

Ana Margarida Salgueiro Rodrigues

Escola Secundária Jaime Moniz

“Heranças (des)ocultadas em *Chuva Braba*: Escolástica ou a subversão do paradigma literário feminino medieval”

[...] o homem parece ser feito de submemórias como uma casa de tijolo ou pedras. Pedras escondidas, pedras à vista, pedras disfarçadas, claros escuros espalhados pela superfície da epiderme como armadilhas [...]. Invenção [literária] é, em certo aspecto, recuperação[...] [desse] arsenal atravancado.

Manuel Lopes¹

Co-fundador da revista *Claridade* que, em 1936, segundo palavras do próprio Manuel Lopes, lançou “os alicerces da independência literária das ilhas crioulas”² e se constituiu como “o primeiro “grito do Ipiranga” literário de toda a África lusófona”³, o Autor de *Chuva Braba*, tendo passado, nos anos 20 do séc. XX, por um confessado “período experimental de pedagogia estilística de fazer à maneira de (*Oaristos*, de Eugénio de Castro, quase tudo de Junqueiro, *Les Orientales* de Victor Hugo, *Éclogas* de Bernardim Ribeiro, depois, *O Novo Lusíada* de Mário Beirão, etc)”, e cuja produção literária o escritor conservou oculta e intitulou de “Versos que escrevi antes de nascer”⁴, viria nas décadas seguintes a definir-se por uma estética realista, mais concordante com

¹ Manuel Lopes, *Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos*, (separata *Comunidades Portuguesas*, s.l., nº 29, JAN-1973, pp. 5-6.

² Michel Laban (org.), *Cabo Verde. Encontros com Escritores*, vol. I (Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992), p. 76.

³ João Lopes Filho (org.), *Vozes da Cultura Cabo-Verdiana. Cabo Verde visto por cabo-verdianos* (Lisboa: Ulmeiro, 1998), p. 138.

⁴ *Ibidem*, p. 146.

o intento *claridoso* de “fincar os pés na terra, pensar Cabo Verde, sentir Cabo Verde”⁵.

Este propósito de enraizamento literário, não só protagonizado por Manuel Lopes, mas também pelos restantes companheiros que com ele fundaram aquela revista (Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Pedro Corsino de Azevedo e o mecenas madeirense Manuel Velosa, um “claridoso não literato”, como lhe chamou Baltasar Lopes⁶), implicou um percurso de indagação da realidade sócio-cultural insular, não só com o objectivo de denunciar os problemas e as misérias existentes nas ilhas, mas também com o desejo de resgatar literariamente a matriz cultural e o perfil humano do Homem Crioulo, que aqueles jovens intelectuais, no Mindelo, defendiam ser distintivos no panorama da comunidade lusófona. E, como afirma Alberto Carvalho, este desejo de configuração literária da realidade insular, “pela evidência, comprovava empiricamente a entidade histórica e cultural do homem cabo-verdiano”⁷, num processo que resultava inequivocamente como afirmação de uma identidade cultural autónoma.

Assim, apesar de *Chuva Braba* ser um romance escrito maioritariamente nos Açores, nos anos 40/50, aquando da permanência do autor no Faial como funcionário da britânica *Cable and Wireless*, encontramos também aí essa tendência autárquica para “fincar os pés na terra” crioula, em particular pela adopção de uma poética realista que se pauta por uma representação minuciosa do universo rural da ilha de Santo Antão, consubstanciada quer na descrição da paisagem,

um carreiro que, serpenteando entre o milharal tenro de regadio e a méréda de ervilhas congo carregadas de flores vermelhas e amarelas, ia desembocar no caminho público, umas cinquenta jardas mais acima. Já as sombras da tarde galgavam as vertentes opostas, derramavam-se para lá da Ribeira dos Bodes, e o Monte da Gávea, pontiagudo e solene, sossobrava aos poucos como um náu-

⁵ Michel Laban, *op. cit.*, p. 83.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ Alberto Carvalho, “Um pouco de Historiografia”, *O Falucho Ancorado* (Lisboa: Ed. Cosmos, 1997), p. XII.

frago sem socorro. A paz emergia dos fundos do vale onde se refugiara durante as fainas do dia; (19)⁸

quer na representação dos hábitos, costumes e crenças da população da Ribeira das Patas, como, por exemplo, as consultas ao lunário de nhô Vital, para auscultar a chegada das chuvas,

Ocê falou na chuva acabar... Nhô Vital não diz assim. Sabe ocê, segredo das águas a gente estuda na feição do tempo, a gente estuda no cariz das rochas, nas nuvens, na linha do mar, na cor que o céu mostra, no anel da Lua, na endireitura do vento, no cheiro que ele traz. [...] O lunário de nhô Vital não fala assim como ocê [...]. Diz que vai chover – e quando ele diz que chove é porque chove – a não ser se Deus não quer; (16)

ou a ida das raparigas ao Porto Novo, carregadas com os seus balaios repletos de produtos agrícolas para abastecer os faluchos que se destinavam ao Mindelo, e cuja venda contribuía para o parco sustento familiar quando as “as águas” tardavam,

o balaio grande já quase transbordava de feijão verde e mangas – mangas da terra verdachas e tenras, e mangas estrangeiras amarelas e vermelhas de polpa linhosa. Fez uma cama entre as mangas onde ajeitou a sarraia contendo os doze queijos frescos de cabra, cobriu tudo com folhas de bananeira. Depois enfiou nos rebordos tiras de carrapate cruzadas sobre as folhas para defesa contra os ventos desabridos da estrada do Porto Novo. O balaio pequeno continha duas dúzias de ovos, alguns sabões de purgueira, redondos e envolvidos em cinza, e um molho de velas também de purgueira, moles e mais grossas que charutos; (38)

ou a preparação do cuscuz pelas mulheres, na sua dança balanceada de pilar o milho,

Escolástica devia estar a fazer cuscuz [...] lá estava ela de cócoras, tentando o milho e baldeando a farinha para o saco [...]. Agora ela recolhia o rolão com

⁸ Manuel Lopes, *Chuva Braba* (Lisboa: Ed. 70, 1982). Todas as citações da obra incluídas no presente trabalho são retiradas desta edição.

ambas as mãos e ia-o deitando para o pilão[...] levantou-se, pegou no pau de pilar [...] e começou a bater com ele no pilão tum-tum-tum, com força e num ritmo de dança monótono, num vai-vem que constituía o acto mais significativo de todo o ciclo do milho; (93-94)

ou ainda, entre muitas outras referências sociológicas e antropológicas, as variadíssimas actividades agrícolas do homem da terra, na sua angustiada e sisífica labuta diária contra a estiagem,

Trazia os apetrechos da jornada: surrão às costas, a enxada pendendo do ombro esquerdo, o chapelão de palha desabado e muito puxado para a cara barbuda, calças de caqui enroladas até aos joelhos e, a proteger-lhe os enormes pés, largas alpercatas de pneu de automóvel atacadas com tiras de cabedal. Vinha coberto de pó e com riscas de suor nas pernas, nos braços [...] e no peito [...]. Jack tinha ido ao Norte auxiliar o lavrador que se queixara da falta de meios para meter trabalhadores. As mèradas cobriam-se de grama, os auxílios de Junho foram insuficientes; como as águas se demoravam, dando-lhe assim tempo para tentar mais trabalhos, pedia à dona das terras uma ajudinha [...]. Nha Joja mandou-lhe Jack, que valia por dois [homens]. (70)

Por outro lado, o realismo de Manuel Lopes não se materializa apenas em mapa silencioso da realidade insular de Santo Antão, e estende também a sua faculdade mimética à reprodução da *fala* (Saussure) cabo-verdiana das gentes daquela ilha, marcada pelas suas variações dialectais e sociolectais: *fala* dos que sempre ficaram, exprimindo-se com as suas atávicas idiossincrasias linguísticas, como, por exemplo, o discurso de nha Joja:

– Estou aqui a agoitar-te desde quando. Vai dizer a nhô Sansão pra pear seus bichos porque senão, se voltam a descer na propriedade, mando-os coimar. Compadre enxotou-a ribeira arriba por não ter corda, e ela pode virar pra trás outra vez [...]. Ai a minha vida cheia de apoquentações, se não é uma coisa é outra, Jesus Cristo!; (60)

mas também a *fala* daqueles cabo-verdianos que, viajando pelo Mundo, recriam o seu linguajar, assimilando traços de outras *falas* com as

quais foram dialogando, como acontece com o “brasileiro” Joquinha, padrinho de Mané Quim, que, regressado de Manáus com o intuito de levar o afilhado com ele para o Brasil, falava com um “tic brasileiro [que] tinha um sabor gozado na sua boca”⁹.

Com o mesmo propósito de ostentação da realidade insular, o romance discute a questão da identidade do Homem Crioulo, da dita *caboverdianidade*, quando selecciona, como tema central em equação, o conflito entre dois modos de ser Cabo-verdiano, ambos orientados pelo desejo de sobrevivência às condições adversas vivenciadas no arquipélago: o daqueles que são detentores, segundo palavras de Alberto Carvalho, de uma “alma telúrica primária, por enraizamento na terra” e que, por isso mesmo, se recusam a partir, como acontece com o protagonista Mané Quim¹⁰; e o dos outros cabo-verdianos, representados em personagens como Joquinha e Mariano, senhores de um espírito viageiro, e que, com os olhos postos no mar, esperam e sonham com as hipóteses de bem estar, conforto e experiências aventurosas, advinhados nessas outras margens para além do horizonte entrevisto das ilhas. E se, pelo simples facto de representar o confronto entre esses dois perfis de Homem Crioulo, claramente alegorizado, no final do romance, na imagem do abismo que separa Mané Quim do seu padrinho, *Chuva Braba* já “fincava os pés na terra”,

Entre ele e o padrinho cavava-se o abismo, no fundo do qual uma corrente caudalosa corria; para um era de água doce, para outro aquela água era salgada. Mas tanto fazia, fosse um braço de mar trazido pelos ventos dos oceanos, ou um ribeiro pela trabuzana das chuvas. Não se podiam encontrar e caminhar juntos porque essa água salgada ou doce separava-os, colocava cada um no seu caminho: o caminho do mar e o caminho da terra. E não era tanto a distância que os apartava mas a direcção dos seus caminhos opostos, a diferença de suas lutas, (155)

⁹ Manuel Lopes, *Chuva Braba*, *op. cit.*, p. 14. Todas as citações da obra incluídas no presente trabalho são retiradas desta edição.

¹⁰ Alberto Carvalho, *op. cit.*, p. XXI.

esse enraizamento torna-se ainda mais intenso porque a história termina com o regresso de Mané Quim à sua Ribeira das Patas, no último momento antes de embarcar com Joquinha para a “terra longe”. Inesperadamente, uma “chuva braba”, que dá título ao romance, abate-se sobre Santo Antão, fazendo com que o irresistível cheiro “húmido, farto, de terra encharcada” e à espera da enxada do homem, reate os laços que prendiam Mané Quim à “paz da sua ribeira mansa” (148-149), dando a vitória definitiva ao *desejo de ficar* que derrota, assim, a *vontade de partir*.

Porém, em *Chuva Braba*, o processo de enraizamento literário não se fica apenas pelo mapeamento sociológico, antropológico, linguístico, geográfico, ideológico, etc. do universo insular de Santo Antão¹¹, ou pela apologia do telurismo e pela defesa da permanência nas ilhas com a vitória de Mané Quim sobre Joquinha. Manuel Lopes vai mais longe, ao desenvolver uma poética que, à semelhança das dos seus colegas *claridosos*, visa a emancipação relativamente ao sistema literário português. Autonomia esta materializada em *Chuva Braba*, não só pela adopção de um *realismo cabo-verdiano* e, por conseguinte, distinto do Neo-realismo lusíada ou dos realismos brasileiros seus contemporâneos, mas também porque aí surge uma escrita que, dialogando com o cânone literário português, subverte alguns dos seus paradigmas, num jogo de continuidade/ruptura que decorre de um processo de *caboverdianização* desses modelos ancestrais.

Em entrevista a Michel Laban, Manuel Lopes afirma que, ao fundar *Claridade*,

um grupo de amigos pensou que se devia criar uma revista que permitisse romper com a tradição clássica-romântica de motivos alheios à nossa realidade [...]. A tarefa era, portanto, fincar os pés na terra, pensar Cabo Verde, sentir Cabo Verde [...] através duma literatura original sem o esforço de procurar ser original [...]. Reflectindo o homem e a paisagem de Cabo Verde, [...] [a Literatura Cabo-

¹¹ Manuel Lopes afirma, a propósito das suas obras: “Recebo lições do real através da vivência e da observação. As minhas narrativas são testemunhos sociológicos, [...] sem a intenção de o ser [...] As personagens [...] são testemunhos vivos da sua época e do seu meio e podem servir a História”. Michel Laban (org.), *op. cit.*, p. 92.

-verdiana] não se confundirá, parece, nem com a portuguesa, nem com a africana, nem com a brasileira, embora provindo de raízes mais ou menos coincidentes [...] não é ou procura ser uma literatura de imitação¹².

Destacam-se das palavras acima transcritas três ideias que nos parecem relevantes: que a Literatura *Claridosa* (e, portanto, também a ficção de Manuel Lopes) se quis assumir como uma literatura original e distintiva das Literaturas Portuguesa, Africanas e Brasileira; que surgiu em ruptura com a tradição clássico-romântica de motivos alheios ao universo cabo-verdiano e a qual, então, proliferava nas ilhas; e que, apesar de todas as divergências, haverá uma matriz comum entre a Literatura Cabo-verdiana e a Literatura Portuguesa contemporâneas.

Implícito em afirmações como estas, reside o conceito de Autor-leitor (tantas vezes assumido por Manuel Lopes¹³) e o qual não pode deixar de se associar ao conceito de texto literário como unidade polifónica (Bakhtin), onde se cruzam, dialogam e reescrevem outros textos, cuja identificação contribui decisivamente para uma leitura profunda daquele. Aliás, Lopes chega mesmo a afirmar que, pese embora o realismo da sua obra, “a criação literária é um produto da imaginação[...] feita de reminiscências”, quer das “experiências directas”, quer das “colhidas em relatos orais ou escritos fornecidos por outrém”, acrescentando ainda: “Nada trazemos do nada. A palavra *invenção* não tem um significado absoluto.”¹⁴

Assim, este autor claridoso inscreve a sua obra e, por extensão, a Literatura Cabo-verdiana emergente nos anos 30/40 do séc. XX, naquilo que, por exemplo, André Topia definiu como o “lugar simultaneamente central e problemático em que joga a escrita desde o fim do século XIX”, o que demonstra também toda a *modernidade* que envolveu a instauração do sistema literário crioulo¹⁵.

¹² *Ibidem*, pp. 83-92.

¹³ A título de exemplo cf. entrevistas de Manuel Lopes citadas ao longo deste artigo, onde ele destaca as obras e autores que leu.

¹⁴ Manuel Lopes, *Considerações sobre as personagens de ficção e seus modelos*, (separata *Comunidades Portuguesas*, s.l., nº 29, JAN-1973, p. 5.

¹⁵ André Topia, “Contrapontos Joycianos”, *Poétique. Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades* (Coimbra: Liv. Almedina, nº 27, 1979), p. 171.

No respeitante a essas “raízes mais ou menos coincidentes” entre Literatura Cabo-verdiana e Literatura Portuguesa contemporâneas, temos testemunhos de que Manuel Lopes as conhecia e bem, afirmando-se, com regularidade, como leitor de obras portuguesas até como autor submetido à sua influência, nomeadamente no já por nós referido “período experimental de pedagogia estilística”. E se Manuel Lopes teve o cuidado de ocultar esses juvenis textos feitos “à maneira de” autores portugueses, por serem “versos que escre[eu] antes de nascer” (entenda-se, nascer como escritor cabo-verdiano), verificamos que a mesma atitude de *velamento* será desenvolvida pelo autor, no período já claramente realista e em particular no romance *Chuva Braba*, através do processo intertextual parodístico que encontramos dissimulado, por exemplo, na construção da personagem Escolástica.

Definindo paródia como jogo irónico em que prevalece a repetição com distância crítica, a qual se promove através de um processo de *transcontextualização/inversão* de textos anteriores, e como “abordagem criativa da tradição” que marca mais a diferença do que semelhança entre os textos em diálogo, Linda Hutcheon acrescenta ainda que, subjacente à paródia, não está um processo de imitação nostálgica, mas antes uma “confrontação estilística, uma recodificação moderna” que se estabelece como modo possível de “fugir às normas estéticas estabelecidas pelo uso” e, como acto pessoal e paradoxal de suplantação/inscrição na continuidade histórico-literária¹⁶. Será este complexo e camuflado processo de “reciclagem artística” (Rabinowitz citado por Hutcheon) que iremos encontrar também em *Chuva Braba*, pretendendo com ele, Manuel Lopes, subverter o código vigente (o da Literatura Portuguesa) e, assim, promover a transformação do sistema literário em causa, contribuindo para a diferenciação da Literatura Cabo-verdiana relativamente à da metrópole. Ou seja, cabo-verdianizando, *transcontextualizando* (para usarmos o termo de Hutcheon) o paradigma da donzela medieval (a que teve acesso, se não directamente, pelo menos através das *Éclogas* de Bernardim Ribeiro), o autor de *Chuva Braba* rejeita o cânone literário português, mas, paradoxalmente, inscreve-se

¹⁶ Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, (Lisboa: Ed. 70, 1989), pp.17-52.

também no mapa dos autores herdeiros da Literatura Portuguesa e, em especial, da Literatura Medieval Peninsular.

De facto, com a personagem Escolástica, Manuel Lopes não imitou apenas a vida insular; imitou parodisticamente a própria literatura, como processos complementares na afirmação da autonomia cultural de Cabo Verde.

Não há dúvida de que Escolástica corresponde a uma mimese da jovem crioula da Ribeira das Patas. Caracterizada como uma jovem de “cabelo áspero” (p. 45), de “andar bamboleante, quase espalhafatoso”, com uma “cintura de pilão [...] exageradamente estreita mas firme como um tronco de batuque” (p. 24), Escolástica usa, como trajavam as jovens cabo-verdianas dos meios rurais, “a saia repuxada e amarrada por baixo da cintura com uma tira de carrapate, à maneira de cinto duplo, o lenço mal atado caindo para a nuca e, em lugar de blusa, um corpete de grosso tecido branco decotado e mal justo” (p. 24). O seu quotidiano é preenchido pelas tarefas que ocupavam as jovens de Santo Antão: pilava o milho para o cuscuz; com uma lata, recolhia água da ribeira local para abastecimento familiar; labutava nos socalcos da terra; lavava a “roupa, no tanque da chã” (p. 100); iluminada pelas velas de purgueira, preparava, de madrugada, os balaios carregados de géneros agrícolas que, com o raiar do sol, iria transportar à cabeça e vender no Porto Novo, acompanhada pelas amigas da mesma idade; encontrava-se com o namorado junto à mangueira existente no caminho de sua casa, no ribeiro ou no tanque, sem o conhecimento da mãe, nha Totona, a única familiar com quem vivia, uma mulher “feia, magra, desajeitada de corpo, assanhada como gata parida, difícil de se contentar nas suas simpatias” (p. 23), e que vigiava a filha “como galinha no choco” (p. 39), “espiando, repreendendo, matraqueando as queixadas ou lombando nela com a vara de marmelo” (p. 41), para que fosse mais ágil no seu infundável trabalho, ou para que se afastasse de rapazes.

Assim, jovem donzela, num universo verdadeiramente cabo-verdiano, dominado por mulheres, em que os homens estão ausentes (mortos, como o seu pai; ou emigrados, como os dois filhos mais velhos de nha Joja), ou então se apagam perante a resistência e o enérgico labor femininos, quando a cruel estiagem queima os campos e arruína as vidas (como acontece com nhô Bexugo, o marido de nh’Ana, e o

próprio Mané Quim, a certa altura da história), Escolástica representa também a nubente cabo-verdiana. Ela sabe que “não era da mesma classe que Mané Quim” e, apesar de não esperar que o filho de nha Joja “um dia viesse a casar com ela” (p. 27), e de suspeitar que ele se prepara para emigrar para o Brasil, entrega-se de corpo e alma ao seu “macho”, “como certos animais destinados ao sacrifício e que [...] vão morrendo sem uma queixa” (p. 50)¹⁷.

Escolástica sabe, à semelhança de todas as mulheres do seu mundo rural-insular, que, com ou sem casamento, permanecendo Mané Quim na Ribeira das Patas ou partindo para o Brasil, será ela “quem [irá] [...] sofrer todas as consequências” (p. 69) do seu acto de entrega voluntária e consciente. Na madrugada em que a “carne dele penetrara a carne dela” (p. 50), Escolástica podia ter fugido, mas recusou fazê-lo:

“não se mexeu; sentiu-se estranhamente [...] preparada para o que desse e viesse [...] como se tivesse havido uma combinação; como se o destino tivesse determinado e ordenado aquilo, e ela aceitado o veredicto de boa vontade e com resignação”. (45)

Do mesmo modo, ela tem consciência de que

“os homens não param num lugar [...]. Ora estão aqui, ora estão acolá, como se tivessem todos nagóia nos pés. Mas não estão bem nem aqui nem acolá, porque não tomam afeição a nada e a ninguém”. (42)

E, neste sentido, a namorada de Mané Quim simboliza claramente o destino da mulher cabo-verdiana, configurando-se, inclusivamente, como uma actualização do mito crioulo da Chuva e da Terra evocado, por exemplo, por Tói Mulato no romance *Chiquinho* de Baltasar Lopes, sendo que esta actualização mitémica contribui também para acentuar a cabo-verdianidade da personagem¹⁸.

¹⁷ Acerca dos hábitos e rituais que conduzem (ou não) ao casamento em Cabo Verde cf. João Lopes Filho, “Casamento”, *Cabo Verde. Retalhos do Quotidiano* (Lisboa: Ed. Caminho, 1995), pp. 37-59.

¹⁸ Por vezes é a Terra que assume a fisionomia de mulher: “o calor subia da terra

Com este mito, a tradição cabo-verdiana, por um lado, explica a crónica situação de estiagem verificada em Cabo Verde, e por outro, define a essência do homem-varão (identificado com a Chuva que fecunda a Terra, partindo de imediato para outras paragens) e da mulher (identificada com a Terra, martirizada pelo abandono do marido-Chuva e pela fome dos seus filhos que não conseguia suprir, apesar de todo o seu trabalho). Tói Mulato conta, então, no romance de Baltasar Lopes, que:

no princípio do mundo, a Terra era uma mulher muito bonita e muito infeliz. Vendo os seus filhos morrer por falta de comida, saía todas as noites a vaguear e ia chorar nos cumes das rochas os seus amores perdidos. Ela tinha-se casado com um moço leviano que nunca lhe aparecia inteiro, mas sim partido em pinguinhos de água. A Terra ficava sempre com gana do amor incompleto do seu marido. E este saía pouco depois, a visitar as mães-de-filho que tinha por esse mundo fora.¹⁹

Esta identificação Mulher/Terra verifica-se frequentemente em *Chuva Braba*, e particularmente em Escolástica. Ela é, como a Terra, o reduto consolador das angústias de Mané Quim, é a âncora com “contornos definidos e meigos e palavras de ternura” que anula momentaneamente a desorientação causada pela proposta de Joquinha e lhe restitui a “paz do coração” (p. 56). Quando ela confronta o namorado com a probabilidade de ele partir e, “carregada de raiva e indignação”, se afasta dele com a sua dor silenciosa, Mané Quim fica com “uma sensação de infelicidade e abandono, como se mais um laço se quebrassem e o deixassem à deriva na sua solidão e no seu pânico” (p. 28).

como rescaldo dum incêndio [...]. Mané Quim sentiu-se envolvido da sua carícia benfazeja, e, aos poucos, restituído do bem estar e da tranquilidade que o padrinho lhe havia tirado [...]. As montanhas postavam-se à volta nuas, cinzentas, estáticas, à espera da noite” (p. 20); “o silêncio voltou a povoar a sinistra obra do daninho, a terra violada por mãos assassinas” (p. 96). Em outras ocasiões é a mulher que toma os contornos da Terra – “Nha Joja ouviu calada [...]. Tantas lágrimas tinham deslizado pela face que formaram aquela ruga vertical, singularmente dolorosa – como a água das chuvas cavando ribeiro, deixando a sua marca na fisionomia da paisagem” (p. 30).

¹⁹ Baltasar Lopes, *Chiquinho* (Pontinha: ALAC, 1993), p. 35.

Por outro lado, Escolástica identifica-se ainda com a Terra, porque, como a plantação do Ribeirãozinho, foi violentada no seu corpo e na sua alma. No seu corpo, quando “uma dor aguda [...] lhe anunciou que a carne dele penetrara a carne dela” (p. 50) e quando, mais tarde, revelado o namoro entre ela e Mané Quim, a mãe lhe deu, por diversas vezes, “uma carga de açoitos de vara de marmelo” (p. 100). Na sua alma, em primeiro lugar, quando, “feri[da], deshonra[da]” (p. 69), tem de suportar solitariamente, com silêncio e resignação, tudo isto sozinha, sem a protecção do desorientado e imaturo namorado; e, depois, quando, açoitada pela mãe, suporta a dolorosa visão da partida já esperada de Mané Quim, sem uma palavra de despedida:

de madrugada, [...] [Escolástica] por cima do muro acenando para [Mané Quim], e a mãe a correr para ela com o varão de marmelo, e ela aguentando as varandas e acenando sempre, até que foi arrastada à força... (156)

Porém, o amor importante em *Chuva Braba* não é tanto o que une Mané Quim a Escolástica, mas o que liga o protagonista ao seu *humus* natal. Daí que, perante a “visão de estrago e ruína ali no seio dos seus trabalhos”, o jovem, revoltado contra o daninho que lhe violentara a terra, “esquece de pronto a zanga de nha Totona e os maus presságios e ameaças que evocava”, esquece-se de “Escolástica aguentando sozinha o temporal” (p. 95). Na verdade, a história dos amores de Mané Quim e Escolástica não é o tema central de *Chuva Braba*. Este núcleo diegético surge no romance aparentemente apenas com duas funções: reproduzir o perfil e o destino sofrido da mulher crioula, com as suas “industriosas saias” (p. 46), sempre fundida com a Terra, ao ponto do narrador afirmar que “a ilha era delas”, elas que “tinham os pés endurecidos por todos os caminho” (p. 47); e, por outro lado, representar um motivo para o gradual processo de amadurecimento do protagonista Mané Quim, desde a fase da perda da inocência com a proposta do padrinho, em que o filho de nha Joja, “trémulo e confuso” (90), espera que a mãe o proteja e decida por ele, até ao momento em que, depois de ter tomado consciência de que, pela primeira vez, tem “uma mulher sob a sua responsabilidade” (p. 91), Mané Quim perde o medo e, inabalável, toma a decisão (e executa-a) de *ficar* na sua Ribeira das Patas.

Contudo, para que Escolástica represente a mulher cabo-verdiana e seja um motivo que justifica o amadurecimento do filho de nha Joja, ela tem de ser construída e é enquanto construção parodística que consideramos que esta personagem desempenha uma outra função camuflada no romance: a de questionar o paradigma literário português, afirmando a especificidade da literatura cabo-verdiana.

A paródia do modelo medieval, em Escolástica, anuncia-se, desde logo, no nome atribuído à personagem. Independentemente de este antropónimo feminino ser comum em Cabo Verde, a sua ocorrência, quando confrontada com as afinidades existentes entre a personagem que o ostenta e a donzela medieval, revela-se irónica. Escolástica, no romance de Manuel Lopes, é tudo menos especulação, saber livresco, estudo dialéctico num tempo de lazer. Ela, de facto, encerra uma filosofia e um método, porém em tudo afastados dos da escola medieval. O método é o da experiência dificultosa no labor quotidiano da sua ilha; e o saber alcançado (embora negado pelo comportamento final de Mané Quim) não se prende com as verdades teológicas ou “científicas” da escolástica medieval, mas antes com a simplicidade da vida rural de Ribeira das Patas: a verdade alcançada por Escolástica é a de que homens e mulheres não se confundem na sua maneira de ser – elas enraizadas e determinadas em sobreviver na sua ilha; eles instáveis, sem laços que os ancorassem a elas e à sua terra. Nisto se resumia a fragilidade da efémera felicidade da mulher cabo-verdiana.

Por outro lado, quando confrontamos aquilo que Giuseppe Tavani e Stephen Reckert e Hélder Macedo afirmam acerca do universo feminino representado na Cantiga de Amigo galego-portuguesa com a personagem Escolástica, verificamos o já referido jogo de continuidade/ruptura característico da paródia, no processo já também por nós evocado de transcontextualização/inversão do paradigma da donzela medieval²⁰.

Personagem feminina criada por um autor masculino, Escolástica surge no romance, à semelhança da donzela nas Cantigas d’Amigo,

²⁰ Stephen Reckert e Hélder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. (Lisboa: Assírio e Alvim, 1996), p. 268; Giuseppe Tavani, “A Cantiga de’ Amigo”, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa* (Lisboa: Ed. Comunicação, 1988), pp. 139-175.

embora com menos acuidade dado o seu relevo secundário na história, como “*persona*” (Reckert), como voz feminina juvenil que dá conta do seu amor contrariado pelas circunstâncias da vida, sentimento que, por isso, é fonte de sofrimento e motivo de lamento. Quer através do discurso directo, quer através do discurso indirecto livre ou da reprodução do espaço psicológico de Escolástica, Manuel Lopes procura representar, no âmbito do fingimento poético, também salientado por Reckert e Tavani nas Cantigas de Amigo, as vivências e o mundo interior da “*dona virgo*”, mas agora cabo-verdiana:²¹

Virou-lhe as costas. Homem medroso é o que ele era. Lutar com ela, rasgar-lhe a roupa de baixo, feri-la, deshonrá-la, e agora cheio de medo que os outros saibam da sua façanha. Como se não fosse ela quem viesse a sofrer as consequências. Deu-lhe vontade de gritar que sim, que contou a todo o mundo a sua brutalidade. Mas afastou-se a toda a pressa. (69-70)

Assim, a filha de nha Totona surge ao longo do romance como donzela nubente que, por isso mesmo, se insinua junto de Mané Quim num jogo de dissimulação sedutora que opera numa mescla de falso pudor e malícia sensual. À semelhança da jovem representada pelos trovadores galego-portugueses, também Escolástica informa o namorado de que se irá banhar na ribeira pela madrugada, onde penteará o seu “cabelo áspero” (p. 45) e, afectando desinteresse em relação a Mané Quim e uma inocente indiscrição, a jovem incita-o, implicitamente, ao encontro amoroso junto às águas, num ritual e num espaço que, como refere Helder Macedo, simbolizam respectivamente a revelação da experiência núbil e a sensualidade feminina:²²

– É melhor ficares na tua cama. Tu sabes quando chega a hora de levar de vara sou eu que levo e não tu. Joanhina vai buscar-me na minha casa. Mesmo eu tenho

²¹ Stephen Reckert, “I. Semiótica da cantiga. Cantigas medievais como significantes poéticos de significado antropológico”, *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. (Lisboa: Assírio e Alvim, 1996), p. 28; Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 139.

²² Helder Macedo, “III. Uma cantiga de Dom Dinis”, *Do Cancioneiro de Amigo*, (3ª ed. (Lisboa: Assírio e Alvim, 1996), pp. 67-68;

de me levantar cedinho pra tomar banho primeiro.

– Onde é que vais tomar banho?

– Uá! – exclamou ela virando-se para ele e soltando uma nova gargalhada. Pra quê que queres saber? Naturalmente vais-me esfregar o corpo?

Ele ficou desconcertado[...]. Escolástica fingiu zangar-se.

Tal como a donzela medieval, a filha de nha Totona tem consciência da sua condição de jovem-fêmea – “a bananeira renovou os guinchos de dor, no seu estertor de parturiente. Foi para isso que as bananeiras vieram ao mundo: parir filhos, pensou Escolástica. As mulheres também” (p. 45) –, assim como também sabe o poder de sedução que exerce sobre o namorado:

Gostava de falar com ele assim, como de homem para homem, para lhe levantar o ânimo. Era um rapaz envergonhado, diante de gente trancava a boca [...]. Escolástica porém sabia puxar-lhe pela língua. (25)

Vulnerável, como quando, na manhã do encontro na ribeira, “desamparada na sua nudez, o medo apoderou-se dela [...]. Medo de homem. Assim nua e fácil presa” (p. 43), mas simultaneamente determinada em prosseguir o seu relacionamento com o afilhado de Joquina, Escolástica é frágil e forte como a “alva” donzela da cantiga de D. Dinis, que se queda “em ira”, depois de se ter exposto voluntariamente ao desejo do amigo simbolizado no vento²³. Porém, afastou-se deste paradigma feminino pelo tipo de mulher que representa. À feminilidade da jovem dos trovadores, Manuel Lopes contrapõe, na sua personagem, a robustez masculinizada e telúrica da mulher de Santo Antão. Escolástica tinha, como a amiga Joaninha, “a cintura estreita, mesmo muito estreita”, que “lhe emprestava uma falsa aparência de fragilidade” (p. 48), mas o seu corpo não era um “corpo delgado” como o da donzela de Martim Codax que, “eno sagrado, em Vigo”, dançava para o seu amigo²⁴. A sua vida afanosa não lhe permite ir a bailes e muito

²³ Dom Dinis, “Levantou-s’ a velida”, Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos (org), *A Lírica Galego-Portuguesa* 3ª ed. (Lisboa: Ed. Comunicação, 1991), pp. 294-295.

²⁴ Martim Codax, “Eno sagrado, em Vigo”, *ibidem*, pp. 264-265.

menos a romarias, até porque o único local de culto referido no texto, a “capela abandonada com o oitão desguarnecido e triste virado para o caminho” (p. 26) se encontra fechado, simbolizando quer o abandono divino a que aquela gente estava relegada, quer a impossibilidade do casamento canônico entre Mané Quim e Escolástica. Porém, o movimento da dança acompanha o cotidiano da jovem e exibe-se involuntariamente, perante o olhar indiscreto de Mané Quim, quando, preparando o milho, Escolástica, não no adro da igreja, mas no profano “terreiro” da sua casa, pega no “pau de pilar” e começa “a bater com ele no pilão tum-tum-tum, com força e num ritmo de dança monótono” (p. 93).

Actividades robustas como esta desenvolvem, na jovem da Ribeira das Patas, um corpo másculo, mas vigorosamente sensual. Ao “cabelo áspero” e à “cintura de pilão, exageradamente estreita mas firme como num torno de batuque” (p. 24), acresce, no seu retrato, a referência a umas “pernas estriadas de músculos” (p. 24), uns seios “lutando desesperadamente para se soltarem da prisão do corpete” (p. 94), umas coxas “batendo contra o pilão e recuando” (p. 94), umas “mãos ásperas e calosas de homem, como se não fossem dela, como se fossem mãos trocadas” e uns “dedos ásperos-grossos dedos calosos de homem” que ensaboam o seu corpo até este “ficar liso como peixe” (p. 43). Portanto, um retrato que, embora pautado pela “corporalidade” que Tavani destaca na descrição da donzela graciosa das Cantigas de Amigo²⁵, se distancia claramente desta, subvertendo-a e configurando uma imagem muito mais coincidente com a figura da mulher rural de Cabo Verde.

Igual processo de “transcontextualização” se opera no que diz respeito ao amor representado no romance. É certo que o relacionamento existente entre Mané Quim e Escolástica é, como muitas vezes o da donzela e seu amigo, uma ligação contrariada, quer pela vigilância apertada e protectora da mãe, quer pela (anunciada, mas não concretizada) partida do mancebo para o mar. Contudo, a diferença instala-se, porque a provável ausência de Mané Quim não se deve à participação deste no fossado, mas antes à necessidade dele emigrar para o Brasil, e também porque o sentimento que liga os namorados assume contornos dife-

²⁵ Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 155.

rentes dos da lírica galego-portuguesa. Focando o espaço psicológico de Escolástica, o narrador revela-nos o conceito de amor-raiva que a domina, um sentimento que tem pouco quer do idílico sensualismo, por exemplo, registado em cantigas como a simbólica “[Levous’ a louçana], levou-s’ a velida” de Pero Meogo, quer da melancolia dolorida e ansiosa encontrada em outras composições como a “Ai eu, coitada, como vivo em gram cuidado” de D. Sancho.²⁶

Escolástica “não sabia o que era amor. Nunca usou dizer essa palavra nem precisava dela”, pois considerava-a “uma palavra maluca e pretensiosa, sem significado”. A namorada de Mané Quim, que com ele se “engalfinhava” em “luta renhida” (p. 26), rolando no chão, apenas “sabia o que era gostar com raiva” e, de facto, o seu “amor” pelo filho de nha Joja assume os contornos de um sentimento rústico, brutal, intenso como a vida da mulher cabo-verdiana na sua labuta diária contra a miséria, a fome, a seca e o abandono; uma vida também ela ferina e profundamente enraizada na terra.

Este sentimento amoroso é acompanhado por outros sentimentos também frequentes na Cantiga de Amigo: a ansiedade nervosa e ambígua da jovem que, junto à ribeira, como a donzela de Meendinho junto à ermida de Sam Simiom, vê tardar a chegada do amigo e, dominada por uma onda inconstante de emoções, “experimentou uma sensação mista de alívio, decepção e frustração” (p. 44); a indignação magoada perante a desolação das expectativas relativamente ao comportamento de Mané Quim, depois deste ter desvendado a sua intimidade, comportamento esse que ela entende (embora sem razão) como revelador de cobardia, de indiferença e de egoísmo, evocando-nos, deste modo, a dor dilacerante expressa pela donzela de Nuno Fernandes Torneol, que vê o amigo tolher os “ramos em que siiam” as simbólicas e delicadas aves, confidentes das suas madrugadas de amor; e ainda o sofrimento angustiado no momento da partida do namorado, em que ela, impotente e já saudosa, nem sequer se pode despedir dele.

²⁶ Pero Meogo, “[Levous’ a louçana], levou-s’ a velida”, Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos (org), *A Lírica Galego-Portuguesa*, 3ª ed. (Lisboa: Ed. Comunicação, 1991), p. 268; Dom Sancho, “Ai eu, coitada, como vivo em gram cuidado”, *ibidem*, p. 129.

É certo que a jovem nunca declara o seu amor-raiva ao amigo, mas o sentimento deixa-se revelar, antes de tudo, pela reiterada questão – “Sempre tu vais, ahn?” (p. 50) –, cuja (não-)resposta silenciosa de Mané Quim a angustia e a faz perder o sono como “nunca lhe sucedera na vida” (p. 41), fazendo ecoar na nossa memória a agónica pergunta da donzela de D. Dinis que questiona “as flores do verde pino” insistentemente, sobre o paradeiro do seu amigo²⁷. Para além disto, o amor-raiva de Escolástica é também desvelado, aquando da entrega do seu corpo virgem “na manhã inaugural da sua carne e do seu sangue” (p. 50), junto ao ribeiro, como acontece a tantas meninas nas Cantigas de Amigo.

Quanto ao cenário em que Escolástica se insinua, ele remete-nos também obliquamente para os dois universos em causa: o da Cantiga de Amigo e o das ilhas crioulas. Trata-se, como já vimos, de um contexto rural, um espaço que, embora assumindo traços do bucolismo da literatura portuguesa medieval e renascentista – “o fio de água”, limpo e puro; o “pipilo” de uma pequena ave; a “aragem [...] leve, fresca, ao longo do leito” da ribeira; a donzela que se encontra “nua e trémula” e que, após o banho, se “envolveu [...] frienta, no lençol” (p. 42-43) –, contudo subverte esses modelos paisagísticos, quando Manuel Lopes, como seria de esperar pelo realismo adoptado, introduz na sua descrição da ilha de Santo Antão, elementos que enraizam a *cena* representada no universo cabo-verdiano. Por exemplo, as plantas referidas são aquelas que verosimilmente se encontram naquela ilha – os “inhames espalmados” (p. 42), as bananeiras e as figueiras bravas –; a ave cujo canto se ouve não é o rouxinol ou a cotovia, mas um simples “pardaleco” (p. 42); e a ribeira referida surge de uma “cachoeira” (p. 42), termo que não se encontraria certamente num texto medieval ou clássico.

Por outro lado, verificamos que as personagens que povoam esse cenário entram igualmente no jogo de continuidade/ruptura, quando confrontadas com aquelas que contracenam com a donzela trovadoresca.

²⁷ Dom Dinis, “– Ai flores, ai flores do verde pino”, Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos (org), *A Lírica Galego-Portuguesa*, 3ª ed. (Lisboa: Ed. Comunicação, 1991), p. 292.

Como refere Giuseppe Tavani a propósito do cancionero de amigo, estas figuras ora assumem o papel de deuteragonistas que condicionam a atitude da jovem, ora surgem como elementos simbólicos e que, por vezes, “reflectem, objectivados até à identificação total”, os sentimentos da donzela²⁸. E é isto mesmo que encontramos em *Chuva Braba*.

Assim, para além de Mané Quim (o amigo), de nha Totona (a mãe-oponente), de Joaninha (a amiga íntima de Escolástica), da terra/montanhas (símbolo da mulher), e da água da ribeira (símbolo da fecundidade feminina), temos o vento que, assistindo ao banho de Escolástica na ribeira, se transformou “num súbito pé de vento, sarabandeou, tomou uma qualidade táctil de abraço gelado envolvendo-a” (p. 43), podendo, por isso, como nos poemas medievais, ser entendido como símbolo do amigo, que simultaneamente anuncia a aproximação de Mané Quim, também ele dominado por uma “brutalidade de macho”, e envolvendo Escolástica com “os braços à roda da cintura” (p. 50).

Do mesmo modo, plantas e animais com valor simbólico encontram-se ao longo de todo o romance, mas, em vez das “flores do verde pino”, das avelaneiras floridas e do veado tão destacáveis na Cantiga de Amigo, surgem-nos, em *Chuva Braba*, outros elementos: os “ramos espinhosos da uva-de-macaco” (p. 44), que, puxando o lençol da jovem, quando esta, nua, se enxugava junto à ribeira, com “a mesma implacável pertinácia e tenacidade” (p. 45) verificáveis no “esforço brutal” e determinado de Mané Quim (“através dos espinhosos e primitivos obstáculos dos sexos”) (p. 50), podem ser entendidos como representantes simbólicos do namorado da donzela; a bananeira que, vindo ao mundo (como as mulheres, acrescenta a filha de nha Totona) apenas “para ter filhos”, “no seu estertor de parturiente”, guincha “de dor” (p. 45) como Escolástica ao ser tomada pelo mancebo, simbolizando, deste modo, a própria jovem nubente preparada para a sua função reprodutora; e temos ainda a cabra, símbolo do espírito andarilheiro e provocatório da resistência determinada, da capacidade de adaptação a um meio sempre agreste e inóspito, características que, no romance, caracterizam a jovem núbil cabo-verdiana, também ela, como a cabra, “a pedir macho” (p. 21) e

²⁸ Giuseppe Tavani, *op. cit.*, p. 140.

dotada de “uma firme leveza de pés”, um “instinto caprino de andar na rocha” (p. 40).

Verificamos, assim, que Manuel Lopes, através da paródia, recupera, pela subversão/transcontextualização, uma tradição literária que remonta à Cantiga de Amigo medieval, procedendo a uma síntese magistral deste património literário com elementos do universo natural, social e cultural da ilha de Santo Antão. O Autor fincava, também deste modo, os “pés na terra”, contribuindo para a instauração de uma literatura “verdadeiramente” cabo-verdiana, sem, contudo, deixar de ser herdeira da matriz da Literatura Portuguesa de que se queria autonomizar.

Hélder Macedo lembra-nos que escrita e leitura têm de dominar códigos sócio-culturais coincidentes para que se alcance uma leitura sem os frequentes “mal-entendidos”²⁹. Foi esse o caminho que tentámos traçar com o presente trabalho: descortinar no romance *Chuva Braba* outros códigos, que não apenas o realista, já tão associado pela crítica à ficção de Manuel Lopes. A obra deste autor claridoso ultrapassa em muito as convenções realistas, ocultando, sob a aparente simplicidade de um texto que apenas diz querer “fotografar” a realidade popular e genuína de Cabo Verde, a “sofisticação cultural” atribuída por Linda Hutcheon aos cultores da paródia, que, através deste irónico processo de velamento/desocultação, continuidade/ruptura, contribuem para a renovação do sistema literário em vigor. Foi também este o papel de Manuel Lopes no momento da emancipação da Literatura Cabo-verdiana.

²⁹ Hélder Macedo, “Uma Cantiga de Dom Dinis”, *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed. (Lisboa: Assírio e Alvim, 1996), p. 61.