



BENJAMIN ABDALA JUNIOR

# Utopia e dualidade no contato de culturas

O nascimento da literatura  
cabo-verdiana



**A** literatura cabo-verdiana pode ser dividida em dois períodos: antes e depois da revista *Claridade* (1936-60). A trajetória dessa revista corresponde a circunstâncias políticas, sociais, históricas e literárias que, a partir da década de 30, levaram os escritores cabo-verdianos a se preocuparem com a identidade de sua literatura, uma identidade com marcas regionais, que viriam a evoluir, a partir da Segunda Guerra Mundial, para uma ruptura mais acentuada, de caráter nacional, em relação aos padrões literários metropolitanos.

Os escritores do arquipélago de Cabo Verde procuravam voltar as costas para modelos temáticos europeus. Seus olhos se fixavam no chão crioulo, próprio da mestiçagem étnica e cultural de seu país. Essa atitude era correlata à obsessão de procura de origens - origens étnicas e culturais - que sensibilizava a intelectualidade africana do continente.

"Galo Cantou na Baía", de Manuel Lopes, cuja versão original foi publicada no segundo número da revista *Claridade*, em agosto de 1936, é o primeiro conto da literatura identificada com a cabo-verdianidade. A edição revista dessa narrativa é de 1959. Faremos referência, neste ensaio, a sua terceira edição (1).

## O NASCIMENTO DE VÊNUS

Em "Galo Cantou na Baía", a personagem central era o Guarda Tói, um guarda alfandegário. Seu salário era pequeno e ele conseguia sobreviver à custa da apreensão de "contrabandos". "Contrabando" era a mercadoria que circulava, sem pagar impostos, de uma ilha para outra, no arquipélago de Cabo Verde. Ao mesmo tempo, ele era um compositor de mornas, a forma musical mais popular do arquipélago e que era símbolo da maneira de ser de Cabo Verde, a cabo-verdianidade, tal como aconteceu no Brasil com o samba. Para buscar inspiração, ele se colocava diante do mar. No entendimento dessa personagem, a composição musical deveria emergir das águas, inteira, letra e música, de uma forma similar à pintura "O nascimento de Vênus", de Boticelli.

O "Nascimento de Vênus" (1485) - dos tempos da descoberta de Cabo Verde pelos

portugueses - está ligado, de certa forma, a conceitos neoplatônicos. O corpo de Vênus, surgindo das águas, pode sugerir, com suas linhas puras, o renascimento da alma através do batismo. Essa imagem será retomada várias vezes ao curso desta exposição.

## MORNA, UMA LINGUAGEM MUSICAL

O Guarda Tói é personagem contraditória, dividida entre as solicitações da boêmia que se reunia no bar de Salibânia, e sua profissão de guarda. Enquanto buscava inspiração para compor a sua morna, ele deslocava-se simbolicamente pela estrada marginal, que contornava o porto, e ia até o padrão, um padrão colonial, comemorativo não da posse da terra, mas da aventura aérea de dois heróis portugueses. A narrativa não nomeia esses heróis. São eles Sacadura Cabral e Gago Coutinho.

Ao deslocar-se pela estrada marginal até esse ponto elevado, aéreo, onde se descortinava a baía de Mindelo, o Guarda Tói procurava refletir sobre as origens da morna. Para ele, a morna nascera entre os pescadores da ilha da Boavista. Seu ritmo seria das ondas do mar, com a cadência correlata aos movimentos dos remos dos barcos de pescadores. No assunto elas traziam as queixas dos pescadores. Como se percebe, o que está em pauta não é apenas a construção da morna. Analogicamente, discute-se a própria construção do conto que inaugura a prosa de ficção do país, que se associa à idéia de identidade regional/nacional, a cabo-verdianidade.

Em perspectiva fica a procura de uma linguagem tão musical, como aquela que aparecia nessa canção. Vasco Martins (2) diz que já há anos existe uma preocupação dos cabo-verdianos em definir as origens da morna, um estudo que é problemático pelo fato de não existir uma documentação relativa a essa forma da memória coletiva. Para esse estudioso, a morna configurou-se como forma musical com estatuto próprio na ilha da Boavista. Até chegar a essa forma mais estável, a partir de sua origem remota no lundum africano, essa forma de canção foi assimilada no Brasil e levada depois para Portugal. Era o "doce lundum chorado", que o poeta Caldas Barbosa introduziu nos salões lisboetas.

Nos finais do século XVIII, o lundum teria entrado em Cabo Verde, época em que ocorreu um grande afluxo/refluxo de esca-

**BENJAMIN ABDALA JUNIOR** é professor da FFLCH-USP e presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. É autor de *Literatura - História e Política* (Ed. Ática).

1 *Galo Cantou na Baía e Outros Contos*. Lisboa, Edições 70, 1984.

2 "Variações Sobre a Origem da Morna", in *Oceanos*, Lisboa, CNDP, nov./1990, pp. 94-6.

vos para a Bahia. Nos princípios deste século, a morna atingiu São Vicente e ilhas adjacentes, em função da importância do porto de Mindelo, que serve de referência ao conto "Galo Cantou na Baía". Aí a morna ganhou maior complexidade melódica e um novo contato com a música brasileira (as modinhas) e com o fado português, forma musical também originária do lundum. No conto "Galo Cantou na Baía", o narrador aponta essa presença musical brasileira em Cabo Verde. As cantigas brasileiras eram tocadas ao lado das mornas, no porto de Mindelo.

Como se vê, a composição musical simbólica da identidade nacional cabo-verdiana, tem sua trajetória histórica marcada por conjugação com a nossa música. Correlações equivalentes poderão ser apontadas na prosa de ficção, como indicaremos mais adiante.

### "ESTRADA MARGINAL": CAMINHOS DA IDENTIFICAÇÃO

O Guarda Tói circulava simbolicamente pela estrada marginal. Seu "campo comunicativo" no bar da Salibânia era formado por personagens representativas da cabo-verdianidade e todas faziam o seu contrabandozinho. Essas personagens tinham uma existência à margem do poder de Estado, representado pelo Guarda Tói.

O exame do espaço dessa "marginalidade" revela, todavia, a existência de um tecido social "paralelo", feito de relações que o "outro" (colonial) é incapaz de penetrar. Para a literatura de ênfase social dos anos 30, a consciência social vem desses setores marginalizados: o lumpen - como é evidente numa produção, por exemplo, de um Jorge Amado - transforma-se no proletário. Em "Galo Cantou na Baía", a comunidade cabo-verdiana é observada a partir das margens e não do centro do domínio colonial português. Esse descentramento da ótica metropolitana revela, então, novas faces, por desconsiderar padrões do centro (colonial). Não se trata propriamente de um grupo: simbolicamente, toda a nação seria marginal. Entretanto, a própria construção do conto mostrava que o barco não estava à deriva. Sua configuração advinha, na verdade, de um descentramento de ótica.

Esse mesmo descentramento permitia que se olhasse para outra margem do Atlântico, para o Brasil. Historicamente, o Brasil foi para os cabo-verdianos, nas palavras de

um integrante do grupo da revista *Claridade*, Jorge Barbosa, "o meu irmão do Atlântico". E a presença da literatura regional brasileira foi marcante para os cabo-verdianos, um influxo que veio de fora para que os escritores desse país repensassem a identidade do arquipélago - uma identidade regional repensada em termos sociais, da mesma forma como ocorreria um pouco depois, com o chamado neo-realismo português.

Em 23 de setembro de 1936 (o segundo número da revista *Claridade* em que se publicou "Galo Cantou na Baía" é de agosto de 1936), Ribeiro Couto, que estava na Holanda, enviou carta a Manuel Lopes, afirmando: "Salta aos olhos que a literatura do grupo da *Claridade* está mais perto do Brasil do que de Portugal. A propósito ainda do assunto, quero dizer-lhe que achei admiravelmente feito o seu conto 'Um Galo que Cantou na Baía'. Na forma e na essência (...). Não sei se conhece o artigo que escrevi sobre Cabo Verde no *Jornal do Brasil*, há uns três anos. Creio que o intitulei: as ilhas da perpétua aventura. O Osório deve tê-lo" (3). Osório é o crítico português José Osório de Oliveira, figura importantíssima para a circulação literária entre Portugal, Brasil e Cabo Verde. Ao lado da publicação de "Galo Cantou na Baía", no segundo número da revista *Claridade*, aparece um texto de José Osório de Oliveira com o título "Palavras sobre Cabo Verde para Serem Lidas no Brasil", onde esse crítico afirma que "os cabo-verdianos precisavam de um exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os cabo-verdianos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira" (4).

Conforme aponta Maria Aparecida Santilli em "Ecos do Modernismo Brasileiro (Entre Africanos)" (5), José Osório de Oliveira também não aceitava que os escritores de Cabo Verde, como acontecia com a literatura anterior à *Claridade*, se voltassem para temas alheios à realidade do arquipélago. Baltasar Lopes, em *Cabo Verde Visto por Gilberto Freyre*, diz que:

"há pouco mais de 20 anos, eu e um grupo reduzido de amigos, começamos a pensar o nosso problema, isto é, no problema de Cabo Verde. Precisávamos de certezas sistemáticas que só nos po-

3 Apud: Ena Rodrigues dos Santos. *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundialidade Cabo-verdiana*. Lisboa: Caminho, 1989. pp. 207-8.

4 Op. cit. p. 4.

5 *Africanidade*. São Paulo: Atica, 1985. pp. 25-30.

deriam vir, como auxílio metodológico e como investigação, de outras latitudes. Ora aconteceu que por aquelas alturas nos caíram nas mãos, fraternalmente juntas, em sistema de empréstimo, alguns livros que consideramos essenciais *pro doma nostra*. Na ficção o José Lins do Rego d'*O Menino de Engenho*, do *Bangüê*; o Jorge Amado do *Jubiabá*, e *Mar Morto*; o Amando Fontes de *Os Corumbas*; o Marques Rebelo de *O Caso da Mentira...*" (6).

Existiu essa intenção programática por parte da intelectualidade ligada à revista *Claridade*. De acordo com Baltasar Lopes, em entrevista a João Lopes Filho, "uma das mais 'urgentes' motivações de *Claridade* (revista e grupo) foi o estudo da realidade cabo-verdiana, com vista ao melhoramento econômico e social da nossa gente, nomeadamente da que se situa nos níveis mais baixos de possibilidades. É justamente esta intenção programática que constitui o elo de ligação com as gerações subseqüentes, cujo ideário, em termos de perspectivas de ação, assentava nessa mesma intenção" (7).

Manuel Lopes, em "Reflexões sobre a Literatura Cabo-verdiana" (8), aponta a "forte" presença em Cabo Verde do "modernismo e do neo-realismo" da literatura brasileira, em suas palavras, pela sua forte "radicação nacional, identificados com o meio físico e social, evocando o homem brasileiro e os problemas sociais do Brasil, mas sempre humanos e universais nos seus propósitos revolucionários".

Jorge Barbosa também discute essa ressonância brasileira, tão presente em sua obra: "O exemplo, repito-o, do ensaísta, do romancista e do poeta modernos brasileiros fez ecoar entre nós, com a sua novidade, um ardor novo, e daí advieram novas idéias e a indicação de outros caminhos" (9).

### O FAROL DO ILHÉU DOS PÁSSAROS: UM SÍMBOLO DA CLARIDADE

Enquanto o Guarda Tói, junto ao padrão, aguardava, de forma análoga ao nascimento de Vênus, a emersão (criação) de sua morna, vamos nos fixar num outro motivo simbólico: o farol do Ilhéu dos Pássaros, defronte ao porto de Mindelo. Sua luz intermitente ilumina toda a baía.

O farol liga-se ao campo sêmico da *Claridade*. Pode ser entendido como imagem

literária do grupo da revista, uma imagem iluminista, mas intermitente. Conforme depoimento de Baltasar Lopes, o nome da revista cabo-verdiana veio de Henri Barbusse, "que era na França figura importante senão dominante do grupo *Clarté*" (10). No Brasil, essa designação já aparecera na revista *Clarté*, da Liga Socialista, com Evaristo de Moraes, Maurício de Lacerda, entre outros. Como se observa, a revista brasileira também nasceu sob os influxos do movimento que teve na França a liderança de Henri Barbusse (1873-1935). Do Rio de Janeiro, o grupo *Clarté* estendeu sua influência a São Paulo, com Nereu Rangel Pestana, e ao Recife, com Joaquim Pimenta.

### GRINALDA, UM VELEIRO AO RITMO DA MORNA

Enquanto o Guarda Tói, junto ao padrão, procurava inspirar-se, no claro-escuro da luz do farol do Ilhéu dos Pássaros, um falucho de nome Grinalda entrava na baía de Mindelo. A embarcação a vela trazia um contrabando de grogue, a bebida nacional de Cabo Verde. Ela era comandada por Jom Tudinha e trazia quatro passageiros, além da tripulação.

Ao ritmo do mar cada uma dessas personagens apresentam suas carências:

- Jom Tudinha, outrora capitão de longo curso, lamentava sua situação presente, comandando um barco velho;

- a professora voltava para Mindelo, afastando-se de uma região assolada pela seca;

- Miguel estava carente de amor;

- para o embarcadiço Castanha, a carência vinha da fome.

Enfim, cada personagem com suas carências - carências normalmente cantadas pelas mornas e que, como as personagens, também adentravam a baía de Mindelo, vindas de outras ilhas. E a embarcação, conforme diz o narrador de "Galo Cantou na Baía", configurava-se musicalmente: "A batuta do mastrozinho não mostrava pressa, entregue a um ritmo retardado e certo de metrônomo"

### O CRIOULO CABO-VERDIANO: NO REGISTRO SOCIAL DA LINGUAGEM, AS MARCAS DA IDENTIDADE

A morna, como cantiga popular, era cantada em crioulo, ou língua cabo-

6 Praia, 1956, p. 12.

7 *Ponto e Vírgula*, nº 12, Mindelo, nov.-dez./1984, p. 20.

8 *Colóquios Cabo-verdianos*. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1959, p. 14.

9 "Crônicas de S. Vicente", in *Cabo Verde*, Praia, março de 1953, pp. 23-4.

10 "Depoimento", in Manuel Ferreira (org.) [Edição fac-similar] *Claridade*, 2ª ed., Linda-a-Velha, África Ed., 1986, p. XIII.

verdiana. E o crioulo, como na intermitência dos *flashes* de luz da *Claridade*, vai também impregnar a escrita de “Galo Cantou na Bafa”. O português-padrão continua como língua de base, mas impregnado pelas “iluminações” do crioulo. Ao lado da morna, o crioulo, ou língua cabo-verdiana, é um dos temas mais frequentes da cultura desse país.

Estigmatizado pelo poder colonial, o crioulo veio a ser ponto de referência do regionalismo cabo-verdiano, quando foi incorporado ao português-padrão, matizando-o de cabo-verdianidade. Foram produzidos ao mesmo tempo poemas em crioulo. Como indica Pierre Bourdieu em *O Poder Simbólico*, “o estigma provoca a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, constituindo assim em emblema - segundo o paradigma *black is beautiful* (...) É, com efeito, o estigma que dá à revolta regionalista ou nacionalista (...) as determinantes simbólicas” (11).

Em “Galo Cantou na Bafa”, o crioulo, símbolo de identidade nacional, associa-se ao português dando origem a uma tensão lingüística onde o idioma do colonizador é mais frequente, cumprindo sua função veicular, mas as matizações do crioulo guardam relações de analogia para com formas de um novo imaginário literário em gestação.

O ritmo da luz do farol é simétrico aos dos movimentos do falucho comandado por Jom Tudinha. Sua luz também atinge a praia da Matiota, onde outra personagem (Jul'Antone) aguarda para recolher o contrabando. O farol simbólico associado à práxis da revista *Claridade*, com sua luz igualmente intermitente, oscila, com rápidos *flashes*, no espaço e no tempo, contrastando a situação atual de Mindelo com o passado idealizado de porto, ao ritmo da morna. Na caracterização psicossocial, à maneira do neo-realismo, esse foco intermitente ilumina alternadamente as personagens do Grinalda e Jul'Antone, que estava em terra.

Como procuramos desenvolver, essas personagens de existência à margem do Estado apresentam-se como imagens da cabo-verdianidade. Um Estado pode ser definido como uma instituição que reivindica com êxito para si o monopólio da violência legítima dentro de uma área geográfica definida. Reserva para si o direito a impor e a obrigar. Uma nação é uma comunidade; o Estado é uma instituição ou, como

Max Weber o chamou, uma “associação compulsória”.

### VONTADE DE FELICIDADE: A IMAGEM DUPLA QUE MOVE A AÇÃO

Vamos nos fixar agora nos *flashes* da luz do farol do Ilhéu dos Pássaros, para observar os sonhos das personagens. Mais precisamente, a vontade de felicidade que move suas ações. É o momento do nascimento de Vênus, na perspectiva do Guarda Tói: o momento da emersão das águas, do nascimento da morna. A emersão das águas não é apenas imagem do nascimento. Como observamos anteriormente, também é imagem do batismo. Batismo da morna, batismo de uma literatura que passa a existir enquanto literatura da cabo-verdianidade.

A morna e o conto nascem ao ritmo marítimo, ligado à principal atividade econômica de Cabo Verde: a pesca. Foi historicamente a pesca que singularizou os cabo-verdianos, um povo de marinheiros. Como temas da morna, figuram os conflitos que envolvem o veleiro, no mar e na terra. Os conflitos, dispostos melodicamente em *flashes* - à luz do farol da *Claridade* -, circulam entre passado, presente e o futuro sonhado pelas personagens, entre a oscilação rítmica do barco e a projeção desse ritmo em terra firme. Esse ritmo também embala personagens insuladas e que aspiram a romper o solitário através do solidário.

É assim a perspectiva de Jom Tudinha, colocado na narrativa como o principal ator social da nação. Ele se contrapõe, nesse sentido, ao Guarda Tói, que é o ator social com as marcas do Estado.

Focalizemos, então, o casal (a professora e Miguel) que traz o tema universal do amor, de presença obrigatória na morna. A vontade de felicidade leva a professora e Miguel a serem circunstancialmente felizes. A professora vinha de região inóspita, assolada pela seca. Precisava de uma forma de amor, de solidariedade. Encontrava-se sentada no convés da embarcação, em ângulo reto, ao lado de um desconhecido.

No embalo das ondas seu corpo tocava ritmicamente no corpo desse desconhecido. O desconhecido era o tímido Miguel, que no claro-escuro da noite e do farol, entre avanços e recuos, ia incursionando sua mão pelo braço da professora até beijá-la.

Nessa incursão, de acordo com o narrador, os nervos do rapaz “vibravam

11 *O Poder Simbólico*. Lisboa/ Rio de Janeiro. Difel/Bertand do Brasil, 1989, p. 125

como as cordas de uma viola lançada ao vento”.

A imagem que Miguel teve da professora parece desfocada. A professora vê Miguel como uma sombra. A luz fugidia do farol do Ilhéu dos Pássaros provocava imagens dúplices: a figura concreta de uma pessoa desconhecida e aquela do sonho - uma imagem fantasmagórica que expressava a carência de cada uma dessas personagens.

Para Miguel, tímido, seria a imagem de uma mulher sonhada, fisicamente desejada. Para a professora, que vivera em região inóspita com carências de toda ordem, seria uma forma de solidariedade e de carinho, uma espécie de boas-vindas da população de Mindelo, como informa o narrador.

O ideal de felicidade, nessa situação narrativa, alimenta a narrativa como elemento imaginário de integração, uma proposta implícita de um modelo alcançável. E, também, como horizonte de utopia contraposto às limitações do real. Nessa situação, a prática dessas personagens estabelece uma relação subterrânea com o proibido.

No clímax do beijo, o casal é convidado pelo comandante do Grinalda, Jom Tudinha, a deixar essas coisas para “terra firme”, já que o tempo era de contrabando. Como vimos, o contrabando neste conto é ambíguo. É fazer o que deve ser feito, nas brechas da ordem estabelecida. Nesse sentido, todas as personagens do conto, à exceção do Guarda Tóí, são contrabandistas e não apenas as que estão envolvidas no contrabando de grogue.

O grogue é, aliás, a bebida nacional de Cabo Verde. Sem o grogue não se produz a morna. E, para a enunciação, a prática amorosa pede a harmonização das ordens individuais com as sociais. Dessa forma, as personagens, ao serem descobertas por Jom Tudinha, acabam vexadas, diminuídas. Observa-se, assim, como o ideal de plenitude contrapõe-se à ordem moral fundada na repressão dessa plenitude, inclusive da plenitude física.

No claro-escuro da entrada do Grinalda no Porto Grande, o erotismo das personagens - e aqui nos valem de G. Bataille - também se associa à grande imagem do batismo, que enforma o conto. Para Bataille, o erotismo está “ligado para todo mundo ao nascimento”, contra a sombria presença da morte (12).

Cabe aqui uma recorrência a Ernst Bloch, em seu livro *O Princípio Esperança* (13).

Ao lado de Walter Benjamin, esse pensador recolocou a utopia em termos de contemporaneidade. Podemos situar, assim, na perspectiva de sua teorização, a tensão professora-Miguel, como atualização de modelos culturais que Bloch localiza numa lenda da antiguidade clássica, recolhida por Eurípides e que se contrapõe a Homero. Ao voltar da guerra de Tróia, de acordo com essa lenda, Menelau descobriu que a Helena que deu origem a dez anos de guerra era uma imagem, uma miragem que veio a se esfumegar quando a Helena real foi descoberta.

A Helena que motivara a guerra de Tróia, segundo a lenda recolhida por Eurípides, fora criada por uma artimanha de Hera. A verdadeira Helena permanecera numa ilha egípcia e ela seria a Helena real contraposta àquela criada por Hera. Ao encontrar a Helena do Egito, a real, Menelau preferiu a miragem. Via na miragem a imagem verdadeira e vai procurá-la na imbricação dessa imagem com a imagem relativa da Helena real. Nela residiam, podemos inferir, as cintilações da sua utopia. Esta não é abstrata, mas existe como possibilidade: a Helena de Tróia fulgura na Helena do Egito. Como desenvolve Ernst Bloch, para Menelau há uma fusão nas duas Helenas - a onírica e a da realidade ainda virtual - numa imagem tendencial, pela utopia que habita o próprio ser como imagem da esperança: “*C'est là seulement que la congruence totale du contenu de l'intention et de celui de la possession du but, autrement dit de l'identité de l'identique et du non-identique (ce dernier étant compris comme distance de l'intention, distance de l'espérance) peut être latente. Le repos ne sera possible que le jour où l'Hélène égyptienne rayonnera de l'éclat qui auréolait celle de Troie*” (14).

Com Miguel vai acontecer algo parecido. Em “terra firme”, como queria o comandante Jom Tudinha, ele vai procurar a professora. Isso ocorre num outro texto de Manuel Lopes. Ocorre no romance *Os Flagelados do Vento Leste* (15). Nesse romance, a professora foge de Miguel. Na verdade, esqueceu-se dele. Sua consciência indicava que beijara uma imagem anônima, sonhada e não real. Ela sai de Mindelo e retorna à escola. Miguel procura-a de todas as maneiras, indo depois encontrá-la. Tem diante de si, entretanto, a professora real, que o repele. Miguel se afasta, mas continuará a sonhar com a professora, com a imagem não da professora que encontrara

2 *Breve História do Erotismo*, Buenos Aires, Caldén, pp. 21-2.

13 Tradução de F. Wulimart, Tomo I, II, III, Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1991.

14 Op. cit., 1 v., p. 225.

15 São Paulo, Ática, 1979.

à luz do sol, mas da figura feminina que encontrara no veleiro.

Na representação desses momentos de plenitude amorosa, pode ser visualizada uma correlação analógica com a intermitência da luz rotativa do farol do Ilhéu dos Pássaros. É um lusco-fusco similar àquele que marca as atualizações da utopia, no sentido de Ernst Bloch. É a posse do presente, do instante, para a liberação do futuro. É a liberação da esperança, que será truncada pelas contingências do real. São as "iluminações", intermitentes, abertas pela revista *Claridade*.

Ernst Bloch vê criticamente a realização utópica restrita à posse de um instante fugidivo, pois considera que nada é mais contrário ao espírito utópico do que uma utopia condenada a uma corrida sem fim. A perspectiva de Bloch é neo-romântica. Seu desejo seria desbloquear totalmente o futuro latente nas relações sociais. Talvez

desconsidere o fato de que essa latência só pode ser liberada pela ação do sujeito, com suas limitações pessoais e situacionais.

Nesse sentido, a ação de Miguel, ao vencer sua timidez, permitiu-lhe a posse do instante. O futuro fez-se presente, ao nível do momento - uma circunstância conjuntural, alimentada pelo sonho. O sonho deve continuar como radicalidade do sonho utópico, em seu horizonte de expectativas.

Talvez pudéssemos aproximar essa presentificação da utopia - essa latência do sonho nas limitações dos fatos reais - da razão iluminista à maneira de Habermas. Habermas defende um ponto de vista experimental. E o horizonte de plenitude almejada não deveria restringir-se à contemplação, mas constituir-se em conquista, numa atitude claramente reformista.

Abordemos agora o Guarda Tói. A sua imagem neoplatônica do nascimento de Vênus, por outro lado, voltava-se para a presença de modelos ideais. Como observa essa personagem, cada uma das quadras de sua morna vinha completa, emergindo das águas. Bastava então apropriá-las, pois que

a configuração letra-música já vinha completa.

Desconsiderava essa personagem, pois, as condições dessa gestação envolta na ambiência aquática. Ela se realiza, assim, pela atualização-concreção de modelos ideais,

situados externamente a si. Tais perspectivas do modelo ideal já configurado da tradição platônica da utopia levam a se pensar numa apreensão dessa vontade de plenitude para a de um Estado-nação ideal. Este disciplinaria o que a utopia tem de assistemática, de potência ao nível de virtualidades de um estado de natureza.

Como ator social de um Estado (colonialista), Guarda Tói, na sua profissão de guarda, seria talvez capaz de disciplinar o novo emergente das águas num novo Estado. Se, entretanto, nos afastarmos das imagens de falsa

consciência dessa personagem e atentarmos para o discurso do narrador, verificaremos que o que motiva o guarda é um estado de carências: da pessoa amada, e da solidariedade/reconhecimento do grupo (seu "campo intelectual" e seu "campo comunicativo"). Contra esse estado de carências é que ele vai aplicar sua vontade de imaginar, de criar uma morna. Nesse sentido, a imagem do batismo brotava de seu trabalho sobre um referente da tradição cultural européia e do referente histórico de Cabo Verde. Essa vontade subjetiva, como aquela que também motiva a ação de Miguel e da professora, é que impregna os objetos.

Não se trata, pois, de ver no outro modelos ideais de um sonho de plenitudes, mas de um simulacro, onde a imagem entrevistada, materializada como posse do instante, entra em tensão com o real. É a imagem sempre nova da diferença e não aquela do igual, que provém do modelo ideal. Esta seria previsível, afim do convencional ou do estereótipo.

A imagem da fantasia, assim, não produz cutarse no casal do Grinalda. O mesmo não ocorre com o Guarda Tói. Como ele é





ator do Estado, a força utópica - o desejo de felicidade - que o impulsiona a construir a morna acaba por ser controlada pelo Estado. Ao terminar a composição, precisa discipliná-la, cristalizá-la no papel. Solicita para tanto o auxílio do Jack da Inácia, que escreve a canção ditada pelo guarda, ao ritmo da luz que vem do farol do Ilhéu dos Pássaros.

A energia utópica é assim dominada no que tinha de virtualidade, embora o Guarda Tói trabalhasse na composição musical com matéria plurívoca - energia de um movimento infinito da natureza. Ele combina os sons da natureza com os do movimento social. Em sua morna ele associa amor/pobreza - a carência amorosa como metáfora da pobreza:

“Sê rosto ê sol de nha pobréza,  
Nha rosto ê céu que tá variá:  
Se Sol bem, tá fazê clareza,  
Ma só el dxom'm, scuro tapá...”

#### OS DOIS CANTOS DO GALO: "TEMOS CONTRABANDO, TEMOS CANJA"

Esta era a primeira quadra da composição de Guarda Tói. Faltava a segunda. A segunda quadra da morna está ligada ao título do conto de Manuel Lopes. Já diante da praia da Matiota, de Mindelo, após adentrar na baía, houve o desembarque do grogue. A carga passou para o barco a remo de Jul'Antone. Com o "contrabando" seguiu um galo. Era um presente do capitão Tudinha para a mulher de Jul'Antone, Guita.

Nos vislumbres da aurora, em meio à baía o galo cantou pela primeira vez. O canto foi um motivo configura(dor) da segunda quadra da morna do Guarda Tói. Este recolheu-a da água por inteira, já inteiramente organizada, com a letra associada à música. Ou, como diz o narrador na perspectiva dessa personagem: "Era a espinha dorsal, o eixo. Era o nascimento de Vênus. Morna salgada, morna de mar. Música e letra se agarrando no ato de emersão":

“Já cantá galo na baía  
Sol câ tâ longe de somá,  
Coma'm tâ longe de Maria  
Scuro tâ continuá”.

O Guarda Tói, menos como foco emissor e mais como radar sociocultural, apropria-se dessa formação cultural que emerge

simbolicamente das águas do mar. Ele é o artista que se alimenta da dor de sua gente - tópico neo-realista muito freqüente nas literaturas africanas de língua portuguesa.

O galo, no primeiro canto, é motivo configurador da morna. No segundo canto, já é também motivo de dor. Se no primeiro canto o galo, através de seu canto, anuncia uma nova literatura, no segundo canto, ele denuncia as personagens.

Vamos nos deter agora nessa imagem do batismo, que pertence à tradição cultural europeia. Só a forma pode transformar um produto em obra de arte. A forma é uma experiência social cristalizada. E a sua tendência é ser extremamente conservadora. Entendemos que as formas têm dinâmica própria e podem acabar por violentar o novo objeto em termos de função. O impulso da velha forma pode continuar a condicionar a organização dos novos objetos. Assim, por exemplo, no sonho de Ícaro, o vôo humano seria com asas de pássaros; na "Passarinholá", de Bartolomeu de Gusmão, o modelo estrutural que se reproduz para a "navegação área" é o da caravela.

O repertório do Guarda Tói seria proveniente das tensões ideoculturais da intelectualidade cabo-verdiana. Se, de um lado, tratava-se de "fincar o pé na terra", por outro, havia o peso da cultura clássica. Na geração que precede à da *Claridade*, um Pedro Cardoso, por exemplo, embora defendesse o ensino do crioulo cabo-verdiano, fazia poemas, como um José Lopes, à maneira clássica. Para eles, Cabo Verde seria as ilhas das Hespérides do imaginário grego. Eles buscavam no mito da Atlântida, desenvolvido por Platão ou nas lendas da Grécia antiga, as suas primordiais origens. Desenraizados do continente africano, massacrados pela ideologia da metrópole - a quem pretendiam ser fiéis -, esses autores buscavam em novos conteúdos míticos o apoio para a construção das identidades histórica e geográfica de sua região.

Dividiam-se entre Cabo Verde e Portugal. Simbolicamente, como os africanos do continente, cantavam a mãe-terra (a Mãtria), mas continuavam a prestar reverências ao poder paterno (o etnocentrismo da Pátria colonial).

Em "Galo Cantou na Baía", a consciência dividida do guarda Tói acaba por se inclinar para o prestígio da visão eurocêntrica que aprendeu, segundo o narrador, com certos intelectuais de Mindelo. Se, por um lado, o Guarda Tói (e, com ele, o nível da

construção do conto, o autor implícito) vale-se da imagem renascentista de Boticelli, por outro - a partir do estímulo do referente cabo-verdiano -, essa personagem justifica internamente a escolha do galo como motivo de sua canção. O galo (nascer do dia, dos novos tempos e da nova literatura) torna-se, assim, símbolo da cabo-verdianidade: "Até galo já canta na baía! Mas é poético. Se fosse rouxinol ou cotovia, como nos livros, mais poético seria. Mas não temos cotovia, temos é galo".

Para o leitor, fica a evidência de que sua morna surgiu, na melodia e na letra, da situação ecológica (ecologia cultural) de um povo de pescadores. Na modelação da morna (por analogia, também do conto que se lê), está a práxis da vida, das condições físicas e sociais do trabalho dos cabo-verdianos.

Configura-se nessas ambigüidades o ideário do grupo da *Claridade*: uma literatura cabo-verdiana voltada para a maneira de ser de Cabo Verde - a cabo-verdianidade. Essa forma de cabo-verdianidade estava na consciência possível dos intelectuais do país na década de 30, um horizonte para onde olhavam esses intelectuais, de maneira cada vez mais auto-reflexiva, até poderem proclamar suas "certezas" (título da revista neo-realista *Certeza*), nos anos 40.

Após a configuração de sua morna, o Guarda Tói encontrou a sua catarse. Estava já despreocupado, quando ouviu um segundo canto de galo. Percebeu, então, que se tratava de contrabando. Vai repetir, então, o que dizia sempre para todos: "Temos contrabando, temos canja".

## CONSCIÊNCIA REGIONAL E CONSCIÊNCIA NACIONAL

Entendemos, pois, a cabo-verdianidade - tal como aparece em "Galo Cantou na Baía" - como uma forma de regionalismo social, com marcas implícitas de autonomia nacional. A nação - a comunidade das pessoas que querem viver em conjunto - se associa, nesta narrativa, simbolicamente, à marginalidade. E essa vontade de viver em conjunto dos cabo-verdianos se efetiva, assim, por entre as brechas do Estado que não comporta a nação.

Envolve as personagens de "Galo Cantou na Baía" um sentimento de parentesco, que vai além das divisões em classes sociais. Jom Tudinha, por exemplo, entra no contrabando não propriamente para obter

vantagens próprias, mas para auxiliar todo um sistema de pessoas que dele dependiam. Este nos parece o sentido comunitário da identidade nacional.

Em "Galo Cantou na Baía", aparecem dois produtos típicos de Cabo Verde: a morna e o grogue, ligados simbolicamente à população "marginal" de Mindelo. Esses dois produtos serão apropriados pelo Guarda Tói, ator do Estado, embora produzidos pela cultura regional-nacional. Nessa apropriação, percebe-se uma dissociação entre Estado e nação.

Uma nação pressupõe a existência de um território. Em "Galo Cantou na Baía" há uma reivindicação dessa unidade territorial, insulada pelo Estado colonial. Na existência concreta das personagens dessa narrativa, o sentimento de nacionalidade envolve uma forma de "parentesco", capaz de aproximar o conjunto da população "marginalizada". Para o próprio Guarda Tói, ser guarda era apenas uma questão de profissão.

Implicitamente, as marcas do autor, através do narrador e demais vozes do conto, apontam para uma comunidade com cultura própria que está nascendo. Uma comunidade em território específico, apesar da insularidade. A comunidade é assim imaginada como uma totalidade de pessoas em comunhão.

Entretanto, não se explicita nessa narrativa um elemento que é fundamental para a consciência nacional: a idéia de soberania. Trata-se, pois, como indicamos, de uma forma de consciência regional e social. Os valores da nacionalidade estão implícitos e deverão aflorar após a Segunda Guerra Mundial.

## EM CONCLUSÃO: DO INSULAMENTO AO SONHO PROSPECTIVO

Amílcar Cabral, em seus "Apontamentos sobre Poesia Cabo-verdiana" (16) reconhece os valores das produções literárias da *Claridade*, mas pede mais. Pede um texto que aponte para a possibilidade de solução dos problemas abordados pelos escritores desse grupo literário. Talvez Amílcar Cabral ficasse não inteiramente satisfeito, nesse sentido, com "Galo Cantou na Baía". Pediria mais, a explicitação do implícito. A este nível, entretanto, o conto já seria o "outro" que desejava. No horizonte do conto, como vimos, está implícita a utopia, o sonho

prospectivo que também motiva a reflexão do herói da libertação de Cabo Verde e que, no caso da literatura, não tem necessidade de se explicitar.

Em "Galo Cantou na Baía" há uma "vontade de felicidade", um desejo de plenitude, de esperança, que motivam personagens tão diferentes como a professora, Miguel, Guida, Jom Tudinha, Jul'Antone. Até mesmo o Guarda Tói, imbuído dessa vontade, vale-se da composição da morna como "válvula de escape", como esclarece o narrador. Esses horizontes utópicos também marcam a inclinação do olhar do coro, ao final da narrativa. Lá está Salibânia, a dona da taberna que tinha a palavra "coração" na boca, repetia-a a todo o momento: "Ai coma mundo é sabe cando morna sabe cai gente no coração". Essa personagem era o pólo conciliador da taberna: aproximava fregueses de todo tipo, desde um Guarda Tói até um Griga, que criticava de forma ácida a atitude do guarda: acusava-o de se alimentar da miséria alheia.

Com o "coração", ela aproxima os atores que circulavam na "estrada marginal" - uma comunidade nacional que vivia à margem do Estado. Guarda Tói, nesse sentido, é intersecção entre essa nação (mais do que sociedade) e o Estado colonial. Diante das limitações desse Estado, a circulação de bens materiais e culturais de Cabo Verde seria uma espécie de "contrabando" simbólico.

Todos vivem à margem desse Estado, inclusive a "gente branca" referida por Jom Tudinha. Os cabo-verdianos seriam, na perspectiva desse Estado, estrangeiros dentro de seu próprio país. Há, pois, nesses atores, uma vontade de solidariedade, de felicidade, que interage com a estaticidade dos objetos reais, tensionando-os.

É o horizonte para onde se inclina o olhar de Rafael, personagem de *A Utopia*, de Thomas Morus, quando relata ao Autor o sistema republicano dessa ilha, configurada diante das expectativas do imaginário renascentista. *A Utopia* é atualização renascentista do ideário da *República* de Platão.

Estadista inglês e pessoa que defendia seus princípios com convicção, Thomas Morus acabou por ser executado a mando de Henrique VIII, após ter sido amigo do rei e participado de seu conselho secreto. Católico, recusou-se a aceitar, quando era lorde-chanceler, o divórcio do monarca e seu novo casamento. Foi canonizado pela Igreja. Em 1918, foi homenageado em

Moscovo com uma estátua.

Em *A Utopia*, há uma tensão entre a visão idealista do viajante português Rafael e a perspectiva mais experiente de Thomas Morus, que recolhe seu relato oral. É através dessa personagem que vem a descrição da nova república - uma república efetivamente nova. Da formação dessa nova república - a república da ilha da Utopia -, marcada pelo sonho de plenitudes terrestres, participaram náufragos egípcios e romanos que levaram para lá os valores de suas civilizações.

Quando Rafael terminou sua narrativa em que explicava o funcionamento dessa sociedade, Thomas Morus, encantado pelo relato, não perdeu o sentido crítico: "(...) se por um lado não posso concordar com tudo quanto esse homem disse, homem aliás muito sabedor sem contradição possível e muito hábil nas coisas humanas, por outro lado facilmente confesso que há nos utopianos uma porção de instituições que desejo ver estabelecidas nos nossos países. Desejo-o mais do que espero" (17).

Essa dimensão do desejo, do sonho diurno para a frente, move os objetos, move as sociedades, move as culturas. A concretização da vontade pode ou não ocorrer e nunca será plena. Há um excedente no sonho utópico que sempre vai escapar, como desenvolve Ernst Bloch (18).

"Galo Cantou na Baía", nesse sentido, impregna-se desse impulso. Em suas estruturas, por sobre repertórios europeus e da vivência crioula de Cabo Verde, emerge simbolicamente a imagem neoplatônica do batismo literário da literatura nacional cabo-verdiana. A luz é da *Claridade* que vem do farol rotativo do Ilhéu dos Pássaros. Quando o Guarda Tói dita o poema para o Jack da Inácia, as sílabas de sua composição seguem o ritmo da luz que vem desse farol. Os repertórios, à luz da *Claridade*, propiciam novas configurações, a partir das séries culturais cabo-verdianas. No horizonte, está a expectativa de que um novo dia vai surgir. Diante das expectativas do Guarda Tói, vai surgir sem as nuvens da ausência da amada e da presença da pobreza, que encobrem o sol. Sob esse aspecto, a morna do Guarda Tói metaforiza carências mais amplas: a figura da amada pode ser comutada pela imagem da nação, ela também ausente, encoberta pelo Estado colonial.

E quem canta esse alvorecer é o galo. Como num sonho, ele canta em meio à baía, sob a luz rotativa das expectativas poéticas

177ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1990, p. 169

18 *Le Principe Espérance*, t. 1, v. 1, "L'Excédent d'images Utopiques dans la Réalisation - Hélène de Troie et Hélène d'Égypte", Paris, Gallimard, 1976, pp. 216-35

que vêm simbolicamente das alturas do Ilhéu dos Pássaros. Um momento de realização para quem sonha para a frente. Como nas articulações utópicas que envolvem as relações entre Miguel e a professora, também aqui há uma sobreposição de imagens e, entre elas, uma diferença - um excedente utópico, a esperança como princípio. A nação espartilhada pelo Estado colonial

sonha com um novo estado das coisas. É o sonho implícito de uma nação que quer ver-se plena, na comunidade do arquipélago, constituindo um Estado próprio, de forma a integrar em suas estruturas toda uma população colocada à margem. Uma nacionalidade insulada, colocada à margem, que também simbolicamente emerge das águas, pela força do espaço textual de Manuel Lopes.

## BIBLIOGRAFIA

### De Manuel Lopes

"O Galo que Cantou na Baía".

- *Claridade*, nº 2. Mindelo (Ilha de S. Vicente), 1936.

- *O Galo que Cantou na Baía... (e Outros Contos Cabo-verdianos)*. Lisboa, Orion, 1959.

- *Galo Cantou na Baía e Outros Contos*. Lisboa, Edições 70, 1984.

*Chuva Braba* (romance), 1956.

*Os Flagelados do Vento Leste* (romance), 1960

*Paul* (monografia regionalista), 1932.

*Crioulo e Outros Poemas*, 1964.

*Os Meios Pequenos e a Cultura* (ensaio), 1951.

*Reflexões sobre a Literatura Cabo-verdiana* (ensaio), 1959.

*As Personagens de Ficção e seus Modelos* (ensaio), 1973.

### De apoio teórico-crítico

ABENSOUR, Miguel. *O Novo Espírito Utópico*. Org. U. Arantes. Trad. L. R. Moura, L. Watanabe, U. Arantes. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. Trad. L. L. de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. V. 1. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1986.

BLOCH, Ernst. *Le Principe Espérance*. Trad. F. Wuilmart. Tome I, II, III. Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand do Brasil, 1989.

CABRAL, Amílcar. *Obras Completas*. V. 1. Lisboa, Seara Nova, 1978.

CLARIDADE, *Revista de Cultura e Arte* (1936-1960). [Ed. fac-similar] 2ª ed. Org. M. Ferreira. Lisboa, África Ed./Instituto Português do Livro e da Leitura, 1986.

FERREIRA, Manuel. *A Aventura Crioula*. Lisboa, Ulisséia, 1987.

— *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo, Ática, 1987 (Série Fundamentos).

HABERMAS, Jürgen. *Habermas*. 2ª ed. Org., Intr. e Trad. de B. Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo, Ática, 1990 (Col. Grandes Cientistas Sociais).

HAMILTON, Russell G. *Literatura Africana. Literatura Necessária*. II. Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa, Edições 70, 1983.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris, Gallimard, 1978.

LOPES, Baltasar. *O Dialeto Crioulo de Cabo Verde*. 2ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

— *Cabo Verde Visto por Gilberto Freyre*. Praia, Imprensa Nacional, 1956.

LOPES, Manuel e outros. *Colóquios Cabo-verdianos*. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1959.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literatura das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

MARTINS, Vasco. "Variações Sobre a Origem da Morna", in *Oceanos*. Lisboa, CNCDP, nov./1990, pp. 94-6.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. 7ª ed. Trad. M. Marinho. Lisboa, Guimarães Editores, 1990.

MOSER, Gerald e FERREIRA, Manuel. *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo, Ática, 1985.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundividência Cabo-verdiana*. Lisboa, Caminho, 1989.

VEIGA, Manuel. "O Crioulo", in *Oceanos* nº. 5. Lisboa, CNCDP, nov./1990, pp. 91-3.