

Lugares étnicos e maravilhosos do imaginário cabo-verdiano (em *Chiquinho*, de Baltasar Lopes)

Alberto de Carvalho

Resumo. O romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, merece com toda a justiça ser considerado uma referência capital na moderna ficção realista cabo-verdiana, quer devido à história que nele se narra, quer ao valor literário da sua escrita. Mas, ao ser uma referência notável de identificação entre o homem crioulo e o protagonista, aquele valor tende a ser desvalorizado na proporção do seu ganho em popularidade. Com pouco de contador de histórias, Baltasar Lopes investe no texto toda uma estética de entendimento da vida, e toda uma poética que só se revelam pela análise minuciosa não apenas da história e do mundo crioulo que a envolve, da interpretação dos aspectos menos visíveis do texto mas, sobretudo, dos processos que Mestre Baltasar Lopes designava por oficina da escrita. A esta luz descritiva, de análise, interpretação e síntese, tanto se atingem melhores eixos de sentido, como os valores humanos mais genuínos, ocultos pelas realidades empíricas da vida (a seca, a emigração, a falta de perspectivas de futuro), como se esclarecem todos os percursos que envolveram a génese e composição do romance.

(...) não posso também negar que eu me sentia cativado pelos seus modos de velha dona, apesar dos cabelos: não estavam penteados, ela não esperava visitas àquela hora. Pormenor que notei porque Mamãe tinha sempre as suas tranças penteadas, com pente de cágado ou trancinha, e eu não podia conceber outra ordem além da que Mamãe respirava para mim. (Baltasar Lopes, “Muminha vai para a Escola” 47)

Era uma vez um boi. Um boi grande, um *boiona* que se chamava Blimundo. Blimundo, filho das rochas, possante, calmo e sabedor do mundo, amante da vida

e da liberdade, era boi respeitado por todos os seus iguais, e não só, pelas ribeiras, campos e vertiginosas montanhas. (Leão Lopes, *A História de Blimundo* 9)

1. Intenções/Intencionalidades

Com justiça considerado um marco de referência na modernidade literária iniciada pela revista *Claridade*,¹ o romance *Chiquinho*² deu motivo a pequenas histórias que, em determinados aspectos elucidadas, poderão ajudar à compreensão da sua escrita e da intencionalidade que nele se coordena. Algumas vezes homóloga da intenção do Autor, outras idêntica ou afim, a intencionalidade de um texto pode ser identificada por uma série de linhas semânticas de valor dominante, em toda a sua extensão ligadas à da vontade significativa dos processos em acção, no geral animadas por códigos, estruturas e processos retóricos responsáveis pela unidade do conjunto. Assim sumariamente definida, não será difícil colocar a hipótese limite de a intenção de um autor ser contrariada pela intencionalidade do seu texto ou, em situação muito mais benigna, como convém ao romance *Chiquinho*, distinguir e salvaguardar a parte devida a cada instância, à do Autor (Baltasar Lopes) com a sua intenção de escrita do livro, e à do narrador (de Chiquinho, Francisco Soares) que nele conta a (sua) história.

Um dos efeitos semânticos mais aparentes do texto, devido ao jogo entre intenção e intencionalidade, consiste na derrapagem realista que cria a confusão de instâncias por redução da ficção literária ao documentalismo. Num dos sentidos leva à identificação da matéria de *Chiquinho* (do livro) com a individualidade própria de Baltasar Lopes e, no oposto, por motivos de projecção literária, reconhece em Chiquinho (personagem) um valor de alcance simbólico, generalizado portanto à representação do cabo-verdiano de determinado período social. Num outro plano de maior alcance, mas que com estes se prende directamente, a ambiguidade mal compreendida desta ficção foi ainda a causa próxima para uma crítica da década de 1940 afirmar que o romance não chegava a contar uma história, por falta de urdidura de uma teia de nexos lógicos, ficando-se por um encadeamento de pequenas histórias que, apesar de tudo, tiravam do protagonismo de Chiquinho o princípio unificador do texto.

Pode-se de facto, em aparência, dizer que se acumulam elementos de convergência a favor da identificação entre o protagonista e o autor, nomeadamente os suscitados pelo lugar de origem e pelo percurso escolar. Como Chiquinho no romance, também Baltasar Lopes nasceu no Calejão

(23/4/1907) e aí frequentou a Escola Primária. Mas, excluindo esta coincidência indutora, nada de especial valoriza a similaridade das duas restantes etapas, do Seminário-Lyceu da Vila da Ribeira Brava e do Liceu de Mindelo. Além de constituir um itinerário comum a tantos outros meninos, condicionado até pela falta de alternativas de escolha de outras Escolas, a distribuição do percurso de estudos do autor mais acentua as diferenças do que as afinidades com o de Chiquinho. Tendo concluído na Escola Primária de Calejão apenas o 1º Grau, entre 1913 e 1916 (1ª-3ª Classe), foi já no Seminário-Lyceu que o autor realizou o 2º grau (4ª Classe) bem como o 1º Ciclo (1º-3º Anos), entre 1916 e 1920. Representando o Liceu de Mindelo a sua etapa seguinte, ela corresponde apenas ao 2º Ciclo (4º e 5º Anos), concluído entre 1920 e 1922.

Na lógica da narrativa que regula o percurso de Chiquinho, a conclusão do 7º Ano no Liceu de Mindelo constitui então uma alternativa que rasura ostensivamente, por via ficcional, a realidade dos factos, assim postulando a auto-suficiência das instituições de Cabo Verde, ou seja, a encenação textual da sua independência numa matéria sensível como a formação exclusiva de um jovem orientada como instrumento de trabalho. Que Chiquinho finalmente emigre para a América, para junto do pai, mais não faz do que confirmar a regra do fazer ficcional conduzido agora por dois paradigmas conjugados, o sociológico e o ideológico. No primeiro, é plausível que emigre para a América (facto social comum sobretudo em Sotavento), mas fictício é ir ao encontro do pai (que nunca foi emigrante). No segundo, é plausível a necessidade afirmativa de independência face ao colonizador (à ideologia imperial do Estado Novo), mas é fictícia quanto ao percurso estudantil notável de B. Lopes. Saindo tardiamente de S. Nicolau para Lisboa (perdido o barco de carreira por motivo de doença), embarcaria depois a 17/10/1922 (no Carvalho Araújo entregue ao Comandante Cisneiros) e, já sem possibilidade de escolher no Liceu Camões a alínea de Medicina, faz por junto os 6º e 7º Anos, em 1922/23, orientado para Direito, Curso que realiza de 1923/24 a 1927/28, numa parte do tempo (desde 1926/27) em conjunto com o de Românicas que termina em 1929/30.

Considerando estes elementos biográficos, dir-se-á que a composição do romance obedece a um programa ambivalente, de intenção autorial clara. Da rasura do percurso de elite cumprido por B. Lopes em favor do perfil mais comum de Chiquinho sobressai o protagonismo de identificação popular que sustenta a projecção simbólica do crioulo em Chiquinho. Adensam-na ainda

alguns tópicos recorrentes na última parte da obra, como a incerteza das chuvas, o espectro da seca, as fomes e as mortes calamitosas e o recurso à emigração, de grande efeito existencial e étnico. Sob a pressão emocional do dramatismo em que a contingência das chuvas mergulha o destino dos camponeses, o esteticismo realista tende a converter-se na intenção documental e em armadilha que anula aquilo que na ambivalência do programa romanesco pertence à intencionalidade do texto e do autor, simultaneamente.

2. Re-escrita autobiográfica

No plano discursivo, esta junção de intencionalidades ambigua-se com evidência na enunciação dominada pela primeira pessoa verbal, por definição genológica própria do autobiografismo, em registos de escrita que tendem sempre a reforçar o conceito de verdade (verídica ou verosímil) dos conteúdos veiculados mediante relações várias. Em primeiro lugar, a identificação entre o narrador e a personagem e, depois, o crédito que daí decorre, quanto à fiabilidade do testemunho pessoal respeitante a todos os aspectos ligados ao conhecimento em causa própria, respondem com grande força de persuasão ao sentido de autenticidade da história.

Ao sujeito do discurso que diz “eu”-narrador, nos tempos verbais de presente, que pode falar de si como personagem em acção no passado, adere uma força de persuasão medida pela credibilidade da confissão pessoal de experiência directa. Toda a escrita de *Chiquinho* obedece a esse programa de efeitos expressivos, modulando de tonalidades várias jamais neutras, umas vezes eufóricas, outras disfóricas, outras elegíacas, outras dramáticas ou trágicas, os acontecimentos que acabam por dissimular toda a produção fictícia sob a impressão do documento vivenciado. Dois momentos do romance são a este respeito especialmente sugestivos, o que estabelece os protocolos de abertura da narrativa e o que demarca o princípio do seu fim. Em “Como quem ouve uma melodia muito triste, recordo a casinha em que nasci no Caleijão”³ implicam-se as linguagens verbal (dos conteúdos da lembrança), que objectiva a realidade das coisas, e a musical (melodia) que as tonaliza de nostalgia directamente referida à subjectividade do “eu” narrador.

E assim também no anúncio da morte de nhô Chic’Ana, antepenúltimo capítulo do fechamento do romance:

Pimpinha é que levou a notícia. Logo depois do almoço eu estava sentado na cadeira-de-balanço (...) a ouvir Mamãe-Velha (...) nhô Chic’Ana tinha morrido.

(...) Saí um instante para fora. Relancei os olhos pelos arredores, até ao alcance da vista. Hortas secas, côr cinzenta, vegetação rala da carestia. Voltei para a salinha. (...) Mamãe-Velha mandou gente à casa do morto. (...) Fez a Pimpinha o elogio de nhô Chic'Ana. Velho direito, muito amigo dos familiares da nossa casa (...) Com Chiquinho, então, era uma cegueira. (...) Deixei Mamãe-Velha e as suas evocações e fui direito à casa do morto. (...) Uma angústia profunda tomava conta de mim, nhô Chic'Ana morreu de fome. Senti vontade de gritar, para que todos ouvissem. Nhô Chic'Ana morreu de fome. À direita, à esquerda, a vista era a mesma. As mesmas hortas, nuas no seu chão de barro e comidas pelos gafanhotos. Na casa do morto já havia muita gente.⁴

Na situação de catástrofe generalizada, a recepção da notícia, a visão desoladora da paisagem e a partida para a casa do defunto conjugam-se num registo discursivo em que as frases curtas aliam o olhar incisivo ao sentimento da precaridade da vida. Expressim ao mesmo tempo o bloqueio da lucidez descritiva e narrativa sob o efeito dramático da situação agravada pelo inesperado da morte do amigo, ficando-se a dever a esta escrita na primeira pessoa verbal o mais importante das suas modulações de perplexidade e de angústia. Através da expressão confessional as repetições avolumam o tom de desabafo dos sentimentos no íntimo de Chiquinho, a inquietação e revolta contra a injustiça das mortes que só o absurdo pode justificar. A escrita na primeira pessoa é, com efeito, o lugar específico da completa eclosão da subjectividade que, no caso deste fragmento do texto, se dá a ver plenamente comprometida com os afectos pessoais na verdade dos enleios de solidariedade, reveladores da sofrida participação na morte do velho.

Fica de modo convincente explicado o alcance de um tal tipo de escrita se ela for submetida ao cotejo com o que se admite ter constituído a sua forma primeira, assim também iluminando outro elemento do referido historial da composição de *Chiquinho*. Com efeito, com data de 6ª feira, 16/8/1935, publica o “Suplemento literário” do *Diário de Lisboa*, sob organização de Augusto Casimiro, um texto designado “O drama da terra,” da autoria de Baltazar Lopes, apresentado como capítulo do romance inédito *Expansão*, de facto correspondente ao que viria a ser o Cap. 18 da terceira parte, “As Águas,” o acima referido antepenúltimo de *Chiquinho*. E dado que B. Lopes publicou logo no primeiro número da revista *Claridade* (Março de 1936), na sua segunda página, o texto “Bíbia,” “excerto do romance inédito “chiquinho,” num outro registo discursivo, inserido no livro como Cap. 24 da pri-

meira parte “Infância,” parece poder-se admitir com esta soma de factos que em cerca de seis meses (de Agosto de 1935 a Março de 1936), B. Lopes teria reordenado todo o seu programa autorial de planificação estética e, mesmo, de estratégia de romancista.

Quanto a este segundo aspecto, as mudanças não são surpreendentes. Se os planos do romance *Expansão* se convertiam entretanto em *Chiquinho*, também neste se anuncia o título “Ponta de Praia,” romance “a seguir,” projecto depois substituído por outro de título *Acushnet Avenue* que as restrições políticas impediriam de concretizar, posto que implicava uma deslocação do autor à América para recolha de material. Dos sentidos aparentes daqueles títulos, e do que por informação do autor conhecemos de *Acushnet Avenue* dedicado ao cabo-verdiano (Chiquinho) emigrante na América, deduz-se que *Chiquinho* consubstancia um recentramento de escrita que, para melhor atingir o cerne da identidade crioula esteticamente enraizada, não poderia deixar de adoptar o rumo poético ilustrado no fragmento acima transcrito, muito mais nitidamente expressivo do dramatismo do momento do que o seguinte, na forma primeira incluída em *Expansão*:

Pimpinha é que levou a notícia. Logo depois do café Chico estava sentado na cadeira de balanço (...) a ouvir mamãe-velha (...) Nhô Chic'Ana tinha morrido. ? *Como, como, nhô Chic'Ana morreu? -Ah-home, coitado de nhô Chic'Ana!* Francisco levantou-se. *Que diabo lhe bulia dentro da alma?* Relanceou os olhos pelos arredores, até ao alcance da vista- e nada: hortas secas, côr cinzenta, vegetação rala da carestia. Voltou para dentro. (...) *O barrete de Chico estava sobre o baú do outro quarto, Francisco saiu.* Mamãe-velha mandou gente para ir descobrir a casa do morto. (...) Coitado de nhô Chic'Ana. Homem agradável muito amigo dos familiares da casa de Mamãe-velha. (...) Com Chiquinho, então, era uma cegueira. (...) Francisco foi direito a casa do morto. (...) *E aquela guisa parecia-lhe coisa nova. Era nhô Chic'Ana que choravam?* (...) *Mas Francisco não podia compreender que aquela guisa fosse por morte de nhô Chic'Ana. Havia qualquer coisa naquele choro que excedia nhô Chic'Ana. De que teria morrido nhô Chic'Ana?* (...) *Nhô Chic'Ana morreu de fome.* Uma angústia profunda invadiu a alma do moço. Nhô Chic'Ana morreu de fome. Sentiu vontade de gritar para que todos ouvissem. Nhô Chic'Ana morreu de fome. Á direita, á esquerda, a vista era a mesma. As mesmas hortas, nuas no seu chão de barro, amaninhadas *pela seca e pelas mandíbulas* dos gafanhotos (...) *As sementeiras tinham-se perdido. Nhô Chic'Ana morreu de fome. Na casa do morto já havia muita gente.*⁵

Excluindo a alusão aos movimentos do protagonista dentro de casa, que infectam aliás o estilo de perda de concisão, as características dominantes do regime de escrita derivam todas da utilização do modo narrativo clássico. Ao dizer “ele,” a respeito de Francisco/Chico, o narrador permanece formalmente destacado do contexto, alheio aos factos e ao envolvimento pessoal na história visto que, por definição estrutural, deverá preservar a objectividade do relato. Da objectividade do seu olhar depende o coeficiente de fidelização da reportagem e a conformidade dela aos acontecimentos, bem como a lucidez racional (cf. passagens em itálico) para formular questões, indagar, comentar, dar opiniões, generalizar ou, em sentido oposto, tonalizar o discurso de colorações emocionais, tudo favorecido pelo atributo narrativo da omnisciência.

Entretanto expurgados do texto de *Chiquinho* (como se observa na transcrição mais acima) é nos fragmentos em itálico que se encontram alguns dos aspectos narrativos de menor coerência lógica. Com o dom de omnisciência, o narrador pode dizer-saber tudo, acompanhar “Francisco (que) saiu” e saber-informar, mesmo depois de ter partido, que “Mamãe-Velha mandou gente para ir descobrir a casa do morto.” Mas, por outro lado, não usa essa omnisciência para sondar as perplexidades de Francisco (“Que diabo lhe bulia dentro da alma?”), alibi de narrador para, em vez de “explicar o quê,” poder “mostrar como” a personagem realiza a descoberta das motivações do choro (“E aquela guisa parecia-lhe coisa nova. Era nhô Chic’Ana quem choravam?”). E, neste caso específico, substituir a “explicação directa” pelo “dar a ver o como” Francisco acede à verdade (que interpretamos na letra do texto: as pessoas chorariam nhô Chic’Ana, mas chorariam também a situação que o excedia, as mortes calamitosas pela fome, o absurdo das mortes sofridas passivamente e, logo, a injustiça do Poder e o bem fundado direito do povo à revolta no “levante no S. João,” no capítulo que, em *Chiquinho*, precede o da morte de nhô Chic’Ana, etc.) cabe inteiramente na retórica da ideologia, da pedagogia e da ameaça da demagogia muito comum em algum realismo social.

3. Retrato crioulo

Embora publicado em 1947, num tempo de rápidas mutações dominadas por fortes realismos de causas bélicas e outras, o ideário de *Chiquinho* identifica-se no entanto por inteiro com o tempo próprio do grupo da *Claridade*, na primeira fase (década de 1930), de objectivos mais tarde resumido nas consabidas teses de Baltasar Lopes (“pensar no *nosso problema*”⁶ e de Manuel Lopes.⁷) Sintomático de tal ideário em esboço no começo dos

anos trinta é o artigo⁸ do jovem Manuel Lopes, incitando os conterrâneos a libertarem-se do marasmo em que dormiam e a passarem à acção orientada para novos ideais e novas directrizes. Nesse reagir ao marasmo juvenil parecem inscrever-se a obstinação de Mané Quim em manter os “pés fncados no chão,” recusando emigrar⁹ e o “pensar no problema” do crioulo pelo jovem Chiquinho (e Andrézinho),¹⁰ segundo dois campos de acção que se situam em níveis complementares, empírico o primeiro, e intelectual o segundo. Em conjunto, conotam uma determinada forma de empenhamento da literatura na representação compreensiva dos factos e na experiência da vida e dos valores, como modo de assumir a consciência do real e do crioulo descrito no interior da realidade cabo-verdiana, em exclusivo, ou seja, “em si mesmo” e na “relação do seu corpo com o mundo” das ilhas.¹¹

Ora, no plano lógico, concebe-se (Merleau-Ponty) como verdade operatória que o “conhecimento de si (crioulo) e do seu mundo (cabo-verdiano) para si” constitui uma fase de auto-identificação, absolutamente preliminar ao estabelecimento da relação com o “outro,” um outro qualquer, facto que, por certo involuntária mas oportunamente, é demonstrado pela sequênci da obra poética publicada por Jorge Barbosa. Se em “Arquipélago” (1935) se situa, identifica e resume a territorialidade das ilhas atlânticas, e em “Ambiente” (1941) ela se preenche das substâncias (a dita “cabo-verdianidade”) específicas do “ser em si” da humanidade crioula, em *Caderno de um Ilhéu* (1956) já pode ser apresentada a plenitude da sua personalidade, ágil de múltiplas aptidões, de camponês, cidadão (cronista, festivo, crítico), marinho, emigrante, mas sobretudo de autor-poeta, interlocutor em evasão para o encontro que, finalmente, o leva a se expor (a dizer-se, dar-se a conhecer) no confronto face a “outrem.”

No caso de B. Lopes, tudo se passa como se a reescrita de *Expansão* na sua forma final de *Chiquinho* correspondesse a uma utilização da sequênci lógica que se acaba de resumir, para dela representar o correspondente aos dois primeiros momentos lógicos, a imagética do “arquipélago” e o “ambiente” em que o crioulo forma o seu ser, sem curar de o comunicar a “outrem” (p. ex., ao colonizador, de facto de nome rasurado no texto, apenas referido pela função “Ministro das Colónias,” “S. Ex.^a o Governador” ou pela gíria, “Sexa”¹²). Interpretados os fragmentos sublinhados pelo lado das causas imediatas (nhô Chic’Ana morreu de fome), permanece-se na esfera dos factos que integram aqueles dois primeiros momentos lógicos, mas pode-se sair dela imediatamente pela insinuação das causas próximas (nhô Chic’Ana morreu

de fome por causa da falta de medidas de emergência, logo, por causa do colonizador). Mas, implicar o colonizador na causalidade é, insiste-se, considerá-lo nos termos exactos de “o outro” que detém o Poder, submete, condiciona, decide, absolutamente incompatível com as fases de plena afirmação de si (Merleau-Ponty, J. Barbosa; na idealização elaborada por este a balizagem temporal é clara sobre os limites da auto-afirmação do exclusivamente cabo-verdiano, “territorialidade—ambiente” [1935 - 1941]). A fase de afrontamento face ao “Outro” de *Caderno de um Ilhéu*, pertence já aos anos cinquenta (1956), como a poética do “Suplemento Cultural.”¹³

Evitar a insinuação das causas próximas consiste em excluir das mensagens as verdades não isentas de demagogia. Como mostram certas obras, nem só o colonizador seria causa próxima (cf. os comerciantes Artur: “Cada um sabe o que pensa e o que deseja” “Negócios são negócios, não é?,”¹⁴ e Sr. Silva: “Estou vendo nhâ Chica Clara (...) Mas vou fazer um jeitinho para acomodar você... Olhe, dou-lhe cinquenta escudos...”¹⁵; o narrador: “Houve um grande levante no S. João (...) Um cavalheiro de gravata deteve-a a inquirir: - É Lela que foi apanhar farinha em loja de gente (...)”¹⁶ Na exacta verdade dos factos bons¹⁷ os que morrem e os que têm fome, e os outros, colonizador e comerciantes (estes decerto não oriundos do país colonizador) acabam por serem todos vítimas de uma muito mais vasta causa remota, circunstancial, geográfica, climatológica (que, obviamente, não anula, embora condicione fortemente, a causa político-administrativa).

Graças à reescrita de *Expansão*, a causalidade remota converte-se (em *Chiquinho*) em realidade primeira que tudo condiciona em Cabo Verde, no circunstancialismo do espaço-“chão” (do “Arquipélago”) e nos “problemas” (do “Ambiente”) avolumados pelo tempo histórico que imprimiu nos homens uma substância própria que funde o étnico no sócio-cultural. E, como defende Käte Hamburger, contra a narrativa na terceira pessoa que se identifica em absoluto com a ordem do fictício e com o fechamento do símbolo referencial, ficará reservada à linguagem na primeira pessoa o sistema do sujeito-de-enunciação lírico que, por definição, obriga o signo referencial a uma abertura através da qual os contextos e os factos se submetem à filtragem pela subjectividade do sujeito que os vivencia.¹⁸ Nesta forma discursiva que atribui a Chiquinho a narração e o protagonismo da história no lapso de vida em que emerge e se instala na vida, entre cerca dos cinco e vinte anos, se compõe a representação autobiográfica do texto que os manuais de teoria literária definem como “romance de formação.”

Também por aqui se explica a rasura, na versão final de *Chiquinho*, dos fragmentos em itálico (da transcrição acima) que sustentavam a pedagogia da razão interpretativa. Não seria verosímil num romance que representa a formação de um jovem até à entrada na vida adulta o saber de experiência feito para o exercício racional do mundo, para o interpretar e sensatamente o julgar. No bem pensado da sua arte, em vez da entrega da atitude judicativa-ideológica a uma personagem (Francisco/Chico), o autor delega-a no narrador (em Chiquinho-adulto, na América) que a infiltra no próprio modo narrativo dominado pela descrição, em sentido lato, deixando assim ao destinatário (e ao leitor) a liberdade de interpretação do universo em que a personagem surge, cresce, se move, aprende, age e reage. Sem saírem directamente da fala de outrem, da personagem ou do narrador, as anotações críticas retida pelo destinatário emergem do seu ver todo pessoal a personagem em acção nos diferentes contextos que a condicionam, onde descobrir e experimentar obedecem à pedagogia formativa por esforço de descoberta e compreensão do aparecer da realidade e do seu lugar nela:

O meu primeiro contacto com a minha gente foi quási dolorosa (...). Por que não sentiria eu ainda o frémito de entusiasmo heróico que me possuía quando Mamã-Velha recordava a figura do marido morto tão novo? (...) Para quê? A revolta surda que eu sentia contra aqueles que me puseram na prenda, para fazerem de mim *homem grande, homem de capacidade* (...).¹⁹

Como Francisco/Chico no texto de *Expansão*, também Chiquinho se interroga aqui mas com duas diferenças capitais. Naquele o narrador dá ver Francisco interrogando-se para insinuar uma questão para a qual tem logo resposta. Neste o narrador, muitos anos depois descreve (dá a ver) a personagem surpreendida por problemas que lhe tolhiam os movimentos e as expectativas, para os quais não tinha resposta, por isso os formulava: a) a iniciação no saber que desloca e afasta do estatuto anterior; b) o saber de formação profissional que nem sempre tem um emprego compatível, ou nem sequer tem emprego; c) mais grave ainda, como no mito adâmico, a lucidez que provém do acesso ao saber por vezes mata (em Adão a inocência, no homem a ingenuidade). E, conforme postulam as regras do género na versão clássica europeia, aliás também comum à estética de raiz tradicional africana onde predomina a ordem dos mais velhos, este desencanto que torna infeliz Chiquinho faz parte integrante da diegese do romance de formação que termina em disforia, em contextos onde o social predomina sobre o individual.

Por pertencerem à ordem dos ideais “irrealizáveis,” os projectos de idade juvenil acabam sempre frustrados pelas circunstâncias práticas da vida, a todos os níveis na de Chiquinho, a) no amor, cujas “esperanças de casamento (com Nuninha) [...] foram emoção ocasional de uma tarde de S. Vicente”²⁰; b) nos contactos humanos com mundo que o fizeram “viver a experiência de S. Vicente, em que o arquipélago desemboca com as suas ilusões, imediatamente seguidas de desencantamento?”²¹; c) na carreira de professor em que Mamãe “ficou desiludida com a minha colocação no Morro Braz. A sua ambição de me ver leccionando (...) no Caleijão, não pôde ser satisfeita. Escrevi uma carta furiosa a Andrézinho.”²² Entre as forças em jogo no texto, de inovação (Chiquinho, Euclides Varanda, Tio Joca, Chico Zepa, Andrézinho, José Lima) e de conservação (os gravatas, o povo e outros), o predomínio teria de pertencer a estas, sustentadas pelo mais velho simbólico, Mamãe-Velha, que fez “ouvir a voz da razão. Para que havia eu de me insurgir contra os governos do destino? Ela ensinou-me a lição das gerações que me produziram.”²³

Sendo dado no texto que o sociologismo dos novos não reconhece utilidade no providencialismo de Mamãe-Velha, a crítica de Chiquinho-personagem não precisa de ser expressa para, pedagogicamente, Chiquinho-narrador guiar o destinatário quanto à boa interpretação. Face à informação sobre as reacções, a “carta furiosa a Andrézinho” e a aceitação da verdade da avó, a contradição parece evidente. Ao optar pela reprodução da fala dela, sem resumo nem comentário manipulador, o discurso impregna-se de ironia enquanto expõe a questão das “verdades boas” (A. Schaft) que são consoante a ordem dos factos. Na praxiológica, não é respeitoso responder a um velho nos termos da “carta furiosa” e, na gnoseológica, um velho não tem culpa de deter a “voz da razão” feita de sabedoria. Se for justa a máxima de Amadou Hampaté Bâ, “quando morre um velho é uma biblioteca que arde,” então a fala tradicional do velho é factor de “autenticidade” por conservar genuínos valores mas, porque conservadora, bloqueia o progresso.

Sob a aparência da descrição e da explicação que demonstram a solução disfórica da história, o autor vai no entanto instilando ao longo da narrativa um mecanismo lógico que se resolve pela subversão da forma autobiográfica clássica, de matriz europeia. Por um lado, a história da formação de Chiquinho ordenada pelo projecto do pai termina de maneira conforme, com o seu desemprego após o encerramento da Escola de Morro Braz, um final infeliz. Por outro, emigrar com o patrocínio intelectual e ético de Euclides Varanda constitui uma solução de grande alcance estético. De acordo com a

tese do velho, partir não é sair de Cabo Verde, porque “As ilhas vivem é na alma de cada um de nós.”²⁴ Se a personagem não emigrar e permanecer em Cabo Verde, de facto, fica prisioneira do final disfórico, virtualmente no horizonte do gogue, a exemplo de Tio Joca. Se partir motivado pela tese de E. Varanda tudo se passa como se não emigrasse, não saísse de Cabo Verde, mas subsiste o final disfórico porque, apesar disso, vai contrariado “querendo ficar” junto dos seus.

Assim, sob o conforto de tal filosofia, partir constitui o mal menor, posto que nesse tal Cabo Verde que “vive na alma de cada um” a esperança de realização pessoal parece ser maior. Mas, como quer que se interpretem os dados da história, emigrar será sempre um dado da tópica “evasionista” que acerta o realismo do texto pela verdade histórica do crioulo, fundamentando-se assim a subversão que em *Chiquinho* se faz das regras do género, cabo-verdianizando-o. Em vez de o discurso terminar e obrigar a história a ficar na sua disforia absoluta, o discurso termina de facto mas não sem antes reabrir a história e a encaminhar para a América, com o beneplácito de Tio Joca, de José Lima, de Euclides Varanda e de vários dos mais velhos notáveis, nhô João Joana, nhô Roberto Tomásia, e certamente nhô Chic’Ana se não tivesse acabado de morrer.

4. Refundição genológica

Dois elementos de inovação se podem portanto rastrear no texto, modificadores do “romance de formação” por aculturação do género à estética do ideário da *Claridade* que propõe a inauguração de um ideograma de dupla entrada. Sem negar a solução lógica da castração juvenil que obriga o protagonista a submeter-se à disforia final, para se integrar no sistema vigente, é admissível contrariá-la em *Chiquinho*, como se viu, pelo reinício da história a cumprir fora do âmbito daquela ordem, para também conceder às gerações novas o direito de tentarem realizar-se em euforia. E, como se deduz do exposto, o ideograma inclui o patrocínio da própria esfera de acção dos gerontocratas que, muito naturalmente, se distribuem por grupos opostos, um centrífugo, dos homens que ou incitam ou aceitam a partida de Chiquinho, em nome da necessidade emigrante e da expectativa de modificação do sistema, outro centrípeto, representado pelas mulheres que exprimem os avatares étnicos e culturais que fixam o homem à terra.

Como se anotou já, a soma de esforços económicos, expectativas e frustrações do percurso de formação escolar direcciona-se entre espaços que,

substancialmente, não divergem dos paradigmas comuns, propiciando os tais efeitos de índole projectiva de leitores que encontram em Chiquinho uma referência simbólica de identificação pessoal. E insiste-se na linha interpretativa de que promover a descrição identitária do homem crioulo na sociedade activa das ilhas, e identificar-se com ele na matéria que compõe o romance, pertence de facto à intencionalidade do autor e do romance, bem explícita no sub-título da primeira edição “romance caboverdeano,” revelador aliás de um plano autenticador de muito mais vasto alcance.

Com efeito, aceitando que a lógica narrativa da autobiografia canonizada pelo género, de solução disfórica, responde taxativamente à problemática da escrita realista europeia (e africana tradicional), ela representa a verdade da ordem da vida nos exactos parâmetros de um tempo determinado (a época colonial). Mas, com a inovação autorial que relança a finalidade lógica da história para a abertura emigrante, que tem como consequência a formação do novo ideograma, é também o cânone que fica obrigado a adaptar-se ao específico realismo das ilhas, em condições que permitem equacionar uma nova relação de homologia entre os dois trajectos de Chiquinho e de Cabo Verde.

Sob este ponto de vista, para que se realize, em plenitude semântica, a intenção autorial grafada em “romance caboverdeano” são necessárias duas condições básicas, que o percurso de formação e o seu final infeliz se reconheça serem semelhante à ordem dominante nas ilhas, e que o programa de estudos dessa formação e a situação que aí se vive, ou se sofre, sejam próprios de Cabo Verde. Com a revisão do programa de vida, sob proposta do pai, “com as notícias que lhe iam chegando, perguntou-me se eu queria ir para a América. Toi Joca apoiou imediatamente. Mamãe lamentou o destino que me obrigava a largar a minha terra,”²⁵ o que era uma função terminal mal sucedida transforma-se em função intermérica do que iria ser o prolongamento da história na América, mas também conotador do desejável desenvolvimento positivo da situação colonial em Cabo Verde. Dois eixos lógicos paralelos de evolução salutar se poderão assim formular, o actancial da história de Chiquinho e o prospectivo da História que em boa causalidade teriam de concluir em soluções eufóricas, os estudos universitários de Chiquinho (“José Lima deu-me indicações úteis. A minha força em inglês era um grande trunfo (...) De noite, operário nas fábricas (...) de-dia era o estudante universitário”²⁶ e a aquisição da soberania por Cabo Verde.

Aceitando-se a analogia entre as histórias (de Chiquinho // de Cabo Verde), todas as qualidades de “romance caboverdeano” que Baltasar Lopes

quis para *Chiquinho* são também comuns ao “romance” protagonizado por Cabo Verde, personagem colectiva que subsume a intencionalidade do texto e da *Claridade* a que ele pertence. E é deste modo que melhor se pode entender o alcance dos sentidos implícitos nos testemunhos cautelosos (de 1963) de Manuel Lopes, Teixeira de Sousa e Arnaldo França e que Gabriel Mariano enuncia expressamente afirmando que “o ciclo claridoso ainda não se fechou.”²⁷ Ainda aberto em 1963, o ciclo claridoso entendido ao nível ético dos ideais de um autor e estético dos seus escritos terminaria então com o fechamento do ciclo colonial (em 1974-1975).

Em migração por entre os factores que sustentam a intencionalidade polissémica desta identificação “romance caboverdeano” subsiste o poder ordenador, estruturante e semântico, de alguns tópicos mais referidos na dinâmica da acção para assegurarem a unidade das três partes, “Infância,” “S. Vicente” e “As-Águas.” Nesta última se situam os factos de maior poder motivador das leituras desviantes que interpretam a calamidade da seca como intenção ideológica de denúncia crítica. Embora justas e importantes, tais leituras obliteram por completo a ironia dramática (mas também trágica no âmbito da gnoseologia das personagens que crêem no destino) desencadeada pelo título, de “As-Águas” que não chegaram a acontecer. Na ordem empírica dos factos as mortes são uma das consequências da falta das chuvas (causa lógica suficiente) mas na intencionalidade do texto e na interpretação que a ela se ajusta a falta das chuvas e as suas consequências de mortandade constituem também outras coisas, como se referiu em mais de um lugar, devendo agora ser tomadas, como sequência catastrófica (falta de chuvas, seca, mortes), na função de causa radicalmente necessária (mas não suficiente) para a consequente partida contrariada da personagem.

Já adulto, ser empurrado para a América e juntar-se ao pai (e aí padecer a castração edipiana que faltou em tempo útil) não é por isso visto por Chiquinho, nos derradeiros dias, pelo ângulo essencial dos objectivos a atingir, mas pelo das circunstâncias de valor acessório, “infantilmente,” como tempo de retomar “o caminho de Vovô (...) novamente Chiquinho, o Chiquinho de Mamãe-Velha e de nhã Rosa Calita. Companheiro de Tói Mulato nas viagens desvairadas (...)”²⁸ Inteligência contraditória, portanto, que foge das coisas práticas em progresso no espaço e se refugia no regresso à infância e às recordações amáveis desses tempos. Em aparência infantil, este facto capital merece ser esclarecido à luz do modelo estruturante do perfil da personagem mais intimamente subjectivo, tendo em atenção o aspecto iterativo de tais ocorrências.

I. No início da estadia em casa de nhâ Cidália, estudante no Liceu de Mindelo, sentindo que a paixão o descentrava:

Eu não concebia o amor por Nuninha abundantemente nutrido às garfadas largas. Na minha cabeça cantavam as velhas canções sentimentais que celebravam heróis magros e pálidos, do tempo em que Mamãe-Velha era rapariguinha nova.²⁹

II. Dois anos depois, no regresso a S. Nicolau já formado, cedendo aos receios de falta de horizontes onde coubessem as suas ambições de futuro, como que se refugia na segurança do passado:

Titio Joca veio logo da Praia Branca ver-me. Com o seu jeito estranho de dizer as coisas, começou por me dar os pêsames. E os seus pêsames caíram-me como a própria verdade, no côro alvoroçado dos homens de enxada (...) para quem o saber é a maior riqueza deste mundo, e que iam salvar elegrementemente o menino *esperto* que tinha tanta prenda na cabeça (...) Lela e Nanduca continuavam gostando dos casos de nhâ Rosa Calita. Ela aparecia sempre, com o seu farol apagado e as suas histórias. E eu era da mesma idade dos meus irmãos mais novos, ao ouvir aqueles casos todos de Roldão, de Brancaflor, de Galalão. E Tio Lôbo enganado por Chibinho.³⁰

III. A natureza profunda destes motivos como que se dá a ver em equação antes da partida para Mindelo, como sintomatologia do apego:

Agora eu seguiria para S. Vicente estudar o 6º e o 7º ano no Liceu. Papai deu ordem e Mamãe e Mamãe-Velha concordaram (...) Ficavam-me para trás os campos em que me criei e os companheiros da minha infância. Mas tinha vontade de conhecer S. Vicente. Era a ilha que eu sentia da Praia Branca (...) S. Vicente era para mim a terra em que a civilização passa em desfile (...) Queria ver o mundo. Eu não sentia o ímpeto inquieto de Cico Zepa, de embarcar fugido num vapor (...) mas possuía espírito de aventura suficiente para ir até S. Vicente. De lá adivinhava o que o mar escondia aos meus olhos e podia ouvir a voz da minha gente, chamando-me.³¹

IV. Aprisionado por tais motivações, parece ser uma personagem destituída de carácter amadurecido para enfrentar a realidade, como que se desviando delas escudado nas fantasias do imaginário etéreo. Os exactos contornos do seu perfil, longe no entanto desta interpretação simplista, escl-

recem-se com a lucidez que revela no momento final dos estudos no Seminário-Lyceu:

Passêi cinco anos estudando no Seminário as matérias do liceu. (...) Fui descobrindo que o mundo não se limitava ao universo de nhâ Rosa Calita e à lenda misteriosa de Totone Menga Menga [...] O Chiquinho que a cultura liceal ia modelando não era substancialmente diferente daquele que namorava as estrelas, pedia varinhas-de-condão à lua e desejava ter o braço tatuado, como nhô João Joana. Eu era matéria plástica que se moldava a todas as experiências.

5. Imaginário e identidade

Entre outras significações mais subtis, a deslocação para o imaginário e o retorno ao mundo familiar são uma expressão sub-consciente da busca de segurança. Mas, por orientação secante, também representam de maneira exacta uma forma de fidelização à origem, por efeito da tenacidade dos valores étnicos que, substancialmente, definem a identidade cabo-verdiana em circulação no texto. E esse é o processo que se encontra posto em cena na primeira unidade, “Infância,” onde o Caleijão também figura como personagem colectiva (como B. Lopes e Maria de Lourdes Belchior estimavam dizer). Aí, na primeira etapa de modelagem ao longo dos Cap. 1-21, desde cerca dos cinco anos até à conclusão da Escola Primária, a dominante espacial centra-se naturalmente no mundo familiar, em rigorosa ordem (expressão/conteúdo), dispondo em contraponto, de um lado, a casa, as mulheres, o trabalho, o interior doméstico, o essencial e o nocturno e, do outro, a rua e outros sítios, os jogos de brincadeira, os homens, o mar oceano, o circunstancial e o diurno/a noite pública.

A Mamãe e a Mamãe-Velha pertencem os cuidados com os meninos no ritual que faz a passagem do dia para a noite, espécie de matriarcado substituto do patriarcado que a ausência do pai na América decapitou. E porque é ao serão que se contam histórias, não na rua, mas em casa (sublinhe-se este facto), são as mulheres (sublinhe-se ainda) que desempenham essa função, as velhas, que detêm a maior sabedoria. Primeiro, as orações da avó (sublinhe-se ainda), de celebração pelas Graças recebidas, entregam a família aos desígnios da Divina Providência.³³ Logo depois, a função fática de nhâ Rosa Calita somente retoma as coisas da ordem da vida comum para logo promover uma descolagem dela, com histórias onde irrompem os mundos compensadores do real fantástico-teúrico, enfeitiçante, demoníaco, cosmogó-

nico, lendário, maravilhoso, mítico, de bruxedos e almas penadas. Associados ao fabulário, à alegoria e à parábola, fazem o itinerário do conto universal, europeu de origem carolíngia e céltica, e africano da região sudanesa, até chegarem ao maravilhoso, ao fantástico e ao fabulário autóctones que dirigem o encantamento para a pedagogia:

Mas muitas vezes nhâ Rosa buscava casos que contivessem lições de vida moral para nosso ensinamento. Os exemplos que ela botava vinham vestidos daquela lábia pitoresca com que as palavras, saídas da sua boca mocha de dentes, se animavam de vida real. Eram verdadeiras cenas abertas à curiosidade atenta da meninência.³⁴

Se a nhâ Rosa Calita pertence o papel de contadeira de histórias que desenvolvem a fantasia e permitem sonhar outros mundos para além dos espaços estreitos das ilhas, a Mamãe-Velha cabe protagonizar ainda o saber não imaginativo que consubstancia a realidade historiográfica. Oriunda da família do velho “Joaquim Naninho, da nação de Gaída Branca,”³⁵ e com toda a autoridade ética e moral de “Gente direita e com quê de seu” (id., ibid), ela é a personagem que, vinda de fora, “daquela gente de nhâ Rosa Maria Antiga, da Ribeira dos Calhaus,”³⁶ encarna a representação etno-histórica do crioulo particularizado numa genealogia que se instala, com o vigor do seu sangue novo chegado ao Caleijão, para inaugurar um espaço e um tempo outros. Ao seu discurso aflui por isso a dialéctica regida por conexões entre o presente e o passado, a terra e o mar, já esvaziadas de produtividade social e cultural actuante, mas portadoras de substância histórica essencial tendo por balizas de passado os anos de má memória da “Ventona” e da “Cólera.”³⁷

Da sua voz narradora da História, alicerce da autenticação étnica, destaca-se em primeiro lugar a calamidade da peste, enorme no terror pânico que suscitava, tanto que deixava cega a razão dos homens e que, não sem ironia, incentivava o nivelamento social, levando o “senhor” por “pavor perante a ideia de morte (...) (a livrar os escravos) dos trabalhos suados das plantações.”³⁸ Distintos deste relato de conteúdos por ela testemunhados directamente, outros ainda do seu tempo, mas mais gerais, respeitam ao escravagismo com indexação de três tópicos: a) dos negreiros e das suas crueldades³⁹; b) da vingança de escravos pelas afrontas recebidas dos Senhores⁴⁰; c) do trato familiar dos escravos e sua festas⁴¹; d) da alforria dos escravos e seus efeitos económicos⁴², e ao mistério dos “pateados” no tempo do Dr. Júlio.⁴³ Outros porém são já muito mais antigos, caso dos “cartajanas” que pirateavam e man-

tinham em sobressalto as povoações da costa.⁴⁴ Por junto, a voz de Mamãe-Velha representa as duas versões comuns da cronística, a reelaborada pelo romantismo que trata dos casos da vida com repercussões no presente, e a mais antiga que sustenta a memória historiográfica ancestral. Reunidas, asseguram e dão fundamento, com emocionantes situações, ao acidentado destino da colectividade e à realidade nacional em processo formativo.

Também contribui para adensar as significações da casa o lugar privilegiado que ocupa na abertura do romance. Longe dela e no presente da enunciação (na América) elementos evocadores particulares são a distância espacial (América/Cabo Verde) e a passagem dos anos (adulto, hoje/jovem, passado), agindo como operadores semânticos que impregnam de valores simbólicos e míticos o conteúdo sógnico da marração:

E lá toda a minha gente se fixou. Ela povooou-se das imagens que enchiam o nosso mundo. O nascimento dos meninos. O balanço da criação. O trabalho das hortas e a fadiga de mandar comida para os trabalhadores. A partida de Papai para a América. A ansiedade quando chegavam cartas. Os melhoramentos a pouco e pouco introduzidos com os dólares que recebíamos. Mamãe deslisaava como uma sombra silenciosa no tráfego da casa. Mamãe-Velha não parava (...).⁴⁵

Se da mulher Mamãe-Velha, a única a merecer genealogia, provém a substância que confere espessura à mitologia fundadora da origem e a voz narrativa que impregna de densidade o tempo histórico, do marido, marinheiro que o mar matou cedo, irrompe o tempo sócio-económico da fundação da “morada coberta de telha francesa e emboçada de cal por fora (...) com dinheiro ganho de-riba da água do mar.”⁴⁶ No lugar de terceira geração, Chiquinho ocupa nesta narrativa da terra e crónica da linhagem o ponto alto enobrecido pela sua “boa cabeça,” “romancista oficial do Grémio,”⁴⁷ na sucessão onde os avós são a imagem ordenadora do mito e da história, fundamento para a actancialidade do pai e da mãe, criadores da riqueza da casa, “pequena realeza” no meio da pobreza do Caleijão⁴⁸ que não deixa de exercer o seu mecenato acolhendo nhâ Rosa Calita no papel difusor cultura tradicional.

Na pedagogia desta velha a imaginação infantil fertiliza-se com encantamentos, casos demoníacos, bruxedos, que naturalizam a oposição “Deus /Diabo (aquele homem).”⁴⁹ Na da avó o entendimento prepara-se para as coisas da vida com narrativas de historicidade garantida pela vida real, narrativas que não deixam afinal de implicar o terreno do fértil imaginário

popular, ao darem relevo à justiça de Deus que condena as “almas errantes” a pagarem depois da morte pelos seus pecados. Mas, como se encena no Cap. 24, a crença no penar das almas ainda se justifica pela necessidade de responder ao problema da morte por “destino” imprevisível a que nenhum marinheiro é alheio, e à humana solidariedade de lhe satisfazer a última vontade para seu eterno descanso.

Com o alicerce intelectual estruturado pela função feminina, a espiral concêntrica que daí progressivamente se alarga começa em nhô Chic’Ana que com Mamãe-Velha deambulava sobre as sedutoras “recordações dos tempos antigos (...) (arrependido de ter deixado) a vida de marinheiro.”⁵⁰ Ele, como nenhuma outra personagem, representa a ambiguidade crioula assente na junção do apego à terra e do desejo do mar, em histórias de façanhas e de lance sedutores que aguçavam a fantasia para as regiões oceânicas. Contra as histórias que prenderam os meninos à terra estas alargam-se no sonho dos horizontes que tocam os mistérios do grande mar, exemplarmente expressos por Tói Mulato que na vida de marinheiro encontrava a sua vocação absoluta.

O mar nefasto, de onde emergiam os “cartajanas” que pilhavam a terra, nos tempos da saga dos colonizadores africanos e europeus, e o mar profícuo dos tempos modernos laboriosos (do avô, de nhô Chic’Ana, de nhô João Joana, de Chico Zepa), são as duas versões de “o mesmo” mar de pura memória para Chiquinho. Nefasto, para o feminino que gera a vida, profícuo para o masculino que a arrisca, algures, como o avô com quem Chiquinho se assemelha, mas não para ser marinheiro como ele. Na letra do texto, este narrador autobiográfico que não queria ser marinheiro como Chico Zepa,⁵¹ nem recusa nem aceita a oposição “nefasto/profícuo”//mar/terra. Como nos tópicos que se referem ao escravagismo, e em muitos outros, os factos dão-se a ver na complexidade da dialéctica que os anima à vista do destinatário. O mar “nefasto” que matou o marido de Mamãe-Velha foi o mesmo, “profícuo,” que lhe permitiu ganhar dinheiro para a morada da família. Nhô Chic’Ana, nhô João Joana e Chico Zepa marinheiros que a terra sedutora fez desembarcar, deslocaram a sua vivência para as recordações da memória.

Mas, porque o processo é dialéctico a inversa também é verdadeira com Tói Mulato “o mais puro de todos,”⁵² auditor das histórias nhô João Joana, que brincava com barquinhos de purgueira imaginando o seu futuro de adulto. E é na injunção dos destinos destes dois amigos que a dialéctica se desenvolve por disjunção produtiva. Depois que Chiquinho regressa com o seu curso liceal a S. Nicolau, Tói Mulato parte como marinheiro na “cabo-

tagem das ilhas.”⁵³ Finalmente quando parte emigrante para a América, Tói Mulato embarca como “marinheiro de longo curso. Do ‘Vitória’ passou para um quatro-mastros que filhos da Brava compraram na América.”⁵⁴ Cada uma protagoniza um lado da mesma saga contraditória, um dando continuidade ao historial do emigrante em terra, o outro ao dos homens viris, para quem o mar “tem caprichos de mulher.”⁵⁵

Embora resolvida no texto com a repartição pelos protagonismos distintos de Tói Mulato e de Chiquinho, o somatório das relações contraditórias “terra/mar/ficar/partir” aponta para outros despistes do ideograma geral. Se o velho nhô Chic’Ana e o menino exemplar Tói Mulato situam a admiração de Chiquinho, a sua idolatria activa orienta-se para Chico Zepa, marinheiro que permanecia preso à terra depois de visitar a mãe, mas sempre desejoso de embarcar. Fascinando todos com a sua lábria de basofo, a que não resistiam as namoradas alheias, Chico Zepa representa textualmente, contra o saber de experiência livresca (do mindelense Andrèzinho), a versão crítica daquele que detém a pura experiência de quem já viu muito mundo, que recusa o destino e em tempo de fome se rebela contra as injustiças dos homens:

Nhô Roberto duvidada/ - Cale a boca, homem sem fé! Fé em Deus é que salva a criatura./ - E se fé em Deus não nos der chuva?/ - Destino, homem.../ Chico Zepa revoltou-se:/ - Qual destino, velho! Destino é cair de rocha... Se fôr preciso brigarei com o destino.../ - Deus não deixou isto à criatura. Só uma pessoa venceu o destino, Totone Menga Menga.../ - Explique como Totone venceu o destino.../ - Ninguém sabe, Chico.⁵⁶

Houve um grande levante no S. João (...) Aparece Chico Zepa com o seu passo coxeante. Soube do que se passava, e vinha brigar. Quando o viram aproximar-se foi uma grita de todo o mundo:/ - Chico Zepa é que é filho-macho de verdade.../ Chico mostra a êstes vacões que não foste criado a abóbora...Chico Zepa adiantou-se:/ - Povo tem fome, Sr. Administrador!... A pouco e pouco todos se foram retirando. Chico Zepa ficou lamentando:/ - Pobre é como filho de gafanhoto. Nasce com as asas verdes, mas depois vira cinzento, côr de nada... Pobreza é escarador de todo mundo...⁵⁷

Completam a galeria de referências admirativas de Chiquinho a casa distante de Tio Joca, em Praia Branca, lugar de experiência iniciática patriarcal, e a casa aureolada de mistério de Totone Menga Menga no Chamiço, o

“saibo” que “venceu o destino,” lugar de benedição. Englobando todo este mundo é pela retórica da sinédoque que a narrativa compõe a personagem humana do Caleijão impregnada de mais variados sincretismos. Actante de múltiplos actores reunidos em cena no Cap. 24- “Bibia estava com alma,” aí representavam o espectáculo da grande pedagogia:

Os dois velhos, afastados do caso contemporâneo de Bibia Ludovina, mergulhavam nas recordações da mocidade. Todos nós ficávamos atentos, embebidos na narração dos velhos. Eu largava tudo para os ouvir. Nos dias em que sabia que eles iriam depois da ceia para a Água do Canal, engulia a cachupa à pressa e não sossegava enquanto não me via no caminho da Combota. Era sempre guerra certa com Mamãe-Velha. Minha avó não compreendia que era ela, nhâ Rosa, nhô Chic’Ana, todos os velhos, que, com as histórias que a sua experiência tinha depositado, iam modelando minha alma de menino. E era extraordinário o seu talento de narradores. As cenas apareciam na nossa frente, vivendo.”⁵⁸

Concluindo

Nas noites da Água de Canal, coração da terra, o povo faz a crónica da vida da personagem Caleijão, tal como em toda essa primeira parte do romance o autor relata a “Infância” de Chiquinho, tal como o professor interino do Liceu de Mindelo, Baltasar Lopes, feito etnólogo na primeira metade da década de 1930, recolhia histórias contadas pelo povo, durante as suas férias passadas em Lajedos, para as recontar transfiguradas pela ficção.⁵⁹

Notas

¹ 1 (March 1936).

² (S. Vicente: Edições “Claridade,” Outubro 1947).

³ Chiquinho, *id.*, 11.

⁴ *id.*, 282-283.

⁵ “Suplemento literário” do *Diário de Lisboa*. 16/8/1935, 3-4 (itálicos nossos A. C.).

⁶ Baltasar Lopes, *Cabo Verde Visto por Gilberto Freyre* (Praia: Imp. Nacional, 1956), 5.

⁷ Manuel Lopes, “O programa da *Claridade* era fincar os pés na terra cabo-verdiana”, *Diário Ilustrado* 22/8/1959.

⁸ *id.*, “A Mocidade Caboverdiana,” *Notícias de Cabo Verde* (Mindelo: S.I., 1931).

⁹ *id.*, *Chuva Braba* (Lisboa: Edições 70, 1982).

¹⁰ Baltasar Lopes, *Chiquinho*, *id.*

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).

- 12 Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 270, 155, 158.
- 13 *Boletim Cabo Verde* 1 (Outubro 1958).
- 14 Manuel Lopes, *Chuva Braba*, id., 119-120.
- 15 Gabriel Mariano, "Ti Lobo." *Vida e morte de João Cabafume* (Lisboa: Vega, s.d.), 100.
- 16 Baltasar Lopes, *Chiquinho*, id., 278.
- 17 Adam Schaft, *Verdade e História* (Lisboa: Estampa, 1977).
- 18 Käte Hamburger, *A Lógica da Criação Literária* (S. Paulo: Ed. Perspectiva, 1975).
- 19 Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 210.
- 20 *id.*, 213.
- 21 *id.*, 210.
- 22 *id.*, 260.
- 23 *id.*, 260.
- 24 *id.*, 234.
- 25 *id.*, 289.
- 26 *id.*, 294.
- 27 "Suplemento 'Quinta feira à tarde.'" N° 329, 330, 334, 332, in *Diário Popular*, N° 7382, 7389, 7414 e 7413, Ano XXI, Lisboa, Maio-Jun./1963.
- 28 Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 295.
- 29 *id.*, 129.
- 30 *id.*, 211.
- 31 *id.*, 116.
- 32 *id.*, 115.
- 33 *id.*, 21.
- 34 *id.*, 23.
- 35 *id.*, 114.
- 36 *id. ibid.*
- 37 *id.* 35.
- 38 *id.*, 36.
- 39 *id.*, 36.
- 40 *id.*, 37.
- 41 *id., ibid.*
- 42 *id.*, 37.
- 43 José Dias; *id.*, 38-39.
- 44 *id.*, 39.
- 45 *id.*, 11.
- 46 *id.*, 11.
- 47 *id.*, 116, 290.
- 48 *id.*, 113, 249.
- 49 *id.*, 38.
- 50 *id.*, 28-29.
- 51 *id.*, 116.

⁵² *id.*, 33.

⁵³ *id.*, 244.

⁵⁴ *id.*, 293.

⁵⁵ *id.*, 245.

⁵⁶ *id.*, 107-108.

⁵⁷ *id.*, 278-282.

⁵⁸ *id.*, 87.

⁵⁹ cf. nhô Manuel Antoninho, "Os trabalhos e os dias." in Arnaldo França (dir), *Raízes* 5-6 (1978) ou Egídio de "Egídio e Job." *Clareza*, 9 (Dezembro 1960).

Alberto Carvalho é Doutorado em Literatura Cabo-Verdiana pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Docente de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da FLUL, nos níveis de Licenciatura e de Mestrado. Algumas publicações (respeitantes a Cabo Verde) incluem: "Baltasar Lopes, a Obra e o Autor do seu Tempo." *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. XXIX (Lisboa-Paris: Fund. Calouste Gulbenkian, 1991); "Evasionismo, configuração existencial da insularidade caboverdiana." *Coscienza Nazionale Nelle Letterature Africane Di Lingua Portoghese* (Roma, Bulzoni: 1995); "Apresentação." Manuel Lopes. *Falucho Acorado* (Lisboa: Cosmos, 1997); "A narrativa cabo-verdiana, nacionalidade e nacionalismo." *La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años, Revista de Filología Românica. Anejos* (Madrid: Universidad Complutense, 2001).