

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 4, 1984

Páginas 44 - 59

Escatologia e Cosmogonia em  
HORA DI BAI de Manoel Ferreira

Laura Cavalcante Padilha

UFF

"Pedirei  
Suplicarei  
Chorarei  
Não vou para Pasárgada"  
(Ovídio Martins)

Pensar a literatura produzida na África de língua portuguesa passa, necessariamente, pelo pensar a posição que ocupa, no conjunto desta literatura, a obra do português de origem, Manoel Ferreira, que, no dizer de Maria Aparecida Santilli, estabelece "com as ilhas Caboverde (...) uma autêntica aliança, deliberada e devidamente legitimada pelos ritos de uma prática literária"<sup>1</sup>, começada em 1948 e que se prolonga até hoje.

A aliança de que nos fala Santilli tem em Hora di bai, a nosso ver, um de seus momentos de maior força. Neste romance, Manoel Ferreira adentra-se em uma

perspectiva caboverdiana, deixando de lado a bagagem cultural colonialista que sua origem lhe pudesse ter dado. Assim é que buscará, na obra em questão, tematizar a "gente da fome" tangida pela seca, vencida pelo descaso dos dominantes e que, por isto mesmo, se vê compelida a emigrar, abandonando as noites "sabes" e "silenciosas" de Mindelo como canta Chico Afonso, o cantador de mornas, que acalanta os flagelados com sua voz e as notas de seu instrumento.

Por outro lado, percebe-se em Hora de bai a trajetória surpreendida em outros textos pertencentes ao conjunto das literaturas africanas de língua portuguesa, ou seja, uma trajetória que vai da escatologia à cosmogonia, como a querer marcar a necessidade de criar-se uma nova África, a partir do grande caos que se instaurara com a noite colonialista. É claro que os sentidos de tal trajetória serão diversificados aqui e acolá, mas é inegável que ela se faz presente, tanto em um poema como "Epopéia" do santomeense Francisco José Tenreiro, como no conto "Caminhos da Liberdade", inserido na obra Estórias do Musseque do angolano Jofre Rocha ou em poemas de Agostinho Neto, também de Angola, o que já foi apontado por Alexandre Pinheiro Torres em seu estudo: "A poesia de Agostinho Neto: entre o espaço e o ser"<sup>2</sup>.

Eis a razão por que a presente leitura de Hora di bai privilegia os dois significantes escatologia e cosmogonia e se propõe a surpreender o modo pelo qual ambos se articulam no romance. Pensa-se poder afirmar que

o grito de reafirmação e liberdade presentifica-se na obra de Manoel Ferreira com o fim de convocar os homens para a necessidade de ficar na terra, não mais se entendo a morna "Hora di bai", como fazem diversos personagens em momentos distintos da narrativa. O texto no texto — a morna "Hora di bai" na narrativa Hora di bai —, reflexo de espelhos, eis como se articula o segredo de certa forma demoníaco, da necessidade de abandono da terra e que, ao enunciar-se, segue o seu rito de exorcismo. A obra de Manoel Ferreira mostra o caos e anuncia o Ano Novo, a verdade nova. Eis o que esta leitura se propõe mostrar, lembrando que a nomenclatura que ora se usa foi buscada em Mito e realidade de Mircea Eliade<sup>3</sup>.

### 1. O Caos como princípio

O romance se abre instaurando o caos, ou melhor, mostrando as marcas de um caos já instaurado. O primeiro espaço narrativo, a ilha de São Nicolau, é um espaço nitidamente escatológico e, assim como a Bíblia, em Gênesis I, 2, nos diz que: "A terra estava vazia e nua" antes do ato genésico, assim também a terra caboverdiana nos é apresentada como "terra nua e requeimada" (p. 18) no primeiro fragmento do texto, antes que os fatos narrativos genesiacamente se inaugurem. Terra nua, em ambos os textos, sem marcas de criação ou criaturas. Tal idéia se intensifica em Hora di bai, quando o narrador diz: "Ervas, rebentos, raízes, tudo desaparecia na vora

gem da seca e do calor" (idem) e que "a paisagem" se mostra "descarnada" (ibidem). Tudo o que, segundo a série bíblica, se criara, desaparece da terra de São Nicolau que, crestada, perde a condição de nutriz de seus filhos que devem, por isso mesmo, deixá-la, fugindo ao caos.

O fragmento 1 é descritivo e as ações narrativas propriamente ditas se iniciam com a chegada do veleiro e com a luta dos retirantes para tomarem lugar nele, que é "mandado por Deus Nosso Senhor" (p.19). O veleiro funciona como nova arca bíblica, abrigando, em seu ventre, os eleitos, os que, por ele, poderiam chegar "à outra ilha distante e abençoada onde todos encontrariam abrigo e proteção" (idem). Também eles vão em busca da "terra da promessa" (ibidem), no caso, São Vicente.

A seca, disseminadora e escatológica, tem, mesmo que às avessas, a função do dilúvio bíblico e os homens a percebem como "maldição" - "A maldição da estiagem. Da fome" (p.18) -, lutando por deixar a ilha no "navio mártir" (p.21). O capitão, como Noé, não tem como "contrariar as ordens", as "Ordens do Governo" (p.19), o grande "deus" que domina as ilhas e que, como o Senhor bíblico (a maiúscula os nivela textualmente) decide quem se pode, ou não, salvar. A viagem se inicia sob o signo do arbítrio, do aleatório e seguem no veleiro "os da lista" (expressão do texto), com o sonho de encontrarem a terra prometida.

Durante o percurso, o que resta aos homens para exorcizar o demoníaco da fome, da morte e do medo?

Narrar suas histórias, também elas, como a da narrativa tutora que os abriga, histórias da fome, da seca e da morte. Este segundo espaço narrativo, o do veleiro Senhor da Areias, se torna preche de vozes que contam histórias de fomes antigas, de outras secas e de muitas mortes, reduplicando, especularmente, a macro-narrativa. O mesmo é contado de várias formas, com cada um puxando obsessivamente a conta de seu rosário de contar. Diz Rollo May: "Tradicionalmente o homem vence o demoníaco denominando-o. Desta maneira o ser humano cria um sentido pessoal com o que era anteriormente um ameaçador caos impessoal"<sup>4</sup> (grifos do autor). Eis o processo: cada um busca não morrer, vencer o escatológico, narrado. Como Scherazade, pelo contar, mantêm-se vivos, como já assinalou Todorov.<sup>5</sup>

As micro-narrativas, que se encaixam na narrativa tutora, formam, assim, um tecido textual que reforça e intensifica o que o narrador da macro-narrativa conta. Vejamos algumas delas:

A primeira é a de Júlia Vicente e assim se inicia: "Uma vez estava em Soncente eu quis voltar para São Nicolau. (...) Tínhamos comida e tudo enquanto graças a Deus. (...) Depois quando fome veio vindo, primeiro morreram Antone e Lela (...)" (p.21). Aí está o mesmo contado do fim para o princípio - da fartura para a fome e a morte, elos de uma mesma cadeia. Sucedem-se outras narrativas: a de Salibânia, por Nita Mendonça; as de Nhô Mochinho - o grande contador de histórias da viagem -, a

história lembrada por Chica Miranda - um parto seguido de morte - quando ela faz o parto de Conchinha no veleiro , etc. Constrói-se, assim, um tapete narrativo com as sombrias linhas da seca, da fome e da morte, os três grandes fios significativos do texto. É sempre o mesmo que, uma vez dito, é sempre um outro, suplementando as lacunas do que já foi contado; o bordado preenche o risco.

É dizendo que se exorcizam os demônios, sa be-se ser prática antiga. Por isto, todos dizem, cada um de sua vez, a sua história, no fundo, a mesma história . Buscam o "sentido pessoal" de que fala Rollo May, tentan do vencer o "ameaçador caos impessoal" em que se encontram. São suas narrativas, portanto, forma de exorcismo , ao mesmo tempo em que representam uma tentativa de vencer o caos, para que, assim, construam a história de si mes mos. De escravos e senhores, pelo dito.

Paralelamente às histórias da gente da fo me (expressão do texto e que grifamos), outra voz se faz ouvir no veleiro: a do cantador de mornas, Chico Afonso, que é, em nossa leitura, o duplo do autor, além de ter, co mo personagem, a função de ajudante do capitão. Estas mor nas funcionam como suporte lírico, cantadas que são por alguém da "terra", suportes das "verdades" narrativas de Hora di bai de Manoel Ferreira, alguém que não é da "ter ra". Daí o mornista ser o duplo por excelência do autor. Diz Maria Aparecida Santilli sobre as mornas que se in crustam no romance: "Estes minitextos, com o lastro de sentido trazido de seu contexto anterior, valendo como um

substrato etimológico, ilustram bem as raízes de inspiração caboverdiana que se movimentam, como núcleos temáticos que passam a ser, o romance"<sup>6</sup>.

Na leitura que ora se faz, percebe-se nas mornas, cantadas em todo o decorrer do romance, a organização lírica, um outro reflexo, portanto, do que contam as macro e micro-narrativas. Por isto, inicialmente, o mornista apercebe-se que: "Havia (...) um desencontro entre as canções que ele entoava e o sofrimento que a seus pés se estendia" (p.22) e, percebendo-o, vai buscar as mornas de Nhô Eugênio, pois só ele sabia pegar na tragédia do povo." (idem). Não há espaço para outro dizer que não seja o da "tragédia do povo". Logo, de maneira lírica, Chico canta o mesmo, fechando o círculo com todas as formas de dizer possíveis. O lírico suplementa o épico e se fundem no mesmo espaço de escatologia.

## 2. Mindelo: o esfacelamento do sonho edênico

Do mesmo modo que o veleiro Senhor das Areias é o segundo espaço da narrativa - o primeiro é São Nicolau - a cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente (ou Soncente, capital do arquipélago) é o terceiro. Espaço do desejo dos sobreviventes da leva de São Nicolau que, em seus imaginários, o haviam configurado como o paraíso edênico, a terra da promessa, como se viu. Em uma de suas mornas, canta Chico Afonso: "Noite de Mindelo é sa-be e silenciosa" (p. 38), momento em que, interpretando

oniscientemente o pensamento dos flagelados, diz o narrador: "todos iam ao encontro de uma vida melhor, dobrando o mar salgado". (idem). No entanto, ao iniciar o fragmento 9, o narrador questiona o mornista: "Noite de Mindelo é sabe e silenciosa, canta o troveiro. Porém o troveiro teria razão?" (p. 40) e fecha o mesmo fragmento, obsessivamente reiterando: "Canta o troveiro que noite de Mindelo é suave e amorosa. Bem, isto dito, e voltando atrás, o troveiro, naquela época da fome, teria razão?" (p.41). Instaure-se a primeira desconfiança com tais perguntas.

Ao chegarem os retirantes à nova ilha, dá-se a morte de Conchinha. A função desta morte na narrativa é responder, concretamente, à desconfiança do narrador. Seu corpo morto marca a noite de Mindelo, a desfazer a visão lírica da morna cantada por Chico Afonso. Citam-se os trechos: "Olhou atordoada para todos os lados. E enquanto os seus olhos se afaziam à luz mortiça dos candeeiros, descortinou grupos de pessoas amontoadas na ponta-de-praia, deitadas, abandonadas à noite". (p.61) . E mais adiante: "Caiu. Caiu redondamente no cimento do cais. Caiu e lá ficou. Levou-a a carroça da Câmara, ao outro dia, na plamanhãzinha" (idem). Esfacela-se a visão edênica na cena da morte de Conchinha, cujo corpo não se abriga sequer na terra, mas no cimento duro e frio do cais. O troveiro não tinha razão.

Também a degradação de Mochinho - o grande contador de histórias do veleiro - reitera ser São Vicente um espaço escatológico. Diz o texto: "Sempre em



briagado já ninguém o tomava a sério" (p. 84) e mais adiante: "Agora feito num trapo, arrastando o seu alcoolismo podre e a sua perna doente" (p.85). A cena de sua morte - páginas 114 e 115 - repete e reitera a de Conchinha, só que com cores mais dramáticas. Indicamos a leitura.

A prostituição da menina de dez anos, filha de Chica Miranda, tem também a função de desmitificar, por completo, São Vicente como a terra da reconstrução sonhada pelos sobreviventes de São Nicolau. Não há como, a exemplo da morte de Mochinho, citar trechos da cena entre a menina e o alferes - ele próprio a metáfora do poder colonialista na plena ação antropofágica do uso/abuso do corpo do dominado, representado simbolicamente também pela menina. A própria disposição, na página branca do livro, dos diálogos incisivos e curtos remete a uma cena dramática. O autor se utiliza como que de outro registro gráfico para chamar a atenção do leitor para a cena, palavra do próprio texto: "Acreditava (o alferes) na cena porque ele próprio a vivia" (p.78) (grifo nosso).

Em São Vicente, o que seria cosmogonia se faz escatologia. A destruição dos seres humanos se intensifica e urge nova retirada desta vez para o trabalho escravo nas roças de São Tomé. Ao invés do Governo (mantemos a maiúscula do texto), quem freta o barco é o poder capitalista dos dominantes, cuja riqueza cada vez mais se acumula, através da reorganização do mundo escravo,

dentro da própria África. O contrato é outra forma de escravidão pensada pelo colonizador branco, mimetizado até mesmo na pele do intermediário caboverdiano. Escravidão escamoteada sob as vestes da salvação social e econômica para os flagelados da seca e da fome: "Os que regressavam contavam os sofrimentos nas terras de São Tomé. (...) Velhos, novos, sadios, estropiados, tudo arrebanhado na ganância dos engajadores." (p. 115).

A narrativa não mostra o destino dos que embarcam no 28 de maio, para um outro espaço falsamente edênico. Ao contrário, mostra a revolta dos que ficam e que decidem pelo saque e pilhagem do armazém - símbolo do poder do intermediário capitalista que organizara a nova leva e, ao mesmo tempo, único espaço de fartura na cidade. Palavras de ordem começam primeiro a sussurrar-se na noite: "Povo conspirava, ameaçava" ou "Povo não pode aguentar esta vida" ou ainda "Cabo Verde tem de lutar" (p.112).

Do sussuro, passam ao grito e à ação. Esta merece uma outra forma de organização lingüística no espaço narrativo, como que o marcar no tempo, graficamente, a força da ação que se instaura. Os homens deixam de ser vítimas de um caos de que não podem escapar e estabelecem eles próprios o caos, na forma de luta contra o instituído. Luta bastante desorganizada, é verdade, mas, de qualquer forma, um gêrem da revolta que buscará estabelecer uma ordem social mais justa, portanto, uma nova cosmogonia. Ao tentar atingir o reduto da autoridade capitalista - o armazém e a casa de Sebastião Cunha - a massa está

tentando construir o seu próprio "paraíso" tal como postula o materialismo histórico. O paraíso não é doação, terra prometida por qualquer autoridade, mas construção da massa proletária oprimida, em busca de uma ordem social mais justa e que dificilmente virá sem luta. Eis aí, em nossa leitura, o primeiro sentido que toma o mito cosmogônico em Hora di bai.

### 3. O canto do Ano Novo ou a promessa de uma nova cosmogonia.

O último fragmento do texto é de Nha Venância. A sua voz é a escolhida para fechar a narrativa. Seus cismares, suas recordações, ao som da "morna de antigamente: Hora di bai" (p. 153), encerram o romance. Abrimos aqui um parêntesis, para lembrar que a morna "Hora di bai", tantas vezes referida no decorrer das ações narrativas, não é inserida pelo narrador em seu texto. Vários personagens são mostrados a cantá-la, mas, ao contrário do que faz com outras mornas, o narrador não a transcreve. Por quê? Porque o texto é a própria "morna", entoada epicamente por ele...

Voltemos à cena final da obra, onde, no conto do Ano Novo recordado por Nha Venância, se enconde a mensagem de esperança do texto. A promessa de uma nova cosmogonia. Transcrevemos: "Véspera do Ano Novo, à tardinha. A miudagem, em grupos, corria as ruas da cidade, batendo de porta em porta, pedindo e cantando as boas-vin-

das de um Ano Novo.

Boas Festas!  
Bom Ano!  
Que hoje venha  
Novo ano  
Com melhor gosto  
e mais alegria  
Boas festas!

Passaram pela sua porta e não resistiu. Mis  
turou-se com eles" (p. 153).

Aí está, explícito, o mito cosmogônico, com sua força e intensidade. É no mito do Ano Novo, nos votos de "melhor gosto/e mais alegria" do canto exorcizado, que Manoel Ferreira vai buscar a promessa de esperança. Pr  
udentemente ele não apresenta a festa em ação, mas como re  
cordação. De qualquer modo, explicita a promessa.

Apesar de trabalhar o caos, denunciá-lo, em sua narrativa, de todas as formas possíveis: caos na natu  
reza - "terra nua e requeimada", "paisagem descarnada" ;  
caos nos homens - como Mochinho, o senhor da tradição, que se esfrangalha e apodrece; caos nas instituições - a re  
pressão colonialista que prende Dr. César e Dr. França ,  
por exemplo; caos social - a prostituição de crianças, etc,  
apesar de tudo isto, Manoel Ferreira sucumbe ao apelo da  
esperança e traz o anúncio do Ano Novo. Não é Ano Novo  
ainda, mas véspera de; não é realidade ainda, mas prome-  
sa.

Para nós, a função de ter inserido a recordação de Nha Venância é trazer, para o manifesto do texto, a possibilidade de uma nova cosmogonia, contida no canto e no folguedo da festa ritualística. Pelo devaneio, a personagem substitui o desprazer do momento em que quer deixar a terra, pelo prazer que esta mesma terra já lhe dera, fazendo com que desista de partir. Com isto, a narrativa segura sua mensagem de esperança.

Citamos Eliade: "A renovação por excelência tem lugar no Ano Novo, quando se inaugura um novo ciclo temporal. Mas a renovatio efetuada pelo ritual do Ano Novo é, no fundo, uma reiteração da cosmogonia. Cada Novo Ano recomeça a criação"<sup>7</sup>. Mesmo não sendo ação, mas recordação, o ritual se faz presente no texto e, com ele, a reiteração da cosmogonia de que fala Eliade; por isto, Nha Venância ao lembrar, se sente livre: "Correndo, cantando, gritando, livre, livre, livre, oh, como era bom ser livre" (p.153). A liberdade sonhada se encontra na terra e, não, fora dela. É ficar e lutar; é ficar e abrir espaços, pois resta ainda a esperança de poder ser livre, trazendo para a praxis a sensação retida pelo imaginário.

Assim, voltando do devaneio, penetrando de novo no Simbólico lacaniano, Nha Venância decide que a hora é de ficar e o romance se fecha com nova palavra de ordem: "Desfaçam as malas. Já não embarcamos para Lisboa" (p.153). Deste modo, já não é Hora di bai e, ao invés de optar pelo ritmo pelágico, o homem escolhe o novo ritmo, o telúrico, e decide por criar, na própria ter

ra africana, um novo cosmo, ressacralizando o espaço de seu viver.

O fato de a narrativa se encerrar com a frase: "Já não embarcamos para Lisboa" dá uma resposta à dúvida do homem africano, sempre dividido entre sua própria herança cultural e a herança da metrópole; entre o impulso de ficar em seu próprio espaço totêmico e o ter de deixá-lo, premido por várias circunstâncias históricas. Na opção consciente pela terra, feita por Nha Venância, como que se fecha o caminho do mar e se abre o caminho da própria terra, caminho a ser trilhado pelo homem, a partir da decisão de lutar contra o caos que é à noite colonialista.

O romance Hora di bai anuncia, assim, simbolicamente, através de Nha Venância, a necessidade de lutar por ficar na terra para aí instaurar-se um novo espaço cultural, tendo por base a consciência crítica do homem africano, decidido a fazer-se senhor de seu próprio destino histórico. Como em outra parte assinalamos: importa a conscientização de que o paraíso é construção, não doação e que cabe ao homem, como ser da História, construí-lo. Por isto mesmo, o português Manoel Ferreira, apesar de contar histórias de partidas, convida o homem africano a ficar, aliando-se, conspiratoriamente, não só com Cabo Verde, mas com toda a África em especial com:

"Aqueles que não inventaram nem a pólvora nem a bússola  
aqueles que nunca souberam domar o vapor nem a eletricidade

aqueles que nunca exploraram nem os mares nem o céu  
mas aqueles sem os quais a terra não seria a terra".

(Aimé Césaire)<sup>8</sup>

---

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. SANTILLI, Maria Aparecida. "Manoel Ferreira: a história de um novelista e suas histórias da "Terra Trazida", in: FERREIRA, Manoel. Hora di bai. São Paulo, Ática, 1980, p.3.
2. PINHEIRO TORRES, Alexandre., in: O neo-realismo literário português. Lisboa, Moraes, 1977, p.206-213.
3. ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Tradução de Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
4. TODOROV, Tzvetan. "Os homens-narrativas". In: As estruturas narrativas. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo, Perspectiva, 1970.
5. MAY, Rollo. Eros e repressão: amor e vontade. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis, Vozes, 1973, p. 187.
6. SANTILLI, Maria Aparecida. Obra citada, p. 13.

7. ELIADE, Mircea. Obra citada, p. 43.

8. Citado por MARGARIDO, Alfredo. Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa. Lisboa, A regra do jogo, 1980, p. 159.