge. "Simplicidade". *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p.38.

<sup>20</sup> LOPES, Baltasar (pseud. ALCANTARA). "Noturno". *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 3, p. 1-10, mar. 1937. p.8.

categorias: o ponto de vista (interno ou externo) e a moldura. Tais categorias são observadas em quatro planos: plano da avaliação, plano da psicologia, plano da perspectiva espaço-temporal e plano da fraseologia.

Vejam algumas passagens em que Uspênski relaciona os planos de observação com a idéia de ponto de vista interno ou externo, sempre com exemplificação na poesia dos claridosos.

Plano da avaliação - “aquele por cujo ponto de vista são avaliados os acontecimentos narrados” (USPÊNSKI, 1979, p. 165). Um protagonista é definido por uma série de avaliações estabelecidas pelo narrador. Uma personagem secundária, por sua vez, encontra-se mais afastado do olhar do narrador. No seguinte excerto, percebe-se a avaliação dos fatos recordados através de uma pergunta nos últimos versos, quando aparece a constatação da passagem do tempo como algo inexorável: "Que é feito dela? / E do meu caderno de capa vermelha?" (BARBOSA, CL3, 1937, p.5.)

<sup>21</sup> Na poesia da *Claridade*, não são raros os tópicos avaliativos de personagens, destacando-se a relação entre aquele que partiu e aquele que ficou nas ilhas. Se a partida é inevitável, que ela não implique a perda da autenticidade do cabo-verdiano. Na pintura de Kiki Lima, por sua vez, a avaliação se traduz no viés de suas telas, que traduzem sua simpatia com o povo. Na fase inicial, percebe-se a denúncia do drama social; na fase madura, entretanto, esse compromisso assumiria o que ele mesmo chama de “positividade” (LIMA, 2008), ou seja, sua pintura reconstrói a visão negativista herdada do sistema colonial, negativismo este que deve ser suplantado pelo protagonismo revolucionário. Nessa fase madura, suas personagens praticam a revolução pela resistência do trabalho e pelo direito ao prazer da dança, da música, da afetividade.

Plano da psicologia das personagens - indicaria uma ou outra situação de ponto de vista, já que traduz maior aproximação (empatia) ou afastamento (antipatia). A “descrição do estado interior”, por exemplo, representa uma maior aproximação do olhar em relação ao objeto descrito (USPÊNSKI, 1979, pp. 167-168). A simpatia é percebida nos seguintes versos, em que o sentimento de comisseração é notável: "Ele chegou à minha porta; / os seus olhos não tinham brilho" (LOPES, B., 1947, CL 4, p.24.)<sup>22</sup> Já a antipatia é visível no trecho: "Eu não quero mal / por este orgulho que tu trazes; / Por este ar de triunfo iluminado / com que voltas" (LOPES, M., CL 3, 1937, p.1)<sup>23</sup> Fazendo um contraponto com a pintura de Kiki Lima, percebe-se a simpatia pela figurativização de sua terra; já a antipatia é nitidamente percebida no tema do exílio. Na série “Lisboa” (LIMA, 2003, pp. 67-74), a cidade aparece em disforia, já que traduz a disjunção do emigrado para com o objeto-valor de sua terra natal (identidade). Em “Atrás do elétrico” (p. 67) e “Elétrica correria” (p. 69) a figura feminina

<sup>21</sup> BARBOSA, Jorge. "Poema". *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 3, p. 1-10, mar. 1937. p.5.

<sup>22</sup> LOPES, Baltasar (pseud. ALCANTARA). "Faminto". *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p.24.

<sup>23</sup> LOPES, Manuel. "Poema de quem ficou". *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 3, p. 1-10, mar. 1937. p.1

sofre com impacto da vida urbana. O cabo-verdiano é olhado como um estranho, um invisor, em “Imigrantes” (p. 68); já em “Sob atrevidos olhares” (p. 68), a mulher é observada como objeto de deleite aos olhares machistas.

Plano espaço-temporal - define o ponto de vista pelo afastamento ou aproximação física na descrição ou nas situações narradas:

No plano da característica estritamente espacial, a coincidência da posição de quem descreve com a posição de uma ou outra personagem denota a utilização de um ponto de vista interno (...), enquanto a ausência de tal coincidência (...) revela o emprego de uma posição externa. (...) Exatamente do mesmo modo, no plano da característica temporal temos a utilização de um ponto de vista interno no caso em que, por exemplo, a posição temporal do narrador está em sincronia com o tempo descrito (...), ou então quando o ponto de vista externo é apresentado graças a uma posição retrospectiva (...) (USPÊNSKI, 1979, p. 167).

Exemplifica um plano espaço-temporal mais aproximado o seguinte excerto: "Nesta noite / de ruas mortas, alinhadas, / nesta noite não passa / sequer, / um só rumor de vida" (...) "tudo fechado num silêncio calculado / que me causa desespero" (MIRANDA, 1947, CL 5, p.31)<sup>24</sup>. Já o plano espaço-temporal afastado pode ser percebido no exemplo: "Lá os pássaros voavam sem susto / e brincavam no ar / porque o ar era deles" (FONSECA, 1947, CL 5, p. 17)<sup>25</sup>. Na pintura de Kiki Lima, há uma preferência pelos planos médio e aproximado, sendo raras as paisagens. O olhar do pintor está sempre próximo dos elementos humanos que retrata. Na série “Música” (LIMA, 2003, pp. 83-90), o instrumentista aparece em plano bastante aproximado, como em “Puxar a arcada” (p. 83), em “Velho rabequista” (p. 85) ou em “Batuqueira 'D'” (p.86); já o plano médio aparece com grupo de figuras em “Conjunto, viola e bique” (p. 84), “Noite de morna” (p. 84), “Batuque/tchabeta” (p. 87), “Aula de batuque” (p. 87), “Cantadeira” (p. 88) ou “Noite cabo-verdiana” (p. 90).

Plano da fraseologia - o uso do discurso direto ou não, a inserção de vozes, o empréstimo linguístico, etc. são formas de aproximação ou de afastamento do ponto de vista:

No plano da fraseologia todos os casos possíveis de emprego, no discurso do autor, de uma palavra estranha (formas de discurso indireto, monólogo interior, etc.) podem servir de testemunho ao ponto de vista interno com relação à personagem descrita (USPÊNSKI, 1979, p. 166).

Nos seguintes versos, o sentimento de alegria se traduz em frases exclamativas, ricas em assonância (/a/), que revelam enfaticamente o ponto de vista interno da composição: "Claro! Tudo claro! / - A aleluia da luz!..." (AZEVEDO, 1947, CL 5, p. 16)<sup>26</sup> Mas podemos pensar numa perspectiva social para o plano fraseológico. A influência modernista, por exemplo, abre largo campo

<sup>24</sup> MIRANDA, Nuno. "Notívago". Claridade, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.31.

<sup>25</sup> FONSECA, Aguinaldo Brito. "Metamorfose". Claridade, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.17.

<sup>26</sup> AZEVEDO, Pedro Corsino. "Luz". Claridade, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.16.



de identificação dos autores com a cultura popular. A presença do crioulo, que já aparece no poema que abre a página inicial do primeiro número da *Claridade* – “Lantuna & 2 motivos de finação (bataques a ilha de Sant'Iago)” e que sempre encontraria forma poética ao longo dos nove números da revista, é claro sinal de aproximação dos poetas com as pessoas comuns de Cabo Verde. Na fraseologia em língua portuguesa, muitos são os empréstimos linguísticos tomados ao crioulo local. Da parte de Kiki Lima, sua pintura é de aproximação como a expressão popular. A maior evidência disso são as cenas de música e de dança. Não nos deixa mentir os títulos de seus quadros, boa parte dos quais em sua língua materna: “Plom má balói” (2003, p. 25), “Bentia midjo” (p. 28), “Cutchi, venteá” (p. 33), “Calerom” (p. 34), “Tchapézona” (p. 41), “Tcabeta em palco” (p. 51), “Labanta braço grita liberdadi” (p. 55), “Mar d'sôdade” (p.61) ou “Graça d'vuá” (p. 104).

A adoção de um ponto de vista interno ou externo é melhor percebida nos textos narrativos, tendo, inclusive, relação com as idéias de estranhamento e de avaliação experimentadas pelo leitor (USPÊNSKI, 1979, p. 165), mas, como comprovam os exemplos desta seção, não seriam irrelevantes no poema.

Já as molduras definem os limites semióticos de uma obra, que seria um mundo particular, relativamente autônomo e recortado do mundo real:

Com efeito, na obra artística, seja ela uma obra de literatura, de pintura, etc., estamos diante de um mundo especial – com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta – mundo esse em relação ao qual nós ocupamos (de qualquer modo, no começo da percepção) uma posição necessariamente externa, a de observador alheio (USPÊNSKI, 1979, p. 14).

Além de estabelecerem um limite entre o mundo real e o mundo representado, as molduras podem ser percebidas como o enquadramento do olhar de quem estaria virtualmente nesse mundo representado (USPÊNSKI, 1979, p. 178).

As molduras também indicam a transição entre as diversas posições representadas:

(...) a passagem de uma posição de observação interna para outra externa e vice-versa forma molduras naturais da obra pictórica. Exatamente o mesmo vale também para a obra literária (USPÊNSKI, 1979, p. 178).

As aberturas e os fechamentos dos textos literários – algo tanto mais notável em literatura dita popular e folclórica – são exemplos de molduras tradicionais (USPÊNSKI, 1979, pp. 180-185).

Para Uspênski, as molduras são nitidamente percebidas nos planos da avaliação, da psicologia, perspectiva espaço-temporal e mesmo da fraseologia, já que todos permitem algum tipo de recorte na estrutura interna da narrativa, até mesmo pelo “caráter composto do texto literário” (pp. 188-195), articulando-se, ainda, com as noções de primeiro plano e de plano de fundo no processo de representação (pp. 195-213).

Apenas para citar um exemplo de moldura típica do texto poético, poderíamos lembrar o uso de um ou dois versos no final do poema, o que na tradição poética se convencionou como "fecho de ouro". Numa sequência de quatro poemas ("Conquista", "Liberdade", "Luz" e "Renascença"), o poeta Pedro Corsino Azevedo (1947, CL 5, pp.15-16)<sup>27</sup> igualmente os fecha com versos isolados, três dos quais terminados em reticências: "E eu a namorar o mal..."; "Tapei o poço da morte, a cantar."; "Não chorei mais..."; e "Em mim há tanta calma!..." Fazendo um contraponto com a pintura, vale ressaltar o emolduramento característico de Kiki Lima. Em seus quadros, dificilmente as figuras humanas aparecem totalmente enquadradas no recorte da composição. Tal efeito como que sugere não haver limite entre a virtualidade do que é representado e o mundo real. Afinal, o olhar de Kiki Lima não é o olhar afastado do estrangeiro nem o olhar alienado de que não tem compromisso com seu objeto temático. Ele é o cronista que conta as cenas do cotidiano que, de fato, vive. Como, pois, impor uma fronteira rígida à cena que, efetivamente, não exclui o sujeito na apreciação do objeto? A moldura, para Kiki Lima, é integradora, comprometida. Ele recorta fragmentos de uma cultura que sabe ser irredutível ao individualismo. As personagens das cenas que pinta não têm um rosto definido, assim como os recortes que faz da realidade não admitem o enclausuramento do ser social. A cena que ele pinta é uma versão das sucessivas cenas da cabo-verdianidade, assim como o rosto dissolvido na fluidez de suas tintas é o rosto coletivo do cabo-verdiano.

Ainda que originados da apreciação de textos ficcionais em prosa, entendemos que as categorias levantadas por Uspênski podem revelar um pouco mais sobre o olhar dos poetas. E não estamos tratando apenas da possibilidade de poemas narrativos. Nas formas líricas, noções como de ponto de vista interno ou externo poderiam traduzir uma maior ou menor identidade da voz poética com o tema proposto. Além disso, há molduras na poesia, visto que se trata também de um "mundo dentro do mundo". Com mais autonomia de recursos do que o geral da prosa, o poema é um espaço de maior abstração referencial, tendendo a maior síntese na construção de quadros simbólicos.

### ***O pictórico segundo a semiótica visual***

Do ponto de vista semiótico, tanto um poema como uma pintura são textos, evidentemente individualizados por formas distintas de expressão:

Resta ainda um ponto a ser esclarecido nesta rápida exposição da noção de texto: o objeto de estudo da semiótica é apenas o texto verbal ou linguístico? O texto, acima definido por sua

<sup>27</sup> AZEVEDO, Pedro Corsino. "Luz". Claridade, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. pp.15-16.

organização interna e pelas determinações contextuais, pode ser tanto um texto linguístico, indiferentemente oral ou escrito - uma poesia, um romance, um editorial de jornal, uma oração, um discurso político, um sermão, uma aula, uma conversa de crianças -, quanto um texto visual ou gestual - uma aquarela, uma gravura, uma dança - ou, mais frequentemente, um texto sincrético de mais de uma expressão - uma história em quadrinhos, um filme, uma canção popular. (BARROS, 1990, p. 8)

Se por um lado um poema e uma pintura se distiguem do ponto de vista da expressão, é perfeitamente possível que tais textos - o linguístico e o visual - coincidam num plano mais abstrato. Se desejamos encontrar pontos comuns entre a pintura e a literatura, o ponto de partida da análise deve ser justamente o lado invisível desses textos, qual seja, a forma de seu conteúdo:

A semiótica sabe da necessidade de uma teoria geral do texto e reconhece suas dificuldades. Por isso mesmo, na esteira de L. Hjelmslev, propõe, como primeiro passo para uma análise, que se faça abstração das diferentes manifestações - visuais, gestuais, verbais ou sincréticas - e que se examine apenas seu plano do conteúdo. As especificidades da expressão, na sua relação com o conteúdo, serão estudadas posteriormente. (BARROS, 1990, p. 8)

Seguindo a semiótica de Greimas ou, mais especificamente, a semiótica visual de Jean-Marie Floch, Antonio Vicente Pietroforte (2004) estabelece uma síntese teórica desses autores e didaticamente aplica esse conhecimento na fotografia, na pintura, na história em quadrinhos, na escultura, na arquitetura e na poesia concreta, considerando-se a cultura brasileira. Segundo Pietroforte (2004, pp. 8-9), Greimas recupera a dicotomia entre plano de conteúdo e plano de expressão de Hjelmslev, dicotomia, aliás, análoga ao signo de Saussure, com o significado e o significante. Greimas denomina a relação entre o plano de conteúdo e o plano de expressão de relação semissimbólica, que pode ser arbitrária (depende do contexto) ou motivada (há um propósito expressivo). Se Greimas estudou essa dicotomia no campo da língua, de modo especial no âmbito da narrativa, Jean-Marie Floch o fez nas artes visuais e na linguagem da publicidade, com destaque para a obra **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Floch estabeleceu uma articulação entre a categoria greimasiana de semissimbolismo e a categoria da função poética de Roman Jakobson, ou seja, “a projeção do eixo paradigmático no sintagmático”. Ilustrando o pensamento de Floch, Pietroforte (p. 9) dá dois exemplos relacionados como texto poético, a rima e a metáfora:

Quando no plano de expressão de um texto verbal há uma rima, as relações paradigmáticas estabelecidas entre significantes semelhantes são projetadas no eixo sintagmático; e quando no plano de conteúdo há uma metáfora, são projetadas as relações paradigmáticas estabelecidas entre significados.

Em seguida, Pietroforte (pp. 9-10) reconhece o semissimbolismo no universo pictórico:

Se em uma pintura, por exemplo, as cores quentes são relacionadas a conteúdos do sagrado, e as cores frias, do profano, em seu texto há uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas que formam a categoria de expressão *cor quente vs. cor fria* e a categoria de

conteúdo *sagrado vs. profano*. Assim, toda relação semissimbólica é poética, mas nem toda relação poética é semissimbólica.

E o mesmo Pietroforte (p. 10), citando Floch, arremata: “a semiótica plástica faz parte da semiótica semissimbólica, que por sua vez faz parte da semiótica poética”.

Pietroforte (p. 12) ressalta que o estabelecimento do sentido, numa visão greimasiana, segue uma dinâmica gerativa de natureza lógica indutiva, já que vai de uma abstração (simples e genérica) para uma concretização (complexa e particular). Assim entendido, um texto é uma exteriorização figurativa e particularizada de um conteúdo abstrato, relacionado com valores culturais tomados em sua essência e universalidade. Justamente por ser algo cultural e genérico, um mesmo conteúdo ou tema pode gerar textos ou figurativizações as mais diversas, em grau de complexidade que só depende do que concretiza o plano de expressão. Assim, por exemplo, é o tema da luta do mais fraco contra o mais forte, lembrado por Pietroforte (p. 13): “Da história de Davi e Golias à Revolução Cubana, ele aparece recoberto por figuras diferentes.” Um tema, no entanto, ainda não seria a última abstração possível num percurso gerador do sentido, cuja camada mais profunda e abstrata poderia reduzir-se a uma categoria dicotômica mínima, como, por exemplo, o termo simples vida / morte, entendido nesse modelo teórico como o “nível fundamental”, que se representa graficamente no “quadrado semiótico” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, pp. 400-4).

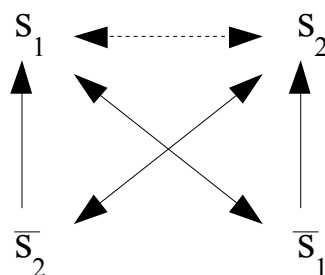


Gráfico 2 – Quadrado semiótico de Greimas.

Greimas e Courtés consideram irreduzíveis as categorias vida/morte para o indivíduo (2008, p. 321; p. 535) e natureza/cultura para a sociedade (pp. 109-10; pp. 336-7), para eles entendidos como “universais semânticos” (pp. 520-4). Trata-se de paradigmas sobre os quais se estruturam os mais diversos temas e, no plano discursivo, as mais diversas narrativas.

A título de exemplo, o tema do êxodo, bastante recorrente na poética (e na história) de Cabo Verde, que representa um programa em que um indivíduo busca como objeto-valor a sua sobrevivência, seria gerado a partir do par vida/morte, como em “Desesperança”, de Ovídio Martins (CL 9, p. 35), quando fala dos “Olhos cheios de secas / e de oceanos / Cheios de mornas / e de pouco milho”; no plano cultural, a afirmação da cabo-verdianidade coloca em prova a dicotomia natureza/cultura, já que representa, na realidade histórica das ilhas, o conflito da afirmação de uma

cultura transplantada sobre ilhas desabitadas por seres humanos, como se pode perceber em “Metamorfose”, de Aguinaldo Brito Fonseca (CL 5, p. 17), quando lembra os primeiros momentos da ocupação de Cabo Verde: “Aquilo não era do homem: / era o fim da terra ou o princípio do céu. // Mas um dia, o homem chegou / cheio de vida, cheio de força, cheio de fé...” Na pintura, um quadro como “Chegada animada”, de Kiki Lima, tanto poderia ser visto segundo a dicotomia vida/morte como pela dicotomia natureza/cultura. No primeiro caso, percebe-se a afirmação da vida, figurativizada semissimbolicamente na representação do alegre reencontro da família, que, no nível da manifestação (plano de expressão), recebe as cores quentes do quadro; no segundo, percebe-se a negação da natureza, relacionada, no nível expressivo, com as tonalidades frias de matizes azulados da metade esquerda do quadro, representativas do exílio, da distância e do mar, ao passo que as cores quentes do amarelo e do púrpura da direita da composição são afirmadas, e essa euforia do pequeno grupo de personagens configura, metonimicamente, a vitória da cabo-verdianidade como fenômeno de enraizamento cultural



Figura 1 – “Chegada animada” (1998) (LIMA, 2003, p. 64).

No plano figurativo ou expressivo, operam categorias tímicas: euforia, disforia e aforia (GREIMAS; COURTÉS, pp. 462-3). No quadro “Chegada animada”, as cores quentes e o lado direito da composição são euforizados; já o lado de onde vem a personagem que regressa passa por uma disforia, fato relacionado com o uso da cor azul da roupa da personagem e do plano de fundo que a

cerca. Em sua narrativa, o quadro representa a negação da condição de emigrado e a conjunção (GREIMAS; COURTÉS, p. 76) com o objeto perdido: a família cabo-verdiana e a terra natal.

## A poética e o devaneio em Bachelard

Se buscamos relacionar poesia e pintura, não fazemos por acaso nem sem amparo do ponto de vista fenomenológico. Se há uma imagem cabo-verdiana considerada na pintura de Kiki Lima, tal imagem, entendida como uma construção social, tem sua origem na poética. A geração do pintor aprendeu a sonhar pela imagem evocada pelas palavras dos poetas que inventaram Cabo Verde: os claridosos.

O caráter instaurador da poesia é motivo de larga e minuciosa investigação fenomenológica de Bachelard. Para ele, a imagem poética é deflagradora da própria consciência "A imagem poética nova - uma simples imagem! - torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência." (2006, p. 1)

Também para Bachelard esse caráter instaurador da poesia deflagra outras formas de linguagem: "Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem." (2006, p. 3)

E a fonte das imagens poéticas é o devaneio, que Bachelard faz questão de opor ao sonho. Enquanto o sonho leva a uma experiência caótica, a experiência do devaneio gera formas construtivas, de modo que a única utilidade semiótica do sonho é o que nele resta de devaneio: "Em vez de buscar sonho no devaneio, buscaríamos devaneio no sonho." (2006, p. 12)

O devaneio, segundo o filósofo, não se opõe à realidade: "Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário." (2006, p. 13). Entendemos, como corolário do pensamento de Bachelard, que o devaneio não só possibilita a reconstrução da experiência real como até pode funcionar como estruturador na semiose de mundos ficcionais, no que incluiríamos a própria noção de história. Se não há devaneio poético, não há profecia, não há história. Longe de ser apenas uma fuga da realidade, o devaneio mais produtivo é uma metarrealidade, uma meta-história, um saber necessário ao poder que o sujeito histórico deve ter, se tenciona a mudança de estado da sociedade em que se insere.

Bachelard chama esse devaneio, que entendemos como histórico, de "devaneio de projetos", opondo a este o "devaneio cósmico", estado "que nos ajuda a escapar do tempo" (2006, p. 14). Semioticamente traduzidos (FLOCH apud PIETROFORTE, 2004, p. 33), o devaneio de projetos seria

a valorização utópica que faz o sujeito sobre o objeto; já o devaneio cósmico seria a valorização lúdica na relação sujeito-objeto.

Refletindo sobre o tema da evasão na poesia de Cabo Verde, Simone Caputo (GOMES, 2008, pp. 134-5) lembra a reação de poetas como Ovídio Martins à pretensa fuga para a Pasárgada dos Claridosos, que de fato tiveram em Manuel Bandeira um duplo modelo: o verso livre de Bandeira serviu de parâmetro para a libertação formal; por outro lado, o escapismo de Bandeira repercutiu intertextualmente na poética dos claridosos. E a mesma pesquisadora adverte quanto ao equívoco ou o excesso da reação dos poetas dos anos de 1960 ao chamado “evasionismo” dos claridosos: “rótulo que se estendeu (de forma precipitada, ao que se pode concluir quando se examina a história da literatura cabo-verdiana) aos poetas da *Claridade*”. Para ela (p. 135), é certo que a Pasárgada se fixou miticamente entre os poetas cabo-verdianos. Positiva ou negativamente concebido, no entanto, o devaneio configura-se inegavelmente como fecunda matriz poética em Cabo Verde:

O mito de Pasárgada, ressaltado por Bandeira, permanece na memória de vários poetas cabo-verdianos, seja para parafraseá-lo ou recusá-lo ideologicamente, como é o caso de Ovídio Martins no poema “Anti-evasão”.

Observando o quadrado semiótico abaixo, dificilmente se poderia situar a produção poética dos claridosos no campo neutro representado pelo termo complexo do "alheamento". Ao contrário, a poética dos claridosos exercitou, do seu modo e em seu tempo, o termo do "engajamento". Neste termo complexo tanto participaram as forças colonialistas como as que buscavam a "liberdade" mediante a negação da "opressão". Ao optarem por essa negação, esses poetas assumiram um contrato revolucionário: queriam uma realidade política e cultural diferente para Cabo Verde e sentiam-se no dever de mudar essa realidade. Em seu desempenho, ou práxis, as armas que usaram foram a arte da palavra e a forma particular de organização em torno da revista *Claridade*. Bem-sucedidos em sua competência devido ao saber fazer literatura e poder fazê-la na forma de um movimento literário, não lhes faltou no repertório revolucionário um paradigma programático, qual seja, o modelo brasileiro, constantemente referenciado em sua poética e sua crítica – o que inclui Bandeira e sua Pasárgada. No mesmo quadrado abaixo, usar "Pasárgada" no lugar de "Liberdade" significaria simplesmente metaforizar esse objeto de valor utópico.

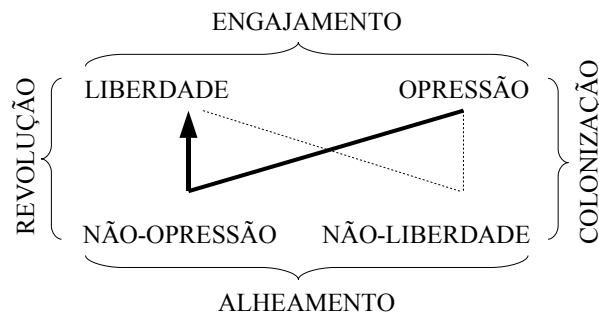


Gráfico 3 – Quadrado semiótico: oposição entre liberdade e opressão.

Seria, pois, um reducionismo considerar o devaneio poético dos claridosos uma matriz superestrutural alienadora. Entendemos, muito pelo contrário, que a evasão era já um sintoma das condições condições subjetivas necessárias à revolução cabo-verdiana. O devaneio poético não pregava a fuga da realidade, mas projetava senão mesmo instaurava uma realidade qualitativamente superior àquela do colonialismo português. O fato documental, na história de Cabo Verde, é que o último número da *Claridade* saiu em 1960, ou seja, um ano antes do início da luta armada que, passados quinze anos, efetivaria a independência política – sanção premial não só para os que pegaram em armas, mas também para os que a pressentiram em seus devaneios poéticos.

Foi pelo sonho que os claridosos criaram a mitologia cabo-verdiana. Foi pelo devaneio poético que eles plasmaram as imagens mentais que, nas gerações posteriores, ganhariam o contorno político ou a forma plástica. Assim, Amílcar Cabral e Kiki Lima são, um e outro, sujeitos justificados profeticamente.



## Cabo Verde, uma criação poética da *Claridade*

O modernismo chegou a Cabo Verde na década de 30 do século passado. Mais precisamente, chegou com a revista *Claridade*, que teve o primeiro número lançado em março de 1936 e o nono e último, em dezembro de 1960<sup>28</sup>. E chegou sob o signo da luz. Em depoimento a Manuel Ferreira, Baltasar Lopes, um dos fundadores da revista *Claridade*, assim rememora a escolha do nome da publicação:

(...) travariamos o combate por um meio que fosse permissível, embora de uma eficácia menos direta do que um jornal periódico. De aí o nascimento da revista *Claridade*. Intervieram na adopção deste nome duas ordens de factores. Por aquela altura era-nos familiar o pungente romance *Le feu*, de Henri Barbusse, que era em França figura importante se não dominante do grupo *Clarté*; por outro lado, tínhamos conhecimento da existência, na Argentina, de uma revista *Claridad*; se me não falha a memória, não tínhamos notícias da adopção deste título por qualquer grupo de qualquer outro centro de vida intelectual. (SILVA, 1986, p. XIII)

Além das restrições próprias do regime colonial, os intelectuais reunidos em torno da *Claridade* tiveram de conviver com o fascismo lusitano, cuja obtusidade potencializava a censura: “Em Cabo Verde era-se mais papista que o Papa naqueles anos de salazarismo fascistóide” (SILVA, 1986, p. XIV). A opção por uma publicação literária foi a alternativa possível, já que a crítica direta do jornalismo de opinião seria tratado como caso de polícia:

(...) censura que, inclusivamente, não admitia nem tolerava o emprego em público da palavra *fome*, não fossem os cenáculos internacionais saber que em Cabo Verde havia fome, porque, a haver fome, isto seria um atestado de incapacidade da administração colonial portuguesa... (SILVA, 1986, p. XIV).

E a militância poética sutilmente subversiva serviu de base ideológica ou mitológica para a independência política, visto que estavam eles criando pela palavra a ficção da pátria vindoura:

Pela militância, expressa ou latente nas suas páginas, a acção da revista, e com ela, do grupo, configura-se bem como um movimento precursor da independência política (...) (SILVA, 1986, p. XIV)

A propósito, FONSECA lembra as palavras de Mia Couto, que diz "Não é com a língua que o escritor trabalha, é com a sua própria sombra que é a alma. O escritor cria uma pátria para sonhar". Também recorrendo à metáfora, Eduardo Lourenço assim entende a formulação da mitologia nacional: "Cada um só tem verdadeiramente a pátria que se inventa, quer dizer, a casa ideal onde o

<sup>28</sup> Os nove exemplares saíram na seguinte distribuição: n.º 1 em março de 1936, n.º 2 em agosto de 1936, n.º 3 em março de 1937, n.º 4 em janeiro de 1947, n.º 5 em setembro de 1947, n.º 6 em julho de 1948, n.º 7 em dezembro de 1949, n.º 8 em maio de 1958 e n.º 9 em dezembro de 1960.

que é e o que faz se lhe volve transparente e fora do qual se sente, por assim dizer, perdido" (2001, p. 10).

Essa independência começou a tomar forma na poesia cabo-verdiana sobretudo a partir da *Claridade*. Foi o momento em que alguns intelectuais de Cabo Verde tomaram consciência plena de todo um processo histórico iniciado em 1460 (ano em que aparece em documento a descoberta do arquipélago) e plasmaram poeticamente a cabo-verdianidade. E quando falamos de independência, temos em vista não apenas a idéia de uma forma peculiar de cultura contraposta a Portugal, o que é óbvio, mas também dialeticamente relativizada em relação à África: “De nossa parte não reputamos a poesia cabo-verdiana uma poesia africana no sentido corrente em que é tida essa expressão, sobretudo quando se pretende fundir o conceito de negro no de africano” (FERREIRA, 1975, p. 20).

Pode parecer estranha essa proposição de Manuel Ferreira, mas é inegável o fato de que o arquipélago de Cabo Verde não conheceu vida humana antes de ali chegarem os portugueses. E foram estes que trouxeram para as ilhas grupos étnicos europeus e africanos, no que resultou uma experiência multi-racial *sui generis*, já que nas outras colônias preexistiam populações autóctones, cuja mitologia assim sintetiza Manuel Ferreira (1975, p. 44): “(...) se ao mulato africano quadra a designação de *homem-de-dois-mundos*, para o mestiço cabo-verdiano proporíamos a de *homem-de-entre'-dois-mundos* (1975, p. 44).

Se por um lado a fusão cultural vem-se operando há séculos, a expressão estética desse fenômeno é uma conquista por excelência da modernidade: “Expressão da alma de um povo, de um povo mestiço neste caso, a sua poesia moderna (e a sua ficção) outra coisa não exprime do que a *cabo-verdianidade*” (FERREIRA, 1975, p. 70).

Não é pacífica, entretanto, a noção de cabo-verdianidade proposta por FERREIRA. José Carlos Gomes dos Anjos (2003, p. 585) vê no conceito uma adaptação do entendimento de Gilberto Freyre acerca da mestiçagem, em detrimento da identidade africana: “Na reciclagem simbólica do discurso latino da mestiçagem, a intelectualidade cabo-verdiana elimina os pólos branco e negro, vislumbrando a realização completa da mestiçagem.” Para José Carlos Gomes dos Anjos (2003, pp. 595-6), trata-se de projeto ideológico forjado por uma elite intelectual indígena, não passando de mero sofisma que encobriria a diversidade étnica de Cabo Verde:

No caso da identidade cultural forjada pelos intelectuais cabo-verdianos, se tem enfatizado, além da mestiçagem, os temas também míticos das grandes secas e mortandades que teriam homogeneizado cultural e socialmente os diversos estratos da população cabo-verdiana. Certamente, a imagem recriada e repetida na literatura (ensinada ao longo de toda a adolescência) dos cenários de fome funciona como uma memória extremamente violenta que imprime nos espíritos a imagem da morte física dos indivíduos que compõem o grupo e, portanto, da ameaça latente de desaparecimento do grupo. Seu poderoso narcótico reside no fato de se associar a ameaça da morte abstrata do grupo à necessidade individual de se continuar subsistindo.

Sem entrar no mérito do pensamento de José Carlos Gomes dos Anjos, dele aproveitamos o fato de que a imagem de Cabo Verde foi moldada no contexto da modernidade por literatos. Na construção dessa mitologia, não havendo como separar modernidade de cabo-verdianidade, entendemos que a investigação dos traços estilísticos instaurados na modernidade cabo-verdiana por certo revelarão pelo menos um viés estético da autoconsciência cultural.

## **A Descoberta da América pelos Claridosos**

### ***Espelhamento e identidade***

Estas reflexões partem do pressuposto de que a formação da imagem própria depende de um espelhamento. Sem maiores digressões psicanalíticas, mesmo porque tal não é a seara deste trabalho, temos a intuição desse espelhamento, que o senso comum já resumiu em frases como “Tal pai, qual filho”, “Filho de peixinho peixinho é” ou como esta, do Evangelho: “Dize-me com quem andas, e te direi quem és.”

Admitindo-se a analogia entre a pessoa individual e a pessoa coletiva, podemos dizer que também uma coletividade constrói sua imagem a partir de todo um conjunto de espelhamentos. Na atualidade, por exemplo, o modelo norte-americano tem deslumbrado a comunidade internacional. O espelho ianque tem sido usado como parametrização de formas e de níveis de desenvolvimento. Na vida quotidiana, a moda internacional norte-americanizou-se. Jovens das mais diversas nações usam as calças que os sertanejos norte-americanos usavam já no século XIX. Blusas de malha trazem inscrições em inglês ianque. A música assimilou características melódicas e harmônicas das bandas formadas pelos negros do sul dos Estados Unidos da América, a exemplo da bossa-nova brasileira, e dos grupos de “rock' n roll”, imitados em todos os continentes. O cinema e a televisão no mundo inteiro simplesmente clonou os formatos norte-americanos. Até a comunidade científica internacional tem a crença de que o inglês é a língua da ciência. Algumas revistas científicas de países onde o inglês não é a língua oficial já oficializaram esse idioma estrangeiro como sua língua de trabalho, certamente por acreditarem que o mundo fala inglês.

Mas voltemos ao foco deste texto: a formação da literatura cabo-verdiana.

### ***O espelho de Cabo Verde***

Cabo Verde também fez seu espelhamento, até chegar à construção de uma identidade nacional.

Gostaríamos de chamar atenção para a lexia “identidade”, termo de valor semântico dialético,

pois, ao mesmo tempo em que sugere individualidade, condiciona a própria individualidade a ser idêntica a outras individualidades. Em outras palavras, só podemos ter identidade se formos imagem e semelhança especulada em outros indivíduos ou mesmo, para usar o exemplo bíblico, imagem e semelhança de Deus.

É sobre o problema da identidade cabo-verdiana que teceremos algumas observações. Enfim, em que espelho Cabo Verde viu a própria face? No rosto de um povo mítico, que habitara a Atlântida, continente lendário de que o arquipélago seria uma vestígio? No rosto de Portugal, que colonizou o arquipélago? No rosto de outros países colonizados, onde se operou processo de formação social idêntico? No rosto da África, de onde provém a maioria da população?

O nome Cabo Verde já é, em si, uma unidade lexical fundada na visualidade, constituindo, portanto, uma pequena pintura com palavras. O nome, que remonta aos primeiros momentos da navegação portuguesa, é um retrato mínimo da primeira impressão deixada por um acidente geográfico. Mas essa primeira impressão, que cunhou definitivamente o nome, não resistiria à prova da verdade histórico-geográfica, visto a cor verde não condiz com a aridez do lugar, que não é apenas um cabo, mas um arquipélago constituído de dez ilhas vulcânicas organizadas de forma circular.

Na circunavegação, os cabos da África não passaram despercebidos dos navegadores nem dos poetas. Camões (1572), que foi poeta e forçosamente se viu navegador, não deixou de anotar o nome de alguns cabos em passagens de **Os Lusíadas**, incluindo-se Cabo Verde, nos dois versos finais – “Onde o Cabo Arsinário o nome perde, / Chamando-se dos nossos Cabo Verde” – desta oitava real, a sétima do Quinto Canto:

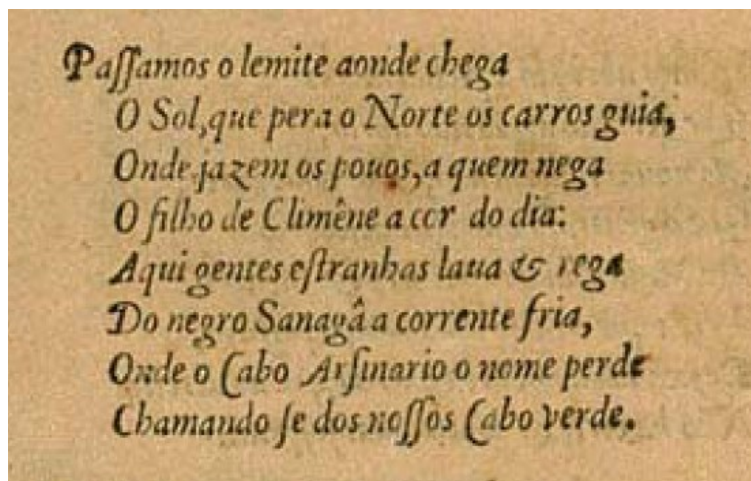


Figura 2 – Fragmento da edição de **Os Lusíadas** (1572): o Cabo Arsinário passa a denominar-se Cabo Verde.

Outros cabos, após Cabo Verde, vão aparecendo na narrativa, conforme a esquadra de Vasco da Gama contorna o mapa africano: “Cabo a quem das Palmas nome demos” (Serra Leoa); “Eu sou

aquele oculto e grande Cabo / A quem chamais vós outros Tormentório” (Boa Esperança, África do Sul); “O Cabo vê já Arómata chamado, / E agora Guardafu, dos moradores” (Etiópia). Dos cabos anotados por Camões, dois trazem referência ao perigo – Tormentório (tormentas) e Guardafu (guarda-te e foge) – e dois trazem referência propriamente paisagística, associada ao sentido da visão – Cabo Verde e Cabo das Palmas –, este indiretamente associado à cor verde e aquele, diretamente.

Recuperando os símbolos de Portugal, Fernando Pessoa, em **Mensagem** (1934), faz lembrar o Bojador como marco definitivo da decisão portuguesa no sentido de romper com o mundo conhecido e ir além do que a dor pode suportar no sempre lembrado “Mar português”: “Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor”.

Nascido sob o signo da luz, pela cor de seu próprio nome, Cabo Verde parece suscitar o sentido da visão a seus artistas. Assim como se deu com o nome do país, a referência ao sentido da visão também aparece na importante publicação literária do século XX em Cabo Verde, a revista *Claridade*, cujo objetivo é promover a ilustração cultural do arquipélago.

Faremos um breve exame de cada uma das quatro questões propostas nos tópicos seguintes.

## ***O espelho mitológico da Atlântida***

Sabe-se que os primeiros habitantes de Cabo Verde não foram os seres humanos, mas a fauna marinha, a menos que se considerem os habitantes da lendária Atlântida. Antes de sua descoberta pelo navegador Antonio da Noli, genovês a serviço da coroa portuguesa, em 1460, não houve no arquipélago de Cabo Verde nenhuma habitação humana.

Especula-se sobre o conhecimento do arquipélago já pelos antigos gregos. Platão reconstituiu, nos diálogos **Timeu** e **Crítias**, a lenda do continente perdido de Atlântida, que Crítias, sobrinho de Sólon, contara a Sócrates. Nesse continente teriam vivido os descendentes do gigante Atlas.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> "ATLANTIDO. (...) 2. Atlantido estas fabela malaperinta granda insulo aŭ kontinento imagita de la antikvuloj, pli vasta ol la geografia spaco entenanta Libion kaj Malgrandan Azion. Jen, Atlantido estas rakonto kun iom da analogioj kun la semida Diluvo, kaj ĝi same interesas al la filozofio pri kulturo. La unuaj skribitaj noticoj pri la fabela Atlantido estas trovata en la platonaj dialogoj Timeo kaj Kritias. Asertas la legendo, ke Solono kunportis tiun informon al Grekio, kaj kiun li ricevis de la egiptanaj pastroj de Sais. La nevo de Solono, nome Kritias, rakontis ĝin al Sokrato. La rakonto motivigis filozofiajn kaj politikajn diskutojn. Same okazos en la estonta filozofia historio kaj ezoterismo. / 3. Laŭ la legendo, en Atlantido loĝis la idoj de giganto Atlaso, siavice filo de Poseidono, Dio de la maro. La atlantidanoj havis saĝajn leĝojn kaj prosperis. Ili jam estis vaste konkerantaj la Mediteraneon, kiam fine la atenanaj sukcesis forpeli la invadintojn. / Laste la degenero de la kutimoj en Atlantido kolerigis la diojn, kaj tiuj ĉi per martremo subakvigis la vastan insulon, kiu malaperis dum unu tago kaj unu nokto (Timeo, 24 ks). / 4. La nuntempaj historiaj konoj ne koheras kun la efektive ekzistinta Atlandido. Ekzemple, atenanaj estas prezentitaj kiel militintaj kontraŭ la atlandidanoj; sed atenanaj fariĝis povo en Mediteraneo nur en malfrua tempo. / Tamen, neniu fikcia rakonto aperas sen motivo. Eblas akcepti ke, same kiel ĉiuj fabelaj rakontoj, ankaŭ la apero de la fikcio Atlantido havis motivon en iu eksterordinara okazintaĵo. / Oni rimarku la analogion, ke la biblia rakonto de diluvo

O assunto ainda está em pauta, chegando a constituir matéria que saiu do esoterismo medieval, que tentava conciliar o texto bíblico do dilúvio com a tradição grega, passando por Francis Bacon, com **A nova Atlântida** (New Atlantis, 1627, 1650), Tomaso Campanella, com a **Cidade do Sol** (Civitas Solis, 1602) e Thomas More, com sua **Utopia** (Utopia, 1516), atingindo o território do esoterismo rosa-cruciano, que tem muitos seguidores na atualidade, e mesmo a música de Claude Debussy, com sua obra para piano **La Catedrale Engloutie**. O mito do continente perdido existe fora da Europa Continental, a exemplo de Cornwall, de origem céltica, no extremo sul da Inglaterra, no que resultou o romance **La Reĝo de Ys: Roma Mater**, de Poul K. Karen Anderson, de 1986. Nos últimos duzentos anos, a ficção científica redescobriu o assunto, que conheceu publicações de data recente, como o livro de André Cherpillod: **Atlantido: la perdita kontinento**, de 1997.<sup>30</sup>

O espelho da identidade cultural cabo-verdiana tem relação com o mito grego da Atlântida. Manuel Ferreira, em seu prefácio à reedição da *Claridade*, em 1986, fala do “mito hesperitano ou

estas prezentata kiel puno pro la degenero de la kutimoj. / 5. Estas do signifa la kultura valoro de la fikcio Atlantido, aperinta en Egipto, kaj transdonata al ni per la dialogoj de Platono. / Ezoteraj doktrinoj ĉiam okupiĝis pri la Atlantido kaj ties loĝantoj. / La malkovro de Ameriko kreis novajn interesojn pri la temo. / En Parizo aperis la Socio de Atlantidaj Studoj (Société d'Etudes Atlantéenes), kun revuo Atlantis, 1927. / Verkoj de filozofoj pri pli bona socio kaj rilatiĝintaj al Atlantido: Francis Bacon La nova Atlantido (New Atlantis, 1627, 1650); Tomaso Campanella, Urbo de la Suno (Civitas Solis, 1602); Thomas More, Utopio (Utopia, 1615).” // E. Pauli / (<http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/frame-esp.html>)

<sup>30</sup> “Atlantido: ĉu fantazio aŭ realo? // Atlantido estas unu el la plej malnovaj enigmoj por la homaro. La unuaj konoj pri ĝi devenas de Platono. En du dialogoj de Timeo kaj Kritio li priskribis ĉion, kion li sciis pri la kontinento, kiu antaŭ pli ol dek mil jaroj malaperis en la oceano. Ekde la platona priskribo arego da libroj kaj studoj (pli ol 5000 titoloj) okupiĝis pri Atlantido, en kiuj la aŭtoroj klopodas pruvi aŭ nei ĝian iaman ekziston. La aŭtoro de tiu ĉi 60-paĝa libreto entreprenis grandan taskon resumi iliajn konstatojn. / Unue li priskribas la originalajn platonajn tekstojn, poste mencias aliajn sendependajn antikvajn fontojn, kolektas faktojn, kiuj ŝajnas pruvoj, kaj fine li konkludas, ke Atlantido ekzistis, eĉ ke ĝi estas la prafonto de granda parto de la nuntempa kulturo. / Timeo, maljuna egipta pastro rakontis al Solono pri la origino de Ateno, kiun grekoj jam forgesis. Li rakontis ankaŭ pri potenca imperio, pri ĝia armeo, kiu volis okupi Atenon, sed Ateno venkis ilin. Post nelonga tempo okazis terura tertremo, kaj la potenca imperio malaperis en la oceano. Kritio, disĉiplo de Sokrato kaj onklo de Platono, rakontis, ke en la infanaĝo li persone vidis kaj studis precizan priskribon de Solono pri Atlantido. La priskribo difinas la lokon de Atlantido kaj de ĝia ĉefurbo; informas pri ĝia civilizacio, genealogio de la tieaj reĝoj, la kolonioj, kiujn la imperio havis en Afriko, Eŭropo kaj eĉ Ameriko. Komence la estroj estis virtaj, sed poste ili iĝis monavidaj. Tial dioj punis ilin per malvenko kontraŭ la grekoj kaj poste per neniiĝo de la tuta imperio. La priskribo estas tiel detala, ŝajnas tiel reala, ke estas malfacile imagi, ke ĝi estas maskitaĵo de la platona fantazio. / Krom Platono multaj antikvaj aŭtoroj skribis pri Atlantido, sed iliaj skribaĵoj grandparte pereis en la incendio de la biblioteko de Aleksandrio. Inter aliaj skribis pri Atlantido Homero, Herodoto, Plutarko, eĉ en la Biblio troviĝas aludoj pri ĝi. Ankaŭ en la restintaj skribaĵoj de sud-amerikaj indianoj estas mencioj pri terura tertremo, kiam kontinento malaperis en la oceano. Parto de la postvivantoj, longe vagante tra la norda Afriko, alvenis kaj restis en la loko de Egipto. Tie, intermiksiĝinte kun praloĝantoj, ili fondis tiun novan imperion. / Aliaj postvivantoj alvenis al Sud-Ameriko kaj tie fondis imperiojn. La komunan originon pravas okulfrapa simileco inter tiuj civilizacioj, kiuj aperis sen ia antaŭaĵo. Kaj en Egipto kaj en Sud-Ameriko troviĝas similaj piramidoj. Kaj en la surskriboj en egiptaj piramidoj kaj en la ekzistantaj sud-amerikaj skribaĵoj troviĝas aludoj pri Atlantido. Ambaŭflankaj popoloj adoris Sunon kaj tre precize konis la tagnombron de la jaro. En ambaŭ lokoj la atlantidaj granduloj fariĝis mitologiaj personoj (Osiriso, Quetzalcoatl). La legendo pri universala diluvo estas trovebla en ĉiu malnova kulturo. / La malapero de Atlantido estas klarigebla per la migrado de kontinentoj. La orienta parto de Ameriko kaj la okcidenta parto de Afriko kaj Eŭropo kvazaŭ kompletigas unu la alian. Nur mankas parto kontraŭ la markolo Gibraltaro. Verŝajne, tie situis Atlantido. Iam, sendube, ili kreis komunan kontinenton. Ankaŭ antropologiaj, zoologiaj kaj botanikaj faktoj pravas tion. / Laŭ tiu ĉi teorio, la lulilo de la tutmonda homa civilizacio estis en Atlantido (ebla escepto estas orienta Azio). En la supozataj lokoj oni faris submarajn sciencajn esplorojn kaj trovis konstruaĵsimilaĵojn. Tamen algoj kaj ŝlimtavoloj malfaciligas esploron. / Finleginte la libron, oni havas la impreson, ke Atlantido estas ne fantaziaĵo.” // Janos SARKÓZI. Recenzo pri André Cherpillod: **Atlantido** - la perdita kontinento Eld. la aŭtoro, Courgenard, 1997. 60 paĝoj glue binitaj. ISBN 2-906134-39-2. (<http://www.esperanto.be/fel/mon/rec/atla.html>)

arsinário” como tentativa identitária (FERREIRA, 1986b, p. XLIV). Confirmam isso o número considerável de referências na produção literária cabo-verdiana anterior ao modernismo. Tal identidade, entretanto, pouco diz da formação histórica local. Na verdade, vincula a cultura local à do continente europeu, já que estabelece um nexu mitológico com o berço da cultura ocidental – a Grécia antiga. Em 1929, o poeta José Lopes publicava **O Jardim das Hespérides** e Hesperitanas (FERREIRA, 1986b, p. XLIII), cujos títulos fazem referência recorrente às ninfas filhas de Atlas, que estaria na origem do povo da Atlântida. Deste último livro vêm os trechos de “A minha terra”, em clássicos decassílabos, ora heróicos, ora sáficos: “Das vastas extensões assim submersas / Então ficaram estas nossas ilhas / E as outras suas célebres irmãs / (...) / Chamadas, pois, ilhas hesperitanas” // (...) É esta, pois, Irmãos Caboverdeanos! / A história original da nossa terra, / Que esse segredo do passado encerra...” Fazendo coro grego com José Lopes, agora em redondilhas maiores, eis um trecho da poesia de Pedro Cardoso, outro poeta do início do século XX: “Referem lendas antigas / Que lá nos confins do mar / As Hespérides ficavam / E o seu famoso pomar” (FERREIRA, 1986b, p. XLIV). No mais, a influência camoniana é patente, seja na forma, seja no conteúdo. No Canto V de *Os Lusíadas*, aparece a visão de Cabo Verde ou Cabo Arsinário: “Passamos o limite aonde chega / O Sol, que para o Norte os carros guia, / Onde jazem os povos a quem nega / O filho de Climene a cor do dia. / Aqui gentes estranhas lava e rega / Do negro Sanagá a corrente fria, / Onde o Cabo Arsinário o nome perde, / Chamando-se dos nossos Cabo Verde.”

### ***O espelho da grande pátria portuguesa***

A identidade com Portugal foi aquela imposta pelo regime colonialista. É a imagem oficial de Cabo Verde até sua independência política. Evidentemente que existiu colaboração com o regime colonial não apenas no meio político e burocrático, mas também em setores do meio intelectual, ainda que de forma ambígua. Para muitos poetas do início do século XX, a idéia de pátria era algo ambígua. Cabo Verde era e não era Portugal ultramar. Trata-se pois de um espelhamento contraditório, problemático, de uma imagem a afirmar e a rejeitar. Esse sentimento de herança e, ao mesmo tempo, de necessidade de constituição de uma imagem própria leva o poeta Pedro Cardoso, num poema de 1928, a metaforizar em oitavas de redondilhas maiores o cabo-verdiano como neto histórico de Portugal: “Nasci na ilha do Fogo, / Sou, pois, caboverdeano. / E disso tanto me ufano / Que por nada dera tal. / Se filho de Cabo Verde, / Assevero – fronte erguida – / Que me é honra a mais sabida / Ser neto de Portugal!” (FERREIRA, 1986b, p. XLI)



## *A descoberta da América mestiça*

A situação híbrida de identidade encontraria uma solução com o advento do Modernismo em Cabo Verde. Isso ocorre com a revista *Claridade*, a mais importante publicação cabo-verdiana do século XX, que teve a liderança de Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes. Em nove números, lançados em periodicidade irregular, de 1936 a 1960, podemos dizer sem exagero que os claridosos, como passaram a ser chamados, construíram o mais importante instrumento cultural de identidade do arquipélago.

Numa leitura geral do que se produziu na *Claridade*, percebe-se que o espelhamento buscou na América em geral e no Brasil em particular a imagem não achada na mitologia platônica ou na mitologia lusitana. Aliás, antes dos claridosos, já se encontrava na imagem do Brasil uma possível identidade: “Em relação a Pedro Cardoso ela [a perspectiva em relação ao Brasil] é prática, reflectida, espaço de fraternidade cultural e literária, a geografia da língua, sim, mas também a da cultura e da ideologia, ponto de ruptura na unidade imperial e, daí, paradigma histórico e político.” (FERREIRA, 1986b, p. XXXVIII)

Já no número 1 da *Claridade*, página 9, João Lopes, no artigo “Apontamento”, faz considerações sobre a cultura cabo-verdiana em que o Brasil é tomado como parâmetro comparativo, analógico e, portanto, metafórico: “Neste capítulo, dada a insuficiência de materiais de estudo que permitam refazer a história económica e social das ilhas, temos de preencher as lacunas com ilações tiradas da situação actual e subsidiariamente dos estudos levados a efeito no Brasil, para explicação do fenómeno brasileiro, em cuja integração actuaram os dois factores capitais da formação de Cabo Verde: o europeu e o afro-negro.”<sup>31</sup> No texto, temas como a miscigenação, a formação fundiária e o patriarcalismo são anotados num paralelo entre o arquipélago e o Nordeste do Brasil. José Lins do Rego e Gilberto Freire são citados nesse breve estudo, enfatizando-se a ideia de integração entre grupos sociais e étnicos. Também os Estados Unidos da América aí aparecem, quando o autor trata da liberdade religiosa e da convivência multi-racial; segundo o articulista, o povo negro foi sufocado na América do Norte pela intolerância do racismo e do protestantismo, fato que contrasta com a permeabilidade ou permissibilidade dos colonizadores portugueses em Cabo Verde: “Por isso, enquanto o crioulo tem um sentido profundo da terra-mãe e por ela sente irremissível apelo quando emigrante, o negro americano liberta a sua esperança de desforra social nas estridencias do jazz, na nostalgia do blues ou em poemas de afirmação reivindicatória, como o de Langston Hughes – *I too*

---

<sup>31</sup> LOPES, João. “Apontamento”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 1, p. 1-10, mar. 1936. p. 9.

*am America.*”<sup>32</sup>

Nesse espelhamento, confirmado em depoimento do próprio Baltasar Lopes (FERREIRA, 1986a, p. 37), alguns são especialmente citados pelos claridosos: Gilberto Freyre e Artur Ramos na sociologia; José Lins do Rego e Manuel Bandeira na literatura.

No artigo “Uma experiência românica nos trópicos” (n.ºs 4 e 5 da *Claridade*), Baltasar Lopes refere-se a Gilberto Freyre com entusiasmo: “O eminente sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, nas suas CONFERÊNCIAS NA EUROPA, reeditadas em 1940 com o título O MUNDO QUE O PORTUGUÊS CRIOU, apresenta um ponto de vista rico de sugestões e que, quando transportado para o problema linguístico, está de acordo com o que suponho ser a tenacidade românica nos territórios ultramarinos de cunho português.”<sup>33</sup> E não só a identidade na variedade linguística serve de elemento de identificação cultural a Baltasar Lopes; para o claridoso, o conceito de mestiçagem divulgado por Gilberto Freyre vem a calhar para o caso específico de Cabo Verde, onde se operou historicamente a experiência de miscigenação e de formação de uma cultura própria, o crioulo. Não faltou a Baltasar Lopes a observação sobre a especificidade do dialeto brasileiro: “Não admira, por isso [processo aculturativo], que a linguagem brasileira ocupe o melhor lugar na escala das modificações do português no Ultramar, já que o afastamento do padrão linguístico europeu é tanto menor, quanto maiores tenham sido as oportunidades abertas à acção terapêutica da língua-mãe.”<sup>34</sup> O articulista, ao comentar a colocação do pronome, faz alusão à explicação psicossocial da gramática de João Ribeiro (o autoritarismo lusitano pede a ênclise, mas a afetividade brasileira pede a próclise), à personagem do coronel Zé Paulino, de José Lins do Rego, que, coronel ou não, estaria à vontade em dar ordens com topologia pronominal proclítica, Manuel Bandeira, em sua “Evocação do Recife”, em que o poeta modernista exalta o falar espontâneo do povo brasileiro, Monteiro Lobato, no famoso conto em que este ridiculariza com o purismo de uma personagem, um professor de Português paranoicamente purista, além de Alcântara Machado e Carlos de Laet, citados ambos por Bandeira. Não fica de fora o antropólogo Artur Ramos, com os conceitos de “aceitação, adaptação e reacção”, no confronto da cultura europeia com a africana, utilizados por Baltasar Lopes para a diferenciação entre os processos de aculturação das diversas ilhas de Cabo Verde.<sup>35</sup> O claridoso faz questão de afastar a hipótese de aproximação analógica entre a “aceitação” cultural em Cabo Verde e a que se efetivou nos Estados Unidos da América: “Nas zonas socialmente formadas ou dominadas pelo

<sup>32</sup> LOPES, João. “Apontamento”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 1, p. 1-10, mar. 1936. p. 9.

<sup>33</sup> LOPES, Baltasar. “Uma experiência românica nos trópicos”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, mar. 1936. p. 15.

<sup>34</sup> LOPES, Baltasar. “Uma experiência românica nos trópicos”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, mar. 1936. p. 16.

<sup>35</sup> LOPES, Baltasar. “Uma experiência românica nos trópicos”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 17-18.

encontro das culturas negro-africanas e europeias, Cabo Verde talvez represente o único actual, a par com o estadunidense, da *aceitação* – mas sem a violência do colorido subjacente do negro americano, sem *spirituals*, sem *blues*, sem *Jim Crow*.” Em relação à cultura e à linguagem crioula, Baltasar Lopes estabelece um contraste entre o processo cabo-verdiano e o brasileiro. Para ele, o maior empenho do português no Brasil, pelo maior potencial de exploração, sufocou o estabelecimento de uma cultura crioula, assim como o fez com os quilombos.<sup>36</sup>

Usando as categorias de Artur Ramos, ele conclui que o cabo-verdiano aproxima-se da “aceitação”, enquanto o afro-brasileiro chegou a uma “adaptação”. Vê-se que, usando o modelo brasileiro (“o caboverdeano é um tipo linguística e culturalmente irmão do brasileiro”)<sup>37</sup> e às vezes o norte-americano, Baltasar Lopes vai definindo a imagem crioula de seu país, que tem algo em comum, ou seja, alguma identidade com a aculturação africana das Américas, mas que delas se distingue na consolidação da cultura crioula, cuja língua é falada por todas as classes sociais do arquipélago, que se faz bilíngue com a língua portuguesa, mas sem jamais perder aquela que se fixou como verdadeira imagem cultural de língua materna. Uma digressão: a notícia da morte de Artur Ramos aparece na última página do n.º 7 da *Claridade*. Nesse necrológio, a obra que ele deixou sobre a cultura negra é recomendada como parâmetro para o estudo da realidade social de Cabo Verde.

Manuel Bandeira é o espelho que permite aos claridosos se desvencilharem da tradição poética de extração clássica e camoniana. O verso livre de Bandeira é regra geral nos nove números da *Claridade*. O tom introspectivo de Bandeira e mesmo algo de seu humor amargo parecem calhar aos poetas, que não escondem o escapismo da prisão insular, ao mesmo tempo em que lamentam o sentido trágico do exílio.

Em “Há um homem estranho na multidão”, Osvaldo Ancantara (pseudônimo de Baltasar Lopes) descreve um mendigo louco. A loucura da personagem é associada ao sebastianismo popular e ao delírio de Dom Quixote. Não falta a citação da Pasárgada de Bandeira: “tocou piano no palácio do Rei de Viena, e convenceu príncipes e grã-duquesas a suspenderem a vida / enquanto ele lhes servia de companheiro e de coragem / para o território inacessível de Pasárgada...”<sup>38</sup> No mesmo número 4 da *Claridade*, Jorge Barbosa faz sua “Carta para Manuel Bandeira”, um poema em que ele confessa não ter lido os livros de Bandeira, mas apenas a **Estrela da manhã**. Nesta epístola poética, Jorge Barbosa traça um perfil psicológico de Bandeira, revelado pelo “olhar vagamente triste”, e dados biográficos, como o tempo que o modernista brasileiro esteve tratando-se na Suíça e mesmo a localização da

<sup>36</sup> LOPES, Baltasar. “Uma experiência românica nos trópicos”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 19-20.

<sup>37</sup> LOPES, Baltasar. “Uma experiência românica nos trópicos”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 22.

<sup>38</sup> LOPES, Baltasar (ALCANTARA, Osvaldo). “Há um homem estranho na multidão”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 23.

residência de Bandeira, no Rio de Janeiro, que o poeta cabo-verdiano imaginariamente visita.<sup>39</sup> No número 8, lê-se “Palavra profundamente”, em que Jorge Barbosa toma como mote o léxico de Bandeira: “Há uma palavra que Manuel Bandeira descobriu / um dia na poesia / e que poeta album poderá mais empregar / porque ele só ficou sabendo / o seu sentido exacto / e o simples segredo da sua expressão. // A palavra não é Pasárgada / não é Primeva / não é nenhuma das suas / desconcertantes fantasias de evasão lírica. // Palavra profundamente.”<sup>40</sup>

A imagem do Rio de Janeiro, aliás, apareceria na “Rapsódia da Ponta-de-Praia”<sup>41</sup>, que tem relações intertextuais com o “Vou-me embora pra Pasárgada” de Bandeira, em que o poeta Baltasar Lopes (pelo pseudônimo Osvaldo Alcantara) evoca o Rio do samba e da boêmia, assim visualizado: “Vou fazer serenata, / vou tocar violão, / cavaquinho, / farei chocalho / de uma lata / de cigarro inglês, / vou pedir para o Rio, / Ladeira de João Homem, / uma cuíca e um reco-reco, / vou namorar, / vou cantar samba, / vou revelar / que ela devorou meu coração, / vou ser / advogado no tribunal da tua consciência.”<sup>42</sup> A sensação de exílio no Rio de Janeiro aparece na primeira página da *Claridade* n.º 8, com o poema “Saudade no Rio de Janeiro”, de Baltasar Lopes (pelo pseudônimo Osvaldo Alcantara). O enunciador, saudoso de sua terra, sente-se oprimido pela violência urbana do trânsito carioca: “Caminho, asfalto, / pureza violada debaixo das rodas assassinas. / Vieste escondida na minha mala / para Cristo te consagrar / na altura hierática do Corcovado”<sup>43</sup>

Vale ainda acrescentar a resenha de António Aurélio Gonçalves para o romance *Clarissa*, de Érico Veríssimo, que ocupa dez das quarenta páginas da *Claridade* n.º 4, e oito das 44 da *Claridade* n.º 5, em que apresenta parte de um estudo maior sobre a obra do romancista gaúcho.<sup>44</sup>

O último texto que traz uma construção do retrato de Cabo Verde, que aparece no n.º 9, o último da *Claridade*, intitulado “A originalidade humana de Cabo Verde”<sup>45</sup>, de Pedro de Sousa Lobo,

<sup>39</sup> BARBOSA, Jorge. “Carta para Manuel Bandeira”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 25.

<sup>40</sup> BARBOSA, Jorge. “Palavra profundamente”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 8, p. 1-76, maio 1958. p. 26.

<sup>41</sup> LOPES, Baltasar (pelo pseudônimo ALCANTARA, Osvaldo). “Rapsódia da Ponta-de-Praia”. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.13.

<sup>42</sup> Agradecemos a informação ao Prof. D.º Roberto Pontes, que, além de douto fundador da disciplina de Literatura Africana na Universidade Federal do Ceará, é exímio musicista (grupo *Chora, Bacurau*). Eis a letra de onde vêm os versos “vou ser / advogado no tribunal da tua consciência”, da autoria de Ataulfo Alves: “Eu, na verdade / indiretamente sou culpado / da tua infelicidade / Mas, se eu for condenado / a tua consciência / será meu advogado. // Mas, evidentemente / eu devia ser encarcerado / nas grades do teu coração / Porque se sou um criminoso és também, / nota bem, / e tens a mesma infração. // Venho ao tribunal da tua consciência / como réu confesso, / pedir clemência / O meu erro é bem humano, / é um crime que não cogitamos / Esse princípio ninguém jamais destrói / Errei, erramos.” (Gravação de Orlando Silva)

<sup>43</sup> LOPES, Baltasar (ALCANTARA, Osvaldo). “Saudade no Rio de Janeiro”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 8, p. 1-76, maio 1958. p. 1.

<sup>44</sup> GOLÇALVES, António Aurélio. “‘Clarissa’ e a arte de Erico Veríssimo”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 26-36.

<sup>45</sup> LOBO, Pedro de Sousa. “A originalidade humana de Cabo Verde”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 9, p.

não deixa dúvida sobre o reconhecimento da própria imagem pela intelectualidade cabo-verdiana. O texto traduz a percepção coletiva que vê Brasil como espelho, ou, como diz o autor, o Brasil “em que nos revemos hoje com tanto orgulho”<sup>46</sup>. Mas Cabo Verde é também “a mais autêntica província de Portugal”. O articulista recapitula a história da mestiçagem e chega a dizer que “Cultural e sociologicamente, Cabo Verde já não é África, embora éticamente não seja Europa”. Depois de fazer um levantamento de diversos traços culturais, lamenta: “Não temos, é certo, uma pintura” (Kiki Lima só despontaria na década de 1980). E conclui: “A originalidade física e humana de Cabo Verde é patente. Não a reconhecer, é ignorar a sua personalidade e perder a sua significação.”

### *Cabo Verde e a busca do espelho africano*

Os anos que se seguiram à *Claridade* são anos de redefinição da imagem mestiça de Cabo Verde. A crítica atual tende a rever a idéia da mestiçagem inspirada em Gilberto Freyre. Tudo indica a África como o novo espelho cabo-verdiano. E isso não tem sido diferente nas Américas, que redescobrem na origem africana o espelho negado pelos séculos de uma imagem sequestrada pelo colonialismo que, formalmente extinto, ainda deixa vestígios eurocentristas em conceitos aparentemente democráticos e conciliatórios, como o da mestiçagem. Afinal, ser mestiço é ser mais ou menos negro? Não haveria sob a idéia da mestiçagem um sutil apagamento da negritude? Essas são questões que ainda tomarão tempo entre os cabo-verdianos, e que não apenas extrapolam como invertem axialmente o espelhamento proposto nestas breves reflexões, que sai das Américas para o reencontro com a África.

---

1-84, dez. 1960. p. 64-9.

<sup>46</sup> LOBO, Pedro de Sousa. “A originalidade humana de Cabo Verde”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 9, p. 1-84, dez. 1960. p. 64.

## O mar e o paradoxo da cabo-verdianidade

O mar não só é a comunicação de Cabo Verde com o mundo. É a comunicação de Cabo Verde internamente, como fator de integridade e de identidade do arquipélago de formação circular. As ilhas de Cabo Verde dialogam pelo mar e com o mar através de seus artistas.

O mar é a um tempo sintagma, posto que estrada e mito, e paradigma, visto que recorrente na poética de Cabo Verde. É o berço fenomenológico de um continente perdido, a Atlântida. É o caminho por onde o português consolidou seu império, sendo Cabo Verde um dos solos pioneiros em que o Estado português ensaiou sua epopéia colonial: a utopia de um império que teve o preço da diáspora africana.

O mar cabo-verdiano é fenomenologicamente paradoxal, comportando duas formas de evasão: o mesmo mar que conduz ao exílio de outros portos é aquele que aprisiona seu povo. E o saldo poético dessa ambivalência se traduz numa evasão de duplo sentido. Ora é a evasão épica do exílio; ora é a evasão do devaneio lírico da insularidade.

Na *Claridade* número 3, Artur Augusto Silva (CL3, 1937, p. 4) faz um pequeno ensaio sobre a exploração do tema do mar: “O sentido heróico do mar”. Para ele, “A paisagem, mais do que nenhum factor, molda na alma dos povos os seus defeitos e virtudes”. Em sua analogia, Artur Augusto Silva entende que “O homem do mar, habituado a horizontes largos, tem a alma grande; os olhos afeitos à vastidão dos elementos, e na sua alma reflete o mesmo sentir de grandiosidade, a mesma dorlência, e o igual ritmo quebrado das ondas”. Ora, se tal é a condição do povo de Cabo Verde, então “Cabe aos poetas revelar esse sentido oculto que liga indissolavelmente o homem à paisagem que primeiro viu”. Considerada essa tese, Artur Augusto Silva passa aos exemplos. Para ele, o mar interpretado por Jorge Barbosa, nos poemas de **Arquipélago**, revela um “conflito eterno” provocado pela sedução que lhe traz a visão do horizonte, como que a convidar o ilhéu a partir, de seguir a lógica da perspectiva linear, cuja convergência segue linha de fuga horizontal. Em António Pedro, a “distância azul” não deixa de alimentar o sonho de ser marinheiro e varar os limites do horizonte visto de sua terra natal. E não haveria como escapar desse chamado do mar, que, para Artur Augusto Silva, “é bem característico de um povo marinheiro, que encontrou no mar o seu lógico caminho”. Assim, o tema, que já se encontrava nas mornas de Eugénio Tavares, permanece na poesia da *Claridade*, que, para Artur Augusto Silva, não nega essas “características dos povos marinheiros”.

O mar constitui-se na recorrência temática mais produtiva entre os poetas claridosos. Há de fato um sentido de continuidade no tema, como quer Artur Augusto Silva, mas isso não significaria dizer que a *Claridade* faça uma arte passadista, nostálgica, ou que incentive o exílio como solução aos

problemas sociais do arquipélago.

Exemplificando esse pendor marinheiro, Baltasar Lopes (CL4, 1947, p1), no poema “Música”, que não foge ao padrão modernista dos versos livres e brancos, dispostos em estrofação única, externa seu louvor à música. E a música, para o poeta, é a metáfora do mar, de onde ele recolhe o ritmo que embala seu povo, não deixando de confirmar a tese de Artur Augusto Silva. O mesmo mar que não pára é o que conserva, que resiste aos projetos, ao progresso: "Tudo se vai perdendo lentamente, / mas não é a côr que desmaia". Na sua imensidão, há indiferença para com o drama insular: "a onda não deixou de bater". A música de Cabo Verde está resumida naquele pêndulo que resume a eternidade, como nesta construção em paralelo, que ilustra a superposição do paradigma morfológico sobre o sintagma frasal: "O teu momento é de fluir e refluir". Mas a música recebe uma segunda moldura nesse poema (nova figurativização) e passa por uma metamorfose. Ganha alma e principalmente corpo feminino, ganha as ruas para o comércio do amor, com sua mão que “rouba e restitue” (sic), imagem que mantém a construção semissimbólica do “fluir e refluir” do mar. Como sereia, a imagem marinha encanta “homens apaixonados”. Estes, “de todas as esquinas”, vêm admirar aquele corpo paradoxalmente imaterial e intangível, que tem “vida eterna”.

Seria tal música decadente, reacionária? Cremos que não, e nos fiamos nas reflexões dialéticas de Manuel Ferreira (1986, LXXXIV), no final de seu prefácio à edição comemorativa que ele organizou da *Claridade*:

O novo não se opõe a velho, insiste-se. Não há um corte dicotómico, porque o novo encerra sempre uma parte do velho, aquela parte eterna, imutável. E é esse facto que vai permitir uma continuidade lógica que se projecta no tempo e no espaço cultural e literário.

O mar é a um só tempo conservador e revolucionário. É limite e libertação. Como dissemos, um paradoxo.

Manuel Lopes (CL1, 1936, pp. 4,7) é o autor do primeiro poema em português da *Claridade* número 1, intitulado “Écran”. Como o próprio nome diz, o poema se apresenta como uma tela em que o poeta pinta uma marinha em versos. Tal qual na pintura típica de uma marinha, predomina, de início, o sentido horizontal sobre o vertical. A visão do horizonte é ampla. O mar é azul, matizado para o cinza em tempo de ventania; esse azul é cortado pelo branco dos sulcos deixados pelos navios que ligam Cabo Verde ao mundo, mas que desligam muitas vidas de seu lar:

Para além destas ondas que não param nunca,  
atrás deste horizonte sempre igual,  
no extremo destes sulcos brancos sobre o mar azul  
(cinzento nos dias de ventania)  
que as hélices deixaram, impelindo  
os cascos inquietos dos vapores...

O paradoxo do mar, já observado em “Música”, de Baltasar Lopes, e anotado por Manuel Ferreira, também aparece nos dois primeiros versos de Manuel Lopes: por um lado estão “as ondas que não param nunca”; por outro, o “horizonte sempre igual”.

Já na segunda estrofe de “Écran”, o poeta rompe com a horizontalidade da paisagem e revela a dimensão invisível do mar. O poeta mergulha mentalmente no abismo do mar. A mancha gráfica também registra essa atitude introspectiva: a estrofe recebe a moldura dos parênteses, de modo que esse mergulho no mar é o mergulho do enunciador sobre si mesmo, momento da composição em que a perspectiva linear, cujo ponto de fuga é o horizonte, é substituída pela inversa numa evasão interior:

- (Sonhos rolando sobre um abismo de Ironia:  
promessas de outro mundo mais lindo,  
– ó meus gritos interiores!...)

Em contraposição ao grito interior, abissal e introspectivo, há outros gritos que ecoam: são os apelos da civilização que seduz o cabo-verdiano para migrar. E esse fascínio é retratado pela sedução das impressões visuais: “os olhos cheios de outra imagem do mundo”. No entanto, essa visão é uma miragem do progresso, já que os sonhos não resistirão à própria viagem, dissipados no mesmo oceano que trouxe os ecos civilizatórios: “nervos febris picados do delírio da civilização / que a distância do Atlântico dissolve antes de chegar”.

E novos parênteses são abertos. Não mais para a voz interior do eu-poético, mas para os ecos polifônicos que vêm do mundo, trazidos pela grande estrada marítima. Os “pormenores” da sedução são inventariados nessa longa digressão: “comboio – aço a morder aço”, “o avião furando vertiginosamente o espaço”, “as ambições multimilionárias” e mesmo a publicidade dos “cartazes / que são a beleza do século XX”, “as stars soberbas, desejadas”. Mas todo esse apelo acaba por receber um viés negativo, disfórico: o “aço a morder aço” é um quadro que não esconde a desumanização; os aviões têm estranhos “olhos faiscantes como pirilampos”; os “reis de coisas várias” são os imperadores do mundo capitalista; as atrizes dos cartazes não passam de criaturas “efêmeras como deusas de papelão”; enfim, “todo um mundanismo perdulário e inútil”, em luta de classes com “o ódio impotente, o crime, a miséria o *bas-fond*”.

Isolado pelo mar, o enunciador confessa que tem “olhos vorazes, / angustiosos, de pedinte”, que lêem “jornais e revistas atrasadas”. Quanto à luta de classes que faz história no mundo civilizado, resta o contraste de um mundo que estagnou à margem da história: “aqui nada disto existe: é tudo resignação / (...) cada um seguindo o seu caminho...”

Seduzido, mas impotente, prostra-se absorto o cabo-verdiano sobre a paisagem do mar, onde se distancia a possibilidade do êxodo como solução ilusória à sua condição de prisioneiro na insularidade frustrante. Resta-lhe constatar em tom de confissão: “flutua ainda / o perfil dum vapor que não me quis levar”.



Essa mesma abordagem Manuel Lopes desenvolve (CL3, 1937, p. 1) em “Poema de quem ficou”, da página que abra a *Claridade* número 3. Neste poema, o olhar crítico recai sobre aquela pessoa que volta do mundo exterior ostentando ou fingindo orgulho: “Eu não te quero mal / por este orgulho que tu trazes; / Por este ar de triunfo iluminado / com que voltas...” E o enunciador poético acrescenta com uma delicada antítese, afirmando que “... O mundo não é maior / que a pupila dos teus olhos”. Percebe-se aí o conceito de que não é o tamanho físico do mundo que engrandece o emigrante, mas sua capacidade de assimilar essa leitura do mundo. Por isso, mesmo aquele que permaneceu na prisão insular, pelo menos no plano onírico, teve visões de uma beleza superior ao do que foi buscar o mundo guarnecido apenas das retinas: o que ficou “sonhou coisas maiores ainda”. E é à beira-mar que se recorta a moldura daquele que olha o mundo pelas lentes do sonho, aquele que não partiu “e teve saudades estranhas, de terras estranhas”. Inverte-se, no filtro onírico, a perspectiva da composição, pois essa saudade e esse mundo estranho, “com bosques de névoa, rios de prata, montanhas de oiro”, jamais foram vistos por quem de fato se evadiu, mas sim por aquele que assumiu sua condição insular e “Crispou as mãos à beira-do-mar”.

No último texto do primeiro número da *Claridade*, intitulado “Poema”, de Jorge Barbosa (CL1, 1936. p. 10), o mar é a paisagem da luta pela sobrevivência, cujo preço, muitas vezes, é o exílio sem passagem de volta: “Cruzaste / mares / na aventura da pesca da baleia, / nessas viagens para a América / de onde às vezes os navios não voltam mais.”

Em “Vertigem”, de Jorge Barbosa (CL2, 1936, p. 6)<sup>47</sup> o mar é ameaçador, símbolo da morte, sobre cuja superfície paira a pequenez dos barcos: “Lá baixo / o Oceano parece um grande lago / silencioso / e os botes de pesca / são pequeninos brinquedos.” Vem ao enunciador a cogitação do suicídio como solução rápida e definitiva: “Se eu caísse / do alto daquelas rochas / talvez não tivesse a sensação da morte / porque seria na rapidez da queda / uma simples pedra desgarrada...” Ocorre, no entanto, a negação da morte. A visão da paisagem urbana abre nova moldura, agora de afirmação da vida, ainda que na sua simplicidade estética: “Mas do outro lado / aparece / a casaria da Vila, / uma aguarela sem estética / que tem no entanto / uma harmonia / tão inocente e alegre.” O poeta prossegue na descrição dessa paisagem de índices urbanos, inclusive a casa do enunciador, carregados de motivos para afirmar o valor da vida: “Vejo os mastros altos da telegrafia/ o largo municipal / onde os garotos dão ponta-pés à bola, / distingo / o teto da casa onde moro...” Salva-o da vertigem e da morte essa paisagem que é o seu lar: “Todo o encantamento do quadro humilde / enche-me a retina / e deixa na minh'alma / uma invasão de ternura...” Vencida a vertigem, apenas o pesadelo cai sobre o abismo do mar, na imagem de uma pedra: “O pesadelo... / deixei-o tombar, / lá do alto, / para o fundo do abismo vertiginoso. // Como uma simples pedra desgarrada...” Percebe-se, neste poema, o

<sup>47</sup> BARBOSA, Jorge. “Vertigem”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 2, pp. 1-10, ago. 1936. p. 6.

semissimbolismo da oposição entre o abismo marinho e a paisagem urbana: a verticalidade se associa à morte e a horizontalidade, à vida; o elemento natural, o mar, vem figurativizar a morte, ao passo que o elemento artificial, a vida. No nível mais profundo da semiose, aparece a dicotomia geradora fundamental, vida / morte, geradora dos pares simbólicos artificial / natural e horizontal / vertical. Um fato digno de nota é que o mar é visto em sua verticalidade, estando aqui associado figurativamente ao devaneio introspectivo que se aproxima da hipótese da morte como forma extrema de escapismo do cárcere insular.

## Secas, fome e emigração

Embora apareça o tema social, não podemos descuidar do fato de que a revista *Claridade* foi editada sob regime salazarista. Nenhum número saiu sem que um leitor privilegiado fizesse sua apreciação prévia: a censura. O zelo da censura chega a fazer parte da composição, por exemplo, do número 2 da *Claridade*, em cuja página 9 se lê ao pé, em negrito e caixa-alta: “**VISADO PELA CENSURA**”. Esse selo apareceria quase sempre na última ou entre as últimas páginas de cada exemplar. Não haveria, é claro, como publicar o tema-tabu em sua forma explícita. Mas os claridosos não deixaram de tratá-lo, usando cifras alegóricas.

Um exemplo de alegoria cifrada aparece no poema “Faminto”, em que Baltasar Lopes (CL, 1947, p. 24) faz o retrato de um pedinte. No lugar de colocar o foco nas causas da miséria, o poeta transfere-o estrategicamente para o ato da caridade hipócrita, que não ofenderia nem ao censor, nem a uma professorinha de catecismo.

Aceitando-se a isomorfia semiótica entre texto e pintura, o poema “Faminto” pode ser lido como um tríptico, em que cada quadro coincide com uma das três estrofes. Quanto à construção lógica, para não dizer ideológica, o poeta dispõe sua argumentação em tese, antítese e síntese, segundo a ordem das estrofes. Tal esquema lógico escapou aos vigilantes olhos da censura e, no lugar de expressar um tema do catecismo católico, na verdade ele filia o pensamento do autor a outro catecismo: o materialismo histórico e dialético da tradição marxista.

O primeiro quadro desse poema-tríptico, recebe, além do recorte gráfico da estrofe, o emolduramento da “porta”, elemento figurativo que enquadra o mendigo que vem chegando, ou seja, “Ele chegou à minha porta”. Nessa primeira moldura – a tese –, destacam-se os três elementos físicos essenciais de um retrato: os olhos, as mãos e a boca. Cada um deles é índice, portanto metonímia, de representações psicológicas mais amplas.

Os olhos simbolizam o mundo interior. É a “janela da alma” renascentista, expressão que já virou lugar-comum. Os olhos guardam os sonhos, mas, no poema, aqueles olhos do pedinte “não tinham brilho, / bem certo eles não poderiam mais colaborar na maravilha da vida”. As mãos, simbolicamente falando, apontam para o trabalho, para a criação, mas o enunciador diz: “As suas mãos já não tinham aquele jeito potente de quem vai criar.” E sendo as mãos que supinam, evidentemente não se espera que sejam as mãos criminosas: “Ele não vinha para me matar.” Mesmo assim houve medo da parte do enunciador. E o medo não dizia respeito ao que os olhos ou as mãos representavam, mas sim à boca, o terceiro elemento triangular do retrato, pois a boca revela a verdade ou esconde a mentira: “mas tive medo da palavra que sairia da sua boca”.

No segundo quadro – a antítese –, vem a reação do enunciador, que dá ao mendigo “uma manta velha”, “roupa para o seu corpo” e “pão para sua fome”. Fechando o emolduramento, o enunciador admite: sentiu-se irmão do mendigo. Sentiu, mas teve vergonha de lhe declarar esse sentimento. Desta vez, a boca que se calou foi a do próprio enunciador, invertendo-se, assim, a perspectiva e, conseqüentemente, o olhar sobre a verdade que poderia ser testemunhada pela palavra: “Fui seu irmão, mas tive pejo de lhe confessar.” No terceiro quadro – a síntese –, aparece a autocrítica: o enunciador revela que a palavra identificadora da fraternidade deveria ter sido dita, e não só para o mendigo, mas “para todos ouvirem”. No entendimento do enunciador, o pedinte é “o desterrado’ que não tem consciência dessa sua condição decadente, ou seja, é o alienado social e politicamente falando. Faltando-lhe o esclarecimento da palavra, mantém-se seu *status* de pária e de refém da boa vontade alheia para sobreviver. Declará-lo irmão seria abolir sua condição marginal. Assim, covardemente lúcido, o enunciador faz sua terceira e última confissão. Tendo omitido a palavra esclarecedora e identitária, ele trai a própria convicção ideológica, sendo hipócrita; e trai, politicamente falando, o concidadão não esclarecido. A esmola em dinheiro – e estamos falando de uma sociedade capitalista periférica no sistema capitalista colonial – tão-somente ratifica sua incoerência: “O que lhe fiz foi somente dar-lhe a moeda das grandes traições” (ou transações?).

Estabelecemos uma analogia. Ampliando a escala dessas cenas alegóricas, não seria absurdo ver nesses três momentos a representação cifrada do sistema colonial. Assim, o pedinte faz o papel da colônia. Esta, calada e humilde, bate à porta da metrópole. Esta, certamente incomodada com o estorvo da visita, atende o pedinte com paliativos, mas teme que este abra a boca para falar (reivindicação). Detentora da riqueza usurpada (economia ou infra-estrutura) e do saber (estrutura jurídico-política ou superestrutura), elementos que lhe conferem o poder, a metrópole, que é historicamente católica, dá à colônia supinante as sobras da riqueza do sistema colonial; mas cuidadosamente lhe sonega o saber, no que o colonialismo lusitano foi requintado<sup>48</sup>. Inconsciente de sua condição, posto que é inculta (alienada), a colônia acaba fazendo seu dócil papel de vítima do destino ou, como aparece no poema, de parte “desterrada” da pátria, que, fingindo ser caridosa e paternal ou, melhor dizendo, paternalista, já que então se vive uma ditadura, limita-se a lhe dar esmola, aliás tirada da matéria-prima extraída de sua pobre colônia. Perpetua-se, assim, todo um sistema baseado na hipocrisia (ideologia). Entende-se, pois, nesse jogo, o medo que a metrópole tem da palavra do mendigo (despertar da consciência) e o silêncio da própria palavra (censura). Se admitisse confessar a verdade, figurativizada pela palavra, não haveria como reconhecer na colônia a

<sup>48</sup> O Brasil não foi exceção a esse eficaz, embora perverso, bloqueio cultural, pelo menos até o memorável fato bicentenário da chegada da família real, que teve de remontar no solo brasileiro seu aparelho de Estado. Lembremos que até 1808 não havia cursos superiores nem permissão para imprensa no Brasil. Chegado esse mínimo de incentivo intelectual, a Independência política brasileira ocorreria em apenas 14 anos. Se a defasagem cultural em nosso país é das mais graves, imagine-se o que se passa nas demais ex-colônias portuguesas, que não tiveram a mesma sorte decorrente da invasão napoleônica.

identidade política, dando-se a cada um o que de fato produz, de modo a se instaurar um regime de comunhão federativa ou, como de fato ocorreria, de independência política.

Também o poeta Jorge Barbosa (CL5, 1947, p14), na estrofe 4 do poema “Não era para mim”, apresenta a imagem da mendicância nos três primeiros versos da sextilha: “Senti a miséria queixar-se ao meu lado, / gente sem nada pedindo um pouco somente do muito que sobeja nas searas e nos cofres.” Nos três versos finais da mesma estrofe, aparece a superestrutura jurídico-política do sistema colonial, a quem caberia resolver o problema social: “Mas não era para mim a queixa tão repetida / porque não sou eu que tenho a espada e a balança / para fazer a divisão.” Não caberia ao poeta resolver o problema social, mas interpretá-lo, transformá-lo em símbolo que, somente de forma indireta, poderia implicar alguma transformação política efetiva. Daí a confissão de inutilidade da parte do enunciador, cuja práxis não se confunde com a práxis empírica, a que se defrontaria diretamente com as questões sociais: “Porque é um outro o caminho que o destino me deu, / um outro mais duro, mais longo e mais inútil.”

O mesmo Jorge Barbosa (CL1, 1936, p. 10), em “Poema”, é intérprete da voz do herói cabo-verdiano “anónimo”, que partiu para os mares ou que penou na terra árida, a quem o eu poemático trata por “tu” e considera “irmão”. O poema inclina-se estilisticamente para o monólogo teatral.

Em termos pictóricos, “Poema” pode ser visto como um conjunto de emolduramentos, cada um formando um quadro da luta pela sobrevivência do homem cabo-verdiano. Aqui ele é o navegante: “Cruzaste / mares / na aventura da pesca da baleia, / nessas viagens para a América”. Ali é o pescador de vida sacrificada: “Tens as mãos calosas, de puxar / as enxácias dos barquinhos no mar alto”. Outra vez é o amante em portos estrangeiros: “E amaste com o ímpeto sensual da nossa gente / as mulheres nos portos estrangeiros! (sic)” Uma vez em solo firme, ele também se faz o lavrador da terra árida: “Em terra / nestas pobres ilhas nossas / és o homem da enxada / abrindo levadas à água das ribeiras férteis, / cavando a terra sêca / nas regiões ingratas / onde às vezes a chuva mal chega”. Traduzida em música, a síntese dessa saga é cantada na morna ao violão, momento de recomposição erótica das forças da vida, expresso na conquista da mulher ao som dessa melodia crioula: “Levas aos *bailes nacionais* / a tua / melancolia / no fundo da tua alegria, / quando acompanhas as mornas com as posturas / graves do violão / ou apertadas ao som da música crioula / as mulheres amoráveis contra o peito.” Se há uma revolta na vida desse herói, ela se evade e se sublima na morna: “A morna... / tem de ti e das coisas que nos rodeiam / a expressão da nossa humildade, / a expressão passiva do nosso drama, / da nossa revolta, / da nossa silenciosa revolta melancólica!”

A imagem desse herói ascende ao mito de Sísifo, que em vão cumpre sua tarefa, sem um destino certo: “O teu destino... / o teu destino / sei lá!” Ao cabo-verdiano, nesse poema, o destino se resume em “Viver sempre vergado sobre a terra, / a nossa terra / pobre / ingrata / querida! “. Como o destino não importa, funde-se paradoxalmente os cenários da terra árida e do mar traiçoeiro: “Ser

levado talvez um dia / na onda de alguma estiagem!” E toda a sua luta, de mar ou de terra, é a luta invisível do pária social, cuja imagem não pode ser individualizada. É o soldado desconhecido de uma guerra social, assim, qualquer que seja seu campo de batalha, perecerá ele anônimo, sem reconhecimento, pouco importando sua *causa mortis*: “Ou outro fim qualquer / humilde / anônimo..”

A imagem da mãe-terra vem metaforizar o tema social no poema “Mamã” (sic), de Baltasar Lopes (CL2, 1936, p. 7). O enunciador faz um elegia para a mãe morta. Dentre os retratos, aparece a escassa chuva de Cabo Verde como mortalha para o arquipélago cadáver: “Mamã-Terra, / disseram-me que tu morreste / e foste sepultada numa mortalha de chuva. O que eu chorei!”

Pedro Corsino Azevedo (CL4, 1947, p. 12), em "Terra-longe", apresenta os conselhos da mãe, que adverte para os perigos do êxodo. O mar figurativa o tema da partida, sendo ele o vínculo com as outras terras, imaginadas como algo ameaçador pelo enunciado materno: "Aqui, perdido, distante / das realidades que apenas sonhei, cansado pela febre do mais-além".

## Insularidade e evasão

Não há como separar cirurgicamente a dicotomia anterior, secas e fome-emigração, do par insularidade-evasão. Apenas associaremos esta última dicotomia à natureza psicológica da evasão, quando a outra seria a evasão de fato, a emigração vista como fenômeno social e econômico. Se assim entendemos, não o fizermos por inspiração ou arbítrio. É a produção poética que nos respalda. O poeta cabo-verdiano, intérprete da psicologia de seu povo, não cansa de mostrar outra forma de exílio. Não aquele que busca o porto e o mundo exterior, mas o que busca o corpo e a alma, já não suportando a condição insular. A via da alma o poeta alcança no mergulho introspectivo, às vezes doentio, suicida mesmo; mas às vezes irônico, senão sarcástico, cheio de frustração. A via do corpo é o escapismo do prazer, às vezes erótico, edonista, boêmio, mas tantas outras vezes prazeres sublimados na forma da arte, sobretudo na música, na dança e na poesia.

Bastante representativo dessa evasão subjetiva, sem exílio, é o poema “Simplicidade”, de Jorge Barbosa (CL4, 1947, p.38). Nele, há a recusa da partida, mas não a recusa do sonho. Metalinguístico, o poema representa a busca da expressão espontânea, sem artificios.

Adepto da *aurea mediocritas*, o eu-poético não se ilude com a idéia do exílio. A distância entre as ilhas já é viagem suficiente para quem não tem espírito aventureiro. A grande aventura não está na viagem exterior, mas naquela que a personagem faz introspectivamente: "Os meus sonhos não meteriam esses rumos impossíveis / de terras mais além. / Bastar-me-ia a curta travessia no mar do canal / num desses nossos minúsculos veleiros / para ir conhecer a ilha defronte." Noutra moldura, aparece a natureza-morta composta de objetos simples, mas que são simbolicamente vistos como um pequeno tesouro particular: "Contentar-me-ia / com os insignificantes objectos que os pobres estimam ingenuamente: / algum canivete com argola para pendurar no cinto / e que me serviria para picar na palma da mão / o tabaco pra o cachimbo. / Ou talvez desejasse algum relógio barato / desses que vinham do Japão antes da guerra." Nesse horizonte interior, não caberia uma poesia rebuscada e convencional. No paradoxo da simplicidade, o poeta recolheria a verdadeira poesia, aquela feita à margem da poética acadêmica, pictórica, musical, coerente com a dicção da cultura crioula: "A minha poesia / seria sem gramática / feita toda de cor / ao som do violão / com palavras aprendidas na fala do povo."

No caminho da evasão, os poetas buscam suas afinidades. Já identificados com a liberdade formal de Manuel Bandeira, os claridosos também encontraram no itinerário deste uma forma de chegar à Pasárgada. Jorge Barbosa (CL4, 1947, p. 25) literalmente o confessa em sua “Carta para Manuel Bandeira”, verdadeira declaração de afinidade eletiva no que diz respeito à evasão: “Aqui

onde estou, no outro lado do mesmo mar, / tu me preocupas, Manuel Bandeira, / meu irmão atlântico.”

Nessa mesma linha de identidade, Manuel Lopes (CL4, 1947, p. 23), no poema “Há um homem estranho na multidão”, compõe o quadro da loucura como forma de evasão. Lá está o louco apontado pelas ruas: “No seu andar há qualquer coisa / que faz rir as crianças: / coxo, corcunda, estrábico, o homem que passou pelas ruas?” Mas quem exatamente é esse louco? Dom Quixote? Dom Sebastião? Afinal, o louco é também um guerreiro derrotado: “Está nua a sua espada, que, na hora da derrota, lhe ofereceu o seu camarada, cavaleiro D. Quixote”. Mas o símbolo da loucura se revela na figura do próprio poeta, em intertextualidade com Baudelaire: “porque a Poesia é um dos seus males secretos”. Sem saída no mundo convencional e racional, resta ao poeta a evasão para sua Pasárgada, onde sua loucura não escandalizaria ninguém: “e há um País, há um País / em que ele pode transitar pelas ruas / sem ninguém reparar que o seu fato está fora da moda, / os seu cabelos estão desalinhados / e ele não tem jeito para coisa nenhuma.”

Outro rejeitado aparece no poema “Escritório”, de Nuno Miranda (CL4, 1947, p. 38), em que se representa o artista sufocado pelo trabalho contábil. O enunciador, indisfarçavelmente um *alter ego* do autor, é um poeta insulado no próprio escritório. No tédio desse lugar, não há lugar para a poesia nem para um de seus maiores motivos, o amor. Frustrado, o poeta-contador destila seu humor amargo. E o balanço pictórico desse descontentamento é a produção de uma natureza-morta com a descrição de objetos do escritório, apresentados com um viés passional, negativo, ou seja, o retrato inverso do que ele concebe como poesia: “Aqui, é a poesia do movimento diário / nos livros bafientos / que o guarda-livros macilento / cobriu de letra arredondada.” A metáfora faz o lugar análogo a um túmulo, em que a arte e a inspiração dos sentimentos amorosos são forçosamente sepultados. O soneto, em particular, é transladado para a insensível gaveta da secretária, que faz as vezes de sarcófago: “... e o soneto do empregado do escritório / – em que os olhos da menina / eram claros de lua, / em que os lábios da menina / eram rosas desfolhando, / cabelos soltos ao vento – / o soneto morreu / em uma tarde qualquer, / no fundo escuro da secretária.”

O passeio também é um meio de evasão, sobretudo se ocorre à noite. Tal é o caso do poema “Nocturno”, de Baltasar Lopes (CL3, 1937, p. 8). Poema descritivo, como sugere o título, não esconde sua ascendência simbolista ou, mais precisamente, o simbolismo de Pessanha, discretamente sugerido pelo léxico das “Arcadas soluçantes no lirismo ingênuo da serenata”. Não faltam à paisagem as “vielhas nostálgicas da vila antiga”, ambiente este observado pelo filtro do luar. Se há serenata, há evidentemente o seu motivo: “Romantismos de moças à janela / na ansiedade amorosa do luar.”

Numa sinestesia, o poeta confere massa e consistência à escuridão da noite, que “vai perdendo peso”, posto que, alegoricamente, “os fios do luar dóbam/ um vestido branco / Para Nossa Senhora”.

À maneira do poeta-pintor Cesário Verde, o enunciador descreve o que vê e faz digressões



sobre o que imagina enquanto vê. Paralelamente à paisagem urbana, vai-se compondo o quadro de uma paisagem fantasiosa: há os “coqueiros”, mas estes “velam esgalgadamente / a ansiedade do mar na bôca da ribeira”; há as “casas de colmo”, mas ali, onde dormem as pessoa humildes, os “filhos dos trabalhadores” estão sonhando “com a varinha de condão / que lhes deu a Mãe-Lua”; há “O busto do Dr. Júlio”, mas este “adivinha pensativamente / as rezas adormecidas na Igreja-da-Sé”, ou seja, o poder político contempla o poder eclesiástico. Aparecem as assombrações, chega ao fim da serenata, mas “As montanhas em volta, postadas em tutela, / dormem largamente o sono sereno dos gigantes”. Na moldura dos parênteses, um terceto revela que a essa hora “(Há sonhos antigos nas vielas, / que cavalgaram no luar / e se evadiram do tempo.) – sim, até os sonhos se evadiram... Mas ainda há alguém que espera, quando já ninguém espera e todos estão entretidos em passear na paisagem de seus sonhos. É uma moça para quem, certamente, não houve serenata. E assim o poema se encerra numa última moldura, que, em forma de janela, é fechada pela própria personagem, Penélope de um Ulisses imaginário eternamente por vir: “Aquela moça, cansada de esperar, fechou a janela / e foi continuar a sua teia diária de sonhos, / enquanto cá fora o luar envolve de grinalda branca / e flores de laranjeira os sonhos nupciais de outras moças.”

Em dissonância com o lamento geral, a consciência da insularidade não deprime Baltasar Lopes (CL5, 1947, p. 12). Pelo menos é o que se constata em “Deslumbramento”. Este poema, que poderia muito bem ser chamado de epifania, revela uma solução paradoxal: é justamente a prisão insular que liberta. Se há um sentimento de evasão, este é anunciado por uma estrela, símbolo messiânico da utopia. Sendo estrela, jamais a utopia é alcançada, porém é por ela que o navegante se guia na construção dos próprios rumos: “Tudo é estrela na minha prisão.” Assim iluminado, tocado em seu Pentecostes, nem mesmo a desértica aridez dá paisagem lhe dá motivos para a desistência. Ao contrário, é esse solo mesmo que lhe instiga à resistência e ao enraizamento: “O que eu não daria para saber / quem esteve semeando tantas fosforescências / neste terreno árido.” Assim tocado, ele anseia por uma hiperestesia, imaginando instrumentos para aguçar sua visão já lúcida sobre sua terra: “Quem me dera ser estereoscópio” (...) “Observo com olhos atônitos esta paisagem / e tudo me arrepia e me estimula e me tempera.” Tamanha lucidez forma um quadro profético. No âmbito internacional, vive-se em 1947, quando saiu a Claridade número cinco, a vitória sobre o nazi-fascismo. Ventos libertários começavam a esboçar um novo mapa mundial: nesse novo mundo estaria extinto o colonialismo. Nesse sentido, desenha-se uma perspectiva inversa da prisão, que deixa de ser o símbolo do controle colonial e passa a ser a cela de estudo daqueles que, guiados pela estrela da revolução, conduziram os povos africanos à independência.

## **A cabo-verdianidade em síntese: o retrato falado em “Rapsódia da Ponta-de-Praia”<sup>49</sup>**

O poema "Rapsódia da Ponta-de-Praia", do poeta cabo-verdiano Baltasar Lopes, é uma síntese da cabo-verdianidade. Ali está o mar, que emoldura o cabo-verdiano inquieto, que se sente numa prisão insular e deseja evadir-se, migrar, libertar-se.

### **Alguns traços estilísticos do poema "Rapsódia da Ponta-de-Praia"**

Publicado na revista *Claridade* n.º 5, de setembro de 1947, a "Rapsódia da Ponta-de-Praia"<sup>50</sup>, de Baltasar Lopes<sup>51</sup> apresenta-se como um políptico<sup>52</sup> de quadros anotados das narrativas orais da região praieira. O poema ocupa a totalidade da página 13, tem estrofação única, versos livres e brancos, com maior número de versos entre quatro e oito sílabas métricas<sup>53</sup>. O texto forma uma mancha gráfica de duas colunas.

O fato de os versos serem livres não quer dizer que falte ao poema o senso do ritmo. A maioria dos 93 versos tem esquema ascendente, ou seja, 72 têm pés iambos (o — / átona e tônica) e/ou anapestos (o o — / duas átonas e uma tônica), 17 têm esquema descendente, com pés troqueus (— o / uma tônica e uma átona) e/ou dátilos (— oo / uma tônica e duas átonas)<sup>54</sup>, e 4 são espondeus (— — / duas tônicas). Há inclusive paralelismo rítmico ascendente em muitos trechos, como prova o desenho do pés descendentes da sequência: “Vou fazer serenata” (verso 49: o o — o o — o / dois anapestos), “vou tocar violão” verso 50: (o o — o o — / dois anapestos), “cavaquinho” (verso 51: o o — o / um

<sup>49</sup> Esta seção foi apresentada na forma de comunicação no II Encontro Norte / Nordeste de Professores de Literatura Portuguesa, ocorrido nos dias 1, 2 e 3 de outubro de 2008, na Universidade Federal do Ceará.

<sup>50</sup> LOPES, Baltasar (pseud. ALCANTARA, Osvaldo). "Rapsódia da Ponta-de-Praia". *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.13. Texto completo no Anexo deste artigo.

<sup>51</sup> Quem assina é o pseudônimo Osvaldo Alcantara.

<sup>52</sup> Entendemos o poema rapsódico, analogicamente, como um políptico, pois ele apresenta um conjunto de quadros relativamente autônomos, ligados por contiguidade a uma tema geral.

<sup>53</sup> Eis a distribuição das sílabas métricas: 2 sílabas em 5 versos, 3 sílabas e 6 versos, 4 sílabas em 19 versos, 5 sílabas em 17, 6 sílabas em 18, 7 sílabas em 11 versos, 8 sílabas em 10 versos, 9 sílabas em 1 verso, 10 sílabas em 3 versos, 11 sílabas em 1 verso, 12 sílabas em nenhum verso, 13 sílabas em nenhum verso, 14 sílabas em 1 verso.

<sup>54</sup> Deixamos a escansão completa em anexo, no final de nosso texto.

anapesto).<sup>55</sup>

Também não deve enganar o humor dos versos. Se o poema seguisse, pelo fato de ser intitulado como uma rapsódia, o modelo rítmico de Homero na **Ilíada**, teria tendência descendente (dátilos e troqueus). Uma vez que são predominantemente constituídos de iampos e anapestos, portanto ascendentes, os versos recuperam paradoxalmente a disposição rítmica dos versos da tragédia grega:

O iambo (o —) tem o efeito de prévio estremeamento, de tendência a movimento dramático, por isso é a forma de verso predominante nas tragédias gregas. O anapesto (o o —) impulsiona essa tendência de movimento ao extremo, arrastando o ouvinte a uma espécie de embriaguez de orgia.<sup>56</sup>

Como o poema é satírico e se apóia num ritmo apropriado à tragédia, o resultado é a negação do caráter heróico das personagens, descritos com humor e amargura.

Outro dado estilístico a considerar diz respeito ao metro do poema. Nesse sentido, o uso do verso livre é diacronicamente análogo à imprecisão do recorte das figuras, característica de estilo impressionista, no final do século XIX. O verso livre insinua-se em 1886 com Rimbaud e com mais abrangência em Whitman, chegando a constituir obras completas à altura de 1889 até se estabelecer como prática modernista (PROENÇA FILHO, 1991. p. 305). A pintura de Kiki Lima, conforme ele vai amadurecendo estilisticamente, vai saindo de um traço mais realista e delimitado (Figura 10), “Meninos abandonados”, de 1981) para uma imprecisão calculada, que ascendente ao Impressionismo (Figura 11, “Pega queda”, de 2003), ou seja, partiu do “tal como o sinto” da subjetividade expressionista para o “tal como o vejo” da objetividade impressionista (PROENÇA FILHO, 1991. p. 294). Ou ainda, como ensina WÖLFFLIN (1989. p. 23), “a primeira representa as coisas como elas são; a segunda, como elas parecem ser”. Assim procedendo, o pintor sai de si para conferir maior autonomia ontológica ao ser estético ao qual se dedica. A obra vai deixando de ser um pretexto para tornar-se verdadeiramente um texto.

Para WÖLFFLIN (1989, p. 21), existem duas tendências em oposição histórica: a linear e a pictórica. A tendência linear está associada ao Classicismo. Já a pictórica se realiza com a passagem

<sup>55</sup> KALOCSAY, kálmán. La klasika metriko kaj Esperanto. La Nica Literatura Revuo, Nice n. 4/5, p. 164-171, maio-jun. 1959. Original em esperanto: “El la opo de longaj kaj mallongaj tempoj formiĝas la (vers) piedoj. La ĉefaj piedoj estas: duopaj: spondeo (— —), trokeo (— o), jambo (o —); triopaj: daktilo (— oo), anapesto (oo —). Laŭ alia grupigo, oni povas distingi piedojn ascendajn: jambo (o —) kaj anapesto (oo —); / descendajn: trokeo (— o) kaj daktilo (— oo); / neŭtran: spondeo (— —).” Tradução nossa: Do conjunto de tempos longos e tempos curtos formam-se os pés. Os principais pés são: duplos: espondeu (— —), troqueu (— o), iambo (o —); triplos: dátilo (— oo), anapesto (oo —). Conforme seu agrupamento, podem-se distinguir pés ascendentes: iambo (o —) e anapesto (oo —); descendentes: troqueu (— o) e dátilo (— oo); neutro: espondeu (— —).

<sup>56</sup> KALOCSAY, kálmán. La klasika metriko kaj Esperanto. La Nica Literatura Revuo, Nice n. 4/5, p. 164-171, maio-jun. 1959. Original em esperanto: “La jambo (o —) havas la efekton de antaŭsvingiĝo, de drama moviĝemo, tial ĝi estas la reganta versformo de la grekaj tragedioj. La anapesto puŝas tiun moviĝemon ĝis ekstremo, kuntrenante la aŭskultanton en ia bakĥanala ebrio.” Tradução nossa.

para o Barroco. Numa escala gradativa, a ruptura com a linearidade clássica vai culminar no Modernismo, já anunciado, no sentido de negar o limite das figuras e de valorizar as massas coloridas sem fronteira precisa, pelo Impressionismo:

(...) o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens.

### **Autorretrato ou retrato falado?**

Na "Rapsódia da Ponta-de-Praia", o enunciador está sempre em primeira pessoa, traço sugerido pela desinência número-pessoal, por exemplo, da forma verbal "vou", a mais recorrente, que serve de auxiliar modal a locuções como "vou fugir", "vou ser / chegar", "vou brigar com a polícia", "Vou passar contrabando, / vou ao Porto Novo, / enganarei / os guardas de alfândega", "vou ter com advogado", "Vou fazer serenata", "vou tocar violão, / cavaquinho", "vou pedir para o Rio, / Ladeira de João Homem, / uma cuíca e um reco-reco", etc. Não seria descabido aqui lembrar o "Vou-me embora pra Pasárgada", de Bandeira, autor que é abertamente celebrado pelos poetas claridosos, particularmente pela "Evocação do Recife" (FERREIRA, 1975. p. 86.)<sup>57</sup>. Bandeira, quando imagina sua Pasárgada, propõe uma fuga para um lugar ideal, onde todos os desejos e prazeres podem ser realizados. Na rapsódia de Baltasar Lopes, não há propriamente a idéia de fuga para um paraíso terreno, mas a fuga de uma dupla prisão, numa imagem sobreposta à outra: a prisão insular, pela condição de arquipélago árido e improdutivo, e a prisão política, pelo sistema colonial português em tempos de ditadura salazarista.

O enunciado em primeira pessoa, na linguagem verbal, é análogo, na pintura, ao autorretrato. No entanto, a multiplicidade de quadros rapsódicos leva a crer que se trata de um conjunto de retratos estilizados ou tipificados de ações comuns na "Ponta-de-Praia". Não seria, portanto, a descrição dinâmica de um único indivíduo, de um único herói (na verdade, anti-herói), mas de uma personagem popular qualquer, anônima, uma pessoa que se compraz em revelar a ousadia de seus projetos nas conversas da praia. Assim, pelo viés transgressor, o autorretrato identifica-se com o retrato falado, no entanto desenhado em primeira pessoa. Assim como todo retrato falado, trata-se de um retrato da personagem socialmente marginal.

---

<sup>57</sup> Informações colhidas do próprio Baltasar Lopes.

Do ponto de vista ideológico, percebe-se em cada quadro uma tendência desafiadora, um tom irreverente que chega a lembrar outro retrato, não menos irreverente, pintado no Século das Luzes com as palavras de Bocage. Imaginamos tal intertextualidade nem tanto pelos traços físicos desse gênero pictórico, que é o autorretrato, mesmo porque Baltasar Lopes economiza nos adjetivos descritivos dos traços físicos auto-referentes, mas certamente pelo caráter confessadamente inquieto do poeta árcade, quando se desenha um indivíduo “Incapaz de assistir num só terreno”. E nem no terreno da afetividade ele consegue fixar-se, posto que se considera “Mais propenso ao furor do que à ternura”<sup>58</sup>. O escapismo de Bocage lembra um dos caracteres cabo-verdianos mais insistentemente lavrados em prosa, verso, música e pintura. Na “Rapsódia da Ponta-de-Praia”, que segue a regra geral desse desassossego dos ilhéus, não haveria de faltar essa figura irrequieta, de amores de marinheiro, pronta para partir, não importa em que navio: “naquele Grange/ ou naquele suíço”.

Embora sejam múltiplos, os retratos expostos na “Rapsódia da Ponta-de-Praia” têm um traço comum: o caráter transgressor. Vejamos cada um desses retratos, observando neles o viés transgressor figurativizado em cada personagem. Em paralelo, sempre quando o tema o permitir, faremos um contraponto com a pintura de Kiki Lima, pintor contemporâneo de Cabo Verde, cujas obras têm como base os tipos populares de seu país, ou seja, apresentam a versão plástica da rapsódia do homem comum.

### *O espírita*

O fato de a personagem ser espírita contraria a idéia geral da formação católica de Portugal e, conseqüentemente, de suas colônias. Dados atuais do governo cabo-verdiano calculam em 90% o número de católicos<sup>59</sup>. A personagem mostra-se, pois, religiosamente marginal, com hábitos que seriam condenados pela Igreja Católica, já que ele frequenta as “sessões do Centro” e não as missas;

<sup>58</sup> O soneto integral: “Magro, de olhos azuis, carão moreno, / Bem servido de pés, meão na altura, / Triste de facha, o mesmo de figura, / Nariz alto no meio, e não pequeno: // Incapaz de assistir num só terreno, / Mais propenso ao furor do que à ternura; / Bebendo em níveas mãos por taça escura / De zelos infernais letal veneno: // Devoto incensador de mil deidades / (Digo, de moças mil) num só momento / E somente no altar amando os frades: // Eis Bocage, em quem luz algum talento; / Sairam dele mesmo estas verdades / Num dia em que se achou mais pachorrento.”

<sup>59</sup> "Os cabo-verdianos são nominalmente de maioria Católica Romana (mais de 90%). Outras denominações cristãs também estão implantadas em Cabo Verde, com destaque para os protestantes da Igreja do Nazareno e da Igreja Adventista do Sétimo Dia, assim como a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias (Mormons), a Assembleia de Deus e outros grupos pentecostais e adventista. Há pequenas minorias muçulmanas e da Fé Bahá'í. A Igreja Universal do Reino de Deus também tem seguidores em Cabo Verde. / Os rabelados são um pequeno grupo católico tradicionalista específico de Cabo Verde. / Embora não se trate de uma religião, a doutrina filosófica do Racionalismo Cristão, com origem no Brasil, tem também adeptos em Cabo Verde, nomeadamente em São Vicente." GOVERNO DA REPÚBLICA DE CABO VERDE. Embaixada da República de Cabo Verde no Brasil. Religião. Disponível em <[http://www.embcv.org.br/portal/modules/mastop\\_publish/?tac=Religi%E3o](http://www.embcv.org.br/portal/modules/mastop_publish/?tac=Religi%E3o)>. Acesso em 13 mar. 2008,

para se purificar, ele bebe a “água fluídica” do centro espírita, e não a água benta das igrejas: “Sigo o Espiritismo, / vou às sessões do Centro, / bebo água fluídica, / vou às sessões de / limpeza, / a minha estrela / é o Grande Foco Gerador.” Vale lembrar que o "corpo fluídico" ou "perispírito" corresponde a uma condição espiritual presa à vida terrena. Pelos dados lexicais do poema e pelos dados demográficos mais recentes sobre a religiosidade de Cabo Verde, percebe-se que a personagem é mesmo dissidente do próprio espiritismo, ou seja, está ligada ao Racionalismo Cristão, antes conhecido como "Espiritismo Racional e Científico Cristão", que se originou no Brasil em 1910, chegando a se estabelecer há muitas décadas entre os cabo-verdianos, a exemplo da Casa Racionalista Cristã, em Mindelo, na ilha de São Vicente<sup>60</sup>. Segundo essa doutrina, o astral inferior é a prisão terrena e o astral superior é a libertação espiritual que se desenvolveria nas sucessivas encarnações<sup>61</sup>. O astral superior representaria os espíritos mais evoluídos, que, embora ainda não sejam espíritos superiores, já não estão vinculados por laços materiais à vida terrena, em favor da qual só interessa prestar assistência espiritual<sup>62</sup>. Quanto à "água fluídica", trata-se de ritual de representação da purificação espiritual, que se operaria pela intervenção justamente do "astral superior". Ora, sendo o primeiro dos retratos, é notável a analogia entre a prisão terrena, do ponto de vista espiritual, e a prisão da personagem, presa à condição de ilhéu sob regime colonialista e ditatorial. E é sob a mesma invocação espiritual que o poema é encerrado, havendo a coincidência entre a partida de Cabo Verde e a libertação espiritual: "Eu vou-me embora, / não vou ficar mais / avassalado / pelo Astral Inferior, / vou fugir / naquele Grange/ ou naquele suíço."

### ***O emigrante***

<sup>60</sup> RACIONALISMO CRISTÃO. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Racionalismo\\_Crist%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Racionalismo_Crist%C3%A3o)>. Acesso em 13 mar. 2008.

<sup>61</sup> "Na atmosfera terrestre permanecem espíritos desencarnados que ficam retidos pela Lei de Atração. A vibração de seus pensamentos não permite que percebam seu estado espiritual. Estão tão materializados que não conseguem alçar de volta aos seus mundos de estágio espiritual. Ficam retidos na atmosfera terrestre, sendo atraídos por pensamentos semelhantes emitidos pelos espíritos dos encarnados. A grande maioria dos fenômenos espíritos e místicos não passam de manifestações destes espíritos. Sua presença na atmosfera é perniciosa para o espírito encarnado que permite a sua influência por alimentar pensamentos semelhantes. É a Lei de atração em ação. A grande maioria dos problemas, que humanidade em geral e as pessoas em particular enfrentam, estão associados à influência perniciosa destes espíritos." RACIONALISMO CRISTÃO. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Racionalismo\\_Crist%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Racionalismo_Crist%C3%A3o)>. Acesso em 13 mar. 2008.

<sup>62</sup> "O chamado 'Astral Superior' ou espíritos mais evoluídos ( da 17.ª classe em diante), são espíritos que já processaram sua evolução no mundo terra e continuam sua evolução trabalhando astralmente. Estão em estágio de evolução elevado, mas ainda ligados ao mundo terra, trabalhando no sentido de garantir que os espíritos encarnados tenham as melhores condições para aproveitar ao máximo a sua encarnação. Neste sentido, limpam o ambiente, arrebatando da atmosfera terrestre espíritos do Astral Inferior, encaminhando-os aos seus respectivos mundos de estágio espiritual. Neste trabalho, precisam de pontos de apoio, pessoas com pensamentos elevados, cuja a vibração sintoniza-se com a destes espíritos. Esta corrente de pensamento é que permite sua aproximação e limpeza dos ambientes. Espíritos de mundos opacos ajudam estes espíritos neste trabalho astral invisível ao olho humano, mas de imenso valor aos encarnados."

Tipicamente cabo-verdiana, a figura do emigrante não deixa de ser transgressora, já que não cria raízes em sua terra, não se estabiliza. O marinheiro retratado no poema de Baltasar Lopes não engaja a serviço da pátria nem se mostra orgulhoso de dar continuidade à história trágico-marítima. Ao contrário, a personagem faz de si um retrato de marinheiro nada compromissado com as razões coloniais da marinhagem. Após uns “tragos” no “Farol do Viajante”, o marinheiro está pronto para ganhar os mares. Não irá servir à marinha portuguesa. Indiferente à bandeira de bordo, ele vai “enrabichar” num navio qualquer – e não é a primeira vez, já que diz “novamente” –, ampliando a fila dos exilados de Cabo Verde.

O fenômeno do exílio tem gênese no “mercado redistribuidor de mão-de-obra escrava” e nas condições orográficas e climáticas do arquipélago, perpetuando-se ainda hoje, evidentemente com menos intensidade do que outrora<sup>63</sup>, nesse país exportador de seres humanos, que buscaram o rumo da América do Norte e, mais recentemente, da Europa (PEREIRA, 1998, pp. 77-83): “Daqui a seis meses / tocarei no porto, / irei / ao Farol do Viajante, / apanharei uma / bebedeira / e enrabicharei novamente / naquele Grange / ou naquele suíço.”

O emigrante e o mar são temas recorrentes em todas as expressões artísticas de Cabo Verde. É essa figura, por exemplo, que encontramos na pintura de Kiki Lima, na dolorosa despedida ou, no crioulo cabo-verdiano, a “hora do bai” (Figura 3, “Partida”). O artista plástico se faz rapsodo, contando com suas tintas o flagrante da dissolução da família cabo-verdiana. Mais inclinado, nessa fase de sua pintura, a uma proposta socialmente crítica, sua narrativa mostra o chefe de família que parte, obrigado a dar as costas à mulher e aos seus filhos. A tela é dramaticamente dividida em diagonal, do canto superior direito para o canto inferior esquerdo. À esquerda, está isolado o pai e marido, que mal contém sua dor, sem conseguir olhar diretamente para trás no momento da partida; à direita, estão a mulher e os cinco filhos, fortemente emocionados, todos com o rosto contraído de pranto. Para maior ênfase, o pintor opôs as cores azul e laranja, aquela fria, esta quente, ambas complementares entre si, ou seja, diametralmente opostas e contrastantes na escala cromática. O

<sup>63</sup> “Cabo Verde é um país insular caracterizado por uma orografia vulcânica e solos degradados pelas acções climáticas, por uma erosão e práticas agrícolas. Com efeito, apenas um décimo da superfície do arquipélago é arável. Exerce-se uma forte pressão demográfica sobre o pouco dos recursos existentes em terra arável e em água, provocando assim uma sobre-exploração da terra cultivável, das espécies da biodiversidade vegetal e animal. Estes factores de vulnerabilidade estrutural, enfrentados pelo país, nomeadamente a insularidade e a orografia, as secas crónicas repetidas, a falta de água e a fragilidade dos ecossistemas, afectam gravemente o seu desenvolvimento. / Cabo Verde tem um Produto Interno Bruto (PIB) por habitante de US\$1930[1] e um Índice de Desenvolvimento Humano de 0,736 (PNUD 2007). Estes dados demonstram o sucesso dos esforços empreendidos pelas autoridades do país desde há mais de duas décadas. De igual modo, a análise da estrutura da produção económica de Cabo Verde faz ressaltar a fragilidade da base de produção nacional com custos de produção elevados, a falta de mercados e um sistema de controlo de qualidade dos produtos pouco funcional. Assim, o país enfrenta dois determinantes fundamentais no seu processo de desenvolvimento: a dimensão do mercado interno versus a dimensão máxima da produção e a associação da pequena dimensão com o custo da insularidade e da orografia.” REPÚBLICA DE CABO VERDE. **Relatório de Informação ao Secretário-Geral das Nações Unidas sobre o processo da Saída de Cabo Verde da Categoria dos PMA**. Disponível em <[http://www.embcv.org.br/portal/modules/mastop\\_publish/files/files\\_4774fa95c6835.doc](http://www.embcv.org.br/portal/modules/mastop_publish/files/files_4774fa95c6835.doc)>. Acesso em 13 fev. 2008. p. 3.

homem está de paletó azul, a mesma cor do avental de sua mulher, que mal cobre sua gravidez. Do lado dele, ao fundo, vê uma incerta cor azul, um céu, que se espelha no mar por onde em breve ele partirá, representando a distância e, possivelmente, a ilusão da sobrevivência em outros portos. Do lado da família, predomina, além da cor laranja, os tons da terra seca, num todo flamejante. Em primeiro plano, aparecem mesmo restos de uma agricultura fracassada, da qual sobrou apenas a palha seca, como a insinuar o motivo da partida.



Figura 3 – Kiki Lima, "Partida" (1986) (LIMA, 2003, p. 22).

O programa narrativo de "Partida" é trágico. No quadrado semiótico a seguir, percebe-se o nível fundamental em que se apoia o plano de expressão. A narrativa se organiza segundo o termo complexo da "sobrevivência". Assim, a personagem negará a "morte" para afirmar a "vida". O elemento trágico se explica pela condição polêmica de sua manipulação: afirmar a a vida significa partir, ou seja, admitir a disjunção para com sua família e sua terra. A personagem, em seu desempenho, tem o dever de partir, mas não o querer.



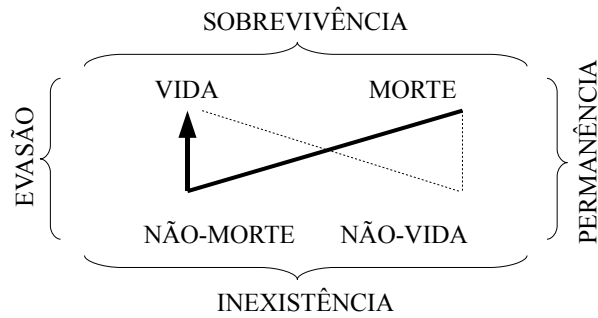


Gráfico 4 – Semiótica do êxodo.

Noutro quadro, Kiki Lima inverte o processo migratório, pintando a alegria da chegada e, numa perspectiva mais abrangente, o sonho de superação desse que constitui o maior drama social cabo-verdiano. Agora, em "Chegada animada" (Figura 4), o azul, apenas sugerido em "Partida", domina a quase totalidade da superfície do quadro. As figuras estão mais movimentadas. Os braços, que em "Partida" nem para o adeus gesticulavam, contraídos ou colados ao corpo, agora se soltam, como nas danças do povo cabo-verdiano. Elementos referenciais, como a vegetação crestada pela seca, já não aparecem. Apenas as figuras humanas estão em evidência, na festa da recepção dos raros que essa pátria de migrantes pode resgatar.

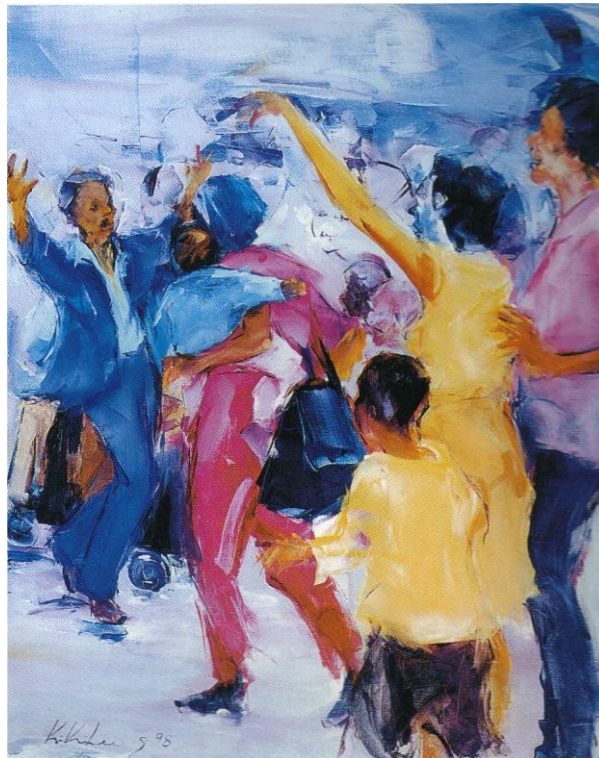


Figura 4 – Kiki Lima, "Chegada animada" (1998) (LIMA, 2003, p. 64).

No nível fundamental, desaparece o conteúdo trágico. Agora, o quadrado semiótico tem

modificada a polaridade das implicações, de modo que o "retorno" está do lado da implicação de "não-morte" para "vida". Para a afirmação da vida, em "Chegada animada", a personagem principal não terá de decidir entre a vida e a disjunção para com os seus familiares e, metonimicamente, sua terra. A cena capta o final de um percurso narrativo bem-sucedido. Pressupõe-se que a personagem foi manipulada pelo querer estar de volta. Para o sucesso de seu desempenho, também se pressupõem um saber o caminho de volta (vínculos afetivo e cultural) e um poder de voltar (condições materiais). A sanção premial é figurativizada pela festa da chegada, que no plano de expressão ganha cores quentes e festivas: o amarelo e o púrpura.

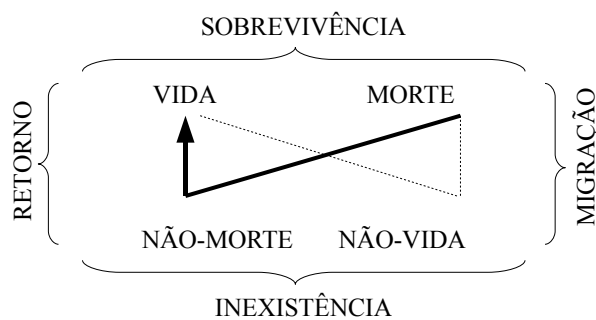


Gráfico 5 – Semiótica do retorno.

### *O boêmio*

Não aparece no poema a figura do homem cercado de obrigações para com a família e enquadrado na rotina do trabalho, mas aquele que se dedica às festas e às serenatas. E, mesmo nesse âmbito nada familiar, a personagem ainda discorda do julgamento da agremiação festiva de que tomou parte, apresentando-se como dissidente, disposto a fundar um novo bloco: "Houve dissidência / no Bloco Original, / havia injustiça / no regulamento, / fundámos o Bloco Oriundo, / o baile do bloco / vai ser / um 'colosso universal'." Interessante é que a dissidência guarda semelhança etimológica no nome das agremiações: rompeu-se com o "Original" e fundou-se o "Oriundo". Tal mudança pode representar a superficialidade da ruptura e o pouco alcance político dessa fase histórica do pós-guerra, quando em geral não se sabe bem o que mudar por falta de uma convicção política mais abrangente e mais ousada, capaz de uma catalisação dos descontentamentos, cuja resultante seria a revolução social.

Esse clima de descomprometimento, esse homem que se distrai no seu brinqueado com os amigos motivou o "Sam Jom" do pintor Kiki Lima (figura 5). Em sua composição, ele fez uma diagonal que parte do canto inferior esquerdo e sobe para o canto superior direito. À esquerda, está o primeiro plano, com um figura masculina que segura uma miniatura de barco. Essa personagem está à

vontade, fuma seu cigarro e tem sua mão esquerda à cintura. Sua roupa recebeu o azul, cor fria que contribui para a expressão de calma, de quem está pronto e espera apenas o começo da festividade. Tal não é o caso dos dois colegas, dispostos pelo pintor na segunda metade do quadro. Predomina desse lado o tom amarelado. Em contraste com a tranquilidade da primeira figura, os dois personagens atrás ainda fazem ajustes num tambor. Assim como no poema de Baltasar Lopes, a tensão ocorre tão-somente no plano da disputa entre as agremiações, sem resvalar para uma perspectiva política mais complexa. No entanto, há que se diferenciar um contexto do outro. No tempo em que foi composta a rapsódia, havia motivos mais evidentes para a insatisfação, que de fato ocorre; já no tempo em que Kiki Lima compôs seu quadro (1983), Cabo Verde já havia alcançado sua autonomia política. O país vivia, pois, um clima de entusiasmo e de comemoração. Há sátira e amargura no retrato proposto por Baltasar Lopes. De sua parte, sem amargura, o pintor apenas flagra um instante antes da festividade e parece participar do calor desse instante de congraçamento popular.



Figura 5 – Kiki Lima, "Sam Jom" (1983) (LIMA, 2003, p. 23).

No poema de Baltasar Lopes, a personagem se apresenta como seresteiro e boêmio, inclusive confessando-se inspirado na figura do malandro carioca: "Vou fazer serenata", "vou tocar violão, / cavaquinho", "vou pedir para o Rio, / Ladeira de João Homem, / uma cuíca e um reco-reco". Por sua vez, Kiki Lima tem, entre seus temas mais recorrentes, o retrato de grupos de músicos e de pessoas na dança do batuque ou da morna. Eis, por exemplo, um momento da morna, música-símbolo da boêmia cabo-verdiana:



Figura 6 – Kiki Lima, "Noite de Morna" (2002)  
(LIMA, 2003, p. 84).

Neste retrato, artisticamente maduro, Kiki Lima, vivendo então a véspera de seus cinquenta anos, chega ao limite entre uma pintura figurativa e uma composição abstrata. Já não apresenta o peso referencial de influência expressionista, deixando-se tocar pela sugestão abstrata da própria cor. Dinâmica, a movimentação das figuras dissolve contorno das superfícies dos corpos, de modo que o limite físico destes já não coincida com o das massas cromáticas, que variam entre o azul predominante, o violeta e o laranja, no que resulta um sugestivo entrelaçamento de corpos. Para enfatizar esse entrelaçamento, os casais do primeiro plano apresentam-se em posições invertidas, com alternância da figura masculina em relação à figura feminina, dando a entender o movimento circular dos passos dessa dança lenta e sensual.

### ***O contraventor***

Neste outro retrato, a personagem desafia a lei e a autoridade constituída. Com ares de valente, chega a imaginar um confronto com a autoridade policial: "vou brigar com a polícia". Mostrando-se ardiloso, confessa a atividade do contrabando e a fabricação clandestina da cachaça: "Vou passar contrabando, / vou ao Porto Novo, / enganarei / os guardas de alfândega", "Não vou tirar licença de alambique, / vou enganar o Governo, / vou fazer mel / e depois / de mel farei aguardente em potes da Boa Vista". Na hipótese de uma fiscalização, o álibi já está pronto, se é que se trata de álibi, e não uma história que poderia ser compartilhada com um fiscal corrupto: "Se eu for denunciado, / o fiscal verá / que os ratos comeram / o lacre do meu alambique". Formal ou informal (para não dizer ilegal, neste último caso), a cultura da cana-de-açúcar para a produção de cachaça, ou "grogue", no dizer crioulo, enraizou-se em Cabo Verde, sendo recorrente a referência a esse anestésico na arte local, a exemplo da série "Grogue" e dos retratos de trapiche, pintados por Kiki Lima, a exemplo do seguinte.



Figura 7 – Kiki Lima, "Trapiche" (1995) (LIMA, 2003. p. 97).

O trapiche de Kiki Lima não esconde sombras da contravenção. Temos aí uma composição em forma de arco, que une os pontos de fuga mais importantes: de um lado, o moinho de cana; de outro, a parrelha de bois. A gerir a moenda está o homem de chapéu, em sua atividade de transformação da natureza em produto manufaturado. Enfim, Kiki Lima estabelece um paralelo entre a consciência humana e a inconsciência animal sobre as relações de produção. Não há aí a denúncia da exploração da mão-de-obra humana, mas não deixa de haver uma nota de desconfiança sobre esse modo de produção arcaico, desafio de progresso para a sociedade cabo-verdiana contemporânea

### ***O namorado***

O namoro sem maiores consequências, associado à boémia e à festa, opõe-se à idéia de compromisso sério e de planejamento para núpcias. A personagem, longe da idéia de constituir família, deseja apenas o prazer superficial do namoro. Não há, pois, uma identidade com o amor romântico, que acaba sendo ridicularizado por uma curiosa amostragem de clichês metafóricos: "vou namorar, / vou cantar samba, / vou revelar / que ela devorou meu coração", "vou ser / advogado no tribunal da tua consciência".

Em relação ao amor e à sensualidade, a pintura de Kiki Lima traz um inequívoco olhar masculino. A mulher cabo-verdiana é tema recorrente em sua pintura. Ele a estuda na infância, na juventude e mesmo na idade madura. Só ou em grupo, a jovem cabo-verdiana aparece como símbolo da alegria, da sensualidade e da musicalidade, constituindo das mais dinâmicas composições de Kiki Lima. Como se percebe na tela "Em festa" (Figura 8), que também é uma festa de cores transparentes, com efeito de aquarela, destaca-se o contraste do violeta da roupa da dançarina em primeiro plano contra o amarelo dos corpos, cujos membros descrevem movimentos sinuosos, femininos e sensuais.



A figura masculina é apenas sugerida à direita, envolta em sombra, sendo apenas coadjuvante desse momento de glorificação da mulher:



Figura 8– Kiki Lima, "Em festa" (1999) (LIMA, 2003, p. 52).

### ***O empreendedor caloteiro***

Numa terra de agricultura tradicional de origem escravista, de estrutura fundiária injusta e fome crônica, o fato de se propor investimento e melhoria na área rural seria algo bastante positivo. Mas, neste último retrato que compõe o políptico de Baltasar Lopes, em sua rapsódia, o empreendimento parece duvidoso, não se descartando a hipótese da contravenção, já que o negócio é assentado não num capital, conforme rezam as regras contábeis, mas com o empenho de bens mediante hipoteca feita com a Caixa, seguida de cômoda amortização do montante emprestado: "Vou meter melhoramentos / na minha fazenda, / dou hipoteca à Caixa, / contrato empréstimo na Caixa, / todos os meses haverá desconto / na minha folha." E se o negócio não for a contento, a personagem propõe a intervenção estrangeira como forma de anulação de contrato de empréstimo, e mesmo cogita a fuga do país: "Vou fazer letra bonita, / vou escrever uma carta / ao Presidente Roosevelt / para ele distratar os meus papéis, / vou trabalhar em New Bedford, / vou ser tripulante de light-ship."

A menção ao presidente norte-americano não poderia ser gratuita. De um lado, há ligações históricas dos cabo-verdianos que compuseram a tripulação de baleeiros estadunidenses. De outro, há o contexto específico do final da Segunda Guerra, quando o nazi-fascismo foi derrotado. A carta ao presidente norte-americano não pode ser considerada do ponto de vista estritamente cronológico, já que o número cinco da *Claridade*, em que aparece a balada de Baltasar Lopes, data de setembro de

1947, data posterior ao falecimento do presidente Roosevelt, ocorrida em 12 de abril de 1945. Assim, o que se considera aqui é a imagem dos Estados Unidos da América, país que esteve entre os que se opuseram no Ocidente ao regime de Hitler e Mussolini. Portugal e Espanha mantiveram-se aparentemente fora da guerra, mas o regime de ambos os países ibéricos identificava-se com o chamado Eixo. Evocar, pois, o presidente norte-americano significaria evocar a democracia vitoriosa, ainda que as razões alegadas pela personagem não sejam explicitamente políticas ou mesmo elogiáveis do ponto de vista ético. O apelo, assim entendido, sugere, nessa sátira poética, um oportunismo político de setores produtivos de Cabo Verde, ou seja, a elite crioula capaz de "meter melhoramentos" em sua propriedade rural à custa de um cómodo empréstimo a um banco público.

### ***Da evasão à revolução***

A resultante desses retratos falados é o rosto coletivo de uma só inadaptação, traduzida em múltiplas rebeldias no políptico traduzido em palavras por Baltasar Lopes. A evasão que perpassa o poema ilustra o que FERREIRA (1986b, p. LXIV) sintetiza nesta reflexão: “A chamada 'evasão' textual da *Claridade* outra coisa não era do que o recurso inconsciente contra a reclusão sem esperança. Funcionava como um protesto contra as *condições limitativas* impostas pelo sistema colonial.”

A evasão, tal como é pintada na “Rapsódia da Ponta-de-Praia”, não pode ser vista como uma fuga no sentido da alienação romântica. Há aí um estudo poético-antropológico que visivelmente denuncia o submundo daquele capítulo administrativo do sistema colonial lusitano, ou seja, aí está o “estudo das raízes” na interpretação de Baltasar Lopes para o papel da própria *Claridade* (DUARTE, 1998. p. 12).

Num sentido clássico, a rapsódia teria a acepção da épica grega ainda anterior a Homero, relacionando-se, por extensão, com as epopeias em geral, que ressaltam a figura do herói nacional, como ocorre com o Ulisses de Homero, o Enéias de Virgílio ou o Vasco da Gama de Camões. A rapsódia, num sentido romântico, é um registro de cenas da cultura popular, do folclore, que aliás muito interessou aos claridosos (DUARTE, 1998. p. 12). Mas aqui a rapsódia é ainda outra, nem clássica nem romântica. Na “Rapsódia da Ponta-de-Praia”, o herói é oblíquo, desenhado à margem do sistema, dissidente espiritual do catolicismo, marinheiro vagabundo e fugitivo, boêmio, festeiro, namorador, contrabandista, fabricante clandestino de aguardente e mesmo caloteiro... Herói que nos remete intertextualmente a outro, igualmente de caráter múltiplo e duvidoso, de outra rapsódia: o

Macunaíma de Mário de Andrade. Evidente que a tal retrato não se confere o epíteto heróico, seja clássico, seja romântico, mas sim o anti-heróico, aquele que aparece nos cartazes de “Procura-se”, no desenho do “retrato falado”. Baltasar Lopes, enfim, acaba descrevendo o retrato falado daqueles que confessam seu caráter popular e marginal. Mesmo sem o saber, portam a semente rebelde que ainda não é a solução política para o problema social, mas já constitui a condição subjetiva do descontentamento. Este, com o devido trato pedagógico revolucionário, viria a florescer na forma de libertação nacional. Mas isso só ocorreria, em Cabo Verde e em todo o sistema colonial português, quase trinta anos depois, em 1975, fase festejada pela pintura de Kiki Lima, que ainda pinta as rapsódias da praia, mas o faz em tom de celebração, em cores festivas que prometem uma Pasárgada no mundo real.



## A pintura de Kiki Lima

A pintura de Kiki Lima traduz o cotidiano do povo das ilhas, figurativizado em composições de cores vibrantes, alegres e ensolaradas. Sua formação em belas artes segundo a tradição europeia não o afastou do ambiente particular de Cabo Verde, de onde ele interpreta a universalidade humana:

A sua vivência de céus e terra, de gentes e mercados, de casarios que se amarram em ambientes ocres, de equilíbrios dinâmicos, cantares e danças, folclores e sentimentos, ecoa nesta linguagem, que se renova e reinventa em cada tela (XAVIER, 2003).

O livro de arte **Kiki Lima**, fora os comentários sobre sua obra, apresenta a seguinte divisão, ricamente ilustrada com a reprodução policrômica de seus trabalhos: "Primeiras Experiências", "Catchupa", "Chapéus", "Criança", "Dança", "Mar", "Lisboa", "Mercados", "Música", "Rua", "Grogue", "Mulher", "Traço" e "Divagações".

Desde suas "Primeiras Experiências", Kiki Lima inclinou-se para as questões sociopolíticas de Cabo Verde e de outros locais sobreviventes do sistema colonial português. Em palestra sua proferida em 2008<sup>64</sup>, ele incluiu nas motivações de sua arte os fatos relativos à Independência. Citou como argumento de autoridade nada menos que Amílcar Cabral, no tocante à necessidade de afirmação da identidade cultural de seu povo no contexto revolucionário. Os romances cabo-verdianos também foram incluídos nas referências identitárias desse pintor que teve em seu currículo, além da arte pictórica, poética e musical, a arte política do sindicalismo, que lhe deu maior imersão no drama social vivido por seu povo.

De fato, desde seus primeiros trabalhos, a partir de 1974, o tema social é patente, pedagogicamente ajustado às exigências revolucionárias, a exemplo de "Família cabo-verdiana" (LEAL, 2003, p. 20). Trata-se de pessoas do povo observadas em seu cotidiano de trabalho, de transporte ou de lazer ("Jogo de ourim", LEAL, 2003, p. 19). Chama atenção a tela "Resistência", de 1981, em que um lavrador segura-se à enxada, fincada na terra árida, resistindo a fortíssima ventania sob um arbusto arqueado para não ser também arrastado pela força da natureza. Trata-se de evidente alegoria sobre a resistência do povo cabo-verdiano, ao lado das nações recém-saídas do regime colonial. Essa fase se caracteriza por um maior descritivismo ou, para usar uma categoria de

---

<sup>64</sup> LIMA, Kiki. "Kiki Lima e seu processo poético-pictórico". Conferência apresentada no I Seminário Internacional de Estudos Cabo-Verdianos. Universidade de São Paulo, 25 a 28 de novembro de 2008.

WÖLFFLIN (1986), uma inclinação para a linearidade na pintura.

Para chegar até esse ponto, o pintor enfrentou o desafio do autodidatismo e fez curso por correspondência, travando contato com técnicas de ascendência impressionista (LIMA, 2008). Nesse tempo, teve de superar tanto a carência das informações sobre a teoria e a técnica da pintura a óleo como também sofreu com a carência de materiais adequados a esse tipo de pintura (LIMA, 2008). Daí suas primeiras experiências terem como suporte telas de pequenas dimensões e execução com pincéis finos e médios, algo que nem de longe poderia lembrar a exuberância de suas composições maduras, ricas em texturas e generosas em massas pinceladas ou espatuladas com “shapper” sobre telas que recorrentemente chegam a um metro de altura (personagens individualizados) ou de largura (grupo de personagens) (LIMA, 2003). Sente-se, em sua primeira fase, que a obediência ao desenho e a preocupação com o registro de pormenores ainda conferem certa rigidez ao resultado. A cor ainda é tendente ao ocre, em composições cujo tema social é didaticamente traduzido no pleno figurativo. Os trabalhadores e as crianças são os motivos mais frequentes nesse período, que receberia a apreciação do público na Semana de Arte Integrada, de 1981 (LIMA, 2008). A tela mais representativa dessa primeira extração da arte de Kiki Lima é a já mencionada “Resistência”, na qual o pintor admite intertextualidade com o romance **Flagelados do vento leste**, do claridoso Manuel Lopes (LIMA, 2008). Literatura e pintura estão aí, lado a lado, visto que “o mito é um objeto intertextual”, no entender de Lévi-Strauss (citado por GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 272). Kiki Lima retomou, em sua primeira fase, o viés neorrealista dos claridosos e, no seu amadurecimento estético, saberia subverter a idéia de evasão, transmutando-a na “positividade” com que busca configurar uma imagem euforizada de seu povo.

Após sua estada em Lisboa, onde expôs em 1986, Kiki Lima tomou maior consciência da imagem negativa que se formou sobre Cabo Verde. Isso o fez mudar de tática e de técnica. A partir de 1988, o resultado dessa percepção configuraria sua fase madura (LIMA, 2008). As cores tornam-se mais vivas e vibrantes, percebendo-se a oposição de complementares frias, sobretudo o azul, e quentes, sobretudo o laranja, mas ainda com formas humanas definidas com alguns pormenores descritivos, tanto em seus traços anatômicos como em seu vestuário. Além da superação do ocre em favor de tintas claras e vibrantes, desaparece a rigidez do desenho, desta feita apenas esboçado a carvão. A execução da pintura não mais se aplicaria nos limites do traço. Como transição a esse período, apontaríamos os "Meninos abandonados", a "Partida" e a festa de "Sam Jom" (LEAL, 2003, pp. 22-23). Não lhe falta, ainda nesse momento intermediário, a paisagem cabo-verdiana, como em "Imagem de Sal-Rei" e, com mais agudo senso de síntese e de abstração, "Barraca" e "Ruelas e casebres" (LEAL, 2003, p. 24). Mas é a figura humana a sua predileção, tendência que não passou despercebida pelos apreciadores de sua arte: "Há, portanto, esse aspecto: não é um paisagista. É um pintor de figuras tiradas do povo" (GONÇALVES, 2003, p. 117). Trata-se de fase de transição da

tendência linear para a pictórica (WÖLFFLIN, 1986), que definiria a evolução estética de Kiki Lima, já que o contorno que delimita as figuras humanas representadas começa a perder a rigidez linear.

Mas é a partir da década de 1990 que Kiki Lima atinge a maturidade de sua arte. O artista, observador do cotidiano de Cabo Verde, passa definitivamente a sobrepor a sugestão ao descritivismo em seus trabalhos. No lugar de transformar figuras em manchas, ele transforma as manchas em figuras. A tinta segue livremente espalhada em telas de dimensão mais alentada, posicionando-se o artista mais à vontade em sua mesa-cavalete. A velocidade da execução e a energia se potencializam, fazendo-se notar no ritmo característico de suas composições maduras. E ele chega mesmo a inverter sua técnica, o “poliquadro” (LIMA, 2008), ou seja, suas figuras são anotadas em quatro posições alternativas, sempre em traços rápidos e abrangentes de carvão, num resultado sutil, incomparavelmente mais espontâneo do que os esquemáticos estudos do corpo em movimento da vanguarda futurista. Exemplo do poliquadro aparece no fragmento de tela abaixo, em que se percebem quatro imagens da mesma figura feminina:



Figura 9 – Kiki Lima, fragmento de "Atrás do elétrico" (2001) (LIMA, 2003, p. 67).

É nesse momento de sua carreira que a policromia atinge seu nível expressivo mais eloquente, com a abolição do ocre na economia da composição. O senso de totalidade supera a fragmentação descritivista, ou seja, faz com que a representação do objeto dê lugar à interpretação do objeto (WÖLFFLIN, 1989, pp. 22-23), traço dialético de seu discurso libertador, culturalmente crioulo ou revolucionariamente antropofágico (Calibã). Com a maturidade, veio-lhe a policromia como síntese de termos antitéticos, ou seja, a representação da alegria de um povo de vida historicamente trágica: "Consigo descobrir nas suas telas uma alegria dentro do drama a que aquelas ilhas têm estado condenadas como todos nós temos conhecimento" (INVERNO, 2003, p.119). Noutras palavras:

A cor forte, alegre, garrida, não remete ao folclore português, nem tampouco a um devaneio dramático da moda portuguesa. É, na realidade, o paradigma africano, a vingança de um povo,

que busca na pureza das cores primárias a compensação pelas suas tristezas, pela sua miséria, pela sua condição de emigrantes, de expatriados de pátria no coração" (SANTOS, 2003, p. 122).

Essa vingança que se manifesta com alegria veste-se de cores fortes também na poética de um dos precursores da poesia negra contemporânea:

Como soy un yoruba de Cuba,  
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba;  
que suba el alegre llanto yoruba  
que sale de mi  
(GUILLÉN, 1982, p. 55).

Em depoimento, o pintor mostra-se ciente de que faz arte de resistência, enfim, arte teleologicamente comprometida com a humanização de seu povo, não se deixando dominar pela melancolia do olhar continental:

Do meu ponto de vista, havia, certamente, algo mais a ser mostrado - o gosto pela dança, a música, o convívio humano, a beleza da mulher cabo-verdiana, o cromatismo dos mercados, uma maneira de estar fora da terra, etc. Além de um sentimento decorrente de minha própria vivência, preocupei-me em dar uma visão mais positivista e verdadeira do cabo-verdiano na esperança de poder contribuir para uma mudança da atitude social. De certo modo era uma espécie de autodefesa ou autoafirmação. Conciliar esta carga sociológica, algo utópica, com outros aspectos da arte pictórica, foi um desafio interessante (LIMA, 2003, pp. 129-130).

Admitindo ter-se orientado por uma utopia, Kiki Lima resgata o projeto dos escritores claridosos, no sentido da construção de uma cabo-verdianidade. Kiki Lima, assim como os claridosos, concentraram suas obras ora sobre valores críticos, ora sobre valores utópicos – categorias semióticas empregadas por Floch. Citando este semioticista, Pietroforte (FLOCH apud PIETROFORTE, 2004, p. 33) apresenta a tipologia da valorização do objeto na geração do sentido: a prática, a utópica, a lúdica e a crítica.

Na transição da fase inicial para a madura de sua obra, Kiki Lima estabeleceu representações pictóricas cujo plano de expressão transita da valorização crítica dos objetos, ou seja, da "negação dos valores existenciais" (idem), para a valorização utópica, ou seja, "os valores existenciais, como a identidade, a vida..." (idem). Se no caso de Kiki Lima a proposta utópica estabeleceu-se por superação da crítica, entre os claridosos o posicionamento crítico foi o mais recorrente, ocorrendo simultaneamente com o utópico.

Tais propósitos, sejam críticos, sejam utópicos, têm resultados no plano de expressão, manifestos na superestrutura da representação figurativa e na infraestrutura composicional da obra. No nível superestrutural da representação, aparecem os elementos figurativos, aqueles de natureza visual comuns à pintura e à literatura, particularmente no que diz respeito ao modo como o artista configura elementos humanos, paisagísticos ou objetos concebidos como índices identitários da

nacionalidade, ou seja, a descrição. Na infraestruturação, dá-se toda uma construção estilística, fato que nos permite correlacionar, para citar um exemplo, a liberdade formal dos versos livres dos claridosos com a espontaneidade na aplicação de manchas cromáticas da obra de Kiki Lima. O que vemos na pintura de Kiki Lima é o testemunho e a objetivação de um olhar educado segundo a mitologia e a subjetividade dos fundadores da moderna cultura de Cabo Verde, ou seja, dos claridosos. Não nos deixariam mentir, nessa passagem da subjetividade poética para a objetividade pictórica, a motivação do mar, representação da insularidade e o compromisso com os problemas sociais.

Vale ressaltar ainda que os valores críticos e utópicos, ainda que definidores das fases do pintor, não são os únicos na pintura de Kiki Lima. Em sua fase madura, são significativos os valores lúdicos, a exemplo das cenas de dança ou das brincadeiras infantis, e os valores práticos, como nas cenas de trabalho.

A imagem que o poeta e o pintor de Cabo Verde fazem de si, das pessoas que os cercam, da paisagem praieira, urbana e rural, do próprio imaginário e do imaginário de sua nação, entendendo-se que a própria formulação de uma mitologia nacional pressupõe uma representação imagética coletiva. Vale ressaltar que, no caso de Cabo Verde, assim como no dos Estados saídos do regime colonial, tal mitologia, moldada artisticamente sobre a nacionalidade, é fator ideológico identitário dos mais notáveis:

As experiências do colonialismo e do imperialismo são, na verdade, determinantes no desenvolvimento das formas modernas de nação, exigindo uma profunda atenção às formas de identificação nacional quer de colonizadores quer de colonizados. Assim, se, por um lado, o Estado-nação imperial teve sempre necessidade, para a sua autolegitimação, de apelar a uma imagem de unidade e permanência, que encontrava na missão civilizadora um dos mais importantes esteios, por outro lado, a afirmação dos movimentos anticoloniais fez-se precisamente, e em grande medida, pela assunção de discursos nacionalistas exarcebados. Após as independências, a questão nacional manteve uma extrema pertinência, tanto no que diz respeito à consolidação identitária dos jovens Estados – e essa permanece uma tarefa inacabada - como relativamente à reconstrução da imagem nacional das antigas potências colonizadoras (FONSECA, 2001, pp. 2-3).

A pintura de Kiki Lima, no primeiro livro de arte que permite uma visão de conjunto de sua obra (LIMA, 2003), é assim dividida: "Primeiras Experiências", "Catchupa", "Chapéus", "Criança", "Dança", "Mar", "Lisboa", "Mercados", "Música", "Rua", "Grogue", "Mulher", "Traço" e "Divagações".

Não há como não perceber coincidências com a síntese temática de Manuel Ferreira (1975, p. 69), que assim classifica tematicamente a poesia de Cabo Verde:

(...) pode dizer-se que toda a poesia cabo-verdiana prosseguida a partir dos anos 30 se nutre de

uma substância comum e se ramifica a partir de alguns pontos, que são as traves mestras de quase toda a sua actual literatura: as secas e a fome; a emigração; o mar, a evasão; a insularidade (...).

A arte de Kiki Lima, expressão destacada nas artes plásticas de Cabo Verde do final do século XX, alcançou reconhecimento e notoriedade internacional pela forma particular como traduz estética e eticamente o seu país<sup>65</sup>. Assim como fizeram os claridosos, Kiki Lima tem procurado interpretar a experiência humana de Cabo Verde, manifestando-se com discernimento e independência crítica em relação à fonte europeia.

O resultado expressivo *sui generis* da produção artística do arquipélago é metaforizado por FERREIRA (1975, pp. 59-63), que foi buscar no mito shakespeariano de Caliban<sup>66</sup> a explicação metafórica para a antropofagia cultural empreendida pela cultura africana, entendendo-se que houve em Cabo Verde a mais singular digestão dessa dialética cultural:

Enquanto no continente africano se não foi além da criação de subculturas, e mesmo assim apenas nas zonas urbanas, o desencadeamento da miscigenação étnica e cultural em Cabo Verde conduziu a um singular fenómeno de aculturação. Capítulo insólito da moderna sociologia, dir-se-ia contrariar a tese, a tantos títulos respeitável, pelo menos no que interfere com o continente africano, mas porventura exclusivista, de Aimé Césaire sobre a impossibilidade da formação de uma nova cultura forjada no encontro de povos europeus e africanos (FERREIRA, 1975, p.66).

Seguindo a interpretação que JAHN (1969)<sup>67</sup> faz da peça de Shakespeare, FERREIRA lembra que o colonizado (na peça, a personagem Caliban) assimila a linguagem do colonizador (na peça, Próspero), mas a recria de tal forma particular, que o europeu já não a pode decodificar sem dificuldade:

“Caliban torna-se bilingue. A língua que ele partilha com Próspero e aquela na qual se refunde a língua de Próspero já não coincidem. Caliban força a prisão que é a língua de Próspero. E então, como os ensinamentos de Próspero não podem ser apagados, Caliban continuará a compreender a língua de Próspero. Mas a língua que doravante será a de Caliban, Próspero não a compreenderá senão parcialmente, já que ele manterá as suas velhas premissas” (JAHN, *apud* FERREIRA, 1975).

Ora, se a literatura e a pintura vêm da Europa, acabam tornando-se instrumentos de afirmação da autoconsciência cultural. A arte é particularizada, por exemplo, em composições de cores fortes, justapostas em contrastantes festivos, trabalhadas com ritmo e vigor. E seus atores são personificações

<sup>65</sup> “Kiki Lima é um artista multifacetado, com obra feita tanto em pintura, como escultura, *design* e música. Com mais de 30 anos de carreira como pintor, este cabo-verdiano conta no seu *curriculum* com 83 exposições individuais e mais de 150 exposições colectivas em países como Angola, Brasil, Cabo Verde, Cuba, Espanha, França, Holanda, Luxemburgo, Macau, Portugal, Suíça, e Estados Unidos.” Disponível em: <<http://www.ipor.org.mo/Article12.html>>. Acesso em 27 maio 2007.

<sup>66</sup> SHAKESPEARE, William. **The tempest** (1612).

<sup>67</sup> JAHN, Janheinz. **Manuel de littérature neo-africaine** (trad. Francesa, 1969), p. 228.

individuais ou grupais dos ilhéus, personagens capazes de ritualizar paradoxalmente com alegria sua herança trágica.

### ***O pictórico e o linear segundo Wölfflin***

Dentre as diversas categorias estéticas possíveis para inter-relacionar pintura e literatura, destacaremos as do pictórico e do linear, propostas por WÖLFFLIN (1989) para a distinção entre o Classicismo e o Barroco. Ressalte-se, no entanto, que tais categorias não são exclusivas desse dois momentos da história da arte, mas representam sintomas de uma longa evolução que projetaria a arte para a modernidade. A passagem do estilo linear para o pictórico atinge sua culminância no Impressionismo do século XIX, desdobrando-se em muitas das correntes vanguardistas nas primeiras décadas do século XX. Mesmo na contemporaneidade se percebe a ruptura com o classicismo linear em propostas neoimpressionistas, como a de Kiki Lima. O neoimpressionismo de Kiki Lima é sobretudo técnico, evidenciado pelo uso recorrente da harmonia de cores complementares (laranja e azul). Se no plano da expressão o cromatismo tem fortes vínculos com a paleta impressionista, no plano do conteúdo é inegável o viés que ascende ao Expressionismo, sobretudo pelo caráter social de seus trabalhos, principalmente aqueles de sua primeira fase. Sabemos que o caráter social não é incompatível com o Impressionismo. Por outro lado, o uso da harmonia de complementares é algo que não preocupou os pintores expressionistas, que preferiram explorar a dramaticidade do tema, chegando muitas vezes a propor o grotesco como estética subversiva. Assim, comparando-se, por exemplo, as pinturas “Meninos abandonados” e “Pega queda”, no final desta seção, vê-se mais impressão neste último e mais expressão no primeiro. Sendo o próprio Expressionismo herdeiro do Pós-Impressionismo de Van Gogh (GOMBRICH, 1993, p. 441), entendemos que tais experiências estéticas convivem na arte pós-moderna de Kiki Lima. Exemplo dessa conciliação é a tendência pictórica de seu amadurecimento, e dissemos pictórica no sentido estabelecido por WÖLFFLIN para a evolução geral da pintura européia desde o Renascimento, traço estilístico marcante do Impressionismo que acabou absorvido pelo Expressionismo.

WÖLFFLIN (1989) identifica na passagem da arte linear para a pictórica a mudança estilística fundamental da linguagem da pintura. A passagem do linear para o pictórico prepararia, gradativamente, a ruptura da arte acadêmica para a arte moderna. No caso de Cabo Verde, o neoimpressionismo da pintura de Kiki Lima não estaria fora desse processo evolutivo e, admitindo-se que traços estilísticos pictóricos existem na literatura, queremos crer que a identificação de tais traços na poesia cabo-verdiana não só revelaria a modernização estilística da poesia como ainda permitiria a

identificação do viés estético-ideológico da cabo-verdianidade, já que modernidade e cabo-verdianidade não se separam.

Aplicando as categorias do linear e do pictórico para além dos limites das artes plásticas, percebemos que na literatura há procedimentos mais lineares e procedimentos mais pictóricos. A literatura de tendência linear cuida mais do recorte dos elementos da composição; já aquela de viés pictórico enfatizará o todo. Aquela é descritivista e metafórica; esta é metonímica. Aquela é adjetivadora; esta valoriza a implicitude do substantivo. Aquela pormenoriza; esta abstrai. Aquela apresenta sensações isoladas; esta prefere a sinestesia. Aquela tende à estaticidade; esta ao movimento. Aquela ao tato; esta ao olhar. Enfim, aquela segue a academia e a retórica; esta propõe a liberdade e a experimentação.

Mais objetivamente falando, no âmbito da cultura portuguesa, a presença do clássico tem na obra de Camões sua maior expressão. O afastamento do cânone linear clássico de extração camoniana para um expressão de referências locais vai encontrar na representação pictórica sua materialidade. No caso de Cabo Verde e das ex-colônias que se emanciparam no século XX, tal deslocamento paradigmático coincidirá com a revolução estética do Modernismo. Em Cabo Verde, coube à geração da *Clareza* promover essa ruptura.

Para maior clareza, façamos uma breve revisão das categorias do linear e do pictórico, propostas por WÖLFFLIN, para quem “O linear e o pictórico (...) são como que dois idiomas, através dos quais tudo pode ser dito (...)” (1986, p. 12). O linear e o pictórico estão entre as cinco dicotomias que WÖLFFLIN elege como traços diacrônicos fundamentais na evolução da arte ocidental:

A evolução do linear ao pictórico, i.e., a evolução da linha enquanto caminho da visão e guia dos olhos, e a desvalorização gradativa da linha: em temos mais gerais, a percepção do objeto pelo seu aspecto tangível em contornos e superfícies, de um lado, e um tipo de percepção capaz de entregar-se à simples aparência visual e abandonar o desenho “tangível”, de outro. No primeiro caso, a ênfase recai sobre os limites dos objetos; no segundo, a obra parece não ter limites. A visão por volumes e contornos isola os objetos: a perspectiva pictórica, ao contrário, reúne-os. No primeiro caso, o interesse está na percepção de cada um dos objetos materiais como corpos sólidos, tangíveis; no segundo, na apreensão do mundo como uma imagem oscilante (1986, p.15).

WÖLFFLIN faz inúmeras distinções entre os estilos linear e o pictórico.

O estilo linear sugere a precisão do contorno e a indução ao tato, sendo um convite a uma maior aproximação da parte do observador em relação à obra (p. 25):

(...) o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens (p. 21).

Já o pictórico, na desvalorização do recorte das figuras, sobrepõe o olhar ao tato, sendo um



convite a um afastamento do observador (p. 55):

A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão (pp. 21-22).

Como dissemos, na fase inicial de sua pintura (1974 e boa parte da década de 1980), Kiki Lima ainda recortava as figuras, ou seja, ainda tendia a uma composição linear. A partir de 1988, ocorre uma radical mudança estilística, no que resulta uma composição essencialmente pictórica, no sentido que Wölfflin propõe. Eis um confronto esclarecedor, com um quadro sobre crianças de 1981 e outro, no mesmo motivo, de 1999:



Figura 10 – Kiki Lima, “Meninos abandonados”  
(1981) (LIMA, 2003, p. 22).



Figura 11 – Kiki Lima, “Pega queda” (1999)  
(LIMA, 2003, p. 47).

Outra diferença é que o estilo linear enfatiza os pormenores, a estática e a análise dos elementos da composição; já o pictórico a percepção do todo, o movimento das formas e a fusão dos elementos da composição:

(...) uma visão linear distingue nitidamente uma forma da outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras, delimitadoras; no segundo, contornos não acentuados que favorecem a ligação (p.22).

Ao sugerir a noção de conjunto, o pictórico atinge maior abstração, processo que diacronicamente definiria uma das mais relevantes rupturas da arte moderna em relação ao academicismo:

(...) decisivo é o conjunto do quadro, pois somente nele a misteriosa interpretação de forma, luz e cor ganha efeito. É evidente que o imaterial e o incorpóreo precisam significar aqui tanto quanto os objetos concretos (pp. 22-23).

O pictórico enfatiza o movimento e os agrupamentos humanos:

A abundância de linhas e massas sempre levará a uma certa ilusão de movimento, mas são os ricos agrupamentos que melhor oferecem imagens pictóricas (p. 27).

Nada existe de mais pictórico do que a multidão que se movimenta num mercado, onde a atenção não apenas é desviada da forma isolada do objeto pelo acúmulo e confusão de pessoas e objetos, mas onde o observador, precisamente por ter diante de si um todo em movimento, é levado a abandonar-se à mera pressão visual, sem examinar a forma plástica do objeto isolado (p. 28).

Muito importante, ainda, é a relação entre sujeito (artista) e objeto (tema), na distinção entre os estilos linear e pictórico. Na arte linear, a representação do objeto é priorizada; na pictórica, predomina o sujeito, que se faz recriador e intérprete do objeto: “a primeira representa as coisas como elas são; a segunda, como elas parecem ser” (p. 23).

### *A sintaxe visual na pintura de Kiki Lima*

Para Dondis (2007, p. 18), assim como ocorre com o código verbal, as artes visuais também têm seu discurso e sua sintaxe:

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais.

No entender da mesma autora, a linguagem visual apresenta três níveis de apresentação: o representacional, o simbólico e o abstrato (DONDIS, 2007, p. 20). Buscando exemplos do século XX, a pintura figurativa expressionista exemplifica o nível representacional; a pintura surrealista de Joan Miró inclina-se para o nível simbólico; e as de Kandinsky ou de Jackson Pollock representam o nível abstrato. Nesse sentido, a própria escrita pode ser apreciada como arte visual. Os ideogramas situam-se entre o representacional e o simbólico; já as escritas silábicas e fonéticas situam-se entre o nível simbólico e o abstrato.

Dondis (2007, p. 24) organiza as técnicas de comunicação visual em dicotomias, categóricas e dicotomicamente opostas. Aproveitando o esquema, sublinhamos os procedimentos técnicos utilizados, segundo nossa compreensão, na pintura madura de Kiki Lima:

*Contraste*

*Harmonia*

Instabilidade

Equilíbrio

Assimetria

Simetria

Irregularidade

Regularidade

<u>Complexidade</u>	Simplicidade
<u>Fragmentação</u>	Unidade
<u>Profusão</u>	Economia
<u>Exagero</u>	Minimização
<u>Espontaneidade</u>	Previsibilidade
<u>Atividade</u>	Estase
<u>Ousadia</u>	Sutileza
<u>Ênfase</u>	Neutralidade
<u>Transparência</u>	Opacidade
<u>Variação</u>	Estabilidade
<u>Distorção</u>	Exatidão
<u>Profundidade</u>	Planura
<u>Justaposição</u>	Singularidade
<u>Acaso</u>	Sequencialidade
<u>Agudeza</u>	<u>Difusão</u>
<u>Episocidade</u>	Repetição

A pintura de Kiki Lima, pelos traços acima apontados, é tecnicamente contrastante, visto que somente a “difusão” relaciona estilisticamente sua pintura com a proposta harmônica. Numa breve justificativa dos traços identificados, retomemos a lista acima. Irregularidade: as figuras humanas estão normalmente em movimento. Complexidade: recorrência de grupos humanos, sugeridos por manchas coloridas. Fragmentação: figuras captadas em movimentos simultâneos. Profusão: os temas tendem a ocupar mais da metade da superfície da tela. Exagero: forte oposição de complementares. Espontaneidade: flagrantes do cotidiano. Atividade: a dança e a música são motivos recorrentes em sua pintura. Ousadia: junção cromática das técnicas impressionistas com a ênfase das propostas expressionistas. Ênfase: realce cromático de elementos anatômicos, particularmente as formas femininas, ou de peças do vestuário, como o chapéu. Transparência: superposição de camadas sugerindo simultaneidade de imagens. Variação: recusa ao geometrismo e ao padrão. Distorção: figuras sem rosto, manchas sugerem elementos anatômicos. Profundidade: discreta manutenção da perspectiva. Justaposição: recorrência de temas com grupos humanos. Acaso: cenas tiradas do dia-a-dia cabo-verdiano. Episocidade: os quadros narram a crônica do cabo-verdiano, com cenas de trabalho ou de diversão. Difusão: não há limite preciso entre forma e fundo; além disso, muitas das figuras representadas ultrapassam o limite da tela.

Refletindo sobre a diacronia dos estilos das artes visuais, Dondis (2007, p. 166) sintetiza-os em cinco tendências:

Ao longo de toda a história do homem, quase todos os produtos das artes e dos ofícios visuais podem ser associados a cinco grandes categorias de estilo visual: primitivo, expressionista, clássico, ornamental e funcional.

Quanto ao expressionismo<sup>68</sup>, Dondis (2007, p. 171) associa-o ao estilo primitivo: “a única diferença entre os dois é a intenção”. Segundo a mesma autora, o expressionismo tende ao exagero e a distorção da realidade, objetivando “provocar a emoção”. Em sua diacronia, o expressionismo “ultrapassa o racional e atinge o místico, uma visão interior da realidade, saturada de paixão e intensificada pelo sentimento”. Assim entendido, o expressionismo, segundo a mesma autora, ocorreria ao longo do tempo, como na arte gótica medieval, no maneirismo de um El Greco ou mesmo no expressionismo modernista de um Kokoschka (pp. 171-2). O próprio Impressionismo, enfim, não estaria fora do que Dondis categoriza tecnicamente como expressionismo, o que se confirma historicamente, já que o Expressionismo (vanguarda modernista) é um dos ramos de ascendência impressionista.

Do ponto de vista técnico, Dondis (2007, p. 173) relaciona os seguintes traços à diacronia expressionista:

Exagero  
Espontaneidade  
Atividade  
Complexidade  
Rotundidade  
Ousadia  
Variação  
Distorção  
Irregularidade  
Justaposição  
Verticalidade

Observando a pintura de Kiki Lima sob as categorias da sintaxe visual de Dondis, não resta dúvida de que sua obra se alinha tecnicamente ao expressionismo. Apenas o último dos traços acima relacionados seria difícil de apontar na pintura de Kiki Lima. Sendo ele um artista ilhéu, cremos que a horizontalidade do oceano tenha relação fenomenológica com suas composições. Ainda assim, não é a paisagem em si o que o atrai, mas o corpo humano, normalmente disposto verticalmente, quase sempre em movimento, seja o da luta pela sobrevivência (retorno da pesca, comércio, etc.), seja o do batuque ou da morna.

Dondis (2007, pp. 173-5) lembra a oposição diametral entre as técnicas expressionista e clássica. Para a autora, o classicismo é racional, do que decorre a harmonia equilibrada, econômica e previsível de sua produção; já o expressionismo é emocional, do que resulta um estilo que tende ao exagero, ao dinamismo e à imprevisibilidade. Eis os traços por ela pontados para o Classicismo:

Harmonia

<sup>68</sup> O termo "expressionismo" aqui empregado por Dondis não vem no sentido sincrônico do Expressionismo (com inicial maiúscula), ou seja, de uma das vanguardas estéticas do Modernismo. Para a autora, o expressionismo é entendido como um estilo diacronicamente caracterizado pelo domínio da emoção sobre a razão.

Simplicidade  
 Exatidão  
 Simetria  
 Agudeza  
 Monocromatismo  
 Profundidade  
 Estabilidade  
 Estase  
 Unidade

Tais traços, evidentemente, se afastam do estilo de Kiki Lima, que assim dá continuidade ao que já se propunha desde a década de 1930. Vale lembrar que, antes do pintor, os claridosos iniciaram a ruptura com o classicismo estilístico. E afastar-se do classicismo significava distanciar-se do colonialismo estilístico de extração camoniana. Na prática, no dizer de Manuel Ferreira (1986, p. 39) o expressionismo dos claridosos foi estabelecido pela adoção dos versos livres e brancos:

Os sinais da mudança são vários. O abandono dos temas obrigatoriamente europeus, como vinha acontecendo até aí, a renúncia das estruturas poéticas tradicionais (rima, métrica e outras) e a penetração definitiva no contexto humano do Arquipélago: "o drama", "desalento", "tormento", "fome", "tristeza".

### *Apaleta de Kiki Lima*

Na composição de seus quadros da fase madura, Kiki Lima tem sido fiel a uma composição baseada nos contrastes de cor e de tom. As cores são aplicadas sem preocupação de matiz, no que resulta a formação de superfícies unitonais amplas, sobretudo o azul e o laranja<sup>69</sup>. Sendo o azul uma cor fria e o laranja uma cor quente, a vibração é evidente. Mas não se trata apenas do contraste de temperatura das cores: azul e laranja estão em posições opostas na escala cromática. Não é descabido, pois, ver na composição de Kiki Lima uma recuperação do neoimpressionismo fauvista.

O contraste, para Dondis (2007, p. 119), funciona como ênfase das mais significativas na economia da composição visual. Dois elementos em contraste acabam por estabelecer entre si um jogo dialético de valorização das qualidades singulares:

O contraste é um instrumento essencial da estratégia de controle dos efeitos visuais, e, conseqüentemente, do significado. Mas o contraste é, ao mesmo tempo, um instrumento, uma técnica e um conceito. Em termos básicos, nossa compreensão do liso é mais profunda quando o contrapomos ao áspero. É um fenômeno físico o fato de que, quando tocamos em alguma coisa áspera e agulosa, e em seguida tocamos em uma superfície lisa, o liso parecerá ainda

<sup>69</sup> As cores primárias são o púrpura, o amarelo e o azul-ciã (ou azul-ciano).

mais liso. Os opostos parecem ser ainda mais intensamente eles mesmos quando pensamos neles em termos de sua singularidade. Nessa observação encontra-se o significado essencial da palavra contraste: estar contra. Ao compararmos o dessemelhante, aguçamos o significado de ambos os opostos. O contraste é um caminho fundamental para a clareza do conteúdo em arte e comunicação.

Do Renascimento para o Barroco, houve um maior aguçamento do contraste entre o claro e o escuro. A dramaticidade barroca deve muito de seus resultados à técnica do contraste tonal: “Rembrandt descartava os tons intermediários para acentuar e realçar seu tema com um aspecto majestoso e teatral” (DONDIS, 2007, p. 119). No século XVIII, o Neoclassicismo buscou amenizar tal procedimento, recuperando o equilíbrio clássico.

Do Impressionismo para o Fauvismo, na passagem do século XIX para o século XX, o contraste das cores complementares ganhou grande ênfase. Pelo contraste das complementares é que se eliminou o recurso da cor preta no sombreamento, fato que explica a luminosidade das telas impressionistas (PARRAMÓN, 1981). Segundo Parramón (1981, p. 14), o uso de complementares “representa para o pintor a possibilidade de criar contrastes extraordinários, de pintar sombras extraordinariamente luminosas, de conseguir fundos...”<sup>70</sup> Entende-se, assim, por que há tanta luz e vibração na pintura de Kiki Lima.

Na composição abaixo, “Chapéu de palha” (1996), o chapéu laranja corta o quadro em diagonal. Em contraste com o laranja, aparece o azul da camisa que veste a personagem, um azul de tonalidade escura, com aplicações espatuladas de um azul ainda mais intenso como representação da sombra. Não há preocupação com matiz: as massas são chapadas, num único tom para cada superfície. Em contraste com as cores fortes do primeiro plano, a composição tem um azul bastante claro, aqui e acolá banhado de variações pinceladas em movimentos espontâneos de pincel largo.

---

<sup>70</sup> Tradução nossa para o original: “representa para el pintor la posibilidad de crear contrastes extraordinarios, de pintar sombras extraordinariamente luminosas, de conseguir fondos...”





Figura 12 – “Chapéu de palha” (1996) (LIMA, 2003, p. 35).

Que tipo de composição pratica o pintor? Segundo Parramón (1981, pp. 89-116), a harmonia na pintura tem relação analógica com a harmonia musical:

Música... Pintura... Combinação de sons... combinação de cores. A analogia é evidente. Por pouco que analisemos as leis de harmonização que regem a pintura, veremos que, em linhas gerais, são comparáveis às da música.<sup>71</sup>

O próprio léxico da harmonização pictórica é tomado da música. O termo *gama*, por exemplo, vem, segundo Parramón (1981, p. 93), do poeta e músico Guido d'Arezzo, que em 1028 propôs a conhecida sequência dó, ré, mi, fá, som, lá, si. Numa analogia, o termo *gama* na pintura representa a sequência do espectro da luz decomposta no prisma do arco-íris: “púrpura, carmim, vermelho, laranja, amarelo, verde-claro, verde-esmeralda, azul-ciã, azul-ultramar, azul-intenso ou roxo e violeta.”<sup>72</sup>

Também se usa o termo *gama* para denominar uma variação tonal de uma mesma cor (claro-escuro). Trata-se da gama melódica (PARRAMÓN, 1981, p. 94): gama de cinza, de amarelo, de vermelho, etc. Vale lembrar que a melodia é o solo de uma música e não o acompanhamento, ou seja, predomina a idéia de sequência, de sintagma ou sucessão de notas.

<sup>71</sup> Tradução nossa do original: “Música... Pintura... Combinación de sonidos... combinación de colores. La analogía es evidente. Por poco que analicemos las leyes de armonización que rigen la pintura, veremos que, en líneas generales, son comparables a las de la música.”

<sup>72</sup> Tradução nossa do original: “púrpura, carmín, rojo, naranja, amarillo, verde claro, verde esmeralda, azul cyan, azul ultramar, azul intenso o morado y violeta.”



Já a gama harmônica é a que resulta da associação entre cores distintas. Na música, a harmonia também ocorre com a aplicação simultânea de notas distintas, formando-se os acordes que servem de acompanhamento da melodia.

Na paleta, é costume serem colocadas as gamas de cores em disposição circular, deixando-se o centro para as misturas. Na figura abaixo, a tradicional paleta de cores primárias (vértices do triângulo de linhas contínuas), secundárias (vértices do triângulo de linhas tracejadas) e terciárias (espaços entre os vértices):

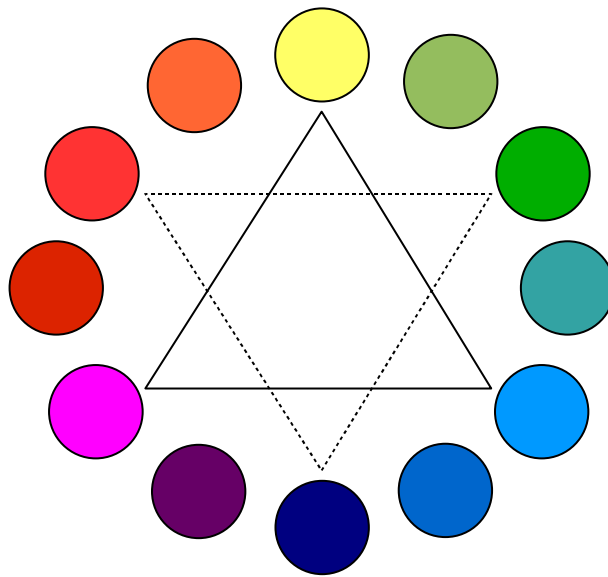


Gráfico 6 – Paleta: cores primárias, secundárias e terciárias.

Na paleta de Kiki Lima, pelo que é possível inferir de seus quadros, vemos que ele tende a usar o laranja (cor terciária), o amarelo (primária), o azul-cinza (primária), o púrpura (primária) e o vermelho (secundária). Esse esquema que lhe é recorrente, ou seja, a gama ou paleta de cores de Kiki Lima, pode ser observada na seguinte figura:

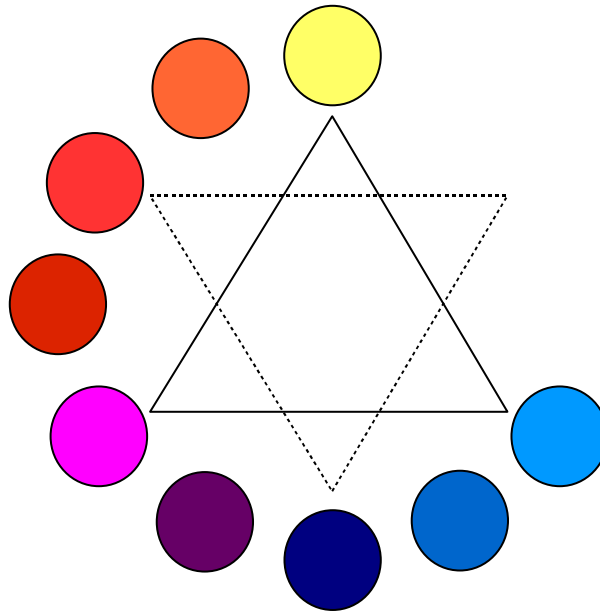


Gráfico 7 – Paleta de Kiki Lima: gama harmônica quente em torno do laranja e gama melódica do azul. A secundária verde não é praticamente usada.

Reduzindo as variações harmônicas da paleta anterior, chegamos às cinco mais recorrentes cores da fase madura da pintura de Kiki Lima, que podem ser dispostas num pentágono ou, para usar o léxico da música, pentagrama. Nesse pentagrama, a oposição fundamental ocorre entre o laranja e o azul.

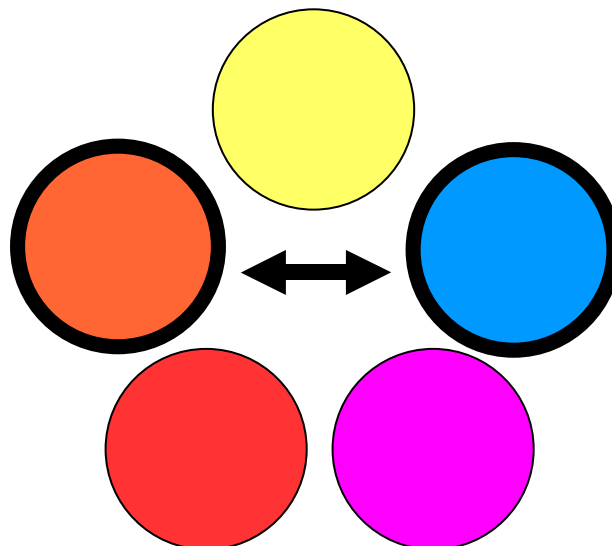


Gráfico 8 – Síntese da paleta de Kiki Lima: um pentagrama com oposição fundamental nas cores laranja e azul.

Voltando à composição “Chapéu de palha”, eis a identificação da harmonia: chapéu (laranja e amarelo), camisa (azul), rosto (púrpura). Trata-se da gama harmônica simples (PARRAMÓN, 1981, p. 112), contrapondo-se as cores quentes (laranja, amarelo e púrpura) com a fria (azul), que aparece com dois matizes: o azul escuro da camisa da personagem e o claro do fundo, em que se dissolve a silhueta de personagens secundárias. Na série “Chapéus” (LIMA, 2003, pp.35-42), aparece a reprodução de dez quadros, incluindo o “Chapéu de palha”. Todos, sem exceção, mantêm a mesma gama pentagramática, com acentuada tendência para as cores quentes, em contraponto com o azul, com sua gama melódica. Aproveitando a metáfora musical, o azul é o solo, normalmente associado à roupa das personagens ou, por contiguidade (metonímia), a elas mesmas; já o amarelo, o laranja e um discreto púrpura fazem o acompanhamento harmônico que enche da calor a composição. Enfim, o azul é o solista, o protagonista, ao passo que as variações amarelo-alaranjadas fazem a harmonia cálida, metáfora da atmosfera cabo-verdiana. Na série “Mercados” (LIMA, 2003, pp. 75-82), a gama pentagramática se repete, porém com mais variação de tonalidades e maior fragmentação da composição, de modo a sugerir o ambiente movimentado e repleto de produtos.

Nos treze quadros da série “Catchupa” (LIMA, 2003, pp.25-34), que tratam do tema da mulher no trabalho (sobretudo ao pilão), o pentagrama é o mesmo. No entanto, a dosagem das cores tende a um maior equilíbrio entre as cores frias (tons do azul) e quentes (amarelo e laranja). O amarelo está no plano de fundo em tom mais claro, fortíssimo no turbante da principal figura feminina e também aparece no plano inferior. O laranja é intenso e sugere as formas arredondadas dos braços e das pernas da protagonista. O azul ocupa a faixa média da composição, estando na roupa da figura feminina em primeiro plano e na pincelada rápida representativa da sombra dos paus de pilão em movimento rítmico. Vale ressaltar a participação do púrpura, que varia da sombra violeta à delicadeza do lilás, conferindo a delicadeza que merece a representação do gênero feminino.



Figura 13 – Kiki Lima, “Cutchideras” (2000)  
(LIMA, 2003, p. 32).

Também protagonizada pela mulher, a série “Dança” (LIMA, 2003, pp. 51-58) é, como se pode esperar pelo tema, a mais rica em movimento. Há composições de danças diurnas, com forte tendência para a gama quente do amarelo no segundo plano, como em “Tchabeta em palco” e “Animada”, em que aparecem figuras femininas individualizadas, com membros em laranja e roupas em azul. Há outras composições com a tendência noturna de gama azulada, como em “Passos torcidos” (azul em contraste com o laranja-escuro) e “Morna” (azul, laranja e púrpura), em que dançam casais. Bastante misterioso, pela presença do vermelho e do roxo, é “Corpos na noite”. Por outro lado, têm muita leveza e alegria quadros como “Em festa”, “Dançando na rua”, “Labanta braço, grita liberdadi” e “Festa entre mulheres”.

A figura masculina é representada ora em cenas diurnas, como nas séries que representam o trabalho, ou seja, “Mar” (LIMA, 2003, pp. 59-66) e “Grogue”<sup>73</sup> (pp. 95-8), ora em cenas noturnas, como na série “Música” (pp. 83-90). Nos seis quadros da série “Grogue”, é expressiva a presença da gama quente em torno do laranja. Na série “Música”, a gama melódica azul é dominante quando se trata de grupos masculinos reunidos em cenas noturnas; no entanto, é a gama laranja que predomina nos grupos femininos, em cenas diurnas, quando dançam ou tocam o batoque.

Na exposição individual “Homens de bronze, mulheres de fibra (poesia de pintura)”<sup>74</sup>, Kiki

<sup>73</sup> No falar de Cabo Verde, grogue é cachaça.

<sup>74</sup> I Seminário Internacional de Estudos Cabo-Verdianos, Universidade de São Paulo, 25-28 nov. 2008.

Lima estabeleceu um contraponto entre os gêneros, conciliados pela poesia. Com exceção de quatro trabalhos<sup>75</sup>, cada quadro da exposição estava relacionado com um ou mais versos (indicamos a dimensão dos quadros intitutados pelos respectivos versos no rodapé):

### Homens de Bronze, Mulheres de Fibra

Perto da lonjura do mundo<sup>76</sup>  
 Homens de bronze, mulheres de fibra  
 Enfrentam listadas a passo de dança<sup>77</sup>  
 Lançam amarras às ilhas com horizontes no olhar<sup>78</sup>  
 Trapichando seiva dos novos tempos<sup>79</sup>  
 Pilando<sup>80</sup>  
 Repicando sonhos<sup>81</sup>  
 Batucnado certezas<sup>82</sup>  
 Espenicando paz<sup>83</sup>  
 Em morna liberdade<sup>84</sup>

Na mesma exposição, e ainda tocando a problemática dos gêneros, aparece o quadro “Crista” (feminino de Cristo), medindo 80x60cm, em que aparece a figura de uma mulher em posição de crucificação. Ao lado do quadro, aparecia o poema:

Não se deixe prender  
 Nas encruzilhadas da vida, sacrificando-se.  
 Perdoa os pecados dos homens.  
 Dá a outra face ao beijo.  
 Não cruza as pernas,  
 Dando luz ao terceiro trimestre.  
 Seu divinal corpo ressuscita.  
 Crista, Mãe do Homem

Voltando aos quadros do livro de arte que ora analisamos, na série “Rua” (LIMA, 2003, pp. 91-4), com quatro quadros, o pintor retrata cenas a céu aberto. Há cenas de grupos femininos, como

<sup>75</sup> “Colá na peite” (90x90cm), “Saia d'balom” (90x90cm), “Voluntariosas” (90x90cm) e “Dança transparente” (60x50cm).

<sup>76</sup> “Perto da lonjura do mundo” (70x70cm).

<sup>77</sup> “Homens de bronze, mulheres de fibra / Enfrentam listadas a passo de dança” (70x70cm).

<sup>78</sup> “Lançam amarras às ilhas com horizontes no olhar” (70x70cm).

<sup>79</sup> “Trapichando seiva dos novos tempos” (70x60cm).

<sup>80</sup> “Pilando” (70x60cm).

<sup>81</sup> “Repicando sonhos” (70x70cm).

<sup>82</sup> “Batucnado certezas” (70x60cm).

<sup>83</sup> “Espenicando paz” (70x70cm).

<sup>84</sup> “Em morna liberdade” (70x70cm).

em “Compras”, ou grupos mesclados de mulheres e de homens, mas sempre com ênfase para a silhueta da mulher. A paleta usada é a costumeira, com distribuição de cores quentes e claras na parte superior da composição e da gama azulada ou de tendência púrpura na base. As figuras tendem a ocupar o centro do quadro, com grande variação melódica (claro/escuro da mesma cor) e harmônica (cores distintas). Também traz grupos na rua a série “Lisboa” (pp. 67-74), com oito quadros, um dos quais, intitulado “Retalhos com gente”, destaca um barraco na paisagem urbana e não o retrato humano, fato raríssimo na obra de Kiki Lima, que não é, efetivamente, um paisagista. A mulher também se destaca na massa humana, como em “Misturando-se nas ruas”, em ela aparece vestida num púrpura bastante claro e delicado, passando entre duas figuras masculinas com trajés escuros, que vêm em sentido contrário. Em “Atrás do eléctrico”, a figura feminina da imigrante enfrenta o ritmo frenético da vida urbana lisboeta; em “Eléctrica correria” ela é ameaçada pelo bonde eléctrico. Em “Sob atrevidos olhares”, ela se defronta com as insinuações masculinas do lisboeta, um homem sentado, recortado com traços nervosos de um fundo azul-escuro. Olhando-a por sobre o jornal com que se distrai, ele a aprecia reduzindo-a a objeto. De sua parte, a jovem, que vai pela calçada, ocupa a parte clara da composição, em que o azul da blusa empalidece numa claridade embaciada, ao passo que o púrpura toma-lhe a sombra do quadril:



Figura 14 – Kiki Lima, “Sob atrevidos olhares” (1993) (LIMA, 2003, p. 68).

Nos onze quadros da série “Criança” (LIMA, 2003, pp.43-50), mantém-se o pentagrama. Em três deles, no entanto, inverte-se a relação entre forma e fundo: agora é o azul do segundo plano que passa a envolver as personagens infantis e a conferir a atmosfera marinha. Em “Brincar com o mar” (LIMA, 2003, p. 48), a título de ilustração, o azul não é mesclado com outras tintas, segundo a tendência geral do pintor para com essa cor primária, portanto sua gama é melódica, com alternâncias rítmicas paralelas referentes ao movimento das ondas do mar. Sobre esse fundo azul, recorta-se a silhueta de dois meninos. O amarelo e o laranja, com participação indireta de variações violeta (púrpura e azul com mais ou menos branco), estabelecem a gama harmônica de tendência quente. Assim, o calor já não está na atmosfera, como na série “Chapéus”, mas no próprio elemento humano: o amarelo da camisa do menino agachado e também do boné do menino que está em pé; o laranja do cabelo (mais para o vermelho) e do rosto (mais para o amarelo) do que está agachado, e dos braços e pernas de ambos; o lilás (mais púrpura, menos azul e mais branco) da camiseta do menino que está em pé e, no seu rosto, a sugestão de uma sombra violeta (menos púrpura, mais azul e menos branco).

Cheios de vida, esses meninos são protagonistas de brincadeiras e sonhos (evasão), tendo o mar como cenário (insularidade). Seguindo a lógica que se confirma na literatura cabo-verdiana, a brincadeira inocente se inverterá, quando eles forem adultos. O mar ganhará tintas trágicas paradoxais: a prisão insular (laranja/aridez) ou o desenraizamento do exílio (azul/evasão); a festa e a dança (laranja/alegria) ou a dura luta pela sobrevivência (azul/sobriedade).

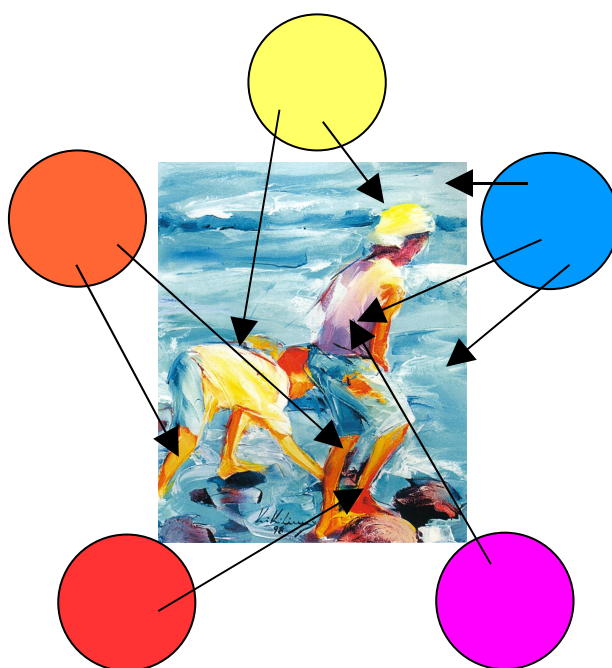


Gráfico 9 – Pentagrama aplicado à série “Criança”: a melodia passa às cores quentes.

Nos quadros da série “Mar” (LIMA, 2003, pp. 5966-50), com um total de quinze imagens, mantém-se a paleta pentagonal. Domina a gama melódica azul, que envolve o alaranjado da figura humana, tomada individual ou coletivamente. Percebe-se a luta entre o elemento humano e o mar, e esse embate é também um confronto entre as cores quentes, protagonizadas pelo laranja, e a gama azulada. Em “O lança-rede” está o pescador individualizado, com seu chapéu largo de cor laranja e sua camisa de um amarelado claro e calça azul em tom mais escuro do que o azul do mar; ele lança uma mancha alaranjada e transparente sobre a claridade azulada, que ocupa dois terços da composição. As pinceladas do mar são horizontais em contraposição àquelas usadas sobre a figura do pescador, que são inclinadas. Em “Chegada do bote” e “Regresso da pesca” a aglomeração dos pescadores sugere a conjunção de esforços dos pescadores. Em ambos e mais acentuadamente no mais antigo, que é “Regresso da pesca” (1988) a figura do negro é assinalada em cores-terra (sombras e ocres), mas a sugestão das roupas é dada por toques de laranja e de azul. A pesca não tem conotação dramática em “Peixe-ouro”, que mostra o sucesso do pescador, que acaba de fregar um belo exemplar marinho. Há cenas de expectativa do retorno dos pescadores, como em “Espera do bote” e “Enquanto o peixe não vem”, ambos com acentuado contraste entre o azul e laranja, que também desenha silhuetas femininas.

A mulher está associada ao comércio da pesca, como em “Peixe-sustento”, da série “Mar”, e de muitos outros quadros em que ela figura especificamente como vendedora, mas também como compradora do alimento de casa. Eis alguns exemplos ilustrativos da mulher vendedora do comércio a céu aberto: “À sombra da sombrinha”, “Chamar freguês”, “Sombróna”, “Chapéu fundo”, “Balaios e garrafas”, “Guarda-sol”, “Tchapézona”, “Escondida no chapéu”, da série “Chapéus”; “Varina e gaivotas”, da série “Lisboa”; “Vendedeira de mão ao queijo”, “Arrumadora de banana”, “Bancada de pelourinho”, “Misturada na venda”, “Comércio de esquina”, “Bolseira”, “A escolha”, “Vendedeira de rua”, “Peixeira exausta”, da série “Mercados”. Este último quadro parece-nos o mais dramático exemplo de que a mulher é reconhecida pelo pintor como guerreira na luta pela sobrevivência. Seu corpo é amarelo na parte iluminada e laranja no recorte da sombra; o pano que protege a cabeça, o vestido e os peixes colocados à venda são azuis. O entrelaçamento do corpo com os elementos pintados de azul lembra duas formas contraditórias que se retorcem em movimentos helicoidais, como se fossem duas cordas enroscadas no sentido transversal da composição, do canto esquerdo para a parte superior direita:





Figura 15 – Kiki Lima, “Peixeira exausta” (1997)  
(LIMA, 2003, p. 82).

Para Floch (apud PIETROFORTE, 2004, p. 25), a representação artística do corpo pressupõe "um termo complexo formado pela categoria semântica *natureza vs. cultura*". Numa perspectiva semiótica, a representação do corpo afasta-se de sua denotação biológica para assumir uma conotação cultural:

Assim sendo, o nu deixa de ser simplesmente o despido, a natureza, e passa a ser o despido articulado com outros valores culturais, de modo que o estatuto semiótico do nu não se estabelece como uma simples referência ao corpo humano sem roupas. Há no chamado nu artístico a construção de uma estética que realiza a nudez em meio a valores culturais, e é entre eles que o corpo que se despe adquire seu estatuto semiótico."

Como se trata de representação cultural, a figurativização do corpo associa-se à construção de mitos, religiosos ou não. Nas palavras de Pietroforte (2004, p. 26), "A religião e as artes sempre projetaram sobre o corpo valores míticos e estéticos". O corpo na arte é analogia, metáfora sobre a qual são escritos e pintados os mitos.

No caso da pintura de Kiki Lima, a metáfora do corpo na dialética das cores laranja e azul é de tal modo recorrente, que, segundo nossa interpretação, configura o plano superficial de uma simbologia mais profunda. Observadas todas as séries de sua obra colecionadas na publicação que nos serve de objeto de análise, constatamos que ele não é um paisagista, mas um retratista. A paisagem de

Cabo Verde, para ele, é a própria paisagem humana. Assim, está no corpo de seus tipos humanos o corpo telúrico de Cabo Verde. Se afirmamos que o corpo de Cabo Verde foi metaforizado no corpo do cabo-verdiano, então temos que o laranja, cor dominante de praticamente todos os corpos da pintura de Kiki Lima está para a terra árida do arquipélago assim como o azul, que está em praticamente todas as roupas de suas personagens, está para o mar.

Ora, essa dicotomia figurativa, em que os termos “laranja/corpo/terra” e “azul/roupa/mar” jogam papéis antagônicos no plano expressivo da composição, assenta-se sobre outra: a oposição entre “natureza” e “cultura”. Assim, a natureza se relaciona com o corpo e a cultura, com a roupa. Numa escala mais ampla dessa representação, a natureza de Cabo Verde é sua terra (laranja) e a cultura só foi possível pelo mar (azul), de modo que, metaforicamente, o mar (colonização) vestiu o corpo de Cabo Verde (arquipélago inabitado pelo ser humano). Cremos ser essa a origem do drama cabo-verdiano pictórica e poeticamente traduzido: o Éden foi violado. Assim, deverá o cabo-verdiano, como determina o primeiro livro de Moisés para Adão e Eva, lutar pelo pão com o suor de seu rosto e a vagar pelo mundo. Mas a terra é árida (laranja) e o mar (azul) representa a inversão do percurso que deu origem à experiência cultural de Cabo Verde. Ficar é sofrer; partir é negar-se. No percurso da negação da cultura (negação do mar e do azul), há o projeto de afirmação telúrica, mas o insulamento pode significar a extinção da cultura. No percurso da negação da natureza (negação da terra e do laranja), efetiva-se o êxodo (social), a evasão (espiritual) e a negação do próprio corpo (crioulo). Subjaz a essa polaridade a relação entre umidade (azul) e aridez (laranja). De fato, Cabo Verde é um arquipélago árido envolvido por um mar que não pode saciar sua sede: é o “mar salgado” que o português usou como estrada para sua expansão cultural. Corpo aprisionado na roupa do mar, a natureza de Cabo-Verde enfrenta esse paradoxo.

Na lógica desse metáfora, a oposição de gêneros também reflete a contradição entre natureza e cultura. O homem está associado ao termo cultura (azul/mar/cultura); a mulher associa-se simbolicamente à natureza (laranja/terra/natureza). O homem usa mais roupa (azul); a mulher mostra mais o corpo (laranja). O homem está mais associado ao mar (azul/cultura); a mulher está ligada à terra e ao comércio (laranja); o homem está associado à evasão (grogue: álcool / música: espiritualidade); a mulher associa-se à fixação (amor: afetividade / dança: sensualidade); o homem está associado ao êxodo (afirmação do mar / negação da terra); a mulher associa-se à resistência (afirmação da terra / negação do mar).

Em sua pintura, Kiki Lima experimenta ambos os percursos (natureza / cultura), mas é sobre o corpo que ele realiza seu ensaio pictórico, afirmando sua história e produzindo simbolicamente parte do projeto cultural de seu país. O corpo de Cabo Verde já não é a tese da natureza original nem a antítese da cultura artificialmente transportada pelo mar. Emoldurado pela roupa (cultura/azul), o corpo pintado não se mostra nu (natureza/laranja), parcialmente (azul/laranja), ou seja, o corpo cabo-

verdiano da metáfora de Kiki Lima é a síntese semiótica dessa contradição: já não é a cultura portuguesa ou africana, mas a crioula; já não é a natureza original, mas a natureza cultural. No quadro “Mar de sodade”, ela é guardiã da terra, é a que espera que se desfaça o percurso do homem que negou sua terra; a cor alaranjada em gama harmônica com as cores-terra é a mesma da pedra de onde ela se põe diante do mar. À esquerda, sobre a pedra (!), está a carta de seu homem:



Figura 16 – Kiki Lima, "Mar de sodade" (1996)  
(LIMA, 2003, p. 61).

É a mulher que está do lado da terra, seja na partida, seja na chegada. É ela que recolhe os filhos e resiste. Em “Com os olhos na saudade”, é sua silhueta que se destaca; na base do quadro, uma criança segura o símbolo da resistência – uma enxada. E é no mínimo curioso perceber que a blusa dessa criança tem uma cor delicada, feminina, de um púrpura clareado, róseo:





Figura 17 – Kiki Lima, “Com os olhos na saudade” (1998) (LIMA, 2003, p. 66).

## Conclusão

A pintura de Kiki Lima recupera as metáforas do devaneio poético dos claridosos, ou seja, o pintor está em conjunção com o saber poético instaurador que inventou Cabo Verde. E não é por outro motivo que a expressão poética de Kiki Lima é pura tradução ou metáfora da cabo-verdianidade.

Nesse sentido, Kiki Lima retoma a dicotomia entre a cultura e natureza, proposta pela poesia da *Claridade*, quando representa a oposição entre elementos figurativos da terra em oposição ao mar, euforizando a terra e afirmando, conseqüentemente, a idéia da consolidação de uma cultura de resistência e disforizando o mar, quando nega implícita ou explicitamente a solução do exílio.

Ligam os claridosos a a Kiki Lima as categorias do mar, da seca-fome, da emigração, da insularidade e da evasão, levantadas por Manuel Ferreira. Na primeira fase de sua produção pictórica, Kiki Lima de certo modo reproduz a abordagem dos claridosos, sobretudo na denúncia dos dramas sociais. Na fase madura, no entanto, o pintor, engajado nos esforços de reconstrução do País, recém-liberto de Portugal, decidiu pela positividade na representação de seu povo. Assim, ele recusa o pessimismo social, valorizando os temas do trabalho e do lazer. A mulher e a criança, na produção madura de Kiki Lima, passam a ser representados como elementos simbólicos da alegria de viver, num país que começa a construir com autonomia política e cultural a sua história. A pintura de Kiki Lima, desse modo, converte a evasão claridosa no otimismo utópico do contexto da independência.

No plano de expressão, a dicotomia vida e morte se traduz na paleta de Kiki Lima, que joga dialeticamente com o azul e o laranja, elementos básicos de seu discurso pictórico. Sempre que o azul predomina, afloram as angústias dos claridosos ante a potência do mar; sempre que o laranja predomina, reafirma-se a vida e a luta pela sobrevivência. Nas cores quentes, como o laranja e as variações do púrpura, ele celebra as cenas festivas do cotidiano, em cenas ricas em movimento, num mundo onde reina o gênero feminino. A afirmação do feminino, vale lembrar, é a afirmação da resistência, entendendo-se que o elemento masculino tem ligação com a idéia de evasão.

A poesia da *Claridade* proporcionou o devaneio poético necessário à criação mitológica de Cabo Verde. Do ponto de vista semiótico, pode-se dizer que o ato poético dos claridosos representou uma manipulação a um tempo política e estética.

Instigados por essa manipulação, mobilizaram-se os atores políticos e artísticos no sentido de atingir o objeto-valor: a consolidação da cabo-verdianidade. Ambos os atores receberam dos claridosos o saber necessário ao desempenho que se efetivou com sucesso: o ator político entrou em conjunção com esse objeto na forma da Independência; o ator artístico também o fez, porém na forma das imagens que expressam a autonomia na representação figurativa desse valor.

Se há um futuro para a cultura cabo-verdiana, o ponto de partida estará, de algum modo, instaurado naqueles nove números da *Claridade*. Ali estará a raiz do mito que justifica historicamente Cabo Verde, cujas raízes se prendem a uma paisagem árida, traduzida nos pigmentos alaranjados da terra; mas ali estará também algum pecado original, que faz o cabo-verdiano se debruçar sobre o azul que convida para a evasão.

Kiki Lima tem sabido interpretar esse mito, recriando-o para a decisão histórica das gerações futuras.

## Bibliografia

- ANJOS, José Carlos Gomes dos. Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 3, pp. 579-596.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Poulet-Malassis, 1857. Disp. <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=pov&id=3&s=1>>. Acesso em 24 maio 2008.
- BRASIL. Presidência da República. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm)>. Acesso em 21 fev. 2008.
- BRASIL. Presidência da República. **Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Disponível em <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/2003/L10.639.htm>>. Acesso em 21 fev. 2008.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. 2.ed. Lisboa: Antônio Gonçalves Impressor, 1572. Disponível em <<http://purl.pt/1/3>>. Acesso em 25 maio 2008.
- CAPUTO, Simone. V. GOMES, Simone Caputo.
- CARDOSO, Maria Inês Pinheiro Cardoso Salles. **Cicatrizes submersas d'Os sertões**: Descartes Gadelha e Euclides da Cunha em correspondência. Butantã: Grupo Editorial Cone Sul, 2000.
- DELACROIX, Eugène. "Diário". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7. pp. 93-101.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3.ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- DUARTE, Dulce Almada. Literatura e identidade: uma abordagem sociocultural. *Cultura*, revista semestral do Ministério da Cultura de Cabo Verde. Praia, n. 2, p. 7-15, 1998. p. 12.
- FÉLIBIEN, André. "O sonho de Filômatô". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7.
- FERREIRA, Manuel (org.). **No reino de Caliban**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1975.
- FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. 2.ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. 2.ed. Lisboa, 1986.
- FERREIRA, Manuel. "O fulgor e a esperança de uma nova idade". In: FERREIRA, Manuel (org.). **Clareza**. Linda-a-Velha: Ed. Manuel Ferreira, 1986. (Coleção Clareza)
- FIORIN, José Luiz. "A abordagem do texto". In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística**. São Paulo: Contexto, 2002.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 13.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

- FONSECA, Ana Margarida. História e utopia: imagens de identidade cultural e nacional em narrativas pós-coloniais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPRADA, 4, 2001, Évora (Universidade de Évora). Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comprada. Évora: Universidade de Évora, 9-12 maio 2001. v. 1. pp. 1-16.
- GOMBRICH. E. H. **História da arte**. 15.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.
- GONÇALVES, Aurélio. "Sobre Kiki Lima". In: LEAL, António Costa et. al. (Org.). **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- GUILLEN, Nicolas. "Son numero 6". In: TENREIRO, Francisco; ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa**. Lisboa: África, 1982.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. t. 2.
- INVERNO, Antônio. "Sobre Kiki Lima". In: LEAL, António Costa et. al. (Org.). **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.
- KALOCSAY, kálmán. **La klasika metriko kaj Esperanto**. La Nica Literatura Revuo, Nice n. 4/5, p. 164-171, maio-jun. 1959.
- LEAL, António Costa et. al. (Org.). **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.
- LEONARDO DAVINCI. **Tratado da pintura**. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7. pp. 17-27,
- LESSING, Gotthold Ephraim. "Laocoonte". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7. pp. 82-92.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7.
- LIMA, Kiki. **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.
- LIMA, Kiki. "Passos e idéias de uma carreira". In: LEAL, António Costa et. al. (Org.). **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.
- LIMA, Kiki. "Kiki Lima e seu processo poético-pictórico". Conferência apresentada no I Seminário Internacional de Estudos Cabo-Verediano. Universidade de São Paulo, 25 a 28 de novembro de 2008.
- LÔBO, Danilo. **O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde**. Brasília: Thesaurus; Núcleo de Estudos Portugueses da UnB, 1999.
- LÔBO, Danilo. **O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto**. Brasília: Thesaurus, 1981.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2006.
- OLIVEIRA JR., José Leite de. **O pictórico em Luzia-Homem**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1993.
- PARRAMÓN, José Maria. **Así se pinta**. Barcelona: Insituito Parramón, 1981.
- PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PEREIRA, Daniel. A cultura cabo-verdiana no processo de integração das comunidades imigradas. Cultura, revista semestral do Ministério da Cultura de Cabo Verde. Praia, n. 2, p. 77-83, 1998.
- PESSOA, Fernando António Nogueira. **Mensagem**. Lisboa: António Maria Pereira. Disponível em



<<http://www.cfh.ufsc.br/~magno/mensagem.htm>>. Acesso em 25 maio 2008.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

POUSSIN, Nicolas. FÉLIBIEN, André. "Carta a Chantelou". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: o paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005. v.7.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 12.ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Sandra. "Sobre Kiki Lima". In: LEAL, António Costa et. al. (Org.). **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. Porto: Lello & Irmão, 1991.

SILVA, Artur Augusto. "O sentido heróico do mar". In: FERREIRA, Manuel (org.). **Claridade**. Linda-a-Velha: ALAC; Edições Manuel Ferreira, 1986. (Coleção Claridade)

SILVA, Baltasar Lopes. "Depoimentos de Baltasar Lopes e Manuel Lopes". In: FERREIRA, Manuel (org.). **Claridade**. Linda-a-Velha: ALAC; Edições Manuel Ferreira, 1986. (Coleção Claridade)

USPÊNSKI, Bóris A. "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura". In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução por João Azenha. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

XAVIER, Edgardo. "A vertigem da cor na arte de Kiki Lima". In: LEAL, António Costa et. al. (org.). **Kiki Lima**. Lisboa: Caminho, 2003.

## Anexo 1 – Antologia dos poemas claridosos citados<sup>85</sup>

### *Vertigem*<sup>86</sup>

Metete medo  
a sugestão de pavor que dá  
a rocha talhada a pique!

Lá baixo  
o Oceano parece um grande lago  
silencioso  
e os botes de pesca  
são pequeninos brinquedos.

Se eu caísse  
do alto daquelas rochas  
talvez não tivesse a sensação da morte  
porque seria na rapidez da queda  
uma simples pedra desgarrada...

Talvez...  
era só chegar mais perto,  
fechar os olhos  
e pronto!  
Mas do outro lado  
aparece  
a casaria da Vila,  
uma aguarela sem estética  
que tem no entanto  
uma harmonia  
tão inocente e alegre.  
Vejo os mastros altos da telegrafia  
o largo municipal  
onde os garotos dão ponta-pés à bola,  
distingo  
o teto da casa onde moro...

Todo o encantamento do quadro humilde

<sup>85</sup> A ordem acompanha as edições da *Claridade*. Tomamos a liberdade de atualizar a ortografia, até mesmo porque foi uniformizada recentemente, e mesmo de corrigir equívocos meramente tipográficos.

<sup>86</sup> BARBOSA, Jorge. “Vertigem”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 2, pp. 1-10, ago. 1936. p. 6.

enche-me a retina  
e deixa na minh'alma  
uma invasão de ternura...

Começo a descer  
pelo caminho que me trouxe,  
levando o coração contente  
e liberto  
de um pesadelo!

O pesadelo...  
deixei-o tombar,  
lá do alto,  
para o fundo do abismo vertiginoso.

Como uma simples pedra desgarrada...

(Autor: Jorge Barbosa)

*Poema*<sup>87</sup>

Onde para  
 a que morava do outro lado da cidade,  
 acolá no alto de onde se via o mar?  
 Que haverá  
 acontecido à menina trigueira que lia romance,  
 à tarde, assentada à porta da casa?  
 Eu passava por lá  
 para vê-la,  
 mas ela  
 não levantava os olhos do livro que tinha na mão  
 ou se os levantava  
 ao voltar uma folha  
 era apenas  
 para olhar de soslaio  
 o panorama marítimo da baía.

Que é feito daquela a quem eu fiz  
 os meus sonetos românticos,  
 os meus sonetos bem medidos  
 com as rimas melhores que escolhia  
 no Dicionário de Rimas  
 e depois copiava no meu caderno de capa de cartão vermelho?

Que é feito do seu destino  
 e da juventude de seu corpo?

Que é feito da menina que lia romances?

Talvez na Argentina...  
 Talvez em Bissau...  
 Talvez em Dakar...

Que é feito dela?  
 E do meu caderno de capa vermelha?

(Autor: Jorge Barbosa)

---

<sup>87</sup> BARBOSA, Jorge. Poema. *Clairidade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 3, p. 1-10, mar. 1937. p.5.

*Noturno*<sup>88</sup>

Arcadas soluçantes no lirismo ingénuo da serenata;

Passos nas vielas nostálgicas da vila antiga ao luar.

Romantismos de moças à janela  
na ansiedade amorosa do luar.

A noite vai perdendo o peso;  
os fios do luar dobam  
um vestido branco  
para Nossa Senhora.

Os coqueiros velam esgaldadamente  
a ansiedade do mar na boca da ribeira...

Nas casas de colmo a Pobreza nina  
o sono dos filhos dos trabalhadores,  
que sonham com a varinha de condão  
que lhes deu sua madrinha Mãi-da-Lua<sup>89</sup>.

O busto do Dr. Júlio adivinha pensativamente  
as rezas adormecidas na Igreja-da-Sé.

Nas encruzilhadas paradas  
há suspeitas de fantasmas  
que passeiam esbranquiçadamente  
entre as sombras das casas  
... lobisomens andam a chupar  
o sangue das crianças...

Os gongons piam da rocha a presença noturna do medo...

A serenata calou-se  
mas há gritos diluídos  
no lago transparente do silêncio.

As montanhas em volta, postadas em tutela,  
dormem largamente o sono sereno dos gigantes.

(Há sonhos antigos nas vielas,  
que cavalgaram no luar  
e se evadiram do tempo.)

<sup>88</sup> LOPES, Baltasar (pseud. ALCANTARA, Osvaldo). Nocturno. Claridade, São Vicente (Cabo Verde), n. 3, p. 1-10, mar. 1937. p.8.

<sup>89</sup> Mantivemos a grafia “Mãi-da-Lua”, que entendemos tratar-se de marca de oralidade utilizada estilisticamente pelo poeta.

Os coqueiros engoliram  
a mancha subalterna da vegetação.

Opacidades de sombra comem  
os fantasmas adormecidos do casario.

A noite já não tem peso,  
o mundo acabou,  
os grilos cantam metalicamente  
as exéquias do mundo  
que acabou...

.....  
Aquela moça, cansada de esperar, fechou a janela  
e foi continuar a sua teia diária de sonhos,  
enquanto cá fora o luar envolve de grinalda branca  
e flores de laranjeira os sonhos nupciais das outras moças.

(Autor: Baltasar Lopes, no pseudônimo Osvaldo Alcântara)

*Simplicidade*<sup>90</sup>

Eu queria ser simples naturalmente  
sem o propósito de ser simples.

Saberia assim sofrer com mais calma  
rir com mais graça.  
E saberia amar sem precipitações.

Nas minhas ironias haveria generosidade.  
Nas minhas amarguras  
haveria conformação e paciência.

Os meus sonhos não meteriam esses rumos impossíveis  
de terras mais além.  
Bastar-me-ia a curta travessia no mar do canal  
num desses nossos minúsculos veleiros  
para ir conhecer a ilha defronte.

Não teria ambições de posses e grandezas.  
Contentar-me-ia  
com os insignificantes objetos que os pobres estimam ingenuamente:  
algum conivete com argola para pendurar no cinto  
e que me serviria para picar na palma da mão  
o tabaco para o cachimbo.  
Ou talvez desejasse algum relógio barato  
desses que vinham do Japão antes da guerra.  
Chegá-lo-ia ao ouvido do meu filho mais novo  
só para lhe ver no rosto  
a expressão de espanto e curiosidade.  
E quando estivesse em mangas de camisa  
assentado à porta da casa nas noites de verão  
veria as horas no mostrador luminoso.

A minha vida seria  
sem egoísmos sem ódios sem invejas sem remorsos.

A minha felicidade  
não incomodaria ninguém.  
Nem haveria impropérios nem blasfêmias  
nos momentos das minhas dificuldades.

A minha poesia  
seria sem gramática  
feita toda de cor  
ao som do violão  
com palavras aprendidas na fala do povo.

<sup>90</sup> BARBOSA, Jorge. *Simplicidade*. *Clareza*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p.38.

Eu queria ser simples naturalmente  
sem saber que existia a simplicidade.

(Autor: Jorge Barbosa)



*Poema de quem ficou*<sup>91</sup>

Eu não te quero mal  
por este orgulho que tu trazes;  
por este ar de triunfo iluminado  
    com que voltas...  
... O mundo não é maior  
que a pupila dos teus olhos:  
tem a grandeza  
da tu inquietação e das tuas revoltas.

... Que teu irmão que ficou  
sonhou coisas maiores ainda,  
mais belas que aquelas que conheceste...  
Crispou as mãos à beira-do-mar  
e teve saudades estranhas, de terras estranhas,  
com bosques, com rios, com outras montanhas,  
– bosques de névoa, rios de prata, montanhas de oiro –  
    que nunca viram teus olhos  
    no mundo que percorreste...

(Autor: Manuel Lopes)

---

<sup>91</sup> LOPES, Manuel. Poema de quem ficou. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 3, p. 1-10, mar. 1937. p.1

### *Há um homem estranho na multidão*<sup>92</sup>

Parece que ele acabou de chegar de um planeta esquisito.  
 Todas as portas se abrem para o espiarem:  
 ele não é desta rua,  
 nas outras ruas não há notícia  
 de homem assim!  
 No seu andar há qualquer coisa  
 que faz rir as crianças:  
 coxo, corcunda, estrábico, o homem que passou pelas ruas?  
 Os adultos olham para ele com meio-medo, meia-troça,  
 e sentem-se vagamente apreensivos  
 pelo destino dos seus filhos pequenos.

Olha as calças dele, os seus cabelos desalinhados,  
 olha como ele fala sozinho!

Quem sabe se não é um louco perigoso...  
 Our então se não será aquele vagabundo  
 que, encharcado pela chuva,  
 tocou piano no palácio do Rei de Viena,  
 e convenceu príncipes e grã-duquesas a suspenderem a vida  
 enquanto ele lhes servia de companheiro e de coragem  
 para o território inacessível de Pasárgada...

Não faltarão malucos para verem e jurarem-que-viram na sua face  
 o brilho do olhar de Cristo.

É D. Sebastião,  
 é D. Sebastião  
 que voltou!

(Há uma ilha no meio do Atlântico,  
 em que ele aparece atravessado de setas  
 e com a espada desembainhada!)

Está vivo S. Sebastião  
 (os homens olham para os filhos  
 com medo do seu destino místico) ...

Está nua a sua espada, que, na hora da derrota, lhe ofereceu  
 o seu camarada, cavaleiro D. Quixote,  
 com a promessa de que ele nunca regressará,  
 porque a Poesia é um dos seus males secretos  
 e há um País,  
 há um País

<sup>92</sup> LOPES, Baltasar (ALCANTARA, Osvaldo). “Há um homem estranho na multidão”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 23.

em que ele pode transitar pelas ruas  
sem ninguém reparar que o seu fato está fora de moda,  
os seus cabelos estão desalinhados  
e ele não tem jeito para coisa nenhuma.

(Autor: Baltasar Lopes, no pseudônimo Osvaldo Alcântara)

*Faminto*<sup>93</sup>

Ele chegou à minha porta;  
os seus olhos não tinham brilho,  
bem certo que eles não poderiam mais colaborar na maravilha da vida.  
As suas mãos já não tinham aquele jeito potente de quem vai criar.  
Ele não vinha para me matar,  
trazia apenas o modo pedinte de quem quer viver mais um dia,  
mas tive medo da palavra que sairia da sua boca.

Ele vinha nu, dei-lhe os restos de uma manta velha  
para se cobrir do frio.  
Dei roupa para o seu corpo,  
dei pão para a sua fome.  
Fui seu irmão, mas tive pejo de lhe confessar

Eu devia ter clamado, para todos ouvirem, que ele era o desterrado,  
e ensinar-lhe o caminho para ele se libertar da sua renúncia.  
Nada disso.  
O que fiz foi somente dar-lhe a moeda das grandes traições.  
No meu sangue ficou para sempre o travo desta culpa.

(Autor: Baltasar Lopes no pseudônimo Osvaldo Alcântara)

---

<sup>93</sup> LOPES, Baltasar (pseud. ALCANTARA). *Faminto*. *Clairidade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p.24.

### *Carta para Manuel Bandeira*<sup>94</sup>

Nunca li nenhum dos teus livros.  
 Apenas 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.

Eu faria por ti qualquer coisa impossível.  
 Era capaz de procurar a Estrela da Manhã  
 por todos os cabarés  
 por todos os prostíbulos.  
 E eu ta levaria  
 “pura ou degradada até à última baixeza”.

Bateria de manso  
 à porta dos teus apartamentos depoeta solitário  
 ali na Avenida Beira-Mar do Rio de Janeiro.  
 Terias qualquer pressentimento  
 porque se fosses pôr o vitrola a funcionar  
 riscarias o disco,  
 se estivesse a escrever na máquina portátil  
 deixarias o poema no meio.

E virias abrir-me a porta.

Então  
 sem qualquer palavra  
 eu te passaria a Estrela da Manhã.

Depois voltaria tranquilamente para a minha ilha  
 no outro lado do Atlântico.  
 E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos  
 sem orgulho  
 que eu descobriria naquele instante

<sup>94</sup> BARBOSA, Jorge. “Carta para Manuel Bandeira”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1-40, jan. 1947. p. 25.

através da porta entre-aberta.

(Autor: Jorge Barbosa)

*Rapsódia da Ponta-de-Praia*<sup>95</sup>

Sigo o Espiritismo,  
vou às sessões do Centro,  
bebo água fluídica,  
vou às sessões de limpeza,  
a minha estrela  
é o Grande Foco Gerador  
Não vou ficar  
avassalado  
pelo Astral Inferior  
vou fugir  
naquele Grange  
ou naquele suíço,  
vou ser  
chegador,  
azeitador,  
fogueiro,  
criado de bordo  
ou taifeiro.  
Daqui a seis meses  
tocarei no porto  
irei  
ao Farol do viajante,  
apanharei uma bebedeira  
e enrabicharei novamente  
naquele Grange  
ou naquele suíço.  
Houve dissidência  
no Bloco Original,  
havia injustiça  
no regulamento,  
fundámos o Bloco Oriundo,  
o baile do bloco  
vai ser  
um "colosso universal".  
Vai haver pancada,  
vou brigar com polícia,  
porque polícia não sabe ainda  
que eu sou homem macho  
Vou passar contrabando,  
vou ao Porto Novo,  
enganarei  
os guardas de alfândega,  
atravesso o Canal,  
desembarco na Salamanca.

<sup>95</sup> LOPES, Baltasar (pelo pseudônimo ALCANTARA, Osvaldo). "Rapsódia da Ponta-de-Praia". Claridade, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.13.

e se eu for descoberto  
pelos guardas do Comissariado  
vou ter com advogado  
para advogar minha sentença.  
Vou fazer serenata,  
vou tocar violão,  
cavaquinho,  
farei chocalho  
de uma lata  
de cigarro inglês,  
vou pedir para o Rio,  
Ladeira de João Homem,  
uma cuíca e um reco-reco,  
vou namorar,  
vou cantar samba,  
vou revelar  
que ela devorou meu coração,  
vou ser  
advogado no tribunal da tua consciência.  
Não vou tirar  
licença de alambique,  
vou enganar o Governo,  
vou fazer mel  
e depois  
de mel farei aguardente  
em potes da Boa Vista,  
Se eu for denunciado,  
o fiscal verá  
que os ratos comeram  
o lacre do meu alambique.  
Vou meter melhoramentos  
na minha fazenda,  
dou hipoteca à Caixa,  
contrato empréstimo na Caixa,  
todos os meses haverá desconto  
na minha folha.  
Vou fazer letra bonita,  
vou escrever uma carta  
ao Presidente Roosevelt  
para ele distratar os meus papéis,  
vou trabalhar em New Bedford,  
vou ser tripulante de light-ship).  
Eu vou-me embora,  
não vou ficar mais  
avassalado  
pelo Astral Inferior,  
vou fugir  
naquele Grange  
ou naquele suíço.

(Autor: Baltasar Lopes no pseudônimo Osvaldo Alcântara)



## Aspecto gráfico de "Rapsódia da Ponta-de-Praia"

### RAPSÓDIA DA PONTA-DE-PRAIA

Sigo o Espiritismo,  
vou às sessões do Centro,  
bebo água fluidica,  
vou às sessões de limpeza,  
a minha estrela  
é o Grande Foco Gerador.  
Não vou ficar  
avassalado  
pelo Astral Inferior,  
vou fugir  
naquele Grange  
ou naquele suíço,  
vou ser  
chegador,  
azeitador,  
fogueiro,  
criado de bordo  
ou tafeiro.  
Daqui a seis meses  
tocarei no porto,  
fret  
ao Farol do Viajante,  
apanharei uma bebedeira  
e embarcarei novamente  
naquele Grange  
ou naquele suíço.  
Houve dissidência  
no Bloco Original,  
havia injustiça  
no regulamento,  
fundámos o Bloco Ortundo,  
o baile do bloco  
vai ser  
um "colosso universal".  
Vai haver pancada,  
vou brigar com polícia,  
porque polícia não sabe ainda  
que eu sou homem macho.  
Vou passar contrabando,  
vou ao Porto Novo,  
enganarei  
os guardas de alfândega,  
atravesso o Canal,  
desembarco na Salamanga,  
e se eu for descoberto  
pelos guardas do Comissariado

vou ter com advogado  
para advogar minha sentença.  
Vou fazer serenata,  
vou tocar violão,  
cavaquinho,  
farei choçalho  
de uma lata  
de cigarro inglês,  
vou pedir para o Rio,  
Ladeira de João Homem,  
uma cuíca e um reco-reco,  
vou namorar,  
vou eantar samba,  
vou revelar  
que ela devorou meu coração,  
vou ser  
advogado no tribunal da tua consciência.  
Não vou tirar  
licença de alambique,  
vou enganar o Governo,  
vou fazer mel  
e depois  
de mel farei aguardente  
em potes da Boa Vista.  
Se eu for denunciado,  
o fiscal verá  
que os ratos comeram  
o lacre do meu alambique.  
Vou meter melhoramentos  
na minha fazenda,  
dou hipoteca à Caixa,  
contrato empréstimo na Caixa,  
todos os meses haverá desconto  
na minha folha.  
Vou fazer letra bonita,  
vou escrever uma carta  
ao Presidente Roosevelt  
para ele distrair os meus papéis,  
vou trabalhar em New Bedford,  
vou ser tripulante de light-ship.  
Eu vou-me embora,  
não vou ficar mais  
avassalado  
pelo Astral Inferior,  
vou fugir  
naquele Grange  
ou naquele suíço.

O S V A L D O A L C A N T A R A

**Luz**<sup>96</sup>

Claro! Tudo claro!  
– A aleluia da luz!

Sons, cores, o ritmo do Belo,  
Pedacos de mundos diferentes,  
A rolar no meu mundo.

Trina, trina  
Cantigas ridentes  
Que eu sei cantar.

Trina, trina..

E o mar se riu  
E a terra se riu  
E o homem se riu  
E com eles cantando meri.

(Autor: Pedro Corsino Azevedo)

---

<sup>96</sup> AZEVEDO, Pedro Corsino. “Luz”. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.16.

*Metamorfose*<sup>97</sup>

Lá era o fim da terra  
ou o princípio do céu.  
Lá, os pássaros voavam sem susto  
e brincavam no ar  
porque o ar era deles.  
Lá a paz imensa parecia domar  
toda a alma rebelde.  
Lá a vida parava.  
Aquilo não era do homem:  
era o fim da terra ou o princípio do céu.

Mas um dia, o homem chegou  
cheio de vida, cheio de força, cheio de fé...  
E o seu grito atravessou as nuvens  
como um punhal  
e derrubou as montanhas;  
os ares fenderam-se;  
os pássaros caíram como pedras desgarradas.  
O encanto quebrou-se!  
O homem não foi cruel  
– foi apenas humano.

Agora,  
lá não é o fim da terra  
nem o princípio do céu  
– mas sim a continuação da vida  
de que o homem precisava.

(Autor: Aguinaldo Brito da Fonseca)

---

<sup>97</sup> FONSECA, Aguinaldo Brito. “Metamorfose”. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.17.

*Noívago*<sup>98</sup>

Nem uma estrela que fosse,  
nem um latido distante,  
ou um vulto de retardatário  
que, porventura, ficasse...

Nesta noite  
de ruas mortas, alinhadas,  
nesta noite que não passa  
sequer  
um só rumor de vida  
: tudo quieto  
(como se a vida parasse!...)  
tudo fechado num silêncio calculado  
que me causa desespero.

(...e tu, também,  
talvez estejas insensível  
esta noite,  
fria e fechada num silêncio amargo...)

(Autor: Nuno Miranda)

---

<sup>98</sup> MIRANDA, Nuno. Noívago. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947. p.31.

### *Saudade no Rio de Janeiro*<sup>99</sup>

Caminho, asfalto sem fim,  
minha terra longe,  
donde tua voz antiga  
in memoriam de Nhâ Isabel?

Brancaflor era alva de Lua,  
Passo-Amor era cavaleiro andante!

Caminho, asfalto,  
pureza violada debaixo das rodas assassinas.  
Vieste escondida na minha mala  
para Cristo consagrar  
na altura hierática do Corcovado

(Autor: Baltasar Lopes no pseudônimo Osvaldo Alcântara)

---

<sup>99</sup> LOPES, Baltasar (ALCANTARA, Osvaldo). “Saudade no Rio de Janeiro”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 8, p. 1-76, maio 1958. p. 1.

### *Palavra profundamente*<sup>100</sup>

Há uma palavra que Manuel Bandeira descobriu  
um dia na poesia  
e que poeta algum poderá mais empregar  
porque ele só ficou sabendo  
o seu sentido exato  
e o simples segredo da sua expressão.

Palavra que não é Pasárgada  
não é Primeva  
não é nenhuma das suas  
desconcertantes fantasias de evasão lírica.

Palavra profundamente.

Para a alegria de duas mãos dadas  
na terça-feira do Carnaval  
para a saudade do Mário de Andrade ausente  
para o sono  
de Totónio Rodrigues  
de Tomásia  
de Rosa.

Poeta algum poderá mais empregá-la.

Enquanto isso Manuel Bandeira vai passando  
por nós no tempo  
na sua alegria de coração apertado  
vai passando na sua  
poesia profundamente.

(Autor: Jorge Barbosa)

---

<sup>100</sup> BARBOSA, Jorge. “Palavra profundamente”. In: *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 8, p. 1-76, maio 1958. p. 26.

## Anexo 2 - Metrificação silábica seguida de metrificação clássica do poema “Rapsódia da Ponta-de-Praia”<sup>101</sup>

### *Rapsódia da Ponta-de-Praia*<sup>102</sup>

Si | go\_o\_Es | pi | ri | tis<sup>5</sup> | (mo), / — o — o — o = ↓  
 vou | às | ses | sões | do | Cen<sup>6</sup> | (tro), / — o o — o — o = ↓  
 be | bo | á | gua | flu | í<sup>6</sup> | (di) | (ca), / — o — o o — o o = ↓  
 vou | às | sessões de limpeza, / — o o — o o — o = ↓  
 a | mi | nha\_es | tre<sup>4</sup> | (la) / o — o — o = ↑  
 é\_o | Gran | de | Fo | co | Ge | ra | dor.<sup>8</sup> / o — o — o — o — = ↑  
 Não | vou | fi | car<sup>4</sup> / o — o — = ↑  
 a | vas | sa | la<sup>4</sup> | (do) / o — o — o = ↑  
 pe | lo\_As | tral | In | fe | ri | or,<sup>7</sup> / — o — o — o — = ↓  
 vou | fú | gir<sup>3</sup> / o o — = ↑  
 na | que | le | Gran<sup>4</sup> | (ge) / o — o — o = ↑  
 ou | na | que | le | su | í<sup>6</sup> | (ço), / o o — o o — o = ↑  
 vou | ser<sup>2</sup> / — — = ↑  
 che | ga | dor,<sup>3</sup> / o o — = ↑  
 a | ze | ta | dor,<sup>4</sup> / o — o — = ↑  
 fo | guei<sup>2</sup> | (ro), / o — o = ↑  
 cri | a | do | de | bor<sup>5</sup> | (do) / o — o o — o = ↑  
 ou | ta | i | fei<sup>4</sup> | (ro). / o — o — o = ↑  
 Da | qui | a | seis | me<sup>5</sup> | (ses) / o — o o — o = ↑  
 to | ca | rei | no | por<sup>5</sup> | (to), / o o — o — o = ↑  
 i | rei<sup>2</sup> / — — = ↑  
 ao | Fa | rol | do | vi | a | jan<sup>7</sup> | (te), / o o — o — o — o = ↑  
 a | pa | nha | rei | u[m]a | be | be | dei<sup>8</sup> | (ra) / o — o — o — o — o = ↑  
 e\_en | ra | bi | cha | rei | no | va | men<sup>8</sup> | (te) / o o — o — o o — o = ↑  
 na | que | le | Gran<sup>4</sup> | (ge) / o — o — o = ↑  
 ou | na | que | le | su | í<sup>6</sup> | (ço). / o o — o o — o = ↑  
 Hou | ve | dis | si | dên<sup>5</sup> | (cia) / — o — o — o = ↓  
 no | Blo | co\_O | ri | gi | nal,<sup>6</sup> / o — o — o — = ↑  
 ha | vi | a\_in | jus | ti<sup>5</sup> | (ça) / o — o o — o = ↑  
 no | re | gu | la | men<sup>5</sup> | (to), / o — o o — o = ↑  
 fun | dá | mos | o | Blo | co\_O | ri | un<sup>8</sup> | (do), = o — o o — o o — o = ↑  
 o | bai | le | do | blo<sup>5</sup> | (co) / o — o o — o = ↑  
 vai | ser<sup>2</sup> / — — = ↑  
 um | "co | los | so\_u | ni | ver | sal".<sup>7</sup> / o o — o — o — = ↑  
 Vai | ha | ver | pan | ca<sup>5</sup> | (da), / — o — o — o = ↓  
 vou | bri | gar | com | po | lí<sup>6</sup> | (cia), / — o — o o — o = ↓

<sup>101</sup> As sílabas tônicas estão em negrito. Entre parênteses, estão as sílabas átonas finais, que não se contam na metrificação silábica. As setas indicam o esquema ascendente (↑), descendente (↓) ou neutro (↕).

<sup>102</sup> LOPES, Baltasar (pseud. ALCANTARA, Osvaldo). *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 1-44, set. 1947, p.13.

por | **que** | po | **lí** | cia | não | **sa** | be\_a | **in**<sup>9</sup> | (da) / o — o — o o — o — o = ↑  
**que**\_eu | sou | **ho** | mem | **ma**<sup>5</sup> | (cho) / — o — o — o = ↓  
 Vou | pas | **sar** | con | tra | **ban**<sup>6</sup> | (do), / o o — o o — o = ↑  
 vou | ao | **Por** | to | **No**<sup>5</sup> | (vo), / o o — o — o = ↑  
 en | **ga** | na | **rei**<sup>4</sup> / o — o — = ↑  
 os | **guar** | das | de\_al | **fân**<sup>6</sup> | (de) | (ga), / o — o o — o o = ↑  
 a | tra | **ves** | so\_o | **Ca** | **nal**,<sup>6</sup> / o o — o o — = ↑  
 de | sem | **bar** | co | na | **Sa** | la | **man**<sup>8</sup> | (ca). / o o — o o — o — o = ↑  
 e | se\_eu | **for** | des | co | **ber**<sup>6</sup> | (to) / o o — o o — o = ↑  
 pe | los | **guar** | das | do | **Co** | mis | **sa** | ri | **a**<sup>10</sup> | (do) / o o — o o — o — o — o = ↑  
 vou | **ter** | com\_ad | vo | **ga**<sup>5</sup> | (do) / o — o o — o = ↑  
**pa** | ra\_ad | vo | **gar** | mi | **nha** | sen | **ten**<sup>8</sup> | (ça). / — o o — o — o — o = ↓  
 Vou | **fã** | **zer** | se | re | **na**<sup>6</sup> | (ta), / o o — o o — o = ↑  
 vou | to | **car** | vi | o | **lão**,<sup>6</sup> / o o — o o — o = ↑  
 ca | va | **qui**<sup>3</sup> | (nho), / o o — o = ↑  
**fa** | **rei** | cho | **ca**<sup>4</sup> | (lho) / o — o — o = ↑  
 de\_u | ma | **la**<sup>3</sup> | (ta) / o o — o = ↑  
 de | ci | **gar** | ro\_in | **glês**,<sup>5</sup> / o o — o — = ↑  
 vou | pe | **dir** | pa | ra\_o | **Ri**<sup>6</sup> | (o), / o o — o o — o = ↑  
 La | **dei** | ra | **de** | João | **Ho**<sup>6</sup> | (mem), / o — o — o — o = ↑  
 u | ma | **cu**\_í | c[a]\_e\_um | **re** | co | **-re**<sup>8</sup> | (co), / o o — o — o — o = ↑  
 vou | **na** | mo | **rar**,<sup>4</sup> / o — o — = ↑  
 vou | **can** | tar | **sam**<sup>4</sup> | (ba), / o — o — o = ↑  
 vou | **re** | ve | **lar**<sup>4</sup> / o — o — = ↑  
 que | e | la | **de** | vo | **rou** | meu | **co** | ra | **çãõ**,<sup>10</sup> / o — o — o — o — o — = ↑  
**vou** | **ser**<sup>2</sup> / — — = ↓  
 ad|vo|**ga**|do|no|**tri**|bu|**nal**|da|**tu**|a|**cons**|ci|**ên**<sup>14</sup>|(cia). /o o — o o — o — o — o — o — o = ↑  
 Não | **vou** | ti | **rar**<sup>4</sup> / o — o — = ↑  
 li | **cen** | ça | **de\_a** | lam | **bi**<sup>6</sup> | (que), / o — o — o — o = ↑  
**vou** | en | ga | **nar** | o | Go | **ver**<sup>7</sup> | (no), / — o o — o o — o = ↓  
**vou** | fa | zer | **mel**<sup>4</sup> / — o o — = ↓  
 e | de | **pois**<sup>3</sup> / o o — = ↑  
 de | **mel** | fa | **rei** | a | guar | **den**<sup>7</sup> | (te) / o — o — o o — o = ↑  
 em | **po** | tes | da | **Bo** | a | **Vis**<sup>7</sup> | (ta), / o — o o — o — o = ↑  
 Se\_eu | **for** | de | **nun** | ci | **a**<sup>6</sup> | (do), / o — o — o — o = ↑  
 o | **fis** | **cal** | ve | **rã**<sup>5</sup> / o o — o — = ↑  
 que\_os | **ra** | tos | co | **me**<sup>5</sup> | (ram) / o — o o — o = ↑  
 o | **la** | cre | do | **meu** | a | lam | **bi**<sup>8</sup> | (que). / o — o o — o — o = ↑  
 Vou | me | **ter** | me | **lho** | ra | **men**<sup>7</sup> | (tos) / o o — o — o — o = ↑  
 na | **mi** | nha | fa | **zen**<sup>5</sup> | (da), / o — o o — o = ↑  
 dou | **hi** | po | **te** | ca\_à | **Cai**<sup>6</sup> | (xa), / o — o — o — o = ↑  
 con | **tra** | to\_em | **prés** | ti | **mo** | na | **Cai**<sup>8</sup> | (xa), / o — o — o — o — o = ↑  
**to** | dos | os | **me** | ses | **ha** | ve | **rã** | des | **con**<sup>10</sup> | (to) / — o o — o — o — o — o = ↓  
 na | **mi** | nha | **fo**<sup>4</sup> | (lha). / o — o — o = ↑  
**Vou** | fa | zer | **le** | tra | bo | **ni**<sup>7</sup> | (ta), / — o o — o o — o = ↓  
**vou** | es | cre | **ver** | u | ma | **car**<sup>7</sup> | (ta) / — o o — o o — o = ↓  
 ao | **Pre** | si | **den** | te | **Roos**[e] | (velt) / o — o — o — o = ↑  
 pa | ra | e | le | **dis** | tra | **tar** | os | **meus** | pa | **péis**,<sup>11</sup> / o o — o — o — o — o — = ↑  
**vou** | tra | ba | **lhar** | em | New | **Bed**<sup>7</sup> | (ford), / — o o — o o — o = ↓  
 vou | **ser** | tri | pu | **lan** | te | de | **light**<sup>8</sup> | (-ship). / o — o o — o o — o = ↑  
 Eu | **vou** | -me\_em | **bo**<sup>4</sup> | (ra), / o — o — o = ↑



não | **vou** | fi | car | **mais**<sup>5</sup> / o — o o — = ↑  
 a | **vas** | sa | **la**<sup>4</sup> | (do) / o — o — o = ↑  
**pe** | lo\_ **As** | **tral** | In | **fe** | ri | **or**,<sup>7</sup> / — o — o — o — = ↓  
 vou | fū | **gir**<sup>3</sup> / o o — = ↑  
 na | **que** | le | **Gran**<sup>4</sup> | (ge) / o — o — o = ↑  
 ou | na | **que** | le | su | **i**<sup>6</sup> | (ço). / o o — o o — o = ↑