

A representação espacial nos contos de Gabriel Mariano

Glória de Brito

Resumo. Os contos “Caduca” e “O Rapaz doente ou a conjura” de Gabriel Mariano inscrevem variantes do mesmo espaço urbano (Mindelo), marcado simultaneamente pelo efeito de real e de dramaticidade, e por uma carga evocativa histórica, cultural e ideológica. Os lugares inseridos nos universos ficcionais dos dois contos contêm relações numa dupla perspectiva sincrónica e diacrónica. Portadores de memória dos acontecimentos passados, reveladores das percepções das personagens, os lugares assumem funções e graus de tonalidades afectivas e atmosféricas, propondo múltiplos sentidos e significações.

Os espaços representados e os signos identificatórios

Vida e Morte de João Cabafume,¹ constitui a primeira obra completa de Gabriel Mariano (1928-2002), publicada em 1976, embora já fosse autor destacado de poemas, ensaios e contos dispersos em jornais e revistas, nomeadamente na *Claridade*² e no *Suplemento Cultural*.³ Posteriormente, o escritor reuniu igualmente os seus ensaios no volume *Cultura Caboverdeana*,⁴ prefaciado por Alberto de Carvalho, e os poemas numa publicação com o título *Ladeira Grande*.⁵

No seu conjunto, os contos de Gabriel Mariano retratam uma grande variedade de personagens ligadas a uma não menos significativa variedade de contextos espaço-temporais, actualizando, simultaneamente, uma diversidade de temas e de formas narrativas. O processo de abordagem dos espaços e ambientes revela-se bastante próximo das marcas do realismo humanista,⁶

próprio dos *claridosos*, no qual o “telurismo serve de textura literária ao homem cabo-verdiano em comunhão com o seu meio ambiente” (Almada 175). O processo de integração realista é ainda acentuado pela ancoragem das personagens em lugares cujos topónimos são atestados do ponto de vista geográfico ou histórico, ou em lugares comuns que reenviam para referentes reais (a baía, o cais, o mercado, o Grémio, o porto, a praia, o hospital, o liceu...), “convocando um conjunto de semas com valor denotativo e conotativo, que estruturam a organização espacial de um grupo social” (Gardies 54). A propósito da relação entre o homem e o seu meio ambiente, J. M. Thorberg escreve:

Alors, les lieux seront l'expression de la manière dont chaque génération construit l'ouverture—et l'isolement—entre la réalité intérieure et la réalité extérieure, et entre le sentiment et la pensée, aboutissant à son propre équilibre logique et psychologique.⁷

Estas afirmações revelam que os espaços constituem um lugar de troca e de continuidade das experiências vividas e herdadas. Eles fornecem indicações sobre a existência de uma consciência associada ao comportamento e às actividades físicas e culturais. “L'homme tend à identifier sa propre image avec celle de l'espace qu'il habite,” afirma E. Hall (219).

A noção de espaço romanesco engloba, por conseguinte, um sistema narrativo que combina elementos topográficos, atmosféricos, culturais e cronobiológicos que se inserem numa ascendência histórica e numa evolução geográfica, demográfica e cultural. H. Mitterrand (83), num estudo sobre a obra de Emile Zola, afirma que o espaço romanesco “est conçu non seulement pour satisfaire aux exigences de la *mimesis*, pour faire connaître des sites réels, mais aussi pour servir la logique et la dynamique d'une action dramatique, avec ses personnages, ses situations et ses péripéties.”

A insularidade e a continentalidade constituem dois elementos de diferenciação na concepção do espaço, na produção literária africana. Segundo Manuel Veiga (9), a insularidade cabo-verdiana não se reduz aos sentimentos de solidão ou de nostalgia que emergem do espaço geográfico reduzido das ilhas. Ela incorpora outros aspectos que se prendem com a dialéctica do mar circundante e imenso, face à pequenez das ilhas e de cada ilha. Esta oposição dialéctica funda alguns dos paradigmas estéticos que sustentam as temáticas literárias cabo-verdianas, assumindo configurações diferentes em cada escritor

que, na opinião de Pierre. Rivas (293) se desdobram em estruturas em espelho: a evasão no espaço do exílio, partir e ficar, a ilha como mundo pequeno que procura a libertação na dimensão do universal. Manuel Lopes poetizou esta concepção em vários poemas.⁸ Parece-nos, por conseguinte, que a percepção da limitação e da dimensão do espaço geográfico gerou fenómenos sociais e temáticas culturais que os reflectem: evasão, exílio, partida, emigração, regresso e até identidade Mar/Mãe no caso de Baltasar Lopes⁹ (Rivas 293), exploradas na poesia, na ficção e igualmente nas composições musicais, em particular, na *morna*.

Se, por um lado, a insularidade, o clima, a topografia acidentada, a dispersão do território e, por outro, os factores históricos e culturais condicionaram o desenvolvimento do arquipélago, naturalmente eles modelaram a idiosincrasia e a originalidade do cabo-verdiano que, ao longo dos tempos, teve que encontrar múltiplas formas de superação e de compensação. Estas são descritas por Gabriel Mariano (*Cultura* 70) do seguinte modo:

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 contacto e de aproveitamento do escravo negro. Acomodação sobre todos os aspectos: de economia animal e vegetal como cultural.

Considera ainda o autor que, em relação às outras sociedades colonizadas pelos Portugueses, o caso de Cabo Verde é particular. Na sua perspectiva “foram os negros e os mulatos os responsáveis directos na estruturação da sua sociedade,” testemunhada no “funco” e no “sobrado,” dois elementos reveladores da cultura material reflectida na organização do espaço.

Passando do ensaio para a ficção de Gabriel Mariano, verificamos que nos seus contos (e até na poesia), os lugares da acção e as atmosferas que envolvem as personagens testemunham uma “acomodação,” ou seja, influências recíprocas, especificadas por diferentes processos narrativos, como iremos demonstrar oportunamente.

Os contos de Gabriel Mariano enraízam no contexto insular cabo-verdiano (à excepção do “Titia” e “A conta do café”) e traçam facetas do meio natural e de ambientes físicos e sociais que assumem configurações e idiosincrasias particulares, inspirando-se em contextos da sua história familiar e do itinerário pessoal, características que também se verificam na sua poesia. Naturalmente, os espaços descritos ou sugeridos nas suas narrativas reenviam para S.

Nicolau, sua ilha natal, S. Vicente, ilha onde estudou e finalmente Lisboa, onde completou os estudos. Três contos (“Filho Primogénito,” “Família,” e “O Intruso”) introduzem o tema da infância, decorrendo os dois primeiros no contexto rural e marítimo de S. Nicolau e o último, “O Intruso,” num espaço interior, semi-urbano do Mindelo. Numa entrevista dada a Michel Laban (348), Gabriel Mariano admite que em “Família” e “Filho Primogénito” existem marcas autobiográficas, que confeririam alguma verosimilhança.

Os contos “Caduca,” “O rapaz doente ou a conjura,” Vida e morte de João Cabafume” e “Ti Lobo” decorrem em S. Vicente, tendo como pano de fundo a cidade do Mindelo. Constroem situações dramáticas e imagens da vida quotidiana dos anos quarenta e põem em cena diferentes lugares, carregados de informações e índices históricos e culturais. Os contos “Titia” e “A conta do café” passam-se em Lisboa, introduzindo o espaço da diáspora. Em função das realidades descritas, alguns dos espaços, descritos ou evocados nos vários contos, impregnam-se de qualidades e sentimentos que lhes são inerentes: sonho, desolação, desespero, medo, revolta...

Assim, as singularidades das personagens, geradas pelos diferentes meios, integram na estrutura narrativa os signos que testemunham um tipo de ambiente físico, social, psicológico e até mítico, e as tonalidades afectivas que os envolvem.

Onirismo, antropomorfismo e realismo em “Caduca”

Debrucemo-nos com mais detalhe no conto “Caduca.” Este conto, muito curto, tem como cenários a baía e os ambientes nocturnos da cidade do Mindelo, apresentando uma forma próxima da prosa poética.¹⁰ Caduca, o protagonista, homónimo da narrativa, é descrito como uma figura semi-humana e semi-marinha, resultado da influência que o mar exerce sobre ele. Os seus traços físicos definem-se por propriedades comuns às do seu espaço circundante que lhe incrusta, também, determinados sentimentos e lhe molda o carácter.

Caduca vive na baía, dorme na areia e conhece os segredos marinhos. Durante a noite, mergulha nas profundezas do mar, munido de um saco, para roubar três bocados de carvão, nas lanchas ancoradas no porto, para vender mais tarde. De manhã, ajuda os pescadores a deslizar os botes na água, mantendo com eles conversas sobre a crise do Porto Grande e sobre as carências do povo em geral, que assumem um tom político e até filosófico.

No interior destes discursos e das interrogações de Caduca, subentende-se a intenção crítica do narrador/autor, denunciando a injustiça social e o abandono

do Porto Grande. É também perceptível o jogo sobre a linguagem dialógica (Bakhtine 95-101), explorando as suas potencialidades estéticas e oralizantes.

Além destes espaços, outros há que assumem um papel relevante na economia narrativa. Entre eles destaca-se a rua, onde Caduca vagueia nas noites agradáveis (“a rua é palácio dos pobres”), a taberna de Luísa Manobra, onde encontra os “rocegadores e catraeiros sem bote” e as meninas de vida. Nestes momentos nocturnos, ele mergulha na atmosfera da morna e do “drogue,”¹¹ para escutar Goi que toca violino, Tchuf que toca guitarra, e ouvir cantar Lela de Maninha,¹² o “Poeta da Ponta da Praia.” Para ilustrar os aspectos que focámos, atente-se no seguinte excerto. Note-se as imagens e metáforas utilizadas, que além de caracterizarem o protagonista, traduzem a sua simbiose com o meio envolvente:

Quando a baía está mansa as ondas desfazem-se na praia e o barulho vasto dos calhaus é sonoro e sacudido. É assim o sorriso de Caduca. Porque Caduca tem na boca serena e livre, calhaus secos da praia. O carvão negro suja-lhe o corpo, mas o salitre branco branqueia-lhe o rosto (...).

Que ninguém procure Caduca no mar quando as noites são boas. Se o quiserem ver procurem-no com os seus amigos. (...) Estará com eles na rua, porque rua é palácio de pobre.¹³

Este conto constrói três espaços distintos, ligados a atmosferas também diferentes: a baía, a realidade exterior (ruas e praças) e a taberna de Luísa Manobra. Primeiramente, o leitor pode seguir o trajecto de Caduca nas profundezas da baía, nas noites de lua cheia. A descrição desta paisagem submarina reveste-se de um imaginário fantástico, no qual Caduca incarna o regresso a um certo animismo, vivendo em harmonia com os elementos naturais, cúmplices no roubo dos três bocados de carvão. Por conseguinte, constatamos a antropomorfização do mar, da lua e dos lanchões, representados por acções, sentimentos e gestos cúmplices e comoventes para com o seu protegido Caduca:

Caduca vai devagar porque a lua cheia bóia a seu lado. (...) Ele mergulha e caminha com os pés no fundo. Vem à tona e volta a mergulhar. A praia aproxima-se. A baía aquieta-se. Os lanchões murmuram entre si murmúrios alvos de espuma.¹⁴

Como se pode verificar nesta passagem, o antropomorfismo, traduzido num registo poético, contribui para favorecer o *ethos* fantástico que explica a

eficácia do protagonista. A baía é, aliás, uma quase personagem, porque ela própria também tem uma vida e uma expressão: nasceu com os vapores e o carvão,¹⁵ expandiu-se com as rotas da navegação e começou a declinar com o surgimento do combustível e com a fundação dos portos de Dakar e de Las Palmas que, gradualmente, substituíram o Porto Grande no reabastecimento dos navios. Portanto, ela participou e participa dos sonhos, das alegrias e das angústias do povo do Mindelo. Ela introduz todo um sistema de mudanças qualitativas, eufóricas e disfóricas, que marcaram épocas sucessivas. A descrição da baía é completada pelo sonho de Caduca, incorporado no discurso do narrador, sob forma de uma narração da tradição oral, marcada pelo maravilhoso: a aparição de uma sereia encantada que seduz Lázaro e lhe dá três fios dourados dos seus cabelos, maravilhando todos os que puderam assistir a esta cena. A nível enunciativo, a inserção deste episódio joga sobre o efeito de variação do registo linguístico, acentuando os traços poéticos da narrativa, na nossa opinião uma das mais belas da obra.

Outra parte da acção decorre na baía, focando o trabalho dos pescadores, portanto, num ambiente realista. Caduca ajuda os pescadores a empurrar os botes para a água e com eles mantém conversas que mergulham na crise do Porto Grande e na falta de chuva. Os diálogos entre Caduca e nhô Crisóstomo, por exemplo, assim como as interrogações de Caduca sublinham, de maneira persuasiva e até irónica, o inconformismo, a denúncia da injustiça e a incúria do poder colonial, responsável pela situação de crise da baía. O recurso ao discurso directo das personagens introduz as preocupações e as realidades comuns dos habitantes do Mindelo da época, restituindo, simultaneamente, o ambiente linguístico da língua portuguesa falada, na sua variante cabo-verdiana.

O valor crítico implícito no diálogo dos pescadores salienta o papel de conscientização do leitor, como sendo um dos propósitos de um autor comprometido com os objectivos do movimento do *Suplemento Cultural* (Almada 146-149). As observações de Caduca e de nhô Crisóstomo testemunham o declínio de um espaço que afecta a sociedade e a economia do Mindelo, bem como de todo o arquipélago, originando o desemprego, desequilíbrios sociais e situações de exploração, agravados pela falta de chuva.

O percurso¹⁶ de Caduca a caminho do centro da cidade constitui uma outra representação do espaço, descrito numa vivência quotidiana, evocativa de uma época histórica e social do Mindelo. O trajecto do protagonista pelas ruas que vão da baía aos diferentes pontos da cidade e da vida nocturna articula uma sucessão de lugares e de atmosferas sociais, nomeadamente: o espa-

ço do cais, ligado às actividades da descarga do carvão onde se agitam os carregadores (homens e mulheres) com sacos às costas, cheios de carvão, ganhando uma miséria; as ruas frequentadas pelas meninas de vida; o largo da Alfândega e a rua de Lisboa onde pululam os estudantes do liceu; a loja de Luísa Manobra, refúgio de bebida e de música cabo-verdiana. A recorrência destes signos ilustrativos de um espaço e de um tempo, traduzidos por referências muito breves e fragmentadas, fornece o panorama do Mindelo dos anos quarenta. Brevidade e fragmentação convergem na narrativa de Gabriel Mariano, revelando a sua arte na recriação desta imagem condensada, mas viva, numa escrita que oscila entre a prosa e poesia.

Enquanto que o onirismo e o antropomorfismo humanizam o meio circundante da baía, a música envolve o espaço adstrito à taberna de Luísa Manobra, criando um clima de intimidade, de calor e de ascese que influi sobre a resistência das personagens ao sofrimento e às preocupações. Este espaço nocturno e gregário, onde afluem personagens de todas as camadas sociais, vindas de vários lugares, transforma-se num universo musical, mergulhado nas mornas, elevando a emoção e os sentimentos acima da precariedade quotidiana. Podemos verificar uma sucessão de verbos de deslocação (Borillo 131) (“vieram,” “desceu,” “chega,” “chegou,” “veio,” “misturou,” “aparecem”) que traduzem este movimento de convergência do mundo exterior para o interior da taberna, convertido assim num espaço de (re)conforto.

Um outro espaço implicado na narrativa e eivado de simbolismo ganha particular relevo nos dois contos, na medida em que está associado à fundação de signos recorrentes nas literaturas africanas de língua portuguesa. Assim, a referência ao “Sul,” feita de forma velada e alusiva, por motivos censórios, convoca o implícito político do leitor, capaz de nela reconhecer o fenómeno da emigração compulsiva. Neste único lexema, reside a evocação de um espaço longínquo e desconhecido, que se estende a toda a dura realidade das roças de S. Tomé e Príncipe e de Angola. Este espaço é sugerido ao longo da narrativa sob duas configurações antagónicas. Por um lado, enuncia um lugar de refúgio e de fuga à falta de trabalho e ao flagelo da seca e da fome, ou seja, “um meio de libertação relativamente à impossibilidade de sobreviver em Cabo Verde.”¹⁷ Por outro, denuncia, de forma implícita, o cenário do trabalho forçado e desumano nas roças, disfarçado sob a designação de “contrato,”¹⁸ tema recorrente na produção literária de Gabriel Mariano e, igualmente, nas literaturas africanas de língua portuguesa, em particular nas de Cabo Verde, Angola e Moçambique.

O momento final, que decorre na taberna Luísa Manobra, evoca uma atmosfera tradicional associada à partida, frequente em S. Vicente, nos momentos de despedida. Eugénio Tavares e B. Leza compuseram, cada um, uma morna com o motivo “Hora di bai,”¹⁹ perpetuando, assim, esta tradição ligada a um momento dramático.

A incorporação de fragmentos de mornas na narrativa, cantadas pela voz de Lela de Maninha, faz emergir um elemento do património literário e musical, evocando os momentos dramáticos e os espaços onde se realizavam os “bailes de despedida.” Este propósito, iniciado pelos *Claridosos*, utilizado eficazmente por Baltasar Lopes em *Chiquinho*,²⁰ inscreve-se nos objectivos de busca das raízes culturais, conciliando-os com a inovação na criação de novas formas estético-literárias. Os enunciados “O luar nasce na boca de Lela de Maninha. Lela abre a voz para todos. E o luar ilumina todo o mundo...,”²¹ reenviam metafóricamente para este aspecto.

Uma outra dimensão espacial, de natureza textual e intertextual, está relacionada com a arquitectura narrativa, reflectindo-se no processo enunciativo e na matéria significante. Podemos constatar que uma das características deste conto evidencia-se na desordem (aparente) da narração e numa certa indisciplina na organização dos discursos, fenómenos que conferem uma estrutura fragmentária e um carácter poético e oralizado ao conto, aproximando-o simultaneamente da prosa poética e das estórias da tradição oral. Este aspecto deve-se a algumas técnicas recorrentes em Gabriel Mariano, (Cristina Pacheco: 1987 e Glória Brito: 1998 e 2002), nomeadamente a inserção de fragmentos de mornas, interrogativas e repetições que, por um lado nos remetem para uma ambiência de tradição oral, por outro criam um efeito de sentido que vai ecoando, retroactivamente e profeticamente ao longo da enunciação, sublinhando as consequências trágicas da decadência do Porto Grande e da seca: a partida e a morte.

Partir implica “desespero de partir,”²² mas também morte (“Caduca pensa que ir para o Sul é trocar a hora da morte”). Ficar pressupõe miséria e morte lenta (“esta terra está apodrecendo na ourela do mar”), mas também resistência e solidariedade para “ressuscitar nas mornas de Lela de Maninha.” Caduca não parte, “vai ficar para viver.” No semantismo do nome “Caduca” reside um duplo simbolismo: por um lado o efémero, a morte, mas por outro a vida e a reintegração. A nível intertextual, Caduca talvez possa ser associado à encarnação da problemática literária da anti-evasão, da recusa do espaço da “Pasárgada,” poetizada por Ovídio Martins,²³ um dos elementos fundador do *Suplemento Cultural*.

Nesta perspectiva, a dimensão trágica da morte, transposta em símbolos (“luar”; “dia luminoso”), anunciada metaforicamente de forma profética, é atenuada pelos efeitos poéticos que influem na emoção do leitor (“o luar morre afogado nos olhos de Mã-Bia”) e asseguram a poeticidade do conto.

O efeito de representação do espaço neste conto constrói-se numa interacção com as descrições das personagens, os ambientes familiares e culturais e a paisagem física e social exterior. Henri Mitterand (55) considera que “L’espace naît alors du regard du personnage, de ses gestes, de son écoute, de ses perceptions, qui l’authentifient et le justifient.” No entanto, mais do que representar aquelas componentes da narrativa, o que parece dominar na narração é o propósito ideológico do autor, empenhado em denunciar a exploração e incúria do regime colonial perante os dramas do seu país, e em afirmar a sua fidelidade às raízes culturais. Para tal, Gabriel Mariano cria uma nova forma de expressão que concilia a ideologia com uma prática narrativa de estrutura repetitiva e fragmentada, explorando os efeitos poéticos e os recursos sonoros e rítmicos da língua portuguesa oralizada e cabo-verdianizada.

“O rapaz doente ou a conjura”: um percurso funesto

No conto “O rapaz doente ou a conjura,” o autor recorre ao mesmo espaço urbano, mas variando o uso de signos interiores e exteriores, multiplicando assim os efeitos de representação dos lugares e ambientes criados na narração. As personagens que constituem o universo diegético transportam outro tipo de motivações e de dramas, conferindo, obviamente, outras propriedades e configurações à realidade espacial.

Neste conto, a personagem Júlio, afectada pela tuberculose, procura em vão a influência de D. Maninha, a fim de conseguir entrar no hospital do Mindelo. Esta doença, incurável na época em que se situam os acontecimentos do texto, deixa os pobres numa situação de extrema fragilidade, vítimas de atitudes de receio e de marginalização, sobretudo por parte do grupo social abastado. Vindo da cidade da Praia, na ilha de Santiago, Júlio desembarca no Mindelo, portador de uma carta para D. Maninha, enviada pelo seu marido, funcionário naquela ilha e seu superior hierárquico. Apesar dos esforços imediatos de D. Maninha junto do Dr. Nogueira e do Director do hospital, para internar Júlio, este confronta-se com reacções de recusa, de rejeição e até de hostilidade. Sem saída, D. Maninha e o enfermeiro concebem uma conjura e mandam-no de novo para a Praia.

O trajecto da personagem em busca de uma cura possível, introduz um olhar

novo sobre o espaço urbano do Mindelo, capital do arquipélago na época, conduzindo o narrador a evocar factos ocorridos em espaços e tempos precedentes.

No decorrer da acção, que tem como pano de fundo a capital de S. Vicente, são postos em cena vários quadros espaciais urbanos, correspondendo cada um deles a variações de lugares que constroem a paisagem física e social da cidade do Mindelo, constituintes do universo narrativo de Gabriel Mariano. O leitor pode seguir, ao longo da narração, a sucessão de espaços traçados onde se imprimem os acontecimentos e as sensações: a igreja, a casa de D. Maninha, as ruas e praças, os cafés, o cinema, as tabernas, a casa do Dr. Nogueira, o hospital e o Grémio. A expressão espacial evidência, também, algumas actividades profissionais, ressaltando o carácter dissimétrico da ocupação do espaço geográfico pela escala social, composta por um leque de figuras que vão desde a prostituta ao administrador do Grémio (uma espécie de clube reservado à elite urbana), cobrindo, praticamente, toda a hierarquia da sociedade mindelense. Do mesmo modo, os temas emergentes no conto (a vulnerabilidade dos pobres com doenças incuráveis e contagiosas, a hostilidade, a hipocrisia e a fatalidade humana) assumem relevância em relação com os quadros espaciais traçados.

A dinâmica da representação do espaço joga sobre o trajecto do protagonista que, deslocando-se de um lugar para o outro, abre ao leitor a variedade de lugares e de ambientes representados. Estes aparecem-nos segundo a lógica de dois olhares, o de Júlio e o do narrador. Ao nível discursivo as transições do olhar são em geral efectuadas pelas passagens dialógicas.

O primeiro cenário reenvia para um espaço interior, perspectivado num ambiente familiar, a casa de D. Maninha, no momento em que o protagonista lhe entrega a carta e aguarda as suas ordens. As referências descritivas incidem sobre os objectos e gestos que se revestem de medo de contaminação, de precauções, de repugnância, de revolta e de olhares desconfiados, por parte de D. Maninha, e de curiosidade, de admiração e até de sensualidade, da parte de Júlio.

A descrição do quarto de D. Maninha ultrapassa o esboço, próprio do conto e da novela (Grojnowski 84), assumindo uma configuração próxima da romanesca, pela presença de pormenores sobre a decoração. Todo o espaço está impregnado de devoção, conferida pela presença de objectos religiosos (“um oratório,” “uma vela,” “uma grande pintura de S. Sebastião,” “imagens amarelcidas e misteriosas”) e de “odor pesado de incenso” que “exala do oratório.” Assim, o quarto converte-se numa espécie de prolongamento do espaço da igreja, sublinhando a ligação estreita de D. Maninha com as activi-

dades religiosas, mas ressaltando, simultaneamente, a oposição entre as acções virtuosas e as atitudes hipócritas.

Como verificámos em “Caduca,” podemos constatar que o trajecto constitui um elemento da tipologia espacial, constante na utilização dos lugares por Gabriel Mariano, levando-nos à hipótese da existência de “um esquema ou sistema especial” (Bourneuf 84). Aliás, este processo é recorrente noutros contos (“Filho Primogénito” e “Ti Lobo”). Tal como em “Caduca,” algumas etapas da acção inscrevem-se no percurso de Júlio, acompanhado de D. Maninha e de Norberto, na esperança de encontrarem o Dr. Nogueira ou o director do hospital. Este itinerário simples permite associar os lugares individuais a outros socialmente marcados (o Grémio, o porto, o hospital), e fornecer vários planos representativos do espaço urbano do Mindelo na época colonial. Os lugares e ambientes são sugeridos, mais uma vez, por traços condensados e fragmentados, reenviando para as actividades portuárias, a animação das ruas e dos cafés nos dias da chegada dos marinheiros e dos estrangeiros nos barcos que atracavam no cais, a prostituição, as vendedoras de rua... Na evocação desta atmosfera exterior, as sensações visuais, sonoras e tácteis imbricam-se, fazendo ressaltar a variedade de figuras humanas que compõem o cenário: marinheiros, vendedoras, crianças, estrangeiros, polícias, prostitutas, bêbados...

O Grémio estabelece uma fronteira entre a população menos favorecida e a elite, reunida à volta de bebidas e festas, longe dos olhares alheios. Local de encontro para discussões políticas, negócios, jogo e até adultérios, o Grémio representa um espaço recorrente na literatura cabo-verdiana, associado aos contrastes sociais.

À semelhança do conto “Caduca,” o narrador insere na narrativa outra variante espacial das roças de S. Tomé. As referências que reenviam para a roça Zé Maria são duplamente sintomáticas: ilustram a relação entre o passado e o presente e tecem signos que têm o seu lugar na história do país e da colonização. O discurso directo do protagonista visa testemunhar o abuso, a opressão e o sofrimento vividos neste espaço e revelar algumas tarefas do “contrato” (trabalhos forçados na lama e no capim das ruas de São Tomé sob a torreira do sol) e procedimentos (chicotadas recebidas na prisão). Este discurso é submetido às lembranças e percepções que desempenham um papel importante na memória evocativa. O uso do pretérito imperfeito do indicativo, da comparação, de frases nominais curtas e da suspensão (“O chicote de cavalo marinho queimava como fogo...”; “Trabalho duro”; “Enter-

rado na lama”) funcionam como formas de reactualização da acção passada, tornando-a mais viva, estimulada pelas sensações desencadeadas pela recordação.

De um modo mais globalizante, a “roça” constitui um paradigma espacial que comporta uma carga afectiva, ideológica e estético-literária, estando na base de figuras e processos retóricos, actualizados pelos sucessivos movimentos literários cabo-verdianos e igualmente angolanos.

Neste texto, assume um papel peculiar um espaço delimitado: o hospital. O hospital, espaço muito específico, é o lugar da conjura, concertada entre o enfermeiro e D. Maninha, que vai decidir o destino de Júlio, ou seja, mandá-lo novamente para a Praia sem qualquer tratamento. Este lugar não merece o agrado do narrador, que focaliza apenas “o corredor deserto,” um gabinete do enfermeiro frio, triste, sujo, privado de calor humano e de sentimentos. A referência a objectos não apropriados ao gabinete médico²⁴ (“um cinzeiro,” “uma garrafa de grogue”) ressoa como uma acusação à ociosidade, à negligência e à falta de probidade.

As ocorrências do “vento,” “sacudindo as acácias” ou explodindo “em rajadas no corredor deserto do hospital,” põem em evidência a correlação entre a impotência do homem perante a morte e as intempéries climáticas. Também o semantismo de “seco,” um atributo que transita do meio natural para o ser humano (Júlio), traduz uma relação recíproca entre o homem, a natureza e os fenómenos climáticos e topográficos:

De pé o rapaz segurava, com os dedos secos e descorados, a boina velha. (...) Os olhos sobressaltos corriam a sala toda como se um acontecimento imprevisto os tivesse de súbito surpreendido.²⁵

O vento era forte e sacudia de tempos a tempos as acácias secas que ladeavam o caminho.²⁶

Estas analogias contribuem para acentuar a atmosfera trágica, construída no conto. Um outro autor, Manuel Lopes, poetizou de forma exemplificativa e dramática esta reciprocidade, no poema “Crioulo.”²⁷

Por conseguinte, o espaço pode comportar uma dimensão paradoxal, visto que em relação a ele, as personagens experimentam emoções opostas, de acordo com as circunstâncias climáticas, também opostas (a chuva e a seca). As afirmações de Manuel Lopes—“a riqueza de Cabo Verde provém da sua extrema pobreza”²⁸—ressaltam o paradoxo da existência humana nestas ilhas. E Gabriel Mariano reforça esta ideia, afirmando:

Cabo Verde é um milagre! Este povo já devia estar morto e enterrado há duzentos anos, pelo menos. Mas ele não morre! O milagre, é que apareceu nestas pequenas ilhas do Atlântico uma apetência literária, um vigor cultural que, aparentemente, não tem nenhuma razão de existir.²⁹

A não razão da existência ou a existência, apesar da razão, são exemplarmente narradas em Gabriel Mariano. O espaço, como fomos assinalando, é um dos elementos justificativos das vidas que podemos testemunhar na obra do autor. Também pudemos verificar que Gabriel Mariano recorre a diferentes formas de representação espacial: o trajecto, a aglomeração, o espaço limitado interior, o espaço desdobrado e o espaço convocado pela memória... Tendo em conta que uma das características das suas narrativas reside no carácter fragmentário e repetitivo da narração, poderemos inferir que o relevo do percurso nos dois contos, efectuado no interior de um mesmo espaço (Mindelo), corresponde, por um lado, a uma necessidade de organização, de forma a assegurar a unidade das diversas componentes narrativas. Por outro, o percurso, enquanto espaço de deslocação do(s) olhar(es) (tal como a câmara no *traveling*), permite registar o espaço físico real (objectos, personagens, impressões), mas também, captar os sentidos veiculados pelas percepções sensoriais, culturais e ideológicas. Ou seja, identificar nos lugares e ambientes os signos representativos do espaço de referência.

Os contos de Gabriel Mariano ilustram em que medida a representação espacial utiliza um grande número de lugares e de que forma um mesmo lugar pode participar em várias representações espaciais e em ambientes afectivos e sociais diferentes, susceptíveis de traduzir a concepção do universo insular, e podendo participar na reconstituição histórica do arquipélago, sobretudo das ilhas de S. Vicente e S. Nicolau.

Notas

¹ Mariano, Gabriel, *Vida e Morte de João Cabafume* (Lisboa: Vega, s.d.).

² Fundada em 1936 por Manuel Lopes, Baltasar Lopes e Jorge Barbosa, representa a primeira manifestação da modernidade cabo-verdiana. Os dinamizadores deste movimento, gerado em torno da revista, propunham-se estudar os contextos e ambientes sociais, humanos e linguísticos da realidade local, motivados pela (re)descoberta das raízes culturais do país, até então ausentes da literatura cabo-verdiana. Foram publicados três números no primeiro ano e, após um interregno de dez anos, a revista *Claridade* retomou as sua actividade, embora de forma irregular, de 1947 a 1960, tendo publicado mais nove números.

³ Movimento que surgiu no cenário cultural cabo-verdiano entre 1958 e 1965, constituído pela designada terceira geração de intelectuais que vai assimilar as características dos dois movimentos precedentes [*Claridade* (1936) e *Certeza* (1944)], mas propondo uma inovação no plano estético, sociológico e ideológico. Gabriel Mariano, considerado o mentor do grupo, Terêncio Anahory, Onésimo da Silveira, Jorge Pedro, Ovídio Martins, Agualdo da Fonseca, Virgílio Pires, entre outros, são os representantes desta geração que Luís Hopffer Almada (146) considera como a primeira ruptura em relação à *Claridade*.

⁴ Mariano, Gabriel, *Cultura Caboverdeana* (Lisboa: Vega, 1991).

⁵ Mariano, Gabriel, *Ladeira Grande* (Lisboa: Vega, 1993).

⁶ O realismo humanista evidencia-se nos primeiros romances dos fundadores da *Claridade*, sobretudo em *Chiquinho* de Baltasar Lopes, cuja linguagem e criação de figuras humanas e de contextos socioculturais remetem para textos dos escritores brasileiros Jorge Amado, José Lins do Rego, Manuel Bandeira entre outros (Manuel Ferreira 86). A afinidade entre estes escritores e a geração *Claridosa* era reconhecida a nível das temáticas idênticas: os dramas da fome e da seca, a dança e até a modulação e musicalidade próprias da variedade brasileira da língua portuguesa.

⁷ Thorberg, Joseph Muntañola, “Remarques épistémologiques sur la sémiotique des lieux,” *Communications, Sémiotique de l’espace* 27 (1977): 16.

⁸ Ver, entre outros, os poemas “Libertação,” “A Garrafa” e “Écran” in Manuel Ferreira (org.), *50 Poetas Africanos*, 2ª edição (Lisboa: Plátano Editora, 1986) 189-194.

⁹ Este aspecto é visível no poema “Mãe” de Osvaldo Alcântara in *Cântico da Manhã Futura* (Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1991), 75, no qual a analogia Mãe/Mar põe em evidência a esterilidade: “Mar sem vida no ventre.”

¹⁰ Sobre a narrativa poética em prosa ver, entre outros, Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique* (Paris: PUF, 1978) e, igualmente, Dominique Combe, *Les genres littéraires* (Paris: Hachette Supérieure, 1992).

¹¹ Bebida típica de Cabo Verde, feita de álcool e cana de açúcar.

¹² Estes músicos foram grandes animadores das noites do Mindelo durante os anos 40/50. Goi ou Goy, nascido nos anos 20, compôs sambas e canções para as marchas do carnaval da cidade. Tocava banjo, bateria, guitarra e cavaquinho. Tchuff foi um discípulo de Francisco Xavier da Cruz—B. Leza (1905-1958), um dos primeiros compositores cabo-verdianos da morna a denunciar o sofrimento humano e a opressão colonial. A ele se deve a forma moderna da morna. Lela de Maninha foi um grande intérprete e dançarino de mornas. Sobre este assunto veja-se, entre outras, as seguintes obras: Vladimir Monteiro, *Les Musiques du Cap Vert* (Paris: Editions Chandeigne, 1998); Vasco Martins, *A Música Tradicional Cabo-Verdiana—I (A Morna)* (Praia: Cabo Verde, Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1989), obra patrocinada pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, pela Direcção Geral do Património Cultural, com o apoio financeiro do FIPC—Fundo Internacional para a Promoção da Cultura—UNESCO.

¹³ Op. cit., 85 e 87.

¹⁴ Op. cit., 85-86.

¹⁵ O primeiro depósito de Carvão foi criado em 1838 pela companhia Inglesa John Rendall. Entre 1838 e 1930 o Porto Grande e a cidade do Mindelo desenvolveram-se progressivamente, entre três culturas (africana, portuguesa e inglesa), tornando-se num grande centro comercial, cultural e de emprego do arquipélago. No entanto, a partir de 1920, a substituição do carvão pelo combustível e a fundação dos portos de Dakar e Las Palmas desviaram a rota internacional com escala no Mindelo, mergulhando o Porto Grande numa enorme crise que arrastou o desemprego e a miséria. Estes acontecimentos foram agravados ainda com a Ditadura de Salazar, a partir de 1928, e com o fenómeno da seca.

¹⁶ O percurso inscreve-se num sistema de representação espacial do qual fazem parte os itinerários, com as suas etapas e segmentos narrativos. Veja-se: Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1973) 261-269; A. P. Lagopoulos, "L'image mentale de l'agglomération," *Sémiotique de L'Espace, Communications* 27 (1977): 70.

¹⁷ Afirmações de Gabriel Mariano no seu ensaio "Hora di bai e evasionismo" in *Cultura Caboverdeana* (Lisboa: Vega, 1991) 100.

¹⁸ A propósito do recrutamento de mão-de-obra "indígena" para vários serviços públicos ou empresas agrícolas e mineiras, nas antigas Províncias Ultramarinas, veja-se, entre outros, Joaquim. M. Da Silva Cunha, *O Trabalho Indígena: Estudos de Direito Colonial* (Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1952); sobre as diversas formas de trabalho disfarçadas de escravatura, veja-se Pedro Ramos de Almeida, *História do Colonialismo Português em África* (Lisboa: Estampa, 1979), Vol. 2.

¹⁹ Tradição descrita por Gabriel Mariano, Op. cit., 100.

²⁰ Baltasar Lopes, em *Chiquinho*, 6ª Edição Portuguesa (2ª fac-similada) (Linda-a-Velha: Editor África—Literatura Arte e Cultura, 1988), insere fragmentos da tradição oral e musical, bem como uma variedade de provérbios e ditos populares. Gabriel Mariano, na linha dos *claridosos*, também procedeu ao recenseamento do folclore, tendo publicado composições da tradição oral em crioulo, na revista *Claridade*, nºs 6 e 7, respectivamente em 1948 e 1949. A sua obra poética e narrativa está impregnada de marcas da tradição cultural de raiz popular e oral.

²¹ Op. cit., 119.

²² O processo de metaforização do "desespero de partir" é uma das problemáticas abordada por G. Mariano a nível ensaísta, distinguindo-o do "evasionismo." Veja-se: "Hora di bai e evasionismo" in *Cultura Caboverdeana* (Lisboa: Vega, 1991) 100-102. As interrogações e as repetições sucessivas e insistentes põem em evidência o desespero, a dúvida, o medo, mas também, a advertência e a não resignação, sublinhando, implicitamente, o ponto de vista crítico e acusatório do autor.

²³ Veja-se os poemas "Anti-evasão" e "Flagelados do Vento Leste" in Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban* (Lisboa: Plátano Editora, 1975) 180 e 186.

²⁴ O léxico utilizado na ilustração deste espaço não obedece ao protocolo realista traçado por Philippe Hamon a propósito da ligação entre o local de actividade profissional e o papel dos objectos nele presentes. Veja-se: Philippe Hamon, "Un discours contraint" in *Littérature et Réalité* (Paris: Seuil, 1982) 146.

²⁵ Op. cit., 23.

²⁶ Op. cit., 37.

²⁷ Poema inserido na antologia organizada por Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban* (Lisboa: Plátano Editora, 1975) 105.

²⁸ Afirmações feitas na entrevista com Ricardo Araújo Pereira, "Manuel Lopes, o contador de histórias" in *Jornal de Letras Artes e Ideias* (Abril 1998): 15.

²⁹ Afirmações de Gabriel Mariano numa entrevista dada a Luís Carlos Patraquim in *Revista Razão* 26 (Novembro 1991): 35-40.

Obras Citadas

- Almada, José Luís Hopffer. "La fiction capverdienne post-Claridade aspects fondamentaux de son évolution." Veiga, Manuel (org.). *Insularité et Littérature aux îles du Cap Vert*. Paris: Editions Karthala, 1997. 175-194.
- Bakhtine, Mikhail. *Pour une esthétique du roman*. Paris: Gallimard, 1978 (1975).
- Borillo, Andrée. *L'Espace et son Expression en Français*. Paris: Ohrys, 1998.
- Bourneuf, Roland. "L'organisation de l'espace dans le roman." *Études Littéraires* 3 (1970): 77-94.
- Brito, Glória de. "Exercice d'un langage pur et dépouillé chez Gabriel Mariano." in Actes du Colloque *Pays de La Langue, Pays de la Poésie* (Université de Pau, 27-29 Novembre 1996), (Pau L.R.L.L.R. et Editions Covedi, 1998): 171-179.
- . "O efeito das vozes no conto 'Vida e Morte de João Cabafume de Gabriel Mariano.'" *Saberes no tempo, Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos*. Lisboa: Colibri, 2002. 579-589.
- Carvalho, Alberto Duarte. "Emigração e orfandade em *Chiquinho* de Baltasar Lopes." *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Actas do Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa (Lisboa, Julho de 1985). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. 215-229.
- Ferreira, Manuel. "Consciência literária cabo-verdiana—Quatro gerações: Claridade-Certeza-Suplemento Literário-Boletim do Liceu Gil Eanes." *Estudos Ultramarinos* 4 (1959): 89-92.
- França, Arnaldo. "Naissance et reconnaissance d'une littérature en prose." Veiga, Manuel (org.). *Insularité et Littérature aux îles du Cap Vert*. Paris: Editions Karthala, 1997. 119-129.
- Gardies, André. *L'Espace au Cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- Grojnowski, Daniel. *Lire la Nouvelle*. Paris: Dunod, 1993.
- Hall, Edward T. *La dimension cachée*. Paris: Éditions du Seuil, 1971 (1966).
- Hamilton, Russel G. *Literatura africana, literatura necessária*. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1984.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint." *Poétique* 16 (1973): 411-445.
- Laban, Michel. *Cabo Verde encontro com escritores*. Vol. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, s.d.
- Mariano, Gabriel. "Inquietação e serenidade." *Estudos Ultramarinos* 3 (1959): 55-80.
- . *Cultura caboverdeana: Ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.
- Miterrand, Henri. *L'illusion réaliste*. Paris: P.U.F., 1994.
- Pacheco, Maria Cristina. "As estratégias da repetição nos contos de Gabriel Mariano." *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Actas do Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa (Lisboa, Julho de 1985). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. 25-33.
- Rivas, Pierre. "Insularité et déracinement dans la poésie capverdienne." *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise—À la recherche de l'identité individuelle et nationale*. Actes du Colloque International (Paris, 28-30 novembre 1984). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985. 291-294.
- Veiga, Manuel (org.). *Insularité et Littérature aux îles du Cap Vert*. Paris: Éditions Karthala, 1997. 113-117.

Maria da Glória Brito é Docente na Universidade Aberta e realizou um Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa. A elaborar tese de doutoramento sobre o escritor cabo-verdiano Henrique Teixeira de Sousa. Artigos publicados: “A *Carta* de Pêro Vaz de Caminha e a pintura da época” em *Actas do Congresso Literatura, Cinema e outras artes, Homenagem a Ernest Hemingway e Manuel de Oliveira* (Porto, 31 de Maio a 2 de Junho) (Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2001) 373-397; “Escrita e reescrita da História em *Mayombé*” em *Actas do 1º Congresso Internacional A Guerra Colonial: Realidade e Ficção* (Universidade Aberta, 13 a 15 de Abril) (Lisboa: Editorial Notícias, 2001) 349-359; “O efeito das vozes no conto ‘Vida e Morte de João Cabafume’ de Gabriel Mariano” em *Saberes no tempo, Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos* (Lisboa: Colibri, 2002) 579-589. E-mail: gloriabrito@netvisao.pt