UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

AVANI SOUZA SILVA

Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde

Versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde

Avani Souza Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: **Prof^a Doutora Simone Caputo Gomes.**

Versão corrigida

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586n Silva, Avani Souza
Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e
identidade cultural em Cabo Verde / Avani Souza
Silva ; orientadora Simone Caputo Gomes. - São
Paulo, 2015.
325 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Cabo Verde. 2. Hibridação. 3. Identidade
cultural. 4. Chiquinho. 5. Comandante Hussi. I.
Gomes, Simone Caputo, orient. II. Título.

SILVA, Avani Souza. **Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde**. USP, 2015.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento. _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Davino e Lia (in memoriam) por terem me contado as melhores histórias de nossas vidas. Com eles aprendi que o sertão está em todo lugar.

Ao Betinho, com amor.

À Anahí, à Marana e ao Raoni, filhos queridos.

“O Cónego Silva era nosso professor de Latim. Sabia o Vergílio de cor. Quando alguém dava uma silabada ou errava na tradução, o Cónego Silva arrepeleva-se: “Tá quieto, Vergílio! Ó menino, cuidado! “Vergílio está debaixo da mesa a puxar-me pelas calças... Tá quieto, Vergílio!

(Chiquinho)

Agradecimentos

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta e indireta de inúmeras pessoas. A todas elas, e elas sabem quem são, porque participaram da minha vida e dos percursos que fiz para concluir este trabalho, meus agradecimentos sinceros.

À minha orientadora, Profa. Doutora Simone Caputo Gomes, por ter acreditado no projeto e me orientado com competência, e principalmente pelo apoio generoso e presença contínua e decisiva para a conclusão desta tese.

Às Profas. Doutoradas Tania Celestino Macêdo e Maria Zilda da Cunha, por terem participado da minha qualificação e me ajudado com críticas e sugestões.

À Profas. Doutoradas Maria dos Prazeres Santos Mendes e Neide Luzia de Rezende pelo incentivo e interlocução.

Ao Prof. Doutor Genivaldo Rodrigues Sobrinho pelo apoio acadêmico.

Aos professores da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela interlocução e apoio intelectual, especialmente os Professores Doutores Benjamin Abdala Junior, José Nicolau Gregorin Filho e Rita de Cássia Chaves.

Ao meu marido, Humberto de Assis Borges, pela paciência e ombro amigo o tempo todo.

Aos meus filhos Anahí Silva Borges, pelo apoio constante, inclusive técnico na finalização da tese; Marana Silva Borges, pelo apoio e interlocução acadêmica pontuais; e Raoni Silva Borges, bem como ao meu genro, Antonio Torres del Cerro, pela colaboração e entusiasmo.

À minha família e a todos os meus irmãos, pelo apoio constante, especialmente ao meu irmão Ubirajara Souza Silva e à minha cunhada Ana Lucia Cardoso Meneses Franco, às minhas irmãs Tania Souza Rennó e Silma Souza Silva de Lima, e ao meu cunhado João Gilberto Gomes Rennó, pelo suporte em momentos essenciais.

À amiga cabo-verdiana, Verónica Ramos Oliveira Custódio, fada-madrinha, pela sua amizade generosa, pelo seu incansável apoio e incentivo em todos os momentos, me enviando material de Cabo Verde, mantendo interlocução comigo, me contando *stórias* e partidas e me ajudando a mergulhar na cultura cabo-verdiana, estreitando ainda mais os laços identitários que me ligam a Cabo Verde e ao seu povo. Sodade.

À Sandra Teixeira Neves, amiga cabo-verdiana, pela colaboração constante, pela interlocução, pelo incentivo e entusiasmo, trocando ideias, disponibilizando materiais, sempre atenta e em contato comigo, empenhando-se com generosidade, sem o que esta pesquisa não teria acontecido.

À amiga Elisangela Aparecida da Rocha pela interlocução e apoios constantes, e pela ajuda técnica na formatação da tese.

À rede de solidariedade dos amigos, de colegas da pós-graduação que encontrei pela jornada e de companheiros que me auxiliaram de várias latitudes, num verdadeiro *djunta-mon* cabo-verdiano: Dr. Manoel de Maria Texeira, Cleusa Aparecida da Silva, Monique Widmer, Vera Cíntia Alvarez, Iná Costa Camargo, Maurício Martins do Carmo, Oswaldo Osório, Armandina Moraes Estrela Lagos Tourinho, Euclides Lins de Oliveira Neto, Flávia Cristina Bandeca Biazetto, Ricardo “Riso” Silva Ramos de Souza, Manuel da Luz

Gonçalves, Celina Pereira, Mito Elias, Nadine Odete Ferreira Rodrigues, Maria Helena Carvalho Santos, Jorge Araújo, Odete Costa Semedo, Érica Antunes Pereira, Jorge Soares Silva, Tomé Varela da Silva, Emmanuel Rocha, Sandra Mascarenhas, Luiz Eduardo Barcelos Rodrigues, Maria Clara Marques Rodrigues, Maria Teresa Fernandes, Anabela Barroso, Ana Cordeiro, Cristina Mello, António Luis Rodrigues, Filomena Rosa, Luisa Lisboa, Maria Betania Alves dos Santos, Jussara de Oliveira Rodrigues, Priscilla Mayumi Soga Bonfim, Gerhard Seibert, Renato Mendes Alves, Pasquale Marino, Evandro Neves Fonseca, Branca Moriés, Ana Paula Candeias, Sandra Boavida, Paula Saraiva, Helena Pereira, Carla Abreu, Maria Filipe Rosa, Luiz Carlos Cardoso, Izabel Aparecida Romualdo, Creusa Ribeiro de Lima, Regina Celi Sant'Ana, Vera Duarte, Raquel Aparecida Dal Cortivo, José Augusto do Rosário, Lucialina Lutcha, Hermínia Curado Ferreira, Mauricio Oliveira Rios, Juliana Primi Braga, Ana Margarida de Pina e Leão Lopes.

RESUMO

SILVA, Avani Souza. **Narrativas orais, Literatura Infantil e Juvenil e identidade cultural em Cabo Verde**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – FFLCH, 2015, p. 325.

Tanto as tradições orais apropriadas pela Literatura Infantil e Juvenil quanto pela Literatura de maneira geral contribuem para a formação da identidade cultural, porque trazem elementos da cultura através dos quais nos reconhecemos e nos identificamos pelos laços de pertencimento. Destacamos como objetivo precípua deste trabalho a imersão no processo de construção da identidade cultural cabo-verdiana, híbrida e plural, a fim de dar visibilidade a estratégias de que lança mão a literatura para se apropriar tanto do patrimônio oral quanto das vivências históricas para dinamizar o imaginário infantil e juvenil. A oralidade, resgatada em vários números da Revista *Claridade* (1936 e 1937), evidencia-se na narrativa oral “O Lobo e o Chibinho”, transposta para a linguagem literária por Baltasar Lopes, no excerto “Bibia”, do romance **Chiquinho**, e ainda em cinco capítulos dessa obra publicados naquela revista. O imaginário infantil e juvenil crioulo será ainda por nós analisado a partir da leitura de “Infância”, primeira parte de **Chiquinho**, e da obra **Comandante Hussi**, de Jorge Araújo, em que enfatizamos diálogos interculturais e intertextuais ensejados pela paródia a texto jornalístico que motivou a obra. As categorias teóricas em que apoiamos nossas análises foram, respectivamente, identidade cultural (Stuart Hall) e hibridação (Néstor Canclini).

Palavras-chave: Cabo Verde; hibridação; identidade cultural; **Chiquinho**; **Comandante Hussi**

ABSTRACT

SILVA, Avani Souza. Oral Narratives, Children's and Youth Literature and cultural identity in Cape Verde. Doctoral Thesis. São Paulo: Universidade de São Paulo – FFLCH, 2015, p. 325.

The oral traditions appropriated by Children's and Youth Literature as well as by Literature in general contributed to the cultural identity formation since they have cultural elements which we recognize and identify ourselves with through belonging ties. The main aim of this paper is the immersion in the Cape Verdean process of cultural identity formation, hybrid and plural, in order to give visibility to strategies resorted to by Literature to incorporate both the oral heritage and the historical experiences to boost Children's and juvenile imaginary. The oral tradition, rescued in many of the *Claridade* magazine texts (1936 and 1937), become clear in the oral narrative "O Lobo e o Chibinho", transposed to the literary language by Baltasar Lopes, in the excerpt "Bibia", from **Chiquinho** novel, including in more five chapters in the same edition. The Creole Children's and Youth imaginary will be analysed in this paper by the readings of "Infância", in the first part of **Chiquinho**, and of the text **Comandante Hussi**, by Jorge Araújo, emphasizing intercultural and intertextual dialogues occasioned by parody to journalistic text that motivated the work. The theoretical categories that support the analyses in this paper were, respectively, cultural identity (Stuart Hall) and hybridization (Néstor Canclini).

Key words: Cape Verde, hybridization, cultural identity, **Chiquinho**, **Comandante Hussi**.

RIASSUNTO

SILVA, Avani Souza. **Tradizioni orali, Letteratura Infantile e Giovanile e identità culturale a Capo Verde**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – FFLCH, 2015, p. 325.

Tanto le tradizioni orali proprie della Letteratura Infantile e Giovanile quanto la Letteratura in generale contribuiscono alla formazione dell'identità culturale, perché portano in sé elementi della cultura attraverso i quali ci riconosciamo ed ci identifichiamo tramite legami di appartenenza. Vogliamo porre in evidenza, come obiettivo principale di questo lavoro, l'immersione nel processo di costruzione dell'identità capoverdiana, ibrida e plurale al fine di sviscerare le strategie che utilizza la letteratura per appropriarsi sia del patrimonio orale sia dell'esperienza storica, onde giungere ad attivare l'immaginario infantile e giovanile. La cultura orale, riscattata in vari numeri della Rivista *Claridade* (1936 e 1937), è particolarmente evidente nel racconto d'origine orale "O Lobo e o Chibinho", trasposto in linguaggio letterario da Baltasar Lopes, nel brano "Bibia" del romanzo **Chiquinho** e ancora in altri cinque capitoli di quest'opera pubblicati nella stessa rivista. L'immaginario infantile e giovanile creolo viene poi analizzato ancora a partire dalla lettura di "Infancia", prima parte di **Chiquinho** e **Comandante Hussi**, opere di Jorge Araújo, sottolineando i dialoghi interculturali ed intertestuali, sottesi alla parodia che si fa del testo giornalistico che ha motivato l'opera.

Le categorie teoriche che fondano le nostre analisi sono rispettivamente quella de "L'identità Culturale" di Stuart Hall e della "Ibridazione" di Néstor Canclini.

Parole chiave: Capo Verde; ibridazione; identità culturale; **Chiquinho**; **Comandante Hussi**.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – IDENTIDADE CULTURAL CABO-VERDIANA E PATRIMÔNIO IMATERIAL	
1.1 - Identidade – um processo em construção	18
1.1.1 - Globalização e diáspora nos processos de identidade	30
1.1.2 - O alimento como vetor da identidade	39
1.2 - A identidade cabo-verdiana – uma identidade plural	44
1.3 - Mestiçagem, criouliização e hibridação	52
CAPÍTULO 2 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL	
2.1 - Origens da Literatura Infantil e Juvenil	88
2.2 - As narrativas primordiais	93
2.3 - A Literatura Infantil e Juvenil – perspectivas de análise	103
2.4 - Qualidade literária nas obras de literatura Infantil e Juvenil	111
CAPÍTULO 3 – IMAGINÁRIO INFANTIL E JUVENIL, NARRATIVAS ORAIS E LITERATURA EM CABO VERDE	
3.1 - Tradições orais crioulas e patrimônio imaterial: identidades plurais	119
3.2 - Oralidade e escrita	140
3.3 - A Revista <i>Claridade</i> e a emergência da Literatura Infantil e Juvenil no Arquipélago ..	147
3.4 - Ti Lobo na Revista <i>Claridade</i> e o mito do tambor africano	161
CAPÍTULO 4 – O LOBO CABO-VERDIANO E OS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO DA PERSONAGEM	
4.1 - A gênese do lobo cabo-verdiano: diálogos com narrativas orais africanas e europeias	181
4.2 - A presença da cabra no universo narrativo crioulo: diálogos intertextuais	184
4.3 - O lobo, a lebre, o hipopótamo e a ganga	186
4.4 - Ti Lobo – marcas guineenses	192
4.5 - As representações de Ti Lobo: de homem a animal antropomorfizado	196
4.6 - Stória, stória! Fortuna di seu, amen!	201
CAPÍTULO 5 – LITERATURA INFANTIL E JUVENIL CABO-VERDIANA NO ARQUIPÉLAGO E NA DIÁSPORA: GRANDES MARCOS	
5.1 - “Bibia”: seres sobrenaturais na Revista <i>Claridade</i>	206
5.2 - Chiquinho – “Infância”	224
5.3 - Comandante Hussi	259
CONSIDERAÇÕES FINAIS	298
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	310

INTRODUÇÃO

A Literatura Cabo-verdiana tocou-nos profundamente, desvelando laços identitários semelhantes entre a cultura crioula e a cultura do nordeste brasileiro, principalmente do sertão da Bahia, de onde procedemos, também deslocados no final dos anos 1950, como foram deslocados os cabo-verdianos, inter-ilhas e para a diáspora, iniciada no século XVI com os navios baleeiros. A noção de deslocamento, que é experimentada quando se sai de sua terra ou de seu país, a que Stuart Hall designa como sentimento de deslocamento anterior ao próprio conhecimento da noção de identidade (HALL, 1997-1998), aproximou-nos mais da cultura crioula. Foi esse denominador que nos levou a estudar a identidade cultural cabo-verdiana, não para mapear aproximações com a identidade cultural brasileira, ou especificamente nordestina, mas para entender como a cultura cabo-verdiana se constitui de forma híbrida e plural e como essa identidade forja a literatura e é forjada por ela.

As similaridades entre o arquipélago de Cabo Verde e o interior do nordeste brasileiro, que eram mais marcantes até os dez últimos anos (a partir dos quais o nordeste mudou substancialmente), estão a merecer mais estudos e destaques do ponto de vista cultural e antropológico. Mediadas pela colonização portuguesa nos dois países, pelas similaridades climáticas e pelo fato de ter sido Cabo Verde grande entreposto de escravizados¹ que vieram para as Américas e para o Brasil, as semelhanças foram sendo detectadas, a partir principalmente dos anos de 1930, em que os escritores cabo-verdianos miraram-se nos modelos literários brasileiros,

¹ Preferimos usar o termo "escravizado/a/os/as" em lugar de escravo/a/os/as por ser corrente na área de estudos que o primeiro termo indica circunstância histórica, enquanto o segundo denota condição.

buscando um afastamento dos modelos europeus vigentes no sentido de adquirir uma especificidade cultural.

Com esse pano de fundo, de sentimento de deslocamento de que fala Stuart Hall, debruçamo-nos sobre a cultura crioula para identificar as tradições orais e suas formas de contato com e de resgate pela Literatura, que fertilizam o imaginário infantil e juvenil das ilhas. Portanto, as questões enfocadas neste trabalho, ao fim e ao cabo, resumem-se a: como as tradições orais e as narrativas orais fertilizam a Literatura Infantil e Juvenil; o sentimento de deslocamento representado na diáspora, tendo como metáfora dela a novela **Comandante Hussi**; e como a produção literária, tanto a que resgata narrativas orais e/ou experiência histórica diaspórica no âmbito imaginário das crianças e jovens contribui para sedimentar a noção de pertencimento e, portanto, os laços culturais identitários.

Apoiando-nos, fundamentalmente, nos conceitos de identidade cultural e de hibridação, propostos por Stuart Hall (2006) e Néstor Garcia Canclini (2003), respectivamente, pretendemos, neste trabalho, analisar as tradições orais crioulas, notadamente as narrativas orais, que compõem o imaginário ilhéu representado na Literatura Infantil e Juvenil — de que o romance **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, é o precursor —, à luz de considerações identitárias sobre a cultura cabo-verdiana, tanto do ponto de vista teórico quanto crítico, sobretudo com o apoio de antropólogos cabo-verdianos, dos quais destacamos António Carreira, Gabriel Mariano, João Lopes Filho, José Carlos dos Anjos, Gabriel Fernandes e Manuel Brito-Semedo, entre outros, que discutem questões básicas de formação da sociedade cabo-verdiana como a mestiçagem, conceito fundamental para o entendimento do mundo crioulo erigido no arquipélago.

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado **Identidade Cultural Cabo-verdiana e Patrimônio Imaterial**, enfocaremos a identidade como processo contínuo e ininterrupto de construção, tendo como suporte das nossas reflexões as obras de Stuart Hall, **A identidade na pós-modernidade** (2006) e **Da diáspora – identidades e mediações culturais** (2003) e chamando ainda à contribuição para o entendimento da construção de identidade cultural os seguintes teóricos: Zygmunt Bauman e Kathryn Woodward, além dos pesquisadores brasileiros José Luis Jobim, Tomaz Tadeu Silva e Renato Ortiz.

Adentrando a constituição da identidade crioula, híbrida e plural, procederemos à análise dos processos de mestiçagem ocorridos no arquipélago, referenciando-nos também em estudos de Serge Gruzinski, Édouard Glissant, Néstor García Canclini e outros, sobre mestiçagem, crioulação e hibridação, conceitos operativos para a discussão da problemática; nos estudos consagrados de literatura e cultura cabo-verdianas da pesquisadora brasileira Simone Caputo Gomes, bem como em textos relevantes de escritores cabo-verdianos que pensam a cultura crioula, como David Hopffer Almada, José Luís Hopffer Almada, Luís Romano, (além dos antropólogos citados anteriormente), com destaque para Tomé Varela da Silva, grande estudioso do patrimônio imaterial do arquipélago, sobretudo no que concerne às realizações orais.

No segundo capítulo, **Algumas considerações sobre Literatura Infantil e Juvenil**, teceremos considerações sobre a Literatura Infantil e Juvenil, bem como suas origens e perspectivas de análise, tomando como ponto de partida os estudos de pesquisadores brasileiros como Nelly Novaes Coelho, Maria dos Prazeres Santos Mendes e Maria Zilda da Cunha. Buscamos nos reportar às origens para compreendê-la na sua evolução e importância no mundo atual, em que seu espaço

é de competição com mídias e jogos digitais, principalmente, em esfera planetária, devido à globalização e à mundialização da cultura. Discorreremos ainda sobre a qualidade literária dos textos para crianças e jovens, delimitando um espaço para essas publicações dentre aquelas marcadamente de cunho didático-pedagógico ou de construção gráfica arrojada, que inundam o mercado editorial, mas que não acrescentam qualidade literária aos textos. Buscamos apoio teórico em Peter Hunt (2010) e Roland Barthes (1970).

No terceiro capítulo, **Imaginário infantil e juvenil, narrativas orais e Literatura em Cabo Verde**, enfatizaremos que as tradições orais crioulas fazem parte do patrimônio cultural imaterial, como definido por Gallois (2006), evidenciando os ciclos de narrativas orais crioulas e a diversidade de seres maravilhosos que participam deles. Daremos destaque ao papel da Revista *Claridade* na divulgação dessas tradições que formam o lastro cultural do ilhéu e constituem importantes vetores da construção da identidade crioula.

Ainda neste capítulo, discorreremos sobre a oralidade e escrita, baseando-nos nas fundamentações teóricas de Walter Ong, para quem as narrativas orais são artísticas e complexas, contrapondo-se à conceituação de forma simples de André Jolles (1976), do qual destacamos as características do conto popular, porque produtivas para o nosso trabalho, somadas àquelas concebidas por Câmara Cascudo (1986) e Vladimir Propp (1984). Nesse sentido, a Revista *Claridade*, enfocada mais diretamente, será considerada como porta-voz do nascimento da Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, ao trazer a lume uma narrativa oral transposta para a literatura, dinamizando o imaginário infantil e juvenil das ilhas. Esse enfoque resultará na análise do conto “O Lobo e o Chibinho”, a partir da qual

serão percorridas trilhas da gênese do lobo cabo-verdiano e seus diálogos com as narrativas orais africanas e europeias.

No quarto capítulo, **O lobo cabo-verdiano e os processos de hibridação da personagem**, debruçamo-nos sobre a gênese do lobo cabo-verdiano, associando-o remotamente ao lobo europeu, mas principalmente a um ciclo de estórias guineenses protagonizado pelo lobo e pela lebre. Identificamos, subjacente às narrativas, o diálogo com a estrutura das fábulas, indicando um longo processo de hibridação na construção das narrativas orais do ciclo do lobo, resultando em contos de complexa efabulação e de maior dimensão em relação à fábula. Buscamos no universo narrativo guineense diálogos com as narrativas do ciclo do lobo, consubstanciados na presença, no universo cabo-verdiano, das mesmas personagens guineenses: o lobo, o pêxe cavalo (hipopótamo) e a ganga.

Apontamos as formas de representação de Ti Lobo e de Chibinho, no universo crioulo, respectivamente como homem e lobo antropomorfizado; e como rapazinho e cabritinho ou lobo, também antropomorfizados. Deduzimos que a recente representação de Ti Lobo como lobo, seja no imaginário crioulo, seja em revistas, gibis e coletânea de histórias, é decorrente dos processos de hibridação e resultado do trânsito de culturas promovidos pela globalização, bem como pelos fluxos culturais promovidos pela diáspora cabo-verdiana, principalmente nos Estados Unidos, que impactam a identidade cultural ao influenciar novos modos de vida e de consumo no arquipélago.

No último capítulo, **Literatura Infantil e Juvenil no arquipélago: grandes marcos**, realizaremos uma análise do excerto “Bibia”, dando relevo aos seres sobrenaturais e maravilhosos que povoam o universo ficcional do romance **Chiquinho**, bem como a cultura crioula, como detectamos nas obras dos estudiosos

cabo-verdianos citados. Procederemos à análise de “Infância”, primeira parte do romance **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, à luz da conceituação de hibridação por Canclini, evidenciando as narrativas orais formadoras da identidade crioula refletidas na cultura das ilhas e transcontextualizadas para a ficção literária. **Comandante Hussi**, obra de Jorge Araújo produzida na diáspora, dialoga com espaços geopolíticos constitutivos da identidade cabo-verdiana e será analisada à luz das categorias paródia e sátira, como postuladas por Linda Hutcheon (1989).

Parte de uma pesquisa ampla e que pretendemos que prossiga em verticalização, este trabalho pretende, neste momento da vida acadêmica, apresentar análises e resultados parciais sobre as relações entre a Literatura para crianças e jovens em Cabo Verde e a identidade cultural crioula, e esperamos que ele possa contribuir para o enriquecimento da nossa área de conhecimento no que toca à questão, fundamental para quem se dedica a estudos da produção cultural do arquipélago e da diáspora.

Estruturamos a tese em capítulos, como de praxe, entretanto promovendo relações entre eles, em uma tessitura na qual um vai apontando conteúdos do outro e retomando elementos de capítulos anteriores, tendo sempre como fio estruturador as teorias da identidade, mestiçagem, criouliização e hibridação correlacionadas com os temas tratados no trabalho. Esse método de escrita nos pareceu mais produtivo, porque vai envolvendo as partes constituintes da tese (teoria, pesquisa e análise), num processo apontado pela Profa. Doutora Maria Zilda da Cunha semelhante ao das lavadeiras, em que elas vão esfregando, juntando e separando as roupas ao mesmo tempo, resultando ao final na lavagem de todas as peças.

Convidamos o leitor a adentrar a cultura crioula, conduzido pelos Estudos Culturais, que iluminam as questões identitárias, para que a Teoria da Literatura seja

um instrumento privilegiado cada vez mais poderoso de análise. Os teóricos chamados a iluminar este trabalho participam de uma espécie de *djunta-mon* (juntar as mãos) cabo-verdiano, em que a contribuição de cada um complementa a dos demais. Acompanhados deles, percorreremos, como leitores, este longo percurso de construção da identidade, lembrando, com Édouard Glissant, que o ser humano está em perpétuo processo, e que não é ser, mas “sendo”.

CAPÍTULO 1 – IDENTIDADE CULTURAL CABO-VERDIANA E PATRIMÔNIO IMATERIAL

1.1 - Identidade – um processo em construção

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Ítalo Calvino)

A partir do pensamento contemporâneo das ciências da comunicação e das ciências sociais como um todo, envolvendo a filosofia, a história e a antropologia social, é de se ressaltar a emergência dos questionamentos sobre as identidades, colocando-se essa discussão na ordem do dia para a compreensão do mundo em que vivemos. Nesse sentido, a identidade é observada por diferentes prismas e teóricos, alguns considerando uma perspectiva da identidade pessoal, outros considerando a perspectiva da identidade coletiva. Recorremos, nesta pesquisa, aos estudos na área das ciências sociais em busca de suportes teóricos para focalizar os elementos identitários da cultura presentes na Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana e compreender como se organizam na formação da identidade cultural.

A área de pesquisa à qual os nossos estudos estão vinculados é a de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, sendo produtivo para a análise que busquemos a contribuição das outras áreas do conhecimento. Para a compreensão da categoria identidade, recorreremos fundamentalmente aos estudos de Stuart Hall (2006), Zygmunt Bauman (2005), José Luis Jobim (2006), Renato Ortiz (s.d.) e Kathryn Woodward (2012). À medida que for necessária a elucidação de um ou outro ponto mais obscuro sobre questão tão polêmica e atual,

recorreremos a outros teóricos, lembrando sempre que os estudos sobre as identidades se complementam e complementam o arcabouço teórico da pesquisa, no sentido de proporcionar uma contribuição intelectual maior ao leitor.

José Luis Jobim (2006), como os demais autores que se dedicam ao tema, lembra que o tema da identidade não é absolutamente novidade nos estudos literários no Brasil, já que vem sendo trabalhado mais intensamente pelo menos desde os anos oitenta² do século XX.

Para o pesquisador brasileiro, a representação identitária do que é ser brasileiro surge de um projeto de legitimação local do que é o Brasil. Podemos, então, com base nessa assertiva, aceitar que nesse contexto de representação do que é o Brasil e o que é ser brasileiro, ressurgiu a questão identitária no Brasil. Essa conclusão pode ser estendida ao caso cabo-verdiano, pois a questão da identidade começa a se intensificar em Cabo Verde com a afirmação dos temas e valores regionais propostos pela Revista *Claridade*, a partir de 1936, ano da publicação de seu primeiro número.

Antes, porém, da Revista *Claridade*, que marcará a história da Literatura Cabo-verdiana e a construção da identidade nacional fundada no resgate da cultura, da língua e da tradição cabo-verdianas, ponderamos uma busca de identidade crioula promovida pelos poetas de então. Simone Caputo Gomes, no texto “A poesia de Cabo Verde: um trajeto identitário” (2008), destaca essa busca de identidade em

² Jobim esclarece que a questão da identidade sempre emergia após uma derrota, como no caso da França após a derrota na guerra contra a Prússia, em 1870; no oitocentos, na Alemanha, após a derrota contra Napoleão; na Espanha, em 1898. Ele associa a emergência da discussão sobre identidade, do desejo de identidade, sempre no momento de uma derrota, de uma repressão (JOBIM, 2006, p. 187). Jobim alinha-se com Antonio Candido (1999, p. 105) quando o crítico afirma que “durante a formação nacional dos países da América Latina, quase tudo devia passar pela literatura e que, por isso, ela foi “uma espécie de veículo que parecia dar legitimidade ao conhecimento da realidade local” (JOBIM, 2006, p. 87-188). Sob essa perspectiva, podemos situar também o caso de Cabo Verde em que a literatura, no processo de formação como nação e posteriormente como Estado, teve grande importância para dar a conhecer a realidade local.

poetas vinculados ao *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*³, publicação importante de divulgação literária para o Brasil, Angola, Moçambique e São Tomé.

Destaca a pesquisadora brasileira que o recurso ao mito arsinário ou hesperitano como Origem (associada à ideia de Pátria) presentifica-se na obra poética de alguns desses autores como um percurso de busca da identidade crioula. Percorrem, pois, esse caminho as obras de José Lopes (*Hesperitanas*, 1928, e *Hespérides*, 1929) e de Pedro Cardoso (*Jardim das Hespérides*, 1926, e *Hespéridas*, 1930), possibilitando a identificação da origem das ilhas de Cabo Verde, como assinala Simone Caputo Gomes, como sendo as “ilhas do velho Hespério – pai das Hespéridas – que abrigavam jardins repletos de pomos de ouro, guardados pelo dragão de cem cabeças, morto por Hércules” (GOMES, 2008, p. 131).

Seguindo esse percurso de busca da identidade crioula por intermédio dos mitos de origem de Cabo Verde, sublinha ainda a pesquisadora (GOMES, 2008, p. 131) que “As “ilhas perdidas no meio do mar”, destacadas por Jorge Barbosa em seu antológico *Arquipélago*, 1935, já eram identificadas por Camões *n’Os Lusíadas* (C.V, 7, 8, 9) como Cabo Verde (Cabo Arsinário ou Estrabão). Ocorrem também tentativas de identificação das ilhas de Cabo Verde com o continente submerso da Atlântida, visível também no poema “Arquipélago”, de Jorge Barbosa, segundo Gomes (2008, p. 132). Desse modo, tanto o mito arsinário ou hesperitano, quanto o mito atlântico, como busca de origem, estariam, de acordo com Gomes, ligados à busca da identidade cabo-verdiana por parte dos poetas anteriores à *Claridade*.

Mais adiante verificaremos a importância da revista *Claridade* na formação e incremento da literatura cabo-verdiana, incluída a Literatura Infantil e Juvenil, e no fortalecimento dos valores regionais e da identidade cultural do arquipélago.

³ O *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, publicado regularmente durante o período de 1851 a 1932, divulgava textos de Portugal, Brasil e das colônias portuguesas na África e na Ásia: historietas, anedotas, lendas, poesias, mornas, letras de música, algumas em crioulo.

Para Renato Ortiz, o tema da identidade é rico e controverso: a globalização, os fluxos de pessoas atravessando as fronteiras dos Estados-nação, as transnacionais, os fluxos internacionais de capital e de bens culturais, a conectividade da internet, recolocam a questão da identidade na ordem do dia (ORTIZ, s.d.).

Segundo Katryn Wooward, a identidade tem se destacado como uma questão central nos debates contemporâneos, considerando “o contexto das reconstruções globais das identidades nacionais e étnicas e da emergência dos ‘novos movimentos sociais’, os quais estão preocupados com a reafirmação das identidades pessoais e culturais” (WOODWARD, 2012, p. 68).

Jobim (2006) coloca ainda em relevância a questão da identidade, destacando os processos e limites das escolhas pessoais de identidade em geral e da identidade nacional em particular. Para ele, na atualidade, existe uma corrente de pensamento centrada na ideia de que é possível para cada um selecionar sua própria identidade, em vários níveis. Lembrando, todavia, que essa corrente se relaciona de alguma forma ao “individualismo” do século XIX, a partir do qual cada pessoa poderia eleger sua própria identidade, alerta que essa escolha, todavia, esbarra no mito de que as identidades podem ser soberanas e independentes, desvinculadas dos cercos sociais que existem como, por exemplo, os contextos sócio-históricos e as fronteiras dos Estados-nação. Assim, o teórico é levado à conclusão de que a noção de subjetividade contemporânea não pode ser separada dos processos sócio-históricos de formação do sujeito dentro do sistema capitalista, porque a identidade decorre desses processos (JOBIM, 2006, p. 190).

Dessa forma, teríamos um contexto histórico em que se forma um sujeito que sequer está interessado no contexto em que está imerso: autocentrado, crente na

liberdade absoluta de suas escolhas e desatento à herança histórica recebida por sua geração. Ou seja, esse mesmo sujeito não percebe que a noção de individualismo – que lhe permitiria escolher uma identidade própria – está relacionada a um determinado contexto histórico, pois as escolhas pessoais de identidade apresentam diferentes graus de possibilidade de intervenção do sujeito (JOBIM, 2006, p. 190). Nesse sentido, ao escolher tal ou qual identidade, o sujeito, pode esbarrar em obstáculos maiores ou menores à realização de seus desejos, conforme explica Jobim:

Se a maioria das pessoas tem mais de uma identidade social, em função dos variados grupos em que são inseridas, [torcedor do flamengo, aluno da USP, cidadão britânico etc.] identidades não têm o mesmo status para cada sujeito, visto que algumas são mais “permanentes”, “inescapáveis” – ou qualquer outro adjetivo que signifique estarem além do alcance da escolha pessoal de cada um (JOBIM, 2006, p. 190).

Na atualidade, no contexto das regras de pertença a um Estado-nação, a identidade não é simplesmente um caso de escolha pessoal, uma vez que a pertença a uma comunidade nacional é imposta por regras supra-individuais. O controle do fluxo de pessoas através das fronteiras dos Estados-nação torna restritivo o desejo de uma pessoa escolher entre ser brasileiro, chinês ou britânico, por exemplo.

Os descendentes de cabo-verdianos nos Estados Unidos, sobretudo em New Bedford (Massachusetts), não reivindicam a fundação de um Estado-nação autônomo, mas sim o reconhecimento de sua herança cultural, sem rejeitar a cultura hegemônica americana e sem negá-la. Os cabo-verdianos emigrantes desejam sua própria cultura reconhecida, professam a diferença dela e compartilham seu modo de ser e de estar no mundo, dando e recebendo algo da cultura americana de acolhimento. E a presença de um departamento de crioulo (língua cabo-verdiana) em uma universidade americana significa resultado desse processo de

reconhecimento da herança cultural. Isso só foi tornado possível graças à política do multiculturalismo em alguns países que permitem que grupos que valorizam sua identidade cultural herdada ganhem espaço de reconhecimento e manifestação no Estado em que estão incluídos. Como nos lembra Jobim, está em curso um movimento global de reconhecimento de diversas identidades culturais que dividem o mesmo espaço:

[...] trata-se de uma questão que atinge a todo planeta, e não apenas a este ou aquele grupo dentro de determinado país, tanto que, na 33ª. Conferência Geral das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), realizada em Paris (em outubro de 2005), aprovou-se a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais, documento que pretende garantir igualdade de condições para as manifestações culturais e, ao mesmo tempo, protegê-las contra os possíveis efeitos da padronização e homogeneização cultural. 154 países votaram a favor do documento, quatro se abstiveram (Austrália, Nicarágua, Honduras e Libéria) e dois votaram contra: Israel e Estados Unidos. Ressalte-se que os EUA votaram contra não porque sejam contra a diversidade, mas porque desejam que esta questão seja tratada pela Organização Mundial do Comércio (OMC), como componente do comércio internacional de bens e serviços culturais (JOBIM, 2006, p. 194).

Para melhor compreensão da identidade, cabe aqui conceituar nação e estado-nação, uma vez que as identidades se processam nesses espaços e a eles estão ligadas e sofrem seus impactos. Jobim, por exemplo, adota a definição de nação defendida por Ernst Renan, segundo a qual ela representa

[...] uma estrutura política baseada não em uma homogeneidade racial, linguística ou religiosa pré-existente, mas como resultado de uma vontade coletiva de seus cidadãos, presumindo um “plebiscito cotidiano” para contar com o assentimento dos grupos diversos cujo desejo de se unirem constituiria a própria nação (RENAN, Apud JOBIM, 2006, p. 191).

Benedict Anderson (1993, p. 25) define a nação como uma comunidade politicamente imaginada e inerentemente limitada e soberana. É imaginada porque os membros de uma nação, por menor que seja, não conhecem todos os seus compatriotas, não os viram ou sequer falaram com eles, no entanto os imaginam e na mente de cada um deles vive a imagem dessa comunhão. A nação se imagina

como limitada porque suas fronteiras, ainda que porventura elásticas, são finitas, para além das quais haverá outras nações; e soberana, porque as nações sonham em ser livres, e a garantia dessa liberdade é um Estado soberano.

Finalmente, Benedict Anderson explica que a nação se imagina como uma comunidade, porque, independentemente das desigualdades e da exploração, concebe-se sempre com um companheirismo profundo, horizontal. Ele lembra, inclusive, que essa fraternidade permitiu, durante os últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas matem e, sobretudo, estejam dispostas a morrer por imaginações tão limitadas (ANDERSON, 1993, p. 25).

Para Anderson, enquanto os estados nacionais são novos e históricos, as nações que lhes dão expressão política presumem sempre um passado imemorial (Ibidem, p. 29). É nesse sentido que as nações precedem aos Estados, como é o caso de Cabo Verde, como nos lembra o ensaísta e pesquisador cabo-verdiano Manuel Brito-Semedo (2006): o arquipélago se configurou como Estado Nacional após a independência, mas já existia como nação, embora ligada ao império colonial português de que fazia parte.

Renato Ortiz traz clara contribuição ao entendimento do que seja uma nação:

A nação define um espaço geográfico em cujo interior se realizam as aspirações políticas e os projetos pessoais. Nesse sentido, o Estado-Nação não é apenas uma entidade política e administrativa; ele é uma instância de produção de sentido [...]. Dessa forma, a nação, para se constituir como tal, deve acomodar os interesses de grupos diversificados – as nacionalidades, os povos indígenas, as populações de origem negra nos países com passado escravista (ORTIZ, s.d., 71).

De acordo com Stuart Hall, uma nação não é apenas uma entidade política, mas uma comunidade simbólica, “algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas [...] participam da ideia de nação tal como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2006, p. 49).

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Segundo Hall: “Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós” (Ibidem, p. 50). Por isso, ao produzir sentidos sobre a nação, as culturas nacionais, com base no processo de identificação, constroem identidades.

Desse modo, as identidades nacionais são construídas por intermédio “da narrativa da nação tal como ela é contada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” (Ibidem, p. 52) Essas narrativas nos municiam de uma série de imagens, estórias, eventos históricos, símbolos, rituais, experiências compartilhadas, desastres etc que dão sentido à nação, e as pessoas veem-se compartilhando dessa narrativa.

A propósito da similaridade de conceitos de identidade nacional e identidade cultural, Maria Isaura Pereira de Queiróz (1989), referindo-se à heterogeneidade cultural nas camadas sociais brasileiras – a propósito especificamente da umbanda e de sua inserção nos diversos segmentos sociais brasileiros – conclui que a identidade nacional se origina e se expressa pela identidade cultural. Ressalta, assim, que no Brasil essas noções eram tomadas como sinônimos, enquanto que para o europeu a “identidade nacional une entre si coletividades [...] que podem ter patrimônios culturais muito diversos [e essa] união é essencialmente política e se faz por intermédio de sentimentos comuns de adesão e de devotamento a uma sociedade global” (QUEIRÓZ, 1989, p. 30).

A pesquisadora observa ainda que, para os brasileiros, entretanto – e aqui acreditamos que a argumentação também se aplica ao caso cabo-verdiano – as duas concepções de identidade, nacional e cultural, se confundem, uma vez que

todas as comunidades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante que compõe o nacional (QUEIRÓS, 1989, p. 30).

Manuel Brito-Semedo, ao estudar o impacto da imprensa no arquipélago de Cabo Verde para a formação da identidade nacional, atribui um grande peso à imprensa periódica, porque ela serviu para que os cabo-verdianos dessem maior amplitude ao combate na defesa de seus interesses. Mas não apenas isso, ela também deu uma grande contribuição para a formação de uma consciência de pertença a uma “comunidade imaginada”, na expressão de Benedict Anderson, com uma identidade própria, que caracterizava os cabo-verdianos e os distinguia de outras identidades (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 15).

Brito-Semedo (2006, p. 53), para tanto, adota a definição de nação concebida pelo geógrafo angolano Ilídio do Amaral:

A nação consiste num povo que possui uma língua comum (ou dialetos de uma língua comum), comum patrimônio de costumes e tradições, os quais podem ter sido interiorizados a ponto de os considerarem obrigatórios, e que reconhece interesses comuns e a comum necessidade de uma soberania própria (AMARAL, 2000, p. 53).

De acordo com Kathryn Woodward, Benedict Anderson utiliza a expressão “comunidade imaginada” como subsídio à noção de que a identidade nacional é dependente da ideia que fazemos dela (WOODWARD, 2012, p. 24). Como é impossível conhecer todas as pessoas que partilham a mesma identidade nacional, deveríamos ter uma ideia partilhada sobre aquilo que a constitui. Assim, conclui a autora, a diferença entre as diversas identidades nacionais reside justamente nas diferentes formas com que são imaginadas. No entanto, alerta que atualmente essas “comunidades imaginadas” estão sendo contestadas e reconstituídas. Hoje, por exemplo, os partidos de direita na Europa reivindicam uma identidade europeia em contraposição à suposta ameaça da identidade dos Outros, sobretudo dos africanos

do norte da África que afluem para o continente europeu. Essa atitude é cada vez mais frequente nas políticas da União Europeia, não apenas com relação a africanos, mas também a asiáticos e latino-americanos (WOODWARD, 20012, p. 25).

Citando Robins (1997), Woodward lembra que “as velhas estruturas dos estados e das comunidades nacionais entraram em colapso, cedendo lugar a uma crescente transnacionalização da vida econômica e cultural” (Ibidem, p. 21). Essas argumentações nos aproximam das propostas de Tomaz Tadeu, que argumenta que as identidades nacionais funcionam, em grande parte, por meio daquilo a que Benedict Anderson designou de “comunidades imaginadas”, na medida em que não existe uma comunidade natural em torno da qual possam se reunir pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional; a comunidade precisa ser inventada. Ou seja, é necessário criar laços imaginários que permitam ligar essas pessoas entre si, sem os quais elas seriam isoladas, sem nenhum sentimento de terem algo em comum (SILVA, 2012, p. 85). Nesse processo, a língua é um fator fundamental, porque com ela com ela agregam-se outros símbolos nacionais: hino, bandeira, brasões (Ibidem, p. 87).

Como nos lembra Benjamin Abdala Junior, o paradigma clássico das relações internacionais com base no Estado-Nação começa a ser superado. Uma das questões que volatilizam as fronteiras rígidas do Estado-Nação, tornando-as mais porosas, são as migrações. Para Abdala Junior, as migrações internacionais tendem a ser mais diversificadas em face do processo de mundialização da economia, “em que se recriam fronteiras reais e imaginárias, e os indivíduos deslocam-se nas direções convenientes para as corporações multinacionais, que orientam os fluxos em seu favor” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 144).

Para o pesquisador, a maioria dos estudiosos são concordes em que o Estado-Nação, com sua sociedade nacional, continuará a existir. No entanto, em face da globalização, a forma tradicional da sociedade nacional, com o suposto da soberania, encontra-se debilitada. As migrações internacionais tendem a se diversificar no âmbito do cosmopolitismo.

Essas reflexões apontam para a constatação de Stuart Hall de que a Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja constituída de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia, pois “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2006, p. 62). Por conseguinte, como lembra Hall, “a formação de enclaves étnicos minoritários no interior dos Estados-nação do Ocidente levou a uma ‘pluralização’ de culturas nacionais e de identidades nacionais” (Ibidem, p. 83). O que nos leva à constatação de que, com a globalização, as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades híbridas tomam o seu lugar, como alerta Stuart Hall em relação aos impactos da globalização sobre as identidades locais e nacionais (Ibidem, p. 69).

Consoante Renato Ortiz, diversas práticas culturais como as festas cívicas, os desfiles pátrios, a bandeira, o hino e os heróis nacionais, cultuados nas escolas de primeiro grau, são o cimento de uma nova solidariedade⁴. Este é o contexto no qual se forja a identidade nacional, imagem na qual se auto-reconhecem os membros de uma mesma comunidade (ORTIZ, s.d., p. 77). Ortiz menciona ainda como a juventude pode se identificar ou se contrapor aos adultos, formando sua própria identidade. Segundo ele, a conduta de um estrato particular de jovens na sociedade

⁴ Na escola em Cabo Verde, há atividades pedagógicas em comemoração ao Dia da Independência Nacional, no dia 05 de julho, prática que contribui para o fortalecimento da identidade nacional. Os aniversários da Independência Nacional de Cabo Verde também são comemorados nas Associações de Cabo-verdianos na diáspora. Na cidade de Santo André, no estado de São Paulo, em comemoração à data, a Associação Cabo-verdiana anualmente promove almoço em que são servidos pratos típicos crioulos, seguidos de tocatina e baile. Neste ano de 2015, as comemorações dos 40 anos da Independência Nacional serão mais intensas em Cabo Verde, envolvendo todos os órgãos públicos.

contemporânea “só pode ser entendida no contexto da mundialização – *t-shirt*, tênis, calças *jeans*, ídolos de *rock*, *surf*, *skate* são referências desterritorializadas que fazem parte de um léxico, de uma memória juvenil internacional-popular” (Ibidem, p. 85). Portanto, acentua o sociólogo, a convivência dos jovens é tecida no círculo das estruturas mundiais. Para construir suas identidades eles escolhem símbolos e signos decantados pelo processo de globalização. Agindo assim, identificam-se entre si e se diferenciam do universo adulto (ORTIZ, s.d., p. 85).

A identidade, assim, é compreendida como culturalmente formada, sendo construída num processo e, por sua vez, ligada à discussão das identidades coletivas, tal como as identidades regionais e nacionais e outras que constituem “quadros de referência e sentidos estáveis, contínuos e imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real”, como nos lembra Stuart Hall (1996, p. 68). É possível, então, nessa perspectiva, perceber o caráter de representação coletiva da identidade como um conjunto de significados partilhados.

Baseando-nos nas concepções de Woodward (2012), entendemos que há uma relação importante entre o subjetivo e o coletivo na vivência das identidades, sendo que não há como vivenciar uma identidade cultural específica se esta não for incorporada à identidade pessoal de cada agente social. Nesse sentido, reportamo-nos à definição de Stuart Hall a respeito das identidades culturais:

As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa “lei de origem” (HALL, 1996, p. 70).

1.1.1. - Globalização e diáspora nos processos de identidade

Na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas.

(Stuart Hall)

A identidade cultural, como a identidade pessoal, sofre impactos do processo de globalização, fenômeno econômico e cultural de trânsito transnacional, que interfere na vida e nas culturas, deslocando as identidades. Por isso, não há como se estudar a identidade sem ter em consideração os impactos da globalização ou mundialização da cultura sobre ela.

A globalização, de acordo com Stuart Hall, refere-se àqueles processos, atuantes em uma escala global, que atravessam fronteiras nacionais, “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tonando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p. 67). Devido à interconexão promovida pela globalização, um acontecimento em um determinado lugar tem imediatamente impacto em outros, ainda que distantes.

Nesse viés analítico, Ortiz assinala que grupos de classes médias mundializadas podem se aproximar, uma vez que partilham os mesmos gostos (moda, TV, filmes etc.) (ORTIZ, s.d., p. 86). Assim, as empresas transnacionais, a mídia e o mercado são considerados instâncias de legitimação cultural, constituindo espaços de definição de normas e de orientação de conduta. Sua autoridade modela as pessoas esteticamente e na sua maneira de ser. Desta forma, o Estado e a escola são atores privilegiados na construção da identidade nacional.

Ortiz sugere então que as agências que atuam em nível mundial favorecem a elaboração de identidades desterritorializadas. Isso quer dizer que essas empresas promovem, por intermédio da globalização, uma espécie de homogeneização de hábitos de consumo e de conduta, promovendo identidades semelhantes. Para o sociólogo, no processo de globalização, as fronteiras da nação não conseguem mais conter os movimentos identitários existentes em seu seio. Exemplos disso são os discursos ecológicos e étnicos que permeiam muitos espaços (ORTIZ, s.d., p. 86).

Stuart Hall, ao se debruçar sobre a questão da identidade, define a identidade cultural como aqueles “aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p. 8). Para Hall, a nossa identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Acrescenta que a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento e que nos acompanha até a morte. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Há uma incompletude na identidade, ela está sempre em formação, sempre em processo, continuamente sendo construída.

Para identificar esse processo de formação da identidade, Stuart Hall lembra que as partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, constantemente negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas na vida adulta. Assim, Hall conclui que, ao invés de falar da identidade como acabada, definitiva, deveríamos falar em identificação e concebê-la como um processo em andamento (HALL, 2006, p. 39).

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos acrescenta que

[...] as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 1999, p. 119).

A título de esclarecimento sobre o conceito de identificação adotado por Stuart Hall e Boaventura Sousa Santos, buscamos referência em Kathryn Woodward. A autora lembra que a ênfase na representação e o papel-chave da cultura (por exemplo, a semiótica da imagem, da publicidade, das telenovelas etc.) na produção dos significados que envolvem todas as relações sociais levam a uma preocupação com a identificação, entendida como um processo pelo qual nos identificamos com os outros, baseados seja nas similaridades, seja nas diferenças (WOODWARD, 2012, p. 19).

Segundo Kathryn Woodward, o conceito de identificação tem sua origem na psicanálise, e essa gênese está ligada à compreensão da criança, na fase edipiana, de sua própria situação como sujeito assexuado. Ela esclarece ainda que esse conceito foi apropriado pelos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes que nos aproximam e fazem com que nos vejamos na imagem ou na personagem apresentada na tela e nos identifiquemos com ela (WOODWARD, 2012, p. 19).

Para Stuart Hall, dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. O próprio processo de identificação, por intermédio do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório,

variável e problemático, como lembra Hall (HALL, 2006, p. 11). Dessa forma, a identidade se apresenta como não fixa, essencial ou permanente, assim sintetizada pelo sociólogo jamaicano: “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia [...]. A identidade torna-se uma celebração móvel” (Ibidem, p. 13). Assim, dentro de uma perspectiva teórico-crítica sobre as identidades (sejam elas nacionais ou apenas minoritárias), que rejeita percebê-las como estáveis, fixas ou permanentes, a definição de Hall de que elas são celebrações móveis ajusta-se perfeitamente.

Essas afirmações nos aproximam da concepção de identidade de Édouard Glissant neste mundo de crioulização:

Penso que chegamos a um momento da vida das humanidades em que o ser humano começa a aceitar a ideia de que ele mesmo está em perpétuo processo. Ele não é ser, mas “sendo” e que como todo “sendo”, muda. [...] um dia vamos admitir que não somos uma entidade absoluta, mas sim um sendo mutável (GLISSANT, 2005, p. 33, aspas nossas).

Para Stuart Hall, no mundo moderno, as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. No entanto, “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2006, p. 74). O sujeito, na verdade, tem um núcleo ou um “eu real”, como assinala Hall, mas este núcleo é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (Ibidem, p. 11).

Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações “globais” começam a deslocar e algumas vezes a apagar as identidades nacionais, lembra Stuart Hall (Ibidem, p. 73). No entanto, para o teórico, não parece provável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais, mas sim que vá

produzir, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais (Ibidem, p. 78).

Hall descreve as consequências da globalização sobre as identidades culturais, sintetizando-as em três momentos: a desintegração das identidades nacionais em razão da homogeneização cultural (consequência da globalização); o reforço das identidades nacionais como resistência à globalização; e o declínio das identidades nacionais dando lugar a novas identidades – híbridas. A desintegração das identidades nacionais dá-se pelo confronto com outras identidades. Quanto ao fortalecimento de identidades locais, pode ser encarado como uma reação defensiva contra a presença de outras culturas. É o caso, por exemplo, do apelo à identidade étnica ou da promoção de elementos identitários, que são atitudes que reforçam a identidade e funcionam como defesa contra a presença de outras culturas.

Também de acordo com Woodward, a globalização produz diferentes identidades. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode produzir um distanciamento da identidade com relação a determinada comunidade ou cultura local, mas também, de forma alternativa, pode produzir uma resistência cultural que reafirma e fortalece algumas identidades nacionais e locais, ou então leva ao surgimento de novas posições de identidade. Para Stuart Hall, no mundo moderno, as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. No entanto, “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2006, p. 74).

No caso específico da comunidade cabo-verdiana que vive na diáspora nos Estados Unidos, por exemplo, há convívio e prática cultural de preservação da

tradição, da cultura, dos costumes, da culinária e da língua cabo-verdiana, o que pode ser entendido como uma resistência cultural. E não apenas nos Estados Unidos acontece esse fenômeno, mas também em outros espaços de acolhimento onde as comunidades cabo-verdianas se concentram, haja vista as numerosas Associações de Cabo-verdianos na diáspora.

Ressalte-se que a diáspora cabo-verdiana iniciou-se há mais de um século, sobretudo impulsionada pela emigração em face das longas secas e da fome que assolaram ciclicamente o Arquipélago impondo grandes mortandades decorrentes de um conjunto de fatores associados à falta de chuvas: fome, doenças, epidemias, pragas, desertificação: “Hoje [a emigração] é considerada por muitos como espaço de continuidade da cultura cabo-verdiana, novas ilhas espalhadas pelo mundo” (SEMEDO, 1998, p. 92).

Sabemos que as migrações impactam as identidades. Motivadas pela necessidade econômica ou cultural, as pessoas têm se espalhado pelo mundo de forma que os fluxos migratórios internacionais fazem parte de uma revolução transnacional que está remodelando as sociedades e a política ao redor do globo. Woodward esclarece:

Essa dispersão das pessoas ao redor do globo produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras (2012, p. 22).

Demonstrando afinidade teórica com esse pensamento de Woodward, Tomaz Tadeu da Silva considera a viagem uma metáfora do caráter móvel da identidade; os processos migratórios promovem novas identidades:

Diásporas, como a dos negros africanos escravizados, por exemplo, ao colocar em contato diferentes culturas e ao favorecer processos de hibridização, sincretismo e criouliização cultural que, forçosamente, transformam, desestabilizam e deslocam as identidades originais. Da mesma forma, movimentos migratórios em geral, como os que, nas últimas décadas, por exemplo, deslocaram

grandes continentes populacionais das antigas colônias para as antigas metrópoles, favorecem processos que afetam [...] as identidades. [...] Na viagem, podemos experimentar, ainda que de forma limitada, as delícias – e as inseguranças – da instabilidade e da precariedade da identidade (SILVA, 2012, p. 88).

Intelectual diaspórico, Stuart Hall ocupa um lugar proeminente de enunciação em que duas diásporas se complementam: a diáspora africana no Caribe e a diáspora caribenha na Grã-Bretanha (HALL, 2003). Para ele, na situação diaspórica as identidades são múltiplas, pois junto com os elos que as ligam à terra de origem, existem semelhanças com as outras populações ditas de minoria étnica, que compartilham o mesmo espaço na diáspora, em que sobressaem identificações locais e simbólicas.

Referindo-se aos caribenhos, Hall lembra que existe um elo umbilical entre eles e sua comunidade de origem, e esse elo é refletido também nos números crescentes de caribenhos aposentados que retornam aos seus países. Nesse aspecto, lembramo-nos dos torna-viagens, cabo-verdianos diaspóricos que retornam às ilhas, recorrendo a situação análoga descrita por Stuart Hall, ao referir-se aos caribenhos diaspóricos: Hall afirma que muitos que retornam encontram dificuldades de adaptação, acostumados com sua vida cosmopolita, o que consubstancia a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento (HALL, 1997-1998, p. 27).

É preciso compreender os processos migratórios internacionais, que impactam as identidades culturais, à luz do fenômeno da globalização. Este provoca uma grande mudança no mundo, seja em termos econômicos, políticos ou culturais. Para Zygmunt Bauman, a globalização é uma “grande transformação que afetou as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida quotidiana e as relações entre o eu e o outro” (BAUMAN, 2005, p. 11). Bauman acrescenta que a questão da identidade

também está ligada ao colapso do Estado de bem-estar social e ao posterior crescimento da sensação de insegurança e ansiedade que a própria insegurança e flexibilidade dos locais de trabalho provocam nas pessoas. Para o sociólogo polonês, a globalização pode ser definida como a carência que o Estado tem de poder e de desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação (Ibidem, p. 34).

Segundo Bauman, as possibilidades de identidades são muitas, flutuam no ar numa gama de ofertas. Podemos escolher algumas identidades livremente como sendo nossas e outras são lançadas no ar pelas pessoas ao nosso redor, sendo assim temos de defender as primeiras em relação às segundas (Ibidem, p. 19). O teórico associa a identidade (não conhecida previamente) à imagem (previamente conhecida) de um jogo de quebra-cabeças.

No quebra-cabeças, todas as peças se encaixam, formam uma unidade previamente conhecida, em que o ajustamento e a completitude estão asseguradas de antemão. Na identidade isso não acontece, as peças que a constroem não são previamente conhecidas, não há um desenho final para ser completado. Sendo assim, a tarefa de um construtor de identidades, para Bauman, seria como uma bricolagem: construção com o que há disponível à mão (Ibidem, p. 55). Para o teórico, “uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha” (Ibidem, p. 60).

Segundo as noções de identidade formuladas por Bauman, temos que criar a nossa própria identidade, pois ela não é herdada. Na verdade, as pessoas passam a vida redefinindo suas identidades e assim estas podem ser consideradas como sendo fluidas no líquido mundo moderno, argumento congruente com as concepções de Stuart Hall de que as identidades não são fixas ou permanentes.

Um outro aspecto importante da questão da identidade é que esta é marcada pela diferença, ou seja, pela dicotomia nós/eles, eu/outro. Para Woodward, a marcação da diferença, da oposição ou da exclusão afigura-se crucial no processo de construção das posições de identidade. Por exemplo: mulher, branca e paulista diferencia-se de homem, negro, carioca. A diferença é produzida por meio de sistemas simbólicos, envolvendo, para citar um outro exemplo, a diferença de vestuário usado pelas pessoas (WOODWARD, 2012, p. 40). As identidades, portanto, são sempre produzidas em relação a uma outra: “as posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades” (Ibidem, p. 56).

Tratando do assunto no livro em que organizou (de que constam também ensaios de Kathryn Woodward e Stuart Hall), Tomaz Tadeu da Silva, em uma primeira abordagem, define a identidade como simplesmente aquilo que se é: brasileiro, mulher, trabalhador etc. Neste aspecto, a identidade só tem uma referência a si própria, ou seja, ela é autocontida e autossuficiente. No entanto, a diferença, que define a identidade, sendo aquilo que o outro é (italiano, homem, estudante etc.) também é auto-referenciada como algo que remete a si próprio. Para Tomaz Tadeu, “a diferença, tal como a identidade, simplesmente existe” (SILVA, 2012, p. 74).

Explicando a questão da diferença, o autor lembra que a afirmação de “ser brasileiro” traz em si uma negação, a de não ser argentino, por exemplo. Assim, as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade. E desta forma, a identidade depende da diferença, e esta depende daquela, sendo ambas, portanto, inseparáveis, de acordo com Tomaz Tadeu Silva (Ibidem, p. 75), e entendidas como processos.

Segundo Stuart Hall, é preciso vincular as discussões sobre identidade aos processos e práticas sociais que têm perturbado o caráter relativamente “estabelecido” de muitas populações e culturas, como a globalização e as migrações forçadas que impactam a realidade, tonalizando o mundo. O fato de que as identidades são construídas dentro e não fora do discurso nos obriga a compreendê-las como sendo produzidas em locais históricos e institucionais específicos, dentro de formações e práticas discursivas. E aqui entra a questão da diferença que modaliza a identidade. Tomaz Tadeu Silva sintetiza:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta [...] que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim sua “identidade” – pode ser construído (SILVA, 2012, p. 110).

Para Amílcar Cabral, líder nacionalista guineense da Luta de Libertação Nacional da Guiné e Cabo Verde, a identidade também é marcada pela diferença:

A identidade de um indivíduo ou de um determinado grupo humano é uma qualidade bio-sociológica, independente da vontade desse indivíduo ou desse grupo, mas que só tem significado ao ser expressa em relação a outros indivíduos ou a outros grupos humanos. A natureza dialética da identidade reside no fato que ela *identifica e distingue*, porque um indivíduo (ou um grupo humano) não é idêntico a determinados indivíduos (ou grupos) senão se for distinto de outros indivíduos (ou grupos humanos) (CABRAL, 2008, p. 218, *itálico do autor*).

1.1.2 - O alimento como vetor da identidade

Retomando Woodward e suas concepções de identidade e dos elementos que concorrem para defini-la, não podemos deixar de citar a relevância do papel do alimento na construção da identidade, pois “a comida é portadora de significados simbólicos” (WOODWARD, 2012, p. 45). No caso da culinária em cabo-verdiana, é

fundamental destacarmos o milho e sua importância dentro do sistema alimentar e simbólico da identidade.

Cabo Verde funcionou no período colonial como um laboratório de plantas e de animais, que eram aclimatados e adaptados para depois serem transplantados para as demais regiões do continente africano. É assim que, dos Andes, é importada a batata, que depois é difundida pelo continente africano; da mesma maneira são importados da América do Sul a mandioca, o ananás, a goiaba e o café. Processo inverso, todavia, sofre a cana sacarina que, importada da Sicília, segue o trajeto para o Algarve, Madeira, Cabo Verde e Brasil. Da cana sacarina será feito o grogue, bebida identitária de Cabo Verde.

Nesse laboratório que constituíram as ilhas cabo-verdianas, o milho vai desempenhar um papel crucial. Para José Luís Hopffer Almada (1998), o milho também simboliza a comunhão entre o homem cabo-verdiano e as condições adversas, do ponto de vista climático, com que tem sido obrigado a conviver, representando fertilidade. Para José Maria Semedo (1998, p. 84), o milho, fonte alimentar importante, foi no passado o único cereal que se mostrou credível ao crioulo, devido a fatores como a simplicidade do seu plantio, a rapidez na sua colheita (quando as chuvas o permitem) e a facilidade de armazenamento.

De consumo democrático, o milho compõe um dos pratos mais tradicionais da culinária cabo-verdiana (a cachupa), perpassando a mesa do pobre e a mesa do rico, de acordo com a quantidade e diversidade de ingredientes que entram no seu preparo. A cachupa rica, geralmente, é preparada com milho, feijões, favas, legumes e carnes variadas de porco e de frango, além de hortaliças. A cachupa pobre, com milho, sal e banha. Rica ou pobre, todavia, ela está presente diariamente na mesa do cabo-verdiano, do menos favorecido ao mais prestigiado, e a

diversidade de ingredientes que a classifica dessa forma é indiciadora de diferença social.

Como lembra Hopffer Almada (1998, p. 72), a culinária desempenha uma função identitária de tal forma relevante que cabe a um dos pratos – a cachupa – um importante papel na formulação da coesão cultural, por ser comum a todas as ilhas, a todas as classes sociais e a todas as comunidades cabo-verdianas que estejam nas ilhas ou na diáspora. Há também diversos outros pratos da culinária cabo-verdiana que utilizam como ingrediente principal o milho, desde bolos e doces a caldos.⁵

O milho é, pois, considerado “o epicentro” do ciclo da vida do cabo-verdiano, segundo Hopffer Almada (1998, p. 78), e está presente tanto na vida doméstica como intelectual do povo, sendo retratado na música e na literatura, representado nas artes plásticas e no artesanato, tendo, inclusive, marcado explicitamente presença na primeira bandeira nacional do país, posteriormente modificada (a espiga amarela deu lugar apenas à cor do milho). Nesse aspecto, Almada assinala que a emergência da república cabo-verdiana aconteceu sob o traço diferenciador do milho – o milho da bandeira nacional, pois

[...] ao milho foi atribuída uma função genesíaca, fundadora da nação, [...] pois é com a espiga de milho – a par da concha do mar – que quiseram os nacionalistas cabo-verdianos imprimir a marca crioula à nação que consideraram de todo em todo africana (ALMADA, 1998, p. 78).

O milho está presente nas festividades ligadas à vida agrícola, indicando abundância ou carência, de acordo com as capacidades financeiras das pessoas

⁵ Citamos outros pratos à base de milho não somente por sua importância na culinária, e portanto na identidade cultural crioula, mas também por eles figurarem na alimentação de personagens de diversas obras literárias cabo-verdianas: o rolão, a papa, o xerém, o fongo, o fonguinho, a brinhola, a camoca, o milho aliado, a batanca (espécie de broa).

que promovem as festas de casamento, de batizado, nojo, do guarda-cabeças⁶, as festas religiosas e festas populares em geral (*Colá San Jon*, Festa das Bandeiras etc.), todas elas condicionadas às boas ou más colheitas. Os pratos confeccionados com o milho não apenas constituem a base fundamental da dieta alimentar cabo-verdiana, mas adquirem o valor social de símbolos maiores da identidade, juntamente com a língua (o crioulo) e a música.

Hopffer Almada assinala que grande parte dos aspectos da olaria, da cestaria e de outros ramos do artesanato utilitário cabo-verdiano surgiu em decorrência da cultura do milho. Cita como exemplo mais flagrante o pilão, originário do continente africano, que, transplantado para Cabo Verde, é comum a todas as ilhas, representando um elemento aglutinador referente à cultura do milho. Nesse sentido, observa Almada:

À volta dele [do pilão] giram todos os outros objetos utilizados na preparação dos alimentos em Cabo Verde. Ele é o elemento de intermediação entre o milho, enquanto produto puramente natura, e o milho, parte integrante da dieta alimentar das populações. Concomitantemente com a sua função de intermediação, o pilão carrega também um valor simbólico que o torna sinónimo da História cabo-verdiana. Não é por acaso que quando se invoca o pilão é toda a dor da gênese do cabo-verdiano que é invocada [...] Representando o pilão a matriz maior da cultura cabo-verdiana, enquanto metáfora das origens e da busca do pão que é o milho, com ele conjugam-se outros símbolos, também representativos da miscigenação cabo-verdiana (ALMADA, 1998, p. 71).

Um prato importante da culinária cabo-verdiana é o cuscuz, de origem africana. Feito no *binde*, utensílio doméstico de barro – conhecido no Brasil como

⁶ De acordo com Lopes Filho (1995), a festa do guarda-cabeças é um rito de passagem, comemorado no 7º dia de nascimento, e marca o fim do isolamento do bebê e da mãe. Nesse dia, reúnem-se na casa dos pais do bebê todos os familiares, parentes, vizinhos e amigos, numa vigília com o objetivo de evitar que o bebê seja atacado por bruxas que queiram lhe comer o cérebro ou por lobisomens que queiram sugar-lhe o sangue, ou ainda para evitar que ele sofra algum tipo de vingança de outras crianças que morreram antes de terem completado sete anos. As pessoas passam a noite em vigília, comendo e bebendo, contando histórias, adivinhas e partidas ou então jogando cartas. Ficam muito atentas, procurando fazer barulho para espantar as bruxas. Ao som de cavaquinho, violões e chocalhos, vocalistas cantam músicas tradicionais. Às vezes o ritual é acompanhado por uma grande fogueira, para afastar energias negativas.

cuscuzeiro – é de origem guineense, como relata M. Marques de Barros (1900, p. 92). Originariamente feito em Cabo Verde de talisca⁷ ou potona⁸, de acordo com Gabriel Mariano (1991, p. 71), o cuscuz passou também a ser feito de farinha de milho⁹, por influência metropolitana.

Para fazer o cuscuz coloca-se o *binde* cheio de farinha na boca de uma panela cheia de água, num tamanho em que ele possa se ajustar. Toma-se um pouco de farinha e prepara-se uma goma com ela, colando as duas partes: a panela e o *binde*, para que não se escapem os vapores com os quais o cuscuz será cozido:

O vapor obrigado a atravessar o crivo d'essa espécie de capacete invertido dos destiladores vulgares – cose ou recose como que a banho-maria a farinha que enche completamente o binde. Então as reações physico-chimicas desenvolvem o gluten que à maneira de uma sustância coloide, liga os grãos de amido formando um todo que affecta as formas de um solido hemispherico, leve e esponjoso. E ahi temos uma espécie de pão cosido a vapor [e que é delicioso com manteiga da terra] (BARROS, 1900, p. 91).

O *binde* é importante, pois, como vetor da construção da identidade crioula, porque ligado à alimentação cotidiana, é elemento da construção identitária. E, tal como o pilão, associado ao ciclo do milho - elemento fundamental da identidade crioula, está ligado à culinária, importante vetor do patrimônio imaterial crioulo. Sintetizamos alguns elementos que singularizam a identidade cabo-verdiana e que são resgatados pela Literatura Cabo-verdiana: o blin (uma espécie de cabaça onde se armazena água); o grogue (bebida identitária, feita da cana-de-açúcar); a culinária (principalmente a cachupa e a papa de milho surgem em diversas obras); a música (a morna, as cantigas de trabalho – aboios, marítimas, agrícolas); os modos

⁷ Talisca é a chamada crueira ou quirela da mandioca: fragmentos da mandioca ralada que não passam nas malhas da peneira onde se apura a massa que se converte em farinha. A talisca, depois de bem seca, é pilada e peneirada e a farinha obtida é empregada na confecção do cuscuz.

⁸ De acordo com Antonio Carreira, potona é uma gramínea, cujos tubérculos do tamanho de um grão de cevadinha, muito nutritivos, eram utilizados para fazer cuscuz e sopa durante os períodos de fome que assolavam as ilhas, substituindo o milho, conforme apurou em boletins oficiais de Cabo Verde, datados de 1915 (CARREIRA, 1984, p. 69).

⁹ Na véspera, coloca-se o milho de molho na água, e na manhã seguinte ele é pilado e a farinha obtida é colocada no *binde*.

de produção agrícola (sementeira em pó¹⁰, principalmente); manifestações culturais como Festa dos Santos (São João, São Pedro e Santo Antonio); os santos da Tabanca; os rituais do guarda-cabeça e dos funerais; as danças (batuque, funaná, coladeira).

Dentre as tradições orais mais importantes, destacamos as narrativas orais do ciclo do Lobo, em que Ti Lobo é o grande protagonista; os provérbios, as adivinhas, as lendas e os mitos.

Assim, considerando os aspectos que envolvem a identidade e como ela se constrói historicamente, em um processo de identificação contínua, retornamos ao pensamento de Stuart Hall, teórico que, a nosso ver, pontua de forma mais explícita o percurso que fizemos no exame da questão da identidade cultural. Para o sociólogo jamaicano, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2006, p. 62).

1.2 - A identidade cabo-verdiana – uma identidade plural

O mundo se crioula.

(Édouard Glissant)

Todas as culturas são híbridas.

(Serge Gruzinski)

O arquipélago de Cabo Verde, composto por dez ilhas, foi achado por navegadores a serviço do rei português em 1460, despovoado de pessoas e de animais, tendo apenas algumas poucas espécies de aves migratórias e em pequena

¹⁰ A sementeira em pó é um método de cultivo que consiste em plantar as sementes de milho em covas feitas na terra seca, na expectativa de que chova nos dias subsequentes.

quantidade. Seu povoamento começou a acontecer a partir de 1462, de forma diferenciada em cada uma das ilhas, e em tempos distintos. O processo integral de povoamento foi demorado, tendo ocorrido da seguinte forma: primeiramente a ilha de Santiago, em sequência a Ilha do Fogo, entre 1480 e 1493. Para lá foram enviadas famílias do Algarve e do Alentejo, depois metropolitanos que tinham interesses comerciais no local, além de degredados, em ocupação semelhante à da Austrália pelos ingleses. São Vicente foi a última ilha a ser povoada, no final do século XVIII.

Situado na rota do Sahel, a cerca de 500 quilômetros da costa ocidental africana, Cabo Verde ressenete-se de seu clima semiárido pela aproximação do deserto do Sahel, de onde recebe os ventos alíseos que interferem negativamente no nível pluviométrico do arquipélago, impondo longos períodos de secas. Devido a elas e à sua economia fundamentalmente agrícola, ocorreram diversos ciclos de fome nas ilhas. As grandes fomes que atingiram o arquipélago são decorrentes da falta de chuvas combinadas com pragas e epidemias que ocorriam simultaneamente aos períodos de seca.

Um dos fenômenos provenientes das dificuldades econômicas geradas por essas questões foi a emigração de significativos contingentes masculinos em direção aos Estados Unidos, majoritariamente, e depois para o Brasil e Argentina, e mais recentemente para países europeus, a ponto de a população na diáspora¹¹ corresponder a quase dois terços da população total do arquipélago. Essa característica faz com que a diáspora seja considerada outra ilha, especialmente pelas divisas que transferem ao país.

¹¹ Somente nos EUA há a mesma quantidade de cabo-verdianos, praticamente, que a dos residentes nas ilhas - 512.096.

Para povoar o arquipélago, além dos portugueses acima referidos e outros povos que a eles se juntaram, como italianos e espanhóis, vieram também povos escravizados da Costa da Guiné das seguintes etnias, de acordo com o antropólogo António Carreira (1984^a): fulas, forros, mandingas, falupes, pepeis (ou papeis), manjacos e cassangas. Manuel Veiga (VEIGA, 1998, p. 26), entretanto, cita obra do Padre António Brásio, apoiada em numerosas fontes históricas, particularmente no recenseamento de escravizados feitos nas ilhas de Cabo Verde em 1856, em que é apontada a composição étnica, sobretudo da Ilha de Santiago, como proveniente da Guiné, notadamente de Cacheu, Geba e Bissau (mandingas, balantas, bijagós, felupes, beafadas, pepeis, quissis, brâmes, banhuns, fulas, jalofos, bambara, bololas e manjacos)¹². Manuel Ferreira acrescenta a esse contingente escravizados egressos do Senegal, Benin, Górea, sudaneses e bantos (FERREIRA, 1973, p. 41).

Da população negra que povoou o Arquipélago não houve apenas escravizados, mas também negros livres, como os banhuns, cassangas e brâmes que acompanhavam espontaneamente mercenários e capitães de navios, e muitos deles falavam o português, sendo que alguns aportaram à Ilha de Santiago para serem cristianizados.

Devido à posição geoestratégica de Cabo Verde, favorecendo o comércio triangular entre Europa, África e América, o arquipélago, com sede na Ilha de Santiago, transforma-se num entreposto de escravizados, que saem fundamentalmente da Costa da Guiné, mas também de Dacar, Gâmbia, Conacri e Serra Leoa. (HERNANDEZ, 2002, p. 39). Depois de ladinizados, esses escravizados são exportados para diferentes destinos, dentre eles Antilhas, Cartagena, Honduras,

¹² Somamos a essas etnias as demais referidas pelos Boletins Culturais da Guiné Portuguesa, publicados pelo Centro de Estudos da Guiné Portuguesa: Baiotes, Mancanhas, Sôssos e Nalús, perfazendo no total mais de 20 diferentes etnias que foram levadas para Cabo Verde.

Caracas, Pará e Maranhão. António Carreira dá como segura a existência de uma corrente de escravatura entre as Antilhas e Cabo Verde (CARREIRA, 1972). Esse intercâmbio étnico e cultural poderá estar, segundo Vasco Martins (1989), na base das ressonâncias afro-americanas-caribenhas na música e dança cabo-verdianas, importantes vetores da identidade cultural do arquipélago.

A multiplicidade étnica no Arquipélago, a convivência com os europeus e, principalmente, a união popular para fazer frente aos ataques dos corsários franceses e ingleses, empreendendo fugas para as montanhas, são razões que favoreceram a mestiçagem biológica e cultural. A fuga conjunta, de senhores e escravizados, dos ataques dos piratas — indicadora de facilitação à mestiçagem — é ilustrada por Gabriel Mariano, retomando uma manifestação do antropólogo cabo-verdiano João Lopes Filho, como “embalar fraternalmente a trouxa e [a] procurar refúgio no interior das ilhas” (MARIANO, 1991, p. 49).

O antropólogo cabo-verdiano Gabriel Fernandes (2002, p. 39) lembra também que, para estruturação da sociedade cabo-verdiana crioula, dois importantes eventos concorreram. Em primeiro lugar, a falta de latifúndios que possibilitou a vocação doméstica da escravatura, estando na base de um duplo assenhoreamento: do trabalho escravo e da própria escravizada. Nesse aspecto, ele destaca também a participação de alguns clérigos não somente no comércio de escravizados, mas também desempenhando o papel de progenitores e principais povoadores da ilha de Santiago.¹³ Lembramos que nesse contexto muitos senhores se viram na contingência de alforriarem suas mulheres e amantes escravizadas para não tornarem escravizados seus próprios filhos. Em segundo lugar, destacam-se as

¹³ Citamos o caso do Padre Nicolau, da Ilha de Santiago, que gerou mais de 60 filhos.

invasões de piratas e corsários que fomentavam redes de solidariedade. No entanto, assinala Fernandes:

[...] enquanto os escravos aproveitavam-se da fragilidade dos seus senhores para fugir para regiões de difícil acesso, os membros do grupo dominante [senhores brancos] procuravam maximizar as suas próprias chances de sucesso [...] Cada qual a seu modo, todos estavam envolvidos em algum tipo de luta por contornar uma condição [social] estrutural [...] tendência inversa se verifica com as invasões dos piratas e corsários, o decurso das quais senhores e escravos veem-se obrigados a fugir ou a resistir juntos, patenteando uma intercomunicabilidade e entreaajuda assentes na mútua fragilidade; em outras palavras, estavam unidos na desgraça (FERNANDES, 2002, p. 41).¹⁴

João Lopes Filho relata que um dos fatores que facilitaram a mestiçagem, por ele designada miscigenação e interpenetração cultural, foi o fato de as mulheres portuguesas não se adaptarem ao clima semiárido de Cabo Verde e por isso não acompanharem seus maridos nessa empreitada de povoamento das ilhas, deixando-os sem companhia feminina, o que os teria compelido a aproximarem-se das mulheres negras. Lembra ainda o antropólogo o comportamento mais afoito do português nas questões sexuais, que o impelia para procriação com as negras escravizadas, originando então uma sociedade crioula. O antropólogo cabo-verdiano aponta esse fato como uma das circunstâncias que possibilitaram a estruturação da sociedade cabo-verdiana, que acabaria tendo o mestiço como protagonista.

Essa opinião também é compartilhada pelo antropólogo cabo-verdiano Gabriel Mariano, para quem a insularidade provoca e excita a ânsia de convivência, sendo que a mestiçagem teria, segundo ele, sido favorecida e impulsionada por diversas circunstâncias, dentre elas a carência de mulheres brancas e ainda por

¹⁴ De acordo com Gabriel Fernandes (2002, p. 41), as primeiras invasões de piratas e corsários foram registradas em 1537. A partir de então, os ataques foram se tornando cada vez mais frequentes, sendo que o maior deles ocorreu em 1712, quando aportaram à Ribeira Grande (Ilha de Santiago) 12 navios franceses, de onde desembarcaram piratas e corsários que tomaram de assalto a ilha, ocasionando um prejuízo de 3 milhões de libras.

relações sexuais havidas entre homens negros e mulheres brancas. (MARIANO, 1991, p. 72).

Lopes Filho (1983, p. 123) acrescenta a convivência baseada na tolerância, no processo de mestiçagem, e à não existência de mulheres brancas, desde os primórdios do povoamento do arquipélago, aduzindo a sensualidade da mulher negra como componente nesse processo. Félix Monteiro¹⁵, citado por Lopes Filho, opõe uma crítica a essa visão que enfatiza a sensualidade da mulher negra como determinante das causas da mestiçagem, lembrando o papel que a escrava desempenha no processo de colonização e escravatura:

[...] as escravas como qualquer alimária ou traste caseiro, faziam parte do patrimônio do seu senhor e dono, que as utilizava como melhor queda como melhor lhes aprouvesse, e daí o seu uso como instrumento de prazer, num desregramento que veio a tornar hábito e a que se deve a intensidade do ritmo em que se processou a miscigenação nas ilhas. Arvorados em autênticos padreadores, os brancos espalhavam a sua semente por toda a parte indiscriminadamente, o que de certo modo era facilitado pela dispersão da propriedade [...] (MONTEIRO, Apud LOPES FILHO, 1983, p. 19).

Para Lopes Filho (1983, p. 20), apesar de diferentes épocas e métodos de ocupação das ilhas no contexto de desenvolvimento e organização da sociedade cabo-verdiana, justamente devido à necessidade de comunicação entre o senhor e o escravizado processaram-se sucessivas tentativas de aproximação e uma delas resultou na adaptação do português arcaico, no que diz respeito à contribuição lexical, e das estruturas gramaticais de línguas africanas, sobretudo dos grupos sudanês e semi-banta (segundo António Carreira, 1984, p. 10), faladas pelas diferentes etnias transportadas para o arquipélago, fenómeno que conduziu à formação do “crioulo” no século XV, língua de comunicação verbal não escrita, que

¹⁵ MONTEIRO, Félix. In: revista **Cabo Verde**, 53, Praia, Fevereiro de 1954.

passou a ser a língua falada no arquipélago e hoje é sua língua nacional: a língua cabo-verdiana.

Apesar de ainda estar em situação de diglossia¹⁶, é crescente o prestígio da língua cabo-verdiana, língua mãe, falada em casa e com amigos, utilizada também na literatura e na imprensa; a inserção de sua utilização em contexto de prestígio político internacional teve destaque quando o Primeiro Ministro, José Maria Neves, em 2011, fez o primeiro pronunciamento em língua cabo-verdiana na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas. É de se ressaltar as práticas culturais dos cabo-verdianos na diáspora dos Estados Unidos, em que, desde 1972, o crioulo ou língua cabo-verdiana fez sua entrada (em Boston, no Centro de Estudos Africanos de Harvard), graças aos esforços dos emigrantes cabo-verdianos, como relata Luiz Silva (SILVA, 1983, p. XXV).

Para Gabriel Mariano,

[...] o processo de formação social do caboverdeano operou-se mais por uma africanização de motivos e estilos portugueses às peculiaridades do meio do que pelo aportuguesamento, puro e simples, dessas mesmas peculiaridades. Acomodação às condições do clima, de mesologia, de insularidade; acomodação às vicissitudes do cultivo do solo; ao regime das chuvas. Acomodação, principalmente, às necessidades de contato e do aproveitamento do escravo negro. Acomodação sob todos os aspectos: de ecologia animal e vegetal como cultural (MARIANO, 1991, p. 69-70).

O pesquisador cabo-verdiano José Maria Semedo acrescenta outras circunstâncias que considera terem favorecido a mestiçagem em Cabo Verde: a evangelização, que teria começado no alvorecer do povoamento de Cabo Verde, e o relativo corte umbilical com as línguas e tradições africanas; a ladinização dos escravizados, e mais tarde o ensino. Ressalva, todavia, as condições desiguais e

¹⁶ Diglossia: convivência de duas línguas, em que uma possui mais prestígio do que a outra; em Cabo Verde, convivem as línguas portuguesa e crioula, com preponderância daquela para atos oficiais e situações internacionais.

assimétricas para os elementos culturais de origem africana e europeia (SEMEDO, 1998, p. 88).

Entretanto, Gabriel Mariano declara que a colonização portuguesa nos trópicos foi mais amena, em virtude de um convívio intenso e relativamente “harmônico”¹⁷ entre o colonizador e os colonizados, escravizados inclusive, possibilitando assim a mestiçagem, devido ao temperamento amigável do português; e que essa mestiçagem foi de certa forma facilitada, favorecida “pelas próprias circunstâncias de convívio local: pela falta de mulheres brancas, pela moral sexual do português, pelo isolamento, pela pequenez quase familiar das ilhas” (MARIANO, 1991, p. 49), face aos problemas de sobrevivência e ataques dos denominados “piratas”.

Discutindo a questão da mestiçagem, a historiadora brasileira Leila Hernandez ressalva:

Ora, a mestiçagem é cavada na diferença entre homens brancos e mulheres negras e, de acordo com essa dissimetria, o homem branco “mistura-se” às escravas. Não há, pois, como idealizar esse processo como se o colonizador fosse autoritário e violento apenas no mando, mas generoso e igualitário na corporeidade. Ou ainda, numa versão igualmente ingênua e romântica, de que a negra de Cabo Verde é uma colonizada ao mesmo tempo tão submissa e generosa que o português permite-se sucumbir à sua sensualidade (HERNANDEZ, 2002, p. 97).

O próprio João Lopes Filho lança dúvidas sobre a “harmonização” da mestiçagem cabo-verdiana, citando a pesquisadora Elisa Andrade:

No amalgamar dos povos e culturas que se processou em Cabo Verde, convém, todavia, não esquecer que as populações africanas foram arrancadas do seu habitat e exportadas para Cabo Verde em situação de ruptura ambiental, cultural e social, indiscriminadamente espalhados pelas diferentes ilhas e localidades, perdendo os seus laços clânicos e de linhagem e as suas estruturas familiares, sendo muitos deles destituídos dos seus poderes tradicionais e forçados a renunciar aos seus ritos (ANDRADE, apud LOPES, 2003, p. 314).

¹⁷ Ressalte-se que a relação colonizado-colonizador nunca é harmônica (vide FANON, 1968), envolve tensões, disputas e conflitos. Aqui o autor propõe um certo equilíbrio ou tolerância de convivência nas relações com base nas circunstâncias contextuais que descreve.

Na mesma linha de discussão de uma harmonização de que teria se revestido a mestiçagem em Cabo Verde, destaca Luiz Silva (1983) que esse fenômeno está a merecer um estudo muito sério e aprofundado, alertando para o fato de que ela, num país escravagista, não podia se processar sem violência, traumatizando física e psicologicamente as mulheres e também os seus filhos. A propósito da violência das relações dentro do colonialismo, lembramos os estudos de Franz Fanon (1968), para quem a colonização é sempre um processo violento.

José Carlos dos Anjos tem uma opinião mais crítica a respeito da mestiçagem em Cabo Verde. Para ele, a mestiçagem foi uma invenção dos intelectuais cabo-verdianos para se afastarem da cultura africana e manterem os laços mais próximos com a cultura europeia, com a qual estavam afinados. Para ele, os intelectuais cabo-verdianos tiveram papel importante na consolidação da ideia de uma sociedade mestiça, principalmente os claridosos, para os quais “a identidade cabo-verdiana afirma-se como mestiça. Entre os que se engajam na luta de libertação nacional, consolida-se a afirmação da identidade africana do arquipélago” (ANJOS, 2003, p. 152).

1.3 - Mestiçagem, criouliização e hibridação

Neste ponto, consideramos ainda caber uma pausa para refletir, teoricamente sobre o fenômeno complexo que os antropólogos citados, e especialmente os cabo-verdianos, denominam de mestiçagem, com base na noção de criouliidade.

Em **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**, Kabengele Munanga (1999), logo no primeiro capítulo, reflete

sobre o conceito, a ambiguidade a ele atribuída na história do pensamento e da humanidade, as ideologias que o enformam e que o saturam. Esclarece Munanga:

A visão raciologista da mestiçagem, combinada ao determinismo biológico desembocou no alargamento de seu campo conceitual, recobrando simultaneamente a hibridez do patrimônio genético e os processos de transculturação entre grupos étnicos cujos membros estão envolvidos na mestiçagem, embora os dois fenômenos não sejam necessariamente concomitantes e interligados. A visão populacionista possibilita distinguir a mestiçagem biológica – a miscigenação – das interações sociais que dão lugar a situações de transculturação (1999, p. 19).

Kabengele Munanga opta, então, na obra citada, por utilizar o conceito de mestiçagem

[...] para designar a generalidade de todos os casos de cruzamento ou miscigenação entre populações biologicamente diferentes, colocando o enfoque principal [das] análises [...] sobre os fatos sociais, psicológicos, econômicos e político-ideológicos decorrentes deste fenômeno biológico inerente à história evolutiva da humanidade (Ibidem, p. 21).

Serge Gruzinski (2001, p. 59) também entenderá nessa linha mais ampla o conceito de mestiçagem, que define como “complexo”, por suas características de imprevisibilidade e aleatoriedade, ao referir-se aos processos de misturas biológicas e culturais. Para o historiador e paleógrafo francês, no estudo dos processos de mestiçagem de culturas e modos de expressão verificados no México, e por nós ampliado do ponto de vista teórico para o caso cabo-verdiano, a mestiçagem é um processo de mistura em que houve adaptação e assimilação de elementos das culturas¹⁸ em contato, resultando não em um mimetismo, nem em cópia passiva de modelos trazidos pelo colonizador, mas sim em obras mestiças, como uma espécie de resistência a este. Coloca-se em foco privilegiado, nas análises de Munanga e Gruzinski, as relações de poder.

¹⁸ E o conceito de cultura, para o estudioso, também se afigura complexo, já que a cultura é aberta, maleável e, por si, já produto de misturas.

Tomaz Tadeu da Silva, em “A produção social da identidade e da diferença”, ilumina essa questão:

Não se pode esquecer, entretanto, que a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder. Os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada (SILVA, 2000, p. 87).

A mestiçagem, portanto, é resultado de um processo de embate, um processo conflituoso de culturas:

Os elementos opostos das culturas em contato tendem a se excluir mutuamente, eles se enfrentam e se opõem uns aos outros; mas, ao mesmo tempo, tendem a se interpenetrar, a se conjugar e a se identificar. Foi esse enfrentamento que permitiu “a emergência de uma cultura nova – a cultura mestiça [...], nascida da interpenetração e da conjugação dos contrários (GRUZINSKI, 2001, p. 45).

Gruzinski (2001, p. 62) especifica um pouco mais seu arcabouço teórico, quando emprega a palavra “mestiçagem” “para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia”; e aplica “hibridação” às misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica – e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos” (Ibidem).

O autor lembra que, no entanto, essas misturas são sempre resultado de embate e resistência de culturas, haja vista os conflitos nas sociedades mestiças latino-americanas. No México, por exemplo, assim como em todas as frentes do Novo Mundo, a chegada dos europeus foi, primeiramente, sinônimo de desordem e caos. Nas Antilhas foram contabilizadas três milhões de mortes entre 1494 e 1508, com o processo predatório da conquista e da colonização. Na(s) África(s) de língua

portuguesa, lembramos, a escravatura atesta a violência do processo de colonização e mistura de culturas.

O historiador Peter Burke retomará o tema em **Hibridismo Cultural** (2003), advertindo que, com a globalização planetária, não há mais como evitar processos de hibridização da cultura. Daniela Kern ressalva que Burke concebe a categoria hibridismo como equivalente, *lato sensu*, ao processo de mistura, que receberá, ao longo da história, variadas denominações como “apropriação” e “acomodação” (com ação consciente dos homens no intercâmbio cultural), e “crioulização” e “hibridização” (modificações culturais) inconscientes (KERN, 2004, p. 53-70). Contudo, na atualidade, é sobretudo como sinônimo de ação consciente que o conceito de hibridismo (ou de hibridação) vem sendo utilizado, ressurgindo no interior de estudos pós-coloniais e de crítica literária, em duas facetas: política e estética.

Assumindo a faceta política da hibridação, apresentando sua “família de conceitos” e preferindo este termo a mestiçagem ou sincretismo, Néstor Garcia Canclini esclarece a opção feita, porque hibridação

[...] abrange diversas mesclas interculturais - não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem' - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que 'sincretismo', fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais" (CANCLINI, 2003, p. 19).

Canclini já prevê as limitações da teoria, quando afirma que “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado”; 2003, p. XXVII), evidenciando assim a importância do contraditório para a construção e o estudo do tema.

A visão otimista de Canclini sobre o conceito de hibridação, entendida como processo dinâmico e continuado de constituição de novos sentidos, é compartilhada

pela crítica literária Zilá Bernd, em artigo intitulado “O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe” (2004), prevendo também a pesquisadora os problemas ou críticas que pode gerar:

Assim como o conceito de mestiçagem foi uma cilada da modernidade [...] talvez também o conceito de híbrido corresponda a mais uma utopia (da pós-modernidade), que encobriria um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Tratar-se-ia então apenas de um processo de glamourização de objetos culturais originários da cultura popular ou de massas para inseri-los em uma outra esfera de consumo, a da cultura de elite. Mas se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador (BERND, 2004, p. 100-101).

Desse modo, se o processo for conduzido com base no desejo de resistência (como colocou Gruzinski) e subversão, pelos menos favorecidos, ressalta em positividade, sendo criativo, fertilizador e libertário, confluindo esta faceta para os pontos positivos que Burke e Canclini observam no conceito de híbrido.

Para o primeiro (BURKE, 2003), o hibridismo pode ser positivo, no sentido de “[...] que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (p.17); e negativo, devido à possível “[...] perda de tradições regionais e de raízes locais” (p.18). Canclini discute esta negatividade, já que, para ele, o que está em causa não é o desaparecimento de culturas tradicionais diante da modernização e consequentemente da hibridação, mas sim como essas tradições estão se transformando e interagem com as forças da modernidade (2003, p.218). Na concepção de Canclini, não há fontes culturais puras e a hibridação refere-se a:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações.

Razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (Ibidem, p. XIX).

Stuart Hall acrescenta, ainda, o conceito de tradução cultural à reflexão sobre as culturas híbridas:

As pessoas pertencentes a essas “culturas híbridas” têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente traduzidas (HALL, 2006, p. 89).

Fernando Ortiz soma ao debate a categoria transculturação (no contexto da América Latina, mas que pode iluminar o exame dos processos ocorridos em Cabo Verde), que prefere ao termo aculturação, e a define como um processo resultante da mestiçagem, em que há ganhos e perdas das culturas em contato:

Entendemos que o vocábulo ‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo transitório de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial ‘desaculturação’, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados ‘neoculturação’ (ORTIZ, 1987, p. 96)¹⁹.

A assertiva dialoga com a de Malinowski (Prefácio a ORTIZ, 1987, p. 5), que ressalva que tanto a cultura que tenta se impor quanto a receptora passam por modificações, ou seja, ambas as partes da equação são modificadas para o advento de uma nova realidade de civilização.

No sentido que propõe Ortiz, podemos concluir que, nas sociedades em que há mestiçagem, esses processos se dão de forma parcial paulatina. Benjamin Abdala Junior, por sua vez. Sintetiza: “a transculturação é um processo cultural que implica trânsitos e trocas de conteúdos culturais de uma cultura a outra” (ABDALA JUNIOR, 2004, p. 20).

¹⁹ Tradução a partir de RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001, p. 216.

Voltando a uma reflexão mais pontual desenvolvida por Néstor Canclini em **Culturas híbridas** (2003), na tentativa de reunir alguns dos conceitos citados, o teórico adverte que a noção de mestiçagem, tanto no sentido biológico (produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos) como cultural (mistura de hábitos, crenças e formas de pensamentos europeus com os originários de outras procedências), é insuficiente, hoje, para nomear e explicar as formas mais modernas de interculturalidade, termo que adensa o conceito de multiculturalidade (entendida como imbricação de culturas), por considerar os tensionamentos e espaços de negociação e conflito aos quais as culturas estão permeáveis (CANCLINI, p. XXIII).

Remetendo à *crioulização* proposta por Edouard Glissant ao considerar todas as sociedades como sendo crioulas, Canclini lembra que o termo também serviu para referir-se às misturas interculturais (CANCLINI, 2003, p. 28-29). Para Canclini, a crioulização²⁰, no sentido estrito, designa a língua e a cultura criadas por variações a partir da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravizados. Aplica-se, em consequência, às misturas que, por exemplo, a língua francesa teve na América e no Caribe, ou a língua portuguesa na África e na Ásia. No caso de nossa análise da cultura cabo-verdiana, não opomos o conceito de crioulização de Glissant (2005) ao de hibridação de Canclini (2003), mas os colocamos em relação de complementaridade.

²⁰ Édouard Glissant vê uma diferença entre crioulização e mestiçagem. No primeiro, os resultados são imprevisíveis, enquanto no segundo os resultados seriam previsíveis, como acontece com as frutas e os animais, por exemplo. E ainda, a crioulização se diferenciaria pela transculturação, pois considera que o processo de crioulização contenha o de transculturação. A crioulização seria um processo próprio dos países novos. Esse conceito, todavia, foi ampliado, como lembra Abdala Junior, para a totalidade do mundo contemporâneo, quando então “o mundo se criouliza”, ou seja, a interpenetração de culturas na atualidade levaria a uma transformação de cada uma delas, formando novas identidades (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 145). Esse conceito leva, portanto, à ideia das identidades fluidas e não estáveis (HALL, 2006; BAUMAN, 2005; SANTOS, 1999; CANCLINI, 2003, 2005; WOODWARD, 2012). Para Glissant (2005), o mundo, ao crioulizar-se, torna-se cada vez mais mestiço, mesclado, abrindo-se cada vez mais para a mistura, para a hibridação, o que nos leva à constatação de Gruzinski (2001) de que todas as culturas são híbridas e de Hall (2006) de que todas as nações modernas são híbridos culturais.

Assinala Canclini que os conceitos de mestiçagem, sincretismo e crioulização continuam sendo utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas, e interroga:

Como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos (CANCLINI, 2003, p. XXIX).

Considerando “atraente tratar a *hibridação* como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares” (CANCLINI, 2003, p. XXXIX) o teórico adianta que talvez a questão não seja exatamente de estabelecer com precisão qual desses conceitos tem maior abrangência ou mais fecundidade, mas sim, encontrar uma forma que nos auxilie a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, “convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se” (CANCLINI, 2003, p. XXXIX). A esse propósito, Canclini faz uma feliz escolha de um poema do brasileiro Ferreira Gullar, “Traduzir-se”²¹, que expressa os dilemas do “eu” e do “outro” na hibridação. Para ele, o encontro desse poema de Ferreira Gullar, “é uma maneira excelente de expressar” o mundo traduzível, e “aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se (Ibidem).

Com base no arrazoado teórico acima exposto, consideramos o termo hibridação, como definido por Canclini, como mais produtivo, ou, como quer Zilá

²¹ Segue o poema completo, musicado pelo brasileiro Raimundo Fagner em um gravação da qual participam ainda a argentina Mercedes Sosa e o espanhol Joan Manuel Serrat: “Uma parte de mim é todo mundo/Outra parte é ninguém, fundo sem fundo...Uma parte de mim é multidão/Outra parte estranheza e solidão...Uma parte de mim pesa, pondera/Outra parte delira.../Uma parte de mim almoça e janta/Outra parte se espanta.../Uma parte de mim é permanente/Outra parte se sabe de repente.../Uma parte de mim é só vertigem/Outra parte linguagem.../Traduzir uma parte na outra parte/Que é uma questão de vida e morte/Será arte?” (GULLAR, disponível no link: <http://letras.mus.br/adriana-calcanhotto/718886/>, acesso em 10.02.2014).

Bernd, como expressão “mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais” (BERND, 2004, p. 100). Além disso, e à luz de todas as considerações aventadas, podemos ler as propostas de antropólogos cabo-verdianos como Gabriel Mariano e João Lopes Filho rejeitando o que elas conservam ainda de concepções unitárias e harmonizadoras da cultura e dos contatos/embates culturais, para destacar-lhes o que de libertário subjaz a elas, tendo em mente, com Canclini, que não há culturas puras e que a hibridação vai além das mesclas raciais e religiosas; e com Gruzinski e Bernd que o híbrido não deixa de supor tensões e agenciamentos agônicos que, por vezes, podem ser minimizados em favor da cultura hegemônica ou em razão de circunstâncias históricas que podem justificar certos tipos de agenciamento.

Voltando, assim, depois de uma pausa para amadurecimento teórico, às reflexões de Gabriel Mariano sobre a mestiçagem em Cabo Verde ou sobre “o mundo que o mulato criou”²² no arquipélago, e observando mais a fundo os seus argumentos, verificamos que o antropólogo cabo-verdiano esclarece, para referendar sua tese, que a estruturação social em Cabo Verde, onde o mulato e o negro tiveram grande importância, diferencia-se com relação a outras áreas de formação colonial portuguesa, como o Brasil, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, em que “o negro e o mulato foram sempre hóspedes maltratados das casas que eram deles” (MARIANO, 1991, p. 54).

Para o antropólogo cabo-verdiano, “o processo de formação social do cabo-verdiano operou-se mais por uma africanização do europeu do que por uma europeização do africano” (Ibidem, p. 69). E acrescenta um dado histórico que nos

²² Gabriel Mariano utiliza a expressão “O mundo que o mulato criou” em diálogo com a obra **O mundo que o português criou**, do antropólogo brasileiro Gilberto Freyre.

parece de fundamental importância para entender a diferenciação cultural cabo-verdiana:

Parece-me ter havido em Cabo Verde um certo desvio na posição do homem português perante a direção dos fenômenos que foram surgindo nas suas vicissitudes de contato com os povos afro-negros. No Brasil, por exemplo, nota-se que ao branco coube sempre a função de líder, de mestre na evolução da sociedade brasileira. Em Angola, Moçambique, Guiné ou São Tomé coube ao português o poder de comandar o fluir e refluir dos acontecimentos locais. **Em Cabo Verde o problema parece-me de certo modo diverso, pois aí o mulato teve grande liberdade de movimentos e teria sido ele, mulato, quem realizou em Cabo Verde o papel que o português reinol desempenhou no Brasil [...]** teria sido o funco, e não o sobrado, o laboratório exato onde se processou a síntese de culturas [...]. **A cultura fez-se de baixo para cima** (MARIANO, 1991: 53; grifos nossos).

A essa concepção de Gabriel Mariano, contrapomos não só a constatação da violência da colonização de que fala Fanon (1968), que ele atenua, como também a noção de criouliização postulada por Édouard Glissant. Para Glissant, nos processos oriundos de criouliização no caso do Caribe e do Brasil (e aqui podemos estender o exemplo a Cabo Verde), em que os elementos culturais foram colocados em presença uns dos outros através do modo de povoamento representado pelo tráfico de africanos, os componentes culturais africanos e negros foram normalmente inferiorizados (GLISSANT, 2005, p. 21). Isso equivale a dizer que a cultura não se processou de baixo para cima, como quer Gabriel Mariano, de que são provas, apenas para citar dois exemplos, a valorização da componente europeia em detrimento da componente africana na cultura crioula, bem como a exclusão e proibição do crioulo na escola colonial e pós-colonial²³, além da proibição de outras manifestações culturais pelo governo colonial, como a tabanca e o batuque.

²³ Neste ano de 2015, 40 anos após a Independência Nacional, está em curso em Cabo Verde, experimentalmente em três escolas da cidade da Praia, a alfabetização em crioulo. Lembremos, a propósito, que após a Independência Nacional, o educador brasileiro Paulo Freire, então a serviço da ONU, recomendou a alfabetização em crioulo, tanto para Cabo Verde quanto para a Guiné-Bissau, como forma de reconhecimento individual e de valorização cultural e identitária.

O sociólogo cabo-verdiano José Carlos Gomes dos Anjos tem uma opinião contundente a respeito da suposta “harmonização” das culturas em Cabo Verde, referida por Gabriel Mariano. Para Anjos, a mestiçagem aparece como uma ideologia que alivia as tensões internas, propondo uma imagem de coletividade homogênea (2002, p. 14). Lembra ainda que

A violência física e simbólica que destruiu grande parte da memória étnica dos escravizados, tem sido lida pelos intelectuais cabo-verdianos como “fusão cultural de europeus e africanos”. Essa “fusão cultural” numa mestiçagem geral é percebida por uma parte da intelectualidade cabo-verdiana como positiva, no sentido de que se teria constituído uma unidade nacional antes da implantação de um Estado nacional (ANJOS, 2002, p. 9).

Contudo, a visão da colonização portuguesa nos trópicos como harmoniosa e sem conflitos, favorecendo a intensa mestiçagem, é que dará substrato ao lusotropicalismo, teoria concebida pelo brasileiro Gilberto Freyre, e que será, no Estado Novo português, utilizada pelos governantes coloniais como uma forma de defesa do império, baseando-se na ideia de ele ser pluricontinental, pluriétnico e unitário, e que os colonizados seriam cidadãos portugueses, e como tal deveriam se sentir, mormente aqueles em cujos espaços geográficos foi aplicado o Ato Colonial da assimilação (o que não ocorreu em Cabo Verde, devido às condições peculiares da colonização no arquipélago (acima citadas por Mariano) e pela resistência dos intelectuais locais (cf. SILVA, 1983, p. XI).

A assimilação pressupunha a renúncia dos colonizados à sua própria religião, sua própria língua, seus costumes, sua cultura, e ao seu próprio nome, adotando-se e praticando, em contrapartida, a cultura do colonizador português. Nesse aspecto, a não aplicação do Ato colonial em Cabo Verde foi favorecida ainda pelo protagonismo do arquipélago na educação básica e pela formação de uma elite cultural cabo-

verdiana nas universidades portuguesas, fornecendo quadros administrativos para o governo colonial nas demais colônias, o que colocava o arquipélago em uma situação privilegiada em relação às demais possessões portuguesas, segundo Anjos (2002, p. 73).

Para José Carlos dos Anjos, os intelectuais cabo-verdianos, até os anos de 1960, procuraram fazer uma intermediação entre a população e o governo colonial, como porta-vozes das demandas populares, por intermédio de cartas e ofícios, sendo que a projeção social deles, pela escolaridade, estaria na base da não aplicação do Ato Colonial da Assimilação em Cabo Verde:

Os cabo-verdianos, pelo seu desenvolvimento intelectual e pela pureza dos costumes, estariam acima dos povos das demais colônias portuguesas. Nasce, aí, a posição clássica na localização cultural de Cabo Verde: abaixo de Portugal e acima dos demais países africanos em termos 'civilizacionais' (ANJOS, 2002, p. 73).

Segundo o sociólogo cabo-verdiano, nesse contexto a elite cabo-verdiana manifestava uma identidade acima dos africanos, tanto nas relações internas quanto nas relações externas. Ou seja, internamente diferenciava-se do *badiu*, população da Ilha de Santiago tida como a mais negra (descendente direta da escravatura, que durou um século nesta ilha); e externamente dos demais povos e etnias das outras colônias portuguesas. Para ele,

É sobre essa pretensão de 'superioridade étnica intelectual' em relação aos povos das demais colônias que a elite cabo-verdiana pode reivindicar um tratamento diferenciado por parte das autoridades coloniais portuguesas (ANJOS, 2002, p. 74).

Gabriel Fernandes, por sua vez, destaca, numa leitura também crítica da amenização dos embates culturais por Gabriel Mariano:

[...] a via assimilacionista [...] induz o subalterno a esquecer o passado colonial (de conquista, escravidão e espoliação econômica e cultural) [...] adotando as referências culturais do grupo étnico dominante, o que significa aceitar o colonizador no que tem de promissor e esquecer o que tem de opressor. [...] o colonizado é convidado a participar na celebração do passado glorioso do

colonizador e, ao mesmo tempo, testemunhar e aceitar a consumação do seu processo anulatório, pela perda do seu próprio passado (FERNANDES, 2006, p. 51).

Discutindo esse argumento, João Lopes Filho enumera como principal causa da não aplicação do Estatuto da Assimilação a Cabo Verde o nível de alfabetização do cabo-verdiano, considerado elevado em relação às demais colônias. Observa ainda Leila Hernandez:

Por antepor menos entraves à ocidentalização, exatamente por isso, os cabo-verdianos não são incluídos no Código do Indigenato, ao mesmo tempo em que ocupam posições no segundo escalão da administração pública das demais províncias [ultramarinas]²⁴ (HERNANDEZ, 2002, p. 125).

Acrescente-se, ademais, o fato de que na base desse processo situava-se a mestiçagem ocorrida no arquipélago e suas implicações para a formação social, pois, em Cabo Verde, os mestiços eram filhos e herdeiros, muitas vezes, dos sobrados, lojas e terras dos colonizadores, estando a merecer um tratamento menos rude, o que, ao fim e ao cabo, favoreceu a mobilidade vertical e ascensão da população mestiça, segundo Gabriel Mariano (1991, p. 72) e sua consequente inserção nos quadros administrativos de Cabo Verde e demais espaços do domínio colonial português.

Ressalte-se ainda que as ilhas cabo-verdianas, na sua maioria, em que pese a sua diversidade e o diferente ciclo de sua ocupação, não sofreram historicamente a escravatura – que ocorreu, basicamente, nas ilhas de Santiago e Fogo –, fato que leva algumas delas a não assumirem intensamente marcas afro-negras (cf. Víctor

²⁴ Em 1951, o Ato Colonial (1930) é revisto e passa então a integrar a Constituição de Portugal. Sendo assim, em vez de colônias, os territórios de além-mar passam a ser designados de “províncias”, à semelhança do Minho ou do Ribatejo. As colônias então passam a ser tratadas como províncias do ultramar. Portugal deixava assim de ser Império para se tornar uma nação multirracial e pluricontinental. Isso tudo porque a ONU reconheceu o poder de autodeterminação dos povos no contexto em que o colonialismo era visto com maus olhos.

BARROS, 2010, online), associando-se mais de perto à cultura da metrópole portuguesa.

José Luís Hopffer Almada, por sua vez, aponta a forma como os espaços deixados pelos brancos foram socialmente ocupados pelos mestiços, favorecendo a ascensão social (vertical) destes:

[...] a crise do comércio triangular [África-América e Europa], as secas e as estiagens [e a abolição da escravidão] foram poderosos fatores que possibilitaram por um lado o êxodo dos brancos, designadamente para o Brasil, e a concomitante ocupação dos espaços deixados vagos pelos negros e mestiços aceleraram o processo de miscigenação cultural pela ampla fusão racial entre os brancos remanescentes e os negros e pela adoção por ambos os grupos de costumes originariamente antagônicos porque identificadores de grupos sociais diferentes (ALMADA, 1998, p. 67).

Para Manuel Ferreira, em **A aventura crioula**, “Cabo Verde é a mais antiga colônia do mundo do período da Expansão, a se constituir o primeiro caldeirão de ensaio de miscigenação euro-africana” (FERREIRA, 1973, p. 8). Contrariamente a Gabriel Mariano, entretanto, Ferreira acredita que na cultura cabo-verdiana há mais “influência”²⁵ europeia do que negro-africana (Ibidem, p. 42).

Gabriel Mariano (1991, p. 69) aponta que teria havido africanização do europeu, afirmação que acreditamos ter levado em conta, como foco principal da formação social, a ilha de Santiago, a primeira a ser povoada e importante entreposto de escravizados do século XV a meados do século XIX. Essa posição de Gabriel Mariano que enfatiza a “africanização do europeu” é compartilhada por David Hopffer Almada:

[...] os negros-africanos conseguiram opor uma resistência cultural e preservar, ainda que de forma reelaborada e reorganizada, uma parte significativa da sua herança cultural, tem sentido a afirmação, segundo a qual se processou, em Cabo Verde, **mais uma africanização do europeu do que uma europeização do africano** (ALMADA, 2006, p. 62-63, grifos do autor).

²⁵ O termo influência é utilizado por FERREIRA.

A resistência cultural de que fala Stuart Hall (2006) e Gruzinski (2001), é enfatizada por Hopffer Almada em relação aos negros africanos:

[...] a presença negra em Cabo Verde remonta à colonização e confunde-se com todo o processo de formação social e cultural cabo-verdiana. [...] muitos escravos recusaram, até à morte, a língua do colonizador mantendo o uso de suas línguas, religião, etc. [...] Ainda que a literatura cabo-verdiana, sobretudo a partir dos anos 30, não reclame um retorno à África, ainda que a negritude e o nativismo não tenham tido grande fervor entre os escritores cabo-verdianos, a verdade é que existe um substrato cultural negro-africano inscrito no ethos cultural cabo-verdiano [...] (Ibidem, p. 64-67).

Não obstante a violência física e simbólica de que se revestem as relações de dominação (ALMADA, 2006, p. 62), destaca alguns traços da cultura de resistência desses povos, dentre outras, como a tabanca e o batuque, que sobreviveram mesmo tendo sido proibidas pelo governo colonial:

[...] o pilão, o moidor, o ouri, alguns trajes, a culinária, as técnicas de cultivo de terra, a construção de casas, em especial a dos Rabelados, as cores garridas e contrastantes com que se pintam as casas, os motivos decorativos etc (Ibidem, p. 60).

Como se pode observar, as questões de identidade cabo-verdiana são plurais e dilemáticas, de acordo com o tipo de hibridação ocorrida em cada uma das ilhas ou com a visão de hibridação de cada cientista social arrolado, não se podendo, na verdade, considerá-la um processo homogêneo válido para todo o arquipélago, que teve (e, no caso de algumas ilhas, ainda tem) a contribuição de culturas como a inglesa na ilha de São Vicente, francesa nas ilhas do Fogo e São Nicolau, americana na ilha Brava, acrescentando-se, nos dias atuais, a imigração guineense e a imigração chinesa que cresce intensamente no arquipélago.

Retomando Glissant, este considera que o tráfico de africanos, o sistema de plantação e a escravidão foram determinantes para o processo de constituição da identidade cultural de grande parte dos povos da América Latina. Essa assertiva parece-nos também válida para o contexto cabo-verdiano, por se tratar de um

espaço de colonização em que os fenômenos citados ocorreram e concorreram para a construção da identidade crioula do arquipélago. Não nos podemos esquecer também do caldeamento cultural das diversas etnias que participaram do povoamento das ilhas, trazendo suas culturas, suas tradições, sua língua. Transportando, assim, a ideia desenvolvida por Glissant a respeito do Caribe e adaptando-a ao contexto de Cabo Verde, poderíamos utilizá-la como argumento:

O que acontece no Caribe durante três séculos é, literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro, para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula. [...] A Neo-América, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do ser (GLISSANT, 2005, p.18).

Transferindo, guardadas as proporções e peculiaridades, para a cultura cabo-verdiana as noções de crioulização de Glissant e a de hibridação de Canclini, salientamos que os antropólogos e cientistas sociais cabo-verdianos têm estudado e tentado determinar os resultados culturais da miscigenação: se francamente mais próximos da cultura europeia ou da cultura africana, sem, contudo, conseguirem chegar a uma conclusão definitiva, porque são inúmeras as variáveis, especialmente pela diversidade de povos e períodos de colonização das nove ilhas habitadas.

João Lopes Filho (2003), por exemplo, assim como Gabriel Mariano (1991), tenta inventariar, dentro da cultura cabo-verdiana, os elementos trazidos pelos europeus, distinguindo-os daqueles trazidos pelos africanos. No entanto, esse nos parece, à luz da discussão que procuramos levantar, um aspecto pouco produtivo do trabalho antropológico, porque as variáveis são inúmeras, e a cultura se modifica a todo o momento como processo dinâmico: os processos incessantes de hibridação

concorrem para a relativização do conceito de identidade, afirma Canclini (2003, p. XXII).

Correlaciona-se a essa constatação a de Gruzinski (2001, p. 61), para quem complexidade, imprevisibilidade e aleatoriedade são inerentes às misturas e mestiçagens, que ainda, por sua vez, manifestam-se de forma diferente em contextos diferentes, culminando com a base de seu pensamento: “todas as culturas são híbridas” (Ibidem, p. 41), assertiva que encontra eco em Glissant (2005, p. 18), quando afirma que “o mundo se crioualiza”.

Para o escritor e ensaísta martinicano, a crioualização que ocorre na Neo-América²⁶ é semelhante à que acontece no mundo inteiro: as culturas do mundo, colocadas em contato umas com as outras, transformam-se, “permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança” (GLISSANT, 2005, p. 19). Lembra Glissant que, atualmente, as humanidades estão deixando de lado um conceito no qual se obstinavam há muito tempo que era “a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis” (Ibidem).

Para Glissant, “a crioualização é um processo”, e esse processo deve se dar com as culturas em contato gozando do mesmo nível de valor e de importância, ou seja, colocando-se no mesmo patamar. Quando isso não ocorre, não há uma crioualização efetiva, e em razão disso, há hierarquização de elementos de uma determinada cultura. Isso, naturalmente, trará impactos sobre a identidade.

Apropriando-se da noção de raiz única e de rizoma concebidas por Deleuze e Guattari para definir o funcionamento do pensamento, Glissant aplica essa imagem

²⁶ Neo-América constitui toda a região compreendida entre o México e o Caribe.

ao princípio de identidade: a raiz única seria aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes. A primeira ligada à verticalidade, a segunda à horizontalidade. Assim, as identidades rizomas são aquelas que se relacionam com as demais, estão em constante contato. Glissant associou o princípio de uma identidade rizoma à existência de culturas compósitas, ou seja, culturas nas quais se pratica uma criouliização (GLISSANT, 2005, p. 72). Isso nos reconduz à conclusão de que as identidades crioulas são plurais (HALL, 2003), ou seja, rizomas e, sendo assim, também mutantes, o que nos leva de volta à epígrafe: “o mundo se crioula”.

Com base nessas observações de natureza teórico-crítica, podemos concluir que não teria sido por outro motivo que em Cabo Verde o governo colonial português proibiu diversas manifestações culturais de cariz notadamente africanos, como o batuque e o uso público da língua cabo-verdiana. Esta sobreviveu porque os cabo-verdianos continuaram a falar sua língua-mãe, a língua de casa, não obstante as proibições do governo colonial.²⁷ Além disso, escritores cabo-verdianos se utilizaram do crioulo como língua literária, postulando a defesa da identidade cultural. Essa é uma marca muito forte da identidade cabo-verdiana: a língua em que se expressa o povo. Falar a língua cabo-verdiana em ambiente francamente adverso e proibido não deixa de ser uma resistência à cultura que está sendo imposta pelo outro, como nos ensina Stuart Hall (2006, p.84-85).

A língua cabo-verdiana obterá um grande prestígio e status social com os escritores cabo-verdianos que vão utilizá-la como uma arma de resistência cultural e de defesa dos valores da chamada cabo-verdianidade, postulado de valorização da

²⁷ Para Manuel Ferreira, o crioulo foi-se legitimando em nível de escrita desde o século XVII (FERREIRA, 1973, p. 110). Entretanto, é no começo do século XX, que os poetas cabo-verdianos Eugénio Tavares e Pedro Cardoso valorizam o crioulo como língua literária.

cultura e de fortalecimento da identidade cultural crioula (mestiça). É o caso, por exemplo, de Pedro Cardoso e Eugénio Tavares, poetas que produziram em língua cabo-verdiana mesmo quando havia pouca circulação de livros no arquipélago. Posteriormente, o uso da língua cabo-verdiana será mais popularizado devido ao fato de ser alçada ao contexto literário em que atuou a revista *Claridade*, a partir de 1936, data da publicação de seu primeiro número.

Partindo do pressuposto de que todas as línguas em seu nascimento, suas origens, são crioulas, Édouard Glissant (2005, p. 26) define língua crioula como uma língua cujos elementos constituintes são heterogêneos uns aos outros, caso em que está incluído o crioulo cabo-verdiano ou língua cabo-verdiana, nascida do contato das diversas línguas do povoamento das ilhas, em que sobressaiu a portuguesa, constituinte de sua base lexical. Aduz o estudioso martinicano que a “crioulização linguística se realiza melhor em territórios exíguos e bem delimitados: ilhas, organizadas ou não em arquipélagos (Caribe, Oceano Índico, ilhas de Cabo Verde) – uma espécie de laboratório” (Ibidem).

Pondera o autor que uma língua crioula é pelo menos bífida, isto é, possui pelo menos dois elementos na sua constituição, e lembra que isso é verdade tanto para o crioulo de Cabo Verde, quanto para outras línguas crioulas como o crioulo do Senegal, o papiamento de Curaçao, as línguas crioulas da Martinica, do Haiti, de Guadalupe, de Reunião ou de Santa Lúcia, sem esquecer a da ilha de São Domingos. Para ele, uma língua crioula “é uma língua compósita²⁸, nascida do

²⁸ Glissant estende à língua o conceito derivado da distinção que faz de culturas. Para ele, a compreensão ou percepção do fenômeno da crioulização que acontece no mundo repousa sobre a distinção que ele faz entre duas formas genéricas de cultura: as culturas compósitas e as culturas atávicas. Nestas últimas a crioulização se deu há muito tempo, ao passo que nas primeiras ela se dá atualmente, a olhos vistos (2005, p. 27).

contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros.” (Ibidem, p. 24).

O escritor cabo-verdiano Baltasar Lopes lembra que, no crioulo cabo-verdiano (atualmente denominado língua cabo-verdiana), ficaram vestígios de línguas africanas, observáveis em alguns léxicos que a compõem, no entanto esse vocabulário seria escasso e nas ilhas de Barlavento insignificante (LOPES, 1947, p. 15). Contrapomos, porém, a esse argumento, alguns outros: que a escravatura não atuou nas ilhas do Barlavento; que o estudo de Baltasar é de cunho filológico e produzido nos anos 1940, em pleno contexto colonial (a ponto de denominar a língua cabo-verdiana de dialeto). O entendimento hoje, por linguistas como Manuel Veiga e Dulce Almada Duarte, da formação e estrutura da língua cabo-verdiana é outro, considerando como variante padrão a da ilha de Santiago, que possui maior número de falantes e foi dominada pelo sistema escravocrata.

Temos em mente que o processo de hibridação na língua de comunicação verbal não escrita, o crioulo, fundamental para a constituição da ideia de nação crioula em Cabo Verde, teve como bases a existência de uma minoria de europeus, uma maioria de escravizados africanos e negros livres e o isolamento insular (CARREIRA, 1984, p. 85). António Carreira (1972), em **Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)**, atesta que o crioulo já era a língua vigente no arquipélago desde cerca de 90 anos do achamento da ilha de Santiago, como uma língua veicular entre capatazes e escravizados e entre estes, quando de grupos étnicos-linguísticos diferentes (CARREIRA, 2000, p. 312). Logo os colonizadores reconheceram a necessidade e a conveniência de haver elemento de ligação entre navegantes e negociantes europeus e os povos africanos.

A hibridação é um forte indício da criouliização da sociedade cabo-verdiana, expressa em outras formas de expressão “de raízes nitidamente mestiças” (MARIANO, 1991, p. 69), como a música, a culinária e a literatura, especialmente veiculada em crioulo. David Hopffer Almada, em **Pela cultura e pela identidade: em defesa da caboverdianidade** (2006, p. 73), corrobora o que afirmamos: “A língua cabo-verdiana – o crioulo –, a culinária e a música são três aspectos da cultura cabo-verdiana, mais comumente, usados como caracteres significativos da especificidade, da identidade e autonomia culturais do arquipélago”.

Em texto ainda inédito, “Cabo Verde: Literatura, Culinária e Música”, apresentado no XI Congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas, no Mindelo (Cabo Verde), em julho de 2014, Simone Caputo Gomes analisa esses pilares da cabo-verdianidade, no sentido de verificar como se formou, por hibridação, “a identidade cabo-verdiana, pela reelaboração de traços culturais originários dos grupos étnicos que aportaram às ilhas, isto é, portugueses e africanos levados da costa da Guiné para o arquipélago” (2014, p. 4).

No que toca à música e à culinária, continua a pesquisadora a sua reflexão (Ibidem, p. 4-5), com o apoio de José Luís Hopffer Almada:

[...] a morna e a coladeira, autênticas canções nacionais, a par do batuque, com a sua finaçon, e o funaná constituem uma das expressões da realização artística do cabo-verdiano [...]; outras formas e expressões culturais que contribuem para a construção de uma identidade cabo-verdiana autônoma encontram-se na culinária com pratos típicos à base do milho, tais como a cachupa, o cuscuz, xerém, djagacida, camoca etc [e] pratos à base de peixe (ALMADA, 2006, 74-75).

Em nota de pé de página, esclarece ainda a ensaísta, recorrendo a estudos do maestro Vasco Martins (1989) sobre a música cabo-verdiana:

Vasco Martins, maestro e compositor de renome internacional, descreve as principais modalidades da música crioula (Martins, 1993: 44; 1999: 34-38), resultante do cruzamento das culturas africana, europeia e sul-americana: tabanca da ilha de Santiago (ritual,

repetitiva, com búzios soprados em contraponto, tambores e cornetas de latão), ritmos da festa do pilão na ilha do Fogo (o pilão utilizado para percussão), tambores de San Jom, coladeira (sensual, com traços da música afrocubana), batuque da ilha de Santiago (mulheres tocando percussão nas coxas, com panos e bolsas de plástico), finason (lamento do/a) escravizado/a, que introduz e finaliza o ritual do batuque), funaná (ritmo acelerado e vigoroso), divina de São Nicolau (canto cristão a quatro vozes femininas) e morna da Boavista (com seus acordes sincréticos originários da modinha brasileira cruzada com lundum, fado, samba, fox-trot e mambo); (Ibidem, p. 5).

No ritual do batuque, chamamos a atenção para o seu ápice performático que é o torno, manifestação cultural de origem visivelmente africana, proibida pelo governo colonial por ser considerada uma dança lasciva e de grande apelo erótico. O batuque, que sobrevive principalmente na Ilha de Santiago, onde perdurou a escravatura, constitui um capital cultural de grande importância para o país, seja no que se refere à preservação e à resistência da cultura negroafricana, seja como prática de grande atração turística, além de estimular o convívio e o prazer comunitário²⁹.

Quanto ao regime alimentar cabo-verdiano à base de milho, outra expressão mestiça do ciclo da vida crioula, conclui Simone Caputo Gomes (Ibidem, p. 6), em diálogo com estudiosos cabo-verdianos do tema culinária como símbolo identitário:

Os milhos miúdos e o sorgo, importados juntamente com legumes, óleo de palma, frutos, peixe e alguma carne, compunham mais frequentemente a dieta dos escravizados das variadas etnias, até que aqueles cereais pudessem ser produzidos em solo cabo-verdiano. [...]

Com a ascensão do mulato e do negro e a consequente hibridação cultural, a verticalização do milho a todas as classes sociais cabo-verdianas aconteceu de forma gradual e efetiva. O milho maíz passou a ser o cereal de eleição, assim socializado e nobilitado (cf. Semedo, 1998: 86) como “epicentro do ciclo da vida” e “símbolo da fertilidade da terra” (Almada, 1998: 69); sua expansão “pela sociedade cabo-verdiana ocorreu concomitantemente com a constituição da Proto-Nação e da Nação” (Almada, 1998: 67).

²⁹ O batuque integra uma das manifestações culturais da tradição oral crioula constante do pleito de Cabo Verde em consagrá-lo na UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial.

E acrescenta Gomes:

Ainda discorrendo sobre o ciclo do milho, vale dar ressaltos aos instrumentos etnográficos de preparo dos pratos: pilão, moinho de rolo, binde (ou bindo) de barro, balaio de tentê (de origem africana), mó de pedra (de origem algarvia), sendo patente o sincretismo que subjaz o uso desses artefatos, como a moenda (mediterrânea) e o pilão (africano); (GOMES, 2014, p. 10).

Lendo Gabriel Mariano (1991) na esteira de Gruzinski e Canclini, a mestiçagem, de certa forma, preparou ou promoveu a renovação cultural em Cabo Verde e isso pode ser confirmado com o que se passa na Ilha de Santiago, a maior das ilhas cabo-verdianas e que abriga, atualmente, maior população e a atual sede do governo. Nessa ilha, cuja porcentagem de mulatos é de cerca de 37,3% (a única em que os mulatos são minoria), “os elementos culturais transplantados para o arquipélago conservaram durante muito tempo a fisionomia originária [...] em que ritos, práticas e instrumentos persistiram, enquanto gradativamente vão desaparecendo das demais ilhas” (1991, p. 51). É justamente o caso do batuque, que existiu nas demais ilhas, mas que, com o tempo, não foi preservado. Gabriel Mariano lembra também o caso da tabanca, ritual localizável apenas em Santiago. De modo que essas duas expressões artísticas cabo-verdianas conservam, grosso modo, sua forma exterior, tendo, entretanto, ao longo dos anos, sofrido mudanças que foram necessárias à sua sobrevivência.

Resumindo, o antropólogo cabo-verdiano destaca que a cultura mestiça em Cabo Verde “é visível no folclore, na novelística, na poesia e na música populares, nos provérbios, na culinária, na arte doceira, na língua crioula, na literatura, na arquitetura das casas rurais” (MARIANO, 1991, p. 75), revelando-se praticamente em toda a vida social cabo-verdiana. João Lopes Filho opta pelo termo transculturação, como adaptação, para definir essas trocas:

Como resultado de uma intensa interpenetração de elementos de diferentes etnias, emergiu a “cultura cabo-verdiana”, baseada na combinação de valores culturais cobrindo tanto traços caracteristicamente africanos como também genuinamente europeus. [...] Assim, a miscigenação e interpenetração cultural aceleraram os fundamentos psico-sociais da transculturação que se processou no arquipélago e que conduziu à formação de uma sociedade constituída a partir da adaptação de características e valores dos povos que lhe deram origem (LOPES FILHO, 2003, p. 124-125).

O antropólogo Manuel Brito-Semedo, em trabalho decisivo sobre a construção da identidade cabo-verdiana com base na criouldade, mencionando de início a ilha de Santiago, sintetiza:

Para a sua ocupação e povoamento foi preciso introduzir tudo: homens, animais, culturas alimentares de Portugal, da África, do Brasil e da Índia. Nela se experimentaram e cruzaram influências, se caldeou um novo tipo humano, um novo tipo de mentalidade e até de linguagem: o crioulo [...]. Por toda a parte ainda são bem nítidos os traços originais desses cruzamentos: o pilão africano e a mó de pedra metropolitano; o batuque, tipicamente africano, muitas vezes acompanhado com ferrinhos de Portugal; o banco de ouri [jogo africano], que toda a gente joga; as culturas de subsistência, com base no milho introduzido no Brasil, explorados por métodos africanos, mas em campos cuja arrumação recorda os da Metrópole; etc. Verdadeiro laboratório, plataforma rolante para todo o mundo, dela saíram os homens e os produtos da colonização das outras ilhas do arquipélago; dela partiram os primeiros gados para o Brasil, e o milho para a África (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 69).

Um outro aspecto marcante do modo de ser crioulo cabo-verdiano, que tem suas raízes na cultura africana, é a forma como se organiza a agricultura em Cabo Verde, baseada fundamentalmente na policultura, que é uma característica africana de produção agrícola. Segundo David Hopffer Almada (2006), inventariando diversas manifestações culturais e comportamentos considerados resistências dos povos negros escravizados, frente ao poder colonizador, cita a “prática enraizada de um homem poder dispor de mais que uma mulher ou filhos de várias mulheres, o que, socialmente, se tolera, se assume e mesmo se aceita” (Ibidem, p. 61). Trata-se, portanto, de um aspecto não institucionalizado que caracteriza a sociedade crioula e

que teria suas origens na poligamia praticada pelas etnias que povoaram o arquipélago.

A partir dessas reflexões, podemos adentrar um pouco mais a cultura mestiça ou crioula cabo-verdiana e como essa cultura apropriou-se de elementos europeus e africanos, adaptando-os à sua realidade local, como o uso da mó de pedra (europeia) e do pilão (africano). A primeira, de origem metropolitana, e o segundo, de origem africana, logo foram adotados e perfeitamente adaptados às necessidades regionais cabo-verdianas. A esse descolamento e adesão à cultura cabo-verdiana, imprimindo-lhe uma marca cultural, identificamos o processo de hibridação de que nos fala Canclini. O pilão, um dos símbolos da culinária cabo-verdiana, de instrumento doméstico para cochir³⁰ o milho, é alçado e referido na literatura, nas artes, no artesanato, na pintura, no teatro, revelando-se como elemento identitário do povo cabo-verdiano e, portanto, tendo importante papel na identidade cultural.

Elísio Santos Silva faz uma síntese lírica do cotidiano crioulo, estruturador da identidade cultural cabo-verdiana, na diáspora:

É mantendo as suas tradições, conservando os seus cultos peculiares, comendo a sua cozinha tradicional (a boa cachupa), conversando à volta de uma mesa, a beber uns copos, ouvindo o som das suas mornas e coladeiras, sentindo e vivendo o ritmo das suas danças, do batuque (Dâ cu torno) e do funaná, e jogando ouri, que o cabo-verdiano vai buscar as forças de que necessita para sobreviver como identidade cultural, para se manter vivo e fiel a si próprio (SILVA, 1994, p. 81).

Para Manuel Brito-Semedo, a insularidade é considerada também um fator fundamental na estruturação da identidade do homem cabo-verdiano. O antropólogo considera que o isolamento das ilhas e o fato de elas constituírem rota marítima e um lugar de pilhagem de piratas contribuiu para a formação da identidade cabo-

³⁰ Cochir o milho é um processo em que ele é demolido na véspera, e no dia seguinte pilado. Após o que, é exposto ao sol para secar e depois peneirado.

verdiana fundamentada na necessidade trágica de emigrar em contraponto com o amor à terra que compelia o cabo-verdiano a ficar, promovendo assim um sentimento contraditório sintetizado no desespero de “querer partir e ter de ficar” e o de “querer ficar e ter de partir”, tema recorrente na Literatura Cabo-verdiana (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 61).

A cabo-verdianidade, assim, é a expressão da identidade crioula. Ela se manifesta no resgate e na valorização da cultura cabo-verdiana e nas práticas que a reafirmam, seja nas artes, nos contos populares, no sincretismo religioso, nas festas populares, nas danças etc., veiculados na literatura e na imprensa como proposta de emancipação cultural e de afirmação identitária, cuja origem remonta à publicação do primeiro número da revista *Claridade*, em 1936, que trouxe um grande e inaugural dinamismo à literatura cabo-verdiana. Importante abrir um espaço para focalizar a identidade nacional, como proposta apresentada por Brito-Semedo, que trazemos para iluminar este trabalho.

Brito-Semedo define como o período da cabo-verdianidade o que decorre entre 1936 e 1975, em que surgiram revistas e propostas literárias e acadêmicas que fincaram as bases do regionalismo e do nacionalismo cabo-verdianos, com a descoberta dos valores regionais, inicialmente, e depois, com o advento da independência, de valores genuinamente nacionais. Para o crítico, a formação da nação crioula deu-se antes da formação do Estado, ideia corroborada por Gabriel Mariano (1991, p. 61), dentre outros estudiosos.

Neste ponto, retomamos observação do antropólogo cabo-verdiano José Carlos dos Anjos a respeito do conceito de “nação cabo-verdiana”:

[...] todo o processo de construção da identidade nacional cabo-verdiana tem o continente africano como referência, seja para uma afirmação de distanciamento, ou para uma afirmação de proximidade ou de pertencimento (2003, p. 580).

Nesse sentido, Anjos assinala que houve uma violência física e simbólica que destruiu grande parte da memória étnica dos escravizados, e que essa destruição tem sido lida pelos intelectuais cabo-verdianos, notadamente Gabriel Mariano — o principal teórico da mestiçagem cabo-verdiana, como positiva, como uma fusão cultural de europeus e africanos. E que essa fusão teria contribuído para a constituição de uma unidade nacional antes mesmo da implantação de um Estado nacional. Ou seja, que a nação teria precedido o Estado, opinião também compartilhada pelos pesquisadores cabo-verdianos Manuel Brito-Semedo (2006, p. 91) e Gabriel Fernandes (2006).

Vale recordar, a propósito da “constituição de uma unidade” ou do reforço das identidades locais ou nacionais para a qual o conceito de aculturação teria dado suporte, na reflexão de Gabriel Mariano (citada por Anjos), uma observação pertinente de Stuart Hall: a de que a unidade é fruto de um dispositivo discursivo que unifica a diversidade (HALL, 2003, p. 62), entendendo também o conceito de raça como categoria discursiva. Esse conceito de aculturação de que fala Gabriel Mariano, entretanto, como ficou demonstrado pelos outros teóricos que estudam a mestiçagem, é improdutivo porque pressupõe perdas, e vimos que no processo de mestiçagem há ganhos e perdas.

Temos que considerar, ainda, nesse contexto, o conceito de nação como “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (1993, p. 25), já mencionado nesta tese, e a assertiva de Canclini, para o qual “a identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma **construção imaginária que se narra**” (CANCLINI, 2005, p. 148, grifos nossos). Assim, em decorrência dessa precedência da Nação ao Estado, afirma

Anjos (2003, p. 583), parte da elite cabo-verdiana orgulha-se de Cabo Verde ter tido avanço em direção à modernidade, se comparado com as demais nações africanas.

Retomando o pensamento de Anjos, ele sublinha que, para os intelectuais cabo-verdianos teria havido uma suposta unidade cultural no arquipélago (2003). Nessa perspectiva, a situação arquipelágica era diferente das demais colônias portuguesas, constantemente ameaçadas de ruptura nacional pelas divisões e disputas étnicas mal assimiladas pelo processo de construção de uma unidade nacional sobre um território recortado de acordo com os interesses das potências europeias imperialistas que foram definidos e consolidados na Conferência de Berlim (2003, p. 580). O pesquisador analisa a mestiçagem como um termo síntese de um mito de fundação da nacionalidade cabo-verdiana, sendo que essa unidade aparece na língua, na culinária e na música. É nesse sentido que a nação antecede o Estado nacional.

Assim, estando constituída a Nação cabo-verdiana, dá-se início à construção da identidade nacional, que se expressará na imprensa cabo-verdiana, um de seus pilares de construção (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 190).

Manuel Brito-Semedo compartimenta a construção da identidade nacional para fins puramente metodológicos (já que a identidade é um processo de construção contínua) em três etapas evolutivas: o sentimento do nativismo (1856-1932), que abarcou a geração do poeta Eugénio Tavares; a consciência regionalista (1932-1958), que se expressou na geração da *Claridade*; e a afirmação nacionalista (1958-1975), que correspondeu ao ideário da geração do movimento de libertação nacional ancorado no PAIGC – Partido para a Independência da Guiné e de Cabo Verde, posteriormente PAICV – Partido pela Independência de Cabo Verde. Brito-

Semedo assim caracteriza os elementos fundamentais desse processo no contexto mundial:

Estas etapas foram determinadas por momentos de crises sócio-económicas e político-ideológicas. O primeiro ocorreu nos finais de oitocentos, com a ideia propalada da venda das colônias, que representou o culminar na falta de interesse e do abandono secular de Portugal sentidos pela população; o segundo aconteceu em novecentos, nos inícios dos anos trinta, com a decadência do Porto Grande, na decorrência de uma crise económica mundial, e o estabelecimento do Estado Novo; e o terceiro deu-se nos finais da década de cinquenta de mil e novecentos, com a fundação de movimentos nacionalistas nas colônias e do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), aliada a uma profunda crise interna do regime de Salazar (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 194).

O nativismo estaria ligado aos movimentos pan-africanistas e teria surgido como consequência da hostilidade com que os africanos eram tratados pelos colonizadores, reivindicando um estatuto jurídico de igualdade com os portugueses da Metrópole. Figuras de proa desse período foram Eugénio Tavares e Pedro Cardoso.

O regionalismo, no bojo do impacto da recessão mundial de 1929 e das crises de fome que assolaram o arquipélago nas décadas de 1920 e de 1940, e que por sua vez provocaram emigração acentuada, caracterizou-se como um movimento de reconhecimento e valorização das especificidades regionais, sejam históricas, geográficas, sociais ou culturais. Nesse contexto aconteceram a fome de 1946 e os contratos para São Tomé e Príncipe que viriam a marcar indelevelmente a sociedade cabo-verdiana. O regionalismo pode ser sintetizado na ação de “fincar os pés na terra” (nas ilhas), um dos postulados da cabo-verdianidade, ou seja, da capacidade de se identificar como cabo-verdiano, reconhecendo e valorizando seu espaço geográfico, histórico e sociocultural.

Para Brito-Semedo, a geração do escritor Baltasar Lopes (cujo pseudônimo poético é Osvaldo Alcântara) viveu a crise dessa etapa, que provocou essa

consciência regionalista, pontificando a proposta de especificidade para Cabo Verde no contexto de uma Metrópole pluricontinental e una, como preconizado pelo Estado Novo Português (BRITO-SEMEDO, 2006, p. 377). É de se notar, no contexto do regionalismo cabo-verdiano, do ponto de vista literário, o olhar para o Modernismo Brasileiro, especialmente a ficção regionalista, por parte dos escritores cabo-verdianos, que vai tonalizar sua literatura. A criação da revista *Claridade*, em 1936, será o marco dessa etapa, seguido depois, em 1944, pelo surgimento da revista *Certeza*.

E, finalmente, a afirmação nacionalista (1958-1975) é destacada por Brito-Semedo como desencadeada com a geração de Amílcar Cabral, impactada pelas independências de países africanos como Tunísia e Marrocos em 1954, Gana em 1957, Guiné-Conacry em 1958, Argélia em 1962, sem contar, naturalmente, na fonte de inspiração representada pela Revolução Cubana, cujo desfecho ocorreu em 1959.

Os nacionalistas dos países africanos de língua portuguesa, aglutinados na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, engendraram os passos do movimento de libertação de seus países. No início dos anos sessenta, desencadeavam-se as lutas armadas de libertação nacional culminando com as respectivas independências, em 1975. O grupo de escritores cabo-verdianos organizados em torno do movimento intitulado “Nova Largada” assumiu majoritariamente um discurso de reivindicação nacionalista e independentista, rejeitando ou colocando em exame os postulados regionalistas adotados pela revista *Claridade*.

Nesse sentido, cabe registrar o ensaio “Consciencialização na Literatura Caboverdeana”, de Onésimo Silveira (1963), ancorado em propostas do partido político criado em 1956 (PAIGC, Partido Africano para a Independência de Guiné e

Cabo Verde), em que ele desloca o foco do regionalismo europeu – como era entendido o reconhecimento e valorização dos valores de Cabo Verde até então - para um foco de interligação com toda a problemática do continente africano, ampliando assim a questão cabo-verdiana em busca de uma realidade étnica e cultural africana, como lembra Brito-Semedo (2006, p. 352). Esse ensaio sintetiza a visão da consciência da identidade cabo-verdiana voltada para a valorização da presença africana na sua composição étnica e cultural.

Para o sociólogo cabo-verdiano José Carlos Gomes dos Anjos (2006), na década de sessenta, com os movimentos libertários na África, impunha-se inventar uma nação em Cabo Verde. Nessa esteira, o ensaio de Onésimo Silveira surge, de forma panfletária, como um manifesto contra o ideário dos claridosos fundadores, acusando-os de ausência de uma ideologia contestatória que os teria levado à romantização dos problemas do povo cabo-verdiano, de que o evasãoismo seria a expressão mais emblemática (ANJOS, 2006, p. 146).

Ressalte-se que à época dos primeiros claridosos, estava-se ainda a vinte anos de distância da criação de um partido político em Cabo Verde, e destaque-se a importância da revista *Claridade*, em seus nove números, para a formação da identidade cabo-verdiana, pois os princípios de construção da identidade postulados pela revista vigem até hoje. *Claridade* pode ser considerada como um marco fundador do regionalismo e um embrião do nacionalismo no arquipélago (GOMES, 2008).

Durante um longo período da história da Literatura Cabo-verdiana, a seca e a fome foram temas recorrentes, compondo o cenário de obras emblemáticas do arquipélago, de que damos os seguintes exemplos: **Chiquinho** (1947), de Baltasar Lopes; **Os flagelados do vento leste** (1968), de Manuel Lopes; **Hora di Bai** (1962),

de Manuel Ferreira e **Famintos** (1962), de Luís Romano. Essas obras, refletindo ficcionalmente momentos socio-históricos do contexto arquipelágico, convergiram a seu tempo, como de resto a literatura e a cultura, para a formação da identidade nacional.

A emigração também foi muito tematizada na literatura cabo-verdiana, em prosa e em verso. Os cabo-verdianos foram os primeiros habitantes da África Continental a emigrar por iniciativa própria, lembra Silva (1983, p. VIII). O surto emigratório em Cabo Verde começou com a pesca da baleia em navios americanos, no final do século XVII e início do século XVIII, como nos informa António Carreira (1984, p. 137). Motivados pela seca e pela fome³¹, os cabo-verdianos viram no mar a saída para melhores condições de vida para si e para seus familiares, iniciando desta forma a diáspora.

Em 1964, houve uma saída maciça de cabo-verdianos, seguida pela de 1968/1969, gerada por uma grande seca que concorreu para “o maior êxodo da história das ilhas, em todos os tempos”, de acordo com António Carreira (1983, p. 167). Atualmente, os motivos da emigração não são mais fundamentalmente econômicos, mas diversificaram-se, prendendo-se, sobretudo, a outras razões, como as intelectuais e sociais. Superados os problemas do trinômio seca-fome-emigração, a temática da Literatura Cabo-verdiana contemporânea também se deslocou para outros componentes da vida social.

³¹ Elaboramos um mapa da fome em Cabo Verde, apoiando-nos nas informações de Hernandez (2002), Carreira (1984) e Albuquerque (2001), em que destacamos os principais ciclos de fome (causados pela seca, doenças e pragas) que vitimaram um grande número de pessoas. Em 1864 morreram perto de 30.000 pessoas; o ciclo de 1895-1897 vitimou 17.000 pessoas; 1902-1904 – 13.700 pessoas; entre 1916-1918 – 18.000 pessoas; 1921-1922 – 23.000 pessoas; 1941-1943 – 37.000 pessoas; 1947-1948 – 30.000 pessoas. De modo que, refere António Carreira, entre 1903 a 1948, faleceram 82.117 pessoas. Esses números refletem a gravidade do problema da fome e da seca em Cabo Verde no período colonial, em que a colônia dependia da metrópole e não podia tomar a iniciativa de apelar para a solidariedade internacional. Toda essa problemática será tematizada na literatura cabo-verdiana, emblematicamente no romance-denúncia de Luís Romano, intitulado *Famintos*. A fome também será tematizada em contos populares cabo-verdianos.

Além da menção aos elementos e práticas constituintes da identidade cultural cabo-verdiana, e ao percurso da construção da identidade nacional sintetizada a partir dos estudos do antropólogo Brito-Semedo, ressaltamos neste trabalho que as tradições orais fazem parte desse conjunto e, ao mesmo tempo, desse processo, porque a identidade é um processo contínuo decorrente da cultura, que é dinâmica (LARAIA, 1999).

Para Laraia, a cultura está em constante mudança, sendo praticamente impossível imaginar a existência de um sistema cultural estático, uma vez que ele é afetado não somente por mudanças internas, próprias das dinâmicas dos sistemas culturais, como também por mudanças que vêm do seu exterior, resultantes do contato de um sistema cultural com outro sistema cultural (LARAIA, 1999, p. 100).

Temos presente que, no mundo moderno, as culturas nacionais constituem-se nas principais fontes da identidade cultural. Para Stuart Hall, as culturas nacionais produzem sentidos sobre a nação, sentidos estes com os quais podemos nos identificar e que produzem identidades. Para Hall, “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (2006, p. 51).

Por isso, as tradições orais constituem importante contribuição para a referência cultural do homem no mundo. É por intermédio delas que as comunidades humanas se conhecem e reconhecem, transmitindo saberes e conhecimentos de geração em geração, formando com isso laços comunitários e lastros históricos.

Fazem parte das tradições orais as músicas, as danças, a culinária, os mitos, os ritos, as lendas, contos populares, crenças, adivinhas, provérbios, métodos de cura, medicina tradicional, cantigas, rezas, benzimentos, esconjuros, superstições, anedotas, jogos, alcunhas etc. As tradições orais cabo-verdianas, que constroem a

identidade cultural do povo crioulo, são muito ricas e diversificadas e dialogam com diversos espaços (não somente de Portugal e Brasil, como pudemos observar empiricamente, mas também da Costa da Guiné, principalmente, de onde foram arrancadas levas de escravizados para povoarem as ilhas).

As tradições orais constituem um grande manancial de cultura que rega os campos ressequidos de Cabo Verde e, se apropriadas, poderão ser fontes inesgotáveis para a jovem Literatura Infantil e Juvenil do arquipélago.

Retomando Stuart Hall,

[...] a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida [...] por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode se constituir um “posicionamento” ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade (HALL, 2003, p. 433).

É a partir dessa perspectiva teórica que devemos nos debruçar sobre a identidade cultural cabo-verdiana e determinar de que maneira ela se expressa na literatura. Já elencamos, de forma sintética, os elementos que compõem essa identidade, já que delimitá-los parece-nos tarefa impossível, dada a complexidade e riqueza da cultura, de todas as culturas.

Stuart Hall, ao analisar a chamada crise de identidade do mundo contemporâneo, esclarece que:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2003, p. 88).

Tendo tal ressalva em mente, procuramos depreender da pesquisa que fizemos da cultura cabo-verdiana, baseando-nos em estudos consagrados de António Carreira, David Hopffer Almada, Gabriel Mariano, João Lopes Filho, Manuel

Ferreira, Manuel Brito-Semedo e Simone Caputo Gomes, entre outros pesquisadores da identidade cultural crioula, os seus elementos mais proeminentes, que a simbolizam identitariamente e a diferenciam de outras.

Neste trabalho, objetivamos acompanhar o processo de gestação de uma identidade mestiça (ou híbrida) na sociedade cabo-verdiana como uma ressignificação das matrizes étnicas e culturais que a constituem, com base num substrato político de análise. Ao apresentar o confronto teórico que se estabelece entre alguns pesquisadores sobre categorias como identidade, mestiçagem e hibridação/hibridismo, buscamos pontuar as contribuições e limites dessas propostas, rentáveis para uma síntese que pudesse ancorar as nossas reflexões e apontar caminhos para reflexões futuras.

Reportamo-nos à fala de José Luís Hopfler Almada, para quem “os símbolos maiores da identidade cabo-verdiana são o milho, o crioulo e a música” (ALMADA, 1998, p. 75). A esses símbolos acrescentamos as narrativas orais, as cantigas de trabalho, as adivinhas e todo o arcabouço das tradições orais que marcam a identidade do cabo-verdiano, das quais destacaremos aquelas que fazem parte do imaginário e do universo infantil, que serão resgatadas pelo romance **Chiquinho**, tido por nós como a primeira obra de Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, como de resto já têm sido resgatadas pela Literatura Cabo-verdiana de forma geral, confluindo para a afirmação da identidade cultural.

Como lembra Antonio Candido, a literatura humaniza e forma a identidade cultural de um povo, e a Literatura para crianças e jovens também percorre esse caminho. A identidade plural do cabo-verdiano, sua criouliidade e cabo-verdianidade expressam-se em sua Literatura.

Afirma Gruzinski:

Cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessivamente ou simultaneamente, dependendo dos contextos. “Um homem distinto é um homem misturado”, dizia Montaigne. A identidade é uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas. Socialmente, o indivíduo não pára de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais. [...] a identidade define-se sempre [...] a partir de relações e interações múltiplas (2001, p. 53).

Dito isso, a Literatura produzida pelos cabo-verdianos, no arquipélago ou na diáspora, revela os processos de hibridação cultural da sociedade em que se insere e representa, pois o discurso artístico envolve também a focalização de aspectos sociais (CANDIDO, 1976, p. 19). Portanto, o olhar analítico para a Literatura Cabo-verdiana poderá revelar toda a potencialidade da identidade cultural do país. Enfatizaremos, pois, consoante a nossa pesquisa, um olhar paradigmático para a Literatura Infantil e Juvenil sintetizado em **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, e **Comandante Hussi**, de Jorge Araújo, buscando desvelar algumas trilhas e muitas riquezas.

CAPÍTULO 2 – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

2.1. Origens da Literatura Infantil e Juvenil

O menino dorme. Sonha com o dia das colheitas,
onde descalço há de correr gritando:
milho verde, mata-fome, mata sede!
(Abrão Vicente)

A Literatura Infantil e Juvenil, no seu nascimento nos séculos XVIII e XIX, era muito diferente daquela que encontramos atualmente, inspirada que era pela necessidade de repassar valores morais dos mais velhos às crianças, noções de bom comportamento e de boa conduta aos filhos da recente burguesia. A marca dessa Literatura é o viés utilitário e didático-pedagógico em seus textos. Somente mais tarde é que essa Literatura vai se aproximar de uma função artística, com a valorização das potencialidades linguísticas e imagéticas que são construídas no texto literário, engendrando valores artísticos às obras.

Ressalte-se que a criança na dimensão em que a sociedade a vê hoje só foi valorizada como uma pessoa autônoma, com suas potencialidades intrínsecas e subjetividade, ou seja, como sujeito social, a partir do advento e da consolidação da burguesia como classe, que promove a valorização da infância, pois até então a criança era relegada a um plano inferior, sendo tratada como uma miniatura dos adultos.

Testemunham o tratamento de adulto dado às crianças as inúmeras obras de arte que as retrataram dos séculos XVI ao XIX, das quais destacamos algumas, a título ilustrativo: *Retrato de uma menina com vestido verde e chapéu de pérolas* (início do séc. XVII, de Jacob Wabbe); *Retrato de uma menina com uma cesta de frutas* (Wybrand-Simonsz de Gesset – 1650); *Retrato de duas crianças com chapéu*

– Séculos XVII e XVIII, do Círculo de Antonio Amorosi; *Retrato do Príncipe Albrecht Hohenberg com uvas e um pássaro*, Escola Austríaca, século XIX; *Retrato de um amenina com ovelha*, *Escola de Maiorca*, fim do século XIX; *Retrato de um menino de pé, usando um vestido azul e segurando uma rosa com seu cachorro*, de Noah North, século XIX”.³²

Nas obras referidas anteriormente, as crianças eram vestidas com roupas e adereços que imitavam os adultos e os únicos elementos constantes desses quadros que as humanizavam e referenciavam o mundo infantil era a presença de um animal, de uma flor, de um fruto, de um biscoito. Fica mais claro perceber que, desse contexto, emergirá uma Literatura voltada para crianças e jovens com viés eminentemente pedagógico, compatível com um não-papel social desempenhado pelas crianças.

Somente com a consolidação da família burguesa, já no século XIX, é que podemos situar o nascimento do conceito de infância. O historiador Phillipe Ariès (1973) realizou um trabalho histórico-social relevante sobre a evolução do papel da criança ao longo dos tempos, sendo que ele situa a infância como socialmente concebida a partir do século XIX.

O viés pedagógico da Literatura para crianças e jovens foi uma marca na evolução do gênero. No Brasil, a produção de livros voltados para este público, iniciada no século XIX, somente vai começar a se distanciar do caráter pedagógico a partir das obras de Monteiro Lobato, com a publicação do livro *A menina do nariz arrebitado*, em 1920.

³² Essas obras, dentre outras, fazem parte do catálogo publicado pela Fundação Armando Álvares Penteado e Museu de Arte Brasileira – MAB, por ocasião da Exposição “Nins – Retratos de Crianças dos Séculos XVI ao XIX”, realizada na cidade de São Paulo, nas dependências daquelas instituições, no período de 18 de outubro a 05 de dezembro de 2000.

A partir desse momento inaugural, serão percorridos caminhos mais artísticos na concepção dos livros para crianças e jovens, inclusive com o recurso à ilustração, até então só restrita às capas. Isso não impede, entretanto, que atualmente no mercado livresco deparemo-nos com títulos para crianças e jovens nitidamente pedagógicos, produzidos no Brasil ou traduzidos de outros países, o que nos leva a acreditar que a tradição literária demora tempos para se consolidar. Contudo, com o advento do computador, da internet e das novas mídias, a Literatura Infantil e Juvenil se mostra mais receptiva a novas e criativas experimentações linguísticas e imagéticas.

Assim, reportamo-nos às origens da Literatura Infantil e Juvenil para melhor compreendê-la na sua evolução e importância no mundo atual, em que seu espaço é de competição com mídias e jogos digitais principalmente, em esfera planetária, devido à globalização e à mundialização da cultura. Como o conto popular está na base da formação da Literatura Infantil e Juvenil, assim considerada na contemporaneidade, seja por recolhas, recriações, animação, intertextualidades, paródias ou simplesmente contação de histórias, consideramos oportuno fazer este enfoque que nos referenciará, no tocante à Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, a gênese europeia de muitos contos ou variantes de contos tradicionais do Arquipélago.

Naturalmente, muitos contos da tradição oral cabo-verdiana encontram ecos na tradição oral africana, notadamente guineense, de onde foram arrancados escravizados para povoarem Cabo Verde.

Sabemos que foram diversas as etnias arrancadas da Costa da Guiné a partir do século XVI e até a libertação dos escravizados em Cabo Verde, no ano de 1842. Seja para povoarem as ilhas de Cabo Verde, seja para serem ladinizados,

compondo reserva para posterior venda a países europeus e latino-americanos, povos de diferentes etnias trouxeram consigo, para o Arquipélago e também para os lugares de seu destino final, suas tradições, línguas, estórias, costumes, crenças, cantigas e religiosidade que compunham a sua cultura, suplantada em parte pela cultura europeia no processo de colonização.

Entretanto, como resultado dos processos de mestiçagem (GRUZINSKI, 2001), criouliização (GLISSANT, 2005), hibridação (CANCLINI, 2003) e transculturação (ORTIZ, 1963) ocorridos em Cabo Verde, de que resultou a sociedade mestiça (FERREIRA, 1965, 1973), (LOPES FILHO, 1983, 1995, 2003), (MARIANO (1991), sobreviveram aspectos culturais europeus e africanos, cujas ressonâncias evidenciam-se na tradição oral – contribuição fundamental para a formação da identidade cultural crioula – de que destacamos os contos populares, fontes por excelência da Literatura Infantil e Juvenil mundial, e também do arquipélago de Cabo Verde de forma tímida, é certo, mas também no exercício da oralidade.

Essas marcas culturais ou sobrevivências – para utilizar expressão de João Lopes Filho (1983) – são resultados de resistência cultural, como nos ensina Stuart Hall (2006) em todo o seu pensamento e particularmente em texto elucidativo que chamamos agora para iluminar nossos estudos: “Identidades Mínimas” (1997/1998), no qual o autor, colocando-se como duplamente emigrante (da diáspora africana e, posteriormente, da diáspora jamaicana), relata sua luta íntima em ambientes diaspóricos francamente hostis, a começar na própria família, fruto da opressão colonial e de classe.

Resguardadas as devidas proporções, considerando-se o nível de desenvolvimento dos países europeus e da Jamaica (de onde provém Stuart Hall)

nos anos de 1950 e comparando-os com aqueles anos longínquos da escravatura em Cabo Verde, não é difícil dimensionar a tensão da população escravizada em meio adverso a que foi encerrada.

Quando pensamos em mestiçagem e interpenetração cultural, segundo os termos de Gabriel Mariano e João Lopes Filho, não podemos nos furtar às observações do sociólogo cabo-verdiano José Carlos dos Anjos (2003) sobre o processo de mestiçagem de que resultou o aniquilamento da cultura dos povos que foram escravizados e levados para Cabo Verde onde, por fim, os que ficaram nas ilhas (não sendo comercializados) e seus descendentes, mestiçaram-se com as demais etnias e com o homem europeu, resultando na sociedade mestiça cabo-verdiana.

Isso trará impactos à cultura africana que sobreviveu nas tradições orais que hoje estão sendo preservadas como patrimônio imaterial crioulo, embora não saibamos dimensionar o alcance desses impactos, área privilegiada de pesquisas das Ciências Sociais.

José Carlos dos Anjos assinala o mascaramento da violência contra os escravizados pelo enaltecimento da mestiçagem como uma espécie de harmonização de culturas, como queria fazer crer Gabriel Mariano (1991), destacando:

A violência física e simbólica, que destruiu grande parte da memória étnica dos escravizados, tem sido lida pelos intelectuais cabo-verdianos como “fusão cultural de europeus e africanos”. Essa “fusão cultural” numa mestiçagem geral é percebida por uma parte da intelectualidade cabo-verdiana como positiva, no sentido de que se teria constituído uma unidade nacional antes da implantação de um Estado nacional (ANJOS, 2003, p. 581).

Assim, com esse pano de fundo, enfatizamos não apenas a resistência cultural dos povos escravizados, como também de escravizados libertos e mestiços nascidos em Cabo Verde, preservando suas tradições de acobertamento pela

cultura e domínio europeus que muitas vezes proibiu suas manifestações culturais. E nesse contexto, também consideramos os elementos culturais de origem europeia presentes nas tradições orais de Cabo Verde, sobretudo nas narrativas ou formas artísticas orais e verbais, para utilizar as designações de Walter Ong (1998, p. 22).

Sabemos que a tradição oral é fonte fecunda que rega os campos ressequidos de Cabo Verde, fertilizados que foram pelas culturas que por ali viveram e vivem, misturando-se, hibridizando-se, crioualizando-se. Destacam-se na cultura cabo-verdiana e em suas tradições orais, diálogos com as tradições orais portuguesas e europeias de um modo geral.

Lembramos que também compuseram a população que povoou as ilhas, além das etnias africanas várias, povos provenientes de diversas regiões de Portugal, da França, da Itália e da Espanha, tornando, pois, este capítulo produtivo para o entendimento das nuances da cultura identitária crioula.

Entendemos que a tradição oral é um dos mais importantes pilares da identidade cabo-verdiana, e também reduto de resistência cultural frente às culturas que interagem nos mundos culturais que os rodeiam (HALL, 2006), e essa resistência tem sua expressão genuína na língua cabo-verdiana. A língua em que o povo conta casos, narrativas orais, lembranças, canta as músicas identitárias, as cantigas de trabalho, a língua da família, dos amigos, da intimidade, a língua dos sentimentos mais profundos, a língua materna.

2.2. As narrativas primordiais

Atentando-nos às origens da Literatura Infantil e Juvenil, destacamos que o mais completo estudo sobre o assunto, realizado no Brasil, refere-se às pesquisas empreendidas por Nelly Novaes Coelho e publicadas inicialmente no livro **A**

literatura infantil, em 1983. Posteriormente, esse estudo foi aprofundado, dando origem à edição ampliada do livro **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**, em 1985, no qual baseamos nossas informações. Ressalte-se, todavia, que mais recentemente surgiu uma nova edição ampliada do **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil** acrescida de informações sobre a Literatura Infantil e Juvenil brasileira contemporânea (2010), a que também recorremos.

De acordo com a autora, as origens da Literatura Infantil e Juvenil encontram-se na novelística popular medieval que, por sua vez, tem suas raízes mais remotas em certas fontes orientais (Índia) ou, mais precisamente, indo-europeias. Os clássicos infantis consagrados, ou seja, os contos-de-fada ou contos maravilhosos do francês Charles Perrault (1628-1703), dos irmãos alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), de Hans Christian Andersen (1805-1875) ou as fábulas de Jean La Fontaine (1621-1695), foram escritos no século XVII, a partir de recolhas efetuadas por esses escritores.

Os contos faziam parte da tradição popular em seus respectivos países, e eram contados por adultos e para adultos. Quando esses contos passaram a ser escritos, as coletâneas que os abrigam receberam a autoria de seus recriadores, e assim foram difundidos ao longo dos tempos em diversas partes do mundo.

É difícil, praticamente impossível, detectar com exatidão a origem das histórias, porque o impulso de contá-las deve ter nascido com o homem, no momento em que ele sentiu necessidade de interlocução e de aproximação com seus semelhantes. Como lembra Novaes Coelho, as narrativas ditas primordiais, aquelas que embora não transcritas em material perene, atravessaram séculos, por intermédio da tradição oral, eram de caráter mágico ou fantasioso em que o fundo

das narrativas orientais se revelava nelas quando forjadas durante séculos antes de Cristo (NOVAES COELHO, 1985, p. 4).

Dessa forma, acredita-se que as raízes da Literatura Infantil e Juvenil ocidental estejam nas longínquas narrativas primordiais, cujas origens, por sua vez, “remontam a fontes orientais bastante heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, se deu durante a Idade Média, através da transmissão oral” (Ibidem, p. 5). Assim, podemos resumir a gênese dessa literatura com as seguintes palavras de Novaes Coelho:

Dessas *narrativas primordiais* orientais nascem, pois, as *narrativas medievais* arcaicas que acabam se popularizando (na Europa e depois em suas colônias americanas, como o Brasil) e se transformando em literatura folclórica (ainda hoje viva, entre nós, circulando principalmente no Nordeste, através da “literatura de cordel”) ou em *literatura infantil* (através dos registros feitos por escritores cultos, como Perrault, Grimm, etc.) (1985, p. 5).

Verifica-se que as versões populares de certas narrativas apresentam inúmeras variantes, dependendo das regiões onde foram difundidas, enquanto as versões infantis, aquelas apropriadas e fixadas pela escrita, por exemplo, dos alemães Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, Charles Perrault, Andersen ou La Fontaine, permanecem praticamente inalteradas.

Resumidamente, indicamos abaixo, sempre com base nos estudos já referidos de Novaes Coelho, as principais fontes orientais da Literatura Infantil e Juvenil tanto brasileira como portuguesa, sendo que desta última serão fornecidas matrizes de muitos contos populares de Cabo Verde, de que citamos como exemplo “A feiticeira e a pombinha”, cujas similaridades com a “Moura torta” já foi apontada por Manuel Ferreira (1973), bem como “João que mamou na burra”, recolhido por Henrique Teixeira de Souza e traduzido do crioulo por Baltasar Lopes, cuja variante

do conto “O homem da moca”, reescrito por Ana de Castro Osório, é apontada por Manuel Ferreira (1973, p 214).

O conto “A Moura torta” espalhou-se pelo mundo inteiro, havendo divergências sobre sua origem, se portuguesa ou espanhola. No Brasil, são conhecidas as versões recolhidas por Sílvio Romero e Câmara Cascudo. O alfinete envenenado que a moura torta enfia na cabeça da futura princesa, transformando-a em uma pombinha, retomado no conto cabo-verdiano “A feiticeira e a pombinha”, encontra vestígios na coletânea **As mil e uma noites**.

Considerada como a coletânea mais antiga das narrativas que estão nas origens da literatura popular europeia, encontra-se **Calila e Dimna**, possivelmente surgida na Índia aproximadamente no século V antes de Cristo, e dali migrado por intermédio de uma versão persa acontecida um século depois. É de se ressaltar que **As mil e uma noites** pertencem ao ciclo narrativo de **Calila e Dimna**.

Como informa Novaes Coelho, não foi possível localizar na Índia a versão em sânscrito de **Calila e Dimna**; no entanto os estudos orientalistas descobriram que essa coletânea recolhia contos pertencentes ao **Pantchatantra** (um dos livros sagrados mais importantes da Antiguidade, reunindo textos utilizados por pregadores budistas nos séculos V e VI a.C.), e ao **Mahabarata** (longa epopeia primitiva indiana, surgida por volta do século VIII a.C.) (NOVAES COELHO, 1985, p. 6). É de se ressaltar também que muitas das narrativas de **Calila e Dimna** surgem na obra do grego Esopo (século VI a.C.), indicando sua anterioridade a Esopo. (Ibidem, p. 7). Mais adiante, veremos como contos populares do chamado ciclo do lobo cabo-verdiano encontram suas raízes no **Pantchatantra**.

A pesquisadora brasileira assinala também as seguintes narrativas que se difundiram no Ocidente: **Hipotadesa ou Instrução Proveitosa**, também derivadas

do **Pantchatantra**; **Sendebar** (1263) apresentando estrutura-em-cadeia, em que narrativas vão saindo uma das outras, característica de *Calila e Dimna*, depois popularizadas pela célebre coletânea intitulada **As mil e uma noites**, surgida no final do séc. XV ou início do séc. XVI, tendo sua divulgação ocorrido, entretanto, no início do século XVIII por intermédio da tradução francesa de Galland, em 1704. Essa coletânea, de acordo com Novaes Coelho, apresenta episódios comuns a **Calila e Dima** e **Sendebar**, de onde provêm a maioria de suas narrativas (NOVAES COELHO, 1985, p. 11).

Vestígios de histórias da coletânea **As mil e uma noites** estarão presentes também nos contos populares cabo-verdianos, como por exemplo, no conto popular **Unine**, reescrito por Leão Lopes (1998), em que há o uso da cantiga mágica para abrir a porta de uma caverna, na qual foi encerrada a pequena Unine por sua mãe, que queria protegê-la do sol, que se apaixonara por ela. Esse conto retoma em cantiga as palavras mágicas de “Ali-babá e os quarenta ladrões”.

O espaço da caverna como prisão também é muito antigo e foi explorado na tragédia **Antígona**, de Sófocles, embora não houvesse palavras mágicas que pudessem salvá-la daquele impiedoso e trágico destino.

Ressaltamos também vestígios da coletânea **As mil e uma noites** no conto infantil ilustrado, do desenhista César Silva, especialmente escrito dentro de um projeto de preservação ambiental da Coleção Natura, de Produção do Secretariado Executivo para o Ambiente (SEPA) de Cabo Verde, intitulado **O meu amigo Monte Verde** (2002), de cunho essencialmente didático-pedagógico, em que há a emergência de um gênio da mata, a exemplo de Aladim, que surge inesperadamente e tende a três desejos de uma criança, todos eles voltados à preservação de espécies vegetais nativas ameaçadas de extinção.

As narrativas mais antigas (**Calila e Dimna**, **Sendebar** etc.) tematizam a violência que, de certa forma, terá ressonância nos contos populares de diversos lugares do mundo, de que os contos de Ti Lobo, no universo cabo-verdiano, são exemplos. Ti Lobo, o protagonista, sempre sofre quedas violentas que ocasionam sua morte ou graves ferimentos, para renascer em outros contos, em novas aventuras. Orientação para a boa convivência comunitária, regras de bom viver e outras de cunho edificante também fazem parte do universo dos contos populares em todo o mundo.

A pesquisa de Nelly Novaes Coelho é das mais importantes no cenário brasileiro, tendo maior alcance e profundidade. Por intermédio dela encontramos as raízes mais remotas da Literatura Infantil e Juvenil naquelas narrativas primordiais.

Regina Zilberman (2005), mais recentemente, e de forma mais pragmática, considera como a principal contribuição para o gênero literário que depois seria considerado Literatura Infantil e Juvenil a recolha de histórias contadas por adultos e para adultos, sua transcrição e posterior publicação para o público infantil, como aconteceu na França e na Alemanha, respectivamente por Perrault e pelos irmãos Grimm, e que darão o lastro para a Literatura Infantil e Juvenil não somente nesses países, mas em todo o mundo ocidental, de que “Chapeuzinho Vermelho”, principalmente, é conto emblemático.

No conto “Chapeuzinho Vermelho”, nas versões recolhidas por Perrault e por Grimm, reside o maravilhoso, por se tratar de um espaço maravilhoso onde um lobo fala e as coisas acontecem fora da realidade concreta, em que há um estatuto de leitura do qual a criança participa, sem questionamento, dos elementos maravilhosos, com os quais ela estabelece cumplicidade.

Para Tzvetan Todorov:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (TODOROV, 1975, p. 60).

No entanto, na obra de Perrault, o conto termina quando o lobo come a menina, enquanto na de Grimm a menina e avó são salvas pelo caçador que abre a barriga do lobo para libertá-las. O tema da barriga que se abre para libertação daqueles que foram tragados, segundo nos lembra Nelly Novaes, encontra explicação no mito grego de Cronos, que engoliu os filhos, os quais conseguem sair de sua barriga e enchê-la de pedras (NOVAES COELHO, 1985).

O tema da devoração, tal como em “Chapeuzinho Vermelho”, aparece em uma variante do conto popular cabo-verdiano do ciclo do Lobo, intitulado “Ti Lobo e Ti Ganga”, em que o lobo come os filhos de Ti Ganga, que nessa variante se apresenta como uma cabra, que fura a barriga dele com seus chifres e consegue libertar sãos e salvos os três filhos cabritinhos. Dependendo da ilha, Ti Ganga pode ser uma ave gigante poedeira ou uma cabra.

Há outras variantes em que protagonizam a cabra gazela e seus filhinhos devorados pelo lobo e que são salvos por uma formiguinha que morde as tripas do lobo, por dentro, exigindo que ele solte as crias, o que o lobo vai fazendo, uma a uma. Antes de a formiguinha chegar para salvar os cabritinhos, o cavalo, a vaca e o burro tentaram dissuadir o lobo, mas fugiram assustados ao ver a bocarra arreganhada deste para eles.

“Mae Pexe Cavalo” é outra variante, em que a Mãe Pêxe Cavalo (hipopótamo), por ter sido traída pelo lobo ao salvá-lo no mar e em paga ele ter-lhe arrancado uma das mamas com uma dentada, como vingança enche a barriga de Ti Lobo de lama e enfia-lhe um peixinho no ânus para que o barro não saia. Ocorre

que, quando Ti Lobo chega em casa, um de seus filhos, ao ver o rabinho do peixe pendurado, puxa-o e isso faz com que se esvazie a barriga de Ti Lobo, levando-o à morte. Percebe-se, nessa última versão, um diálogo com o mito de Cronos e sua barriga cheia de pedras, sendo que Ti Lobo terá sua barriga enchida com lama. Há também versões de “Chapeuzinho Vermelho”, de Perrault, em que o caçador enche a barriga do lobo com pedras.

No caso específico dessa variante em que surge o hipopótamo, que não faz parte da fauna cabo-verdiana, percebe-se o diálogo com elementos da cultura guineense e santomense. Houve fluxos migratórios espontâneos e obrigatórios entre Cabo Verde e Guiné-Bissau, desde a escravatura, que poderiam justificar o surgimento de contos de temáticas parecidas. São Tomé também foi destino dos processos migratórios de Cabo Verde, para trabalho como contratados das roças de café e de cacau, o que também justifica esse diálogo.

Sobre a universalidade de certos temas ou contos ou mesmo a incidência de diálogos intertextuais ou referências implícitas ou explícitas a eles, presentes em lugares tão distantes uns dos outros, em civilizações tão diferentes, e em tempos tão diversos, Nelly Novaes lança uma hipótese:

[...] é um fenômeno que tem surpreendido os pesquisadores. No entanto é uma das provas de que existe (ou existiu?) um fundo comum a que pertencemos todos e do qual perdemos a consciência há muito. Permanecem no mistério as circunstâncias que levaram tais contos e narrativas de um ponto a outro do globo, em tempos tão recuados, em que era tão difícil vencer as distâncias... daí a importância étnica e psicológica desses contos tradicionais, como documentos incontestes de um período em que a comunicação entre os homens se fazia predominantemente por meio do emocional... (COELHO, 1985, p. 75).

De acordo com Regina Zilberman, no Brasil, o início da Literatura Infantil e Juvenil data do final do século XIX. Podemos citar como precursores Carl Jansen (1829-1889), que municiou o mercado brasileiro de histórias para crianças traduzindo

clássicos como **Robinson Crusoé** (1885), **Viagens de Gulliver** (1888), **As aventuras de celeberrimo barão de Munchhausen** (1891) e **D. Quixote de la Mancha** (1886). Posteriormente, Figueiredo Pimentel preferiu seguir o caminho dos irmãos Grimm, como lembra Zilberman, publicando com muito sucesso os **Contos da carochinha** (1894), reunindo contos de fadas europeias e narrativas coletadas entre povoadores do Brasil. Nesse volume, há narrativas de origem portuguesa, bem como aquelas contadas por escravizadas. Foi desta forma que a tradição oral entrou na literatura infantil brasileira, lembra a pesquisadora (ZILBERMAN, 2005).

Para termos uma ideia de como a Literatura Infantil e Juvenil acaba por se consolidar como gênero é preciso ater-se para o percurso que a determinou como tal. Assim, podemos rever o caminho percorrido pela Literatura Infantil e Juvenil, no Brasil: inicialmente ela se alimenta de obras destinadas a um público adulto, gerando adaptações; depois de narrativas orais, convertendo-se em contos para as crianças; posteriormente, ela se alimenta de obras traduzidas para a língua portuguesa; de obras destinadas ao ensino, chamadas didáticas; e finalmente de obras especialmente escritas para as crianças de forma lúdica e criativa.

A partir dessa observação, podemos estabelecer um paralelo com o percurso da Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana: primeiro ela foi baseada na oralidade, com uma grande diversidade de contos da tradição oral, formando verdadeiros ciclos, em que surgem elementos de origem europeia e africana, condizentes com a formação da sociedade cabo-verdiana; depois começou a Literatura Infantil e Juvenil propriamente dita, escrita, impressa, a partir da Independência, em 1975, tendo seu primeiro livro publicado em 1982 como um resgate de forma³³, ou seja, apropriação

³³ “Resgate de forma” é a denominação utilizada por Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes para as publicações de Literatura Infantil e Juvenil apropriadas da tradição oral. Sabemos que a tradição oral é uma fonte a que recorrem todos os narradores (BENJAMIN, 1985), portanto, quando o escritor reescreve, de forma literária, uma estória da tradição oral ele está resgatando uma forma e dando-lhe

de um conto popular, reescrito literariamente e, neste caso, ainda ilustrado pelo próprio autor, também artista plástico. Trata-se do livro de Leão Lopes, **A história de Blimundo** (1982), que traz para o universo literário uma das mais conhecidas variantes do ciclo de Blimundo, recolhida por ele na Ilha de Santo Antão. A partir daí, a Literatura Infantil e Juvenil é dinamizada com mais publicações, algumas de cunho ficcional e outras de cunho nitidamente pedagógico.

Do resumo acima, entretanto, temos que fazer importante ressalva: buscar a origem da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana anterior a 1975. E nesse ponto temos que considerar, imediatamente anterior à Independência, a partir de 1964, os livros infantis e juvenis publicados em Portugal por Manuel Ferreira, escritor integrante da série literária cabo-verdiana. E recuando mais, chegamos a 1936, com a publicação da Revista *Claridade* e seu impacto e contribuição na formação da tradição literária em Cabo Verde, no sentido que lhe dá Antonio Candido.

No primeiro número da *Claridade* – Revista de Arte e Letras, publicada em março de 1936, há o texto ficcional intitulado “Bibia”, excerto do romance inédito **Chiquinho**, o primeiro romance moderno cabo-verdiano, de Baltasar Lopes, que será publicado de forma integral em 1947. Consideramos “Bibia”, bem como o conto “O lobo e o Chibinho”, este publicado no segundo número da Revista *Claridade*, em agosto de 1936, e os capítulos de “Infância”, publicados no terceiro da Revista, em março de 1937, como os marcos fundacionais da Literatura para Crianças e Jovens no arquipélago.

outra, literária. É nesse sentido que Lúcia Pimentel atribui a esse produto final o termo “resgate de forma” (GOES, 1991, p. 19).

2.3. A Literatura Infantil e Juvenil – perspectivas de análise

A literatura [...] é uma das modalidades mais ricas
de sistematizar a fantasia.

(Antonio Candido)

Para pensarmos a Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, temos de fazê-lo dentro do contexto de produção da literatura como um conjunto dinâmico de publicações em Cabo Verde.

Primeiramente, porque a Literatura Infantil e Juvenil é literatura no sentido amplo do termo, com base na concepção de Ezra Pound para quem a literatura “é linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 32).

Em segundo lugar, porque as publicações para crianças e jovens foram sendo dinamizadas paralelamente àquelas consideradas ou produzidas especificamente para o público adulto, sendo ainda que algumas delas apresentam potencial de ressonância no leitor infantil e juvenil, como se verá ao longo do trabalho.

Para o crítico brasileiro Antonio Candido, a literatura “não corrompe nem edifica, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p. 85). Dessa forma, no nosso entendimento, não é diferente com a Literatura Infantil e Juvenil, uma vez que ela também, como literatura, humaniza as crianças e jovens, promovendo a fruição e o prazer³⁴, e alimentando “a necessidade universal de ficção”, como reconhece Candido ao analisar a importância da literatura para a formação do homem (CANDIDO, 2002, p. 80).

³⁴ Para Roland Barthes, o prazer é gozo, posse, usufruto, contentamento e é dizível, enquanto a fruição é desvanecimento (BARTHES, 2004).

Essa assertiva é válida também para os leitores adultos de Literatura Infantil e Juvenil, que são beneficiados da fruição e humanidade que a literatura proporciona como alimento intelectual e afetivo para a criança que existe no adulto, fertilizando também a busca que o adulto empreende do mundo infantil em suas lembranças, quando retoma leituras que fez nessa fase de sua vida. Ou seja, a todo o tempo, como nos lembra Regina Zilberman (2005, p. 10), podemos ser convidados a retomar os textos que de alguma forma vieram a constituir a nossa biblioteca interior, formada pelos textos lidos na infância. Textos lidos e vividos, utilizando expressão da pesquisadora Lúcia Pimentel de Sampaio Góes (1999).

Candido destaca outra importante função da literatura, além de satisfazer à necessidade universal de fantasia: contribuir para a formação da personalidade. Pondera também que a literatura, como representação de uma dada realidade social e humana, faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade, de que as obras do Regionalismo Brasileiro são exemplos, já que veiculam uma realidade documental (CANDIDO, 2002, p. 85-86). É nesse sentido que a Literatura Infantil e Juvenil contribui para um melhor entendimento do mundo que rodeia a criança e o jovem leitor.

A Literatura Infantil e Juvenil também percorre o mesmo caminho apontado por Candido, pois, ao educar a sensibilidade saciando o desejo de fantasia, incide sobre a subjetividade da criança e do jovem, despertando-lhes uma compreensão maior do mundo que os rodeia, acalmando inquietações internas e preparando-os para lidarem com o desconhecido e o medo (BETTELHEIM, 1998, p. 14). A Literatura como um processo histórico³⁵ que é, de natureza artística, define-se pela

³⁵ A literatura, ao inscrever o mundo e a sociedade em seu contexto ficcional, antecipa-se à própria História.

inter-relação das pessoas que a praticam, que criam uma certa mentalidade e estabelecem uma certa tradição (CANDIDO, 2002, p. 115).

Para o crítico e ensaísta brasileiro “a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 1976, p. 38). É neste contexto que, no nosso entendimento, situa-se o desejo do adulto de releitura das obras que o marcaram na infância.

A Literatura Infantil e Juvenil, considerada Literatura no seu sentido mais amplo, tem algumas singularidades na sua produção e recepção: tendo como leitor-modelo a criança e o jovem (ECO, 1994, p. 15), abrigando em si diversos gêneros narrativos, às vezes de forma simultânea dentro de um mesmo texto, em que o caráter inovador da linguagem literária é dominante, utilizando um léxico rico e diversificado em que concorrem diálogos que valorizem a realização artística do texto, promovendo a fruição e o contentamento subjacente ao prazer (BARTHES, 2004).

Configura-se, portanto, a Literatura Infantil e Juvenil como uma produção artística em linguagem simbólica, polissêmica e polissínica, que dialoga com o universo infantil, composto que é por um arcabouço de imagens mentais criadas a partir de um texto verbal ou escrito, produzido no âmbito da experiência real ou fictícia, bem como das imagens visuais que compõem o mundo e o devir, para o qual concorrem uma complexidade de estruturas narrativas (temas, personagens, ações, foco narrativo) relativas à infância ou que com ela tenha alguma relação, implícita ou explícita, incidindo, entretanto, sobre a subjetividade da criança e do jovem.

Naturalmente, tudo isso se relaciona com o imaginário que, na definição de Gilbert Durand contempla “o conjunto de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*, [aparecendo-lhe] como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2001, p. 18).

O imaginário, portanto, servindo-nos da definição de Durand, compõe-se de todo o estoque de conhecimentos, experiências e imagens que formam o patrimônio intelectual do homem. Apropriando-nos dessa definição, consideramos o universo infantil como todo o arcabouço de vivência, ficcional e real, que referencia o mundo infantil e o seu imaginário. Desta forma, o imaginário infantil será composto por todo o conteúdo e patrimônio psíquico da criança, suas experiências, brincadeiras, jogos, cantigas, conhecimentos partilhados, afetos e a capacidade de sonhar, inventar e construir narrativas, capacidade essa, como bem frisou Antonio Candido (1995, p. 242, 244), inerente ao homem, visível no simples fato de contar piadas, lembranças, reflexões, observações ou casos do cotidiano, por exemplo.

A Literatura, como uma produção da humanidade e para a humanidade, um constructo social para o bem estar, a felicidade e a formação e transformação individual e coletiva, abriga em seu conjunto de produção textos não especificamente realizados para crianças e jovens, mas que apresentam um grande potencial de ressonância dentro desse segmento de leitores. E nesse aspecto, algumas obras da Literatura Cabo-Verdiana dialogam com esse imaginário e, portanto, com a Literatura Infantil e Juvenil, de que citamos como exemplos as narrativas orais reescritas por Ivone Aída (2000), Kaka Barboza (2004) e o conto inspirado no Canelinha, escrito por T T. Didial (1999).

Assinalamos também – e aqui reside a nuance - que a classificação de um acervo literário em Literatura Infantil e Juvenil está atrelada à recepção e à noção de literatura. Maria dos Prazeres Santos Mendes corrobora essa afirmativa:

Mais do que pensar a Literatura Infantil/Juvenil como gênero sustentado pelo receptor (que ao crescer a abandona), cabe-nos propor a boa literatura (sem outras adjetivações), repondo (como tantos críticos já fizeram, sob outros enfoques), a qualidade estética, como um dado de fruição, sem pré-juízos que a delimitem e confinem a uma camisa de força estabelecida pelo e no seu uso. Almejar a criança e/ou jovem, é, ao final, desejar a fruição de uma mente via criatividade e imaginação, como são os desígnios da Arte, que acabamos por perder ao longo de nosso longo e penoso caminho de aprendizado cartesiano (1999, p. 1).

Ainda no tocante à Literatura Infantil, destaca Maria Zilda da Cunha:

A Literatura Infantil, enquanto objeto estético, fruto de um processo criativo, em seu cruzar de códigos e linguagens e que, neste século, já propõe o acaso como princípio construtivo, é um objeto privilegiado. Caracteriza-se num espectro de referências, noções e sistemas de pensamento que entrelaçam e entretencem a escritura/aventura humana como um daqueles processos de interpretação a que Peirce chama de semiose (CUNHA, 2009, p. 35).

Nelly Novaes Coelho traz importante contribuição teórica para o estabelecimento da Literatura Infantil e Juvenil como um objeto artístico privilegiado para a formação intelectual e humana de crianças e jovens. Para ela, “a Literatura é um autêntico e complexo *exercício de vida*, que se realiza *com e na* Linguagem – esta complexa forma pela qual o pensar se exterioriza e entra em comunicação com os outros pensares” (NOVAES COELHO, 2000a, p. 24). Considerando esse universo da Literatura, podemos entender melhor sua função humanizadora de que fala Candido, pois ela, como fenômeno da linguagem, possibilita-nos a reflexão sobre o mundo e a experiência humana.

O alcance da Literatura na formação do homem é de tal magnitude que Nelly Novaes Coelho advoga que a Literatura para crianças tem a finalidade de servir

como mediadora na descoberta do significado da vida (NOVAES COELHO, 1987, p. 35).

Para Flávio Aguiar e Sandra Guardini, “o romancista existe dentro de uma literatura, nasce dentro dela, nela se forma e se desenvolve, com ela e contra ela faz sua criação. E por isso mesmo é herdeiro de uma tradição e criador de tradições” (2001, p. 62). Destacam os teóricos que um escritor “vive dentro da corrente maior da cultura literária, nela se forma ou se deforma nela, contra ela, por ela vai se criando, ao mesmo tempo que cria a corrente que o leva” (Ibidem, p. 80). Essas considerações nos remetem a Benjamin Abdala Junior, ao sublinhar que, “quando o escritor escreve, ele pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele” (2002, p. 23).

Recorda-nos a pesquisadora gaúcha Regina Zilberman (2008), que as experiências, expectativas, desejos e relacionamentos do escritor com o mundo são acolhidos pela fantasia e transformados em Literatura, na qual o leitor procura os elementos que expressam seu mundo interior. Se o escritor elabora de forma criativa seus processos internos criando um mundo que dinamiza o imaginário do leitor, esse imaginário se manifesta, transformando-se em linguagem. Decorre daí o fato de que leituras significativas confundem-se com o nosso cotidiano, tornando-se lembranças que explicam nossa própria vida, destaca a pesquisadora.

Assim, retomando as funções da Literatura definidas por Antonio Candido – dentre as quais a formação da personalidade –, citamos o efeito da Literatura Infantil e Juvenil sobre a subjetividade da criança, já que, ao fim e ao cabo, ensina-lhe a viver sem, contudo, ser orientada por um viés didático-pedagógico, como podemos depreender dos estudos de Peter Hunt:

As histórias que elas ouvem as ajudam a adquirir expectativas sobre como é o mundo – seu vocabulário e sintaxe, bem como sua turma e

lugares – sem a desconcentradora pressão de separar o real do fictício. E, embora acabem descobrindo que parte desse mundo é apenas ficção, personagens específicos e eventos específicos que serão rejeitados, os padrões recorrentes de valores, as expectativas estáveis sobre os papéis e relações que fazem parte de sua cultura permanecerão. São esses padrões subjacentes [...] que tornam as histórias um agente importante de socialização, um dos muitos modos como lhes são ensinados os valores e padrões dos mais velhos (HUNT, 2012, p. 257).

Segundo Regina Zilberman, há razões sociais e existenciais por que a criança se vê privada de um instrumento interior para a “experimentação do mundo” e por isso “ela necessita de um suporte, fora de si que lhe sirva de auxiliar. É esse lugar que a Literatura Infantil preenche de modo particular.” (ZILBERMAN, 2003, p. 45). Vê-se claramente como a Literatura Infantil e Juvenil vai incidir sobre a subjetividade da criança, abrindo-lhe sentidos para a compreensão de si e do mundo.

Como leitores e pesquisadores de Literatura Infantil e Juvenil, apostamos sempre em publicações lúdicas, criativas, polissêmicas e polissígnicas, abrindo novas possibilidades de leituras do mundo. A propósito, esclarece Ítalo Calvino: “No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo...” (CALVINO, 1999, p. 19-20).

Para o escritor, crítico e ensaísta italiano, entretanto, as fontes da Literatura Infantil e Juvenil têm uma importância que transcende a história pessoal e da infância, relacionando-se às estruturas da construção narrativa e evidenciando a relevância dos contos populares:

Se num determinado período de minha atividade literária senti certa atração pelos contos populares e as histórias de fadas, isso não se deveu à fidelidade a uma tradição étnica (dado que minhas raízes se encontram numa Itália inteiramente moderna e cosmopolita), nem por nostalgia de minhas leituras infantis (em minha família as crianças deviam ler apenas livros instrutivos e com algum fundamento científico), mas por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados (CALVINO, 1999, p. 49).

De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1988, p. 12), a Literatura Infantil se define pela natureza peculiar de sua circulação e não por determinados procedimentos internos e estruturais alojados nas obras ditas para crianças. No entanto, há que se falar da estrutura da obra, observados os postulados da Teoria da Literatura, pois não existe uma Teoria da Literatura voltada especificamente para os livros para crianças e jovens, mas sim como ferramenta para o estudo, crítica e análise da Literatura em geral.

Nelly Novaes Coelho concebeu uma classificação para os leitores de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira que norteia, de certa forma, os professores e pais na adoção ou escolha de livros para crianças e jovens, além de ser um guia para o próprio escritor, na medida em que lhe apresenta as potencialidades de leitura de seu leitor implícito. Essa facilidade, inclusive, estende-se aos editores na atribuição de faixas etárias a que são destinados os livros infantis e juvenis. Os leitores, segundo a classificação da pesquisadora, seriam assim divididos, por faixa etária, considerando o nível escolar respectivo: pré-leitor, leitor iniciante, leitor-em-processo, leitor fluente e leitor crítico (NOVAES COELHO, 2000b, p. 141).³⁶

A divisão dos tipos de leitores de Literatura Infantil e Juvenil, como proposta por Nelly Novaes Coelho, em que pese sua importância na orientação de pais e professores, bem como sua ressonância nos escritores em face de seu próprio processo criativo, à falta de outra, é aceita por nós, com a ressalva de que, como

³⁶ **Pré-leitor** (ainda não tem competência de decodificar o código verbal, compreende crianças até 5 anos); **Leitor iniciante** – encontra-se no início do processo de letramento (compreende crianças dos partir dos 6/7 anos); **Leitor em processo** – fase em que a criança já domina o mecanismo de leitura (compreende leitores a partir dos 8/9 anos de idade); **Leitor fluente** – é aquele que já domina a leitura e escrita e compreende o universo ficcional (leitores a partir dos dez/onze anos); **Leitor crítico** – Domina completamente a leitura e exercita o pensamento crítico e reflexivo (crianças a partir dos 12/13 anos de idade e pré-adolescentes). Lembramos que o leitor crítico está em constante formação e aprimoramento que a diversidade de textos incitam.

toda classificação, lida com variáveis. Consideramos que atualmente os leitores, mesmo os pequenos, dominam múltiplos códigos e exercem suas capacidades de leitura de diferentes linguagens no dia a dia, manipulando celulares, ipads, tablets, navegando com desenvoltura nas redes sociais, fenômeno que desloca o leitor de categorias previamente determinadas.

Em relação a Cabo Verde, não conhecemos os leitores de Literatura Infantil e Juvenil no país, suas potencialidades e nem como a escola trabalha com os textos literários e a formação de leitores, o que está a exigir uma pesquisa que foge ao nosso campo de interesse neste momento. Entretanto, no horizonte de nossas análises, de forma cautelosa, teremos em mente o modelo de classificação proposto por Nelly Novaes Coelho.

2.4. Qualidade literária nas obras de Literatura Infantil e Juvenil

Peter Hunt, nos seus estudos sobre a Literatura Infantil e Juvenil, no sentido de tentar definir a qualidade dos livros para crianças sob um parâmetro norteador, recorreu à classificação dos textos literários como proposta por Roland Barthes em seu livro **S/Z** (1970), estendendo-a aos livros para crianças. Trazemos aqui esse entendimento adotado por Hunt para aproximar uma luz daquilo que é considerado qualidade nos livros para crianças e jovens.

Segundo Rolando Barthes (1970, p. 12), a avaliação de um texto se dá pela escrita, ou seja, para ele há, por um lado, o que é possível escrever e, por outro, o que já não é possível escrever. A avaliação descobre apenas este valor: o que hoje pode ser escrito, ou reescrito, ou seja, o texto *escrevível*. Barthes considera que o

que está em jogo é fazer do leitor não um mero consumidor do texto, mas um produtor do texto. E sintetiza a classificação que propõe:

A par do texto escrevível estabelece-se, então, o seu contra-valor, o seu valor negativo: o que pode ser lido, mas não escrito: o legível. Chamamos clássico a todo o texto legível.” [...] O texto escrevível somos *nós ao escrever*. [...] os textos legíveis são produtos (e não produções) e formam a grande massa da nossa literatura (BARTHES, 1980, p. 12).

Em outras palavras, textos legíveis seriam aqueles que podem e devem ser lidos, por exemplo, mas esses textos já não podem ser reescritos, porque mantêm o leitor distante de sua produção. Tratam-se dos textos clássicos por excelência. Os textos escrevíveis, em contrapartida, estimulam o leitor a produzir seus próprios textos. Silviano Santiago, referindo-se à classificação de Barthes, considera que “a assimilação da leitura de um texto escrevível implica já a organização da práxis da escritura” (SANTIAGO, 1978, p. 26), mesmo constituindo a leitura e a escrita competências diferentes.

Desse modo, podemos concluir, com Hunt, que os textos legíveis são aqueles em que o escritor tentou fazer todo o trabalho de interpretação para o leitor, orientando o seu entendimento. Já os textos escrevíveis são muito mais “abertos” à contribuição do leitor e ao seu empenho em decifrá-lo. Os primeiros, para utilizar uma expressão de Mikhail Bakhtin (1997), seriam mais monológicos, enquanto os segundos, mais polifônicos, dialógicos e, portanto, envolvem mais o leitor em sua trama, demandando sua participação e interatividade.

Referenciando-se na proposta de reflexão teórica de Barthes, Peter Hunt enfatiza que o texto para crianças deve ser um texto “aberto”, em que o leitor tenha liberdade para preencher as imagens e sensações: o livro exige sua interação. Hunt assinala, entretanto, que a crítica, ao invés de classificar um livro para crianças em “melhor” ou “adequado/inadequado”, seria mais produtiva se ressaltasse: “esse texto

tem determinado potencial para interação, determinadas possibilidades de interação” (HUNT, 2012, p. 130). Para o teórico, agindo assim, os críticos, incluso ele, escapariam

[...] da confusão atual de “bom” e “bom para” [com que cancelam determinados textos], que leva a escrita preguiçosa a ser louvada – uma vez que condená-la seria esnobismo – e, as crianças a serem expostas a textos indiferentes, pois os adultos não têm meios de distingui-los (Ibidem).

Sobre essa questão, reportamo-nos ao livro **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil – com a palavra o Educador**, organizado pela escritora e pesquisadora brasileira Ieda de Oliveira (OLIVEIRA, 2011), do qual destacamos o artigo da pesquisadora paranaense Alice Áurea Penteado Martha, que corrobora o nosso ponto de vista sobre a qualidade literária das obras ditas infantis e juvenis.

Martha põe em relevo para a qualidade da Literatura Infantil e Juvenil a necessidade de que as produções cativem os pequenos leitores – tratando-se aqui fundamentalmente das crianças – “com recurso à fantasia, por seu caráter mágico, pela valorização das sensações e emoções que os transportam para o mundo da imaginação, construído pelas imagens e símbolos do texto literário” (MARTHA, 2011, p. 50).

Também para a pesquisadora, os temas da Literatura Infantil e Juvenil, desde aqueles mais particulares aos mais universais, como de resto de toda a Literatura, não vão definir a qualidade dos textos literários que eles engendram, mas sim o tratamento artístico que eles recebem por parte dos escritores. É nessa perspectiva que a maioria dos estudiosos de Literatura Infantil e Juvenil, destacando aqui paradigmaticamente o pesquisador brasileiro Edmir Perrotti (1986), considera que “a invenção artística é condição que se impõe às publicações de Literatura para

crianças e jovens, ainda que esta deva levar em conta a especificidade de seu público, como de resto faria toda obra artística” (PERROTTI, 1986, p. 79).

Não asseguram qualidade literária às obras seus elementos externos, tais como: papel utilizado para a impressão, capa, contracapa e orelha, informações sobre os autores e ilustradores, paratextos, encartes (alguns, inclusive, constituindo verdadeiras montagens que extrapolam o livro, formando grandes estruturas), jogos e CDs musicais que eventualmente os acompanham etc. Todos esses aparatos externos valorizam o livro sem, contudo, lhe adicionar qualidade literária, visando atender às demandas do mercado editorial como produto cultural.

Como dissemos anteriormente, devemos considerar o texto à luz da Teoria da Literatura, em que são valorizados os seus aspectos constitutivos, quais sejam: a linguagem simbólica, inovadora e criativa; as personagens e suas identificações com o leitor; os diálogos intertextuais; a construção textual, em que os elementos estruturais da narrativa conduzam a significativos percursos de descobertas e reflexões nessa aventura que é a Literatura. Todavia, pontuamos a contribuição dos Estudos Culturais para a análise e interpretação da literatura produzida para crianças e jovens, quando assinalam os elementos da cultura que convergem para a construção da identidade, ponto que nos interessa neste trabalho.

Se nesse caminho de descobertas, assinalamos a relevância da experimentação da linguagem literária pelos diálogos com outras mídias e linguagens, em que sobressaem as do cinema, do teatro, do ciberespaço, dos quadrinhos, dos memes, dos selfies e demais temas ou elementos que compõem o mundo real ou virtual e que dialogam com o texto literário, enriquecendo-o de significados, temos presente que esses elementos todos são hibridações culturais, resultando de interpenetrações culturais no mundo globalizado de que Canclini

(2003) é um dos principais teóricos dos processos de mudanças culturais no mundo globalizado.

Olhar a Literatura Infantil e Juvenil com o olhar dos Estudos Culturais é muito produtivo para a análise e entendimento do mundo em que vivemos e do mundo que é ofertado para crianças e jovens, por intermédio da literatura a eles ofertada, e de como se constroem as identidades que subjazem a esses textos.

Lembramo-nos das considerações de Stuart Hall (2006) sobre a não fixidez e imobilidade da identidade. Como celebração móvel, ela está em constante processo de construção, formando-se na interação social, de que a literatura é um dos vetores. Para Stuart Hall, no mundo moderno, as culturas nacionais se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. No entanto,

[...] à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2006, p. 74).

O texto literário para crianças e jovens possibilita-lhes a abertura para o mundo do imaginário, introduzindo-os em um universo que, por mais distante que esteja de seu mundo real, cotidiano, possibilita-lhes aprender lições, a incorporar novas experiências, alimentando sua sensibilidade e fornecendo-lhe um olhar para aquele mundo que é descortinado pela literatura com o qual estabelece relações. Essas relações constituem identificações com as quais ele pode ver-se, reconhecer-se e por intermédio delas, mediar-se com o mundo pelas experiências que vivenciou. As tradições orais crioulas possibilitam essa ligação e resgate da memória e da experiência compartilhada na comunidade, fortalecendo laços identitários.

Entendemos que a tradição oral é um dos mais importantes pilares da identidade cabo-verdiana, e também reduto de resistência cultural frente às culturas

que interagem nos mundos culturais que os rodeiam (HALL, 2006), e essa resistência tem sua expressão genuína na língua cabo-verdiana.

Nesse sentido, o apoio teórico nos Estudos Culturais para perceber como as tradições orais constroem as identidades culturais e são veiculadas na literatura como forma de resistência cultural frente às culturas que interagem nos mundos culturais, como bem definido por Stuart Hall (2006), é um caminho produtivo de análise e de abordagem das produções para crianças e jovens cabo-verdianas.

Claro está que o diálogo entre o verbal e as imagens deve também abrir horizontes de entendimento e de novos significados para além da relação meramente referencial que possa existir entre eles. As imagens devem possibilitar um intertexto de leitura de novos significados, abrindo novas perspectivas para o entendimento do texto verbal, assinalando para o leitor o enriquecimento de sua sensibilidade e despertando um olhar de descoberta do mundo, para utilizar uma expressão de Lúcia Góes, já referida anteriormente.

Esse aspecto é fundamental para se determinar a riqueza e qualidade de uma obra literária infantil e juvenil, mas não se constitui no mais importante, no contexto das ilhas, por razões de viabilidade técnica e econômica. A mais importante, no nosso entendimento, continua sendo a linguagem que, no caso cabo-verdiano, é pautada pela inclusão da língua materna, a língua cabo-verdiana e das tradições orais, dois dos vetores mais importantes da constituição da identidade cultural.

Reportamo-nos ao produtivo ensaio de Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, em que o crítico brasileiro analisa como as literaturas latino-americanas em relação às dos países europeus formavam-se sob o signo da dependência, enquanto Literaturas jovens, afastando-se posteriormente dos modelos hegemônicos metropolitanos na medida de sua maturidade. Ressalta o

crítico brasileiro que a assimilação de modelos, que orientou a literatura latino-americana (e pensamos poder estender às literaturas dos países africanos de língua portuguesa, notadamente à cabo-verdiana, esse traço de formação), foi devolvida “como um afinamento dos instrumentos recebidos” (CANDIDO, 1989, p. 44), uma vez que há participação nos recursos que de alguma maneira tornaram-se bens comuns, por intermédio do estado de dependência.

Isso significa que, se de um lado, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa inspiraram-se no Modernismo e Regionalismo Brasileiros, utilizando autores e obras dessas literaturas como modelos inspiradores, o que ocorre sempre em literaturas periféricas em relação às hegemônicas, na medida em que essas literaturas vão amadurecendo elas se libertam desses modelos. Afinamento de instrumentos é a metáfora que Candido utiliza para a literatura que se constitui com autonomia, aprimora-se, distancia-se dos modelos que antes lhe foram fonte de inspiração, é uma libertação criadora e criativa.

Aludimos aqui à inspiração que a Literatura Brasileira, principalmente dos escritores modernistas e regionalistas, proporcionou aos escritores africanos de língua portuguesa a partir dos anos 1930, com o deslocamento de fontes inspiradoras da Metrópole portuguesa para o Brasil, como destaca Simone Caputo Gomes:

Textos lapidares como “Pasárgada”, “Estrela da Manhã” e “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira, são constantemente referidos por autores cabo-verdianos, angolanos e moçambicanos [...] documentando os elos fortes entre as culturas africanas de língua portuguesa e o irmão atlântico. Também o romance regionalista nordestino de cunho social (Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado), a poesia telúrica e de comprometimento social de Jorge de Lima, a prosa poética e de invenção linguística de Guimarães Rosa contribuíram como referências para a assunção dos “monumentos” literários africanos autóctones (GOMES, 2008, p. 117).

Embora a aproximação entre a Literatura Cabo-verdiana, e as africanas de língua portuguesa de maneira geral, possa ser detectada com a literatura brasileira, a mesma evidência não se constata em relação à Literatura Infantil e Juvenil crioula, nascida sob o signo da Independência Nacional. Embora, enfatizamos, haja proximidade entre as narrativas orais cabo-verdianas com as guineenses e europeias, fontes por excelência da Literatura Infantil e Juvenil desses países.

Antonio Candido, não perdendo de vista a questão da assimilação dos modelos metropolitanos ou hegemônicos e sua devolução impregnada de marcas locais, pondera que “os escritores africanos de língua europeia se afastam duplamente dos seus públicos virtuais e se amarram aos públicos metropolitanos, distantes em todos os sentidos, ou a um público local incrivelmente reduzido” (1989, p. 144).

A consideração acima evidencia as dificuldades dos escritores, tanto latino-americanos como africanos e asiáticos, para a circulação de seus bens culturais, devidas mesmo às restrições impostas ao desenvolvimento de seus países (como o analfabetismo, as dificuldades de edição e distribuição, falta de comunicação, falta de recursos para publicações etc.). É nesse quadro, de dificuldades de publicação e de divulgação, que se vai inserir a Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, resultando também muito difícil localizar títulos do conjunto da produção infantil e juvenil fora do arquipélago.

Retornando à epígrafe de Antonio Candido, buscamos observar como a Literatura Cabo-verdiana dialoga com o patrimônio oral crioulo, resgatando o seu imaginário edificado, principalmente, na contação de *stórias* e na ficcionalização de personagens tanto do mundo maravilhoso quanto da realidade tangível, resgatando as tradições orais.

CAPÍTULO 3 – IMAGINÁRIO INFANTIL E JUVENIL, NARRATIVAS ORAIS E LITERATURA EM CABO VERDE

[...] Socialmente, o indivíduo não pára de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais.

(Gruzinski)

3.1. Tradições orais crioulas e patrimônio imaterial: identidades plurais

A partir da definição de cultura conduzida pela Antropologia tornou-se mais fácil o reconhecimento dos sistemas de conhecimentos produzidos pelos povos, e isso tem possibilitado a construção de instrumentos para que o conjunto de saberes possa ser reconhecido pelos estados nacionais e por organizações internacionais. Esse processo, todavia, é lento porque exige grande empenho das nações e aportes de recursos para pesquisa e preservação.

Dentro da política de preservação de bens culturais da UNESCO, Cabo Verde recentemente foi premiado com o reconhecimento da Cidade Velha (antiga Ribeira Grande, berço da civilização cabo-verdiana desde o século XV) como patrimônio da humanidade. Também foi reconhecido recentemente pela UNESCO o conjunto de tradições orais cabo-verdianas como patrimônio cultural imaterial do povo do Arquipélago. Essas ações vêm reforçar os laços identitários do cabo-verdiano e fortalecer os instrumentos nacionais de preservação da cultura crioula.

Para a abordagem da preservação das tradições orais em Cabo Verde, ponto que nos interessa, partiremos inicialmente da definição dos conceitos que serão utilizados. Adotamos aqui a definição oficial de “patrimônio cultural imaterial” como

proposta pela pesquisadora da Universidade de São Paulo, Dominique Tilkin Gallois.

Ela compreende:

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, indivíduos reconhecem como fazendo parte integrante de seu patrimônio (GALLOIS, 2006, p. 10).

Esse patrimônio cultural imaterial – que se transmite de geração em geração – é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu entorno, de sua interação com a natureza e sua história, e lhes fornece um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana.

Consoante as definições acima, o patrimônio cultural imaterial se manifesta em toda a cultura de um povo, sendo que podemos destacar-lhe os seguintes âmbitos: as tradições e expressões orais, incluindo a língua ou línguas como veículo em que essas tradições são manifestadas; dança, música e artes de representação tradicionais; as práticas sociais, os rituais e os eventos festivos; os conhecimentos e os usos relacionados à natureza e ao universo; as técnicas artesanais tradicionais.

Para Gallois (2006), o patrimônio cultural imaterial ainda inclui a dimensão social, sempre presente nos saberes e fazeres dos povos, e ainda as interpretações e transformações que necessariamente acompanham a transmissão de saberes. Basta lembrarmos, por exemplo, as mudanças, reinvenções e invenções no âmbito da tradição oral que vão modificando-a e adaptando-a a novos momentos da vida cultural de determinados grupos ou povos.

No caso particular de Cabo Verde, dentre as manifestações culturais que fazem parte do patrimônio imaterial crioulo destacamos as danças e manifestações rítmicas como a tabanca, o funaná, o galope, o finaçon, o batuque, cantigas de

trabalho (agrícolas, marítimas, aboios), a coladeira, a morna — símbolo da nacionalidade, além de usos e costumes, artesanato, culinária, tradições orais, medicina tradicional e farmacêutica, os rituais, as crenças, rezas, esconjuros, festas, a língua (crioulo) e todas as habilidades especiais relacionadas com os aspectos materiais e imateriais da cultura, tais como as ferramentas, os instrumentos, os utensílios, o artesanato.

As tradições transmitem-se oralmente ou mediante gestos e modificam-se com o decorrer do tempo através de um processo de recriação coletiva e de reinvenção, pois estão sempre em transformação, agregando novos valores, substituindo outros, criando novos.

Antes da Independência de Cabo Verde já havia publicações destacando a importância das narrativas orais e das manifestações culturais objetivando preservá-las. Nesse sentido, primeiramente destacamos diversos ensaios publicados na Revista *Claridade*, do primeiro ao último número, motivados pelo desejo de registro das tradições orais e das manifestações culturais, estudos da língua cabo-verdiana (então denominada “dialeto crioulo”) e preservação da memória cultural e histórica, compativelmente com o ideário da Revista.

Desses estudos publicados em diversos números da Revista *Claridade* que contemplam as manifestações culturais e narrativas orais, podemos citar as recolhas de contos populares e de cantigas do finaçon e do batuque, além de artigos sobre o batuque, a língua e o folclore poético, realizados por Baltasar Lopes (CLARIDADE, 1948, 1949, 1958); ensaios de Félix Monteiro sobre a tabanca e o poder de seus santos (CLARIDADE, 1948, 1949); texto sobre a festa das Bandeiras da Ilha do

Fogo (CLARIDADE, 1958); as cantigas de Ana Procópio (CLARIDADE, 1960) e batuques da Ilha de Santiago recolhidos por Gabriel Mariano (CLARIDADE, 1948).³⁷

Assinalamos ainda, antecedendo a *Claridade*, a publicação de **Folclore Caboverdiano**, de Pedro Cardoso, em 1932, posteriormente reeditado em Lisboa pela Solidariedade Cabo-verdiana de Paris, em 1983, em que o autor expõe poemas, artigos sobre o crioulo (língua), enfocando a gramática e a fonética, letras de batuque, finaçon, recolhas de ditados, textos sobre a morna e outros, inclusive a partitura de uma morna.

Luís Romano também publica diversos ensaios em revistas e jornais, e uma obra sua merece destaque na preservação da memória cultural cabo-verdiana: **Cabo Verde: renascença de uma civilização no Atlântico Médio e outros ensaios** (1970), em que publica contos populares, crenças, esconjuros, cantigas, poemas e textos de cultura.

Após a Independência Nacional (1975), aumentou o interesse das elites e instituições cabo-verdianas pela preservação do patrimônio imaterial crioulo como manifestação da cabo-verdianidade. No entanto, como lembra Lopes Filho (1983, p. 38), o interesse pela preservação inicialmente era direcionado para documentos e monumentos. Sem diminuir a importância do fato, ressalte-se que isto também ocorre em muitos países, não sendo, portanto, prerrogativa cabo-verdiana.

Assim, de acordo com a afirmação de Lopes Filho, a noção mais corriqueira da dimensão do que era patrimônio cultural imaterial não abarcava os diversos âmbitos da cultura, restringindo-se à tentativa de preservação de bens tangíveis como são os documentos históricos e monumentos. Todavia, a partir da

³⁷ Por uma questão metodológica, e de localização precisa das publicações mencionadas, indicamos todos os números individuais da Revista *Claridade* quando nos reportamos aos seus conteúdos. No entanto, utilizamos neste trabalho uma edição fac-similada da Revista *Claridade*, comportando todos os números de publicação, datada de 1986, em comemoração aos 50 anos da Revista, cuja indicação bibliográfica encontra-se nas Referências, ao final do trabalho.

Independência e com o Instituto de Patrimônio Histórico Nacional, Cabo Verde passa a se preocupar muito mais com a preservação da cultura imaterial, ingressando assim no rol de países que investem em preservação de patrimônio histórico e cultural.

Tomé Varela da Silva (1998), um dos mais importantes pesquisadores do patrimônio cultural imaterial crioulo, lembra que depois da Independência, criou-se em 1978 a Direção-Geral da Cultura (ligada ao Ministério da Educação e Cultura), no seio da qual o Departamento de Tradições Orais ensaiaria os primeiros passos na direção da preservação das tradições orais. Nesse contexto, nos anos de 1980, insere-se a publicação das recolhas de cantigas de trabalho realizadas sob a orientação do poeta Oswaldo Osório, consubstanciadas no livro **Cantigas de Trabalho**, a primeira publicação da coleção “Tradições Orais de Cabo Verde”.

O livro do poeta Oswaldo Osório fornece explicações com fotos do cotidiano em que são cantadas as cantigas de trabalho e a recolha delas, e apresenta gravações em disco (compacto simples) de cantigas recolhidas *in loco*: *bonbena*, *kolá-boi*, *gardá pardal* e *ensôta pardal* (OSÓRIO, 1982). Dividem-se as cantigas de trabalho em cantigas agrícolas e cantigas marítimas. As cantigas agrícolas mais conhecidas são aquelas que dinamizam o universo infantil, porque são cantadas por crianças que guardam as sementeiras, evitando que os corvos esgaravatem a terra para roubarem os grãos de milho recém-plantados na sementeira em pó. Essas cantigas são chamadas *ensôta corvo* (enxotar o corvo).

Uma outra cantiga agrícola é chamada *Ensôta pardal* (enxotar o pardal), recolhida por Oswaldo Osório na Ilha de Santiago e também executada por crianças para espantar os pardais que vêm roubar os brotinhos de milho quando estão tenros. Além de cantarem essas cantigas, as crianças xingam os pássaros e lhes

atiram pedras. O *kolá-boi*, por sua vez, é uma cantiga que acompanha os trabalhos no trapiche, na feitura do grogue. Nesse caso, são cantadas por adultos. E as cantigas marítimas são executadas pelos homens do mar, pescadores e marinheiros, na volta do seu trabalho ou ainda no mar.

Pelas cantigas de trabalho, percebe-se a presença constante das crianças no cotidiano das ilhas, ajudando a família no trabalho agrícola e participando ativamente da vida comunitária. Concorre para a atuação das crianças o fato de que, em Cabo Verde, pratica-se a solidariedade entre parentes e vizinhos tanto na época da plantação quanto na época das colheitas; a essa solidariedade e ajuda mútua dá-se o nome, em língua cabo-verdiana, de *djunta-mon* (juntar as mãos).

As crianças, portanto, cedo aprendem essa lição de solidariedade que vai se estender a diversos aspectos da vida comunitária, como, por exemplo, nas festas, no funerais, nas celebrações – batizado, casamento etc. e também na contação de histórias na comunidade, entre familiares, amigos e vizinhos, de que a criança participa ativamente, seja na audição de narrativas artísticas orais, contação de adivinhas, de casos, de lembranças, fatos acontecidos, aventuras no mar, leitura de cartas da diáspora, feitos memoráveis, “partidas” (casos, histórias alegres e anedotas), histórias de espíritos, feitiços e de seres sobrenaturais etc.

Tomé Varela da Silva, visando à classificação e ordenação de elementos constitutivos do patrimônio cultural imaterial crioulo (tradições orais, na designação do pesquisador) identifica a existência de 23 campos de estudo, que se desdobrarão em 272 subcampos (SILVA, 1998, p. 98). Os 23 campos são os seguintes, indicados no quadro abaixo:

Literatura oral	Crenças	Técnicas de pecuária
Cantigas de trabalho	Superstições	Técnicas de pesca
Outras cantigas	Medos	Culinária
Música e dança	Feitiçarias	Construção civil
Festas tradicionais populares	Esconjuros	Medicina Tradicional
Devoções populares	Meteorologias	Jogos Tradicionais
Usos e costumes	Técnicas agrícolas	Acontecimentos naturais de caráter sociológicos
Nomes de animais, peixes e bichos	Nomes de plantas e frutas	

Sobre a expressão “literatura oral”, cabe uma observação. Para Walter Ong,

Possuímos o termo “literatura”, que essencialmente significa “escritos” [...] para abranger um dado corpo de materiais escritos – literatura inglesa, literatura infantil -, mas nenhum termo ou conceito comparavelmente satisfatório, referente a uma herança puramente oral, como as histórias orais tradicionais, os provérbios, as preces, as expressões formulares ou outras produções orais (ONG, 1998, p. 19).

Ressaltando achar inadequada a expressão “literatura oral”, Ong optando por designar as expressões orais acima como formas artísticas puramente orais ou no âmbito das formas artísticas verbais (que incluiriam tanto as formas orais quanto as compostas por escrito, assim como tudo que se situa entre ambas), seja das culturas orais primárias - aquelas que ignoram completamente a escrita - ou secundárias - em que há resíduos da cultura oral por mais tecnológica que seja - (ONG, 1998, p. 22). Com base nessas considerações, preferimos adotar neste trabalho a designação de “narrativas orais”, nestas incluindo, contos, mitos, fábulas, provérbios, adivinhas e lendas.

Os 23 campos anteriormente citados por Tomé Varela constituem os âmbitos fundamentais em que está baseada a pesquisa de campo das tradições orais crioulas em curso em Cabo Verde.

As tradições orais, que compõem o patrimônio imaterial crioulo são de fundamental importância para o fortalecimento da identidade cultural do povo cabo-verdiano, porque, ao serem compartilhadas, além de preservarem a memória e elementos da cultura, promovem o sentido de pertença ao grupo e de identificação com os conteúdos culturais.

Sabemos que, no mundo globalizado, a todo momento interagimos com outras culturas e que trocamos experiências e conhecimentos que interferem na nossa vida cotidiana, estabelecendo novas práticas culturais e novos hábitos, de que as artes musical, cinematográfica e da moda são exemplos mais elucidativos. Resistir culturalmente às práticas sociais a que estamos diariamente expostos pela interpenetração cultural que existe no mundo fortalece, de certa maneira, a nossa própria identidade individual, cultural e de grupo.

Nesse contexto, as tradições orais têm muita importância, porque elas nos dão sentido de identidade. Lembramos, por exemplo, identidades culturais que existem entre regiões do Nordeste Brasileiro e as ilhas Cabo Verde, já reportadas neste trabalho, mas que agora se referem às tradições orais.

Verificamos provérbios comuns às duas culturas que não fazem parte das coletâneas por nós consultadas de provérbios portugueses, mas são encontrados no sertão do Estado da Bahia. É o caso, por exemplo, do provérbio: “Um homem é um homem, um gato é um bicho”, encontrado no romance **Os flagelados do vento leste**, de Manuel Lopes (2001), cujo espaço ficcional refere-se à ilha de Santo Antão.

Todo o manancial de tradições orais crioulas, bem como o patrimônio imaterial como um todo têm componentes das culturas que convergiram para a formação étnica do povo cabo-verdiano, quais sejam as europeias e africanas. No âmbito desta pesquisa, interessa-nos detectar os diálogos que os contos populares mantêm com culturas africanas, notadamente a guineense, e europeias, sobretudo a portuguesa. Não é tarefa fácil, pela ausência de alguns dados relevantes em todo o material disponível que foi consultado.

Como lembra o antropólogo cabo-verdiano José Carlos dos Anjos,

[...] todo o processo de construção da identidade nacional cabo-verdiana tem o continente africano como referência seja para uma afirmação de distanciamento, ou para uma afirmação de proximidade ou de pertencimento (2003, p. 580).

A identidade cultural refere-se ao patrimônio histórico-cultural de um grupo ou de uma sociedade que a singulariza, diferenciando-o de outros grupos ou sociedades. O patrimônio cultural compõe-se de todos os elementos culturais produzidos por um povo: suas artes, sua filosofia, seus monumentos, arquitetura etc., bem como as produções de ordem coletiva e de natureza imaterial, definidas anteriormente. Vincula-se à identidade cultural a memória histórica desses grupos ou sociedades em constante contato cultural com outros grupos e sociedades e com suas respectivas culturas que dinamizam o seu processo de crescimento e de desenvolvimento.

Como sabemos, a cultura não é algo estanque, isolado, ela está em constante transformação, por influxos internos e por influxos externos – no seu relacionamento com outras culturas (LARAIA, 1999, p. 100), de modo que a identidade cultural também sofre mudanças, já que reflete a cultura. Por isso, a preservação do patrimônio cultural de um povo preserva seus vínculos e a memória em relação ao seu passado, contribuindo para a afirmação e promoção de sua identidade cultural.

Tomé Varela lembra que, por ocasião da independência de Cabo Verde, em 1975, o índice de analfabetismo da população perfazia cerca de 70% (1998, p. 99), o que por si indica a supremacia da oralidade em relação à escrita nesse contexto. O pesquisador pontua que numa sociedade, como a cabo-verdiana à época, as tradições orais têm um papel importante, regendo normas de comportamento e atitudes para as mais diversas situações do dia-a-dia da vida social e comunitária. E prova da importância e do vigor das tradições orais cabo verdianas foi a resistência que, em sua defesa, “tiveram que opor às múltiplas e mais ou menos disfarçadas tentativas de serem sufocadas e banidas que as autoridades coloniais lhes moveram” (SILVA, 1998, p. 99).

Stuart Hall (2006) já se manifestou a respeito da defesa da cultura frente às culturas que interagem nos mundos culturais, constituindo resistência cultural e defesa da identidade. Nesse sentido, a resistência à oposição colonial a determinadas práticas, manifestações culturais e veiculação das tradições orais, como a língua cabo-verdiana e o batuque, por exemplo, constitui movimento de resistência cultural e conseqüentemente de defesa da identidade cabo-verdiana.

Tomé Varela assinala que a identidade cultural cabo-verdiana “veio sendo moldada e consolidada por força do vigor e consistência [das] tradições orais, o que [...] prova a sua importância e capacidade de resistência” (SILVA, 1998, p. 99).

Concorre, portanto, para a identidade cultural do cabo-verdiano todo o manancial de tradições orais e do patrimônio imaterial e material (monumentos, marcos, construções etc.). Esses componentes marcam a cultura cabo-verdiana de forma muito singular e formam a identidade crioula que se manifesta seja na maneira de ser do cabo-verdiano, na amorosidade que lhe marca o comportamento e é visível nas interações e interlocuções com outros povos, no Arquipélago ou na

diáspora, seja nas suas músicas, danças, festas e manifestações culturais várias, na sua língua de casa e de afeto, nas suas expressões tão particulares como os vocábulos que, por exemplo, elencamos abaixo e que singularizam tanto a expressão crioula: “Nha crecheu” (meu amor); “mantenhas” (saudações); “sodade” (saudades); “nha terá” (minha/nossa terra); “stória” (estória/estórias)

Nesse panorama, revestem-se de fundamental importância os trabalhos realizados pelos pesquisadores cabo-verdianos Tomé Varela da Silva (1997, 2004, 2007) e Humberto Lima (2000). O primeiro pelo importante trabalho de recolha de contos populares e provérbios, em língua cabo-verdiana; o segundo por igual importância na recolha de contos populares e adivinhas, também em crioulo³⁸.

Esses trabalhos fornecem importante material de pesquisa do universo infantil cabo-verdiano. Os contos narrados para crianças em vivência comunitária as inserem no processo formativo e evolutivo da identidade cultural e também constituem uma produtiva fonte da Literatura Infantil e Juvenil.

Outros eminentes cabo-verdianos também se dedicaram à recolha de contos populares como os escritores Baltasar Lopes, Henrique Teixeira de Sousa, Leão Lopes, Luís Romano, dentre outros. Destaque também para as contribuições ao estudo da cultura cabo-verdiana e à preservação do patrimônio sócio-cultural realizadas Gabriel Mariano e João Lopes Filho (1985, 1993, 1997).

O pesquisador Tomé Varela lembra ainda que várias contribuições no sentido de registrar as raízes da cultura cabo-verdiana e sua evolução produziram diversas publicações relevantes, citando alguns autores: António Carreira, Senna Barcellos, Pe. Brásio, Daniel Pereira, Luís Romano, já citado anteriormente, e, principalmente,

³⁸ Ressalte-se que não tivemos acesso a outras publicações de Tomé Varela da Silva, bem como a alguns artigos de Humberto Lima sobre cultura cabo-verdiana.

os pesquisadores envolvidos no projeto História Geral de Cabo Verde (SILVA, 1998, p. 97).

Esse projeto, de grande importância histórica e cultural, levado a cabo por uma equipe formada por historiadores cabo-verdianos e portugueses, resultou nos livros **História Geral de Cabo Verde**, sendo já publicados três volumes, sob a Coordenação dos historiadores portugueses Luis Guilherme Mendonça de Albuquerque e Maria Emilia Madeira Santos (2001). É de se destacar que a História é componente essencial da identidade cultural de um povo.

Das recolhas citadas no item anterior, verifica-se que a tradição oral cabo-verdiana é muito rica e dispõe de uma grande diversidade de contos tradicionais com inúmeras variantes, formando verdadeiros ciclos, contados em todas as ilhas e preservados na diáspora. Desses ciclos, os mais importantes são os ciclos do Lobo, de Blimundo, da Mãe Pêxe Cabalo, da Feiticeira má e da sirena (LOPES, 1958³⁹; LOPES FILHO, 1983, 2002; MARIANO, 1991; ROMANO, 1970; FERREIRA, 1965).

Os ciclos referem-se a narrativas orais em que participam os mesmos protagonistas (o Lobo ou o Pêxe Cabalo – o hipopótamo, por exemplo), mas em situações diversificadas, às vezes interagindo com outras personagens, trocando de papéis entre si, formando múltiplas e diversificadas estórias, consideradas variantes, contadas em todas as ilhas do Arquipélago de Cabo Verde.

Essas variantes às vezes incorporam elementos de narrativas maravilhosas de origem hindu, árabe ou europeia, trazidas para o território cabo-verdiano pelos metropolitanos, tais como objetos mágicos e palavras mágicas. Entretanto, o espaço em que as narrativas se desenvolvem são praticamente os mesmos: na zona rural ou interior das ilhas, em clima árido, com falta de chuvas, com falta de alimentos

³⁹ Baltasar Lopes, na Revista *Claridade* nº 8, de 1958.

seja para o protagonista, no caso do ciclo do Lobo, seja para o povo, personagem figurante, no caso do ciclo de Blimundo.

Blimundo, um boi de trapiche, é protagonista de um ciclo de narrativas contado em todas as ilhas, com variantes entre elas. Esse ciclo relata a fuga de Blimundo do trapiche em que trabalhava fazendo grogue para o rei. Esse boi antropomorfizado representa metaforicamente a resistência à escravidão e a luta pela liberdade. Ele é atraído para uma armadilha no palácio do rei, onde será morto. Blimundo foi enganado por uma canção, acompanhada do som de um cavaquinho, em que era prometido a ele o casamento com uma vaquinha da praia, em algumas variantes, ou com a codezinha, a filha caçula do rei, em outras variantes. Blimundo também incorpora o caráter musical do povo cabo-verdiano.

O ciclo da velha feiticeira incorpora narrativas que retratam a intolerância e maldade da madrasta com a enteada. Em algumas variantes, essa intolerância é em razão dos ciúmes da beleza da enteada em relação às filhas da madrasta. Há diversas variantes desse tema, contadas nas diversas ilhas. O ciclo da velha feiticeira dialoga com os contos “A gata borralheira”, cuja versão de Charles Perrault é a mais conhecida, e “Branca de Neve”, narrativa recolhida pelos irmãos Grimm.

Há uma variedade de contos ligados ao transcendente no imaginário cabo-verdiano, contados, porém, de forma mais escassa na época atual, restringindo-se às zonas agrícolas no interior de algumas ilhas, como em São Nicolau, por exemplo, segundo relatos de um informante. É de ressaltar, todavia, que a contação de histórias no mundo globalizado e conectado fica para um segundo plano na maioria das regiões urbanas, já que as crianças preferem a televisão, a internet e os jogos de vídeo game. Esse é um fenômeno contemporâneo.

No entanto, o hábito de contar histórias permanece em regiões periféricas e rurais das ilhas de Cabo Verde, como nos relataram diversos informantes cabo-verdianos oriundos dessas regiões. Ratificando essa informação, em que pese o lapso de tempo, a pesquisadora cabo-verdiana Djanira Noemy Vieira Lopes dos Santos relata, a partir de pesquisa realizada pelo Ministério da Educação em parceria com a UNICEF, em 1998:

Num estudo da educação básica das crianças, realizado em diversas localidades rurais e urbanas da Ilha de Santiago, constava que as narrativas contadas pelos pais e outros adultos às crianças apareceram somente no meio rural, pois na cidade as crianças estão absorvidas pelos programas televisivos, como os desenhos e as novelas (SANTOS, 2010, p. 135).

Lembramos, a propósito, o ensinamento de Walter Ong (1998) de que resíduos da cultura oral permanecem nas culturais escritas por mais avançadas e tecnológicas que sejam.

Dentre as narrativas orais ligadas ao transcendente destacamos em nosso trabalho as mais conhecidas, protagonizadas pelas seguintes personagens: canelinha, salungim, gongon, capotona, maçongue ou massom, bitcha-fera, catchorrone, luzona, homem do pé de cabra, homem do chapéu de panamá, futchera (feiticeira) e bruxas.

De acordo com Luís Romano, a “catchorrone” confunde-se com a Capotona (monstrengo que tem diversos nomes e semelhanças e enrosca ou cerca pessoas que viajam em horas aziagas). A catchorrone, como o próprio nome diz, tem a forma de um cão imenso, podendo ser vista por pessoas que tenham propriedades especiais de vê-la, geralmente nas horas “do sol-de-meio-dia”. Dizem que se trata de uma alma penada, inofensiva e que é encontrada em locais de fabrico de aguardante (grogue). “O pessoal vem lhe ‘dar fé’, fala com ela mansamente até

desaparecer [...] na manhã seguinte junta-se muita gente que vem ‘espiar’ as pegadas que o bicho deixou na lama” (ROMANO, 1970, p. 144).

O canelinha ou *canilinha* (em língua cabo-verdiana) é descrito de várias formas, mas geralmente trata-se de um esqueleto de grande estatura que assusta as pessoas em horas minguadas, mas ele corre apenas em uma mesma direção, em sentido reto, e para se livrar dele a pessoa tem que fazer uma curva ou virar uma esquina, assim o canelinha se desmonta e a pessoa consegue fugir. Dos seres maravilhosos que habitam o imaginário crioulo, o canelinha, pelo próprio nome, devido às suas pernas serem muito compridas, é o que mais agrada às crianças, principalmente quando ele se desmonta. De acordo com informantes, o canelinha é o mais querido dos seres maravilhosos. Os pateados, por sua vez, são seres maravilhosos saídos do mar. Diante uma descrição ficcional do escritor cabo-verdiano Germano Almeida sobre eles:

Os pateados, esses eram mais perigosos. Mas certamente que eram gente rica, pois saíam do mar galopando garbosos cavalos-marinhos com arreios de ouro e prata e, nos dias que não estavam para passear, iam diretamente jogar as cartas na casa de Ti Maia. Mas eram perigosos porque bastava que olhassem diretamente os olhos de uma pessoa para ela ficar logo doida varrida, sem jamais vir a ter qualquer hipótese de recuperação (ALMEIDA, 1994, p. 22).

Um informante nos confidenciou ter-se deparado com pateados, em uma noite de 1954. Segundo sua descrição, era uma tropa de cavalos a galope. Ele imediatamente reconheceu que estava diante de pateados, e recuou para a beira do caminho e a tropa passou e desapareceu ao longe. Os pateados são referidos em “Infância”, do romance **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, (1986, p. 21-22), evidenciando mais uma vez o resgate das tradições orais e dos seres maravilhosos para a Literatura.

Para Luís Romano,

As ‘bichas-feras’ ou bestas-feras “são animais desvairados, que depois do entardecer, podem surgir nos entroncamentos de caminhos e atrapalhar os transeuntes. Quase sempre são feiticeiras ou bruxas que tomam a forma de burras ou de porcas” (ROMANO, 1970, p. 145).

As bruxas também são chamadas lusonas, porque luzes no céu às altas horas, em movimentos, eram associadas a elas. Essas luzes chamavam muito atenção quando não existia luz elétrica nas ilhas. Já a capotona é um monstrengo que tem diversos nomes e semelhanças e “enrosca” ou cerca os peregrinos que viajam em horas aziagas. Ele pode ser dócil, acompanhando e defendendo a caravana, mas também pode se tornar muito agressivo se for insultado, ocasião em que seu vulto cresce até abafar a criatura que geralmente enlouquece ou perde a voz. A depender da fé dos peregrinos, se entoarem orações invocando “Jesus, Maria e José”, é possível que o bicho desapareça num estrondo. Há referências de que o capotona seja meio corcunda, manca de uma perna, arrasta correntes fazendo barulhos ensurdecedores e usa um capote preto, daí o nome capotona.

O gongon é um lobisomem que mora perto dos cemitérios, cantos dos caminhos e outros lugares ermos, amedrontando as pessoas que entram nesses lugares, sobretudo à noite. Segundo a pesquisa de Luís Romano, há referências de que o gongon possui voz fanhosa ou anasalada, é meio corcunda e tem o poder de virar o juízo daqueles que se atrevem a invadir ruínas, buracos nas rochas e igrejas desmanteladas (ROMANO, 1970, p. 145).

A Sirena, uma espécie de sereia — metade mulher, metade peixe — surge no mar encantando os marinheiros. Aparece também nas ribeiras ao entardecer, razão por que é desaconselhável estar nesses lugares nesses horários. Há ainda lendas como as do Homem do Pé de Cabra ou o Homem do Chapéu de Panamá, este último uma espécie de anãozinho que dança e rodopia vertiginosamente até desaparecer num redemoinho. Surge de madrugada nos caminhos de volta de

festas e de bailes. Há quem o tenha comparado ao nosso saci-pererê em virtude de, como este, também sumir num redemoinho.

Todos esses seres maravilhosos, que não existem no mundo real, mas povoam o imaginário crioulo, são resgatados pela oralidade e pela Literatura. Citamos a escritora Ivone Aida, que escreve para adultos e para crianças e jovens, cujo livro “Mam Bia tita conta estória na criol” (2009), reúne contos infantis da tradição oral, reescritos literariamente por ela, em que figuram Ti Lobo e também as feiticeiras.

As narrativas maravilhosas dinamizam o imaginário infantil e são fontes privilegiadas da Literatura Infantil e Juvenil, e em Cabo Verde não é diferente. Porém, acreditamos que deveriam ser mais exploradas não só no sentido da preservação das imensas riquezas da tradição oral, mas também como forma lúdica de reforçar a identidade cultural crioula.

Segundo Manuel Ferreira (1973), esses contos em que surgem elementos do transcendente ou personagens sobrenaturais foram inventados no tempo da escravidão para impedir a fuga de escravizados, impondo-lhes medos durante a noite, horário preferido para as fugas. No entanto, pelas particularidades deles e pela presença de personagens tão singulares, acreditamos que possam ser advindos de confluência de crenças africanas e europeias, e por processos de hibridação (CANCLINI, 2003) tenham se transformado nessas novas narrativas, aglutinando elementos de culturas distintas.

A Literatura Cabo-verdiana, e aqui podemos citar ilustrativamente obras de Baltasar Lopes (1986), Germano Almeida (1994), G. T. Didial (1999), Ivone Aída (2000), Kaká Barboza (2004), José Maria Ramos (2003), Viriato Gonçalves (2005) e outros, têm resgatado tradições orais e se apropriado literariamente de seres

sobrenaturais e maravilhosos das narrativas orais ou os tem referenciado em suas obras. Lembramo-nos, a propósito, da alusão às personagens Brancaflor e Passo-Amor na poética de Osvaldo Alcântara, resgatadas do universo infantil e das estórias contadas na “boca noti” (boquinha da noite) e referenciadas juntamente com dragão, fadas, Rei e palácios no poema “Brancaflor”, porém com inflexão cabo-verdiana na linguagem (publicado na Revista *Claridade*, edição de dezembro de 1949).

No âmbito da Literatura Infantil e Juvenil, o escritor, artista plástico, cineasta e ilustrador Leão Lopes, comprometido com a preservação das tradições orais e com a identidade crioula, resgatará em linguagem simbólica, polissêmica, as narrativas orais e de piratas, metaforizados no lendário pirata Capitão Farwell, que inspirou cantigas e jogos infantis no arquipélago.

Os contos narrados oralmente, integrantes da tradição oral, resgatam a memória coletiva, que é formada pelas percepções e experiências que temos da sociedade em que vivemos, de nós mesmos, e das interações culturais em que nos envolvemos, formando o imaginário, que é o patrimônio de todo o capital pensado do “homo sapiens”, na definição de Gilbert Durand (2001). Essa memória, acionada pelas tradições orais, também converge para a formação da identidade cultural.

As pesquisadoras brasileiras Maria José Palo e Maria dos Prazeres Santos Mendes, no texto “A memória cultural na expansão literária”, iluminam a questão da emergência da identidade cultural ao abordarem os discursos míticos e religiosos nas “histórias antigas” que compõem a memória coletiva:

[...] a memória coletiva é um meio de auto-compreensão e de interpretação do mundo e das culturas nela incluídas. [...] Numa hierarquia de textos transmitidos oralmente, arrolam-se os discursos míticos ou religiosos no seu topo, e os textos representativos de outros tipos de discursos voltados para os primeiros, formando, por objetivos próprios, padrões interpretativos das relações sociais. Por essa via, os signos da cultura passam a ser instrumentos participativos na configuração da identidade, como meios de difusão cultural. As histórias antigas são atualizadas como criações do

imaginário coletivo sem limites geográficos [caracterizando sua mobilidade e hibridação cultural]. Em sua universalidade, os signos culturais passam a desenvolver certos índices que se repetem nas histórias criadas de várias épocas e locais (PALO e SANTOS, 2000, p. 288).

Para o escritor e ensaísta cabo-verdiano José Luís Hopffer Almada, no ensaio “A ficção cabo-verdiana pós-claridosa” (1998), a presença de seres sobrenaturais (“espíritos”, “finados”, “Satã”) na ficção cabo-verdiana encontra respaldo na mentalidade do cabo-verdiano e no modo de ele se relacionar com os espíritos. Citando o escritor Fernando Monteiro, que podemos estender com cautela para o caso, ele assinala que o real maravilhoso na obra *Desassossego* “tem as suas profundezas na espiritualidade rural e suburbana de Cabo Verde, particularmente na Ilha de Santiago” (1998, p. 175); enquanto que no romance **A Casa dos Mastros**, da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, o mesmo elemento funda-se no espiritismo urbano da Ilha de São Vicente, particularmente no chamado Racionalismo Cristão de forte impacto brasileiro.

Acreditamos que dentro da cultura cabo-verdiana pode haver uma maior aceitação dos seres sobrenaturais na vida cotidiana e no universo das narrativas orais devido até à presença do Racionalismo Cristão, de procedência brasileira, que favorece o entendimento do que Alan Kardec designou de Espiritismo – doutrina cristã de procedência francesa que pressupõe a comunicação com o mundo dos espíritos.

São, portanto, vários elementos de culturas díspares que se interconectam – para utilizar uma expressão do mundo globalizado em que vivemos – promovendo misturas culturais e deslocando as identidades, e em Cabo Verde não poderia ser diferente. São todos processos de hibridação de que fala Canclini (2003): “Considero atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem,

sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares” (Ibidem, p. XXXIX).

Ressalte-se que as identidades culturais não são fixas, são fluidas e mutáveis e frutos de processos constantes de identificação, retomando pensamento de Boaventura Sousa Santos (1999, p. 119). Como nos lembra Cláudio Furtado (1998, p. 201), a cabo-verdianidade, ou seja, a síntese da identidade nacional cabo-verdiana, quando vista numa relação de alteridade (africana ou europeia) – e a identidade só pode ser entendida na oposição entre nós e os outros.

Segundo Boaventura Sousa, as identidades, que são identificações em processo, em curso ou em andamento, sofrem modificações que de tempos em tempos se corporificam e aparecem. Por isso, quando a cultura se modifica, quando as tradições orais se modificam, porque produtos da cultura, impactam a identidade cultural.

Recorda ainda Boaventura Sousa que as identificações além de serem plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções entre elas. O autor pondera que, por exemplo, quando uma pessoa pergunta pela identidade de outra está questionando as diferenças hegemônicas, e por isso, coloca-se na posição de outro e contemporaneamente em uma situação de carência, isto é, de subordinação. Para corroborar essa ideia, ele cita o caso de artistas europeus que raramente tiveram que perguntar pela sua identidade, mas que, contrariamente, os artistas latino-americanos e africanos trabalhando na continente europeu são sempre confrontados com a questão da identidade (SOUSA, 1999, p. 119).

Lembramos que João Lopes Filho (1983) constata que há harmonização de elementos da cultura europeia e africana, em cinco séculos de interpenetração

cultural, devido “ao modo de ser, as regras de convivência, tradições e costumes europeus e africanos que constituem o substrato básico da cultura caboverdiana” (LOPES FILHO, 1983, p. 27). Essa harmonização de culturas já foi avaliada com um viés crítico por sociólogos como José Carlos Gomes dos Santos (2002), Gabriel Fernandes (2002) e David Hopffer Almada (2006).

Desse modo, considerando a cultura cabo-verdiana como uma cultura mestiça (GRUZINSKI, 2001), crioula (GLISSANT, 2005) ou híbrida (CANCLINI, 2003), tendo subjacentes a ela as heranças culturais das etnias que compuseram o seu mosaico étnico-cultural e, sobretudo, os impactos da colonização, podemos constatar como as tradições orais refletem a identidade cultural do cabo-verdiano.

A presença das narrativas orais na vida cotidiana das crianças, jovens e adultos, e a referência que os escritores cabo-verdianos fazem a essas narrativas em suas obras literárias refletem a importância delas na subjetividade do ilhéu e no convívio comunitário. Essas práticas sociais delineiam a identidade cultural que está sempre em movimento, numa dinâmica contínua.

As adivinhas e os contos estão presentes em reuniões e festas familiares, rituais, celebrações do sétimo dia de nascimento, batizados, casamentos, em muitas regiões rurais (e não somente) de Cabo Verde. As narrativas orais presentes nas reuniões de convívio comunitário nem sempre são aquelas já conhecidas que formam ciclos, mas também histórias de vida, de ouvir contar, casos passados, memórias compartilhadas, “partidas” (histórias engraçadas ou piadas), todas narrativas que promovem a coesão social e fortalecem a identidade cultural. E as crianças e jovens participam ativamente desse convívio, alimentando seu desejo de ficção.

3.2. Oralidade e escrita

A mesma fascinação pelo discurso oral continua inalterada séculos depois de a escrita ter sido posta em uso.

(Walter Ong)

Na abordagem dos contos populares, definições de sua natureza se impõem. De modo geral, eles se configuram como expressão ficcional de determinados povos. Nesse sentido, cabe lembrar do desejo de ficção que habita o homem, como mencionado por Antonio Candido (1995, p. 242). Essa ficção expressa-se inicialmente na oralidade e pode também ser apropriada pela escrita, sendo fixada de uma forma diversa daquela que a inspirou ou mantendo vínculos perceptíveis com a oralidade na tessitura narrativa.

Para o medievalista Paul Zumthor (1993), os vestígios da oralidade podem ser assim definidos:

Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p. 15).

Segundo Michèle Simonsen (1987), o conto dentre os diversos gêneros populares (mito, gesta, lenda, anedota), é o único que se configura como um relato ficcional com finalidade de divertimento. Para ela, os demais gêneros apresentam uma “verdade” subjacente, como se tivessem ocorrido em algum tempo ou lugar (SIMONSEN, 1987, p. 6). Naturalmente, essa constatação permite concluir que o conto popular abre o universo da fantasia e da imaginação, permitindo ao receptor usufruir do prazer que a ficção promove.

Consideramos, como Walter Ong (1998), que os contos populares sejam narrativas que se expressam oralmente, denominadas por ele “formas artísticas

orais”, construídas com engenhosidade, complexidade e criatividade. André Jolles (JOLLES, 1996, p.195) sublinha que no conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva suas características, apesar das transformações que sofre, assim sintetizadas: sua mobilidade (a capacidade de surgir em vários lugares), sua generalidade – o que lhe confere a capacidade de ser novo de cada vez – e sua pluralidade (sua capacidade de ser modificado seguidamente na oralidade).

Ong lembra ainda que, a cada vez que o conto é atualizado, podendo avançar em uma direção que o fixe definitivamente pela escrita, caso em que tem uma autoria definida, ela ganha solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, em contrapartida, grande parte de sua mobilidade, generalidade e pluralidade. Isso porque ele está fixado na escrita, em um suporte, no caso o livro.

Citamos André Jolles porque consideramos as características do conto por ele elencadas como muito pertinentes e perceptíveis na oralidade. No entanto, alinhamo-nos com o pensamento de Walter Ong, para quem as narrativas orais são artísticas. Um exemplo de forma artística oral complexa, em que uma ação desencadeia outra, formando o que se chama narrativa de encaixe, a exemplo da coletânea **As Mil e Uma Noites**, é o conto cabo-verdiano “João que mamou na burra”, recolhido pelo escritor Henrique Teixeira de Souza, na Ilha do Fogo (1947), e traduzido do crioulo por Baltasar Lopes. Não podemos deixar de citar também, a título exemplificativo, o conto “O lobo e o Chibinho”, publicado pela Revista *Claridade*, em 1936.

Para Câmara Cascudo, o conto popular apresenta outras características que somamos às anteriores, apontadas por Jolles, porque produtivas para o nosso estudo: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência (CASCUDO, 1986, p.16).

Ou seja, o conto popular é antigo porque não pode ser definido com exatidão o seu surgimento na oralidade, pois se perde ao longo do tempo; não tem autoria definida; divulga-se pelo mundo atravessando fronteiras, o que corresponde à mobilidade proposta por Jolles (1976); e persiste, sobretudo quando fixado pela escrita e impressão (ONG, 1998).

O conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Essa constatação permitiu a Vladimir Propp (1984) estudar os contos a partir das funções das personagens, isto é, de suas ações. Por essa razão é que nos contos cabo-verdianos a função de Ti Ganga pode ser executada por uma ave poedeira ou por uma cabra. O que conta é a função, segundo Propp. Quando partes constituintes de um conto são transportadas para outras narrativas, esse fato constitui uma das características do conto maravilhoso: a permutabilidade (PROPP, 1984, p. 16). Assim, somamos a permutabilidade, estudada por Propp, às demais características propostas pelos estudiosos Jolles e Cascudo.

O historiador e filólogo americano Walter Ong, com cujo pensamento nos identificamos, confronta as diferenças entre oralidade e escrita ao estudar a evolução daquela para esta, observando que parte do universo das sociedades orais primárias ignora completamente a escrita. Ong define as sociedades orais secundárias como aquelas nas quais subsiste a oralidade, já que mesmo nas sociedades mais tecnológicas persistem resíduos da cultura oral.

Portanto, a “oralidade primária”, de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão, define-se em oposição à “oralidade secundária”, a da atual cultura de alta tecnologia, “na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da

impressão” (ONG, 1998, p. 19), podendo-se incluir nestes meios as novas tecnologias das redes digitais.

Lembrando que “todo pensamento, inclusive nas culturas orais primárias, é de certo modo analítico” (Ibidem, p.17), Ong afirma que nos quatro cantos do mundo:

Os provérbios são ricos de observações acerca [do] espantoso fenômeno humano do discurso na sua forma original oral, acerca de seus poderes, sua beleza, seus perigos. A mesma fascinação pelo discurso oral continua inalterada séculos depois de a escrita ter sido posta em uso (Ibidem).

Walter Ong ressalta ainda que há um repertório de temas semelhantes encontrado na narrativa oral e em outros discursos orais em todo o mundo, o que vem confirmar a mobilidade dessas narrativas, característica já apontada por Jolles e por Cascudo.

Para aquele pesquisador, em uma cultura oral primária, é preciso exercer padrões mnemônicos, moldados para uma repetição oral, para poder reter e recuperar um pensamento cuidadosamente articulado. Por isso, a repetição e a redundância são características importantes nas sociedades orais para a memorização e posterior recuperação dos conteúdos narrativos. Esses recursos preservam as narrativas, porque aqueles que as ouvem reúnem mais condições de recontá-las:

O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições e antíteses, em aliteraões e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados [...], em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para retenção e a rápida recordação [...] As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados (ONG, 1998, p. 45).

Assim, as fórmulas ajudam a implementar o discurso rítmico como apoios mnemônicos, tal como acontece nos provérbios e adivinhas, por exemplo, sendo certo que nas culturas orais elas não são eventuais, mas constantes. “Em uma

cultura oral, a experiência é intelectualizada mnemonicamente”, sintetiza. (ONG, 1998, p. 46).

Ong assinala outras características do pensamento e da expressão fundados na oralidade, algumas observáveis nas narrativas orais ou contos populares, e, segundo ele, esse inventário é meramente ilustrativo. Assim, em uma cultura oral primária, o pensamento e a expressão podem ser dos seguintes tipos: mais aditivos do que subordinativos; mais agregativos do que analíticos; redundantes (como anteriormente mencionado); conservadores ou tradicionalistas; próximos ao cotidiano da vida humana; de tom agonístico (ONG, 1998, p. 47-53).

Desse modo, podemos concluir, com Ong, que na tradição oral haverá tantas variantes de uma narrativa quantas forem as repetições dela, e a quantidade de repetições pode ser infinita. E que, “na ausência de categorias analíticas aperfeiçoadas, que dependem da escrita para organizar o conhecimento” (ONG, 1998, p. 53), as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento com uma referência do cotidiano que lhe é próximo. Nesse sentido, o cotidiano das ilhas, no caso cabo-verdiano, estará patente em muitas estórias do ciclo do Lobo, por exemplo.

O tom agonístico das narrativas orais se faz presente num contexto de luta que existe na oralidade, em que o conhecimento está imerso na vida cotidiana. Ong esclarece que provérbios e enigmas não são usados apenas e tão somente para armazenar conhecimentos, mas também para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual. Citando o antropólogo e teórico folclorista Roger Abrahams (1968), reafirma: “dizer um provérbio ou um enigma desafia os ouvintes a superá-lo com um outro mais adequado ou oposto” (ABRAHMS apud ONG, 1998, p. 55).

Nesse particular, reportamo-nos às adivinhas cabo-verdianas, muito utilizadas, até hoje, como entretenimento de crianças e adultos em reuniões familiares e de amigos. Nessas ocasiões, os adultos, inclusive regam seu convívio social saboreando o grogue de cana, bebida identitária oriunda da ilha de Santo Antão.

Um outro aspecto dessa característica a que Ong chamou de agonística está presente também, no universo crioulo, no finaçon, manifestação cultural que consiste em um duelo musical entre duas ou mais mulheres em que uma ofende a outra ou a ridiculariza para deleite de toda a plateia, durante o batuque.

Como tom agonístico destaca-se também, nas narrativas orais, a descrição da violência física, ligada que é à própria estrutura da oralidade (ONG, 1998, p. 57). Essa descrição consta nos contos do ciclo do Lobo, em que ele ora é desventrado, ora sofre outras agressões e violências em represália por seu comportamento desonesto e glutão. Ou também a Mãe Pêxe Cabalo, outra personagem que sofrerá uma violência: ter sua mama arrancada pelos dentes do Lobo.

Walter Ong destaca como importante aspecto da oralidade a interação com o público, em razão da qual o narrador se preocupa com a sua apresentação evocando os ouvintes, quer seja pelo olhar, quer pelo gesto ou pela voz: “Na sensibilidade do narrador e de seu público, o herói da apresentação oral absorve no mundo oral até mesmo aqueles que, transcrevendo-o, estão *des-oralizando-o* num texto”, afirma o pesquisador (ONG, 1998, p. 57).

A complexidade e sofisticação do pensamento na cultura oral vai ser transposta para a cultura escrita. Muitos textos que primam pelo ritmo, pela sonoridade, e que hoje ainda estão preservados nas brincadeiras infantis mostram em si características da oralidade que não se perdeu (Ong. 1998, p. 199).

Para dialogar, neste ponto, com as considerações de Walter Ong, convocamos a voz do angolano Manuel Rui que realiza um ensaio poético a respeito da apropriação do oral pela escrita no contexto da colonização portuguesa:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, paralelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões. [...] Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito intentavas destruir o meu texto ouvido e visto. [...] Eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. [...] Invento outro texto. Interfiro, descrevo para que eu conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial [o texto oral]. Têm de cantar. Dançar. Em suma, temos de ser nós. “Nós mesmos”. Assim reforço a identidade com a literatura (RUI, 1987, p. 308).

O oral, para Manuel Rui, é texto. E é considerado por Walter Ong, em cujos estudos sobre oralidade e escrita nos baseamos, como uma forma artística oral para a qual concorrem diversos elementos estruturais em linguagem simbólica para divertir, ensinar, pensar sobre a vida e o mundo. Refletir. A oralidade é capaz de produzir criações situadas fora do âmbito da cultura escrita como, por exemplo, os textos homéricos. E não pode ser completamente erradicada, porque ler um texto o oraliza. Tanto a oralidade quanto o desenvolvimento da cultura escrita, nela baseado, são necessários à evolução da consciência do homem. O fato de ler um texto significa que a oralidade está presente e subjacente a todos os textos. Textos lidos e vividos (GOES, 1999). “Texto ouvido e visto” (RUI, 1987, p. 308).

De acordo com os autores que adotamos, os contos populares (SIMONSEN, 1987), tradicionais (CASCUDO, 1986), contos (JOLLES, 1976) e formas artísticas orais (ONG, 1988) designam narrativas produzidas oralmente no interior de diversas culturas, tendo a contribuição comunitária na sua elaboração e transmissão, e

perpetuadas ao longo das gerações, recolhidas e fixadas pela escrita e pela imprensa. Algumas são recolhidas com maior ou menor grau de fidelidade à performance de quem as contou, outras nem tanto, muitas são recriadas e recontadas com outras elaborações artísticas e outros códigos, não somente linguístico, mas também do ponto de vista gráfico ou performático quando oralizadas.

Em síntese, as narrativas orais alimentam a vida e o devir, estreitam os laços comunitários e identitários. Desdobram-se e inspiram outras artes como a animação, o cinema, o teatro, a pintura, o desenho, os quadrinhos etc. São as fontes privilegiadas da Literatura Infantil e Juvenil. Ingressar no mundo das narrativas orais cabo-verdianas é uma aventura para a sensibilidade e um mergulho na cultura crioula, que faculta apreender a criatividade da efabulação da estruturação das narrativas, o divertimento com as peripécias das personagens, aprender a exercitar a solidariedade expressa no *djunta-mon* cabo-verdiano (juntar as mãos), ambientar-se com o espaço geográfico e cultural das ilhas.

3.3. A Revista Claridade e a emergência da Literatura Infantil e Juvenil no Arquipélago

O nascimento da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana conflui com o aparecimento da Revista *Claridade*⁴⁰, de Artes e Letras.

Claridade vai ser um marco importante não apenas para a divulgação da Literatura produzida para adultos, como também para a publicação de textos literários que dialogam com o imaginário infantil. Lembramos, entretanto, que

⁴⁰ Por uma questão metodológica *Claridade – Revista de Arte e Literatura* será aqui nomeada simplesmente como *Claridade*.

Claridade não foi escrita e nem se dirigiu ao público infantil e juvenil. No seu primeiro número, em março de 1936, trará à luz um excerto do romance cabo-verdiano **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, que somente será publicado em 1947: “Bibia”. E no segundo número, em agosto de 1936, publica um conto popular de forte apelo identitário, alçando-o ao status literário: “O lobo e Chibinho”, mais conhecido como “Ti Lobo e Xibinho”.⁴¹

Seguindo o percurso da gênese da literatura para crianças e jovens no Arquipélago, identificamos no terceiro número da *Claridade* (mar/1937) mais um excerto do romance **Chiquinho**, intitulado “Infância”. Consideramos esses três textos como os primeiros de Literatura Infantil e Juvenil publicados no arquipélago cabo-verdiano: “Bibia”, “O lobo e o Chibinho” e “Infância”, em que pese ser **Chiquinho** por nós considerado como o primeiro livro de Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana.

O primeiro texto – *Bibia* - corresponderá ao capítulo 24 do romance, em que serão abordadas histórias e vivências do universo transcendente, das quais as crianças cabo-verdianas participam e que formam um verdadeiro acervo da tradição oral; o último compõe-se de diversas passagens do futuro romance, intercaladas, algumas constituindo os capítulos 16 e 29, outras aproveitadas parcialmente ao longo da narrativa romanesca sob o título “Infância”, que comporá, por sua vez, uma das três partes em que será dividida a obra publicada em 1947: “Infância”, “São

⁴¹ Designaremos o lobo cabo-verdiano, protagonista das estórias do Lobo, como Ti Lobo (grafado separadamente), como é conhecido o lobo em todas as ilhas, em que pese alguns autores grafarem junto. Quanto à personagem Xibinho (crioulo), optamos em nos referir a ele como Chibinho, na língua portuguesa. O arquipélago de Cabo Verde se divide em duas regiões: ilhas do Barlavento, ao Norte, e ilhas do Sotavento, ao Sul. Fazem parte do Barlavento de Cabo Verde as seguintes ilhas: Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista. Localizam-se em Sotavento as ilhas: Maio, Santiago, Fogo e Brava. Há diversas variantes do crioulo falado em Cabo Verde, de que se destacam como mais importantes a variante conhecida como *badiu*, da Ilha de Santiago, com o maior número de falantes, e aquela denominada *sampadjudo*, das ilhas de Barlavento.

Vicente” e “As águas”. Ressalte-se, todavia, que os contos posteriormente dados a público na *Claridade*, após a publicação de **Chiquinho**, intitulados “Balanguinho”, em 1958, e “Pedacinho”, em 1960, fazem intertexto com o romance.

Chiquinho, um romance de formação (*Bildungsroman*) tratará do percurso de vida da personagem central que lhe dá nome, desde sua infância, passando pela adolescência e finalizando na emigração para os Estados Unidos, destino da maioria dos emigrantes cabo-verdianos no período em que foi escrito o romance, devido à seca e suas decorrências nefastas: a fome, a mortandade de pessoas e de animais, as doenças, as pragas, o abandono.

Não obstante a publicação de excertos do romance na *Claridade*, em 1936 e 1937, a obra só será publicada na forma definitiva em 1947, em Lisboa, sendo que o processo de sua escrita estendeu-se de 1935 a 1939, conforme entrevista concedida pelo autor a Michel Laban (LABAN, p. 11). Em 1986 foi publicado no Brasil, integrando a prestigiosa Coleção “Autores Africanos”, da Editora Ática, concebida para divulgar os autores africanos, não somente de língua portuguesa, na esteira da formação do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo.

Chiquinho, o primeiro romance moderno cabo-verdiano, é considerado por nós como a primeira obra literária cabo-verdiana a ser inserida no gênero Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, ainda que não tenha sido especialmente escrita para jovens. Converge para o gênero infantil e juvenil o potencial de ressonância da obra nesse segmento de leitores. Esse potencial presentifica-se na tessitura narrativa, enfatizado pelos seguintes elementos estruturais: personagens, efabulação, espaço, tempo, linguagem, todos elementos que constroem a narrativa de forma motivadora do interesse do jovem leitor. A eles, reforçando o vínculo obra-leitor jovem, somam-se paratextos, diálogos intertextuais, forte presença do

imaginário infantil e juvenil – contos, lendas, mitos, contação de histórias, brincadeiras, cantigas, seres maravilhosos – o recurso à oralidade e às expressões em língua cabo-verdiana, o contexto cultural comunitário crioulo do qual participam ativamente as crianças e jovens.⁴²

Quanto à recepção do romance em Cabo Verde, por parte dos jovens adolescentes, corroborando nossa assertiva de que a obra insere-se no gênero Literatura Infantil e Juvenil, na escola cabo-verdiana é obrigatória a leitura de **Chiquinho** para os alunos do 9º ano do ensino secundário. Esses alunos têm em média de 13 a 14 anos, situando-se, portanto, entre os leitores críticos (a partir de 12 anos), de acordo com a classificação proposta por Nelly Novaes Coelho para os leitores de Literatura Infantil e Juvenil, já referida nesta tese. Naturalmente, isso não impede que o romance seja ofertado para o leitor crítico de 12 anos, pré-adolescente, como é nossa proposta, principalmente a parte do romance intitulada “Infância” que, a nosso ver, mais dialoga diretamente com o imaginário infantil. Não obtivemos a informação se é mencionado o romance ou partes dele nas aulas da escola básica cabo-verdiana⁴³.

Concluimos com Ong (1988), que o conto popular “O Lobo e o Chibinho” por ter-se anteriormente se constituído em uma forma artística oral (abstraindo o fato de

⁴² A propósito, a revista *Ponto & Vírgula* – de intercâmbio cultural, publicada no Mindelo (São Vicente), na edição de julho/outubro de 1984, correspondente aos números 10 e 11, traz uma vasta entrevista com jovens entre 15 e 25 anos constatando que o escritor mais lido entre eles é Baltasar Lopes, seguindo-se Teixeira de Sousa, Manuel Lopes e António Gonçalves. (P & V, 2006, p. 472-476).

⁴³ De acordo com informações obtidas por telefone da Inspeção Geral da Educação, Formação e Ensino Superior de Cabo Verde, a escola cabo-verdiana, no ano de 2014, estava estruturada da seguinte forma: pré-escola (atendendo crianças de 3 a 5 anos); escola básica (para crianças a partir de 6 anos), composta de três ciclos: primeiro ciclo (até o 4º ano), segundo ciclo (do 5º ao 6º anos) e terceiro ciclo (7º e 8º anos). Até 2003, a escola básica ia até o 6º ano. Em 2015, depois de uma experiência, o ensino básico estendeu-se até o 7º ano, sendo que a expectativa é que em 2016 seja implementado o 8º ano em todas as escolas de todos os concelhos. Em seguida, tem lugar o ensino secundário que se estende do 9º ao 12º ano, ou seja, por 4 anos. Sendo assim, o aluno estará cursando o 9º ano com 13, 14 anos.

ele não ser de uma sociedade primária oral — aquela sociedade que não conhece a escrita — mas sim de uma sociedade secundária oral) foi reelaborado para uma forma artística verbal, em uma narrativa literária. A sociedade secundária oral é aquela da atual cultura “de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (ONG, 1998, p. 19). Acrescentamos que a oralidade secundária de que fala Ong abrange também as novas mídias e tecnologias, como a internet, ifones, tablets, ipads etc.

Dito isso, “O Lobo e o Chibinho”, como narrativa literária, constitui-se em fonte privilegiada da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, por ter sido alçado à jovem série literária cabo-verdiana devido à sua publicação na *Claridade* – dentro do projeto da revista de valorização da cultura, das tradições orais e da Literatura Cabo-verdiana. Desse modo, com a publicação de “O Lobo e o Chibinho”, a Revista dinamiza o imaginário infantil e juvenil dos ilhéus, estabelecendo diálogo profícuo com a Literatura Infantil e Juvenil, promovendo sua absorção sob o abrigo do guarda-chuva deste gênero literário. É de se destacar ainda que os contos do Lobo acionaram publicações importantes no universo literário cabo-verdiano, sendo essa personagem ainda referenciada em diversas obras, inclusive como título de um conto para adultos, “Tilobo” escrito por Gabriel Mariano, em que é tematizada a fome no arquipélago.

Tanto a narrativa artística verbal (apropriada pela escrita e pela imprensa) quanto a narrativa artística oral (da oralidade), adotando concepções de Walter Ong (1998), vinculam-se, neste caso, à Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, contribuindo para a preservação da memória e da cultura e para o fortalecimento da identidade cultural crioula. O pertencimento àquele mundo e a identificação com

aquela cultura, explícitos, na narrativa literária ou subjacente no conto popular referido e em suas implicações na vida comunitária, estreitam os laços sociais e fortalecem a identidade cultural.

A seguir elaboramos um quadro das publicações da Revista *Claridade*, ao longo de toda a sua existência (de 1936 a 1960), em que identificamos o diálogo com o imaginário infantil e juvenil e, conseqüentemente, com a Literatura Infantil e Juvenil: são contos populares com elementos do maravilhoso contados às crianças e jovens; poemas que referenciam o universo e o imaginário infantis (brinquedos, cantigas de roda, contos populares, personagens de histórias maravilhosas); textos literários que compõem o romance **Chiquinho** e outros que estabelecem diálogos intratextuais com ele, e que serão divulgados pela *Claridade*, subseqüentemente à publicação do romance; além de um conto de reminiscência da infância que enfoca o cotidiano de dois irmãos fazendo lição de casa. O conto “O lobo e o Chibinho” também está relacionado no quadro de publicações

CLARIDADE – REVISTA DE ARTES E LETRAS – 1936 A 1960
Publicações que dialogam com o imaginário infantil e juvenil crioulo

EDIÇÃO/ ANO	PAG.	AUTOR	TÍTULO	GÊNERO	TEMÁTICA
Nº 1 Mar/1936	2,3 e 7	Baltasar Lopes	Bibia (excerto do romance Chiquinho)	Prosa	Constitui o capítulo 24 do futuro romance Chiquinho . Reminiscência da infância, referenciando histórias do outro mundo, almas penadas e seres sobrenaturais.
Nº 1 Mar/1936	8	Osvaldo Alcântara (pseudônimo poético de Baltasar Lopes)	Almanjarra	Poesia	Sereias do mar, feiticeiras do mar, mito do Boi Dourado, cantigas do <i>colá-boi</i> ⁴⁴ e outras.

⁴⁴ O poema é um retrato da cultura cabo-verdiana, abordando o trapiche que é uma construção de madeira puxada por bois (antigamente por escravizados) para macerar a cana-de-açúcar e obter o grogue, bebida identitária cabo-verdiana parecida com a pinga brasileira. O trapiche é um local de trabalho emblemático na cultura cabo-verdiana, inclusive é o contexto do qual fugirá o boi Blimundo,

EDIÇÃO/ ANO	PAG.	AUTOR	TÍTULO	GÊNERO	TEMÁTICA
Nº 2 Ago/1936	8 e 10	Baltasar Lopes (recolha e tradução do crioulo)	O Lobo e o Chibinho	Conto popular da Ilha de S. Nicolau	Estória do ciclo do Lobo, tematizando a viagem ao céu e o nascimento do tambor.
Nº 3 Mar/1937	2, 3 e 7	Baltasar Lopes	Infância	Romance	Capítulos do Romance Chiquinho
Nº 4 Jan/1947	12	Pedro Corsino Azevedo	Terra- Longe	Poesia	Reminiscência de estórias ouvidas na infância, medo do desconhecido, homens que comem gente no Terra Longe (gente gentio), brincadeira, imagem do cavaleiro.
Nº 4 Jan/1947	40	Recolhido por Baltasar Lopes	Lúcio-e-Fé	Conto popular	Inspiração religiosa, mito do nascimento do diabo e da origem do redemoinho.
Nº 5 Set/1947	33	Arnaldo França	A conquista da poesia	Poesia	Reminiscência da infância, amor, exaltação à musa, castelo, princesas encantadas, varinha de condão, Branca de Neve.
Nº 6 Jul/1948	20	Osvaldo Alcântara	Tonico na roda infantil	Poesia	Universo infantil, galinha branca (cantiga de roda), desejo de montar no cavaleiro de Nossenhora, Caminho de Viseu (cantiga de roda portuguesa).
Nº 6 Jul/1948	38 e 39	Manuel Serra	Mala grande	Conto	Reminiscência da infância, medo de uma mala, resolução do medo, mala cheia de brinquedos.

personagem que povoa os contos populares do ciclo de Blimundo. As pessoas que tocam o boi costumam cantar. Essas cantigas são consideradas cantigas de trabalho (marítimas, agrícolas etc.). As cantigas de trabalho no trapiche são chamadas colá-boi ou aboios. Transcrevemos alguns versos do colá-boi utilizados no poema Almanjarra: “Vira boi/volta boi/quero uma noiva bonita/como as sereias do mar!”. A referência às sereias do mar é recorrente na poética de Osvaldo Alcântara, pois esses seres maravilhosos povoam o imaginário crioulo pelas estórias contadas pelos marinheiros, pescadores e homens do mar.

EDIÇÃO/ ANO	PAG.	AUTOR	TÍTULO	GÊNERO	TEMÁTICA
Nº 7 Dez/1949	17	Osvaldo Alcântara	Brancaflor	Poesia	Retoma os 7 palácios, desmistificando o conto popular português de Branca Flor e Passo Amor.
Nº 7 Dez/1949	30	Baltasar Lopes (recolha)	A doutrina	Conto popular (da ilha de Santo Antão)	Religiosidade, mito do surgimento da doutrina cristã (acreditamos que deva se referir ao Racionalismo Cristão).
Nº 7 Dez/1949	30	Baltasar Lopes (recolha)	O cavaleiro e o pão quente	Conto popular (da ilha de Santo Antão)	Religiosidade, fantástico, sono de 100 mil anos e o despertar. A dualidade entre o tempo dos homens e o tempo de Deus.
Nº 8 Mai/1958	57-59	Virgínio Avelino Pires	Órfão	Conto	Memórias da Infância, contação de estórias, cotidiano de dois irmãos fazendo lição.
Nº 8 Mai/1958	60-65	Baltasar Lopes	Balangui-nho	Conto	Rememoração da infância, história familiar, intratextualidade com o romance Chiquinho , de Baltasar Lopes, publicado em 1947.
Nº 9 Dez/1960	58-60	Baltasar Lopes	Pedacinho	Conto	Rememoração da infância, brincadeiras, cotidiano das crianças, estórias, feiticeiras, gongon, lobo e chibinho. Intratextualidade com o romance Chiquinho , de Baltasar Lopes, publicado em 1947.

Nos textos publicados pela *Claridade* e apontados no quadro, percebe-se uma recorrência do maravilhoso (sereias, feiticeiras, bruxas, princesas, palácios), do sobrenatural (almas penadas, gongon, capotona etc.) e das cantigas (de roda ou de trabalho) na obra de Baltasar Lopes, na prosa e na poesia.

O conjunto dos textos elencados fertiliza o sistema literário cabo-verdiano, em formação, e fortalece a identidade cultural na medida em que resgata a memória, traz o universo e o imaginário infantis para o espaço literário, recupera importantes referências culturais para crianças e jovens por intermédio da reminiscência dos autores, estabelecendo vínculos e diálogos com a Literatura Infantil e Juvenil em formação no arquipélago.

Acrescentamos que cantigas de roda como “Galinha Branca” e “No caminho de Viseu”, a primeira do universo cabo-verdiano e a segunda de origem metropolitana, contextualizando o universo infantil, são referidas em obras literárias cabo-verdianas além daquelas publicadas pela *Claridade*, como descrito no quadro. Prova disso são os poemas “Galinha Branca”, do poeta Pedro Corsino de Azevedo, publicado por Manuel Ferreira na antologia **No Reino de Caliban I** (FERREIRA, 1988, p. 88-89), que incorpora versos da cantiga de roda. Essa cantiga foi gravada por Celina Pereira⁴⁵, escritora, cantora e educadora cabo-verdiana, vivendo na diáspora em Lisboa, e integra CD de cantigas de roda que acompanha o livro infantil e juvenil de sua autoria **Estória, Estória... Do tambor a Blimundo** (2009). Adiante transcrevemos a cantiga de roda “A galinha branca”, cantada por Celina Pereira:

⁴⁵ Destacamos encontros havidos entre Celina Pereira e estudantes cabo-verdianos, em que a autora conta e canta a estória de Blimundo, muitas vezes acompanhada pelo coro espontâneo dos alunos, como nos informou, por telefone, a própria escritora. De um encontro desses, em uma escola da cidade da Praia, resultou trabalhos pedagógicos significativos como dramatizações da história de Blimundo, como nos informou, por telefone, a Inspetora Geral de Educação, Formação e Ensino Superior de Cabo Verde, a Professora Maria Clara Marques Rodrigues. Ponderamos que Celina Pereira norteia seu trabalho artístico para a preservação das tradições orais crioulas, e essas ações educativas de que participa resgatam a memória oral e contribuem para o fortalecimento da identidade cultural crioula, como nos ensina Stuart Hall (2003, 2006).

Galinha branca que anda pa casa de gente
 Catando ingron de midje debaixo de mesa de gente
 Sol de bic-e-bic qual é or,
 Qual é prata c'navitim, c'naviton
 Vai té França.
 Uma, duna, trina, catarina berimbau são dez.⁴⁶ (PEREIRA, 2009, p. 15)

A propósito da expressão “catarina berimbau”, lembramos que as cantigas de roda sofrem, ao longo dos anos, como de resto a própria tradição oral, modificações e às vezes sobrevivem expressões rítmicas que não mostram significado definido. É uma característica da oralidade, como nos lembra Walter Ong:

Os versos ritmados e os jogos transmitidos oralmente de geração a geração de crianças, até mesmo em culturas de alta tecnologia, possuem palavras semelhantes que perderam seus significados referenciais originais e constituem praticamente sílabas sem sentido (ONG, 1998, p. 59).

Citamos adiante excertos do poema “Galinha Branca”, de Pedro Corsino de Azevedo, em que se presentifica a intertextualidade com a cantiga de roda de mesmo título. Com versos curtos e sucessivos, como flashes, o poema retrata a agonia do povo, num corte no cotidiano das ilhas desnudadas pela geografia marcada pela seca, pela desertificação e pelo vento leste – que carrega as chuvas para o mar. A esse cenário inclemente, de sol e poeira, contrapõe-se a esperança metaforizada nas crianças e em suas brincadeiras em noites de lua:

Sol de Agosto.
 Raios a prumo.
 Nem dá gosto
 Viver.
 Litoral ardente.
 Montes nus.
 Pó vermelho,
 Na valsa doida do vento leste.
 Meio-dia.
 Nem pinga de água...
 O céu plasmando infernos.

⁴⁶ Galinha branca que anda por casa de gente/Catando grãos de milho debaixo da mesa de gente/Sol de bicar-bicar como o outro/Como prata, canivetinho, canivetão/Vai até França/Uma, duas, três, catarina berimbau são dez (Tradução livre).

A agonia
 Da gente pobre
 - Pobre de tudo-,
 O olhar mudo
 Que sufoca gritos
 Que não partem.
 Mas:
 Noite de luar,
 Vento amainado.
 Depois da ceia,
 Brincam crianças
 Ao canto da varanda:
 Galinha branca
 Que anda
 Por casa de gente
 Catando grão de milho.
 E mais:
 É mim
 E bô
 É Carlos
 É Valério
 É Fêdo.
 Somos todos,
 Todos, catando
 Grão de milho
 Em anos de crise,
 E mais...
 - Não!...
 Canivetinho
 Canivetão
 Vá Té França.
 (FERREIRA, 1988, p. 88-89)

Transcrevemos também algumas estrofes do poema “Tônico na ronda infantil”, de Osvaldo Alcântara, referido no quadro de publicações da *Claridade*, intertextualizando as cantigas de roda “Galinha Branca”⁴⁷ e “No caminho de Viseu” e demonstrando o quanto é profícuo o diálogo com o universo e imaginário infantis e juvenis nas obras dos escritores cabo-verdianos, dinamizando a tradição oral, fonte privilegiada da Literatura Infantil e Juvenil:

A galinha é branca,
 vai até à casa do vizinho,
 embarca num navio,
vai até a França,

⁴⁷ Osvaldo Osório, analisando o poema “Galinha Branca”, informa que “galinha branca” é um jogo infantil de escondidas ou “gatchada” (esconde-esconde), considerando que o poeta faz um paralelismo entre a letra da música infantil e a situação de precariedade do cabo-verdiano, “à mingua de chuvas e de milho” (OSÓRIO, 1998, p. 28).

mas Tonico não quer dançar.

Tonico não quer dançar,
a galinha é branca,
vai até França,
 Tonico queria
 era montar
 no **cavalinho de Nossenhör**
 que corre em corrida valente
 neste céu estrelado.
 Por isso
 Tonico não quer dançar.

Tonico não quer dançar,
 olha aqueles meninos,
 só gostam
do caminho de Viseu.
 [...]

Tonico não quer dançar,
 quando os meninos forem dormir,
 Tonico caminhará sozinho
no caminho de Viseu.

Ah! Céu grande
 Ah! Caminho grande!
 (ALCÂNTARA, 1948, p. 20, grifos nossos)

O poeta Osvaldo Alcântara, ao referir-se ao O “cavalinho de Nossenhör que corre em corrida valente neste céu estrelado”, está na verdade utilizando uma metáfora para indicar a estrela cadente, que no tempos da produção do poema era muito visível e ocorria muitas vezes no céu em Cabo Verde, encantando as crianças. Ele retoma essa imagem poética em Itinerário de Pasárgada, mais adiante.

“No caminho de Viseu”, conhecida cantiga de roda de origem portuguesa, apropriada no poema acima, denota a intimidade do poeta com o universo infantil e com as lembranças da meninência ou miudagem (como dizem os cabo-verdianos), que Baltasar Lopes resgata para o texto literário, desde **Chiquinho**, dinamizando a Literatura Infantil e Juvenil no Arquipélago. Citamos a cantiga:

Indo eu, indo eu
 A caminho de Viseu, [Bis]
 Encontrei o meu amor,
 Ai, Jesus, que lá vou eu!

Ora, zuz, truz, truz,
 Ora zás, trás, trás,
 Ora chega, chega, chega,
 Ora arreda lá pr'a trás!

Um outro poema de Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes), “Itinerário de Pasárgada”⁴⁸, também coloca em diálogo a cantiga de roda “A caminho de Viseu”; a personagem Tói Mulato, do romance **Chiquinho**; o cavalinho do poema “Rondó dos Cavalinhos”⁴⁹, de Manuel Bandeira, além da referência a Pasárgada. De modo que o universo e imaginário infantis e juvenis presentificam-se nas memórias e na saudade fina do eu poemático, mostrando como a Literatura que se vai formando no Arquipélago, de que alguns escritores e obras brasileiros serão fonte de inspiração nos anos de 1930, também contempla o diálogo com a nascente Literatura Infantil e Juvenil iniciada por Baltasar Lopes com a obra **Chiquinho**:

Saudade fina de Pasárgada...
 Em Pasárgada eu saberia
 Onde é que Deus tinha depositado
 O meu destino...
 E na altura em que tudo morre...
 (cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;
 A vizinhança acalenta o sono do filho rezingão;
 Tói Mulato foge a bordo de um vapor;
 O comerciante tirou uma menina de casa;
 Os mocinhos da minha rua cantam:
 Indo eu, indo eu
 A caminho de Viseu...)

Na hora em que tudo morre,
 Esta saudade fina de Pasárgada
 É um veneno gostoso dentro do meu coração. (ANDRADE, 1980, p. 32)

Lembramos que a recorrência ao mito de Pasárgada, seja por estilização ou paródia, caracterizou uma linha estético-literária chamada “Pasargadismo”, temática muito abordada na literatura cabo-verdiana dos anos de 1930, produto da interlocução literária entre Cabo Verde e o Modernismo Brasileiro. Para Simone

⁴⁸ In: ANDRADE, Mário de. Antologia temática da poesia africana – I. Na noite grávida de punhais. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa; Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1980, p. 32.

⁴⁹ [...] Os cavalinhos correndo.../ [...] Nossa! A poesia morrendo.../O sol tão claro lá fora, /O sol tão claro, Esmeralda,/E em minh alma – anoitecendo!

Caputo Gomes (2008, p. 134), a imagem mítica de Pasárgada fecunda os textos de Osvaldo Alcântara, não mais motivada pela doença, como nos poemas do brasileiro Bandeira, mas pela pobreza do Arquipélago, propondo-se, pela evasão, como uma transposição dos limites da insularidade.

Ao analisar o poema, Benjamin Abdala Junior associa a cantiga de roda “A caminho de Viseu” a uma referência à cidade de Viseu: “a visão do ‘eu’ sonhado pelo poeta na distante Pasárgada/Viseu” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 49). Sinaliza que o poema não postula a evasão, mas deixa entrever o devir, já que a “hora em que tudo morre” não deixa de ser um “veneno gostoso” que a arte permite sonhar.

Segundo Simone Caputo Gomes (2008, p. 135), os poetas cabo-verdianos da publicação *Suplemento Cultural*, de 1958, ou da Geração da Nova Largada, que sucedeu aos claridosos com a *Revista Certeza*, negam o mito propondo-se à ação, tendo como mote o grito “Não vou para Pasárgada”, verso do poema de Ovídio Martins “anti-evasão”:

Pedirei
Suplicarei
Chorarei
Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão
e prenderei nas mãos convulsas
ervas e pedras de sangue
Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei!

Não vou para Pasárgada (MARTINS, 1980, p.48)

A Revista *Claridade* pode ser entendida, portanto, como um caminho aberto pelos intelectuais e escritores cabo-verdianos que dará passagem ao escoamento da produção literária do Arquipélago em um diálogo profícuo, como vimos, com o imaginário infantil e, por consequência, com a Literatura Infantil e Juvenil. Utilizamos a expressão escoamento como uma metáfora do Porto Grande, no Mindelo (Ilha de

São Vicente), berço de nascimento da revista. Parodiando o “cavalinho de Nosso Senhor”, pensamos no “navio de Nosso Senhor”, no contexto da Ilha de São Vicente. O navio da Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiano, comandado por Baltasar Lopes e Ti Lobo.

3.4. Ti Lobo na Revista *Claridade* e o mito do tambor africano

A variante mais conhecida do Ciclo do Lobo, que foi publicada pela Revista *Claridade*, é aquela em que Ti Lobo, como sempre faminto, quase já não conseguindo andar de fome, encontra-se com Chibinho. Ao vê-lo gordinho e corado, Ti Lobo lhe pergunta em que sítio comia, pois que não havia alimento nos campos há muitos dias, e ele estava morto de fome, ao passo que Chibinho demonstrava muita saúde e bem estar. Depois de muito insistir, o sobrinho concorda em levá-lo até uma figueirinha, onde ele se alimentava.

Combinados, saem para ir até a figueirinha, que ficava bem distante, em um lugar desconhecido de Ti Lobo. Ao chegarem, Chibinho diz para a figueirinha: “Figueirinha, tic-tic”. A figueirinha desce seus ramos, por intermédio dos quais ambos sobem nela. Comem à farta. Depois de um tempo, Chibinho chama Ti Lobo para irem embora, mas este se recusa a descer da figueirinha. Chibinho resolve ir embora e alerta o companheiro de que, para descer da figueirinha, ele deveria dizer: “Figueirinha, nãï, nãï”. Ti Lobo diz que entendeu, e continua a comer, enquanto Chibinho vai embora.

Farto, Ti Lobo lembra de que já podia descer,

[...] mas pensou na sua cabeça: - Ainda não comi para meu pai, quanto mais para minha mai... E continuou a comer. Comeu para a mai, para o avô, para a avó e para todos os parentes. Quando já não tinha mais parentes resolveu descer (CLARIDADE, 1936, p. 8).

Ti Lobo então diz para a para a figueirinha: “Figueirinha, tic-tic”. E a figueirinha começa a subir. Ti Lobo insiste: “Figueirinha, tic-tic”, e a figueira sobe mais, exasperando-o. Ti Lobo fica cego de raiva por ver a figueirinha subir:

- Mas vocês estão a ver uma figueirinha teimosa!
E então, completamente doido, ela batia grandes palmadas nas ramas e gritava:

- Figueirinha, tic, tic! É contigo que eu estou falando, figueirinha!
Figueirinha, tic, tic! (Ibidem).

Quanto mais ele dizia tic, tic, mais a planta subia. Chegando ao céu, Nossenhor lhe perguntou o que ele fazia ali. Ti Lobo deu uma desculpa, que não convenceu, mas foi permitido ficar no céu até que providenciassem a sua partida de volta, após a feitura de um tamborzinho para ganhar a vida na Terra.

Ti Lobo, ao ver a pele com que Nossenhor iria fazer o tamborinho, já começou a salivar querendo comê-la, mas foi alertado de que era para construir o instrumento. Ele alegou que estava de jejum natural e foi desmentido por Nossenhor, que o obrigou a abrir a boca onde se via resíduos de figos entre os dentes.

Depois que o tamborinho estava pronto, amarraram uma corda na cintura do Ti Lobo e deram-lhe o pequeno tamborinho para ele descer. Alertado para tocar o tamborinho só quando chegasse à Terra, de modo que o toque seria um aviso de que a corda poderia ser solta, Ti Lobo principiou a volta. Só que no caminho, passando por um morro, Ti Lobo viu uma mulher com um prato de batancas⁵⁰, e imediatamente negociou com ela de tocar o tamborinho em troca de algumas:

- Oh Comadre, você dá-me as batancas deveras? Tudo para a barriguinha de Ti'Lobo?

-Deveras, deveras! Tudo para a sua barriguinha, Compadre...

Ti'Lobo comeu as batancas, e depois compôs o tamborinho e tocou.

⁵⁰ Espécie de broas de milho.

Quando Nossenhor ouviu o toque do tambor, fez de conta que Ti'Lobo já tinha chegado à Terra e largou a corda que o sustinha pela cintura. Imediatamente Ti'Lobo deu um grande trambolhão e, caindo daquelas alturas para a Terra, ficou em pedaços. Mas um instante antes de tocar no chão, viu Compadre Chibinho, que o espiava de um lajedo, e gritou-lhe:

- Bi, Compadre Chibinho! Você não disse que eu sou um grande artista? (LOPES, 1936, p. 10).

Nessa versão da Revista *Claridade* há humor no final da narrativa, em que, mesmo se precipitando para a “morte”, o lobo ainda brinca com seu compadre Chibinho, lembrando-o de que dissera que ele era um grande artista, pois tocava um instrumento musical. O diálogo com o maravilhoso também está presente na imortalidade do lobo, no fato de ele falar e ser humanizado, que ocorrerá em outras narrativas, protagonizadas pela personagem.

Gabriel Mariano destaca que, com o conto de Ti Lobo, especificamente sobre essa versão da figueirinha, houve uma cabo-verdianização do céu, demonstrando como o povo cabo-verdiano é sensível e musical. Sublinha o antropólogo o ruralismo nos contos populares do Lobo e do Chibinho:

Ruralismo no Chibinho malandro mas bonacheirão e boa-vida; ruralismo na Ti-Ganga, pequena proprietária previdente e cautelosa. Ruralismo até na familiaridade com que o tio Lobo conversa com Nossenhor no céu e este lhe dá um pelinha para lavar numa ribeira, com a qual depois o próprio Deus há-de fazer um tamborim para o compadre Lobo. Um céu caboverdianizado: com ribeiras, com peles de cabra e com um Deus que sabe fazer tambores (MARIANO, 1991, p. 78-79).

O tambor, um instrumento de festa, está presente no cotidiano do batuque e da Tabanca, manifestações culturais identitárias cabo-verdianas. Félix Monteiro, ao escrever na Revista *Claridade* sobre as lendas que envolvem a Tabanca, lembra que os santos dela são homenageados: “É a Xangô [...], o temível orixá dos relâmpagos e dos trovões, que invoca, inconscientemente, o rei da Tabanca, quando

dirige as suas orações ao céu, na direção de onde vem a chuva, o vento, o lume dos relâmpagos” (MONTEIRO, 1949, p. 21).

Referindo-se ao tambor nesse mesmo ensaio, com o subtítulo “Magia”, Félix Monteiro assinala:

[...] o tambor da tabanca é um instrumento “sagrado”, do qual até os santos se servem, para transmitir mensagens aos seus fieis. Para anunciar a morte, por exemplo, que é quando tocam por si, isto é, quando soam, está claro que em consequência de qualquer fenómeno físico, casos em que entra em ação, imediatamente, a vassoura, instrumento imprescindível nas cerimônias de exorcismo (MONTEIRO, 1949, p. 26).

Simone Caputo Gomes, em sua obra *Cabo Verde: Literatura em Chão de Cultura* (2008), traz uma vivaz descrição da Tabanca, que transcrevemos abaixo:

Nas Ilhas de Santiago e Maio, principalmente na primeira, as Tabancas constituem as manifestações mais típicas associadas aos Santos populares (Santa Cruz, a 3 de Maio, Santo Antonio, a 13 de Junho, São João Baptista, a 24 de Junho, e São Pedro, a 29 de Junho). As festividades religiosas estão associadas a manifestações de rua que realçam a mestiçagem da cultura criada pelo homem cabo-verdiano. As cores, as canções alegres, o ritmo quente, a firmeza do batuque, o rufar dos tambores marcando compasso ao som dos búzios são imagens que destacam o cortejo da Tabanca das demais manifestações de rua (GOMES, 2008, p. 127).

Como elemento identitário da cultura cabo-verdiana, o tambor também está presente em diversas obras literárias cabo-verdianas, na prosa narrativa e na poesia. Segundo Margarida Brito, o tambor cabo-verdiano é de origem portuguesa:

Um dos documentos mais antigos que nos revela a existência do tambor é um conjunto de frescos pertencente às tumbas egípcias da XII dinastia, 2500 anos AC, possivelmente mais antigo. Encontra-se em todos os continentes e em quase todas as culturas, e tem várias formas e aplicações. Mas de todos os continentes, é na África que ele ocupa um lugar preponderante, sendo unanimemente considerado pelos organólogos como o símbolo de música africana. Ora, o tambor em Cabo Verde é inesperadamente de origem portuguesa, portanto europeia. Tendo sido Cabo Verde povoado por escravos que vieram da costa ocidental da África, podia-se esperar o contrário. [...] Em Portugal, para além das atuações lúdicas o tambor desempenha funções cerimoniais públicas de grande importância,

acompanhando festas religiosas, sobretudo no Minho e Trás os Montes. É esta última particularidade que vai influenciar decisivamente a utilização do tambor em Cabo Verde. Os tambores aqui utilizados são bimembrafones e existem em três formas: a caixa, o bombo e o tamboril, ou seja, os mesmos tipos usados em Portugal (BRITO, 1998, p. 109).

Gabriel Mariano sublinha que nas estórias cabo-verdianas, e especialmente na variante publicada na Revista *Claridade*, surgem diversos motivos domésticos, crioulos, que Ti Lobo transporta na sua viagem para o céu. O pesquisador explica o fato:

O paralelismo com o céu caboverdianizado ou tropicalizado da história do Lobo é evidente: trata-se da profunda necessidade de recriar ou povoar regiões estranhas através dos nossos próprios dados culturais, dos gostos socialmente dominantes. [...] a mesma tendência para a intimidade, para a convivência, para o aconchego familiar. Por cima de tudo o mesmo culto da vizinhança de aproximação doméstica (MARIANO, 1991, p. 79).

As observações de Gabriel Mariano não deixam de corroborar a importância dos contos populares cabo-verdianos na construção e no fortalecimento da identidade cultural. Se o espaço da narrativa é Cabo Verde transposto para o céu, não deixa de ser verdade que nas outras variantes o espaço é sempre o espaço rural crioulo, tendo a seca como pano de fundo.

Enumeramos alguns acontecimentos nas diversas variantes em que mostram a aridez e a seca do espaço geográfico em que se desenvolve a narrativa. Em uma delas, Chibinho e Ti Lobo ficam escondidos, atrás de um arbusto seco, esperando Ti Ganga ausentar-se de casa para roubar-lhes os ovos. Ti Lobo anda por caminhos empoeirados e pedregosos e cai das rochas, são elementos da geografia cabo-verdiana também tematizados nas obras literárias em prosa e poesia. Ti Lobo apresenta-se em diversas variantes com o pelo eriçado, seco, sujo de poeira, devido à seca. Como se pode verificar, a paisagem árida das ilhas é incorporada ao conto infantil, a exemplo da Literatura voltada para adultos.

O espaço na narrativa oral não é claramente definido e, portanto, não é indicativo de sua origem (característica de generalidade), por isso se encaixa em diversos lugares enfatizando sua universalidade, uma das razões que lhe dá a característica de mobilidade de que fala Jolles. O conto popular cabo-verdiano do Ciclo do Lobo, ao contrário, delimita o espaço identificando-o, circunscrevendo a narrativa dentro do espaço crioulo. Esse aspecto evidencia a complexidade e a beleza das “formas artísticas orais” e neste caso também da forma artística verbal, pois ela inclui tanto as formas orais quanto as compostas por escrito, assim como tudo que se situa entre ambas, de acordo com Walter Ong (1998, p. 22).

Podemos arrolar outras narrativas da gulodice de Ti Lobo. Conta-se também que no caminho de volta do céu ele encontrou um corvo com um pedaço de cuscuz. Faminto insaciável e guloso como era, logo propôs ao corvo tocar para ele o tamborinho em troca de um pedaço de cuscuz. O corvo, muito esperto, propôs que primeiro o lobo tocasse, depois então lhe daria um pedaço da iguaria. E foi assim que Ti Lobo tocou o tamborinho, inadvertidamente alertando Nosso Senhor, que jogou a corda, fazendo-o despencar das alturas e se estatelar sobre as pedras lages, sem ter provado um pedacinho de cuscuz.

Outras variantes relatam que o lobo encontrou próximo a um morro de São Nicolau uma mulher que lhe ofereceu um pedaço de cachupa frita para ele tocar o tamborinho. E uma vez mais ele foi enganado pela gulodice, que remete, nas variantes, à culinária do milho (cuscuz, cachupa, xerem, papa de milho etc.). As estruturas narrativas repetem-se, modificando-se as personagens e os alimentos que aguçam a fome de Ti Lobo. Citamos, a propósito, uma variante escrita por Luís Romano em que o Lobo, na sua descida do céu, encontra-se num morro com

formiguinhas de asa, numa festa de casamento rica em iguarias, às quais novamente sucumbe:

Ele mandou botar a comida na mesa e ele sentou-se a comer feito um desesperado. Quando ele não pode mais porque o estômago já estava a arfar, largou a mesa, fez o sinal da cruz, e ele repicou pancadas naquele tamborinho para aquelas formigas bailarem São João. Toda a gente pôs-se a colar-no-pico (ROMANO, 1970, p. 16).

Nessa versão, novamente ao ouvir as pancadas, Nosso Senhor corta a corda e Ti Lobo despenca das alturas, de cabeça para baixo mergulhando nas nuvens:

Ele veio a debagar-se, veio a debagar-se, até quando chegou perto da terra ele olhou aquela pedra laja aonde se encontrou mais Tio-Pedro, ele disse:

- Afasta, afasta pedrinha laja! é dar em ti e fazer farinha!⁵¹

(Ibidem)

O São João é uma festa tradicional em Cabo Verde, no mês de junho, quando se dança o *colá-San Jon* (também *Kolá-Sanjan*), dança identitária crioula em que há gestos de umbigada, por isso o narrador menciona “toda a gente pôs-se a colar no pico”, ou seja, todas as formiguinhas começaram a dançar, colando os umbigos. Manuel Ferreira traz uma descrição dessa dança, que por sua vez difere da coladeira, ritmo popular de influência afro-americana e caribenha:

[...] nas ilhas de São Vicente e Santo Antão, designa as danças das quadras festivas de São João, S. Pedro e S. Paulo, ocorridas ao ar livre e ao rufo do tambor. Homens e mulheres, em umbigadas violentas, gritando “colâ, colâ, colâ na Son Jon!” – “Oh Sabe!”⁵² - ou então “colâ na mim, pâ-me podê colâ na bô”⁵³, aproximam-se, afastam-se [...] numa euforia e colam [...] ao som dos tambores rufando nu ritmo vertiginoso (FERREIRA, 1973, p. 193).

A dança e a música do colá-San Jon são presentes e muito importantes no cotidiano das ilhas e no fortalecimento da identidade cultural crioula, dinamizando a

⁵¹ Pedras lages ou lajas (em crioulo) são grandes blocos de pedras, enormes formações rochosas, constituindo verdadeiros conjuntos. Têm múltiplas formas, às vezes são mais arredondadas, às vezes mais pontiagudas, de tamanhos e alturas variados, chegando algumas à altura de mais de 10 metros. Por isso Ti Lobo diz que se caísse sobre elas viraria farinha.

⁵² Juntar, juntar, juntar no São João. Oh, que coisa boa! Ou Oh, que bom! (Tradução livre)

⁵³ Junte em mim, para eu juntar em você. (Tradução livre).

vivência e o imaginário infantis. Manuel Ferreira assim descreve: “As mães, em Santo Antão, saracoteando os filhos pequeninos no embalo ritmado de uma nervosa toada: ‘Oh Senhor San Jon, colâ na mim, pâ-me podê colâ na bô’” (FERREIRA, 1973, p. 193).

A versão de Ti Lobo e Chibinho publicada na Revista *Claridade* é proveniente da ilha de São Nicolau, recolhida, traduzida do crioulo para o português e escrita literariamente por Baltasar Lopes, com timbre e inflexão crioulas da oralidade e vivência das ilhas. Há passagens exemplares que mostram o estilo literário do escritor, que se desvelará nos excertos de “Bibia” ou nos capítulos de “Infância”, a seguir na tese. Citamos algumas passagens:

Chibinho viu logo que Ti’Lobo queria era puxar conversa e saber onde é que ele comia. Mas Compadre Chibinho era esperto, e sabia que compadre **Ti’Lobo tinha muita mofineza no corpo**. Pensou na sua cabeça que boca é arma de fogo. Fingiu não entender a intenção de Ti’Lobo, **e fez uma grande bordada na conversa** (CLARIDADE, 1936, p. 10, grifos nossos).

Ti’Lobo arranjou logo uma grande mentira, em que **ele metia as fomes que tinha passado** (Ibidem, grifos nossos)

[...]

Ti’Lobo **enfiou logo feito um barbatão para o pé da figueira** (Ibidem, grifos nossos).

Segundo Manuel Ferreira, Baltasar Lopes traduziu o conto “jogando os seus recursos de artista com os de filólogo [...] e preservando uma história exemplar, carregada do clima psicológico das ilhas” (1973, p. 214).

Baltasar Lopes também recolheu outros contos que foram publicados na Revista *Claridade*, como pode ser constatado nesta tese, no quadro sinótico das publicações da Revista que dialogam com o imaginário infantil e juvenil. Ressaltamos também que um importante conto da tradição oral crioula, recolhido pelo escritor Henrique Teixeira de Sousa, na Ilha do Fogo, intitulado *Djom Di Mamã*

Na burra (João que mamou na burra), recebeu a colaboração de Baltasar Lopes na versão portuguesa e no comentário linguístico, como afirma em ensaio na Revista *Claridade*, em 1949.

Manuel Ferreira, ao debruçar-se sobre a “novelística folclórica cabo-verdiana”, destaca que “o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social [e que] é um documento vivo, denunciando mentalidades, decisões e julgamentos” (FERREIRA, 1973, p. 212). Assim, a construção artística da forma oral, de que o conto popular é exemplo, traz todas essas contribuições de que fala Manuel Ferreira, convergindo, portanto, para o fortalecimento da identidade cultural.

Embora haja dificuldade em se estabelecer a origem dos contos populares de uma maneira geral devido às suas propriedades intrínsecas, como já foi mencionado neste trabalho, e no caso cabo-verdiano em especial, em razão do pouco intercâmbio e trânsito de pessoas entre as ilhas pela dificuldade mesmo de locomoção e comunicação em determinados momentos históricos da formação da sociedade cabo-verdiana, por vezes é possível para os pesquisadores cabo-verdianos identificarem a origem dos contos nas recolhas efetuadas em cada ilha. Nesse sentido, reveste-se de mais importância ainda, do ponto de vista etnográfico, o trabalho de recolha organizado por Humberto Lima (2000). Não há, entretanto, frise-se, independência e autonomia de contos de uma ilha para a outra, mas sim convergência de diversas variantes, compatíveis com a propriedade de mobilidade que os contos apresentam.

Há ainda variantes do “Lobo e do Chibinho”, conhecida como a Figueirinha, em que há mais complexidades na efabulação: Nosso Senhor teria dado ao Ti Lobo uma pele para lavar, mas, nas duas tentativas de lavar a pele para fazer o tamborinho, Ti Lobo a teria comido, desculpando-se que a corrente da ribeira a teria

levado. Por fim, só foi possível fazer o tamborinho porque Nosso Senhor mandou que um anjo vigiasse Ti Lobo, impedindo-o de comer a pele. Aqui, novamente ocorre a presença da ribeira⁵⁴, particularidade geográfica do Arquipélago, demonstrando a “cabo-verdianização” do céu, como postulado por Gabriel Mariano.

Uma particularidade das estórias do lobo em Cabo Verde, referindo-nos não somente àquela publicada na Revista *Claridade*, mas também às demais variantes, é a presença do tamborinho, que remete ao mito do tambor africano. Como Cabo Verde foi povoado por africanos vindos da costa da Guiné, principalmente, é fato que com eles viessem também estórias, lendas e mitos que interferiram na história literária cabo-verdiana.

A Literatura Infantil e Juvenil também é formada, sobretudo, de contos da tradição oral, lendas e mitos que, apropriados pela escrita, passam a fazer parte do acervo literário de um povo. E com Cabo Verde não foi diferente. Percebe-se a interferência do mito do tambor africano na estória de Ti Lobo e Chibinho. Há, pois, não somente um diálogo intercultural, mas um processo de hibridação, nesse caso.

Para Gruzinski, (2001), as culturas podem se misturar quase sem limites e não apenas se desenvolver, mas igualmente se perpetuar. Segundo Néstor Canclini (2003), as misturas de culturas criam novas culturas. Para o teórico, todavia, o termo mestiçagem, utilizado por Gruzinski (2001), aplica-se às misturas raciais, biológicas. Para as misturas culturais e suas formas mais modernas de interculturalidade, ele prefere o termo hibridação, que melhor se adapta às trocas e intercâmbios nos mundos culturais: “[...] a palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear, não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também as de produtos

⁵⁴ Ribeira: um curso de água, geralmente após uma queda d'água.

das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos” (CANCLINI, 2003, p. XXIX).

Assim, acreditamos que, por processos de hibridação na cultura cabo-verdiana, o mito do tambor africano foi apropriado pelo povo e resultou no tamborinho de Ti Lobo. O mito tem a função de nos revelar modelos exemplares de ritos e atividades humanas que sejam significativas, como por exemplo, o casamento, a morte, o trabalho, o nascimento. Ele nos orienta na explicação da existência dos fenômenos, das coisas, da vida, da cosmogonia, do universo etc.

Segundo Mircea Eliade,

[o mito] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. [...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais [e também sagrados], uma realidade que passou a existir seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”. Ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser [...] Os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado no mundo (ELIADE, 1972, p. 8).

Nesse sentido, podemos observar como teria sido a inclusão do tambor na cultura africana, por intermédio de um gesto do sagrado (Deus). Por isso a *stória* do tambor fundamenta-se no mito. Do mesmo modo, fundamenta-se no mito a história do surgimento de Cabo Verde, que muitos escritores mencionam, como uma interferência divina na criação da Terra: Deus teria sacudido as mãos do barro com que estava fazendo o mundo. Após terminá-lo, os dez montinhos de terra que restaram ao limpá-las teriam caído no Oceano Atlântico, vindo a constituir o arquipélago de Cabo Verde.

Retomando Ti Lobo, merece atenção também o uso de palavras mágicas ou de objetos mágicos, que caracterizam os contos maravilhosos europeus, para lograr a realização de um sonho ou expectativa. É o caso das palavras “tic-tic” e “nãï-nãï”,

senhas para que a figueirinha abaixe seus galhos, ou cresça, distanciando-se da terra. No crescimento da figueirinha até o céu, há um diálogo com o conto “João e o pé de feijão”⁵⁵, mostrando a mobilidade dos contos populares, que surgem em vários lugares do mundo, inspirados em diversas fontes e impactam as culturas locais.

As palavras mágicas dessa variante do conto de Ti Lobo surgem em outras variantes com outros vocábulos, atestando sempre a mobilidade dos contos. E como já foi referido anteriormente (no item sobre a gênese do lobo cabo-verdiano), palavras mágicas de sonoridade e significados semelhantes surgem também no universo narrativo oral guineense, especialmente nas histórias protagonizadas pelo lobo e pela lebre.

É de ressaltar que as narrativas orais cabo-verdianas se processam em crioulo cabo-verdiano, e as guineenses em crioulo guineense, existindo, porém, muita proximidade entre ambas as línguas. Para A. Teixeira da Mota, citado por Manuel Ferreira, em **A Aventura crioula** (1973, p. 157):

Parece mais próprio falar, na origem de um crioulo cabo-verdiano guineense, formado simultaneamente dos dois lados e com relativa unidade, devido a influências mútuas nos dois sentidos (MOTA, 1954, p. 231).

Por outro lado, vale referir o mito do tambor africano, oriundo da tribo dos bijagós, da Guiné Bissau. Baseamo-nos, nessa pesquisa, na reescritura literária de Manuel Ferreira (1977, p. 27-30). Segundo o texto literariamente escrito por Manuel Ferreira, os macaquinhos de nariz branco que habitam a ilha de Bijagós, na Guiné-Bissau, admiravam-se constantemente com a beleza da lua cheia e a namoravam, sonhando um dia visitá-la. Até que um deles teve a ideia de encavalitarem-se uns nos outros até atingirem a lua. Foi o que fizeram, cada um subindo no outro até

⁵⁵ Conto escrito pelo inglês Benjamin Tabart, publicado em 1807, sob o título original de “History of Jack and the bean-stalck”. Posteriormente, foi escrita uma versão inspirada nesse conto, pelo inglês Joseph Jacobs, em 1890.

formarem uma grande escada. No entanto, cansaram-se rapidamente, e a coluna começou a se desmoronar, mas o primeiro macaquinho, o menorzinho lá do alto, conseguiu agarrar-se à lua que o puxou para cima, surpresa de o ver ali. A lua gostou tanto dele que lhe deu de presente um tamborinho.

O macaquinho começou a aprender a tocar o seu tamborinho e por longos dias deixou-se ficar por ali. Mas tanto andou, tanto passeou, tanto no tamborinho tocou, que os dias se passaram uns atrás dos outros, e o Macaquinho de nariz branco, de quem a Lua muito gostava, começou a sentir profundas saudades da Terra e das suas gentes. Então, foi pedir à Lua que o deixasse voltar (FERREIRA, 1977, p. 28).

Para atender ao pedido do macaquinho, saudoso de casa, a lua então amarrou-lhe uma corda à cintura, entregou-lhe o tamborinho de que tanto ele gostara de tocar, para levar como presente para os homens da terra. E o aconselhou a somente voltar a tocar o tamborinho quando estivesse em solo firme, porque seu toque era a senha para que ela cortasse a corda que o ligava à lua.

Assim foi feito, mas o macaquinho tão distraído e querendo tocar de levinho no tamborinho que tanto o agradou, acabou por tocá-lo com um pouco mais de força, atraindo os ouvidos da lua que pensou: “o Macaquinho chegou à Terra”. E logo mandou cortar a corda. E “eis o Macaquinho atirado no espaço, caindo desamparado na ilha natal” (Ibidem, p. 29). O Macaquinho fez o mesmo percurso de Ti Lobo que fora uma vez ao céu nos galhos da figueirinha, e do mesmo modo que ele, atraído pelo toque do tambor – porém em troca de comida – estatelou-se no chão.

O macaquinho morreu, não sem antes entregar o tamborinho para uma mulher que estava passando, e que o mostrou para as outras pessoas que começaram a tocá-lo e posteriormente a disseminá-lo por todas as comunidades,

tornando-se um símbolo de comunicação entre diversas etnias africanas, tocados em momentos festivos, de celebração, e também em momentos de tristeza.

Então os homens construíram muitos tambores e, dentro em pouco, não havia terra africana onde não houvesse esse querido instrumento. Tambores de todos os tamanhos e feitios. Baixos, largos, altos, esguios, bojudos, como barris, afilados como flautas, tambores, tamborinhos de todos os tamanhos e feitios, pintados, pintadinhos, que são a tentação do homem africano. Com ele transmitiam notícias a longas distâncias, e anunciavam acontecimentos e com ele festejavam os grandes dias da sua vida e da sua raça. [...] Foi assim, diz a lenda, que nasceu o tambor africano. E foi assim também que se fez a primeira viagem à Lua! (FERREIRA, 1977, p. 30).

Como podemos observar, há um diálogo entre o mito do tambor africano e a narrativa “O lobo e o Chibinho”. Na verdade, podemos perceber que Ti Lobo refaz o percurso do macaquinho de nariz branco, pois ele vai até o céu e de lá volta com o tamborinho amarrado à cintura com a orientação de não tocá-lo até chegar à Terra, quando então poderia fazê-lo soar como um aviso a Nosso Senhor para que este soltasse a corda.

As motivações para tocar o tambor são, contudo, diferentes nos dois contos: enquanto o Macaquinho aprendera a tocar o tambor e com ele se distraía no tempo que passou na Lua, mostrando afinidade com o instrumento, Ti Lobo estava interessado apenas em uma batanca, sendo o tambor para ele somente uma moeda de troca. Depois que Ti Lobo cai e se espatifa nas pedras lages, não se fala mais no tambor.

Ao contrário, no mito do tambor africano, reescrito por Ferreira, depois que o macaquinho cai é que o tambor vai ser encontrado e espalhado em toda a África como um bem cultural. A diferença fundamental entre as duas narrativas populares é que o tambor, segundo Ferreira, servirá como instrumento de unificação cultural, pois será tocado por diversas etnias em toda a África, e o tambor na estória de Ti

Lobo não adquire outra importância a não ser a de avisar Nosso Senhor que a personagem teria chegado à Terra.

Contudo, ressaltamos que nos momentos que antecedem a queda, Ti Lobo lembra a Chibinho que ele é um artista. E aqui então, podemos concluir que, embora não tenha sido dada ênfase a esse fato, ele se reporta diretamente à cultura do povo cabo-verdiano reforçando sua característica de musicalidade. E é por isso que há variantes em que, como citamos anteriormente, dança-se o Colá-San Jon; outras em que as personagens que interagem com o Lobo solicitando que ele toque o tambor, estão dançando coladeira ou funaná⁵⁶.

Merece atenção, em relação ao tambor africano, o fato de ele ter sido proibido pelo poder colonial português em Cabo Verde. Não é por outra razão que na *tchabeta*, parte do ritual do batuque⁵⁷, percussão executada por mulheres, o tambor foi substituído por panos enrolados. Até hoje persiste o uso de panos entre os joelhos, para dar, no batuque, o ritmo à *tchabeta* e à dança do torno.

A narrativa de Ti Lobo evidencia, em síntese, uma exemplaridade: a de que não devemos ser egoístas e gulosos. Já na estória do tambor africano não existe esse teor ético, mas sim a emergência de um mito de origem: e explica a gênese do tambor, mesmo que haja, subsidiariamente, um fundo de pedagogia – a morte do macaquinho em consequência de desobediência ou distração.

Ambas as narrativas fazem parte do imaginário popular, uma do arquipélago de Cabo Verde e outra da Guiné-Bissau, com fabulação e personagens parecidos, e são contadas às crianças e aos adultos como uma forma de preservação da tradição

⁵⁶ Colá San Jan, coladeira e funaná constituem modalidades dançantes em Cabo Verde.

⁵⁷ Batuque: Simone Caputo Gomes relata que o ritual do batuque é dividido nas seguintes partes: finaçon (canto da solista), coro feminal tchabeta (percussão), torno (dança) e finaçon final. Sobre a tchabeta, esclarece que “é uma simulação de tambores, já que possivelmente no ambiente inóspito das ilhas, os escravizados não terão encontrado material para fabricar seus instrumentos tradicionais [...] ou não lhes foi dada tal possibilidade pelos senhores” (2008, online).

oral. Chamamos a atenção para o diálogo que ambas as narrativas mantêm com o *Pantchatantra*, um dos livros sagrados mais importantes da Antiguidade, reunindo textos utilizados por pregadores budistas nos séculos V e VI a.C., como nos lembra Nelly Novaes Coelho (1985, p. 6).

As duas narrativas, tanto a cabo-verdiana quanto a guineense além de manterem diálogos entre si, guardam também diálogos com a fábula “Tartaruga Kambugriva”, do **Pantchatantra – Fábulas Indianas** – Livro I (TESHEINER, 2003), traduzido do sânscrito para o português. Essa fábula trata do tema do transporte de uma tartaruga de um lago seco e barrento, em que faltava água, por dois cisnes para uma outra lagoa, sugerida pelos cisnes. A tartaruga toma as providências para o transporte:

Tragam, então, uma corda forte ou um bastão leve e procurem uma lagoa com bastante água. Eu agarrarei, com os dentes, no meio do bastão e vocês [os cisnes] nas pontas. Depois de agarrarmos todos juntos, vocês me levarão até essa lagoa (TESHEINER, 2003, p. 174).

Quando viajava Kambugriva avisou uma cidade situada lá em baixo, causando surpresa para os habitantes que exclamaram que um objeto redondo estava sendo transportado por dois pássaros. Ouvindo todo aquele barulho, a tartaruga abriu a boca para falar, o que a fez precipitar-se do céu e cair quebrando o casco em vários pedacinhos. Destinos semelhantes tiveram o macaquinho de nariz branco, da Guiné-Bissau; Ti Lobo de Cabo Verde (mas ele sempre revive); e a tartaruga Kambugriva, narrativa do **Pantchatantra**.

O tema da subida ao céu e a queda desastrosa é muito antigo, e no Brasil também está presente nas narrativas orais. Destacamos o conto “A festa no céu”, recolhido por Câmara Cascudo, que revela porque a tartaruga tem o casco todo “quebradinho”: ela foi a uma festa no céu, escondida dentro da viola do urubu, e lá chegando divertiu-se a valer, dizendo a todos que fora voando. Descoberto seu

plano, o urubu na volta emborcou a viola, vindo a tartaruga a despencar do céu contra o chão, provocando a quebra de seu casco que, remendado pelos amigos, resultou nas marcas que até hoje mantém.

As narrativas orais do ciclo do Lobo são contadas em língua cabo-verdiana (crioulo), fazendo parte do universo infantil cabo-verdiano. A partir do momento em que ocupa um espaço privilegiado de publicação de Literatura no arquipélago — a Revista *Claridade* — em sua versão em língua portuguesa e em escrita literária, a narrativa oral assume um novo posto: passa a integrar o acervo de Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana. É importante esse aspecto de a revista *Claridade* publicar, inauguralmente, um conto popular que faz parte das tradições orais da Ilha de São Nicolau, ilha de nascimento do escritor Baltasar Lopes, reescrito literariamente por ele, visando à divulgação da Literatura e a preservar as tradições orais e a memória, fortalecendo a identidade cultural do povo, estratégia compatível com seu projeto estético-literário.

Para Stuart Hall (2006, p. 13), “a identidade é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. E um dos fenômenos que desloca as identidades é a globalização. Prender-se, pois, à sua própria cultura, resgatando as narrativas orais, por exemplo, é uma forma de resistência à globalização e à pasteurização cultural.

Nesse sentido, foi grande a contribuição da Revista *Claridade* ao oferecer espaço para o conto popular, alçando-o ao status literário e fortalecendo a identidade cultural cabo-verdiana. O conto “O lobo e o Chibinho” é conhecido por todos os cabo-verdianos, em todas as ilhas e em diversas variantes, contadas às

crianças no arquipélago e na diáspora, sempre com o sentido familiar de convivência harmoniosa e de preservação da memória cultural.

Pela importância das histórias de Ti Lobo no imaginário cabo-verdiano, pelo papel de gula que ele desempenha em um universo de fome e de seca, e pela contribuição desse conto para a formação da identidade cultural, Ti Lobo é homenageado pelo poeta Corsino Fortes (2011), no poema “Uma espiga de milho na boca do Parlamento”, condizente com a sua construção poética que dialoga vivamente com as tradições crioulas. O poeta também homenageia Blimundo:

Com

O alfabeto de Sahel na boca da Rotcha Scribida o
poema encontrará na prosa o habeas corpus

Mas

Com

A gula de Ti Lobo & astúcia de Ti Pedro + a dor dos
muros de silêncio nos cornos de Bilimundo

(FORTES, 2011, p. 203).

Observamos que a personagem Ti Lobo também será referenciada no poema “Canção de embalar”, de Jorge Barbosa (2002, p. 70-71), em que se estabelece um diálogo intertextual com a canção de ninar que se canta no Brasil protagonizada pelo Bicho Papão, personagem invocada pelas mães para as crianças dormirem. No texto de Jorge Barbosa, Ti Lobo é mencionado para aludir a um visitante noturno.

Na genealogia do Lobo cabo-verdiano que habita os contos tradicionais, Ti Lobo não tem esse papel, indicando então uma licença poética de Jorge Barbosa ao recorrer ao universo infantil para dinamizar sua poética.⁵⁸ O poema referencia Ti

⁵⁸ O poema retrata o sono de uma criança, Maninho, sendo interrompido no meio da noite, por uma voz sussurrando com a mãe no escuro.

Lobo e os brinquedos infantis cabo-verdianos, artesanais, feitos pelas próprias crianças a partir de latas vazias de azeite e outros materiais.⁵⁹

“Dorme maninho
prá não vir Ti Lobo...”

Maninho
volta-se e dorme
no colchão de saco vazio
sobre a terra batida.

Ao lado no chão dormindo também
o naviozinho de lata
que fez com suas mãos...

Não fala de Mamãe...
Ti Lobo talvez...
Mas Nhô Chico polícia há dias contava:
“Ti Lobo não tem...”

[...]
“Dorme Maninho
prá não vir Ti Lobo...”

Volta-se e torna a dormir...

Amanhã cedo vai correr o naviozinho de lata⁶⁰
nas poças da Praia Negra... (BARBOSA, 2002, p. 70-71).

Lembramos que Ti Pedro é o compadre de Ti Lobo, que em algumas versões aparece como Xibinho ou Chibinho, alternando-se, pois, ora como compadre ora como sobrinho, dependendo da ilha onde é contado. Em algumas versões, Chibinho ainda aparece como coelho ou como cabritinho. Função desempenhada por diferentes personagens, dentro de uma estrutura de fabulação, é uma constatação de Propp, já referida neste trabalho, constituindo características do conto popular.

⁵⁹ Anteriormente à globalização e ao envio de brinquedos pelos emigrantes cabo-verdianos, os brinquedos cabo-verdianos compunham-se de carrinhos feitos de latas vazias e de arame, tampas plásticas a imitarem rodas, ou então de barro; arcos de barris que eram empurrados com uma haste de arame, a imitar um carro; bonecas de sabugo de milho etc. Esses carrinhos são um traço da identidade cultural cabo-verdiana, fortemente ligado ao imaginário infantil, mostrando muita criatividade na sua confecção e foram objetos de uma famosa exposição em Portugal, no Museu do Traje, cujo catálogo de autoria de Leão Lopes, intitulado “Brinquedos Caboverdianos” foi editado pelo Próprio Museu, em 1987.

⁶⁰ Na nota anterior, referimo-nos aos brinquedos cabo-verdianos da época, de que o naviozinho de lata faz parte.

Em síntese, a Revista *Claridade* alçou a narrativa oral "Ti Lobo e Chibinho", traduzindo-a como "O lobo e o Chibinho", recolhida, traduzida e escrita literariamente por Baltasar Lopes, a um lugar privilegiado da Literatura Cabo-verdiana, ao publicá-lo no seu segundo número (1936, p. 8). No terceiro número da Revista, em março de 1937, vem à luz o capítulo "Infância", do romance **Chiquinho** (1947) de Baltasar Lopes, dinamizando novamente o imaginário infantil e a recém-nascida Literatura Infantil e Juvenil no Arquipélago.

CAPÍTULO 4 – O LOBO CABO-VERDIANO E OS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO DA PERSONAGEM

4.1. - A gênese do lobo cabo-verdiano: diálogos com narrativas orais africanas e europeias

Pelo fato de não haver lobos na fauna de Cabo Verde, e pelo fato de não termos encontrado estudos definitivos sobre a gênese do conto publicado em *Claridade* (1ª edição, 1936), bem como demais variantes, acreditamos no fato de que essa personagem tenha sido importada da Guiné-Bissau, referenciada pela hiena, seu parente mais próximo, baseada em diversos indícios oriundos da comparação de contos populares cabo-verdianos e guineenses protagonizados pelo Lobo e pela Mãe Pêxe Cabalo, sobre os quais discorreremos no decurso deste item da tese.

Estudos de João Lopes Filho (2002) associam o lobo cabo-verdiano ao lobo europeu, o que se justificaria em decorrência do contato de culturas verificado no Arquipélago ao longo do processo de colonização. Entretanto, o pesquisador português António de Almeida (1965), após comparar contos populares guineenses e cabo-verdianos protagonizados pelo Lobo, chega à conclusão de que os contos do ciclo do lobo foram trazidos para Cabo Verde pelos guineenses, possivelmente com a escravatura, e não o contrário com os processos de emigração cabo-verdiana para a Guiné-Bissau. Adiante, voltaremos a isso, com a demonstração das similaridades entre as narrativas.

O lobo é apresentado como uma personagem indolente, preguiçosa, faminta e sua fome é de difícil apaziguamento, pois ele é guloso. Além disso, ele é uma

personagem ingênua, podendo ser facilmente enganada. Muitas vezes o lobo se apresenta como um lobo casado, com mulher e filhos.

Protagonizando diversas histórias, na maioria delas o lobo sai prejudicado pela sua gulodice, sofrendo agressões ou empreendendo fugas e quedas que lhe ocasionam grandes ferimentos e até a morte. Sempre faminto, lamentando-se e arrastando-se de fome e de fraqueza, utiliza-se, contudo, de falsas lamúrias e de malícia para despertar a compaixão de Chibinho e dos vizinhos que quase sempre, compadecidos, o livram da fome e nunca recebem a sua gratidão.

António de Almeida assim o define:

A caracterização anatômica e psíquica atribuída ao Lobo é mais ou menos uniforme em todo o Arquipélago; um homem corpulento e de meia-idade (barbudo, na ilha do Fogo), feio, marcha pesada, andrajosamente vestido – em geral com sobretudo feito de sacas ou de lonas velhas e rotas – falando defeituosamente, covarde, embora se diga valente, estúpido, inábil, ladrão, manhoso mas facilmente enganado pela sua ingenuidade, desleal, perjuro, preguiçoso – por não trabalhar deixa morrer de fome a mulher e os filhos – [...] a estupidez o conduzem a situações extremamente críticas [...] (ALMEIDA, 1965, p. 6-7).

A descrição de Antonio de Almeida (1965), bem como de João Lopes Filho (2002), levam a um tipo humano parecido com os *badius*⁶¹ da Ilha de Santiago. Vê-se essa representação pelas imagens ilustrativas que Humberto Lima (2000) utilizou nas recolhas de fez do ciclo do Lobo.

Já Chibinho, que ora aparece nas estórias como sobrinho do Lobo, ora como o seu compadre, é uma personagem esperta, vivaz, que sabe se arranjar para conseguir alimentos, e está sempre sendo assediada por Ti Lobo para indicar-lhe o lugar onde ele possa saciar sua fome. Solidário, mesmo sendo envolvido em

⁶¹O Crioulo de Santiago, também conhecido como *badiu*, é uma variante do crioulo, falado na Ilha de Santiago. *Badiu* ou *badio* também é o nome que em crioulo se dá ao habitante da ilha de Santiago, de uma forma geral, e ao habitante da cidade da Praia, em particular. A palavra deriva do português *vadio* e também pode ter um sentido pejorativo.

trapalhadas do Lobo, Chibinho⁶² sempre ajuda Ti Lobo, mas também lhe prega peças ou “partidas”, como se diz em Cabo Verde, colocando o Lobo em situações humilhantes, com as quais se diverte.

Em algumas variantes, Chibinho é caracterizado como um homem jovem, fraco e magro, a quem ninguém faz mal, inteligente, esperto e astucioso, que engana o tio e vive a lhe pregar partidas. Planeja ações más, de roubo, com o tio, mas sempre se afasta a tempo de se precaver de punições (ALMEIDA, 1965; LOPES FILHO, 2002). A representação de Chibinho no imaginário cabo-verdiano é a de um rapazinho, lembrando também um *badiu* da Ilha de Santiago, embora ele esteja presente em todas as ilhas. Há variantes, todavia, em que ele surge como um cabritinho, animal introduzido nas ilhas na época do seu povoamento. No entanto, mais recentemente, Chibinho será representado em gibis (bandas desenhadas) como um lobinho, demonstrando hibridação da personagem (CANCLINI, 2003). Voltaremos esse ponto mais adiante.

Chibinho pode ser chamado Ti Pêde ou Pêde (tio Pedro ou Pedro), e ainda compadre ou compadrinho (em Santo Antão e São Vicente). No entanto, há variantes em que Ti Pêde ora surge como Compadre Chibinho, com as mesmas características de Chibinho, ou seja, mudando apenas o nome da personagem, ora tendo a representação de um lobinho ou de um cabritinho.

Destacam-se tratamentos respeitosos ao Lobo cabo-verdiano: Ti Lobo (São Vicente), Mestre Ti Lobo (Boa Vista) ou Tio Lobo. Nas outras ilhas recebe o nome de Compadre ou Compadrinho, de Nhô ou Senhor, Nhô Tio ou Nhô Tio Lobo Mané ou Manel, Manuel na ilha do Fogo (ALMEIDA, 1965, p. 4).

⁶² Chibinho também é chamado de Chibilinho, Chiblim, Chibelinho e Tubinho. Segundo António de Almeida esses termos constituem provas de incapacidade inata do Lobo de pronunciar o vocábulo sobrinho, e não diminutivos de chibo (ALMEIDA, 1965).

4.2 - A presença da cabra no universo narrativo crioulo: diálogos intertextuais

A cabra foi introduzida em Cabo Verde pela sua enorme capacidade de adaptação ao solo montanhoso e árido, às vezes pedregoso, das ilhas. Uma característica das cabras é que elas comem de tudo, inclusive sapatos, tamanha a sua rusticidade. Lembramos que o poeta Ovídio Martins, nos anos de 1960, utiliza a cabra como símbolo de resistência ao tematizar em sua poética a busca pela sobrevivência em meio à esperança dos que não emigraram: “O mar transmitiu-nos a sua perseverança/ aprendemos com o vento a bailar na desgraça/ as cabras ensinaram-nos a comer pedras/ para não perecermos” (MARTINS, s.d., p.11).

Lembramos os diálogos entre a Literatura Cabo-verdiana, bem como a Literatura Africana dos países de língua portuguesa, estabelecidos com a Literatura Brasileira, a partir dos anos de 1930, notadamente com o Modernismo e Regionalismo. Os escritores cabo-verdianos foram leitores encantados de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Marques Rebelo, Ribeiro Couto e, principalmente, de Manuel Bandeira, interpelado poeticamente pelo poeta Jorge Barbosa.

Com esta consideração, podemos intertextualizar “Poemas da cabra”, de João Cabral de Melo Neto, com o poema de Corsino Fortes, “Onde mora a mão e a viola do artesão”, este como símbolo de resistência do cabo-verdiano:

Delgada
O trapiche da roda
Adelgaça
A cintura da minha mãe
E para sempre
As cabras arderam na boca dos séculos
O verde da resistência milenária (FORTES, 2010, p. 136)

Adiante versos de “Poemas da cabra”, de João Cabral de Melo Neto:

A cabra é negra [...]
 O negro da cabra é o negro
 Do preto, do pobre, do pouco [...]
 Negro da segunda classe.
 Do inferior [...]
 A cabra guarda todo o arisco,
 Rebelde, do animal selvagem
 Por dentro da serra e da seca
 Nada chega onde chega a cabra. (MELO NETO, 1975, p. 115).

A luta do povo cabo-verdiano e sua resistência heroica, traço da identidade crioula, tem na referência à cabra elemento de fortalecimento dessa identidade pela tenacidade do animal, imagem recorrente na poética de Corsino Fortes. A confirmar essa assertiva, destacamos os seguintes versos do poema “Três versículos para banjo e cavaquinho”:

Ó cabra de sono ó poço de abandono
 Ó crepe da terra ó cratera
 De cabelo crespo
 Que resvala
 Pela trova
 De tanta voz
 Vozes
 (FORTES, 2010, p. 35)

Devido à forte presença da cabra no universo rural cabo-verdiano, espaço privilegiado das estórias do Ciclo do Lobo, Chibinho também se apresenta como um cabritinho. Ti Ganga, que é uma ave poedeira guineense, apresenta-se também em algumas variantes como uma cabra. A função de Ti Ganga também pode ser desempenhada pela Cabra Ganzela. Tanto uma quanto outra são bravas e usam lenços coloridos na cabeça à moda crioula, com as pontas amarradas na nuca. Diferentemente do lobo, que não existe na fauna cabo-verdiana, a cabra, como dissemos anteriormente, foi trazida para as ilhas, onde se encontra perfeitamente adaptada, inspirando personagens nas narrativas do ciclo do lobo.

4.3 - O lobo, a lebre, o hipopótamo e a ganga

O Pêxe Cabalo, *Mãe Pêxe Cabalo*, (*Mãe Pêxe Cadela* nas ilhas de Barlavento) tanto pode corresponder ao hipopótamo ou cavalo-marinho, mamífero abundante nos cursos de rio da Guiné-Bissau, como também pode ser a toninha ou antoninha, ou ainda, como lembra Antonio de Almeida, pode corresponder ao sirenio *Manatus* dos mares de Cabo Verde ou da Guiné-Bissau, onde é apelidado de *pêxe busse* (ALMEIDA, 1965, p. 8). Identificamos também no universo oral guineense histórias protagonizadas pelo peixe busse.

Em muitas variantes cabo-verdianas de Ti Lobo participa a Pêxe Cabalo, por cujas volumosas mamas Ti Lobo demonstra predileção para devorar. Após muitas lamentações e lamúrias por parte do Lobo, esses animais ajudam-no na travessia de rios e mares, após o que sofrem inopinadamente ataques do Lobo ingrato que lhes arranca uma das mamas.

O animal traído e ferido sempre se vinga. Auxiliado pelas estratagemas da Lebre para atrair o Lobo, nas estórias guineenses, e pelo Chibinho ou pelo compadre, nas estórias cabo-verdianas, as vinganças da Mãe Pêxe Cabalo resultam sempre em morte para Ti Lobo. Isso mostra a proximidade e similaridade entre as variantes guineenses e cabo-verdianas.

Analisando a cultura tanto do arquipélago cabo-verdiano quanto da Guiné-Bissau, à época Guiné Portuguesa, António de Almeida constata que os brancos metropolitanos sabiam da existência em sua terra do lobo, da raposa e de outros pequenos animais selvagens, inclusive a toninha ou antoninha.

De acordo ainda com o antropólogo português António de Almeida, os negros vindos espontaneamente (uma minoria, entretanto) e arrastados da Costa da Guiné para Cabo Verde pela escravatura já haviam tido contato com a hiena, animal

selvagem, hediondo e mal cheiroso que ataca as povoações à procura de restos caseiros. Esse conhecimento também se estendeu às gazelas e outros antílopes; ao hipopótamo ou cavalo-marinho, correspondente ao pêxe cabalo dos crioulos da Guiné e de Cabo Verde; à lebre; ao jacaré — que corresponde ao lagarto do crioulo guineense; e à jiboia — o irã cego — do crioulo da Guiné; a ganga — ave pernalta; a galinha do mato ou da Guiné e a perdiz — a choca guineense etc. Esses animais figuram nos fabulários regionais. Alguns deles, como a hiena, são capazes de atacar as pessoas ou de alguma maneira interferirem em suas vidas, tanto material quanto espiritualmente (ALMEIDA, 1965, p. 4).

Chamamos a atenção para o fato de animais da fauna e do fabulário guineenses participarem como personagens nas histórias do ciclo do Lobo cabo-verdiano, tais como o pêxe cabalo ou mãe pêxe cabalo, respectivamente em crioulo guineense e em crioulo cabo-verdiano, correspondentes ao hipopótamo. A ganga, ave pernalta, também é uma personagem que surge no ciclo do Lobo, tanto na Guiné quanto em Cabo Verde.

É proibido ao manjaco matar ou comer a ganga (ulât). A ganga guineense apesar de bonita, seu voo por sobre as casas de pessoas doentes, mesmo sem pousar no telhado, é indicativo de mau agouro, prenunciando o falecimento da pessoa. Ela não existe nas ilhas de Cabo Verde. No entanto, há um pássaro, na Ilha de Santo Antão, que desempenha uma função mística similar à da ganga guineense. Esse pássaro, do tamanho de uma pomba, é a passarinha, que traz mau agouro ao sobrevoar piando as casas das pessoas, o que as obriga a exconjurios para se protegerem.

A ganga, chamada também carinhosamente de Tia Ganga (Ti Ganga) nas narrativas cabo-verdianas, é bem conhecida pelos ovos que guarda em casa. Esse

mesmo papel também acontece com o irã cego (jiboia), nas estórias guineenses, cujos ovos são roubados por Ti Lobo, seguindo orientação do coelho (que no conto cabo-verdiano é protagonizado pelo Chibinho). Há variantes guineenses, em que o lobo é enganado pelas gangas que lhe emprestam penas para que ele voe até determinado lugar, onde há comida. Ao chegarem lá elas lhe retiram as penas e o largam à própria sorte, ocasião em que ele se socorre da mãe pêxe cabalo para retornar à casa. Porém, como paga, ele devora uma das mamas da mãe pexe cabalo, que por sua vez recorre à ajuda da Lebre para se vingar. Vê-se, assim, a interpenetração de duas narrativas, formando uma terceira, qualidade própria dos contos maravilhosos: a permutabilidade.

No contexto narrativo guineense, o lobo vive assediando a lebre (do mesmo modo que Ti Lobo assedia Chibinho) para que ela lhe indique onde se alimenta, já que sempre se apresenta corada e bem nutrida, ao passo que ele é magro, faminto, cansado e desanimado. Vivem ambos em um contexto de fome. Essa estória foi publicada no livro **Lubu ku lebri ku Pis-kabalu** (o lobo, a lebre e o hipopótamo), editado em Bissau, em 1996, pela Editora ku Si Mon, em edição bilíngue francês-crioulo guineense.

No caso cabo-verdiano, as estórias têm um fundo comum que é a fome de Ti Lobo em meio à seca que assola o espaço rural em que se desenvolve a trama: é sempre Ti Lobo faminto, desesperado de fome, magro, esquelético e guloso, que se encontra com Chibinho e tenta convencê-lo a compartilhar algum alimento⁶³. Outras vezes, o Lobo furta ovos de Ti Ganga e sofre as consequências. Geralmente, o Lobo, ao querer obter vantagens, sempre sai perdedor, apanhando muito ou então se

⁶³ Tania Celestino de Macêdo, em "Tilobe, personagem das estórias tradicionais cabo-verdianas" o associa à personagem João Grilo das estórias tradicionais portuguesas, por sempre convencer o outro a franquear segredos para conseguir uma situação melhor, herdando, entretanto, das variantes do ciclo de Malasartes, o papel de ingênuo e estúpido que sai das aventuras acabando por ser derrotado em suas intenções (MACÊDO, 2002).

machucando quando se precipita em ribanceiras em fugas desastrosas. As histórias envolvendo a personagem Mãe Pêxe Cabalo desenvolvem-se no espaço crioulo, no mar do Arquipélago de Cabo Verde, ou então nos caudalosos rios da Guiné.

Graças a certas palavras mágicas, Ti Lobo pode ir até o céu trepado nos ramos da Figueirinha, defrontando-se com Nossosenhô ou S. Pedro. As palavras mágicas podem ser, dependendo da variante, *Subi subeti* para subir; *tipe-tipe* ou *tic-tic* para crescer, e *dêxe dixêti* e *tope-tope* ou *nái-nái* para baixarem. Essas expressões, em todas as variantes dos contos, não são aprendidas direito por Ti Lobo que não sabe utilizá-las na devida ocasião, e são motivos de muito riso das crianças, pois mostram a incapacidade do Lobo e a sua estupidez em aprender, pela ansiedade que lhe acomete o fato de ser glutão e não querer perder tempo com aprendizagens que ele não considera importantes, mas que são essenciais para livrá-lo de situações de risco. Ao final, devido a essa confusão de palavras em todas as variantes, ele se dá mal, porque na hora crucial de se livrar de situação de perigo, confunde as palavras mágicas, o que resulta sempre em grandes prejuízos e até morte.

Nas variantes do ciclo do Lobo em que figuram objetos e palavras mágicas vê-se o eco de antigas narrativas orais europeias, hindus ou asiáticas, que por sua vez também ressoam no universo guineense, nas palavras mágicas que a Lebre ensina inutilmente ao lobo para abrir e fechar a porta da casa do irã cego, onde vão juntos roubar ovos: *curlan* e *tuque-tuque*.

Tal como nas histórias cabo verdianas, nas guineenses o lobo também confunde as palavras mágicas, porque não as aprendeu direito pela pressa e gulodice, metendo-se em grandes encencas que resultam em sua morte.

Observem-se as semelhanças sonoras entre as palavras mágicas: tuque-tuque (crioulo guineense) e tique-tique ou tip-tip (crioulo cabo-verdiano).

Nesse aspecto, há uma característica que singularizam as narrativas orais cabo-verdianas e guineenses protagonizadas pelo lobo. Enquanto nos contos maravilhosos, cujas estruturas foram estudadas por Vladimir Propp (1984), os objetos mágicos ou palavras mágicas têm uma função libertadora para o protagonista ou herói na sua trajetória, possibilitando-lhe a resolução de conflitos, no ciclo do Lobo, tanto guineense quanto cabo-verdiano, eles têm um uso paródico, expondo o protagonista ao ridículo e promovendo o riso. Esse traço da personalidade de Ti Lobo o torna simpático aos olhos e aos ouvidos de crianças, jovens e adultos que riem de suas aventuras e se compadecem de suas desventuras. Assim, a ludicidade, o jogo, as brincadeiras, o riso, a personagem picaresca, o final imprevisível, levando inclusive à morte do herói, fazem parte das matrizes das narrativas orais cabo-verdianas e guineenses protagonizadas pelo lobo.

Em outras variantes do ciclo do lobo, Ti Lobo, ao pescar um peixe mágico, recebe em troca da concessão da liberdade ao peixe um objeto mágico do cotidiano das ilhas, por exemplo, uma terrina ou um prato, que lhe possibilita ter uma vida melhor com a mulher e os filhos. Entretanto, o objeto acaba sendo roubado por Chibinho ou pelo compadre e entregue ao rei.

Nessas variantes, ocorre uma sucessão de vezes em que Ti Lobo pesca o mesmo peixe que lhe entrega em troca de sua soltura outros objetos mágicos que, por sua vez, são roubados pelo Rei. Até que Ti Lobo, usando de astúcia com um novo objeto mágico, consegue reaver o primeiro, mais útil, enganando o Rei. O objeto mágico salvador, sempre ligado ao cotidiano rural das ilhas, é um pau que bate. Por

consequente, apanham do pau que bate, mediante palavras mágicas, o rei, a esposa, a família real, os conselheiros, até a devolução do objeto mágico roubado anteriormente.

Na tradição oral guineense, o lobo, a lebre e o pêxe cabalo são personagens de grande importância. Comparando essas personagens dos contextos guineense e cabo-verdiano, destacamos alguns pontos para reflexão. O lobo é o apelido dado à hiena – animal que tem nomes vernáculos diferenciados de acordo com as etnias guineenses, possuindo as mesmas características morais do lobo cabo-verdiano, fundamentadas na deslealdade, ingratidão, dissimulação, mentira e gula. O lobo guineense é glutão, comilão incorrigível, defeito compartilhado também pelo lobo cabo-verdiano, causando a ambos problemas e levando-os à ruína, seja por quedas, surras, rompimento do ventre, castigos corporais e morte.

Como vimos anteriormente, a lebre guineense corresponde ao Chibinho cabo-verdiano. Depois da choca, que figura em diversas histórias guineenses, a Lebre é considerada o animal mais esperto, astuto e inteligente da Guiné-Bissau, conseguindo enganar os demais animais que figuram nos contos populares guineenses: a jibóia (irão cego), o crocodilo, o hipopótamo, o macaco etc. Como o Chibinho em Cabo Verde, a Lebre também sempre se sai bem e prega “partidas” no Lobo. Já o Pêxe Cabalo é personagem idêntica nos dois campos narrativos orais.

Vê-se que o ciclo do lobo é muito produtivo tanto na Guiné-Bissau quanto em Cabo Verde. Enquanto que na Guiné o Lobo é um animal feroz, no Arquipélago ele representa um homem ou um lobo domesticado. Ambos, porém, diferenciam-se do lobo europeu das fábulas de La Fontaine.

A designação do lobo com nomes portugueses de Manel ou Manél (corruptela de Manuel) na Ilha do Fogo, e de Pedro, nas ilhas de São Vicente e de Santo Antão;

a semelhança do comportamento de Chibinho e da lebre guineense com a raposa europeia; e a inexistência de rios caudalosos, do lobo e do hipopótamo em Cabo Verde, demonstram cabalmente os processos de hidridação havidos na construção dessas narrativas.

Quanto à Cabra Ganzela, importante personagem das estórias do ciclo do Lobo, não há registros do seu surgimento, até pelo menos 1965, nos contos guineenses. Mas identificamos estórias envolvendo três cabritinhas, protagonizadas pelo irã-cego. António de Almeida relaciona o aparecimento da Cabra Ganzela em Cabo Verde ao conhecimento das gazelas de lala e de bolanha, comuns na Guiné-Bissau, creditando seu aparecimento nas narrativas crioulas à criatividade e imaginação cabo-verdiana (ALMEIDA, 1965, p. 10).

4.4. – Ti Lobo – marcas guineenses

António Almeida acredita que as estórias do Ciclo do Lobo foram trazidas para o Arquipélago pelos negros da costa africana vindos da então Guiné Portuguesa pelas similaridades baseadas não apenas na efabulação, mas principalmente nas personagens da fauna guineense presentes no universo narrativo cabo verdiano. Algumas variantes remetem diretamente às narrativas guineenses como relata Manuel Ferreira em **A aventura Crioula** (1973, p. 217). Há, no entanto, variantes no ciclo do Lobo que evidenciam elementos de cultura europeia como a presença de castelos, reis e princesas.

Dessa forma, concorrem para as estórias do ciclo do Lobo, tanto guineenses quanto cabo-verdianas, elementos de culturas de outros povos que convergiram para um fundo primordial de contos de que fala Nelly Novaes Coelho (1985), evidenciando processos de hibridação nessas narrativas (CANCLINI, 2003).

Para Dulce Almada Negreiros, as estórias do lobo e da lebre surgem também reelaboradas nas Antilhas e até se dialogam na Luisiana. A proximidade entre a hiena guineense/lobo cabo-verdiano e lebre guineense/chibinho cabo-verdiano é encarada pela pesquisadora como uma apropriação e reelaboração, em Cabo Verde, desses contos com as cores locais, fato decorrente também da liberdade de improvisação dessas narrativas, de acordo com a tradição oral africana e que remete à hibridação cultural de que fala Canclini (2003).

Almada indaga se não teria sido pelo canal da Ilha de Santiago que as estórias africanas da hiena e da lebre teriam chegado às Caraíbas e foram ali reelaboradas (DUARTE, web). A corroborar essa possibilidade, é de se notar que António Carreira dá como certa uma corrente de escravatura entre as Antilhas e Cabo Verde, a partir da Ilha de Santiago, importante entreposto de escravizados.

Leão Lopes destaca o caráter híbrido das estórias do ciclo do lobo:

[...] o hibridismo resultante da natural crioulação dos personagens do “ciclo do Ti Lobo”, não escapa ao observador atento. Dos animais da tradição europeia só resta o nome. Bichos a falar com bichos o tempo todo não encanta, cansa e bloqueia a imaginação. Por isso se metamorfoseiam em híbridos com epítetos de tio, tia, nhã, nhô, sobrinho.[...] Se é certo que uma boa parte dessas narrativas foram recriadas de estórias que chegaram às ilhas por via de edições portuguesas – “Contos Populares Portugueses”, “As Mil e Uma noites”, “Contos Tradicionais do Povo Português”, recolhidos por Teófilo Braga – e que por essa via passaram a constituir o acervo caboverdeano, não é menos certo que a tradição oral africana encontra no imaginário insular o seu espaço e particular tonalidade, que é donde lhe vem a cor e enriquece a paleta do imaginário das ilhas (LOPES, 1999, p. 301).

Sublinhando que nos contos cabo-verdianos há, inegavelmente, elementos de base de muitas histórias originárias da Guiné-Bissau e também de Portugal, devido ao lastro humano que presidiu à formação das ilhas, Manuel Ferreira comunga com Leão Lopes e com José Lopes Filho para quem, no ciclo do Lobo, emergem tanto o lobo de origem europeia quanto a hiena guineense. Lembra, todavia, Manuel

Ferreira o móbil do acontecimento nas versões de Cabo Verde se apresenta desta maneira: o lobo não é apenas um bicho solitário à procura de comida. É um lobo com uma virtude tão digna que nunca lhe foi atribuída outra igual: “[há uma] versão de Cabo Verde [em que] ele é simplesmente tocador de violão. Como se vê, um lobo humanizado, promovido à dignidade de artista” (FERREIRA, 1973, p. 218).

Para Manuel Ferreira, o lobo, ao se apresentar como tocador de violão, expõe “um elemento integrado nos melhores valores da sociedade, já que nas ilhas um bom tocador de violão, tal como um escritor, tal como um mornista, é um homem que desfruta de acentuado prestígio popular” (FERREIRA, 1973, p. 218).

Muitas estórias do ciclo do lobo são recheadas com festas, bailes, música, violas. Para Manuel Ferreira, essas estórias dão-nos a dimensão de um povo despreocupado, artista, humano, resistindo às secas e às fomes que assolavam o Arquipélago (FERREIRA, 1973, p. 221). Entretanto, alertamos que se o tema da fome é presente nas narrativas do ciclo do Lobo em Cabo Verde, ele não constitui o ponto central da trama, estando mais ligado ao cenário, ao espaço, do que à personagem. O motivo central da efabulação é a gula de Ti Lobo, sendo ela que desencadeia toda a trama que resultará em situações de risco e até de morte para o Lobo.

Percebemos na citação anterior de Manuel Ferreira que ele se refere ao lobo como um homem, um artista (FERREIRA, 1973, 221). Porém, chamamos a atenção que Manuel Ferreira também se refere ao lobo como um animal humanizado, adotando para o lobo também a representação realizada nos últimos trinta anos que lhe conferiu o aspecto de um animal, tirando-lhe a corporeidade humana, de que fala Leão Lopes e de que se depreende em inúmeros contos recolhidos nas ilhas, desde

o trabalho pioneiro de Parsons, em 1923. Essas caracterizações, todavia, não tiram a vocação artística do lobo cabo-verdiano.

Fazemos uma pausa para nos debruçarmos sobre a natureza híbrida de Ti Lobo. Não consideramos, e nesse sentido nos perfilamos com António Almeida, que o Ti Lobo tenha muita semelhança com o lobo europeu que se caracteriza pelo medo que infunde às demais personagens, de que Chapeuzinho Vermelho e as fábulas de Esopo são emblemáticas. O lobo europeu é um lobo devorador, função diversa da que exerce Ti Lobo nas narrativas cabo-verdianas.

Embora haja variantes em que Ti Lobo devore os três cabritinhos da Cabra Ganzela e acaba por vomitá-los um a um, intimidado por uma formiga que corre em socorro da Cabra Ganzela, esse aspecto de devoração não caracteriza as ações de Ti Lobo. Ele é caracterizado, como já foi exposto, como um glutão atrapalhado, desesperado, falso, preguiçoso e cheio de artimanhas, tocador de instrumento musical, envolvendo-se em grandes trapalhadas devido à sua gulodice e à sua incapacidade de memorizar palavras mágicas.

Pela sua gulodice, ingenuidade e artimanha, Ti Lobo agrada às crianças e jovens, que logo se apiedam dele quando de suas desventuras. É, portanto, uma personagem que goza do carinho e da admiração das crianças e jovens cabo-verdianos, diferentemente do lobo europeu. Pode ser, sim, e há evidências nas variantes da devoração, que Ti Lobo tenha também sido inspirado no lobo europeu, mas com o tempo e com as diversas variantes que surgiram no contato com o fabulário guineense, a personagem foi-se distanciando desse universo cultural. E a ela foram acrescentados outros atributos, e inclusive a forma física de animal antropomorfizado, num processo de mestiçagem cultural, de que fala Gruzinski (2001) e de hibridação de que fala Canclini (2003). Dessa forma, as narrativas

produzidas pelo contato dessas culturas em Cabo Verde resultou no lobo crioulezado que é Ti Lobo.

Um outro aspecto importante a ser apontado é o substrato da fábula que está presente nas narrativas de Ti Lobo. Quando falamos na fábula, não estamos nos referindo ao gênero, mas à estrutura. Do ponto de vista do gênero, a fábula seria uma narrativa curta, com animal antropomorfizado, que encerra um ensinamento moral. As narrativas do ciclo do Lobo apresentam a estrutura fabular na medida em que são protagonizadas por animal antropomorfizado e encerram ensinamento moral; no entanto, há duas diferenças fundamentais: a dimensão da narrativa distancia-se da fábula, que é curta, e se aproxima do conto por sua extensão que, diferentemente da fábula, apresenta uma efabulação que agrega diversos eventos, prendendo a atenção do ouvinte, sobressaindo como mote situações que provocam o riso da plateia. A fábula, por sua vez, como gênero, contempla um único evento. O riso desloca a questão da moralidade para um segundo plano.

Assim, as narrativas orais do ciclo do lobo cabo-verdiano distanciaram-se das fábulas, mas mantêm seu substrato, perceptível na moralidade que encerram. Isso se deve, fundamentalmente, aos processos de hibridação, de que fala Canclini, em que vão ocorrendo mudanças nos textos orais em virtude das mudanças culturais decorrentes dos contatos de culturas.

4.5. - As representações de Ti Lobo: de homem a animal antropomorfizado

Enfocamos mais detidamente as novas representações de Ti Lobo e de Chibinho, como lobo e lobinho antropomorfizados, para melhor entender o processo cultural que subjaz a essas mudanças. Como mencionado anteriormente, nas narrativas orais mais antigas, recolhidas no arquipélago, em que se destacam os

trabalhos de Parsons e de Humberto Lima, o lobo era descrito como homem, um *badiu* da Ilha de Santiago, e Chibinho era descrito como um rapazinho. Porém, atualmente, nos gibis, tanto Ti Lobo quanto Chibinho são caracterizados como lobos, mas com os mesmos hábitos e comportamentos humanos da caracterização que antes lhes eram dadas.

Apontamos o livro infantil **A família de Chibim** (1995), de Jorge Octávio Soares Silva, considerado pelo autor como o primeiro livro ilustrado publicado no arquipélago com a representação de Ti Lobo como lobo, bem como a obra infantil de Orlanda Amarílis, **Facécias e Peripécias**, publicada no Porto, em 1990, como publicações inaugurais com a caracterização de Ti Lobo como um lobo antropomorfizado, resultado de processos de hibridação da personagem.

Em entrevista que realizamos com o escritor Jorge Octávio Soares Silva, em agosto de 2012, por *email*, ele nos informou que anteriormente à publicação de seu livro infantil, em 1995, a Direção Geral da Educação de Cabo Verde já publicara bandas desenhadas (gibis), nos anos de 1980, com a caracterização de Ti Lobo como lobo antropomorfizado. Percebe-se, portanto, um processo de hibridação da personagem tendo lugar nas edições oficiais.

A obra **A família do Chibim** integra a coleção “Aventuras de Chibim e Tilobo”, que engloba variantes das narrativas orais de Ti Lobo, tais como “Os ovos de Tiganga” e “Pé de Figueirinha”, títulos a que não tivemos acesso. Em **A família de Chibim**, os membros da família (pais e irmãos) são representados como cabras, bodes e cabrito antropomorfizados, possuindo nomes. O fio condutor da narrativa é a preocupação dos pais e irmãos com possíveis represálias que Ti Lobo possa fazer a Chibim por causa das partidas que recebe dele.

Obra de relevância no âmbito da preservação das tradições orais, porém subvertendo-a, é o livro infantil da escritora cabo-verdiana diásporica Orlanda Amarílis, publicada em 1990, em Portugal, intitulada **Facécias e Peripécias**, em que resgata duas personagens do ciclo do Lobo. Primeiramente, Ti Lobo é deslocado do ambiente arquipelágico inserindo-o em uma aventura na Groelândia para visitar um amigo, em que, novamente, Ti Lobo se prejudica ao tentar enganar umas aves para comê-las. Avisadas por agentes, as aves o atacam, tirando-lhe toda a roupa naquele inverno e ele, desmoralizado, e só de botas, inventa rapidamente uma desculpa para fugir de lá, despedir-se do amigo, e rumar para a Nigéria, onde iria participar de um safári sem nem saber o que significava essa palavra.

Facécias e peripécias, de Orlanda Amarílis, propõe diferentes desfechos para o leitor, que pode escolhê-los, o que a insere no âmbito das narrativas contemporâneas mais polissêmicas. A segunda personagem resgatada do universo crioulo é Ti Ganga, que surge como uma cabra, sendo professora. Protagonizam o Ti Lobo, às voltas sempre em roubar-lhe os ovos enquanto ela está dando aulas, tendo também como alunos o cachorro e o gato, além de meninos, personagens auxiliares na trama, inexistentes nas narrativas orais do ciclo do lobo. Um macaco vai se confrontar com Ti Lobo, que lhe atirara pedras redondas, e o macaco revida, atirando-lhe os ovos de Ti Ganga dispostos num balaio que ele ficara tomando conta.

Novamente, Ti Lobo é humilhado e sai ensopado com a chuva de ovos que recebeu. É Chibinho quem vai lembrá-lo para ele se lamber, minimizando o ataque do macaco e valorizando a vantagem de Ti Lobo ter recebido a chuva de ovos no pêlo eriçado como um verdadeiro shampoo. A narrativa se insere num universo de muita

graça, porque Ti Lobo é como sempre desajeitado e cheio de artimanhas, dando-se mal, e a narrativa mostra isso de maneira muito lúdica e inventiva.

Vigorava no imaginário crioulo das ilhas a imagem de Ti Lobo como um homem, lembrando a imagem de um *badiu* (natural da Ilha de Santiago, a ilha que tem mais identidade cultural com o continente africano). Essa imagem foi-se modificando ao longo do tempo no imaginário crioulo, devido aos impactos das trocas culturais.

A nova representação das personagens, no arquipélago, remetem aos desenhos de “Lobão e Lobinho” dos Studios Walt Disney. Configura-se um processo de hibridação das personagens, em razão das trocas culturais no mundo globalizado que promove certa pasteurização ou homogeneização cultural, como já apontados por Hall (2006) e Canclini (2003).

Para Stuart Hall,

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante — o que tem sido chamado de “McDonald-ização” ou “Nike-zação” de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo [...] (HALL, 2006, p. 44).

Retomando a citação acima, podemos concluir que a diáspora cabo-verdiana nos Estados Unidos e os fluxos culturais que promove no arquipélago, levando vivências e novos hábitos de consumo, podem estar na base da mudança de representação de Ti Lobo e Chibinho.

Refletindo sobre a nova caracterização de Ti Lobo, Leão Lopes lembra o insucesso em Cabo Verde de uma adaptação em banda desenhada de histórias de Ti Lobo ter sido rejeitada tanto por crianças como por adultos, imediatamente após o seu lançamento. Isso foi devido ao fato de o Lobo apresentar-se travestido no

bicho que o imaginário cabo-verdiano rejeita, ao invés daquele que todos conheciam, transfigurados em personagens imaginários, porém sendo gente.

De acordo com António de Almeida,

Os protagonistas principais das histórias cabo verdianas do Ciclo do Lobo são o lobo – figura central – e, por ordem decrescente de importância: o *Chibinho*, conhecido com este nome nas ilhas de Santiago, S. Vicente e S. Nicolau (aqui também chamado de *Chibilinho*, *Chibelinho* e *Chibelim*), *Schibim* e *Chibin*, respectivamente nas ilhas da Boa Vista e do Maio, *Tubinho* nas ilhas de Sotavento, principalmente na ilha do Fogo e Brava, e *Pedro* nas ilhas de Barlavento, especialmente Santo Antão e São Vicente; a *Ganzela* (Gazela) ou *Cabra Ganzela*; o *Pêxe Cabalo*, algumas vezes substituído pela *Antoninha*; e a *Ganga* (ALMEIDA, 1965, p. 4).

Creditamos a mudança de representação do lobo às trocas e ao intercâmbio cultural que deslocam as identidades, como já explicitado por Stuart Hall (2006). O diálogo de representação tanto de Ti Lobo quanto de Chibinho com desenhos de lobos de outras culturas, como a europeia e americana, resultam de trocas culturais que dinamizam os mundos culturais. Por isso, as recolhas efetuadas por Humberto Lima e Tomé Varela, enfatizando a representação humana do lobo, constituem resistências culturais de que fala Stuart Hall (2006) para preservação de um patrimônio oral crioulo, vetor da identidade cultural.

A coexistência no imaginário crioulo de duas representações para Ti Lobo, como homem, para as pessoas mais antigas, e como lobo antropomorfizado para as mais jovens; e para Chibinho, como rapazinho ou cabritinho e como lobo, ambos antropomorfizados, são resultantes de longos processos de hibridação, como já mencionado neste trabalho. Essa ambivalência indica também o conflito que ocorre entre a cultura popular e a cultura de massas, esta decorrente da indústria cultural, fortemente influenciada pelos processos de globalização e de mundialização da cultura, que promovem a homogeneização cultural a que também nos reportamos, apoiados em Stuart Hall (2006) e Canclini (2003). Sabemos, com Hall (2006, p. 84),

que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades.

A cultura popular, de acordo com Hall, “tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo” (HALL, 2003, p. 340). Ti Lobo está inserido no contexto da cultura popular, da tradição oral crioula, e portanto dentro de um espaço cultural onde também há tensões e conflitos entre a cultura popular e a cultura erudita. O mais importante de tudo é que as histórias de Ti Lobo sobrevivam e sejam contadas às crianças cabo-verdianas, dinamizando-lhes o imaginário. Contar e recontar as histórias de Ti Lobo é uma forma de preservação do patrimônio imaterial crioulo e pode ser vista, à luz das concepções de Stuart Hall (2003), como uma atitude que reforça a identidade e funciona como defesa contra a presença de outras culturas, constituindo, portanto, resistência cultural.

4.6 – Stória, stória! Fortuna di seu, amen!

Um bes tenha um Lobu k'um Xibinhu, es ta
trabnadjaba na um labra, es planta ses kana y
kantu dja tem góra Lobu ku Xibinhu dja marca dia
p'es ba pila kana. Kantu ki txiga na vespra, el bia
na Xibuinhu, el fla-l: - Bom, manhan nu t abai pila
kana! ⁶⁴

(Humberto Lima)

Se há pontos de convergência entre as estórias do ciclo do lobo guineense e cabo-verdiano, há também divergências, de que destacamos também o fato de em Cabo Verde as estórias serem narradas na boquinha da noite (*boka noti*) geralmente pelas mulheres, principalmente as “mamães-velhas” (avós), que são as pessoas que se ocupam dessa transmissão, colocando-se no papel de “botadeiras de estórias”

⁶⁴ Era uma vez um lobo e o seu sobrinho, Xibinhu. Eles trabalhavam numa roça, plantando cana. Quando aquela cana estava de vez, o Lobo e o Xibinhu marcaram o dia para pilarem a cana. Na véspera, o lobo disse ao Xibinhu: Bom, amanhã nós vamos pilar a cana! (tradução livre)

(aquelas que botam a estória para o auditório), como nos lembra Lopes Filho (2002, p. 53). No entanto, as estórias também podem ser contadas por outras pessoas da família (pais, irmãs, avós), pela vizinhança e pela comunidade. (Na Guiné-Bissau as estórias são narradas apenas pelas “mulheres grandes”, ou seja, avós ou idosas de qualquer etnia).

Narradas em crioulo ou língua cabo-verdiana, as estórias são contadas, nas ilhas, na “boca da noite”, isto é, ao escurecer, depois do jantar, com as crianças da casa e da vizinhança sentadas reunidas ao redor da “botadeira”, normalmente sentada na soleira da porta e às vezes num banco, também na frente da casa, ao lado da porta.

Em Cabo Verde, há uma crença de que não se contam estórias de dia, porque se pode perder as pestanas. João Lopes Filho (2002, p. 52) destaca que para além da questão da crença de que não se deve contar estórias antes do pôr do sol, o fato é que a noite é propícia ao convívio, ao sonho, à imaginação e à fantasia despertados pelas estórias. Além disso, o fato de antigamente não haver energia elétrica aproximava a comunidade para o convívio, sendo as noites de lua cheia as mais concorridas.

A forma mais corrente em Cabo Verde de abrir as estórias, anunciá-las, é o narrador dirigir-se ao auditório e invocar: “Stória, stória”, ao que o auditório responde: “Fortuna do céu, amém”.⁶⁵ Logo após esta fórmula, geralmente o narrador inicia imediatamente a estória ou então faz uma segunda abertura, o início mítico das estórias: Era uma vez (*Um bês*).

⁶⁵ Alguns autores citam “Fatura do céu, amém”. João Lopes Filho atribui esse fato a uma possível deturpação de “Fortuna do céu, amém”. (2002, p. 53). Pensamos que tanto uma quanto outra forma, ambas popularizadas, trazem ao fim e ao cabo o mesmo significado de abundância vinda do céu, pelo que se agradece com a palavra amém. No entanto, optaremos pelo encerramento “Fortuna do céu, amém”, por estar mais próxima à forma original da tradição.

Ao se fechar a estória, há algumas formas utilizadas em Cabo Verde que variam de região para região, de ilha para ilha, segundo Lopes Filho, sendo a mais comum a seguinte: “Quem souber mais, conte melhor!”. No entanto, há outras duas formas, muito conhecidas, e referidas por diversos autores, que são as seguintes:

Ken k'máx piknin
Bá ta koré pa bera d'mar,
Bá panhá um sak d'dinher

Ou

Sapatinho pa mar riba
Sapatinho pa mar báxu
Ken ki sabi más konta midjor! ⁶⁶

E ainda uma terceira fórmula, muito usada também, que contempla as duas anteriores:

Sapatinha rubera riba
Sapatinha rubera baxu
Ken ki sabe mas
Konta midjor
Ken k'és mas pikinoti
Pa ba panha um saku di dinheru
La rubera ta ba baxu! ⁶⁷

Abrir estórias configura-se como um movimento simbólico em que a “botadeira” anuncia a abertura do mundo simbólico da fantasia e da imaginação a que ela e o auditório vão adentrar, do mesmo modo que fechar as estórias é encerrar esse mundo da fantasia para possibilitar o retorno ao mundo cotidiano, do

⁶⁶ Quem for mais pequeninho/Corra até a beira-mar/E apanhe um saco de dinheiro. Ou Sapatinho pelo mar acima/Sapatinho pelo mar abaixo/Quem souber mais que conte melhor (Tradução livre do crioulo badiu)

⁶⁷ Sapatinha ribeira acima/Sapatinha ribeira abaixo/Quem sabe mais/Conta melhor/Quem é mais pequeno/Apanha um saco de dinheiro/Na água que está a correr (Tradução livre do crioulo sampadjudo). Obs.: Ribeira aqui não se refere apenas a um curso d'água, mas sim à precipitação que a precede, ou seja, uma tromba d'água que está deslizando para baixo, de acordo com as explicações da amiga cabo-verdiana Verónica Ramos Oliveira Custódio.

dia a dia. Esses rituais destinam-se, portanto, a marcar as fronteiras entre o mundo mágico e o mundo real.

Acreditamos que cada povo tem uma maneira especial de contar suas histórias, de abrir ou fechá-las. Destacamos aqui, pela sua singularidade, a maneira como as histórias são fechadas em Moçambique, de acordo com o relato de Mia Couto, no livro *Pensatempos – Texto de opinião*:

Os contadores de histórias do meu país têm que proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm que “fechar” a história. “Fechar” a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que os relatos históricos são retirados de uma caixa que nos foi deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final da cerimonia, o narrador volta-se para a história – como se a história fosse uma personagem – e diz-lhe: “Volta para casa de Guambe e Dzavane”. É assim que a história volta a ser encerrada neste baú primordial” (COUTO, 2005, p. 108).

Sobre a contação de histórias em Cabo Verde, Baltasar Lopes, em ensaio na Revista *Claridade*, em maio de 1958, sublinha a importância da contribuição individual para a valorização da matéria narrada, enaltecendo o contador de histórias como um artista: “Dubá stória” não é para qualquer” (LOPES, 1958, p. 75). E cita a visita de um contador de histórias à Ilha de São Vicente por iniciativa de alguns defensores do folclore cabo-verdiano:

[...] estive em S. Vicente *Preto di Nhâ Maria di Pé di Finingue*, analfabeto. Pois bem: é um narrador que nasceu para esta função especial da sua vida” [...] Afinal, se vimos bem as coisas, é o gênio individual que particulariza o artista, seja ele culto ou pertença ao chamado povo. E resta saber a quem o homem deve mais agradecer: se ao ‘homem do povo’ que nutriu a sua infância com ‘stórias’ e ‘exemplos’, se ao ‘intelectual’ preso aos interesses e preconceitos das suas capelas” (LOPES, 1958, p. 75).

A respeito da contação de histórias, e com base na citação acima, lembramos a *performance* de que essa prática social se reveste, referida por Paul Zumthor (1993). No caso cabo-verdiano, também há *performance*, porém com ênfase na

linguagem, com a imitação dos sons e das vozes das personagens, de que a de Ti Lobo é emblemática, seguida de gestualidade que encanta a plateia.

As histórias são contadas sempre por uma pessoa mais velha, que fica sentada em um banco, portanto em um nível acima da audiência, ao redor do qual sentam-se no chão os ouvintes, compostos de crianças e de adultos, alguns inclusive vindos de longe para ouvir as histórias em horários determinados. Geralmente, isso ocorre na frente da casa, ou então ao redor de uma pequena fogueira de paus e carvões, que no entanto não é acesa para esse fim, mas especificamente para alimentar o fogão de três pedras instalado fora da casa ou num cômodo coberto, nos fundos, chamado de cozinholá. O paradigma africano de contar histórias ao redor da fogueira não se aplica ao caso cabo-verdiano, pois quando isso ocorre é em volta do fogão que, por acaso, está aceso.

Há uma razão de ordem prática para a ausência de fogueiras, comuns em outros contextos africanos à noite na hora da contação de histórias. Como sabemos, o arquipélago de Cabo Verde é de origem vulcânica e tem um clima semiárido com secas cíclicas, o que inviabiliza a queima de madeira, uma vez que promove a desertificação e agudiza o problema da seca que assola o arquipélago.

O fato comum e relevante aos ciclos do Lobo guineense e cabo-verdiano é que ambos fertilizam o imaginário dos cabo-verdianos e dos guineenses, constituindo fontes privilegiadas da Literatura Infantil e Juvenil de ambos os espaços geográficos, fortalecendo a identidade cultural desses povos.

CAPÍTULO 5 – LITERATURA INFANTIL E JUVENIL CABO-VERDIANA NO ARQUIPÉLAGO E NA DIÁSPORA: GRANDES MARCOS

5.1. “Bíbia”: seres sobrenaturais na Revista Claridade

Minha avó não compreendia que era ela, Nhá Rosa, Nhô Chic'Ana, todos os velhos, que, com as histórias que a sua experiência tinha depositado, iam modelando minha alma de menino.

(Chiquinho)

Como referido anteriormente, o romance **Chiquinho** estrutura-se em três partes: “Infância”, “São Vicente” e “Às águas”. Consideramo-lo um romance de formação (*Bildungsroman*⁶⁸), no sentido de que retrata a evolução da personagem Chiquinho nas etapas de sua formação física e moral (infância, adolescência e idade adulta) e cada parte que compõe o romance está diretamente ligada a essas etapas.

Sintetizando essa arquitetura, uma longa analepse (*flashback*) rememorativa é a base de construção do romance, narrado no presente do indicativo, até um ponto do discurso em que o uso do pretérito mais-que-perfeito indicará o final do fluxo de memória; no último parágrafo, a prolepse se abrirá ao futuro de Chiquinho na América. Esse tipo de composição leva o leitor a perceber nitidamente que o narrador–protagonista encontra-se posicionado num tempo ulterior com relação ao seu relato.

Assim, na primeira parte, precedida da epígrafe “*Corpo, qu’ê nêgo, sa ta báí; / Coraçom, qu’ê fôrro, sa ta fica...*” (“O corpo, que é escravo, vai; / O coração, que é livre, fica”), o protagonista recorda, com imensa saudade, acontecimentos de sua infância, passada na ilha de São Nicolau: a rotina familiar rural, a iniciação às

⁶⁸O romance de formação centra-se no processo de constituição e consolidação da personalidade de uma personagem, geralmente desde a sua infância ou adolescência a maturidade.

primeiras letras na escola do Caleijão e depois a passagem pelo liceu-seminário da Vila de São Nicolau, os casos, as brincadeiras, os ciclos de seca e fome, os baleeiros que vinham da América, numa linguagem que entremeia a língua portuguesa com a língua materna (o crioulo).

Na segunda parte, a ida para o liceu na Ilha de São Vicente abre ao menino do campo as portas da cidade, inicia-o no amor, na vida urbana, nas tertúlias, conduzindo-o à busca de mudanças sociais como a fundação de um grêmio e de um jornal no arquipélago. A decadência do Porto Grande faz parte do cenário, na busca de expressar a escassez de oportunidades que o contexto cabo-verdiano da época oferecia.

Na terceira parte, «As-águas», o núcleo da matéria narrada é a volta de Chiquinho (como professor) à ilha de origem, que vive uma seca prolongada (a ausência de águas), e a proposta do caminho que pode facilitar a sua sobrevivência física e intelectual: a emigração por mar, a caminho da América do Norte, experiência já vivida pelo pai e pelo avô em busca de melhoria de vida. Volta-se, portanto, ao início do romance, mais precisamente à epígrafe, que tematiza a emigração, a *Hora di Bai* tão intensamente vivida pelo povo cabo-verdiano (Hora da despedida), numa trajetória circular da narrativa, mas que supõe uma aprendizagem do protagonista.

O texto intitulado “Bibia” foi publicado como excerto do romance **Chiquinho** na revista *Claridade*, em março de 1936, e corresponderá, mais adiante, ao capítulo 24 da versão final do romance⁶⁹. No terceiro número da revista, datado de março de

⁶⁹ Para fins puramente metodológicos utilizamos para citação e análise o capítulo 24 do romance **Chiquinho**, publicado no Brasil em 1986, pela Editora Ática, correspondente ao excerto “Bibia”, publicado na revista *Claridade*, em 1936. Referimo-nos, entretanto, em nossa tese, não ao capítulo 24, mas sim a Bibia que é o título dado em 1936 ao excerto, tratando-se do mesmo conteúdo publicado no romance, à exceção de uma ou duas palavras no máximo, que não comprometem nem diminuem a qualidade artística do texto, nem sua compreensão pelo leitor.

1937, foram publicados excertos numerados de 1 a 5, correspondentes, respectivamente aos capítulos 16, 29, 23, 18 e 22 da primeira parte do romance intitulada “Infância”.

Como se vê, os excertos publicados na *Claridade* não corresponderam à mesma ordem de apresentação no romance, e esse fato não impactou a compreensão dos respectivos leitores, porque tanto os excertos como o romance, que viria a público mais tarde, estão organizados de forma muito dinâmica pelo autor, em coerência interna, em uma linha cronológica (embora não rígida), enfatizando sempre a linguagem artística que permeia as lembranças do narrador-personagem, aquele que relata toda a trama do romance, participando ativamente do enredo.

“Bibia”, portanto, corresponde integralmente ao capítulo 24 do romance, e dá nome ao excerto publicado em *Claridade* por tratar de eventos associados àquela personagem-título. O romance **Chiquinho** é todo permeado de histórias da infância, de saudades, de lembranças, de personagens que marcaram a vida do protagonista, das lembranças de seu pai, de sua avó, de seus amigos, de sua primeira namorada. Bibia é uma dessas personagens rememoradas.

Considerado o primeiro romance moderno de Cabo Verde, **Chiquinho** se insere no universo literário postulado pela revista *Claridade*, da qual o autor, Baltasar Lopes, foi um dos fundadores. Como já mencionado anteriormente sobre a origem daquela revista, ressaltamos que temas candentes na Literatura Cabo-verdiana dos anos 1930 foram muito recorrentes até, sobretudo, os anos 1960: a seca prolongada, a fome, o flagelo, o abandono das ilhas, o vento leste (também chamado harmatão), as mortandades pela fome e por outras razões decorrentes da seca (doenças, pragas, epidemias, distúrbios gástricos por chás tornados tóxicos

etc) e a emigração são temas que marcaram a Literatura Cabo-verdiana no período citado e ainda persistem em algumas produções. E marcaram também o romance *Chiquinho*, de forma ora contundente, ora profundamente lírica, sob o signo da memória: “Como quem ouve uma melodia triste, recordo a casinha em que nasci, no Caleijão” (LOPES, 1986, p. 6).

Toda a narrativa se estrutura sob a direção da voz do narrador-personagem em uma reminiscência da infância, resgatando a memória, que não é apenas individual, familiar, mas também coletiva, de toda a comunidade circundante, representando um registro ficcional de um determinado momento da história de Cabo Verde, pois sabemos que, muitas vezes, a Literatura se antecipa à História. A comunidade de vizinhos, trabalhadores, rezadores, pescadores, ex-marinheiros, donas de casa, mulheres que tiveram seus maridos distanciados pela emigração e que sozinhas criavam os filhos, crianças que trabalhavam nas roças, a família de Chiquinho e a relação dela com empregados, colaboradores, vizinhos e pedintes, a criação de filhos alheios, toda essa população é retratada como um grande cenário das ações do protagonista que decorrem nesse contexto ficcional.

O início do excerto “Bibia”, publicado na revista *Claridade*, já indicava o que ia se desenrolar no romance: “Bibia Ludovina estava com alma. Logo depois da ceia eu e a restante meninência ouvíamos na Água-do-Canal a conversa dos maiores, quando Pedro Xamento chegou dando a notícia” (LOPES, 1986, p. 47).

O capítulo 24 do romance, na parte “Infância”, centra-se na personagem Bibia, que “estava com alma”, o que significa dizer que estava perturbada psiquicamente por ação de um ser não pertencente ao plano físico, material em que vivemos, mas, sim, ao plano transcendente, espiritual. O capítulo retrata a luta dessa mulher, Bibia, com um espírito que a atacara, “cangara” nela (isto é, subira

nela como se fosse uma canga em cima de um animal), e ela gritava desesperadamente que queriam matá-la. Demonstrava seu desespero com uma voz rouca, diferente, uma voz máscula, o que convencia a vizinhança de que era mesmo um espírito que a estava atacando e falando por intermédio dela. Reuniram-se na vizinhança os mais cristãos, aqueles que tinham o poder de expulsar o espírito com rezas, orações e exconjuros, assim como de doutriná-lo, conversando com ele e sabendo das razões porque estava perturbando Bibia, a fim de convencê-lo a voltar para o mundo espiritual.

Nessa reunião, em casa de Bibia, com todos juntos rezando para dar ajuda com preces e orações, Nhô João Joana que é quem vai intimar o espírito [ou alma que estava com Bibia] a se manifestar, identificar-se e, uma vez orientado, a deixar a vivente em paz. Essas reuniões em que participam todos, homens, mulheres e crianças, são características de Cabo Verde e sintetizadas na expressão *djunta-mon* (juntar as mãos), já referida neste trabalho, que consiste na entre-ajuda de todos, seja para a sementeira, para a monda, remonda ou tresmonda (etapas da plantação em que se tiram as ervas daninhas ou matos que atrapalham o crescimento das mudas), seja na colheita, estendendo-se às festas e rituais, em que todos colaboram. As crianças também participam ativamente da vida comunitária. Portanto, parece-nos plausível, nesse contexto, que as personagens infantis do romance participem de eventos ficcionais em que surgem entidades do plano sobrenatural.

No caso do espírito, vejamos como se dá a cena em que ele é interpelado:

Quando ela [Bibia] viu aquele povo todo entrando gritou:
 - Que é que vocês vêm cá fazer? Para trás, vão para fora, saiam!
 Vocês vêm me matar! Não quero que me matem!
 Seu olhar desvairava-se ainda mais. Depois a voz suplicava,
 enfraquecida: *bocês câ matóme, bocês câmatóme!*
 Nho João Joana avançou para Bibia. Gritou imperativo:

- Da parte de Deus, quem sois? Bibia soltou uma gargalhada longa, que lhe botou a cabeça para trás. Nho João, autoritário:

- Em nome de Deus Nosseseñhor Jesus Cristo, que veio à terra para nos remir e salvar, ordeno-te que me digas quem és!

[...]

- Sou António Carrinho. E contou que era António Carrinho. Saiu de Sam-Nicolau num navio-de-baleia. Depois de seis meses de pescaria, tocaram em Dominica. Acamaradou-se com uns naturais, com quem esteve bebendo. Depois por uma questão de mulheres, um deles deu-lhe dois lanhos no pescoço. Morreu, mas deixou sem cumprir uma promessa que havia feito, quando esteve doente de febres ruins, de rodear a igreja da Vila, de joelhos, com uma vela na mão. Agora voltava para pedir que rezassem orações para descanso da sua alma e desconto da promessa não cumprida.

[...]

Mas a caminho de casa lá me chegava sempre o grito de Bibia. Toda a noite aquele grito me este martelando nos ouvidos. [...] Sonhei que quatro homens, negros como carvão, avançavam para mim, de navalha aberta para me matarem. Mas todos tinham a cara mesmo de Bibia [...] Quando chegaram ao pé de mim, soltaram uma gargalhada que parecia vinda do fundo do Inferno. Quis gritar, mas tinha a garganta apertada. Só pude pedir:

—Não me matem, não me matem! (LOPES, 1986, p. 53)

Esse capítulo de **Chiquinho** trata da experiência do narrador-personagem, ainda na infância, com seres que não pertencem ao mundo material, tangível, concreto, que nos rodeia e que obedece a regras e leis da natureza; outras personagens também evocarão entidades sobrenaturais: Bibia Ludovina “estava com alma”; Nhô João Joana “veio em reforço de Pedro Xamento” (LOPES, 1986, p. 46); Nhá Rosa, que lembrou que “Fina Canda morreu de espírito [...] O falecido, que Deus haja, viu à hora da morte da Fina um grande avejão branco levando a alma dela” (Ibidem, p. 48); Nhô João Joana: “Este que cangou em Bibia não é de brincadeira. Só quer gritar e descompor toda a gente.” (Ibidem, p. 48); Chico Zepa “não acreditava em alma errando por este mundo por mais de cem anos depois da morte” (Ibidem, p. 49).

No caso de Bibia Ludovina, há dois níveis de focalização do problema do espírito cangado. Inicialmente, uma descrença na veracidade dessa informação; posteriormente, há uma constatação por parte das personagens de que aquilo teria

acontecido e que o espírito teria se manifestado e sido doutrinado, indo embora a seguir. Entendemos que as experiências descritas são intrapsíquicas e ocorrem naquele espaço para o qual ainda não há respostas definitivas da ciência.

Do ponto de vista literário, podemos contatar que a hesitação ou incredulidade que caracteriza o fantástico, como definido por Tzvetan Todorov, não se apresenta nesse capítulo: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). A incredulidade inicial se desfaz tão logo se manifesta a aceitação das personagens de um estatuto de sobrenaturalidade; o episódio narrado insere-se no âmbito do maravilhoso: “A alma passou mesmo junto dele. Quando deu acordo de si, Nhô Chic’Ana desabalou na carreira como cavalo de olho furado” (Ibidem, p. 49).

O capítulo de Bibia Ludovina envolve diversas personagens, ao mesmo tempo em que traz para o universo literário o resgate de narrativas orais, de casos que são contados na comunidade e que se reportam a eventos sobrenaturais. Um aspecto importante a considerar é que a revista *Claridade* preconizava, como projeto estético, a valorização da cultura e da língua cabo-verdianas e das tradições orais crioulas, e Baltasar Lopes, como um dos criadores da revista, abraçou esse projeto com empenho. Nas narrativas orais cabo-verdianas, a exemplo das narrativas do ciclo do Lobo, persistem diversos seres maravilhosos, dentre os quais incluímos os chamados espíritos, pela sua característica de transcendência⁷⁰, de não existência real dentro das regras do mundo tangível.

⁷⁰ Importante ressaltar que em Cabo Verde existe, e já existia na época na escritura do romance, uma doutrina espírita reencarnacionista cristã, chamada Racionalismo Cristão, fundada em Santos, Brasil, em 1912, por dois imigrantes portugueses, prósperos negociantes de café e de exportação de secos e molhados (cf <http://www.racionalismo-cristao.org.br>). Em entrevista de Baltasar Lopes a Michel Laban (s.d., p. 35-36), o escritor relata, na época da escritura do romance, a existência de movimentos espíritas em São Vicente, depois ampliados para demais ilhas após a Independência, e

Assim, designamos como seres mágicos ou maravilhosos aqueles que não se inserem no âmbito da realidade concreta, palpável, e cuja existência escapa às leis da realidade circundante.

Em Cabo Verde, esses seres mágicos ou maravilhosos incluem o lobo que fala, que é antropomorfizado (come com as mãos, pesca, casa, tem filhos etc.), ou ainda o Lobo representado por um homem, com limitações mortais, mas com poderes mágicos. Exemplo desta variante (dentre centenas delas) é o Ti Lobo que, representado por um homem, entra numa vaca e fica dentro dela comendo tranquilamente, até que o animal é morto pelo dono; Ti Lobo, colocando-se disfarçadamente ao lado, esbraveja que havia sido sujo pelos líquidos da vaca e ameaça processar o proprietário do animal denunciando-o ao rei, no intuito de obter vantagens para desistir do intento.

Esse lobo cabo-verdiano, na terminologia de Canclini (2003), é resultado de hibridação, pois, com poderes mágicos, passa de homem a lobo não por um processo de metamorfose definido, datado, mas sim devido a um longo processo cultural: com o tempo, os intercâmbios culturais, o contato com novas culturas, a interpenetração delas no mundo globalizado, esse lobo se modificou, adquiriu uma nova configuração, sem perder, entretanto, a original, embora esta concepção um dia possa diluir-se em novas configurações (ou não, a depender da resistência cultural). Como afirma Laraia (1999, p.50), do ponto de vista antropológico, “a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Esse processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo”.

especifica o Racionalismo Cristão, que será mencionado no romance **Chiquinho**, do qual destacamos uma passagem: “[O Sr. Euclides] tomou-me de grande simpatia. Confessou que eu e José Lima éramos as únicas pessoas com quem ele podia conversar sem a preocupação de ‘se defender’. Há muitos anos que virara espírita. Explicou-me as razões que o levaram a abandonar a modalidade cardecista, para abraçar ‘o verdadeiro espiritismo, racionalista e cristão’” (LOPES, 1986, 135-136).

Outros seres maravilhosos componentes do imaginário crioulo, já mencionados neste trabalho, são os híbridos Mãe Pêxe Cabalo (antropomorfizada), Chibinho, (rapazote representando por um cabritinho ou por um lobinho) e outros seres, do plano transcendente, apresentados em várias obras da Literatura Cabo-verdiana e que terão um lugar privilegiado no romance **Chiquinho**, na parte “Infância”, principalmente, estabelecendo um profícuo diálogo com o imaginário infantil e juvenil.

Esses seres maravilhosos, além dos chamados espíritos, são as bruxas, as feiticeiras, as sereias, as luzonas. Podemos acrescentar ainda ao conjunto o canelinha, a capotona, a catchorrone e os gongons, que povoam a cultura crioula e dinamizam-lhe o imaginário.

Desses, destaca-se a capotona, um ente sobrenatural, assim chamado porque se apresenta em horas minguadas⁷¹ com um capote, andando, arrastando correntes, e assustando as pessoas. Em “Bibia”, Nhô João esclarece:

— Os finados têm por sentença desfazerem eles mesmos o mal-feito que tiverem deixado neste mundo. O dinheiro do velho Zeferino foi adquirido na venda do corpo de filhos de parida. Dizem que a sua alma, depois de desentulhado o dinheiro, tem de andar sete anos a parti-lo pela pobreza. Se não partir, vira capotona (LOPES, 1982, p. 49).

Seres há do maravilhoso, do mundo mágico ou transcendente, que infundem medo nas pessoas e aqui, em especial nas personagens do romance. Luís Romano, consagrado folclorista cabo-verdiano, retrata alguns desses “medos”, representados por seres do mundo maravilhoso aos quais nos reportamos ao longo deste trabalho. O pesquisador lembra que nem todos os seres ou “medos” se apresentam da mesma forma em todas as ilhas, havendo variações entre eles, por nós constatadas em diversos relatos de informantes ou obtidas da Literatura Cabo-verdiana. Façamos

⁷¹ Horas minguadas podem ser ao meio-dia, quando o sol está a pino e as pessoas não circulam tanto nas ruas, como à meia-noite, em que as ruas estão desertas.

do capotona, segundo a descrição dada por Luis Romano, relativamente à sua ilha natal, Santo Antão, uma ilha agrícola com tradição de trapiche à época da escritura de **Chiquinho**:

Monstrengo que tem diversos nomes e semelhanças e ‘enrosca’ ou cerca os ‘plingrines’ ou peregrinos que viajam em horas aziagas. Ele pode ser dócil como qualquer animal doméstico e acompanhar a caravana, quando é ‘mentado’ ou mencionado pelo nome de bicho caseiro. Assim, até protege os viajeros e nenhuma outra ‘Bicha-Féra’ se aproximará para embargar o caminho. Se, porém, algum imprudente desata um insulto ou maldições, a ‘Capotona’ cresce de vulto até abafar a criatura, que neste caso ou enlouquece, ou perde a fala. Se o grupo entoar orações apropriadas e invocar ‘Jesus, Maria e José’ é ‘muito capaz’ de conseguir salvação e o bicho desaparecer num estrondo (ROMANO, 1970, p. 144).

Em “Bibia”, a Capotona refere-se a um espírito ou ser maravilhoso que não se comportou adequadamente em vida, vendendo crianças, e depois de morto, deve repartir o dinheiro entre os pobres ou se transforma em capotona. Ressalve-se que as crianças também ouvem histórias de capotona nas zonas agrícolas do interior das ilhas. E, como o narrador-personagem de “Bibia”, também tem medo, cobrindo-se à noite para dormir sem deixar os pés de fora, ou seja, vivenciam o medo e o prazer das narrativas orais, que dinamizam seu imaginário. Lembramos, como já referido anteriormente, que essas histórias são menos contadas na contemporaneidade, devido a outros interesses que atraem as crianças e jovens como os jogos, novelas, brinquedos modernos e tecnológicos etc.

No caso específico dos seres maravilhosos que são mencionados em “Bibia”, como por exemplo, os espíritos, as crianças também convivem, na realidade cultural cabo-verdiana, com narrativas orais e casos que os tematizam. Espíritos, almas penadas, espíritos enganchados nas pessoas (cangados, de canga) fazem parte do universo crioulo. Os casos de almas penadas e de espíritos exercem particular interesse no narrador-protagonista de **Chiquinho**:

A conversa seguiu no assunto que mais me interessava: almas do outro mundo. Não que eu fosse destemido. [...] ficava cheio de medo quando contavam histórias de finados. Mas seduzia-me o mundo desconhecido que vivia nessas histórias, o pitoresco aziago das correntes arrastadas, gritos angustiados, choros alta noite, pedindo orações (LOPES, 1986, p. 48)

Há diversas referências a seres sobrenaturais, mágicos e maravilhosos que infundem medo no narrador-personagem e, nos momentos de reminiscência, muitas dessas narrativas representam sonhos gerados a partir do que foi ouvido, proliferando em novas narrativas, como uma espiral, revitalizando o imaginário. Porém, o que antes era do âmbito do maravilhoso, não existe mais à medida que a personagem desperta, retornando ao concreto cotidiano:

Veio-se a falar de uma casa grande em ruínas que havia no Salto. Contaram dela casos tão terríveis que era o meu maior desejo conhecê-la. Uma vez que Pitra Marguida ia de jornada para Juncalinho, fui com ele de propósito para espiar. Cheguei a sonhar com ela. [...] o seu vulto aumentou do tamanho de um gigante [...] eu sentia a respiração do monstro vassourar-me o rosto como uma lixa. Já os seus braços, encurvados em arco, me tocavam. Ao sentir o contato, dei um grito. Acordei cheio de medo. Cobri a cabeça e rezei padre-nossos e ave-marias (LOPES, 1986, p. 48).

Essa volta à realidade é transitória, funciona como um artifício narrativo, porque novamente o maravilhoso voltará a permear o enredo, como um fluxo de estórias. As personagens estimulam-se mutuamente a contar estórias que ouviram contar, a rememorar casos antigos de infância e mocidade, lembranças às quais subjazem elementos identitários da cultura cabo-verdiana: “Nhá Rosa Calita recordou um acontecimento da sua mocidade. Perguntou a Nhô João: — Você lembra-se do caso de Fina Canda?” (Ibidem, p. 50). Uma outra narrativa oral de espíritos recomeça.

O mundo das narrativas orais está presentificado em “Bibia” com a contação de casos, como de resto em todo o romance, marcando profundamente a vida do narrador-personagem e das demais personagens, assim como a vida crioula em

geral, infundindo a noção de pertencimento, de identidade em todos os membros da comunidade.

Diversas são as narrativas orais que se vão encadeando no romance **Chiquinho**, introduzidas por personagens do convívio comunitário e familiar do narrador-personagem e continuadas por outras, de modo que várias vozes participam acrescentando dados; ou ainda, o que é mais comum, o narrador-personagem, estimulado por suas lembranças ou pelas conversas de que participa, conta as narrativas orais, como no exemplo abaixo, em que são referenciadas ações de Nhô André Crioulo, personagem conhecida por suas habilidades “para botar feitiços e fazer curas, apenas com ervas e orações, numa língua que só ele entendia” (Ibidem, p. 50), Observemos:

Contaram o caso de José Capado. Era homem casado, mas tinha uma mulher muito ciumenta [...] A mulher botou-lhe as calças abaixo e capou-o. Depois chamou Maria Guida [a amante] [...] Maria Guida caiu no chão espumando pela boca, com um faniquito. [...] Foi um grande abalo na Estância. A ferida custou a sarar. Nhô André Crioulo é que a curou com uns emplastros de ervas piladas juntamente com cabelos do sovaco de Maria Guida. Mandaram a mulher por cinco anos para o degredo da costa de África (LOPES, 1986, p. 51).

Para Walter Ong (1998, p. 55), a descrição da violência é uma das características da narrativa oral. Em **Chiquinho**, constatamos algumas dessas narrativas orais que traduzem violência e que são apropriadas literariamente. Há, porém um aspecto que diferencia a violência da narrativa oral do lobo, por exemplo, da narrativa do João Capado. Enquanto naquela as personagens são seres maravilhosos, imaginários, neste caso são seres inspirados no mundo real, cotidiano, inseridos no espaço ficcional, portanto, personagens assemelhando-se a pessoas reais com suas complexidades, sofrimentos e contradições.

Acrescente-se que esse encaixar constante de narrativas orais por personagens forma um fio que vai se desenrolando em “Bíbia”, levando-nos a verificar a persistência do narrador benjaminiano (BENJAMIN, 1985) e de sua capacidade de narrar.

Walter Benjamin (1985, p. 197-221) postulou o fim do narrador oral juntamente com a sociedade industrial, uma vez que esse narrador que se inspira nas suas próprias experiências e nas experiências dos outros estaria em crise. Para ele, existia dois tipos de narradores orais arcaicos: o agricultor e o viajante (quem viaja tem muito o que contar), e que essa arte de narrar foi aperfeiçoada pelas corporações de artífices. Com o advento da sociedade industrial culminando com o fim das corporações de artesões, a experiência de narrar estaria no fim. Ele lembra que no final da Primeira Guerra observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, justamente pelo empobrecimento da capacidade de relatar experiências (Ibidem, p. 198).

Segundo ainda Walter Benjamin, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Ibidem, p. 200), e é justamente o tio de Chiquinho que vai dar a ele o conselho da emigração, arrependido por não ter emigrado: “— Larga tudo isto! Vai para a Guiné, para Angola, para o Brasil, para o Diabo! Mas não fiques aqui...” (LOPES, 1986, p. 150). Vê-se, portanto, em **Chiquinho**, a persistência do narrador oral postulado por Benjamin, seja num conselho de ordem prática, seja fundamentalmente no narrar constante que acontece no romance, envolvendo diversas personagens.

Da maneira como foi estruturado, dividido em partes cronológicas, da infância do narrador-personagem à vida adulta que culmina com a emigração para os Estados Unidos, o romance pode dar a impressão de pouca complexidade. No entanto, a complexidade do enredo é determinada pela plêiade de personagens que vão compondo um retrato do universo crioulo, enredando-se em narrativas imbricadas uma nas outras. Nessa tessitura, há personagens mais densas e complexas, como outras mais simples e previsíveis, construídas todas, entretanto,

com tal humanidade que nós, leitores, julgamos já as conhecer ou que gostaríamos de conhecê-las: é o caso do narrador-protagonista, de sua mamãe-velha (avó), de sua mãe, de seu irmãos, amigos, de Nha Calita, de Totone Menga-Menga (com seus poderes mágicos de espantar bruxas, contar histórias e de curar pessoas), Nhô Chic'Ana (grande amigo de Chiquinho e também contador de histórias).

A leitura do romance, pela sua complexidade narrativa, deixa gravada no leitor uma série de fatos e acontecimentos organizados em um enredo e vividos por personagens, como lembra Antonio Candido (2002, p. 53). E acrescenta: a relação personagem-enredo é tão indissociável que, quando pensamos em um, pensamos no outro, como vivem, o que fazem, de tal sorte que “o enredo vive através das personagens; as personagens vivem no enredo” (Ibidem).

Como nos lembra Walter Ong, a personagem mais complexa e densa do romance é o resultado de um longo percurso de evolução, de tal modo que sua “complexidade de motivação e desenvolvimento psicológico interno” a tornam semelhante a uma “pessoal real” (ONG, 1998, p. 171).

A personagem é um ser fictício. No entanto, pergunta Candido, pelo fato de ser fictícia, como ela pode “ser”? Paradoxalmente, ela não existe (CANDIDO, 2002, p. 55). A criação literária repousa nesse paradoxo do ser e não ser da personagem, com base na verossimilhança (impressão de uma verdade existencial), o que leva Candido a concluir que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Ibidem).

No excerto “Bibia”, Chiquinho teve a sua primeira aparição na Literatura Cabo-verdiana, por intermédio da revista *Claridade*, introduzido como o narrador-personagem que retratando os eventos relativos a Bibia Ludovina, apossada por

uma “alma”. Pouco a pouco Chiquinho, sem ser nominado, vai conduzindo a narrativa literária como narrador-personagem ao mesmo tempo em que vai se revelando como personagem densa, com complexidade psicológica, dinâmica, multifacetada, qualidades que caracterizam as personagens do romance, mas que os leitores apenas do excerto de *Claridade*, datado de 1936, ainda não podem avaliar no seu aspecto redondo, como definiria Forster (1974)⁷². Chiquinho vai atraindo o leitor, apaixonando o leitor que conviverá com ele um ano depois com novo excerto publicado na revista.

Uma incursão no primeiro excerto de **Chiquinho**, “Bibia”, publicado em *Claridade* (1936), já descortinava para o leitor um mundo de personagens e de histórias, ou seja, de narrativas orais, que as personagens contavam e que o narrador-personagem também vai reportar:

Pedimos à velha Calita que nos contasse o caso de Fina Canda. Era uma história de espíritos, com todos os pormenores habituais: voz de pessoa diferente, gritos, pedidos de reza para cumprimento de promessas que a morte deixou em aberto. Nestas conversas a morte andava ombro a ombro conosco (LOPES, 1986, p. 51).

No excerto Bibia, histórias de morte e de seus desdobramentos (almas penadas e sofrimentos) têm um lugar privilegiado. As crianças — e o narrador-personagem é quase como um porta-voz delas — têm atração pela histórias de morte e de espíritos, levando o narrador-personagem à conclusão, utilizando o verbo em primeira pessoa do singular (indicativo de uma opinião compartilhada), de que há identificação entre vivos e mortos: “Todos os finados tinham os mesmos gostos

⁷² Segundo Edward Morgan Forster (1974, p. 89-104), as personagens planas correspondem aos “temperamentos”. São construídas em torno de uma única ideia ou qualidade que perdura ao longo do romance. As personagens esféricas são complexas, de grande densidade psicológica, capazes de nos surpreender de maneira convincente; trazem em si a imprevisibilidade da vida.

e as mesmas necessidades dos vivos. Nós concebíamos a morte como uma outra vida semelhante a esta” (LOPES, 1986, p. 51).

A relação do narrador-protagonista com as histórias de espíritos é ambivalente: ao mesmo tempo em que desperta atração, desperta o medo, decorrendo daí uma atitude religiosa, de proteção: “Eu sentia medo dos gritos e das gargalhadas de Bibia Ludovina, furando a noite. Ia a rezar baixinho. Quando passava junto de uma sombra de pé-de-mato, fazia o pelo-sinal” (LOPES, 1986, p. 52).

Os sonhos do narrador-personagem são utilizados pelo autor como estratégia textual com dupla finalidade: reafirmar o impacto das histórias de espíritos que alcançam o ouvinte até mesmo quando ele está dormindo; e contar uma nova história dentro de um projeto narrativo em que as histórias vão se encaixando e se desenrolando, como no romance **Chiquinho**. Neste contexto insere-se o sonho de Chiquinho, após a ida à casa de Bibia Ludovina:

Sonhei que quatro homens, negros como carvão, avançavam para mim, de navalha aberta, para me matarem. Mas todos tinham a cara mesmo de Bibia, tal como a vi nessa noite, boca retorcida, olhos desvairados. Quando chegaram ao pé de mim, soltaram uma gargalhada que parecia vinda do fundo do Inferno. Quis gritar, mas tinha a garganta apertada. Só pude pedir: — Não me matem, não me matem! (LOPES, 1986, p. 54).

A frase final proferida por Chiquinho, no sonho, retoma a fala de Bibia Ludovina e estabelece um elo entre o sonho e a realidade, reafirmando a presença do sobrenatural no imaginário crioulo retratado na ficção, ao mesmo tempo em que a identificação da alma cangada dialoga com o espiritismo, doutrina mencionada por Baltasar Lopes em entrevista a Michel Laban (1985), demonstrando sincretismo religioso no universo ficcional, compatível com a realidade das ilhas.

Stória (em língua cabo-verdiana) ou história significa a narrativa oral ou conto popular e tradicional do arquipélago de Cabo Verde. No universo crioulo ainda se utiliza esse termo no cotidiano das comunidades e das famílias ao se referirem às

stórias a serem contadas. Observem o que diz Tomé Varela: “N ta komesa pa fla ma “stória” y “kontu”, entri nos, e omésmu kusa, enbóra palábra “kontu” ser di uzu más rasenti, talbes intruduzidu na linguáji kumun pa gentis letrádu. Na Káuberdi, sima na tudu párti di mundu, stória sta spadjádu pa tudu kántu, apezár di oxi na mutu ménus bóka ki na pasádu, pa txeu razon (outu izijénsa y atrativu psikusosial, influénsa di modrnismu, purizénplu” (SILVA, 2005, p. 241)⁷³.

As narrativas orais, como já tivemos oportunidade de observar, constituem-se de determinadas estruturas que se repetem, preservando, à medida que são novamente oralizadas, uma parte delas que não podemos precisar exatamente, e que vai agregando novas informações conforme se atualiza. Por isso, mais uma vez, destacamos as propriedades das narrativas orais, sendo as mais importantes a mobilidade e a permanência, sem prejuízo das demais. No espaço arquipelágico de Cabo Verde, a dificuldade de transporte e de comunicação entre as ilhas desde o seu povoamento, a diferença de época e de condições de povoamento das diversas ilhas, os diferentes tipos étnicos que as povoaram são condições que ratificam a permeabilidade das narrativas populares crioulas, justificando suas inúmeras variantes.

É de se ressaltar que, no espaço cultural cabo-verdiano, as narrativas orais em que surgem seres maravilhosos estão fortemente presentes, e como já relatamos, as crianças e jovens participam ativamente da vida comunitária, compartilhando da emoção suscitada por essas narrativas. Elas constroem a identidade cultural do cabo-verdiano, porque formam o lastro cultural das comunidades. Os casos (como o do João Capado, por exemplo), narrativas orais

⁷³ Tradução livre: Começamos por falar que estória e conto, entre nós, é a mesma coisa, embora a palavra conto ser de uso mais recente, talvez introduzida na linguagem comum pelas pessoas letradas. Em Cabo Verde, como em todas as partes do mundo, a estória está espalhada em todos os cantos, apesar de hoje em muito menos bocas que no passado, por muitas razões (outra exigência e atrativo psicossocial, influência do modernismo, por exemplo).

apoiadas em acontecimentos vivenciados ou conhecidos por ouvir dizer e até acrescidos de invenções ao sabor de quem os conta ou puramente inventados mimetizando realidades ficcionais, repetimos, povoam o universo cabo-verdiano fertilizando a cultura, com a intensa participação das crianças e jovens. Como as narrativas de seres maravilhosos ou sobrenaturais, dentre as quais incluímos as de espíritos, presentes em “Bibia” e também presentes no universo cultural crioulo, os casos são compartilhados pela comunidade ou por parte da comunidade.

Lembra Laraia (1999, p. 82) que nenhum indivíduo conhece completamente ou totalmente o sistema cultural em que está inserido, uma vez que a sua participação é sempre limitada. Isso significa que nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua própria cultura. Nesse sentido, os elementos da cultura cabo-verdiana representados em “Bibia”, como um projeto estético do autor, não são compartilhados nem por todas as personagens nem tampouco por todos os cabo-verdianos ficcionalmente representados, e nem compartilhados por todas as pessoas reais da sociedade cabo-verdiana. Não nos podemos esquecer, primeiramente, que se trata de ficção, embora com resgate para o universo literário de traços da cultura crioula relativos a determinados momentos históricos que o capítulo “Bibia” retoma; e, em segundo lugar, que há uma relação intrínseca entre a cultura representada na obra literária e a cultura da qual proveio a representação.

Como a cultura é um processo dinâmico, que recebe influxos internos e externos que a modificam constantemente, podemos concluir que “Bibia” resgata a cultura crioula em determinado momento histórico de sua produção. Porém, muitos elementos que Baltasar Lopes resgata sobrevivem, como as narrativas orais sobre as quais ainda discorreremos, ao nos determos em “Infância”, especificamente.

O papel-chave que a cultura representa na produção dos significados que estão relacionados a todas as práticas sociais engendram preocupações com a identificação, entendida como um processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja por similaridade, seja por diferença (WOOWARD, 2012). Essa identificação, entendida também como um processo contínuo de construção identitária, como definido por Boaventura Sousa Santos (1999, p. 119), aponta e determina aspectos importantes da identidade cultural cabo-verdiana, marcada por diversos processos culturais, dentre os quais destacamos aqui o apelo aos seres transcendentais ou maravilhosos constantes no excerto “Bibia”.

5.2 - Chiquinho – “Infância”

E o mar para mim um campo de batalha em
que se lutava com gigantes enormes para se
conquistar o amor da moça-de-mar.

(Chiquinho)

O aspecto que mais chama a atenção em “Infância”, primeira parte do romance **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, é o diálogo intenso com o imaginário infantil e juvenil e a construção da identidade crioula por intermédio da cultura, fortemente presente e pulsante nas personagens, no enredo, na linguagem, no espaço. A identidade é construída pelas histórias contadas pelo protagonista e pelas histórias que lhe são contadas. É a partir dessa observação que analisamos de que forma esta identidade vai sendo construída, pois são muitos níveis de histórias que compõem o romance: as micro-narrativas que falam do cotidiano mais próximo, de um passado longínquo, como também de um nível acima do cotidiano e que procuram de algum modo definir a cultura crioula. Essa definição é dada por vários elementos que permeiam a narrativa.

Em “Infância” não há uma trama estruturadora, não há uma narrativa principal à qual se agregam outras narrativas, mas uma rememoração e um encadear de narrativas. Não existe um fio narrativo de um romance clássico, que se baseia na trajetória do herói. O que existe é uma rememoração da infância em que vários elementos se agregam, várias personagens se juntam, cada qual trazendo uma contribuição de narrativas que se interpolam, se encaixam, vão criando um fio de narrativas, ou de *stórias*, para utilizar a designação em língua cabo-verdiana, que é o que as personagens fazem. É como se as personagens vivessem para narrar, para ensinar, para as crianças aprenderem a narrar e se tornarem elas próprias narradoras, formando uma tessitura que poderá ser constatada numa leitura global do romance.

A rememoração da infância que se verifica no romance é uma estratégia narrativa do autor para estruturar o narrado, pois embora tenha uma aura de memória, o romance não é memorialista, não se enquadra no gênero autobiográfico. O fato de o escritor ter nascido e passado a sua infância no Caleijão, na Ilha de São Nicolau, e justamente esse lugar ser o espaço ficcional do romance, pode dar a falsa impressão de que o romance seja autobiográfico.

Segundo entrevista do escritor a Michel Laban, quase toda a sua experiência e realização literária é baseada em circunstâncias concretas, em pessoas concretas. Todavia, ele rejeita o caráter auto-biográfico da narrativa, e esclarece que seu pai não emigrou para os Estados Unidos, nem ele próprio emigrou para lá. Embora tenha utilizado nomes reais de pessoas conhecidas como nomes de personagens, como é o caso de Chico Zepa e Nhô Chic’Ana (LABAN, 1985, p. 13), para ele, as personagens são pura ficção. No entanto, alerta para uma personagem inspirada no mundo real:

Agora, no Chiquinho há um personagem que isso sim, que foi até meu aluno: Parafuso, é o chamado Martinho Charuto. [...] A mãe morava no Monte Sossego, muito pobremente... De vez em quando eu ia lá ter... Passavam mal, naquela altura então..., o porto quase que estava deserto de barcos, quase que não aparecia barco nenhum, não havia trabalho — havia fome mesmo, pode dizer-se... De maneira que ele passou muito mal, este rapaz, morreu de tuberculose..., foi mas é desnutrição! (Idem, p. 20).

Sabemos, com Antonio Candido, que a literatura humaniza, e a experiência de leitura nos comprova que a literatura nos ensina sempre algo, nesse sentido tem uma finalidade também educativa da sensibilidade. Desse modo, as diversas narrativas e experiências que se desenvolvem no romance também nos ensinam, nos humanizam.

Assim, as narrativas orais também ensinam bom comportamento não apenas para uma vida feliz comunitária no mundo material em que vivemos, representado ficcionalmente, mas também apontam lições que, se não observadas, poderão engendrar sofrimentos em outros planos, transcendentais, de que as narrativas orais trazem exemplos e seres maravilhosos. Esse plano transcendental ou maravilhoso foge ao plano real conhecido, classificado por diversas taxonomias, esquadrinhado pelas ciências sociais, pela biologia, pela física e todos os campos científicos do conhecimento humano.

Como dissemos anteriormente, **Chiquinho** se nos apresenta como um romance de formação no sentido de revelar e acompanhar um processo de formação de um ser, sua evolução na vida e como ele foi criado: pela mãe, pela avó, pelas empregadas, pelo tio em meio à comunidade de amigos, de vizinhos e de colaboradores familiares que contribuíram para sua formação física, cultural e ética. Pouca coisa acontece no romance, não há um clímax, mas os acontecimentos proliferam dentro de um universo crioulo que combina histórias contadas para o narrador-personagem e pelo narrador-personagem.

Permeia “Infância” uma aura do início mítico das narrativas orais (“Era uma vez”), perceptível no uso abundante do imperfeito do indicativo indiciando a oralidade: “Era a figura do meu avô que ressurgia” (LOPES, 1986, p. 46); “Quando não sonhava, dentando o cachimbo, Nhô Chic’Ana tecia seirões”⁷⁴ (Ibidem, p. 18); “Quando caíam as chuvas, acabava-se para nós a vida boa” (Ibidem, p. 25); “Brincávamos muito com Nhô José, que não tomávamos a sério. Dizia que Santa Rita lhe aparecia todas as noites” (Ibidem p. 63); “Vinham sempre as lições heroicas das histórias de Carlos Magno, romance de Passo-Amor, Branca Flor, de Roldão morrendo pela sua honra” (Ibidem, p. 34).

Às vezes, para dar ênfase, o narrador utiliza o perfeito do indicativo: “Nesse mesmo dia Jireco apanhou grande bebedeira” (Ibidem, p. 21); “Teve um fim triste, Nhô Quimquim” (Ibidem); “Passei cinco anos estudando no seminário as matérias do liceu” (Ibidem, p. 67); “Nunca tivemos soldados de chumbo para brincarmos” (Ibidem p. 57).

A aura mítica do “Era uma vez envolvendo “Infância”, é enfatizada por intermédio das narrativas orais contadas e recontadas pelas personagens formando um encadeamento narrativo que conduz o romance. Essa aura é reafirmada pelos contos maravilhosos que permeiam a narrativa. Assim, o imaginário infantil e juvenil é dinamizado em “Infância” com a utilização da contação de estórias que, como vimos, é um traço marcante da cultura cabo-verdiana. Em Cabo Verde, as narrativas orais estão presentes também no imaginário adulto e são resgatadas pela Literatura. Utilizando uma metáfora da própria vivência crioula nas ilhas, diríamos que, quando olhamos para o céu e vemos riscos brancos de nuvens como se alguém tivesse

⁷⁴ “O mesmo que seiras, espécie de cestos de vime”, de acordo com a nota de rodapé da edição que utilizamos.

dado umas vassouradas no azul, entramos no mundo das *stórias* cabo-verdianas: verdadeiras “fortunas do céu, Amém”.

Infância não significa apenas o começo da vida, do ser, ela tem uma dupla dimensão no romance, ela também metaforiza o nascimento da cultura. E nesse sentido, a primeira parte de **Chiquinho** é compatível com o projeto estético da *Claridade*, que postula um novo começo, um renascimento para a Literatura Cabo-verdiana, tomando distância dos modelos da metrópole colonial e, inspirando-se nas propostas do Modernismo e Regionalismo brasileiros, como já mencionado, como “afinamento de instrumentos”, apropriando-nos de uma expressão de Antonio Candido para os modelos brasileiros em relação aos europeus (CANDIDO, 1989, p. 152).

A Revista *Claridade* centrava a identidade cabo-verdiana no ideário de “fincar os pés no chão”, isto é, divulgar a cultura cabo-verdiana (sobretudo a popular) em todas as suas potencialidades: as tradições orais, o patrimônio imaterial crioulo já declinados neste trabalho, as narrativas orais (*stórias*), a mundividência crioula, a língua cabo-verdiana. Por isso *Claridade* traz, nos seus nove números, poemas, extratos de romances, contos, narrativas orais, ensaios sobre diversos assuntos de cultura (batuque, morna, funaná, finaçon, festas das bandeiras, rituais), enfim, diversos componentes identitários cabo-verdianos.

Valores fundamentais da nacionalidade serão abordados em “Infância”. A importância do ensino, da leitura, do progresso que representa para as ilhas e para o ilhéu o acesso à educação formal como meio de ascensão social de que apenas a elite letrada à época tinha privilégio. Para o ilhéu, o destino era traçado: trabalhar na enxada, nos barcos ou então a emigração. Citamos, a propósito, uma passagem que mostra a valorização das letras. O pai de Chiquinho, todos os anos enquanto viveu

na Ilha, descia à vila e assistia a uma cerimônia do dia da Proclamação da República em Portugal, e depois de “saborear as palavras dos oradores [...] regressava ao Caleijão [e] comunicava aos amigos que Nhô Fulano ou Nhô Sicrano tinha feito um discurso muito importante” (LOPES, 1986, p. 9-10).

Os jovens tentavam fugir da enxada, como Chico Zepa, que havia sido arpoador de baleia, mas perdera a barca, voltando ao Caleijão, sendo que tempos depois “descalçou-se” (Ibidem, p. 40). A imagem do descalçar-se é muito forte dentro da cultura cabo-verdiana de então, porque eram poucas as pessoas que podiam ter chinelos ou calçados. Há relatos de crianças que iam descalças para as escolas. Aqui o autor utiliza essa expressão como uma metáfora sintetizadora dos tempos de crise.

Chico Zepa renunciara obstinadamente a pegar no “rabo da enxada”, e era afrontado por sua mãe e pelos demais membros da comunidade que o achavam preguiçoso. Seu vapor nunca chegava, e entrementes ele nutria o imaginário infantil de narrativas e de seu ideário, compartilhado pela comunidade e pela juventude em busca de trabalho nos baleeiros, apontando para a diáspora: “Quem não saiu daqui não sabe o que é mundo. Eu não fico. Dou um salto em S. Vicente e embarco fugido em qualquer vapor...” (LOPES, 1986, p. 40). Os mocinhos o amavam porque ele lhes descortinava o mundo das narrativas orais contrapondo-se à realidade dura das ilhas: “De quem gostávamos [...] era de Chico Zepa, o marinheiro que não queira passar a sua vida perguntando ao céu se a chuva viria cedo aquele ano” (Ibidem, p. 59). Essas narrativas de forma poética, resgatada pelo escritor para o romance, retratam o cotidiano crioulo das ilhas, o mundo muito parecido com o que existia no arquipélago e que serviu de inspiração ao autor, tomado metonimicamente pelo Caleijão, da Ilha de São Nicolau.

Chico Zepa é valorizado devido à sua capacidade de narrar, contribuindo para a formação da sensibilidade, dinamizando o imaginário infantil, levando a meninência a, por sua vez, também narrar e criar narrativas inspiradas no narrado, e no desejo de liberdade da personagem para fugir ao que as ilhas poderiam lhe oferecer como futuro de trabalho duro e de miséria:

O certo é que ele nos tocava de maneira diferente. Sonhávamos heróis de espada desembainhada. As sugestões das conversas de Chico Zepa prometiam-nos uma vida cheia de aventuras, de lances arriscados, de lutas pela defesa não sabíamos ao certo de quê. Quando eu via os outros – Antonio Bia, Pedro Xamento, Mané Peta – presos nas hortas, a lombar no duro, considerava-os seres inferiores. Por que não eram como Chico Zepa, que não queria ser criado de ninguém? (Ibidem, p. 40).

A aura do “Era uma vez” que permeia Infância dinamiza o imaginário infantil e juvenil e estabelece um diálogo com a Literatura Infantil e Juvenil, não somente pela via do imaginário, mas também pelo interesse que Chiquinho e as demais personagens, representantes da cultura ali retratada, despertam nas crianças e jovens que se identificam, num mundo cujo conhecimento é compartilhado por eles. Essas narrativas orais sucedem-se em verdadeiro fluxo. As crianças ouvem histórias para contá-las; os adultos contam histórias para crianças e para eles próprios.

À exceção da Mamãe Velha que conta histórias antes de dormir, as demais histórias são contadas em outros ambientes, fazem parte da vida, são integrantes da infância e de “Infância”. O universo da criança é criado pelas narrativas orais e isso aponta para a própria obra como um livro infantil e juvenil. A presença de animais domésticos durante a contação de histórias também constitui um elemento de atração do interesse de crianças e jovens, além de mostrar que até a criação rememora nesse contexto de memória representado pela Infância:

A nossa imaginação vivia apaixonadamente no mundo variado que as histórias criavam. Açaçapado ao pé de mamãe velha, o Baluca também fazia parte do serão, de orelhas caídas e cabeça pensativa,

como se estivesse recordando as roncações da sua mocidade com as cadelinhas levianas que lhe davam trela (Ibidem, p. 12).

“Infância” constrói-se sobre a memória da formação da personagem Chiquinho, mas transcende esse significado, porque não apenas representa uma fase física e psíquica de uma criança, mas também o nascimento de um olhar para a própria cultura, num sentido de espelhamento do alvorecer da própria cultura. A infância forja o que está na base, a cultura que subjaz a ela, que está presente nela, que se vai revelando de uma forma múltipla: seja através das narrativas orais, seja através dos casos que são contados, seja através das experiências de trabalho, seja por intermédio da vida que se conta, da insularidade, do mar, dos navios baleeiros, da fome, do vento, da miséria, da morte e de tudo o que compõe a vida e o devir.

Trata-se de uma identidade que se forma através da terra em todos os sentidos que ela abarca: as hortas, os animais, o trabalho das crianças nas sementeiras, a expectativa de trabalho dos homens nos navios baleeiros, a desesperança, as curas, os benzimentos, as brincadeiras das crianças, o desejo de evasão, a presença da diáspora, a insularidade, a emigração como saída, em todo esse complexo de acontecimentos que formam a cultura crioula e se manifestam. A cultura se forma e se transforma num processo contínuo (LARAIA) e dialético (HALL, 2003), como é contínuo o processo de formação identitária de que fala Stuart Hall (2006) e “resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação”, como explica Boaventura Santos (1999, p. 19).

Os sentidos da infância não se resumem a uma palavra, a um estágio da vida ou momento de crescimento, aos sentidos físico ou psíquico, mas estendem-se ao sentido cultural, de formação de uma sociedade. Nesse aspecto, “Infância” vai do micro ao macrocosmo, uma espécie de espelhamento da cultura cabo-verdiana. O macrocosmo não está reduzido à infância, mas ampliado à insularidade, ao mar, à

diáspora, às hortas, à terra, à fome, às sementeiras; às pessoas que eram enterradas vivas devido à fome e a pressa da assistência em não ter que voltar no dia seguinte para buscar o corpo; às cantigas de trabalho, aos aboios, ao trapiche, à cachupa, ao milho aliado, toda a culinária presente e ausente apenas referida na lembrança, e a tudo que rodeia as personagens. Nesse aspecto “Infância” é polissêmico, traz diversos significados, que se atualizam com as narrativas contadas. O narrar é o grande sentido da infância, formando crianças e futuros narradores.

O pai de Chiquinho seguiu o destino que é proposto na obra: a emigração. Mas a presença do pai continua na casa, representada pela mobília, pelo gramofone, pelo retrato, pela ajuda econômica enviada pelo exterior, pelas cartas. É Chiquinho que lê as cartas do pai. Sabemos que esse é o papel proposto para o emigrante: salvar-se e salvar a família e que a economia cabo-verdiana é alimentada significativamente pelas remessas dos emigrantes que possibilitam sua ascensão social e de seus familiares nas ilhas, quando eles retornam.

A diáspora faz parte da identidade crioula. E “Infância” mostra como essa diáspora está presente na cultura cabo-verdiana. Há a presença da diáspora (nos móveis e outros itens que são comprados com dinheiro da emigração; na mistura do inglês com o português na fala dos torna-viagem⁷⁵); há a expectativa da diáspora nos sonhos acalentados por Chico Zepa e pelos jovens que procuram emprego no navio baleeiro; há a reflexão sobre a diáspora nas narrativas sobre ela; há as lamentações por não estar na diáspora: “— Fui obrigado a enfurnar-me aqui. [...] Antes eu tivesse ido para a América trabalhar nas fábricas de algodão, como teu pai.” (Ibidem, p. 34); há o arrependimento de ter largado o mar, o caminho da

⁷⁵ Expressão cunhada por Gabriel Mariano para designar os emigrantes cabo-verdianos que retornam da diáspora para Cabo Verde.

diáspora, e voltado para as ilhas: “[...] o desembarque é que matou o embarque” (Ibidem, p. 16); E o clamor desesperado pela diáspora do Tio de Chiquinho, já no final do romance, em que a diáspora será o destino do protagonista: “— Larga tudo isto! Vai para a Guiné, para Angola, para o Brasil, para o Diabo! Mas não fiques aqui...” (Ibidem, p. 150). A diáspora está presentificada em “Infância”, já apontando para o destino do protagonista.

Fazemos aqui uma pequena pausa para citar, no tempo diegético de “Infância”, como a emigração era tratada por um dos mais representativos poetas negros anteriores à primeira geração da *Claridade*. Luiz Silva (1983, p. VIII), analisando na introdução de **Folclore Caboverdiano**, de Pedro Monteiro Cardoso, escrito nos anos de 1930, o tema da emigração na Literatura Cabo-verdiana, lembra que ela é um grave problema, um dos mais cruéis da sociedade cabo-verdiana. No entanto, assinala que hoje ela já não é mais motivada pela seca e pela fome como aconteceu no tempo diegético de “Infância”.

Pedro Cardoso foi uma das vozes que se ergueram contra este tipo de emigração imposta aos cabo-verdianos: “Coitôde quem na terra estranho,/ Sim mãe, sim pai, sim jaraçon/ Si êl disijâ bêm sê terra/ Ca atchâ ninguém pa d’al um mom!” (Ibidem, p. VII).⁷⁶ Pires Laranjeira lembra, em prefácio do mesmo livro, que o poeta “se opôs constantemente a qualquer tipo de dominação colonial” (Ibidem, p. XXXV), adotando como pseudônimo Afro, “atendendo-se a que o afro é necessariamente o [...] negro desprezado e desautorizado pelos grupos [de brancos] que dominavam a Ilha do Fogo”, de onde ele era egresso (Ibidem, p. XXXIII).

A emigração e a diáspora permeiam “Infância”, não só na vida de Chiquinho pelas narrativas familiares que ouve contar (de seu pai, de seu avô que morreu no

⁷⁶ Coitado de quem está numa terra estranha/ Sem mãe, sem pai, sem geração/ Se ele desejar voltar para sua terra/ Não acha ninguém que lhe dê uma mão. (Tradução livre).

mar), mas na vida de toda a comunidade que se beneficia da ajuda que a família de Chiquinho e ele próprio podem dar aos menos favorecidos e famintos, sendo que essa ajuda vem das hortas e também da diáspora. A comunidade se junta para saber notícias da diáspora, tem expectativas pela diáspora. O narrador-personagem convive com a diáspora, cresce com a diáspora, forma-se com a diáspora e será também um ser diaspórico acalentado desde a infância:

A América ficava bem perto de mim. Meu coração de menino não a colocava mais longe do meu círculo de afeições que a Água do Canal ou o Antônio Gêge, onde eu ia brincar com a meninência e correr navios de purgueira e de cana de milho. Quando eu era mais tamanhinho, figurava a América uma ribeira muito bonita, cheia de hortas muito verdes [...] Quando chegavam cartas da América eu era requisitado para a leitura [...] A América estava ao alcance da minha mão [...] As distâncias quase se anulavam para aquela intimidade que as cartas estabeleciam com a ilha (LOPES, 1986, p. 21, 55-56).

“Infância” tem algo de memória, de saudade, de coisa longínqua, há uma reminiscência profunda em todos os sentidos, como no trapiche, em que os bois giram pachorrentamente na roda da almanjarra, no terreiro; o aboio ou as cantigas de colá-boi marcam profundamente a formação do narrador-personagem: “Vira, Pintor, dá-me milho, eu dou-te farelo...” (Ibidem, p. 11).

O trabalho das crianças nas hortas também é referido em “Infância”. Na época das as-águas, período das chuvas e das plantações, em que a terra está molhada para a sementeira, as crianças são muito requisitadas: “Enxadinha curta, encabada em ramo de laranjeira, lá tinha a meninência com que se entreter o dia todo, puxando ao sol como os mais velhos” (LOPES, 1986, p. 25). Os trabalhos mais leves destinadas às crianças, segundo o narrador-personagem, eram a guarda do corvo e do pardal, já referidas neste trabalho, em que as crianças ora cantam as cantigas de guarda-de-sementeira (cantigas agrícolas), para espantar os pássaros, ora os xingam e atiram pedras.

Destacamos o recurso à oralidade de forma muito criativa pelo autor: ressignificando os gritos do corvo a reclamar de mais um grão de milho na cova: “Põe quatro, põe quatro!” Quando o milho já estava crescendo, os corvos mudavam de língua, falando “em americano” aos trabalhadores, para que estes se apressassem para o milho dar logo espigas: “Hurry up, hurry up!” (Ibidem, p. 26). Essa ressignificação fortalece o caráter polissêmico de “Infância”.

As expressões em inglês referenciam a influência americana nos torna-viagens (emigrantes que retornam ao arquipélago e utilizam algumas expressões da diáspora americana), inseridos com ironia pelo autor neste diálogo entre dois cabo-verdianos: “— Ainda tem *light-ship* à entrada de *Betfete*?⁷⁷ — Ainda. Mas agora Governo mandou pôr uma bóia de sino perto do Stream, you know...” (Ibidem, p. 39).

O recurso às cantigas dinamiza o imaginário infantil, estabelecendo uma identificação com a criança, criadora linguística por excelência, tal como o narrador-personagem que resgata e ressignifica o canto da codorniz e dinamiza o imaginário infantil e juvenil: “Pedro Piedade, Pedro Piedade/ béu, béu.../ Pró norte, pró norte,/ com todo tareco.../” (Ibidem, p. 26). A referência à música que Mamãe-Velha entoava, originária de tempos longínquos da escravatura, em línguas que ninguém conhecia, de negros da costa africana, ativa a memória. Sabemos da composição étnica africana na formação do homem cabo-verdiano, e a cantiga expressa essa memória: “Malé, malé; malé combá lélé/ assim malé, malé;/ assim combá samba lélé;/ assim combá samba lêtân... (LOPES, 1986, p. 21).

A referência à escravatura nas ilhas emerge também da rememoração, dentro das narrativas que são contadas, que expõem casos de grande agressão e violência aos escravizados, embora afirmem que, “de uma maneira geral, os escravos eram

⁷⁷ Betfete – De acordo com Nota do Editor, refere-se a New Bedford, um dos principais centros de imigração cabo-verdiana nos Estados Unidos.

tratados quase como família” (Ibidem, p. 21). Esse é um entendimento, embora particular, de um determinado momento histórico em que são contadas tais narrativas (pois é a partir delas que ele forma sua identidade) que corrobora a ideia esposada por Gabriel Mariano (1991) e por João Lopes Filho (2003) de que a mestiçagem teria se revestido de certa harmonia em Cabo Verde, sobre a qual já nos reportamos, mencionando, dentre outros, Franz Fanon sobre a violência presente nos processos de colonização. Lembramos, por oportuno, as afirmações de Albert Memmi, na obra **Retrato mítico do colonizado** (1977), sobre a despersonalização e coisificação do colonizado, convergindo, portanto, para a ideia de Fanon, da violência da colonização.

Édouard Glissant, referindo-se à violência da colonização, lembra que enquanto os europeus chegam a outros espaços com suas tradições familiares, seus instrumentos, suas canções, as imagens de seus deuses etc., os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua:

Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua (GLISSANT, 2005, p. 19).

Assim, alertamos para a impropriedade da afirmação de serem os escravizados tratados como parte da família, tanto na América quanto em outros espaços colonizados, apoiados no conceito de mestiçagem de Gruzinski (2001), segundo o qual, em espaços de colonização, ela não pode ser harmônica, porque baseada em disputas e conflitos. Para Franz Fanon (1968), a colonização por si só já é uma violência. O fato de Cabo Verde não ter sido colonizado da forma clássica, isto é, com ocupação e dominação, mas sim com povoamento, não concede simetria

aos agentes sociais e não lhe tira o caráter de espaço colonizado em que foi imposta a cultura, a religião e a língua do colonizador.

O autor demonstra ambivalência na questão do trato pacífico e familiar com os escravizados. No entanto, fazendo contraponto à ideia de que “eles eram quase família”, relata “judiarias” com os negros: “Nhô Quinquim Soares era outro senhor cruel com os escravos. Botava-lhes correntes nos pés para o trabalho. Por qualquer coisa dava-lhes de rebém e nas cortaduras punha sal e pimenta” (LOPES, 1986, p. 20).

Lembrando que as culturas são híbridas, como nos ensina Canclini (2003), verificamos no episódio da cantiga a coexistência do imaginário dos escravizados com o das personagens: a música cantada por aqueles é retomada pela avó de Chiquinho, revelando essa hibridação. Fica evidente a presença de uma cultura de etnia africana não identificada nas memórias (porque foram muitas as etnias africanas que compuseram o mosaico étnico-cultural do arquipélago) e a persistência daquela cultura na cantiga, sob a forma de resistência cultural, como proposta por Stuart Hall (2006).

As cantigas, portanto, representam resíduos de uma cultura oral. Com Ong aprendemos que “numa cultura oral primária” [de onde eram egressos muitos dos escravizados para Cabo Verde] para reter e recuperar o “pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral” (ONG, 1998, p.45). Essa repetição, resgatada para a Literatura pelo escritor, está na cantiga e fixou-se na oralidade, como podemos perceber por sua forma redundante e repetida, lembrando inclusive a palavra tão nossa conhecida: samba.

Desse modo, a rememoração de elementos culturais da escravatura, como a festa da Páscoa do Espírito Santo (LOPES, 1986, p. 21), de que derivou a cantiga mencionada anteriormente, revela de um lado a resistência cultural dos povos escravizados, que sobreviveu na sociedade crioula representada no romance; e de outro, a interpenetração cultural religiosa cristã naquelas culturas. Nesse aspecto, trata-se da hibridação de que fala Canclini (2003), conceito que “serviu para sair dos discursos biolagísticos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural” (Ibidem, p. XXI) para um entendimento mais amplo do processo.

O rememorar de elementos culturais ancestrais resgata o imaginário dos negros oriundos da Costa da Guiné, como resultado de hibridação. Essas narrativas apontam para a identidade crioula como uma identidade múltipla, não fixa, não unitária, mas plural, consoante a noção de identidade de Stuart Hall (2006), de que Canclini (2003) compartilha.

O *djunta-mon*, a entre-ajuda cabo-verdiana, é representada também no trabalho das crianças nas hortas, revelando a vida comunitária e familiar e seus laços cooperativos. “Infância” retrata como as crianças trabalham enxotando os corvos, aos “gritos e pedradas”, livrando-se de suas sombras agourentas que sobrevoam a plantação: “Vai ensombrar a tua mãe, maldito! Não tens sobra para ti, quanto mais para dares!” (LOPES, 1986, p. 26).

O recurso à oralidade é dos mais expressivos em “Infância”, em que o autor utiliza diversos termos em inglês, para sugerir a influência da diáspora americana na ilha: “Se fosse preciso demanda, consultássemos para S. Vicente um *lawyer* bom, que mandava dinheiro para as despesas” (LOPES, 1986, p. 20).

Evidencia-se o uso de expressões em língua cabo-verdiana, construindo uma linguagem dinâmica, porque muito oralizada, em que os diálogos têm uma presença marcante:

Nhô Roberto Tomásia ia sempre receber as suas mantinhas.
(LOPES, 1986, p. 10);
[...] mamãe foi tirar retrato a Nanduca para papai conhecer o seu codê⁷⁸ (Ibidem);
Raça maldita, a dos cartajanas (Ibidem, p. 22).
Vivíamos todos na esperança das as-águas (Ibidem, p. 44)

Presentificam-se na narrativa expressões populares, ditados e provérbios:

- Não queres dizer? Então levas até descobrires, menino de não-sei-que-diga... (Ibidem, p. 57).
Não havia nem lei, nem rei, nem roque (Ibidem, p. 34).
Vocês sabem, pobre é como cama de chão, todos lhe passam por cima (Ibidem, p. 13).
Papai teve durante algum tempo seus dares e tomares [...] (Ibidem, p. 17).

Destacamos algumas comparações do campo semântico dos animais que dialogam com o universo crioulo que é resgatado para dentro da literatura, formando uma teia em que a linguagem vai amalgamando os elementos da cultura crioula e dando-lhes visibilidade:

A Virgem Santíssima há-de dar-te juízo e governo na cabeça!
Pareces o cavalo de Nhô Antônio Aninha, não pára nunca na manjedoura... (LOPES, 1986, p. 7)
Mal eu punha o último bocado, fazia o pelo-sinal e abalava para fora com jeitos manhosos de mula velha (Ibidem).
Pitra assobiava como pardal jardinol (Ibidem, p. 14).
Vi-o nos dias seguintes [...] mudo e com ar de pássaro dado-de-fogo (ibidem, p. 15).

Comparações com o universo geográfico das ilhas são muito utilizadas, trazendo a cultura cabo-verdiana à superfície, como nos excertos que destacamos relacionados às as-águas e às sementeiras, tão importantes na vida do ilhéu, na voz de Nhô Chic'Ana: "Nhanha é como mês de Setembro, só sabe querer com barulho de trovoada..." (Ibidem, p. 18); ou na voz do narrador-personagem: "O meu buço

⁷⁸ Codê, em crioulo, significa o filho caçula.

despontava atrapalhadamente, como grama em horta de milho” (Ibidem, p. 55); e em outras mais: “Há anos como areia, rapaz” (Ibidem, p. 39); “Já tenho uma chuva de anos no corpo” (Ibidem, p. 63).

Aliam-se comparações do campo semântico da geografia e do clima das ilhas ao neologismo que realça a pureza da personagem: “As palavras de Totone Menga Menga são como a espuma do mar que bate nas rochas [...] porque não se sujou com a **porquindade** da terra da praia...” (LOPES, 1986, p. 17, grifos nossos); ou a manifestações culturais cabo-verdianas de origem africana, como o batuque, já referido neste trabalho: “Nos intervalos dos gritos e das gargalhadas só o batuque dos grilos” (Ibidem, p. 52).

Sucedem-se comparações poéticas com os elementos identitários da cultura cabo-verdiana. Um exemplo, em discurso indireto livre, é o da fala de Mamãe Velha a propósito de um tecido da panaria tipicamente cabo-verdiana, feito no tear:

Jesus, como o tempo se parece com um pano de pente mergulhado em pote de pinta! Agora é uma listra verde, logo esbranquiçada, tirante a clara de ovo, a seguir afirmando-se para o azul-ferrete do céu depois de chuvada de Setembro (Ibidem, p. 41).

Um outro exemplo de comparação utilizando elementos da cultura crioula segue abaixo, o pau da almanjarra, no qual está atrelado os bois no curral-de-trapiche:

O velho contava até que, certa ocasião, três homens antigos, de muita experiência, ganha neste rodar de pau-de-almanjarra que é a vida, fizeram reparos no código civil, a fim de ele seguir sempre as linhas da razão natural (LOPES, 1986, p. 18).

Para Manuel Ferreira, em *A Aventura Crioula* (1973, p. 126), as expressões como “dinheiro ganho em riba-de-água” ou “Mamãe-Velha”, tipicamente crioulas, utilizadas por Baltasar Lopes em **Chiquinho**, revitalizam a escrita por se afastarem do português padrão:

Com efeito, o aproveitamento do aparelhagem vocabular crioulo e o aproveitamento semântico [da língua cabo-verdiana] enriquecem a frase e impregnam de uma frescura imprevista a prosa de língua portuguesa, como é o típico caso de **Chiquinho**, de Baltasar Lopes (FERREIRA, 1973, p. 126).

A oralidade, presente no romance como recurso estilístico dos mais significativos, aproxima o leitor do universo narrado, ao mesmo tempo que valoriza a língua cabo-verdiana, a língua-mãe. Nas obras de autores africanos de língua portuguesa como Luandino Vieira, em Angola, com o uso do quimbundo; os moçambicanos Mia Couto, José Craveirinha e Ungulani Ba Ka Khosa, com o uso de expressões das línguas nacionais africanas, apenas para citar alguns exemplos, percebemos uma resistência cultural com a valorização das línguas nacionais, evidenciando um compromisso dos escritores com as lutas de libertação de seus países do governo colonial português. Em **Chiquinho**, publicado anteriormente ao início dessas lutas, constata-se uma resistência cultural em defesa da cultura cabo-verdiana, da língua cabo-verdiana, valores postulados pela Revista *Claridade*.

Essa resistência tem seu paralelo no Modernismo e Regionalismo brasileiros. Veja-se, a propósito, o quanto a valorização do nacional, das tradições orais, da linguagem oral, dos mitos brasileiros, dos provérbios, anedotas e cantigas marcaram a obra *Macunaíma*, do modernista brasileiro Mário de Andrade.

A linguagem utilizada em **Chiquinho**, em que a língua portuguesa apresenta-se marcada pela oralidade, trazendo construções sintáticas da língua cabo-verdiana que coabitam com o português metropolitano, reconhecido pelo poder colonial, propõe a vivência no mesmo espaço discursivo, de forma criativa e instigante, das duas línguas em que se expressa o povo cabo-verdiano: a língua oficial e a língua “de casa”.

Para Victor Barros (2008, p. 197-199), a cabo-verdianidade não se constituía, à época da escritura do romance, em uma forma de reivindicação da especificidade

africana, mas sim de um regionalismo. Nesse sentido, podemos dizer que o regionalismo está ligado às raízes culturais do Arquipélago, e o apego a essas raízes é uma forma de resistência, de defesa da cultura crioula e de valorização dela. É nesse sentido que há, em “Infância”, resistência cultural no uso da língua crioula já utilizada anteriormente pelo pan-africanista Pedro Cardoso.

Destacamos algumas dessas construções linguísticas, seja na voz do narrador-personagem, seja na voz das personagens em discurso direto: “Na hora da deita”; “No Daisy mando vocês umas pranchas para um portal novo” (LOPES, 1986, p. 11); “Mamãe, eu trouxe você este menino para você abençoar” (Ibidem, p. 23); [A casinha do Caleijão] que meu avô construiu com dinheiro ganho de riba da água do mar” (Ibidem, p. 6); “Papai andava sempre para riba e para baixo [...]” (Ibidem, p. 9); “Deixa estar que vou fazer Totone queixume...” (Ibidem, p. 42); De tempos em tempos aparecia-nos ele no Caleijão com uma barba de meter menino medo (Idem, p. 23).

A memória está ligada à terra, às hortas, cenário rural do arquipélago, quando o narrador-personagem lembra que o pai nunca se esquecia de trazer as encomendas da horta: “mandioquinhas tenras[...] batatas de formas caprichosas, em semelhança de gente ou animais, e aboborinhas rabo-de-gato, em vista das merendas” (Ibidem, p. 9). A observação das semelhanças entre o mundo vegetal e o das pessoas e animais é própria da infância, o que não significa dizer que o adulto não possa ver e rever essas semelhanças acionando o imaginário infantil que o habita e a que a vida adulta se sobrepôs.

Quem nunca viu na infância a cara de um gato numa rodela de banana? Ou uma colher dentro da semente de um caqui? Essas indagações suscitadas em nós pelo imaginário infantil resgatado pelo romancista, têm como finalidade sublinhar

que o imaginário infantil pode se acordar dentro de nós, adultos, quando nos deparamos com sua representação na Literatura e nas narrativas orais, não como um desejo de analisá-las na sua composição e estrutura, mas como simples rememoração que a Literatura tem o poder de engendrar nos leitores.

O imaginário infantil de que destacamos um aspecto, estimulados que fomos pelas encomendas que Chiquinho recebia do pai, está presente em “Infância” de forma latente. E é também representando pelas narrativas orais e pelas brincadeiras que elas engendram: “nunca tivemos soldados de chumbo para brincarmos. A nossa imaginação contentava-se com os soldados de Foch das ilustrações e com os cavaleiros de Carlos Magno” (LOPES, 1986, Ibidem, p. 57). Em “Infância” há outras brincadeiras relacionadas às lutas e aos cavaleiros da História de Carlos Magno, cujas lendas são contadas em diversas ilhas, revelando a presença da cultura europeia.

Aquilo que projetamos sobre as coisas advém dos elementos que constituem a nossa cultura. Pode surpreender a um leitor contemporâneo urbano a projeção e comparação que o protagonista, imerso numa cultura rural, faz na seguinte passagem:

Deitávamos de barriga para o ar, namorando o céu carregado de estrelas. Ao fundo, o mar fazia um ronco de meter medo. As constelações eram rebanhos pastando. Dávamos nomes de vacas conhecidas às estrelas mais brilhantes. Detrás das estrelas, Nossenhora era um velho pastor vigiando o seu gado (Ibidem, p 32-33).

No entanto, o protagonista revela sua cultura crioula, forjada no cotidiano rural das ilhas, que, em contrapartida, forja sua própria identidade, que se vai constituir principalmente por intermédio das narrativas orais: “Estas histórias da ilha impressionavam-me profundamente. [...] E delas desprendia-se este não se sabe o quê que a pouco e pouco ia formando a minha alma de crioulo” (Ibidem, p. 22).

As narrativas orais referentes ao mundo maravilhoso, presentes em “Infância”, formam não somente o narrador-personagem e as demais crianças, como também fazem intertexto com os poemas de Baltasar Lopes, publicados na Revista *Claridade*; por vezes já destacamos alguns neste trabalho, que evocavam sereias, Passo-Amor e Branca Flor, recorrentemente citados, sob o pseudônimo poético de Osvaldo Alcântara.

Nhá Rosa Calita era uma grande contadora de estórias, marcando profundamente a vida do protagonista, com narrativas que referenciavam “Joãozinho e Maria”, de Andersen, rapazes espertos que enganavam o demônio, casamentos de pastorinhos com princesas, feiticeiras, assim como veiculavam informações de conteúdo ético de didático. Essa era a grande atração para Chiquinho e as demais crianças: “Nha Rosa, se você contar mais histórias dou-lhe uma mão-zada de erva para você encher de melaço o pito do seu cachimbo...” (LOPES, 1986, p. 13). E Nhá Rosa encadeava casos:

Era um gosto ouvir-lhe referir aqueles casos todos, contos de meninos presos, a engordar, dentro de caixas grandes, por velhas feiticeiras, pastorinhos que se casavam com a filha do rei, rapazotinhos sabidos que tinham enganado Aquele Homem – pelo sinal da Cruz – e as demoniarias das feiteiceiras que iam ao Esponjeiro tomar ordens do seu chefe, um diabo trocista, de cara descarada, e depois saíam, transformadas em bichos, a agourentar a vida da criatura (LOPES, 1986, p. 12).

As bruxas ou feiticeiras fazem parte do imaginário cabo-verdiano como já referidas por João Lopes Filho na obra *Retalhos do Cotidiano* (1995, p. 33-34), quando se reporta ao ritual do Guarda-cabeça ou Noite de Sete. Sempre no âmbito dos seres maravilhosos, elas são referenciadas nas narrativas contadas por Nhá Rosa Calita, “voando, aqui e ali, na noite”, infundindo medo no protagonista que, pela sua imaginação assustada, já as via em sombras na sala. Na contação de estórias de bruxas e feiticeiras, as crianças recorriam ao esconjuro: “Figas, canhoto,

mar de Espanha, beldroegas, rabo de gato preto...” (LOPES, 1986, p. 13). Os encantamentos⁷⁹ consistem em formas populares que têm a finalidade de afastar energias negativas de exorcizar. Geralmente não possuem uma forma fixa, mas reúnem elementos da cultura que se acredita tenham algum poder.

No universo da narrativa surgem também os pateados, seres maravilhosos vindos do mar, sobre os quais já nos reportamos neste trabalho. Em “Infância”, o autor constrói uma história para esses seres invocando outros elementos do mundo maravilhoso como os palácios escondidos dentro da rocha, com ricas mobílias. O narrador relata que os pateados tinham parte com “aquele homem”, para não se referir diretamente ao demo. Dinamizando, porém, o imaginário infantil e juvenil crioulo, há um intertexto com **As mil e uma noites** na utilização da imagem de um mundo encantado dentro da rocha que se abre com a senha: “Abre-te, Sésamo!”:

— No tempo do Dr. Júlio apareceram pateados na terra. Eram encantados que tinham pacto com aquele homem. Em noites de luar desembarcavam na Praínha, de galeras que ninguém podia ver, vindos de ilhas que ficam muito longe, no meio do mar. Passavam pela Vila em cavalgadas ruidosas, com grande cantarola, mas nenhum filho-de-parida tinha ânimo de abrir a porta para espiar. Subiam a ladeira do Cachaço e dirigiam-se á Cintinha. Referia o povo que chegavam à rocha da Cintinha e diziam:

— Sésamo, abre-te!

Abria-se a rocha e lá dentro era uma boniteza de endoidecer. Um grande palácio, armado de ricas mobílias. Mesas cobertas das toalhas mais finas. Comidas da melhor qualidade. Luzes por todos os cantos. Músicas que levantavam a alma da criatura, tão bonitas como as da Igreja, no Sábado Santo, depois da Aleluia. Um ou outro mais destemido que se afoitava a ir sindicicar não via nada, não ouvia nada. Mas, chegando à Cintinha, era um esmorecimento no corpo, uma turvação na visa, nem que o mundo estivesse acabando. E por dias ficava crã, simples, como se a alma lhe tivesse fugido do corpo e a graça do Senhor o houvesse abandonado (LOPES, 1986, p. 21-22).

⁷⁹ O dicionário Caldas Aulete (digital) assim define encantamento: “Substantivo masculino: conjuro, juramento com imprecções. Exorcismo; imprecção” (on line).

Como podemos observar no trecho acima, confundem-se as vozes do narrador com a de uma personagem, que iniciara a história dos pateados, formando um fluxo do contar que caracteriza “Infância”.

O conto “João e Maria”, dos Irmãos Grimm, funciona como um dos intertextos de “Infância”. O protagonista rememora a narrativa oral da velha Calita, dando-lhe voz, no tempo de rememoração: “— Meu netinho, deita o dedo mindinho de fora para eu ver se estás gordinho...” (LOPES, 1986, p. 19). O narrador-personagem, avaliativo, introduzia humor na narrativa: “E havia mocinhos sabidos que botavam de fora um rabo de lagartixa. Logo a velha acreditava na magreza do netinho: “— Ui, meu netinho, está magro como cação! Come e engorda, Pelamba...” (Ibidem, p. 19). Aqui, novamente, o escritor utiliza comparação da magreza do dedo dos “mocinhos sabidos” com animais da cultura cabo-verdiana, pertencentes à sua fauna marinha. Todo esse arcabouço de narrativas orais dinamiza o imaginário infantil e juvenil em “Infância”, como já enfatizamos neste trabalho. E essa dinamização também atrai a criança e o jovem para a leitura dessa obra, inserindo-a, pois, no acervo de Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana.

As narrativas orais permeiam a vida crioula, o cotidiano das ilhas, principalmente nas regiões agrícolas e vilas mais afastadas dos centros urbanos, em que pese o fato de não ser uma prática social muito intensa devido à globalização, com os jogos e outras brincadeiras eletrônicas, que tiram o interesse da criança e do jovem, como acontece em diversos lugares do mundo. No entanto, **Chiquinho**, como já foi dito, continua sendo o livro mais lido em Cabo Verde pela juventude.

Nessa rememoração de narrativas orais em “Infância”, comparecem também mitos cosmogônicos, de fundação do mundo, em que uma personagem (Tói Mulato) conta o que ouviu de outra (Nhô João Joana), e o protagonista, por sua vez, também

conta, demonstrando, num encadeamento espiral, formando um lastro cultural que também forma a identidade do protagonista, pela revivescência do imaginário infantil, inserindo-se no âmbito da Literatura Infantil e Juvenil:

[...] a terra era uma mulher muito bonita e muito infeliz. Vendo os seus filhos morrer por falta de comida, saía todas as noites a vaguear e ia chorar nos cumes das rochas os seus amores perdidos. Ela tinha-se casado com um moço leviano que nunca lhe aparecia inteiro, mas sim partido em pinguinhos de água. A Terra ficava sempre com gana do amor incompleto do seu marido (LOPES, 1986, p. 19).

As próprias narrativas orais também são questionadas, indicando a ficção dentro da ficção. Destacamos um exemplo, no capítulo 16, em que o protagonista vai com o tio à Ribeira da Prata, espaço que, para ele, representava, devido às narrativas orais ouvidas, o lugar de encanto das bruxas e feiticeiras. Ao medo de Chiquinho o tio responde que não existiam bruxas ou feiticeiras. Contudo o menino não acredita, já que as bruxas e feiticeiras são seres do mundo do maravilhoso, mas seu universo está impregnado desses seres maravilhosos, que lhe dinamizam o imaginário: “As palavras cépticas do meu tio não conseguiram desagregar da minha alma o maravilhoso com que as contadeiras de histórias povoavam o meu mundo” (LOPES, 1986, p. 32). Aqui se constata o poder do mundo maravilhoso das narrativas orais que marcaram profundamente a alma crioula de Chiquinho.

O protagonista, nessa viagem a Ribeira da Prata, não encontrou “feiticeiras, mas ficou [lhe] para sempre depositado no fundo da alma o respeito pelo mistério da Rocha Escrevida” (Ibidem p. 33). A Rocha Escrevida (Rotcha Scribida, em crioulo), que aqui é tratada literariamente como “letras inscritas pelos piratas quando desembarcavam aos tiros na praia agreste, atraídos pelo verde dos canaviais”, consiste em inscrições na rocha, sobre as quais há muitas especulações, e estão em desaparecimento devido à erosão. Embora não haja conclusões definitivas sobre

a origem das inscrições, acredita-se tratar-se de fenômeno natural, não relacionado a ações humanas. Supostas inscrições existem também na Pedra do Letreiro, no Concelho do Paúl, na Ilha de Santo Antão. Segundo Walter Ong,

[...] é possível considerar como “escrita” qualquer marca semiótica, isto é, qualquer marca visível ou perceptível que um indivíduo faz e à qual atribui um sentido. Assim, um simples arranhão em uma rocha ou um entalhe em uma vara, interpretável apenas por aquele que os faz, seria “escrita” (1998, p. 100).

Embora as discussões ainda não sejam conclusivas a respeito das inscrições, na economia de “Infância” a imaginação dá asas aos mitos que envolvem a Rocha Escrevida, e esse fato é mais um elemento dinamizador do imaginário infantil e do imaginário crioulo, convergindo para a constatação de que **Chiquinho** é uma obra do gênero infantil e juvenil. A rocha escrevida também é tematizada na poética de Corsino Fortes.

Ainda no campo da oralidade, Chiquinho rememora nesta viagem a Ribeira da Prata, a morna que descreve a morte de um jovem de regresso da América (um torna-viagem), que caíra no mar em uma passagem muito perigosa e estreita que ficava entre as rochas de um lado e o mar de outro. Essa morte é atribuída às feiticeiras, que o teriam empurrado para o mar, quando ele, na ânsia de rever a mãe, encurtava caminho por aquele lugar. Vê-se como “Infância” resgata a música identitária cabo-verdiana, expressão de um evento de muita tristeza, referenciando os caminhos escarpados e perigosos da ilha; o mar “batendo como um leão”; a impossibilidade da “mamãe já muito velhinha” abraçar seu filho “depois de [ele] ter trabalhado como um escravo naquelas terras que ficam lá longe, no meio do mar” (LOPES, 1986, p. 33).

A reminiscência de caso ocorrido na ilha de São Nicolau, realizada pelo protagonista, a nosso ver, traz de uma só vez, de forma sintetizadora, uma profunda

nostalgia: a dor da mãe que perde o filho enseja a criação da morna, música identitária que toca profundamente as raízes crioulas; retrata a geografia acidentada da ilha de São Nicolau, na localidade chamada Barril; evoca a diáspora da forma mais contundente, representada pelo trabalho quase escravo no terra-longe⁸⁰ e a morte que interrompe o retorno à terra natal; o sofrimento da mãe crioula, que atribui o imponderável (a morte do filho) à ação de seres maravilhosos — feiticeiras na terra ou sereias no mar — sobre os quais o ser humano não tem poder já que não existem neste mundo tangível e concreto e nem se submetem a suas leis naturais.

Todos os elementos aqui reunidos, citados acima, nesta rememoração da morte do rapaz e do nascimento de uma morna em que a mãe deplora a morte do filho, formam a identidade crioula, constroem essa identidade que é múltipla e profundamente ligada à terra. Como nos lembra Stuart Hall (2006, p. 52), já referido neste trabalho: as identidades nacionais são construídas por intermédio da “narrativa da nação tal como ela é contada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular”.

Essas narrativas nos municiam de uma série de imagens, casos, eventos históricos, símbolos, rituais, experiências compartilhadas, desastres (como esse referido aqui na Literatura e outros que aconteceram de fato na História de Cabo Verde) e nas histórias de todas as nações, como afirma Anderson (1993), que dão sentido à nação, que são partilhados por seus componentes.

Todavia, não podemos nos esquecer de que, para além do nível da cultura nacional – aquela que é compartilhada em uma nação como comunidade imaginada e que é mestiça (para utilizar uma expressão cara a Gruzinski) porque “as

⁸⁰ Terra-longe, expressão cunhada por Gabriel Mariano, sintetiza o distanciamento, o desconhecido, o longínquo da emigração e do sentimento que a mobiliza e que foi marcada pelos claridosos na dualidade intrapsíquica de “querer partir mas ter de ficar” ou “querer ficar mas ter de partir”, tonalizando a literatura cabo-verdiana.

sociedades modernas são, todas, híbridos culturais”, como postula Stuart Hall (2006, p. 62), bem como Canclini (2003); as identificações “globais” começam a deslocar e algumas vezes a apagar as identidades nacionais, como alerta Stuart Hall (2006, p. 73).

Isso significa dizer que a cultura crioula, para a qual convergiram as diversas etnias e culturas que povoaram Cabo Verde e que se interpenetraram no tecido social cabo-verdiano desde a sua ocupação, em tempos diversos, acrescidas, decrescidas, misturadas, crioulizadas, hibridizadas, transculturadas, tingidas marcadamente pelas narrativas orais e pela diáspora, materializam-se em “Infância”.

No que diz respeito à noção de cultura popular, a vale a pena retomar Stuart Hall. Como nos lembra o teórico cultural e sociólogo jamaicano (2003, p. 247), no decorrer da longa transição entre o capitalismo agrário e o desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura das classes trabalhadoras e dos pobres. Essa é a cultura a que ele chama de popular, há tempos associada às questões das formas tradicionais de vida e consideradas erroneamente como formas anacrônicas e retrógradas, que constituem, na realidade, formas de resistência. Segundo Hall (2003, p. 248), ao longo do processo de modernização social, ao invés de as práticas culturais caírem em desuso, elas são na realidade descartadas para que outras práticas tomem o seu lugar.

Nesse sentido, o estudo da cultura popular, para Hall (2003) tem oscilado entre dois polos: de contenção e de resistência. Para ele, a escola e o sistema educacional são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura, a história a ser transmitida, da parte “sem valor” (Ibidem, p. 257). O essencial em uma definição de cultura popular, segundo Hall, “são as relações que

colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” (HALL, 2003, p. 257).

A cultura, portanto, define-se como campo nessa tensão contínua, pois representa um conjunto de práticas sociais e de modos de vida, e essas práticas, esses modos de vida, e todas as formas culturais a que se relacionam então em tensão constante, em que uma cultura dominante tenta subjugar outra que resiste. É devido à tensão na cultura que o batuque foi proibido em Cabo Verde no governo colonial, por exemplo. E é devido à resistência, nesse embate dialético, que o batuque sobreviveu como manifestação identitária em Cabo Verde, principalmente na Ilha de Santiago.

Por isso, retomando “Infância”, a cultura crioula majoritariamente manifestada, de caráter popular porque originária dos trabalhadores agrícolas e dos pobres, no âmbito das concepções de Stuart Hall, expressa-se como resistência cultural. O que implica dizer que demonstrar a cultura popular crioula em todos os seus matizes, em consonância com o projeto estético da Revista *Claridade*, como já se demonstrou neste trabalho, reflete-se em “Infância”, por inspiração no ideário da Revista. E nesse sentido, com caráter de resistência. E resgatar as tradições orais, o patrimônio imaterial crioulo, como realizado pela Revista *Claridade* ao longo de todos os seus números, e como Baltasar Lopes registra em “Infância”, faz parte do processo da construção da identidade crioula, pois as tradições orais e patrimônio imaterial em geral, constituem a identidade de um povo, entendendo sempre a identidade como processo contínuo.

A identidade, como dissemos, é formada e construída pelas tradições orais, pela cultura, pelos símbolos nacionais, pela culinária, pelo patrimônio imaterial crioulo e, em “Infância”, também pelas narrativas orais, o que demonstra como o

imaginário infantil está presente e é relevante na formação identitária, decorrendo daí também a ideia que esposamos de que a obra, e não apenas “Infância”, insere-se no gênero de Literatura Infantil e Juvenil. O imaginário infantil e juvenil presente em **Chiquinho** dialoga com o imaginário infantil e juvenil do leitor, atraindo-o, mesmo que a obra não tenha sido escrita explicitamente para esse público.

No que toca ao maravilhoso como pano de fundo de inúmeras narrativas orais, de acordo com Maria-Louise von Franz (1990) há uma crença geral de que as bruxas tomam a forma de raposa, pelo menos no imaginário europeu. Crê-se “que as bruxas saem à noite tomando a forma de raposa e fazem muitas maldades sob esta forma, voltando depois para os seus corpos, que permanecem deitados nas camas como mortos, nesse meio tempo” (VON FRANZ, 1990, p. 29). Ressalta a autora que isso pode ser ‘provado’, porque algumas vezes esses animais sofrem agressões em determinadas partes do corpo e as ostentam no dia seguinte no corpo da mulher, o que é indicativo de que ela é bruxa, pois foi agredida enquanto estava metamorfoseada em bicho (Ibidem). Presentificam-se em “Infância” ecos dessas narrativas, possivelmente trazida pelos europeus metropolitanos ou outros que aportaram às ilhas quando de seu povoamento, como se pode observar no Capítulo 22 de **Chiquinho**, resultando de processos de hibridação (CANCLINI, 2003) em que culturas se misturaram e produziram novas formas culturais, novas práticas, novos produtos.

Destacamos a atração que a meninência, no livro, tinha por Totone Menga Menga, tendo chegando inclusive a “combinar uma fuga” para conhecê-lo. A curiosidade de Chiquinho sobre Totone ia-se aguçando pelas narrativas de Tói Mulato: “Dizem que todas as noites em volta da casa de Totone há música que os os

anjos do Céu vêm tocar por mandado de Nossenhör. As bruxas ficam ao longe, cheias de raiva” (LOPES, 1986, p. 43).

Tói Mulato conta à meninência como foi que Tototone Menga Menga desmascarou uma bruxa. Ele a conhecia bem (Totone Menga Menga tinha uma espécie de sexto sentido) e, segundo Tói Mulato, colocou na cabeça a ideia de amarrá-la. De uma feita, chamou-a para o seu quintal esperando descobrir alguma coisa sobre ela. Usando de um estratagema pediu-lhe que fosse ao quintal “espiar” se uma galinha estava com ovo. Mais que depressa Totone Menga Menga “num dizendo-fazendo virou de pernas para o ar o banco em que a bruxa tinha estado sentada” (LOPES, 1986, p. 43). Ele então a convidou para entrar, mas ela já não podia, pois “não conseguia passar a soleira da porta porque, já se vê, tinha sido amarrada. Totone muito sério, rindo por dentro” (Ibidem). A seguir,

Ela dançou, cantou, fez o diabo-a-quatro. Depois virou burro, mula, porco, cabra. Por fim, Tototone, condoído, rezou umas orações e desamarrou-a. Ela virou figura de gente, Totone disse-lhe: — Para você nunca mais se meter na minha vida...(Ibidem).

Na cultura cabo-verdiana, no tempo diegético do romance, as pessoas sentavam-se em bancos.⁸¹ E o fato de a personagem Totone Menga Menga virar o banco ao contrário para prender a bruxa dá um tom de brincadeira à narrativa, mas também revela uma estratégia de desmascaramento da bruxa com a crença de virar o banco de pernas para o ar. As narrativas orais que surgem com a presença das bruxas e feiticeiras são aclimatadas na sociedade crioula e vão adquirindo características regionais, como de resto acontecem com todas as narrativas orais, cujas características já elencamos neste trabalho. Vladimir Propp (1984), que estudou a morfologia dos contos maravilhosos, determina a lei da permutabilidade (1984, p. 16) como um traço específico do conto maravilhoso. Essa característica

⁸¹ Há um banco típico das casas cabo-verdianas, que fica na porta das casas, chamado “tropeça”.

pode ser verificada em diversas narrativas do ciclo do Lobo, de Blimundo, da Sirena, bem como naquelas de desmascaramento da bruxa.

As características das narrativas orais de mobilidade e permutabilidade conferem-lhes roupagens novas, embora preservando partes velhas, utilizando uma metáfora de vestuário. Essas mudanças, renovações, e incorporações culturais que as transformam em novas estruturas, constituem as hibridações de que fala Canclini (2003).

Por isso, se em outras variantes de narrativas orais bruxas e feiticeiras, no corpo de mulheres comuns, podem ser transformar em raposas, por exemplo, como citado anteriormente, no espaço ficcional de “Infância” elas podem se transformar em animais da fauna cabo-verdiana (burro, mula, porco, cabra), adaptando-se à cultura local.

É de ressaltar ainda o encontro do protagonista Chiquinho com Totone Menga Menga, personagem generosa e sábia, uma espécie de filósofo, que a todos aconselhava, indicava remédios e abençoava, ajudando as pessoas com palavras amorosas e também com víveres para aqueles mais necessitados que o procuravam: “todos sabiam que ele tinha um amor inesgotável” (LOPES, 1986, p. 42).

Foi com muita alegria que Chiquinho recebeu autorização para acompanhar Pitra Marguida, que iria ver a horta da família, e de passagem visitar Totone Menga Menga. A visita é retratada com lirismo e poeticidade, marcando profundamente a vida de Chiquinho, que ficara um “longo pedaço entre os joelhos” de Totone gozando de grande paz espiritual: “[...] estava assim tão bem, gozando aquele prazer de nada pensar, nada sentir. [...] Nem sequer me lembrei de pedir [...] que recomendasse à Dinha Lua uma varinha de condão para mim” (Ibidem, p. 44).

Verifica-se aqui a relação do protagonista com a Madrinha e a imagem da varinha de condão dos contos maravilhosos, numa transposição desse núcleo para o contexto cabo-verdiano (a “Dinha”).

Essa experiência de Chiquinho é profundamente lírica em “Infância”, revelando Totone como uma personagem plena de generosidade e compreensão, amada pelas crianças e pelos adultos, que tinha sempre uma palavra e uma oração para ofertar. A misericórdia nas práticas culturais crioulas desveladas em “Infância”, faz parte do djunta-mon, a ajuda mútua que caracteriza as práticas sociais mostradas no enredo, a começar pela espera das as-águas (tempo de chuvas), pelo trabalho das crianças nas hortas, pelos conselhos de Totone Menga-Menga, pela expectativa coletiva dos trabalhos nos navios.

Povoam o imaginário de Chiquinho as narrativas sobre sereias (LOPES, 1986, p. 33), piratas (Ibidem, p. 33): “Raça maldita, a dos cartajanas...” (Ibidem, p. 21); reis, princesas, palácios (Ibidem, p. 22), gigantes (Ibidem, p. 47); as festas de escravizados (Ibidem, p. 21); as narrativas da ascensão social do negro com dinheiro proveniente da emigração (Ibidem, p. 21); os navios baleeiros (Ibidem p. 59); a esperança nas as-águas (Ibidem, p. 44); a importância da música (“Sem música não valem a cabeça de um cupim” (Ibidem, p. 117).

As narrativas de Ti Lobo, Carlos Magno e Branca Flor e Passo Amor, mesmo de volta do Liceu, já na idade adulta, continuam presentes na vida do narrador-personagem: “Eu era da mesma idade que os meus irmãos mais novos ao ouvir aqueles casos todos de Roldão, de Branca Flor, de Galalão. E Ti Lobo enganado por Chibinho” (Ibidem, p. 125). Ou seja, o protagonista reconcilia-se com sua infância, e o imaginário infantil está sempre latente, tendo eco dentro dele, constituindo mais

uma razão por que o romance é de interesse de crianças, leitores críticos⁸², e jovens, inserindo-se no gênero Literatura Infantil e Juvenil.

As narrativas orais de almas e espíritos que em “Bibia” (excerto publicado na Revista *Claridade*, correspondente ao capítulo 24 do romance), infundiam medo ao protagonista, mas que ao mesmo tempo eram atrativas, em “Infância” revelam uma vertente mais lírica, própria do encantamento das narrativas maravilhosas quando o assunto é o mar, os navios que fazem parte do cotidiano do ilhéu, como podemos ver nesta passagem em que Tói Mulato se reporta a Chiquinho em novas narrativas:

— Dizem que os navios trazem no cocuruto dos mastros as almas dos capitães que morreram... [...] Eu, quando for grande, serei capitão de navio. Quando eu morrer a minha alma ficará espiando do alto dos mastaréus.

— E depois? Continuarás sempre espiando dos mastros? Não poderás aguentar o frio...

— Não me importo o frio. Ficarei lá para ensinar o caminho aos outros.

— Eu prefiro embarcar numa estrela...

[...]

— Nhô João Joana disse que não é agulha que mostra o caminho, mas a alma dos capitães que segreda ao homem do leme: “Para a direita, para a esquerda...” (LOPES, 1986, p. 37-38).

As estrelas são tematizadas no romance e também partem da poética de Osvaldo Alcântara, como já mencionado neste trabalho. Em **Chiquinho**, elas exercem grande atração sobre o narrador-personagem: “As constelações eram rebanhos pastando” (LOPES, 1986, p. 31). As estrelas encantam o imaginário crioulo, sendo também tematizadas na Literatura Infantil e Juvenil de que destacamos como exemplo a obra **A estrelinha Tlim Tlim**, de Dina Salústio.

As raízes da cultura e da identidade crioulas são tematizadas em “Infância”, por intermédio do tema da diáspora, das narrativas orais, dos casos contados, do

⁸² Utilizamos aqui a classificação dos leitores infantis e juvenis concebida por Nelly Novaes Coelho e já descrita neste trabalho. Com base nessa classificação, consideramos que **Chiquinho** é adequado para o leitor crítico, de idade superior a 12 anos.

narrar constante. A identidade plural crioula é formada tanto pelas experiências no lugar onde se nasce, quanto do lugar para onde se vai, para onde se emigra. A insularidade é dos principais vetores da formação da identidade crioula. A cultura crioula se constrói na insularidade, espelha-se e reflete-se na insularidade. As raízes crioulas são da terra, do mar e do além-mar. Nesse particular, persiste a tensão, no sentido de que a cultura se modifica de dentro para fora e de fora para dentro (LARAIA, 1999, p. 100) pelo contato com outras culturas, aspecto já ressaltado por Stuart Hall (2006) sob a forma de relações dialéticas.

A cultura cabo-verdiana representada em “Infância” forma a alma crioula do protagonista e a sua identidade. A presença constante das tradições orais, o seu resgate revela a riqueza da cultura cabo-verdiana e como ela é sempre retomada como símbolo da identidade crioula. Mesclam-se, em “Infância”, as narrativas nascidas nas Ilhas (como é o caso das lendas que envolvem a Rocha Escrevida em que a população se abrigava dos piratas atrás dela, e de lá largavam pedras nos invasores), com narrativas de origem europeia derivadas de “Carlos Magno e os 12 pares de França”, dinamizando, assim, o imaginário híbrido crioulo.

É de se lembrar também um outro aspecto que dinamiza o imaginário infantil e que é resgatado da cultura cabo-verdiana em “Infância”: a pesca da baleia, para a qual se exigia força e heroísmo, imortalizados em um quadro na parede da casa de Chiquinho; seu avô desaparecera no mar: “O mar coalhado daqueles bicharões e uma canoa investindo em remos” (LOPES, 1986, p. 46).

Em uma versão contemporânea, esses pescadores seriam os super-heróis, personagens que atraem crianças e jovens, em luta contra gigantes:

Na proa um homem de arpão, com o corpo tendido [...] como aquele avô heroico me parecia diferente dos homens que eu via todos os dias puxando na enxada, para voltarem à noite à casa pobre, coberta de palha! (Ibidem).

A visão heroica do avô no mar, metáfora dos demais marinheiros do arquipélago que deram suas vidas no trabalho da pesca à baleia, desde o século XVII, é contraposta à resistência também heroica dos cabo-verdianos lutando pela sobrevivência na terra, visão essa obliterada pelas imagens das narrativas orais que se interpunham, nesse momento de reflexão da memória, entre o protagonista e a realidade circundante:

Lá dentro [nas casinhas de palha do povo pobre] faziam a vida de servos, numa resistência que eu não compreendia. Tinham povoado a minha infância de imagens que não me deixavam admirar aquela heroicidade constante e apagada. As guerras de Roldão e dos Doze Pares engoliam o heroísmo obscuro da minha gente (LOPES, 1986, p. 47).

A visão sobre os verdadeiros heróis da cultura cabo-verdiana, desencadeada pela pesca à baleia representada num quadro que aciona essa reflexão, aponta para o protagonista a resistência do povo cabo-verdiano que é reconhecida e referida na Literatura Cabo-Verdiana. Esse reconhecimento, no entanto, é como um lampejo, pois a seguir o protagonista é novamente envolvido pela imagem dos seres maravilhosos que dinamizam o seu imaginário, creditando o desaparecimento do avô no mar a um encontro com uma sereia: “Com certeza que a moça do mar o amou. Ele não morreu. Foi à casa da moça do mar e lá ficou para sempre, gozando do seu amor” (Ibidem, p. 47).

Todos os apegos ao mar, à terra, à diáspora como saída para uma vida melhor, aos seres maravilhosos, toda a plêiade de personagens que interagem em um narrar contínuo, são marcados pela rememoração, pela saudade, pela aura do “Era uma vez”, forjando a identidade crioula do protagonista. Essa identidade vai se construindo ao longo do romance; não é fixa e imutável, mas fluida neste mundo líquido, utilizando aqui uma expressão preciosa a Zygmunt Bauman (2005) e base

de seu pensamento, e muito pertinente quando pensamos no mar, uma metáfora líquida, como diáspora.

Já nos reportamos neste trabalho ao apreço que os escritores cabo-verdianos tinham por Manuel Bandeira, cujo poema “Pasárgada” inspirou no arquipélago uma produção poética conhecida como “Pasargadismo”. Em **Chiquinho**, Baltasar Lopes homenageia o poeta brasileiro: “O navio de purgueira que Nhô Chic’Ana me vai dar será chamado “Estrela da Manhã” (LOPES, 1986, p. 60).

5.3 - Comandante Hussi

Mágica, não é? Pois fiquem sabendo que quero a bicicleta viva ou morta. E é pra já.

(Comandante Trovão)

O escritor cabo-verdiano diásporico Jorge Araújo, ao escrever **Comandante Hussi**, imprime atualidade à Literatura Infantil e Juvenil de seu país. Promovendo diálogos com outros espaços africanos de língua portuguesa por intermédio da intertextualidade com textos da literatura moçambicana e da utilização do contexto guineense como matéria literária, constrói uma novela com elementos do maravilhoso, incorporando ilustrações do angolano Pedro Sousa em desenho a lápis, pintura em aquarela, e com rolo de tinta.

A Literatura Infantil e Juvenil, como produção literária contínua e sistematizada de maneira geral, ainda está em processo de formação em alguns países africanos de Língua Portuguesa, como é o caso da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe. Em Cabo Verde, no entanto, a Literatura Infantil e Juvenil foi acionada pela Revista *Claridade*, em 1936, e retomada na década de 1970 com a publicação de títulos específicos para crianças e jovens.

Para Benjamin Abdala Junior, é do texto literário, e sua potencialidade subjetiva, que acessamos o mundo, o mais próximo, presencial, e os mais distantes, tanto em termos de práxis políticas, sociais etc., como das delimitadas fronteiras do conhecimento humano. Nessa perspectiva, a literatura se mostra uma forma de conhecimento do mundo afim de outras ciências humanas e sociais (ABDALA JUNIOR, 2007).

Nesse sentido, a obra **Comandante Hussi**, cujo espaço ficcional é a Guiné-Bissau em momento de guerra e de forte impacto emocional para a população e para o protagonista – um menino de doze anos –, a nós se afigura emblemática da Literatura Infantil e Juvenil de Cabo Verde, porém, com um diálogo com a Guiné-Bissau, não somente pelo espaço ficcional e pela construção das personagens, mas porque ela se apresenta como uma mediação entre esses dois espaços geográficos, fortemente ligados outrora, cultural e politicamente.

Não nos podemos esquecer que da Costa da Guiné, muito mais ampla do que a Guiné-Bissau como é conhecida hoje, foram egressas as etnias que povoaram Cabo Verde, arquipélago encontrado despovoado de pessoas e de animais, segundo as fontes históricas atualizadas. A aproximação de Cabo Verde e da Guiné-Bissau já foi demonstrada neste trabalho e o fluxo migratório de Cabo Verde para a Guiné, formando inclusive quadros para a Administração Colonial, e da Guiné para Cabo Verde, provocou hibridações étnicas e culturais.

Temos presente ainda a unificação dos dois países e sua luta conjunta contra o governo colonial, nas matas da Guiné, comandadas pelo PAIGC – Partido da Independência da Guiné e de Cabo Verde, criado pelo nacionalista guineense Amílcar Cabral, posteriormente assassinado por um membro de seu partido, durante a luta libertação, a mando do governo colonial português. Após a libertação desses

países (Guiné em 24 de setembro de 1973, e Cabo Verde em 05 de julho de 1975), as lideranças políticas abandonam o projeto de unificação política deles como uma única nação, consolidando-se assim os respectivos Estados nacionais.

O golpe na Guiné-Bissau foi considerado assunto interno, no qual Cabo Verde não deveria se imiscuir, o que precipitou a separação das duas nações no projeto do PAIGC. Segundo José Carlos dos Anjos, o golpe foi considerado uma ofensiva geral contra o PAIGC (ANJOS, 2003, p. 210). Anjos lembra que como a elite intelectual cabo-verdiana promoveu a tese da mestiçagem, isso levou a Guiné-Bissau a não acreditar na africanização de Cabo Verde, inviabilizando a unidade desses países (Ibidem, p. 211).

Com essas considerações sobre o contexto guineense, retomamos **Comandante Hussi**. A novela trará para o centro da cena a guerra civil na Guiné-Bissau, eclodida em 7 de junho de 1998, quando o exército formado pelo Brigadeiro Ansumane Mané comandou um golpe militar para depor o Presidente Nino Vieira, que estava há 19 anos no poder. As tropas militares rebeldes entraram em confronto com as forças presidenciais apoiadas pelo governo do Senegal. A Guerra fez milhares de refugiados guineenses, no interno do país e por todo o continente africano. A capitulação de Nino Vieira ocorreu em maio de 1999, quando pediu asilo político na Embaixada de Portugal, sendo substituído por uma junta militar que o levou a julgamento. Essa guerra, metaforizada na Guerra do Balão, será o pano de fundo da ficção que se desenvolve em **Comandante Hussi**, em que o menino Hussi será o protagonista, participando efetivamente a guerra em seu país.

Comandante Hussi é uma obra de Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, produzida na diáspora; no entanto, estabelece um vínculo muito forte com a Guiné-Bissau. Primeiramente, porque é uma obra importante do ponto de vista literário

produzida na diáspora por um cabo-verdiano, tendo como espaço ficcional e matéria literária a Guiné-Bissau.

Em segundo lugar, é uma obra literária que elabora diálogos: vinculada ao espaço literário cabo-verdiano, estabelece um diálogo com o espaço sócio-histórico e cultural guineense: espaço ficcional, nome das personagens, ficção inspirada em acontecimentos da história recente do país, e o mais importante: um protagonista foi inspirado em uma personagem real, ou seja, um menino guineense chamado pelos militares de Comandante Hussi, que dá nome à novela.

E em terceiro lugar, e não menos importante, é o fato de **Comandante Hussi** (2003) ter aberto o difícil caminho de acesso às obras literárias infantis e juvenis cabo-verdianas (e que também tematizam a Guiné-Bissau), a partir de Lisboa. Sem contar o fato de **Comandante Hussi** ter sido posteriormente publicado no Brasil, pela Editora 34 (2006).

A Guiné-Bissau tem uma história de sucessivos golpes militares e de insegurança política e social, impondo muito sofrimento ao povo, ainda mais que o país situa-se na rota internacional do tráfico de drogas. O golpe militar de 1998, em que o presidente Nino Vieira foi derrubado pelo brigadeiro Ansumane Mané, lançou o país numa guerra civil, provocando um êxodo da capital de mais de 300.000 refugiados para o Senegal, sem contar os milhares de deslocados internos. O país esteve sob ocupação militar estrangeira. Forças leais a Nino Vieira abandonaram o país tão logo o governo dele foi derrotado, deixando, entretanto, o país praticamente destruído.

A obra **Comandante Hussi** foi escrita a partir de uma reportagem jornalística que o escritor realizou em Bissau, em 1999, durante a eclosão do golpe militar que derrubou o governo ditatorial do Presidente Nino Vieira. A reportagem escrita por

Jorge Araújo, exercitando o jornalismo literário, coloca o menino Hussi no centro dos acontecimentos. Publicada pela revista do semanário português “O Independente”, sob o título de capa “Comandante 3” e subtítulo “O rebelde mais novo da Guiné”, na edição de 21 a 28 de Maio de 1999, o menino Hussi, em meio à guerra, é apresentado para o leitor adulto, ao qual é dirigido o semanário, em Portugal:

Era uma vez um menino. Pobre mas feliz. Feliz porque tinha um tesouro. Não era um vistoso boneco do Rambo — daqueles que se transformam em carro de combate e em avião supersônico —, nem uma sofisticada metralhadora de brincadeira, que acende uma luzinha irritante e faz mais barulho do que qualquer arma de verdade. Muito menos um computador capaz de navegar pela Internet com jogos que desafiam até as madrugadas mais longas. Era um tesouro que só uma criança pode ter. O tesouro desse menino era uma bicicleta (ARAÚJO, 1999, p.22).

Confronta-se aqui o mundo do combatente rebelde Hussi da Guiné e o das crianças europeias no mundo globalizado que desloca as identidades como nos lembra Stuart Hall (2003). O narrador do jornalismo literário, Jorge Araújo, resgata o imaginário infantil, ao colocar em cena, na Revista do Semanário dirigida a adultos, a história verdadeira de um menino – Hussi – como personagem real, dinamizando o imaginário infantil e juvenil do leitor da matéria. Hussi fez-se combatente na vida real e na vida ficcional ao ir atrás de seu pai, com quem queria ficar na guerra, mesmo deixando sua bicicleta. Vejamos trechos da matéria em que o pai – Abdlei Sissé – é entrevistado pelo jornalista Jorge Araújo:

Quando deu de caras com o filho, Abdlei⁸³ quase perdeu a fala. “O que andas aqui a fazer?” perguntou-lhe, ainda mal refeito do susto. “Quero ficar contigo”, respondeu-lhe Hussi. Ao ouvir esse desabafo, o velho [um combatente em guerra] perdeu a compostura. “Eu bati, bati-lhe tanto”, reconhece o pai. [...] O menino tinha mesmo a cabeça dura e estava mesmo decidido a ficar ao lado do pai. [...] “Então, eu

⁸³ Tratando-se de uma reportagem, lembramos que Abdlei Sissé é o nome verdadeiro do pai do menino Hussi, pessoa real em quem está centrada a matéria. O autor por sua escolha e opção estética manteve os mesmos nomes – Abdlei Sissé e Husse – para as personagens da obra ficcional **O Comandante Hussi**. Manteve também os mesmos nomes dos amigos de Hussi, antes da guerra, para quem dedica a obra: Tetse, Bitunga e Batcha. Livro também dedicado pelo autor ao irmão caçula de Hussi: Doskas. Capacete de Ferro ou Rambo das Facas são nomes de combatentes, constantes na matéria e que serão também utilizados como nomes de personagens. Abdlei Sissé, antes da guerra, trabalhava como “arranjador de cadernos”, isto é, encadernador.

disse-lhe outra vez: 'Queres ficar, não é? Então ficas, mas vais ter de fazer tudo como um homem grande'." E ele fez (ARAÚJO, 1999, p. 23).

A valorização da bicicleta, o brinquedo que identifica a criança, e que existe de fato na vida real de Hussi (aqui estamos falando da reportagem) confronta diretamente os brinquedos de heróis americanos (Rambo, por exemplo) e as metralhadoras de brinquedo que invadem o mundo globalizado pelas empresas transnacionais, determinando o consumo e o seu modo de vida. Presentificam-se aqui as culturas híbridas de que fala Canclini (2003), em que novos produtos culturais, devido ao trânsito de culturas, invadem o mundo globalizado.

O autor utiliza, na reportagem-entrevista, o início mítico dos contos maravilhosos ("Era uma vez") já indiciando uma narrativa infantil e juvenil que futuramente iria acontecer, em 2003. À primeira vista, por se tratar de uma reportagem, pode-se pensar que o narrado estaria fixado no tempo real, longínquo, da Guiné, e que o menino nem existiria mais. Mas não, acontece dessa forma: quem começa a ler a reportagem não quer parar, porque nela existe o embrião de um conto infantil e juvenil.

Recorrer à expressão "Era uma vez" é uma estratégia narrativa utilizada pelo autor para escrever uma história de guerra real, com uma personagem real, mas que tem a dimensão lúdica de um conto infantil e juvenil e a potencialidade literária de se transformar em obra infantil e juvenil das mais criativas. Trata-se do jornalismo literário, gênero do jornalismo que, como o próprio nome define, expressa, em linguagem literária, fatos reais.

Jorge Araújo publicou a obra **Comandante Hussi**, em 2003, em Lisboa, no retorno da viagem que fez à Guiné-Bissau para fazer cobertura jornalística do desfecho da guerra civil que eclodira no país em junho de 1998, comandada por

Ansuname Mané para derrubar o ditador Nino Vieira, o que aconteceu em maio de 1999. Lá conheceu o Comandante Hussi, como o menino era chamado no quartel pelos militares, de quem era ajudante geral. Nesse tempo, mês de maio de 1999, o menino-comandante tinha 12 anos.

O escritor costuma dizer que não escreve para crianças: “escrevo livros para adultos que podem ser lidos por crianças. É o caso de, por exemplo, **Comandante Hussi** (em troca de mensagem, pela web). Trata-se de um depoimento do autor sobre o leitor-modelo de sua obra. Sabemos de diversas obras não especificamente escritas para crianças e jovens, mas com potencial muito grande de ressonância nesse público leitor, de que citamos, na Literatura Cabo-Verdiana, o exemplo emblemático de **Chiquinho**, de Baltasar Lopes.

No caso de **Comandante Hussi**, a obra expressa toda a potencialidade literária do gênero Literatura Infantil e Juvenil e foi reconhecida com o Grande Prêmio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens, edição de 2003, em que acreditamos terem sido considerados os seguintes aspectos: os recursos narrativos empregados; a temática da sobrevivência de um menino em uma guerra real acalentado pelo sonho de rever sua bicicleta; a coragem e bravura do protagonista; a criatividade e atualidade das ilustrações; as aventuras que retrata; o imaginário infantil a que recorre; a linguagem dinâmica e atual da obra e o interesse que desperta em crianças e jovens.

Comandante Hussi também é um livro que interessa vivamente a adultos, por isso é híbrido no campo da recepção. Conhecedores da História da Guiné-Bissau podem entender melhor a paródia que a obra encena. No entanto, essa condição não é essencial, porque a novela abre diversas vertentes de leitura, diversas trilhas, sendo por isso polissígnica.

Destacamos excerto da reportagem, introduzindo simultaneamente o leitor no drama da guerra ilustrada com fotografias de soldados vencedores, em que o menino é inserido no centro da matéria, desvelando sua história e a história recente de um país, portanto dialogando com o leitor adulto não somente pelo conteúdo político, mas pelo suporte que o veicula, a linguagem literária. Contudo, a reportagem, mesmo tratando de tema de difícil compreensão para crianças e até de jovens, ou seja, dos mecanismos de guerra, acordos, ocupação estrangeira etc., ainda assim estimula o imaginário infantil e juvenil:

Esta história, como todas as outras histórias, começa com um “era uma vez”. **Mas é uma história real.** O menino da bicicleta chama-se Hussi, tem 12 anos e vivia em Bissau, perto do Quartel-General do Exército. Quando a guerra lhe bateu à porta, no dia 7 de junho do ano passado [1998], chorou porque foi obrigado a deixar para trás a bicicleta (ARAÚJO, 1999, p. 23, grifos nossos).

Constata-se, pelo tempo verbal utilizado, o imperfeito do indicativo, a coerência com uma narrativa literária inserida no tempo mítico simbolizado pela expressão “Era uma vez”. A guerra se interpõe na reportagem, o menino vive na guerra, em uma guerra de adultos, e é vencedor com as tropas que derrubaram o ditador Nino Vieira, e que o reconhecem como herói por ter sobrevivido durante a fuga de Bissau com a família, retornando para Bissau, e permanecendo lá com o pai e os soldados no palco dos conflitos:

Hussi não viveu uma das muitas guerras. Guerras onde também se falou ‘estrangeiro’ – francês – por causa dos milhares de soldados do Senegal e da Guiné-Conacri que se bateram e morreram, ao lado de homens fieis a Nino Vieira [...]. Desde que as armas se calaram, o rapaz de doze anos não tem um minuto de descanso. Percorre as ruas de Bissau com os seus companheiros de armas em marcha triunfal. [...] Foram disparos de RPG-7, de obuses, de blindados. Só que desta vez as tropas de Ansuname Mané passaram pelas linhas controladas pelos homens de Nino Vieira. [...] Vencido, humilhado, o antigo presidente procurou refúgio na Embaixada de Portugal [...] (ARAÚJO, 1999, p. 24).

O autor elabora uma paródia da disputa político-militar do Presidente Nino Vieira (representado no romance como Comandante Trovão) e o Brigadeiro

Ansumane Mané (representado pelo Brigadeiro Raio de Sol), em que o Comandante Hussi é a personagem central. Há adesão do narrador às forças lideradas pelo Brigadeiro, o qual tinha relacionamentos anteriores com as demais personagens infantis, pois apitava os jogos de futebol do time do protagonista, em Porto dos Batuquinhos, onde moravam as personagens, quando eclodiu o conflito.

O livro é totalmente ilustrado pelo traço sutil do angolano Pedro Sousa Pereira. As ilustrações são compostas de desenhos em técnicas de aquarela, bico de pena, crayon e rolo de tinta em mancha gráfica. A pintura em aquarela ocupa parcialmente o desenho, expandindo-se para fora, e algumas pingam no chão imaginário. Em cada capítulo há uma ilustração que se repete no alto da página, em tamanho minúsculo, referenciando elementos cênicos da narrativa, não necessariamente na ordem em que aparecem. As ilustrações dinamizam o código escrito e sua composição com várias técnicas (desenho e aquarela, e sobretudo a mancha de rolo de tinta) e o fato de representarem múltiplos elementos cênicos que indiciam os acontecimentos, promovem um diálogo contemporâneo criativo entre os códigos verbal e visual.

O escritor coloca-se em regime de parceria e coprodução com o ilustrador na construção da obra, num fazer conjunto. Ambos demonstram que escrita e ilustração compõem o fazer literário, por isso dividem a autoria do livro, aliás, não apenas desse livro, em particular, mas também de outros que “escreveram” em parceria. Esse fato é de muita atualidade, do ponto de vista da produção textual, do ponto de vista editorial e da própria concepção do livro, pois, inclusive, ambos – escritor e ilustrador – dividem a página com suas dedicatórias pessoais.

A narrativa literária reúne duas das características elencadas por Julio Cortázar (1993) na definição de um bom conto e nos apropriamos de uma delas

para estendê-las a uma boa novela: significação. O elemento significativo reside no tema e no tratamento que lhe é dado e, nesse sentido, **Comandante Hussi** traz um tema singular em que sobressaem a sobrevivência de uma criança, construída em espaços de resistência na guerra, em que o sonho e a esperança não morrem; o enterro de sua bicicleta para preservá-la da destruição; a transformação do brinquedo em arma de guerra e a participação do menino na guerra. A combinação desses elementos fortalecem a intenção paródica do texto. A fuga da família, a presença de uma criança entre os soldados e o estatuto de arma de guerra invencível que foi conferido à bicicleta pelos vencidos são elementos instigantes na narrativa.

A obra estrutura-se em capítulos, dialogando com o romance, porém adotamos a denominação de novela, considerando sua característica mais evidente, que é a de ser um relato de aventuras e comportamentos heroicos concentrados tematicamente, em tempo linear, fundamentos que melhor tipificam uma novela, conforme teorização de Carlos Reis (REIS, 2000). As partes constitutivas desta novela apresentam-se em capítulos não numerados, separados por ilustrações e identificáveis com as palavras iniciais em negrito, anunciando o conteúdo a se desenrolar: **O leitor** [...] (ARAÚJO, 2003, p. 7-8); **Era domingo** (Ibidem, p. 11); **A família Sissé** vivia em Porto de Batuquinhos [...] (Ibidem, p. 14). As ilustrações, que separam os capítulos, dispostas em páginas distintas, repetem-se minúsculas no alto da página do início dos capítulos, elaborando um diálogo semiótico dos mais lúdicos.

Os elementos estruturais da narrativa literária são claramente delineados – espaço, tempo, personagens, foco narrativo, linguagem, enredo etc. A personagem

principal, ou protagonista, tem densidade, o pulsar da vida como as personagens esféricas de que fala Foster (1974).

Como nos lembra Antonio Candido (2002), há um tipo eficaz de personagem que é a personagem inventada, “porém esta personagem mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista [aqui novelista, adiante explicamos], seja a do mundo que o cerca” (CANDIDO, 2002, p. 69). Candido discorre sobre diversos tipos de personagens transpostas da realidade de que o autor ou romancista se serve em diversos níveis, balizados por dois tipos fundamentais: uma transposição da realidade e uma invenção. O que é possível dizer, segundo Candido, “é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance [aqui novela] e das intenções do romancista” (Ibidem, p. 74).

Hussi é uma personagem transposta da realidade da Guiné-Bissau, de que o autor tomou conhecimento direto, por intermédio de uma entrevista e do contato com a realidade da guerra e com a realidade da criança que ele representa e traz para a ficção, transformando-a no protagonista. Como nos lembra Candido (2002), compete ao romancista dosar o que há de realidade na personagem e o que há de invenção. E a construção da personagem Hussi, a partir da realidade de que foi trazido para a ficção, é inovadora, trabalhada com sensibilidade pelo autor.⁸⁴ Não é mais o menino da reportagem, cuja extensão já delimita o desenvolvimento de ações e descrições

⁸⁴ Sabemos de diversas regiões de conflitos armados na África, notadamente na Somália, em que crianças são sequestradas de suas famílias por grupos armados e alistadas nesses exércitos paramilitares, participando efetivamente de guerras fratricidas. Essas crianças permanecem no anonimato e não sabemos nada delas, a não ser das ações armadas dos grupos que as raptaram, como, por exemplo, ocorreu em Moçambique, durante a guerra civil, com a RENAMO - Resistência Nacional Moçambicana que não reconhecia o governo da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique. O caso de Hussi, um menino participando como ajudante dos militares rebeldes na retaguarda de uma guerra civil, é completamente diferente. Ele foi para a guerra porque quis ficar perto do pai, e além disso ele não perdeu as esperanças e sonhos durante a guerra, acalentados pelo desejo do reencontro com sua bicicleta. Essa realidade singular, considerando o contexto africano e os exércitos de crianças, é tematizada com lirismo no jornalismo literário e depois, na novela.

que vão caracterizar a personagem. Hussi é uma personagem mais completa, dinâmica, multifacetada, tem sonhos e não renuncia a eles, e ao mesmo tempo trabalha com militares na retaguarda da guerra (na cozinha, no transporte de armamentos etc.).

O comandante Trovão encarna o estereótipo de ditador *nonsense*, auto-centrado, sendo o seu desequilíbrio psíquico e o seu egocentrismo explorados com humor pelo autor, “passando os dias encalhado num glorioso passado [...] a beber champanhe e a comer tremoços, sempre com o olhar vidrado no mapa de retratos que enfeitavam as paredes” (ARAÚJO, 2003, p. 39). O próprio nome já indica um estrondo, que o que o Comandante faz ao gritar com seus subordinados. Dando ordens as mais absurdas, como queimar quadros e receber as cinzas em bandeja de prata, o Comandante Trovão tinha predileção por fuzilamentos e por balas de prata. Proibira por decreto o uso do nome de sua primeira mulher, Ayassa, que não se podia pronunciar em público, sob pena de morte:

O comandante Trovão tilintava mais do que um porta-chaves por causa das inúmeras medalhas que trazia cravadas no peito. Era uma espécie de árvore de Natal em cadência morna, sempre apoiado numa bengala com cabo de marfim onde mandou esculpir a juba de um leão (ARAÚJO, 2003, p. 39).

A constituição dessa personagem é complementada pelos diálogos que mantém com seus subordinados, com os quais se relaciona sempre de forma autoritária, no exagero do exercício arbitrário do poder: “— Quero que amanhã me tragam o crânio do brigadeiro Raio de Sol sobre uma bandeja de prata” (Ibidem, p. 41).

Assim, imagens da guerra vão constituindo as personagens e desconstruindo o ditador, desnudando-o em seus desequilíbrios, metaforizando algumas ditaduras africanas. A trama tem coerência, estabilidade e tensão. E, além disso, a novela, mesmo em contexto espaço-temporal de guerra, lida com o maravilhoso e o mágico.

Há diversas personagens estereotipadas, não somente o Comandante Trovão mas todo o seu exército e assessores, dos quais citamos o Professor Bambara, o Comandante Bufo, o anão albino e o corcunda zarolho, estes últimos chamados assim para melhor caracterizá-los como estereótipos.

A descrição do professor Bambara, feiticeiro, assessor e estrategista do Comandante Trovão, em que os pelos são numerosos, como uma floresta, leva o leitor a constatar o crescimento extraordinário de certas partes do corpo, na trilha da caracterização grotesca, de acordo com Bakhtin: “O exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (BAKHTIN, 2013, p. 268).

Vejamos a descrição:

O professor Bambara era uma criatura minúscula, roliça, óculos de lentes espessas que nem fundo de garrafa, colar de conchas à volta do pescoço, barba de três dias, o corpo forrado por uma densa floresta de pelos por desbravar. Parecia uma almôndega peluda que rolava pelo soalho ao sabor das ordens do comandante Trovão (ARAÚJO, 2003, p. 43).

Essa descrição também traz elementos da cultura compartilhada no mundo globalizado que vão compondo criticamente a personagem, estereotipando-a, uma vez que conchas e búzios são utilizados como oráculos em determinadas culturas originárias africanas. Disseminadas globalmente, afastam-se de suas funções culturais adquirindo novos paradigmas, alguns meramente decorativos.

Aqui ocorre o fenômeno da hibridação de que fala Canclini (2003): as trocas culturais, os intercâmbios culturais, os trânsitos de culturas atuam sobre elementos que adquirem novos significados. A constituição dessa personagem – o feiticeiro revela uma crítica social, principalmente quando descreve seu corpo como uma densa floresta de pelos por desbravar, mantendo o lúdico e o desdenhoso, características da sátira, grau máximo da paródia, segundo Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1989, p. 38). Estimula também a paródia o fato de que, em uma

guerra, o conselheiro, o estrategista, o homem de confiança em cujas mãos os destinos da guerra estão colocados, seja um feiticeiro de apresentação virtual anti-heroica (“minúsculo”, “roliço”).

A crítica maior ao Professor Bambara dialoga diretamente com Ti Lobo, a mais amada personagem das narrativas orais cabo-verdianas. Tal como o lobo cabo-verdiano, o professor Bambara troca fonemas. E o que é muito pior: diferentemente de Ti Lobo, que troca fonemas do mesmo ponto de articulação, o professor Bambara troca fonemas de pontos de articulação completamente diferentes, o que potencializa a paródia. Por exemplo: arma secreta para ele é “acma secmeta”.

Na narrativa há ênfase da função poética da linguagem, entremeando ainda o humor com que o narrador tece suas críticas aos mandantes da Guiné-Bissau. O narrador, em terceira pessoa, utiliza também o exagero como forma contundente de crítica social. O diálogo com diversos gêneros narrativos (novela, romance, entrevista) dá atualidade à narrativa. O tema e as relações internas e externas da obra revelam a permeabilidade de fronteiras dos sistemas literários, seja pela série literária a que pertence (Cabo Verde), pelo espaço ficcional evocado (Guiné-Bissau), pela ilustração (Angola), seja pelo local de produção (Portugal). As relações citadas envolvem praticamente todo o espaço geográfico de língua portuguesa (Cabo Verde, Angola, Portugal, Brasil, Guiné-Bissau e Moçambique), configurando-se, pois, em grandes laçadas dialógicas dentro do contexto da Literatura Infantil e Juvenil. Essas relações também se manifestam dentro da obra literária pela fluidez de fronteiras dos gêneros novela e romance que ela apresenta.

Nesse sentido, de fronteiras de gêneros literários, referimo-nos ao capítulo cinco (ARAÚJO, 2003, p. 23)⁸⁵ que representa a despedida de Hussi de sua bicicleta e a surpresa do protagonista pela antropomorfização do brinquedo. Foi quando ele descobriu, e nós leitores com ele, que a bicicleta falava e tinha sentimentos humanos de medo, de ficar sozinha enterrada, medo do escuro como as crianças também têm, enquanto o protagonista era obrigado a fugir com sua mãe e seus irmãos menores para o interior, para se protegerem da guerra, enquanto seu pai ia defender o país da ocupação estrangeira convocada pelo ditador Comandante Trovão. Esse capítulo configura-se como um conto, com autonomia de conto, dentro da novela.

A relação de Hussi com a bicicleta é apresentada no início e no final da novela, como eixo estruturador, determinando a circularidade da narrativa. É em torno dessa relação de amizade com a bicicleta, da existência dela, dos sonhos que ela engendra, do motivo a que é alçada como determinante do final da guerra — uma bicicleta mágica lançada no âmbito das personagens que compõem a parte inimiga — que gira a dimensão lúdica da novela.

O início do texto ficcional, utilizando o pretérito imperfeito, dialoga com a reportagem, prepara o leitor para uma narrativa literária veiculada na voz de um narrador onisciente, em terceira pessoa: “Era Domingo. Dia de missa e futebol. De carne ao almoço e tolerância de ponto ao acordar. Dia em que nada acontece e o sono tem mel” (ARAÚJO, 2003, p. 11). Hussi é apresentado no espaço familiar, por intermédio de uma situação:

⁸⁵ Numeramos assim simplesmente por uma questão metodológica de análise. Não há essa divisão clássica de capítulos na novela, embora possamos indicá-la. O que há são separações mediadas por ilustrações, indiciadoras de capítulos, configurando uma forma criativa da construção da novela em diálogo com a ilustração.

“– Hussi... São horas de levantar – gritou o pai, Abdlei, ao mesmo tempo que levava as mãos sobre os olhos para se defender da claridade.

Hussi nem sequer pestanejou um despertar, continuou a dormir como uma pedra esquecida, ensanduichado entre os irmãos Totonito e Tuasab, a saia da mãe, dona Geca, a aconchegar-lhe os pés, os braços de Doskas, o caçula da família, entrelaçados aos seus (Ibidem).

No texto da reportagem, contudo, embora se utilize o mote “Era uma vez”, peculiar às narrativas ficcionais, predomina a apresentação histórica do menino, com base no referente, daí a denominarmos jornalismo literário: “Era uma vez um menino pobre. Pobre mas feliz. Feliz porque tinha um tesouro [...] O tesouro deste menino era uma bicicleta” (ARAÚJO, 1999, p.3).

Na novela, o protagonista está sonhando, “deslumbrado a ver a sua bicicleta voar, escoltada por duas imponentes águias reais, perseguida por um cortejo de andorinhas faladoras” (Ibidem, p. 11). O narrador estabelece o diálogo entre o menino e a bicicleta, com a antropomorfização desta, cuja campainha lhe fala ao ouvido, convidando-o para passear, confidenciando-lhe ser o seu melhor amigo. E é a bicicleta que dá coragem a Hussi para não ter medo de voar, pois “quem tem asas não cai” (Ibidem, p. 11). Inicia-se a aventura do sonho em que a bicicleta será apresentada ao leitor, diferentemente do texto da reportagem, com potencial mágico:

Hussi deu uma gargalhada tão grande que afastou a tempestade que espreitava no horizonte do seu sonho. Afinal era mesmo verdade – estava nas nuvens. O seu corpo franzino flutuava sobre o selim, uma suave brisa acariciava-lhe a carapinha, abraçava o arco-íris com asas de veludo [...] (Ibidem, p. 11).

No mundo do sonho, o mágico, o maravilhoso se instaura, e ao menino é permitido andar com sua bicicleta no céu, intertextualizando cena antológica do filme “E.T.”, de Steven Spielberg (1982), em que o menino e o alienígena andam de bicicleta no céu. O recurso à intertextualidade na narrativa literária, expondo os

múltiplos diálogos da obra com outras artes, como o cinema, dinamiza o imaginário infantil e juvenil e confere atualidade à obra, tornando-a polissêmica.

Ao descrever as dificuldades de Hussi em acordar, o autor utiliza uma imagem buscando retratar a languidez e a melemolência do aprisionamento da personagem ao sonho, demonstrando muito apuro na elaboração linguística do texto, ao mesmo tempo em que utiliza um elemento do cotidiano da vida doméstica globalizada:

Hussi ainda quis acompanhar a bicicleta mas as suas asas minguaram, perderam cor, desfaleceram em pó. Tentou mexer-se mas os seus braços pesavam toneladas de desalento. Estava sozinho, **aprimionado numa redoma de gelatina**. (ARAÚJO, 2003, p. 12, grifos nossos).

Finalmente, o protagonista é acordado do sonho pelo pai que insistira outras vezes em despertá-lo. Ao se desligar do sonho, a bicicleta despedira-se “troquista” e aterrara sobre um tapete de crisântemos, continuando a falar-lhe nos ouvidos no entre o sonho e o acordar: “É tão fofo...” (Ibidem, p. 11). Para Hussi, prenuncia-se aqui a separação entre menino e bicicleta: a bicicleta no campo e ele desvencilha-se do sonho por intermédio de uma “voz rouca, cavernosa”, a do pai: “É última vez que te chamo”, rompe-se o sonho do menino que:

[...] amanheceu em sobressalto, uma sensação estranha colada à pele, rosnou um incômodo, passou a mão vezes sem conta pela testa para tentar acordar as recordações, reavivar o pesadelo, mas nada, nem uma única imagem. Era estranho. Há dias que tinha o mesmo sonho. Há dias que vivia esta história sem fim. A angústia só acalmou quando destapou os olhos e viu a bicicleta adormecida no regaço do calendário de Nossa Senhora de Fátima (Ibidem, p. 12).

Destaca-se também, na citação acima, o sincretismo religioso do recurso à imagem de Nossa Senhora de Fátima, santa padroeira de Portugal, demonstrando a presença da cultura europeia no espaço guineense. Repete-se aqui o fenômeno da hibridação cultural, de que fala Canclini (2003).

A utilização do sonho como recurso narrativo dinamiza o imaginário infantil e possibilita ao autor construir uma estória dentro de outra estória, procedimento que agrada aos leitores de Literatura Infantil e Juvenil. A viagem no céu com a bicicleta, possibilitada pelo sonho do menino, traz um diálogo intertextual e intercultural importante para a narrativa. Do mesmo modo que Hussi é levado a viajar no céu, no mundo dos sonhos, por sua companheira — a bicicleta —, o protagonista do filme “A história sem fim” (1984), de enorme sucesso entre crianças e jovens, também viaja no céu, no mundo maravilhoso, transportado por um companheiro, o cão (Falco). Há, desta forma, uma confluência entre os dois mundos intertextualizados na narrativa: o mundo dos sonhos e o mundo maravilhoso, ambos mediados pela fantasia.

O escritor, afinado com o universo infantil e juvenil, estabelece três importantes diálogos intertextuais e interculturais que dialogam com o imaginário infantil: ao trazer para narrativa um “defeito de fala” de Ti Lobo exagerado pelo Professor Bambara e ao intertextualizar os filmes americanos “E.T”, já referido anteriormente, e “A história sem Fim”.

Esse “capítulo” fecha-se da mesma forma como se inicia, concluindo o círculo da narrativa, porém acrescentando animais domésticos do cotidiano guineense tão nosso conhecido nos espaços de colonização portuguesa, nas áreas rurais e afastadas dos centros urbanos, seja no Brasil, na Guiné, ou em Cabo Verde: “Era domingo. Dia de missa e futebol. De carne ao almoço e tolerância de ponto ao acordar. Dia em que nada acontece e o sono tem mel. **Lá fora, esvoaçavam galinhas pelo quintal** (ARAÚJO, 2003, p. 12, grifos nossos).

A estratégia de conferir circularidade à narrativa, ao mesmo tempo em que confere autonomia às partes constituintes da novela, como se fossem contos que, a

exemplo de **Chiquinho**, poderiam ser publicados desvinculados do todo, abre também uma perspectiva de um novo narrar, prendendo a atenção do leitor e o aproximando pouco a pouco da imersão no mundo da guerra em que uma criança pode ser o herói que sobrevive graças à sua coragem e sonhos, metaforizados pela esperança do reencontro com sua bicicleta.

No final da novela, o reencontro de Hussi com a bicicleta completa a circularidade da narrativa e o sonho persiste na realidade diegética:

Hussi limpou o retrovisor com o seu velho lenço amarelado, sacudiu o pó que asfixiava o cachecol do Barcelona, colocou a fitinha tricolor do outro lado do guião, ajustou os pedais com a sola das sandálias. Quando se sentou no selim sentiu-se de novo dono do mundo. E os dois pedalarão para a eternidade (ARAÚJO, 2003, p. 63).

Os diálogos na obra são múltiplos, o que a torna polissêmica e polissígnica. Há uma intertextualidade na obra com o conto “O enterro da bicicleta”, do escritor moçambicano Nelson Saúte (2009). Enquanto em Nelson Saúte o enterro da bicicleta é a alternativa para defesa do espírito e cumprimento da tradição (já que o corpo do morto não foi encontrado), em Jorge Araújo é a defesa do brinquedo, como metáfora da vida. A bicicleta é enterrada pelo protagonista como símbolo de sua liberdade que ele quer preservar, ao ter de, junto com a família, fugir da guerra.

A linguagem utilizada na novela é criativa, poética e polissêmica: “O peso da responsabilidade deve alimentar-se de queijo. De queijo suíço cheio de buracos por onde passam algumas lembranças.” (ARAÚJO, 2003, p. 23); “O coronel bufo guardou o pânico no bolso (ARAÚJO, p. 62); “Estendeu o tapete ao diálogo” (Ibidem, p. 49); “Dois dias a ler o chão por caminhos que já ninguém caminha” (Ibidem, p. 53).

Nesse particular, percebemos que a construção linguística dialoga com os deslocamentos semânticos operados pelo escritor moçambicano Mia Couto. Destacamos um exemplo do jogo semântico (a personagem referida planta legumes

e tem hábito de leitura): “E ele respondia que sim com a cabeça, mas continuava a cultivar a leitura e a soletrar os legumes” (ARAÚJO, 2003, p. 17). Em Mia Couto: “É por isso que ando assim, a soletrar a perna” (COUTO, 2001, p. 85). Ou: “Mesmo assim desembrulhou um sorriso e a primeira frase que lhe atropelou a língua” (ARAÚJO, 2003, p. 59). Em Mia Couto: “Do meu assento eu podia ver a tristeza desembrulhando líquidas missangas no seu rosto” (COUTO, 1991, p. 23).

A conversa de Hussi consigo mesmo, para acalmar a dor de se separar de sua bicicleta, quando a está enterrando num buraco feito com suas próprias mãos dentro da palhota da família, evidencia o imaginário infantil e juvenil e mostra a importância da bicicleta em sua vida (o único presente que seu pai pudera lhe dar um dia): “— Vais ficar bem... e com muito juizinho, prometes?” (ARAÚJO, 2003, p. 23).

Para surpresa de Hussi, que pensava estar enlouquecendo, ouviu a voz da bicicleta dizer que estava com medo, que tinha medo do escuro. Apenas o leitor e Hussi sabem que a bicicleta fala. Hussi guarda esse segredo para sempre, no tempo diegético da novela, o que dinamiza ainda mais o imaginário infantil, pois crianças falam com brinquedos, animais e amigos imaginários, temas recorrentes na Literatura Infantil e Juvenil. Porém, falar com a bicicleta em meio à guerra é um tema inovador: “[...] tentava agora [convencê-la] das virtudes da vida debaixo da terra: — “As joaninhas são bonitas e felizes, não são?” (Ibidem, p. 24).

A bicicleta é antropomorfizada, como um companheiro de Hussi, que não perde nunca a esperança de reencontrá-la, mesmo com todos os percalços que vai enfrentar: “— Fura o dedo e faz um pacto comigo” (Ibidem, p. 24). “Antes de partir enfiou a sua flauta feita de com um tubo de eletricidade, terra abaixo”, para que a bicicleta pudesse respirar, ver o sol, valores tão importantes para a vida.

O autor escreve uma narrativa literária, em terceira pessoa, em que relata ficcionalmente a vida do menino Hussi, contada por ele mesmo: de como viviam pobremente, porém felizes e sem guerra, em um bairro da periferia de Bissau; e de como tiveram que fugir às pressas para o interior, para a aldeia dos antepassados. E como ele teve que abandonar a sua bicicleta, já que não podia levá-la, e como, depois de fugir de volta para a cidade, integrou-se aos militares da oposição armada ao governo, vivendo no quartel, fazendo pequenos serviços: entrega de armas e munições na linha de frente, ajudante de cozinha etc.

Tempos depois da publicação de uma reportagem sobre a guerra (1999), em que o jornalista dá voz à personagem Hussi, comovendo diversos leitores portugueses e a partir do conhecimento dessas experiências reais, a novela é escrita ficcionalmente, agregando novos recursos narrativos, o autor representa, na novela (2003), poeticamente o mundo, os sonhos e as preocupações infantis em meio à guerra, e advoga a sobrevivência dos sonhos.

A obra coloca em cena uma questão traumática para os guineenses: a guerra civil, com a presença militar estrangeira (do Senegal e da Guiné Conacri, a pedido do Presidente), e todo o sofrimento que impôs à população civil, sobretudo compelindo-a para o interior e para outras partes do continente africano. Esse tema é contundente na literatura guineense e recorrente na poética da guineense Odete Costa Semedo.

Em seu livro de poemas, **No fundo do canto** (2007), a poeta retrata as fugas das famílias para o interior, arrastando os filhos, levando trouxas à cabeça - ou embrulhos, como diz -, imagem emblemática dos refugiados e deslocados internos das áreas de conflitos armados em diversos países africanos. Os jornais, em 2011, mostraram centenas de mulheres e homens somalis com trouxas à cabeça, fugindo

com filhos, idosos e pessoas doentes, andando quilômetros e quilômetros sem comida e sem água, em busca de vida nos campos de refugiados de Kobe, na Etiópia, ou no Quênia.

A fome também assolou o arquipélago de Cabo Verde, nos anos 1930 e 1940, principalmente, em decorrência de longos períodos de seca, desencadeando o fenômeno da emigração, principalmente para os Estados Unidos, ou para as lavouras de cacau em São Tomé e Príncipe, como contratados semi-escravizados. Essas passagens na vida do povo cabo-verdiano foram dolorosas, marcaram a identidade nacional, e foram tematizadas em todos os campos artísticos do arquipélago: literatura, teatro, cinema, pintura, música.

Cena nuclear da novela **Comandante Hussi** é a fuga da família de Bissau para o interior do país, terra dos antepassados, enquanto o pai de família junta-se à oposição armada, sob protestos de Hussi, que também desejava ficar com o pai. A partida é angustiante, a mãe carrega apenas a trouxa à cabeça, reproduzindo cenas emblemáticas de deslocamentos e fugas das populações de países africanos em razão de conflitos armados ou do binômio seca/fome. Para Hussi, é o começo de um novo tempo, longe dos amigos e principalmente longe de sua bicicleta.

Ao separar-se da bicicleta, Hussi descobre com assombro que ela falava. São comoventes as descrições do enterro da bicicleta: apreensivo, ele a enterra com as mãos e coloca sobre a terra um amuleto para protegê-la, prometendo voltar para buscá-la ao término da guerra. Há uma personificação da bicicleta: ela fala, ouve, e tem sentimentos de medo, de frio, de solidão, e chora por precisar ficar sozinha, no escuro. O menino a consola. E então ela pede que ele fure o dedo e faça pacto de sangue com ela para buscá-la tão logo termine a guerra. É de se ressaltar que

Hussi, após a separação, no quartel, mantém contatos telepáticos com a bicicleta, em longas conversas de apoio mútuo e de lembranças que o mantem esperançoso.

Nesses momentos, também a fome é tematizada, porque ela permeia a novela; e contato telepático com a bicicleta dá coragem ao protagonista, porque a bicicleta o consola e aconselha: “Eu disse para não pensares na fome... não te pedi que deixasses de pensar em comida, esclareceu a bicicleta de uma vez por todas” (ARAÚJO, 2003, p. 34).

Ela tem razão — pensou baixinho, não fosse a bicicleta ficar com manias de importante. E Hussi seguiu à letra o menu, sonhou com uma barrigada de arroz, um cardume de peixes do rio a compor o repasto. Para sobremesa, uma daquelas mangas gigantes do quintal do Brigadeiro Raio de Sol. Tudo acompanhado com um gostoso sumo de tamarindo. Quando finalmente veio a si, abriu os olhos, arrotou de felicidade. E foi apanhar um banho de lua (ARAÚJO, 2003, p. 34).

A novela desenvolve-se em tempo cronológico, com o narrador em terceira pessoa; o narrador, onisciente, conhece tudo, sabe tudo, lê os pensamentos das personagens. A guerra está sendo perdida, porque as forças leais ao ditador estão capitulando diante da oposição, mas como o exército tem medo do ditador não o informa sobre as reais condições do *front*. As cenas de balanço de guerra entre os militares e o Comandante Trovão são carregadas de humor e exagero, pois o ditador é por demais excêntrico, representando um ser absolutamente *nonsense*, cheio de manias e de super-valorização egocêntrica que chega às raias do ridículo: “[...] era uma personagem gorda, tão pesada que o chão tremia com as suas passadas de elefante” (ARAÚJO, 2003, p. 39).

Há cenas hilariantes em que o pintor retrata o Comandante Trovão. O autor cita um dos famosos *pop star* do mundo, confrontados por uma singularidade que ambos – comandante Trovão e ele – apresentam em suas fisionomias e que chama a atenção. Com esse recurso, o autor confere, mais uma vez, atualidade à narrativa,

inclusive com o uso de gíria, que aproxima o leitor jovem, dinamizando o imaginário e fortalecendo a paródia ao usar como comparação animal do contexto africano:

O pintor do regime até acostumava ser generoso na maneira como retratava o todo poderoso líder. [...] Mas não podia exagerar e foi para dar algum realismo ao seu último quadro que optou pelo meio termo – entre as narinas do comandante Trovão e de Michael Jackson escolheu as do rinoceronte. Foi o seu único pecado: esquecer que o comandante Trovão se achava com pinta de estrela de cinema (ARAÚJO, 2003, p. 37).

O Comandante Trovão é uma personagem estereotipada, ridicularizada pelo autor, que ainda recorre ao grotesco. O grotesco, de acordo com o dicionário Houaiss de Literatura, é uma categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam, em seu retrato, análise, crítica ou reflexão, o disforme, o ridículo, o extravagante e, por vezes, o *kitsch*. O grotesco também é aquele que se presta ao riso ou à repulsa. Para Bakhtin, “As caricaturas grotescas são aquelas nas quais o nariz tem um tamanho impossível, transforma-se em focinho de porco ou bico de corvo” (BAKHTIN, 2013, p. 267). A partir desta definição do teórico russo, podemos concluir que a representação do nariz do Comandante Trovão como sendo o de um rinoceronte é um recurso ao grotesco, que enriquece a narrativa e potencializa a paródia.

Num outro momento Comandante Trovão demonstra seu exagerado egocentrismo, mandando pintar o seu próprio retrato dentro do palácio, para imortalizar batalhas, fato que também dinamiza a paródia:

Só o comandante Trovão acreditava que a guerra estava no fim. Nunca saía do palácio, crente na palavra dos seus generais que, com medo de lhe dizer a verdade, inventavam sagas de vitórias memoráveis, planos de ofensivas, relatos das mais macabras chacinas. E ele rejubilava de prazer, as suas gargalhadas pareciam banda sonora de um filme de terror.

— Vou ter de mandar fazer um quadro para comemorar mais esse feito – desabafava quando lhe contavam o que queria ouvir (ARAÚJO, 2003, p. 36).

O comandante Trovão impõe castigos os mais violentos e exagerados, conseguindo empreender condições quase que inimagináveis para sua realização, como no caso de mandar seus engenheiros navais construírem uma frigideira gigante para fritar um professor que ousou explicar para os alunos o significado da palavra liberdade. O narrador traz à cena ideias do ditador deslocadas da realidade.

Enquanto os militares demonstram suas fragilidades, temendo o ditador e as ideias que tenta colocar em prática — representando risco de vida para todos — instala-se para o leitor uma situação de riso, porque afinal, os militares, tidos como modelos de valentia, estão tremendo de medo.

Segundo Linda Hutcheon (1989), “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexibilidade; é uma forma de discurso interartístico” (Ibidem, p. 13). Frequentemente confundida com a sátira, que é associada sempre ao ridículo, a paródia pode ser uma “homenagem oblíqua” (Ibidem, p. 21), sem, contudo, estar associada ao ridículo; ela inclui o reverencial, o lúdico e o desdenhoso (Ibidem, 38). A sátira deprecia, produz julgamento negativo, é social, enquanto a paródia é literária. Citando Nakobov (1973, p. 75), a autora sintetiza que “a sátira é uma lição, a paródia um jogo” (Ibidem, p. 100).

Assim, segundo Hutcheon (1989), a paródia é imitação com distância crítica (Ibidem, p. 54), que valoriza o leitor (Ibidem, p. 31), a sua memória textual (Ibidem, p. 111), como leitor co-criador (Ibidem, p. 93), como leitor inscrito (Ibidem, p. 109), exigindo códigos comuns entre o codificador (produtor do texto) e o decodificador (leitor). Acrescenta ainda que a paródia pode estabelecer distância crítica de obras ou de convenções (cf. p. 78), sem necessariamente ridicularizar os textos que lhe servem de pano de fundo colocando, entretanto, sob escrutínio o texto contemporâneo: “uma repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com

distância crítica. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores” (Ibidem, p. 54).

A definição de paródia por Hutcheon parece-nos oportuna para entender a relação do texto ficcional de Jorge Araújo com o texto-base, predominantemente referencial, da reportagem: a paródia se constitui no momento em que Araújo vai reescrevendo a novela, atualizando o texto anterior, do tipo jornalismo literário, trancontextualizando-o (cf. HUTCHEON, 1989, p.54). Como a paródia pressupõe o conhecimento prévio do leitor a respeito do texto parodiado, não é difícil determinar a paródia aos eventos da guerra civil e do ditador que está sendo deposto na Guiné Bissau. O código comum entre codificador e o decodificador é patente, como propõe Hutcheon, e o exagero caricatural na apresentação de personagens (como o ditador Trovão e o feiticeiro) levam o texto paródico ao nível da sátira, explorando o ridículo.

O grotesco também se presta ao riso ou à repulsa, de acordo com Houaiss. Nesse sentido, apontamos no trecho abaixo o recurso ao grotesco, para provocar no leitor repulsa do coronel Bufo por trazer à cena secreções, inspirando nojo. No mesmo trecho, a paródia é dinamizada ao expor ao ridículo o Professor Bambara que, de medo, escondera-se embaixo do tapete:

Num canto do salão, o professor Bambara deixou-se deslizar por baixo do barrete vermelho, para tapar o medo, esconder o ar comprometido. No outro, coronel Bufo, retirava resmas de cera dos ouvidos (ARAÚJO, 2003, p. 48).

Há um momento ambíguo na obra em que se confrontam de um lado a tensão sobre o destino da bicicleta, e de outro o humor. Quando chamado, o feiticeiro do palácio anuncia que a guerra estava sendo perdida devido a que os inimigos tinham uma arma mágica: uma bicicleta. Na falta de outra desculpa, atribui à bicicleta de Hussi, em Porto de Batuquinhos, poderes mágicos. Essa ideia brotou surpreendentemente na cabeça do feiticeiro para salvar-se ele próprio das

responsabilidades da iminente capitulação na guerra. Não havia outras bicicletas no espaço ficcional, somente a do Hussi, e ele conhecia a bicicleta de Porto de Batuquinhos, onde morava Abdlei Sissé, o combatente de oposição (“atirador de metralhadora”), pai de Hussi. O autor utiliza essa estratégia para potencializar a paródia, porque o feiticeiro não conhece as estratégias de guerra e muito menos tem poderes para adivinhá-las. Apenas utiliza estratagemas.

Inquirido por que a guerra ainda não tinha terminado, o feiticeiro, depois “de procurar algum pensamento brilhante, talvez à procura de uma inspiração divina” (Ibidem, p. 43) finalmente abriu a voz no seu estilo inconfundível, trocando os ‘êmes’ pelos ‘erres’ e respondeu:

— Eles têm uma arma secreta.
Ao ouvir estas palavras o comandante Trovão deu um pulo na poltrona.
— Arma secreta?
— Eles têm uma arma secreta – confirmou o professor Bambara.
[...]
A história da arma secreta tinha-lhe saído assim, quase sem querer – era sempre preciso ter na ponta da língua uma resposta pronta para o chefe [...]
— Que arma secreta é essa? Repetiu o comandante Trovão.
[...]
A resposta do feiticeiro engasgou-se pelo caminho [...] O inchaço contagiou o resto do corpo, os poros começaram a dilatar, a engolir os pelos um a um, e o sebo, até então camuflado, aproveitou a abertura para desfilar sobre a passarela de pele lúida. Parecia que ia explodir a qualquer instante [...]
— Eles têm uma bicicleta mágica [...]
(ARAÚJO, 2003, p. 43 – 44).

A comichão da linguagem acompanha o cômico da situação e da descrição física do suposto feiticeiro (Professor Bambara), constatando a proposta satírica do autor na retomada do tema da reportagem e de sua transposição para o campo do imaginário ficcional. Assim, quando surge a ideia de que a bicicleta mágica era a arma dos inimigos, que lhes dava sorte, ela surpreende o leitor, embora não surpreende o ditador e seus militares, porque esses viviam num mundo totalmente

dissociado da realidade, orientados pelo feiticeiro, e esse fato dinamiza ainda mais a paródia.

O escritor, na verdade, utiliza a estratégia discursiva da sátira para ridicularizar o feiticeiro em todas as suas dimensões humanas: na sua descrição física, nos seus ornamentos (colares de concha), na sua linguagem (trocando fonemas que não têm pontos de articulação próximos que justifiquem a troca), nas posições políticas. A sátira presentifica-se como uma estratégia discursiva com a finalidade de ridicularizar, desconstruir a personagem, criticá-la socialmente, desmontando o aparato contextual em que ela está inserida, ou seja, expondo o quanto se distanciam a autoridade do Comandante Trovão e o seu governo dos anseios do povo, representados pelo Brigadeiro Raio de Sol, na guerra ficcionalmente denominada como “guerra do balão” (ARAÚJO, 2003, p. 18).

Nessa altura da novela, há um diálogo da narrativa com o maravilhoso, porque a bicicleta surge inopinadamente como uma arma mágica de guerra, de interesse do exército do ditador para derrotar a oposição. Esta é uma estratégia narrativa do autor, apelando para o maravilhoso, para potencializar a paródia desvelando a inoperância e incapacidade militar do regime do Comandante Trovão frente às tropas do Comandante Raio de Sol. Esse artifício de transformar a bicicleta em objeto mágico não é utilizado no texto da reportagem, em que domina a visão histórica.

O leitor, contudo, sabe que a arma secreta de guerra não existe, que a bicicleta como arma de guerra foi uma invenção inopinada do feiticeiro. A complicação da narrativa é mais uma estratégia do autor para dinamizar a paródia, mostrando a incapacidade militar frente a uma arma mágica, comparando-a a um inimigo e criticando os crimes de guerra: “Agora o inimigo era outro. Uma bicicleta

não vem nos manuais militares, não usa óculos nem veste camuflado, não tem orelhas para cortar, olhos para arrancar, nem sexo para receber descargas eléctricas” (ARAÚJO, 2003, p. 44). Contra um objeto mágico, a violência não surte efeito.

Os militares elaboram um plano de ação para resgatar a suposta bicicleta mágica da casa de Hussi, para a qual se dirigem em expedição, destruindo completamente a palhota, sem encontra-la, por estar enterrada. Os planos ineficazes, as ações desordenadas dos militares destruindo tudo acabam por ser alvo de riso por parte do leitor. Não sendo encontrada a bicicleta e ao achar o amuleto deixado por Hussi na palhota, o feiticeiro conclui que a casa de Hussi está enfeitiçada: “Foi a devandada geral. Na retirada houve quem se esquecesse da arma, da própria alma. A expedição só voltou a recuperar os espíritos quando avistou a cidade de asfalto” (ARAÚJO, 2003, p. 46).

Assim, o feiticeiro tem medo de um suposto feitiço, situação que fortalece a paródia. O conhecimento compartilhado no contexto da novela poderia sugerir, pelo próprio nome e função do feiticeiro, que ele tivesse poderes de adivinhação e de enfrentamento de feitiços. Mas essa personagem é satirizada em todas as suas ações, porque afinal, não realiza feitiços, não assessora de fato o Comandante Trovão, não faz adivinhações, não identifica um feitiço, e ainda tem medo deles. O autor novamente traz à cena o ridículo pela via da sátira.

O ditador, por sua vez, havia sido claro antes da expedição partir em busca da bicicleta de Hussi, em Porto dos Batuquinhos: “[...] matem-na primeiro. Mas quero que a matem devagar... devagarinho. Primeiro amputem-lhe os pedais, depois escalem o para-lamas e só no fim decapitem o selim [...]” (ARAÚJO, 2003, p. 44). Seguro de que está diante da arma mágica do inimigo, manda queimá-lo e deitar

suas cinzas no palácio. Todavia, como não era a bicicleta de Hussi que tinha sido decapitada (cujo poder mágico só com ele se manifestava e se restringia a conversas e aventuras de amigos), como o feiticeiro inventara aquela estória por falta de uma melhor e como a guerra estava sendo perdida por questões reais de combate – supremacia militar e estratégica do inimigo –, as cenas da novela que mostram todos esses acontecimentos são estratégias utilizadas pelo narrador para dinamizar a paródia e provocar risos no leitor. Ao reportar-se a uma arma mágica de guerra – uma simples bicicleta – o autor utilizou uma estratégia narrativa das mais ousadas para incrementar a sátira ao Comandante Trovão e, em extensão, à guerra civil na Guiné Bissau.

Posteriormente, “a Rádio Libertação censurou a notícia da morte da bicicleta” (Ibidem, p. 52). Foi quase por acaso que a notícia chegou aos ouvidos de Hussi, que começou a ficar atento à conversa entre os soldados sobre uma bicicleta mágica que o ditador tinha mandando buscar em Porto dos Batuquinhos. E conclui:

Não foi preciso somar dois mais dois para compreender que a tão falada arma secreta, a bicicleta mágica, a bicicleta barbaramente assassinada, era afinal a sua bicicleta. Hussi quase morreu de desgosto. Chorou que nem uma Madalena, esperneou que nem peru em véspera de Natal, gemeu que nem uma bananeira. Sentiu-se culpado por continuar a viver (ARAÚJO, 2003, p. 52).

Hussi, de tão apreensivo pelo destino da bicicleta, quase não consegue mais comer e nem consegue mais se contatar telepaticamente com ela: “Ficou inconsolável para desespero dos soldados que já tinham esgotado todo o latim para o reanimar” (Ibidem, p. 52) É então que, por amizade e preocupação, decidem pedir reforços para Capacete de Ferro e Rambo das Facas, dois amigos do menino soldado, personagens construídas com nomes de guerra, parodiando heróis de histórias em quadrinhos e do cinema de aventuras americano:

— Nestas coisas é preciso ter calma... muita calma — acrescentou Capacete de Ferro. — Esta coisa de bicicleta mágica é propaganda do inimigo. Ninguém nos diz que essa tal bicicleta seja tua.

[...]

— Se for preciso vamos até Porto dos Batuquinhos esclarecer esta história.

[...]

Naquela mesma noite um batalhão de voluntários, chefiado por Capacete de Ferro, fez-se ao mato. Foram dois dias sem parar, sem comer, sem dormir, sem esperança de sobreviver. Dois dias debaixo de fogo inimigo, debaixo de ataques de mosquitos, debaixo de uma floresta de medo [...] (ARAÚJO, 2003, p. 53).

Os soldados cercam o perímetro das operações, com códigos de uma verdadeira guerra, e “Hussi cavou tanto que aquilo já não era um buraco, era uma trincheira” (Ibidem, p. 53). Para desespero de Hussi, não encontram a bicicleta. Capacete de Ferro tenta tranquilizá-lo, com dados da realidade tangível, forjada na luta militar, com código militar: “Só há cadáver quando se encontra o corpo” [...] onde está o resto do cadáver? Só está morto quem foi enterrado. Não há morte sem funeral (Ibidem, p. 53). Essa lógica do soldado provoca riso no leitor.

Essas cenas confrontam o imaginário do menino soldado e sua amizade com a bicicleta, pois somente ele sabia dos poderes da bicicleta e, fiel à sua amiga, fazia segredo disso. A invenção do feiticeiro do regime, em contraponto com a fala dos militares amigos que, depois de uma arriscada expedição, constatarem que “só há cadáver quando se encontra o corpo”, dinamizam a paródia e provocam o riso no leitor.

Hussi vive em um ambiente de guerra e sobrevive à ela, e vai reencontrar sua bicicleta quando volta a Porto de Batuquinhos, no final da guerra, em que as tropas leais ao Comandante Raio de Sol derrotam o Comandante Trovão e seu exército. Ele se salva sem nunca ter perdido a esperança e os sonhos, alegorizando a possibilidade de que o mundo e o imaginário infantil sobrevivam à destruição operada pelos adultos.

O reencontro com sua bicicleta faz parte de um jogo do “quente” e “frio”, em que, à medida em que Hussi se aproxima do local onde ela está, a voz da bicicleta, vinda do fundo da terra, indica-lhe a proximidade: “ — Está frio... [...] — Agora está morno... [...] — Está quente, a arder...” (ARAÚJO, 2003, p. 62).

Ao utilizar esses recursos narrativos, o lúdico, a intertextualidade, as citações, as sátiras, o diálogo com o maravilhoso, a telepatia, as referências culturais do mundo globalizado, heróis americanos, um conjunto de dados culturais da contemporaneidade, em linguagem dinâmica, primando pela oralidade, pelo poético, de forma humorística e paródica, o escritor está produzindo literatura que provoca o prazer estético e que humaniza, como proposto por Antonio Candido (2004) para a função da literatura. Ou, como diria Riobaldo, o protagonista de Grande Sertão: Veredas, tornar o “homem humano”.

Walter Benjamin (1985) postulou o fim do narrador oral na contemporaneidade, porque ninguém mais contava histórias depois que a sociedade industrial se instalou. Para Benjamin, “a arte de narrar está em extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1985, p. 197). O teórico cita como uma das causas desse fenômeno de crise do narrador oral o fato de “as ações da experiência estão [arem] em baixa” (Ibidem, p.198), pois o narrador oral é aquele que se nutre de suas experiências e das experiências dos outros, por ouvir contar. Para Benjamin, esse processo foi observado com a Primeira Grande Guerra Mundial e “continua até hoje” “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (Ibidem, p. 198).

Segundo Benjamin (1985), a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. Pontua que “entre as narrativas escritas,

as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Ibidem, p. 198).

Partindo do pressuposto popular de “quem viaja tem muito o que contar” (Ibidem, p. 198), para o teórico alemão a figura do narrador só se torna plenamente tangível se estivermos diante de dois tipos de narradores arcaicos: aquele que viaja e traz experiências para contar, portanto, o marinheiro comerciante; e aquele “que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1985, p. 198-199). Essas duas famílias de narradores – marujos e camponeses sedentários, constituem tipos fundamentais de narradores arcaicos. Para Benjamin, o “sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para a interpenetração” desses dois tipos de narradores, formando novos tipos, que são os artesãos. Explica o teórico alemão:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (Ibidem, p. 199).

Dessa forma, tanto o marujo, que entendemos como o narrador viajante, aquele que vai para outras terras e traz experiências suas e de outras pessoas que ouviu, como aquele que nunca saiu de seu país, mas que conhece as histórias e as tradições (camponês sedentário), ou quanto os artesãos que trabalhavam no sistema corporativo constituem-se nos primeiros narradores. E narram suas experiências e as experiências de outros, por ouvir contar. Para Benjamin, “a arte de narrar está definhando [também] porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (Ibidem, p. 201), fato que se soma à ideia de crise de experiências

para narrar e do advento da sociedade industrial que suplantou as corporações artesanais medievais.

O narrador oral a que Benjamin se refere é alguém que sabe dar conselhos, seja por intermédio de um provérbio, de um ensinamento moral ou de uma sugestão prática. Sendo ainda que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p. 201). A crise desse narrador oral se dá porque as sociedades corporativas medievais, artesanais, em que trabalhando se contava, foi sendo absorvida pela sociedade industrial; e também porque as experiências que poderiam ser compartilhadas foram declinando, culminando com o desaparecimento do narrador oral que Benjamin postulava no texto de 1936.

Na novela **Comandante Hussi**, identificamos dois narradores arcaicos a que se refere Walter Benjamin: o viajante e o sedentário, e os atualizamos para a contemporaneidade. Não se tratam de narradores orais arcaicos como definidos por Benjamin, *stricto sensu*, mas *lato sensu*, já que o novelista é o indivíduo isolado, que escreve na solidão e a sua narrativa literária não provém da tradição oral. Porém, a fonte a que ele recorre provém de um narrador oral que conta sua própria experiência.

Tanto o protagonista da novela, quanto o escritor revivem o duo de narradores arcaicos de Benjamin (1985), o viajante e o sedentário, no seguinte aspecto: O escritor, ao deslocar-se, como viajante, para a Guiné Bissau, e lá colher histórias contadas pelo narrador oral, baseadas na sua própria experiência e trazê-las para o seu país de acolhimento retransmitindo-as pela escrita literária, também revive o percurso do narrador benjaminiano. Encontraram-se, pois, em Bissau, dois

narradores benjaminianos: o viajante e o sedentário. Sendo ainda que o narrador sedentário pode ser considerado viajante, porque o narrador Hussi, ao contar as experiências de sua fuga e viagem, também encarna este tipo de narração. Ao fixar a narrativa oral de Hussi por intermédio do código escrito, em jornalismo literário, e mais tarde reelaborá-la ficcionalmente na novela, agregando e construindo de forma estética e complexa ações, personagens e sentimentos no âmbito de uma literatura “para adultos, mas que podem ser lidas por crianças”, Jorge Araújo está dinamizando o imaginário, produzindo Literatura Infantil e Juvenil da mais alta qualidade.

Aparentemente, como jornalista, Jorge Araújo escreveria sobre a guerra, servindo-se da função referencial da linguagem, já que o texto tratava de matéria informativa. No entanto, ao optar por imprimir emoção à matéria, desvelar a personagem infantil, construir um foco narrativo, em um tempo, em determinado espaço, com um enredo no qual a guerra é um elemento panorâmico, utilizando uma linguagem simbólica, o autor já estava delineando os elementos estruturais da narrativa literária, sem, entretanto, deixar de focar da realidade da guerra, num exercício de jornalismo literário.

Daí para o texto consolidar-se como Literatura Infantil e Juvenil, tendo como suporte o livro ilustrado, foi um passo que atendeu à sugestão de uma criança que leu a matéria e que vislumbrou nela uma grande estória, pois as estórias de aventuras incidem na subjetividade da criança. À matéria, publicada originalmente no semanário “O Independente”, edição de 21 a 28.05.1999, o autor agregou sensibilidade, o pensamento mágico, o maravilhoso e a paródia em uma escrita literária criativa e performática, dinamizando a jovem Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana.

A Literatura para crianças e jovens, a partir dos anos de 1970, no Brasil, foi dinamizada e incrementada por processos de construção que incorporam novos códigos, sejam sonoros, visuais, introduzidos de outras áreas como o cinema, os quadrinhos, dialogando com paratextos dos mais variados (como cartas, bilhetes, e-mails, encartes etc.). Tais processos atualizam as produções para crianças e jovens dentro do mundo globalizado em que vivemos, no qual produtos culturais atravessam fronteiras, impactando e deslocando identidades. Até as identidades infantis. As crianças e jovens buscam suas identidades, em processo contínuo de construção, porque não nasceram com elas, essas identidades são formadas e deslocadas constantemente a partir de modelos culturais que interagem nos mundos culturais, como nos ensina Stuart Hall (2006).

Nesse sentido, um texto literário como **Comandante Hussi**, que propõe múltiplos diálogos, seja na sua construção narrativa, seja na hidridação que retrata, proporciona ao leitor não apenas a fruição de que fala Barthes (2004, p.9), ou seja, o desvanecimento, mas a reflexão, a noção de pertencimento a um mundo marcado pela guerra que eclode a todo momento em diversos lugares do mundo. A guerra civil na Guiné-Bissau é quase uma metáfora das guerras que são produzidas no mundo globalizado e que impactam as identidades culturais. Tropas estrangeiras invadindo países são notícias quase que diárias veiculadas no mundo a que as crianças e os jovens estão expostos na internet e na televisão.

Maria Zilda da Cunha (2012), ao analisar os processos de construção da Literatura Infantil e Juvenil a partir dos anos de 1970, e que se estendem até a atualidade ampliando-se em novos códigos e interconexões que a todo momento estão interagindo nas produções para crianças e jovens, no mundo globalizado, constata que

Uma nova consciência de linguagem [...] consolidou vetores muito expressivos da criação literária, dentre os quais a intertextualidade, metalinguagem, confluência de códigos, resgate de formas, de problemáticas, diálogos entre a palavra e a imagem em produções que se constroem questionando e explicitando o próprio processo de sua construção e convocando o leitor a assumir um posicionamento menos ingênuo nos atos de leitura e fruição (CUNHA, 2012, p. 778).

Esses aspectos apontados pela pesquisadora podem ser detectados na obra **Comandante Hussi**, mas enfatizamos, alertadas pela citação acima, que uma nova posição do leitor é exigida para a compreensão da obra na sua totalidade, principalmente considerando o contexto de sua produção. Lembra a pesquisadora que “a desmontagem dos elementos da obra, para detectar processos de produção a faz ganhar dimensão mais dinâmica, uma vez que nela ficam franqueados elementos que presidem sua gênese, os diálogos e transformações” (CUNHA, 2012, p. 778). Nesse sentido, **Comandante Hussi**, traz na sua gênese diálogos interculturais, produzidos a partir do jornalismo literário, em espaços geográficos importantes no mundo atual, principalmente no que diz respeito à relação com as literaturas dos países de língua portuguesa.

O mundo globalizado, em que marcas culturais são impressas na nossa realidade por outras culturas que interagem nos mundos culturais, produzindo novas formas e novos produtos, constitui-se de hibridações. Segundo Canclini,

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (2003, p. 348).

A literatura também se desenvolve em relação a outras artes, sobretudo a cinematográfica, e isso fica patente em **Comandante Hussi** com a referência a nomes de heróis americanos, a brinquedos globalizados que simulam armas de verdade; às indagações dos irmãos de Hussi sobre não haver sangue nas guerras

entre índios e *cowboys* (ARAÚJO, 2003, p. 26), e o uso do nome da personagem de cinema americano Capacete de Ferro e Rambo das Facas. Esses elementos, dentre vários outros já mencionados, revelam que a cultura retratada no contexto ficcional (cabo-verdiana, guineense), em diálogo com outras culturas (americana, portuguesa) pode perder espaço com relação ao seu território exclusivo, mas ganha em comunicação, conhecimento e divulgação um alcance maior.

No que diz respeito à hibridação, verifica-se que os elementos da cultura africana e portuguesa presentificam-se na obra, estabelecendo diálogos interculturais: a personagem “feiticeiro” (que também é referida na cultura cabo-verdiana); as comparações com animais da fauna africana (elefante, rinoceronte, leão, girafa, gazela, leopardo, antílope); a referência ao batuque, ritual cabo-verdiano (Batuque, nome de um time de futebol dos meninos; Batuquinhos, nome da aldeia onde morava o protagonista e sua família); as frutas da terra cabo-verdiana (tamarindo, mangas), as plantações de arroz da Guiné (bolamas); o alimento de origem portuguesa (tremoços); o azeite de Palma, utilizado no continente africano; os nomes das personagens do universo africano; a referência à Angola (Derby do Rio Seco); a troca de palavras que caracteriza Ti Lobo presentifica-se também do feiticeiro, que trocava o “m” pelo “r”: “Pama quê reu corandante?” (Ibidem, p. 55); a mosca tsé-tsé, das matas da Guiné: “Quero que me transformes em mosca tsé-tsé — ordenou o comandante Trovão” (Ibidem, p.55).

Chamamos a atenção para a referência, na narrativa literária, de elemento da flora africana, um verdadeiro símbolo do continente, representado em todas as artes: na literatura, na poesia, na pintura, no cinema: “[...] um soldado num campo de

batalha é como uma folha no meio de um **imbondeiro**⁸⁶ (ARAÚJO, 2003, p. 30, grifo nosso).

A vitória da guerra pelo Brigadeiro Raio de Sol, metaforizada pela vida de um menino-soldado Hussi, amado e considerado pelos militares que lutavam contra o poder do Comandante Trovão, dialoga com o contexto guineense trazendo para a novela elementos da guerra civil real: espaços de Bissau, a referência à ONU, a fuga das tropas estrangeiras, as ruas de Bissau, o Palácio Presidencial, “a Armada onde toda a gente o acarinha e trata por Comandante Hussi” (ARAÚJO, 2003, p. 58). São elementos inspirados na realidade que, sem tirar a ficcionalidade da obra, hibridiza-a, utilizando aqui o conceito de Cancilini (2003). O mundo globalizado, pleno de mesclas culturais que se interpenetram de espaços culturais que dialogam entre si, de culturas em confronto, deixa marcas culturais como, por exemplo, o cachecol do Barcelona que o protagonista usa no guidão da bicicleta e a fita tricolor que usa na testa.

A própria novela estrutura-se como híbrida, porque a paródia, estratégia discursiva em que se apoia, “é abertamente híbrida” (HUTCHEON, 1989, p. 41), como é híbrido o gênero literário de **Comandante Hussi**: uma novela que se estrutura em afinidade com romance e dialoga com os discursos jornalístico e cinematográfico.

⁸⁶ Em Cabo Verde, a árvore identitária é o dragoeiro, da família das *Dracaenaceae*, abundante na Ilha de São Nicolau. Árvore originária da região biogeográfica da Macaronésia, ilhas do Atlântico Norte (Açores, Madeira, Canárias e Cabo Verde), atualmente está sob proteção ambiental. Em Cabo Verde ela dá nome a uma comenda presidencial de grande importância: a Ordem do Dragoeiro de Cabo Verde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana é muito jovem e consideramos que começou a ser produtiva dentro do arquipélago a partir da Independência Nacional, em 1975. Já definimos anteriormente como marco fundador da Literatura para crianças e jovens em Cabo Verde o romance **Chiquinho**, de Baltasar Lopes, cujo excerto “Bíbia” foi publicado em 1936, no primeiro número da Revista *Claridade*, sendo que outros capítulos, em número de cinco, foram publicados no terceiro número da Revista, em 1937, sob o título “Infância”; definimos também como marco dessa Literatura o conto “O lobo e o Chibinho”, recolhido, traduzido e escrito literariamente por Baltasar Lopes, e publicado no segundo número da Revista *Claridade*, em 1936.

Consoante nossos entendimentos sobre o gênero Literatura Infantil e Juvenil, o público a que se destina, o leitor-modelo e o leitor virtual dessas obras, bem como os aparatos que as compõem externamente (os paratextos, CDs, lápis coloridos, brinquedos, jogos, estruturas de papelão ou outros materiais que constroem cenários etc.) não agregam valor literário à obra, o valor maior se fundamenta precipuamente na sua linguagem simbólica e artística. Porém, o diálogo com a ilustração é dos mais profícuos e ativa o imaginário infantil e juvenil, principalmente se essas ilustrações, ao invés de serem meramente referenciais, indicarem trilhas de leitura, abrirem o imaginário da criança e do adolescente para novas experiências e para o aprimoramento de sua sensibilidade, caso em que há diálogos intersemióticos. É o que constatamos nas ilustrações de **Comandante Hussi**.

Consoante as abordagens sobre Literatura Infantil e Juvenil que elaboramos no capítulo 3 deste trabalho, ponderamos que não apenas os instrumentos ofertados pela Teoria da Literatura podem nos auxiliar na análise e interpretação de qualquer

obra inserida no gênero Literatura Infantil e Juvenil, mas também o olhar que os Estudos Culturais podem nos despertar fazendo-se de lentes de observação. É por intermédio dessas lentes que podemos entender a construção contínua da identidade e seus impactos pela globalização, pelos fluxos migratórios mundiais, de que Cabo Verde é um exemplo, como primeiro país africano em que houve intensa emigração. Esses temas incidem na literatura, incidem na subjetividade da criança e do jovem, pois a insularidade e a emigração são vetores importantes da constituição da identidade crioula e estão presentes na cultura, sendo vivenciados desde a mais tenra infância.

Nesse sentido, observar como a sociedade crioula se construiu, como seus processos de hibridação cultural se consolidam dia a dia, porque a cultura é dinâmica, e os fluxos culturais que impactam as identidades deslocam-nas (HALL, 2003), ressaltando suas imensas riquezas, quer do ponto de vista do patrimônio imaterial, quer especificamente das tradições orais que compõem esse patrimônio, resultou produtivo para o trabalho que desenvolvemos, no qual focamos em primeiro plano as narrativas orais que permeiam ou que permearam a vida do ilhéu, contadas em todas as ilhas, e resgatadas pela Literatura.

A identidade cultural cabo-verdiana expressa-se: no imenso acervo das narrativas orais de que demos uma amostra pequena (elegendo a personagem mais intrigante e também a mais querida no arquipélago, que é Ti Lobo); na língua materna, o crioulo (língua cabo-verdiana); nas manifestações culturais como importantes vetores identitários tais como o batuque, a morna, as cantigas de trabalho, as sementeiras, o milho, a culinária, os seres maravilhosos que povoam as narrativas e o imaginário crioulo contado também às crianças (canelinha, capotona, catchorrone, gongon, bruxas, feiticeiras, pateados etc.). E é resgatada na Literatura

de modo geral e na Literatura Infantil e Juvenil, como o demonstramos no excerto “Bibia” e em “Infância”.

Consideramos, para efeito deste trabalho, todos os títulos abrigados sob o gênero de Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana publicados no arquipélago e na diáspora, desde que o escritor esteja inserido na série literária⁸⁷ cabo-verdiana.

Manuel Ferreira, escritor, romancista, ensaísta, pesquisador de literaturas africanas, também se dedicou à Literatura Infantil e Juvenil, a partir de 1964, depois de ter escrito o romance **Hora di Bai**, uma das obras mais importantes da Literatura Cabo-verdiana. Dentre os seus títulos dedicados a crianças e jovens, destaca-se a primeira edição de *No tempo em que os animais falavam*, publicado em 1970, pela Coleção Movimento Juvenil, em Lisboa, de que enfocamos o conto “A primeira viagem à lua e o tambor africano”, integrante da edição de 1977, lendo-o à luz e em intertexto com o conto “O lobo e o Chibinho”, publicado na *Claridade*, em 1936. Outros títulos se somam ao acervo do escritor, com variada temática pan-africana, que não examinamos detidamente aqui. As obras infantis e juvenis do escritor estão elencadas nas referências bibliográficas.

Após a publicação de *Chiquinho*, em 1947, considerado por nós como o primeiro romance infantil e juvenil cabo-verdiano, embora não tenha sido escrito de início especialmente para esse público leitor, repetimos, podemos considerar o texto infantil citado, de Baltasar Lopes, exposto na revista *Claridade*, como um próximo passo na construção da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana.

Todas as publicações havidas desde 1947 a 2014, no âmbito da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana — não consideradas as publicações institucionais didáticas para ensino de saúde, higiene, cuidados pessoais, combate às drogas,

⁸⁷ Como a define Tynianov.

preservação de patrimônio artístico-cultural, bem como as revistas de banda desenhada (gibis) que fogem à classificação de Literatura Infantil e Juvenil, embora dinamizem o imaginário infantil e juvenil — totalizam cerca de meia centena de títulos, dos quais destacaremos adiante algumas, sem juízo de valor ou de supremacia em relação às demais, mas somente para oferecer uma visão ilustrativa das publicações que abarcam, no geral, desde um público de crianças pequeninas, como a obra **1, 2, 3**, de Marilene Pereira (2002), à novela para adolescentes **Capitão Farel – A fabulosa história de Tom Farewell, o Pirata de Monte Joana**, de Leão Lopes (2006).

1,2,3, de Marilene Pereira, é um pequeno livro para crianças de até 5 anos, com forte apelo identitário. Embora com poucas páginas, seu conteúdo é direcionado para o fortalecimento da identidade cultural da criança cabo-verdiana, sem, contudo, ter um viés didático. A narrativa encena, em cinco páginas duplas, o início das chuvas, com três pingos que caem, cada um por vez, na terra árida, anunciando a chegada das chuvas que fazem brotar o milho. Se o início da estória é uma gota que cai num solo ressecado, o final dela é uma plantação de milho cheia de espigas, prenúncio de fartura.

Como já mencionamos neste trabalho, o milho é um alimento identitário da cultura crioula, fortemente ligado às celebrações familiares e comunitárias. E enfatizar a cultura do milho para crianças pequenas, que convivem nessa cultura, é muito animador, pois valoriza as chuvas e a agricultura, base econômica do arquipélago, e contribui para a afirmação da identidade cultural. As ilustrações, em desenhos com lápis de cor, reforçam a história ao desvelar uma geografia árida que será contemplada pela chuva. Os pingos anunciam as-águas, a estação das chuvas, e podem ser entendidos como metáforas da vida.

As costumeiras invasões e pilhagens que os piratas franceses e ingleses empreenderam no arquipélago de Cabo Verde emolduram a presença do pirata no imaginário crioulo. Nesse resgate do imaginário, situa-se a obra de Leão Lopes, **Capitão Farel – a fabulosa história de Tom Farewell, o pirata de Monte Joana**, na qual o autor dá vida ao pirata de Santo Antão, que teria tido duas vidas na Ilha: uma que se encerrou em 1814, com 111 anos, e outra em 1975 em que ele se esfumaça. Como estratégia de conferir verossimilhança à narrativa, o narrador informa que desde criança ouvira falar do pirata errante. A narrativa resgata a memória do pirata, utilizando como fio condutor o diálogo entre o menino e ele.

A narrativa é estruturada na recuperação da memória da personagem e das ilhas, num contexto do gênero maravilhoso, em que também são resgatadas as aventuras de outros piratas conhecidos, aos quais são conferidas dimensões humanas. Como os piratas povoam o imaginário crioulo, Capitão Farel também é uma brincadeira infantil muito comum nas ilhas de Cabo Verde, em que as crianças, à medida em que brincam, cantam uma música referenciando o pirata. A narrativa é conduzida em primeira pessoa, dando voz à personagem do Capitão, e o autor é implicitamente referenciado na obra. Esse fato é perceptível na ilustração do menino, que lembra o autor e escritor Leão Lopes.

Algumas obras da Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdianas foram premiadas no Arquipélago e em Portugal. Dentre as obras premiadas destacamos **Minguim, o pirata** (2003), de António Luis Rodrigues, contemplado com o prêmio “Conto para a Infância”, promovido pela Câmara Municipal de São Vicente, em 2001; a escritora Dina Salústio foi contemplada em 1994 no 1º Prêmio de Literatura Infanto-Juvenil promovido pelo ICL – Instituto Caboverdiano do Livro e no ano de 2000 foi contemplada no 3º Prêmio de Literatura Infanto-Juvenil PALOP, com a obra

A estrelinha Tlim Tlim. Luísa Queirós obteve o Grande Prêmio de Literatura Infantil e Juvenil da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1998, com o livro **Saaraci, o último gafanhoto do deserto**. Em 2003, Jorge Araújo também foi contemplado com o Grande Prêmio de Literatura Infantil e Juvenil da Fundação Calouste Gulbenkian, com o livro **Comandante Hussi**. Também em 2003, a obra infantil e juvenil **As aventuras do Rei Titão**, escrita e ilustrada por Leopoldina Barreto, foi premiada pela Associação de Escritores Cabo-verdianos.

Minguim, o pirata, de António Luis Rodrigues, é uma narrativa ilustrada para crianças que reflete sobre a vida difícil de Cabo Verde, metaforizada na trajetória de Minguim, chamado assim por seu aspecto pobre e esfarrapado na infância e adolescência em que para sobreviver tinha que catar lixos. A história é contada em terceira pessoa, de forma cronológica, sendo o seu início datado: 1979. A utilização de expressões e frases em crioulo dinamiza a língua materna, valorizando-a e estabelecendo um vínculo maior com o leitor cabo-verdiano, porém na obra evidencia-se a referencialidade da linguagem. Pela sua intencionalidade, podemos tipificar a narrativa como sendo de natureza exemplar, em que a personagem, movida pela honestidade, progride da situação de fome e de abandono à inserção social por intermédio do emprego.

Dina Salústio, escritora cabo-verdiana na diáspora em Portugal, com produção literária direcionada para adultos, inicia-se na Literatura Infantil e Juvenil por intermédio do livro **A estrelinha Tlim Tlim**⁸⁸ (1998), seguida pelo livro **O que os olhos não veem**, de tema ecológico e de intenção didática, escrito em parceria com Marilene Pereira.

⁸⁸ Logo de início, a estória atrai a curiosidade infantil, principalmente porque as estrelas chamam muito atenção das crianças, tema explorado na poética de Osvaldo Alcântara e na obra **Chiquinho**: “Num certo lugar do Céu mora uma estrela muito bonita, como um candeirinho que Deus aí pôs para iluminar aquele sítio” (SALÚSTIO, s.d.).

A estrelinha Tlim Tlim utiliza uma linguagem poética, trazendo diversos elementos do universo para a festa de aniversário de Tlim Tlim: estrelas, planetas, cometas, o vento, as nuvens, o calor, o frio e a neve. Os presentes recebidos pela aniversariante homenageiam os países de língua portuguesa: abraços das ilhas atlânticas, flores dos desertos de Angola, sorrisos de Portugal, missangas de Moçambique, um leque feito com palmas das palmeiras do Brasil. O calor da Guiné era um dos convidados, e São Tomé e Príncipe é também referenciado no texto pelo vidro de perfume com que a Lua presenteara a estrelinha: “Na confusão, caiu uma gota de perfume em São Tomé e Príncipe e dizem que, até hoje, as montanhas de lá conservam aquele cheiro” (SALÚSTIO, 1998).

Saaraci, o gafanhoto do deserto (1998), de Luisa Queirós, artista plástica que também ilustra o livro com desenhos em aquarela, consiste numa aventura no mundo maravilhoso de que participam uma menina e um gafanhoto antropomorfizado. Ressalte-se que não somente a geografia do arquipélago, como também os animais e elementos da cultura cabo-verdiana compõem o cenário da maioria das narrativas. Nesse caso, o enredo resgata o gafanhoto, dando a ele uma dimensão lúdica, contrariamente à sua presença real como predador da agricultura crioula.

As aventuras do Rei Titão, de Leopoldina Barreto, insere-se no gênero narrativo do maravilhoso, enfocando a história das ilhas e o reencontro, um século depois, de um marinheiro que desaparecera em uma das ilhas quando do descobrimento do arquipélago.

O livro **A cruz do Rufino** marca o ingresso na Literatura Infantil e Juvenil da escritora para adultos Fátima Bettencourt. Utilizando o recurso do sonho como estratégia textual, a obra relata a história de um encontro do menino órfão Rufino

com uma sereia no mar e como ele, a pedido da sereia, indicou o caminho da costa, em meio à tempestade, para o barco do navegante português Diogo Gomes, descobridor das ilhas de Cabo Verde. Rufino utiliza como guia sinalizador para os navegantes, na ida até a costa, um crucifixo de madeira negra, que herdara de sua mãe, do qual julga proceder sua sorte.

A personagem sereia presta uma homenagem aos navegantes portugueses: “Ah! Vocês são portugueses! Então não são estranhos, são amigos. Sejam bem-vindos ao meu reino”⁸⁹ (BETTENCOURT, s.d.). A cruz também referencia a cruzada cristã empreendida pelos portugueses nas terras conquistadas, sendo símbolo das navegações do império.

Enfocar e analisar todas as obras é um trabalho de grande fôlego, que no momento foge à pretensão deste trabalho. Constitui tarefa para o futuro. O escopo desta tese fundou-se na análise de como as narrativas orais e o patrimônio imaterial são incorporados ao texto literário para uma construção da identidade crioula. A literatura que tem como potencial público a infância e a juventude assume importante papel para a construção identitária plural e híbrida cabo-verdiana, considerando-se as culturas postas em contato no arquipélago e na diáspora.

Retomando o fio, depois da publicação de **Chiquinho** e das publicações infantis e juvenis de Manuel Ferreira em Portugal, constatamos que o primeiro livro de Literatura Infantil e Juvenil genuinamente cabo-verdiano, se é que podemos chamar assim, nascido e crescido no Arquipélago, escrito e ilustrado especialmente para crianças e jovens, foi **A história de Blimundo**, de Leão Lopes (1982). A obra constitui-se em uma escritura em linguagem literária de uma narrativa oral associada

⁸⁹ Uma das diretrizes do PAIGC – Partido da Independência da Guiné e Cabo Verde, liderado pelo nacionalista guineense Amílcar Cabral, foi sempre deixar claro, para os combatentes e para o povo, que a luta não era contra o povo português, a quem o povo cabo-verdiano admirava e respeitava, mas sim contra o governo colonial português (CABRAL, 2008).

a Blimundo, um boi que luta pela liberdade, representando uma metáfora da resistência em meio à escravidão em Cabo Verde. O conto é oriundo de um ciclo de narrativas orais, conhecido em praticamente todas as ilhas, com variantes entre elas. Leão Lopes recolheu e recontou a variante conhecida em Santo Antão.

As publicações de Literatura Infantil e Juvenil são raras no Arquipélago, com edições reduzidas, e enfrentam problemas de distribuição fora do país, pelas próprias questões regionais de editoria, publicação e distribuição que os escritores de países em desenvolvimento médio passam. As edições, todas ilustradas, tematizam diversos assuntos relacionados à cultura local, mas também temas universais e maravilhosos. Relacionamos alguns temas que são tratados na Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana, confluindo para a construção da identidade crioula, lembrando que esses temas não estão aqui organizados historiograficamente, mas com o intuito de ofertar um panorama temático das obras, sem ter de focá-las diretamente, o que constitui projeto futuro, dada a complexidade da empreitada.

Descrevemos a seguir os temas que, de modo geral, são abordados na Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana, não que sejam específicos das obras, mas compõem o seu cenário: apresentação de Cabo Verde, seu povo e sua cultura; cantigas de roda; aspectos geográficos das ilhas; chuvas; estrelas, céu; mar: aventuras no mar, barcos em mar violento; fauna marítima (baleias, tubarões, cavalos marinhos), mitos fundadores das ilhas; seres maravilhosos (pássaros encantados); animais antropomorfizados; pescaria; chuvas; monstros do mar salvos em terra; preservação ambiental; vento; emigração, morte, sementeiras; plantações; milho; sonhos; piratas; proteção divina; resgate de narrativas orais como as do ciclo do Lobo; outras que dialogam com as **As Mil e uma noites**, como

a narrativa oral **Unine**, resgatada e reescrita por Leão Lopes; insetos da fauna cabo-verdiana e temas ligados à cultura crioula. Algumas obras são ilustradas por artistas plásticos locais, e outras são escritas e ilustradas pelos próprios artistas.

Detectamos diversas obras da Literatura Cabo-verdiana que dialogam com o imaginário infantil, fertilizando a Literatura Infantil e Juvenil. Não nos detivemos em elencá-las, porém, porque são muitas as que tratam de reminiscência infantil e temas do maravilhoso, resgatando também narrativas orais e tradições. Esse levantamento e análise exige um cuidado que, no momento, foge ao propósito deste trabalho.

Tanto as narrativas orais sobre as quais nos debruçamos, quanto as análises do conto “O Lobo e Chibinho”, “Bibia” e “Infância” nos levaram à constatação do nascimento da Literatura Infantil e Juvenil a partir dessas publicações e da importância da Revista *Claridade* como veículo privilegiado de divulgação e de incentivo à produção literária cabo-verdiana. Detectamos na Revista *Claridade* o nascimento da Literatura Infantil e Juvenil cabo-verdiana ao trazer à lume, consoante seu projeto estético de divulgação da cultura crioula, o conto “O Lobo e Chibinho” e os excertos “Bibia” e “Infância”, consolidando a importância da revista como um veículo de divulgação e de incentivo da Literatura Cabo-verdiana, desde o seu primeiro número publicado, trazendo à luz a língua cabo-verdiana e ensaios de cultura sobre manifestações censuradas pelo colonizador, como o batuque e a tabanca, por exemplo.

Nesse aspecto, *Claridade* opera uma resistência cultural ao divulgar sua cultura regional em todos os seus matizes: na culinária, nas artes, na literatura, nos ensaios sobre manifestações culturais, na poesia, nos contos populares e, principalmente, na língua crioula. Para Stuart Hall (2003), defender sua cultura frente

às demais culturas que interagem no mundo constitui resistência cultural (HALL, 2003).

As análises evidenciaram hibridações de que fala Canclini (2003). O sentido de híbrido, transferido da Biologia para as análises sócio-culturais, fortalece o entendimento do hibridismo da cultura cabo-verdiana, para a qual concorreram diversas etnias, com suas culturas e crenças. Em “Infância”, as hibridações ficaram evidentes no resgate das narrativas orais que trazem elementos das culturas europeias e africanas em convívio no espaço arquipelágico ficcionalmente representado.

Por sua vez, **Comandante Hussi**, de Jorge Araújo, representa uma Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana produzida na diáspora. Sabemos o quanto a diáspora desloca as identidades, como já se pronunciou neste sentido Stuart Hall (1997-1998, 2006), ele próprio um emigrante duplamente diaspórico. Para Hall, a diáspora desloca a identidade, e o sujeito percebe-se deslocado muito antes de entender a própria identidade. Nesse sentido, a obra **Comandante Hussi** representa dois deslocamentos: um que é o deslocamento identitário do escritor diaspórico; outro, a busca da identidade dentro da ficção.

Na novela, as personagens que representam o poder constituído (que está sendo deposto) são identificadas com características que levam ao exagero, ao ridículo, elevando a paródia ao nível da sátira. Configura-se, pois, um exercício literário muito atual, contemporâneo, promovendo diálogos intertextuais e utilizando a estratégia textual da paródia de um texto jornalístico que, por sua vez, utilizara recursos literários para expressar um texto de conteúdo referencial. As fronteiras entre romance e novela, entre texto ficcional e texto jornalístico são questionadas em **Comandante Hussi**, metonimicamente, como as fronteiras dos Estados-nação.

As relações identitárias entre Guiné-Bissau e Cabo Verde são antigas, e se revelam na novela pelo tratamento amoroso que é dado ao protagonista, desde o texto da reportagem, quando ele era ainda uma personagem real não transposta para a ficção. Guiné-Bissau e Cabo Verde fizeram parte de um mesmo projeto político, de emancipação frente ao governo colonial, posteriormente abandonado em virtude de os países terem desenvolvido uma trajetória distinta no período pós-independência. Portanto, havia identificações entre esses dois espaços geopolíticos, que são resgatados pela novela, em que o autor utiliza da paródia e da sátira para mostrar sua adesão ao povo guineense, metaforizado na guerra do balão, e fertilizando também, dessa forma, a Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana. Colocando no centro da cena um protagonista negro, oriundo de onde as etnias que formaram Cabo Verde provieram em sua maioria, da Costa da Guiné, o autor resgata traços que compõem a identidade cultural híbrida e plural do cabo-verdiano.

As hibridações presentes em **Comandante Hussi**, revelando os intercâmbios culturais no mundo globalizado, de que extraímos exemplos paradigmáticos que rompem fronteiras dos Estados-nação, como as referências a Michael Jackson, Steven Spielberg e ao time espanhol Barcelona, inserem-no na atualidade de uma Literatura Infantil e Juvenil Cabo-verdiana que dialoga com diversos espaços culturais, de que a Guiné-Bissau é o centro dos acontecimentos e em que as empresas transnacionais lançam seus produtos promovendo novas hibridações, como nos ensina Canclini (2003). Acreditamos que, em nosso trabalho, colocamos em cena o tradicional (“O Lobo e Chibinho”), o moderno (**Chiquinho**) e o pós-moderno (**Comandante Hussi**), como passos relevantes na trajetória da Literatura Cabo-verdiana para crianças e jovens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais** – um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002

_____. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: _____. **De voos e ilhas** – literatura e comunitarismo. – Cotia/SP: Ateliê, 2003, p. 77-102.

_____. **Literatura, história e política**. Cotia: Ateliê, 2007.

_____. **De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos**. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2003, p. 65-76.

_____. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: _____. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 9-20.

_____. “Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis”. In: **Cape Verde Language, literature & music**. Center for Portuguese Studies and Culture University of Massachusetts Dartmouth. Portuguese Literary & Cultural Studies 8, 2003, p. 213-226.

ABRAHAMS, Roger D. Introductory remarks to a rhetorical theory of folklore. **Journal of American Folklore**, 81, p. 143-158, 1968.

AGUIAR, Flavio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Ángel Rama** – literatura e cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

AIDA, Ivone. **Futcera ta cendê na rotcha**. São Vicente: Edições Calabedtche, 2000.

_____. **Mam Bia titã conta estória na criol**. Mindelo: Gráfica do Mindelo, 2009.

ALBUQUERQUE, Luís de & SANTOS, Maria Emília Madeira (org). **História geral de Cabo Verde**. Praia: Direcção Geral do Patrimônio, 1991.

_____. **História Geral de Cabo Verde**. Vol. I, 2. ed. Praia: Direcção Geral do Patrimônio, 2001.

ALMADA, David Hopffer. **Pela cultura e pela identidade: em defesa da caboverdianidade**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006, p. 43-87.

_____. **Caboverdianidade & tropicalismo** – 2as. Jornadas de Tropicologia. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1992.

ALMADA, José Luís Hopffer. O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano. In: VEIGA, Manuel (org). **Cabo Verde: insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998, pp. 63-80.

_____. “A ficção cabo-verdiana pós-claridosa”. In: VEIGA, Manuel (Org.). **Cabo Verde: insularidade e literatura**. Paris: Khartala, 1998, p. 167-185.

ALMEIDA, António de. Sobre o ciclo do lobo em Cabo Verde e na Guiné Portuguesa. In: **Atas do Congresso Internacional de Etnografia**. 4 v. Lisboa: Junta de investigações do Ultramar, 1965, p. 61-72.

ALMEIDA, Germano. **A ilha fantástica**. Lisboa: Caminho, 1994.

AMARAL, Ilídio do. **Em torno dos nacionalismos africanos**: memórias e reflexões em homenagem a Mário Pinto de Andrade (1928-1990). Porto: Grifo, 2000.

AMARILIS, Orlanda. **Facécias e Peripécias**. Ilustrações de Avelino Rocha. Porto: Porto Editora, 1990.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** – Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. **Comunidades Imaginadas** – Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia Das Letras, 1994.

ANDRADE, Elisa. Cabo Verde: povo, cultura, identidade cultural. In **Cultura**, n. 1, p. 13-17.

ANDRADE, Mario (org). **Antologia temática de poesia africana 1**: Na noite Grávida de Punhais. 3. ed. Sá da Costa/Instituto Caboverdeano do livro, Lisboa/Praia, 1980.

_____. **O canto armado**. 2. ed. Praia: Instituto Caboverdiano do livro, 1980. Antologia Temática de poesia Africana, vol. II.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma** – o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. Elites intelectuais e a conformação da identidade nacional em Cabo Verde. In: **Revista de Estudos Afro-Asiáticos**, ano 25, n. 3, 2003, p. 579-596.

_____. **Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde** – Lutas de Definição da Identidade Nacional. Porto Alegre: UFRGS, Praia: INIPC, 2002.

_____. **Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde** – lutas de definição da identidade nacional. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

ARAÚJO, Jorge. **Comandante Hussi**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Quetzal, 2003.

_____. Comandante 3: o rebelde mais novo da Guiné. In: **O Independente**. Lisboa, 21 a 28 de maio de 1999.

_____. **Comandante Hussi**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Clube do Autor, 2011.

_____. **Comandante Hussi**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Nem tudo começa com um beijo**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. **Cinco Balas contra a América**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. Lisboa: Oficina do Livro, 2007

_____. **Cinco Balas contra a América**. Ilustrações de Pedro Sousa Pereira. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Paralelo 75 ou O segredo de um coração traído**. Lisboa: Oficina do Livro, 2006.

_____. **O dia em que a noite se perdeu**. Lisboa: Aletheia, 2008.

_____. **Beija-Mim**. Lisboa: Aletheia, 2010.

_____. **O cemitério dos amores vivos**. Lisboa: Clube do Autor, 2015.

ARAÚJO, Jorge et al. **Timor: O insuportável ruído das lágrimas**. Lisboa: Campo das Letras, 2000.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

AZEVEDO, Pedro Corsino de. “Galinha branca”. In: FERREIRA, Manuel. **No Reino de Caliban I** – Antologia panorâmica da poesia africana de língua portuguesa. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1988, p.88-89.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBOSA, Jorge. “Canção de embalar”. _____. **Obra poética**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa – Casa da Moeda, 2002.

BARBOZA, Kaká. **Cântico às tradições: Contos e Estórias de Ponta Esquina**. Praia: Asa Livre, 2004.

BARRETO, Leopoldina. **As aventuras do Rei Titão**. Ilustrações da autora. Mindelo: Edição do Autor, 2000.

BARROS, Vítor. As “sombras” da *Claridade*: entre o discurso de integração regional e a retórica nacionalista. In: TORGAL, Luís Reis, PIMENTA, Fernando Tavares e SOUSA, Julião Soares. **Comunidades Imaginadas: Nação e Nacionalismos em África**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p.193-218.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 4. ed., coleção Elos, 2004.

_____. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. – Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas** – Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 4.e., vol. 1, 1985, p. 197-221

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

_____. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 99-111.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 12ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.

BETTENCOURT, Fátima. **A cruz do Rufino**. Ilustração de Felipe Alçada. Praia-Mindelo: Embaixada de Portugal em Cabo Verde e Centro Cultural Português, s.d.

BRITO, Margarida. **Os instrumentos musicais em Cabo Verde**. Praia, Mindelo: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1998.

BRITO-SEMEDO, Manuel. **A construção da identidade nacional** – análise da imprensa entre 1877 e 1975. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CABRAL, Amílcar. **Documentário** – textos políticos e culturais. Lisboa: Cotovia, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANCLÍNI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. **Culturas Híbridas** – Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **A globalização imaginada**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio (Org.). A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 53-80.

_____. Antonio. A literatura e a formação do homem In: _____. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2002, p. 77-120.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-62.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. 5. ed. V. I. São Paulo: Martins Fontes, Itatiaia, 1975.

_____. Literatura, espelho da América? In: **Revista Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária, IEL/UNICAMP, Campinas, 1999, p. 105-113.

_____. Direito à literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 235-263.

CANIATO, Benilde Justo. **Percursos pela África e por Macau**. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

_____. (Org.) **Travessias atlânticas** – literatura nos países de Língua Portuguesa. São Paulo: USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Coleção Via Atlântica, 2007.

_____. “Língua e cultura em Cabo Verde”. In: Iannone, Carlos Alberto et al (Orgs.) **Sobre as naus da iniciação** – estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: UNESP, 1998, p. 289-298.

CARDOSO, Pedro. **Folclore cabo-verdiano**. Introdução de Luis Silva. Paris: Edição da Solidariedade Caboverdiana, 1983. Introdução de Luis Silva. Porto: Edições Maranus, 1933.

CARREIRA, António. **Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)**. 3. ed. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 2000.

_____. **Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)**. Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, 1972.

_____. **Cabo Verde: Aspectos sociais, secas e fomes do século XX**. 2. ed. Lisboa: Ulmeiro, 1984a.

_____. **O crioulo de Cabo Verde: surto e expansão.** 2. ed. Lisboa: Gráfica EUROPAM, 1984b.

_____. **Costumes mandingas.** Cadernos coloniais 29. Lisboa: Cosmos, 1936.

CASCUDO, Luís da Camara. **Contos tradicionais do Brasil.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1986.

_____. **Literatura oral no Brasil.** Rio de Janeiro/São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1984.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTO, Mia. O viajante clandestino. In: _____. **Cronicando.** Lisboa: Caminho, 1998.

_____. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.** Lisboa: Caminho, 2001.

_____. **Pensatempos** – textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

CUNHA, Maria Zilda. **Na tessitura dos signos contemporâneos** – Novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo: Humanitas, Paulinas, 2009.

DA SILVA, T.V. **Na bóka noti.** v. I. Praia: IBNL, 2004

_____. **Na bóka noti.** v. II. Praia: IIPC, 2007.

_____. Literatura Oral y Identidad Cultural. In: DA SILVA, Tomé Varela. **(Kon) Tributu (pa libertason y dizanvolvimentu).** Praia: Edição do autor, 2005, p.238,249.

_____. Tradições orais: antes e depois da independência. In: VEIGA, Manuel (Coord.). **Cabo Verde: insularidade e literatura.** Paris: Karthala, 1998, p. 95-107.

DIDIAL, G. T. **Contos da Macaronésia.** São Vicente: Calabedotche, 1999.

DUARTE, Dulce Almada e ALFAMA, Jorge Miranda (Orgs.) **Antologia da Ficção Cabo-verdiana** – Claridosos. V. II. Praia: AEC, 2002.

DURAND, Gilbert. Prefácio à terceira edição. In: **As estruturas antropológicas do imaginário.** Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Gabriel. **A diluição da África** – uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político pós-colonial. Florianópolis: USSC, 2002.

_____. **Em busca da nação** – notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo. Florianópolis: UFSC, Praia: IBNL, 2006.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula ou Cabo Verde** - uma síntese cultural e étnica. Prefácio de Baltazar Lopes. 2. ed. Lisboa: Plátano, 1965.

_____. **A aventura crioula ou Cabo Verde** – uma síntese cultural e étnica. Prefácio Baltazar Lopes. Lisboa: Ulisseia, 1967.

_____. **A aventura crioula ou Cabo Verde** – uma síntese cultural e étnica. 2. ed. aumentada. Lisboa: Plátano, 1973.

_____. A primeira viagem à lua e o tambor africano. In: **No tempo em que os animais falavam**. Lisboa: Plátano, 1977, p. 26-30.

_____. **No tempo em que os animais falavam**. Ilustração de Zépaulo. Lisboa: Plátano, 1977.

_____. **Hora di bai**. São Paulo: Ática, 1980.

_____. (Org.) **Claridade** – Revista de Arte e Letras. Edição Facsimilar. Lisboa: ALAC, 1986.

_____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **No Reino de Caliban I** – Antologia panorâmica da poesia africana de língua portuguesa. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1988.

_____. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

_____. **O sandinó e o Corá**. Coleção Carrocel. Lisboa: Seara Nova, 1964.

_____. **A pulseirinha de ouro**. Ilustração de Ana Duarte de Almeida. Lisboa: Plátano, 1983.

_____. **Quem pode parar o vento?** Ilustração de Cristina Malaquias. Lisboa: Plátano, 1982.

_____. **A Maria Bé e o finório Zé Tomé**. Ilustração de Leonor Praça. Lisboa: Plátano, s.d.

_____. **Vamos contar histórias?** Sem local, sem editora, 1971.

_____. **O gato branco e o gato maltês.** Lisboa: Plátano, 1977.

FONTES, Francisco (Org.) **Tchuba na desert** – antologia do conto inédito cabo-verdiano. Coimbra: Saúde em Português, 2006.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance.** Tradução Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus.** São Paulo: Escrituras, 2010.

FURTADO, Cláudio Alves. **Raça, classe e etnia nos estudos sobre e em Cabo Verde:** as marcas do silêncio. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Revista Afro-Ásia, 45 (2012), p. 143-171.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas:** exemplos no Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOES, Lucia Pimentel de Sampaio. **Introdução à literatura infantil e juvenil.** São Paulo: Pioneira, 1991.

_____. **Olhar de descoberta.** São Paulo: ed. Mercuryo, 1996.

_____. **Olhar de descoberta.** São Paulo: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. São Paulo: Paulinas, 2003.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde:** literatura em chão de Cultura. Cotia-Praia: Ateliê/UNEMAT e Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

_____. **Literatura, Culinária e Música.** Texto inédito. Mindelo: XI Congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas, julho de 2014.

_____. “Literatura para crianças e jovens na África de língua portuguesa”. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil.** 1. ed. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2011, p. 253-270.

GONÇALVES, Viriato. **O menino do campo.** Brockton (USA), 2005.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura infantil** – múltiplas linguagens na formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. (Org.). **Literatura infantil em gêneros.** São Paulo, Editora Mundo Mirim, 2012.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora** – identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

_____. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

_____. Identidades Mínimas. In: **Revista Nossa América**, edição 13, ano 1997/1998, São Paulo: Memorial da América Latina, p. 22-29.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 103-133.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **Os filhos da terra do sol**: a formação do Estado-Nação em Cabo Verde. São Paulo: Summus, 2002.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Kimpel. Rio de Janeiro: Cosacnaify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JOBIM, José Luís. Identidade nacional e outras identidades. In: JOBIM, José Luís e PELOSO, Silvano (Orgs.). **Identidade e literatura**. Rio de Janeiro, Roma: de Letras, Sapienza, 2006, p. 187-203.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KERN, Daniela O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. In: (UCS, Caxias do Sul, **MÉTIS, história e cultura – v. 3, n. 6, p. 53-70, jul/dez 2004**.

LABAN, Michel. **Cabo Verde**: Encontro com escritores. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, [s.d.] V.1.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. São Paulo: Ática, 1985, 2. ed.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura** – um conceito antropológico. 12. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LIMA, Humberto. **Un bes tinha Nho Lobu ku Tubinhu**. Ilustrações de Aires Melo. Praia: INIC, 2000

_____. **Un bes tinha Nhu Lobu Ku Xibinhu...** Ilustrações de Aires Melo. Praia: IPC, 2000.

LOPES, Baltasar. **Chiquinho**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Chiquinho**. Lisboa: Edições Claridade, 1947.

LOPES FILHO, João. **Cabo Verde** – Retalhos do quotidiano. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. **Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana**. Lisboa: Biblioteca Ulmeiro nº 15, 1983.

_____. **Defesa do património sócio-cultural de Cabo Verde**. Lisboa: Biblioteca Ulmeiro n] 18, 1985.

_____. **Introdução à cultura cabo-verdiana**. Praia: Instituto Superior de Educação, 2003.

_____. **Vozes da cultura cabo-verdiana**. Lisboa: Ulmeiro, Coleção Biblioteca Ulmeiro, nº 23, 1998, 255p.

_____. **As estórias da cultura cabo-verdiana**. Lisboa: Ulmeiro, Coleção Biblioteca Ulmeiro, nº 23, p. 49-69.

_____. **O corpo e o pão** – o vestuário e o regime alimentar cabo-verdianos. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 1997.

LOPES, Leão. **A História de Blimundo**. Ilustrações Leão Lopes. Praia – Mindelo: Instituto Camões, Centro Cultural Portugueses, 1982.

_____. **Capitão Farel**: A fabulosa História de Tom Farewell, o Pirata de Monte Joana. Ilustrações Joana Campante. Mindelo: P&V, 2006.

_____. **Unine**. Ilustrações de Leão Lopes. Praia, Mindelo: Instituto Camões e Centro Cultural Português, 1998.

_____. **Cabo Verde** – o imaginário na literatura para a infância. In: Les Îles atlantiques: realites et imaginaire. Actes du colloque organisé par l'équipe Erilar. Paris: Université Rennes 2, 1999, p. 299-303.

LOPES, Manuel. **Os flagelados do vento leste**. 2. ed. Lisboa: Veja, 2001.

_____. **Os flagelados do vento leste**. São Paulo: Ática, 1979.

LOUDE, Jean-Yves. **Cabo Verde** – Notas atlânticas. Lisboa: Europa-América, 1999.

MACÊDO, Tania Celestino de. Tilôbe, personagem das estórias tradicionais. In: **Cape Verde**: language, literature & music. Lisboa: Center for Portuguese Studies And Culture University of Massachusetts Dartmouth, 2002. Portuguese Literary & Cultural Studies 8.

_____. Claridade e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e o seu diálogo com as literaturas do Brasil e Portugal. In: TUTIKIAN, Jane Fraga e ASSIS BRASIL, Luís

Antonio de. **Mar horizonte**: literaturas insulares lusófonas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p. 87-98.

MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana** – ensaios. Lisboa: Veja, 1991.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Qualidade na literatura infantil e juvenil: Como reconhecer na prática da leitura? In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que qualidade em literatura infantil e juvenil**: Com a palavra o educador. São Paulo:DCL, 2011, p. 47-64.

MARTINS, Ovídio. Flagelados do vento leste. In: **100 poemas**. Rotterdam: Anti-evasão, [1973], s.d.

MARTINS, Vasco. **A música tradicional cabo-verdiana** – I. A morna. Praia: Direcção-Geral do Patrimônio Cultural/Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. Poemas da cabra. In: _____. **Antologia poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. “Níveis de atuação crítico-criativa face ao texto literário juvenil”. In: **Seminário Nacional de Literatura Infantil e Juvenil – Anais**, Câmara Brasileira do Livro/Salão Internacional do Livro de São Paulo, 1999, p. 1.

_____ e PALO, Maria José. “A memória cultural na expansão literária”. In: GONÇALVES, António Custódio et al (Org). **As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa**: Balanços e Desafios. Actas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. v 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, p. 287-290.

_____. “O texto literário infanto-juvenil: entre a estética e a prática educativa. In: CANIATO, Benilde Justo et al. (Org). **Linhas e Entrelinhas** – Homenagem a Nelly Novaes Coelho, 2003, p. 188-191.

MONTEIRO, Félix. Tabanca. In: CLARIDADE – Revista de Arte e Letras, n. 7, São Vicente, dezembro de 1949, p. 19-26.

_____. Félix. Revista **Cabo Verde**, n. 53, Praia, Fevereiro de 1954.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NOVAES COELHO, Nelly. **A literatura infantil** – História – teoria – análise. São Paulo: Quiron, 1987.

_____. **Literatura infantil** – teoria, análise, didática. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Literatura**: arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis, 2000a.

_____. **A literatura infantil**. São Paulo: Moderna, 2000b.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Quíron, 1985.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil e juvenil**: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo. 5. ed. Barueri, SP: Manole, 2010.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papirus, 1998.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

ORTIZ, Renato. Modernidade-mundo e identidades. In: ORTIZ, Renato. **Um outro território** – ensaios sobre mundialização. São Paulo: Olho d'água, s.d., p. 67-89.

OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de trabalho** – tradições orais de Cabo Verde. Nota preliminar de Manuel Veiga. Lisboa: Platano, s.d.

_____. Influências e reflexos da Literatura oral na poética cabo-verdiana. In: **Revista Cultura**. N.2, julho de 1998. Praia: Ministério da cultura, p.26-31.

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa. Da literatura e de sua obra. In: **A literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, série Princípios, 1985.

_____. e MENDES, Maria dos Prazeres Santos. “A memória cultural na expansão literária”. In: GONÇALVES, António Custódio et al (Org). **As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa**: Balanços e Desafios. Actas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. v 2. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, p. 287-290.

Pañcatantra: fábulas indianas – livro I – trad. Maria da Graça Tesheiner et al. São Paulo: Humanitas/DDLCH/USP, 2003.

PEIXEIRA, Luís Manuel de Sousa. **Da mestiçagem à caboverdianidade**: registros de sociocultural. Lisboa: Colibri, 2003.

PEREIRA, Celina. **Estória, estória** - Do tambor a Blimundo. Áudio-livro. Ilustrações de Roberto Chichorro. Porto Brandão, Caparica (Portugal): s.d.

PEREIRA, Marilene. **1,2,3**. Praia: IBNL, 2002.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Icone, 1986.

PONTO & VÍRGULA – Revista de Intercâmbio cultural. Apresentação de Françoise Massa. Edição fac-similar. 1983-1987. São Vicente: Ponto & Vírgula, 2006.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

_____. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio et al. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUEIRÓS, Luisa. **Saaraci, o último gafanhoto do deserto**. Ilustração Luisa Queirós. Praia-Mindelo: Instituto Camões e Centro Cultural Português, 1998.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. In: **Revista Tempo Social** – Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 1 (1), Primeiro Sem. 1989.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 2001.

RAMOS, José Maria. **Minha Avó Chica Nácia**. Mindelo: Gráfica do Mindelo, 2003.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

RENAN, Ernst. **Qu'est-ce qu'une nation?** Paris: Pierre Bordas et fils, s.d.

RIBEIRO, Margarida Calafate e JORGE, Sílvio Renato (Org.). **Literaturas insulares** – Leituras e Escritas de Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe. Lisboa: Afrontamento, 2011.

RODRIGUES, António Luis. **Minguim, o pirata**. Ilustração de Zé Leopardo. Mindelo: Biblioteca Municipal do Mindelo, 2003.

ROMANO, Luís. **Cabo Verde: Renascença de uma civilização no Atlântico médio**. 5 ed. Lisboa: Edição da Revista Ocidente, 1970.

_____. **Famintos** – romance de um povo. Natal: Editora Leitura, 1962.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana ÁFRICA**. São Paulo: Epopeia, Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 308-310.

SALÚSTIO, Dina. **Estrelinha Tlim-Tlim**. Ilustração de Júlio de Resende. Praia-Mindelo: Instituto Camões – Centro Cultural Português, 1998.

_____. (Org.). **Cabo Verde** – 30 anos de edições (1975-2005). Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando. **Africanidades**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Djanira Noemy Vieira Lopes dos. **Culturas infantis: crianças brincando na rua e em uma pré-escola na cidade da Praia (Cabo Verde)**. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2010.

SANTOS, Boaventura Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009. V. 1.

_____. **Pela mão de Alice**. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: Ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SAÚTE, Nelson. O enterro da bicicleta. In: CHAVES, Rita. **Contos africanos dos países de língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 2009, p. 30-9.

SEMEDO, José Maria. O milho, a esperança e a luta. In: Veiga, Manuel (org). **Cabo Verde**: insularidade e Literatura. Paris: Karthala, 1998, pp. 81-92.

SEMEDO, Odete. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SILVA, Augusto César Lima Barros (César Silva). Ilustrações de César Silva. **O meu amigo Monte Verde**. Coleção Natura, vol II, Praia: Imprensa Nacional, 2002.

SILVA, Elísio Santos. **O “Ouri”** – um jogo cabo-verdiano e a sua prática em Portugal, s.l., Associação de Professores de Matemática, 1994.

SILVA, Filinto Elísio Correia (Coord.). **Cabo Verde** – 30 anos de Cultura (1975-2005). Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

SILVA, Jorge Octávio Soares. **A família de Chibim**. Ilustrações de Domingos Luísa. Coleção Aventuras de Tilobo e Chibim. Praia: Horizonte, 1995.

SILVA, Luís. Introdução. In: CARDOSO, Pedro. **Folclore Caboverdiano**. Paris: Solidariedade Caboverdiana, 1983.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SILVA, Tomé Varela da. **Na bóka noti**. v. I. Praia: IBNL, 2004.

_____. **Na bóka noti**. v. II. Praia: IIPC, 2007.

_____. Literatura Oral y Identidad Cultural. In: DA SILVA, Tomé Varela. **(Kon) Tributu (pa libertason y dizanvolvimentu)**. Praia: Edição do autor, 2005, p.238-249.

_____. “Tradições orais: antes e depois da independência”. In: VEIGA, Manuel (Coord.). **Cabo Verde**: insularidade e literatura. Paris: Karthala, 1998, p. 95-107.

_____. **Konparason di konbérso**. São Vicente: ICLD, 1997.

_____. (Org.) **Antologia da ficção cabo-verdiana** – pós-claridosos. V. III. Praia: AEC, 2002.

SILVEIRA, Onésimo. **Consciencialização na literatura cabo-verdiana**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOARES, Magda. “A escolarização da literatura infantil e juvenil”. In: EVANGELISTA, A.A.M.; BRANDÃO, H. M. B.; MACHADO, M.Z.V. (Orgs.). **A escolarização da literatura literária – O jogo do livro infantil e juvenil**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SPÍNOLA, Daniel. “Sementeira, Chuva e Seca”. In: VEIGA, Manuel (Coord.). **Cabo Verde: Insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998, p. 47-56.

TAVARES, Fernando Jorge Pina. **Educação, cultura e ideologia em Cabo Verde: um estudo sobre a exclusão da língua materna do sistema de ensino, no período pós-colonial**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2004.

TEIXEIRA, Maria Augusta Évora Tavares. **Autoria e construção da identidade cabo-verdiana: diálogos entre a obra de Germano Almeida e o discurso parlamentar**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Letra, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VEIGA, Manuel (Org.). **Insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998.

_____. **O cabo-verdiano em 45 lições – Estudo sociolinguístico e gramatical**. Praia: INIC, 2002.

VON FRANZ, Marie Louise. **A interpretação dos contos de fadas**. Tradução de Maria Elci Spáccaquerche Barbosa. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 10. ed., São Paulo, SP: Global, 1998.

_____. **A literatura infantil na escola**. 11. ed., São Paulo: Global, 2003.

_____. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. Literatura, escola e leitura. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo (Orgs.). **Literatura e Ensino**. Maceió: EDUFAL, 2008, p. 45-60.

_____. “O papel da literatura na escola”. In: **Revista Via Atlântica**, n. 14, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

XAVIER, Lola Gerald. Chiquinho: o anti-herói e a pertinência de um discurso narrativo organizado em função da hora di bai. In: **Revista Ecos** – Revista do Instituto de Linguagem, nº 4, Cáceres: Unemat Editora, maio de 2007, p. 40-46.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 7-72.

WEBGRAFIA

BARROS, Víctor. Imaginar Cabo Verde a partir da imagem do Brasil. In: **Revista de Estudos Políticos**. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos em Teoria Política da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Laboratório de Estudos Humanos do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal Fluminense. Número 0, p. 21-36, 2010. <http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2010/06/0p21-36.pdf> Acesso em 02.09.2014.

DUARTE, Dulce Almada. De Cabo Verde: As Américas, a África reelaborada. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000933/093394sb.pdf> Acesso em 08.03.2012.

SILVA, Avani Souza. **Guimarães Rosa e Mia Couto**: ecos do imaginário infantil. 2007. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-140711/pt-br.php> Acesso em 08.03.2012.

_____. A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: construção poética e identidade. In: **Revista Diadorim**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, volume 11, julho 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/ECS/Downloads/61-816-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/ECS/Downloads/61-816-1-PB%20(2).pdf) Acesso em: 12.12.2012.