



## CONTOS E CANÇÕES POPULARES NA POESIA MODERNA DE CABO VERDE

*FOLK TALES AND SONGS IN MODERN CAPE VERDE POETRY*

*CUENTOS Y CANCIONES POPULARES EN LA POESÍA MODERNA DE CABO VERDE*

**Rui Guilherme Silva**

Centro de Literatura Portuguesa - Universidade de Coimbra

[ruiguilherme@gmail.com](mailto:ruiguilherme@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0386-6750>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e67417

Recebido: 28 fev. 2025

Aprovado: 20 jun. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons

Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

**RESUMO**

Baltasar Lopes da Silva propunha-se inventariar o *folclore novelístico*, os *jogos infantis* e a *música popular* das suas ilhas crioulas. Jaime de Figueiredo explicava que o modernismo cabo-verdiano havia acolhido do modelo brasileiro o interesse literário e poético pelo *quotidiano* e o *folclore*. A poesia moderna de Cabo Verde, com expressão exemplar nas páginas da revista *Claridade* (1936-1960), reescreve a tradição oral narrativa ou musical moldando-a no idioleto dos seus poetas, incorporando dados regionais e locais quando exógena, integrando o maravilhoso nas suas coordenadas insulares, sahelianas e mestiças, denunciando a miséria das ilhas ou apelando à revolta, recorrendo quando necessário à paródia iconoclasta. Este artigo procura dar conta da presença de alguns contos e canções populares em poemas de Jorge Barbosa, Osvaldo Alcântara, Gabriel Mariano e outros. O enraizamento destes poetas na tradição oral cabo-verdiana envolve a inclusão de dados verosímeis na fantasia das estórias poéticas, a incrustação de fragmentos narrativos no corpo lírico dos poemas ou a reconfiguração semântica do intertexto tradicional nas poéticas individuais ou na história colonial do Arquipélago.

**PALAVRAS-CHAVE:** folclore, poesia, Cabo Verde, conto, canção.

**ABSTRACT**

*Baltasar Lopes da Silva set out to list the novelistic folklore, children's games and traditional music of his Creole islands. Jaime de Figueiredo stated that Cape Verdean modernism had inherited the literary and poetic interest in everyday life and folklore from the Brazilian example. Modern Cape Verdean poetry, with exemplary expression in the pages of the magazine Claridade (1936-1960), reinvented the oral narrative or musical tradition, adapting it to the idiolect of its poets, incorporating regional and local data when exogenous, integrating the marvellous into its insular, Sahelian and mestizo coordinates, denouncing the misery of the islands or calling for revolt, resorting when necessary to iconoclastic parody. This article seeks to show the presence of some folk tales and songs in poems by Jorge Barbosa, Osvaldo Alcântara, Gabriel Mariano and others. The rooting of these poets in the Cape Verdean oral tradition involves the inclusion of verisimilar data in the fantasy of poetic stories, the incrustation of narrative fragments in the lyrical body of the poems or the semantic reconfiguration of the traditional intertext in individual poetics or in the colonial history of the Archipelago.*

**KEYWORDS:** folklore, poetry, Cape Verde, tale, song.

**RESUMEN**

*Baltasar Lopes da Silva se propuso enumerar el folclore novelesco, los juegos de niños y la música tradicional de sus islas criollas. Jaime de Figueiredo afirmó que el modernismo caboverdiano había heredado del ejemplo brasileño el interés literario y poético por la vida cotidiana y el folclore. La poesía moderna caboverdiana, con expresión ejemplar en las*



*páginas de la revista Claridade (1936-1960), reinventó la tradición oral narrativa o musical, adaptándola al idiolecto de sus poetas, incorporando datos regionales y locales cuando eran exógenos, integrando lo maravilloso en sus coordenadas insulares, sahelianas y mestizas, denunciando la miseria de las islas o llamando a la revuelta, recurriendo cuando era necesario a la parodia iconoclasta. Este artículo pretende mostrar la presencia de algunos cuentos y canciones populares en poemas de Jorge Barbosa, Osvaldo Alcântara, Gabriel Mariano y otros. El enraizamiento de estos poetas en la tradición oral caboverdiana implica la inclusión de datos verosímiles en la fantasía de los relatos poéticos, la incrustación de fragmentos narrativos en el cuerpo lírico de los poemas o la reconfiguración semántica del intertexto tradicional en las poéticas individuales o en la historia colonial del Archipiélago.*

**PALABRAS CLAVE:** folclore, poesía, Cabo Verde, cuento, canción.

### Ouvir para escrever o folclore cabo-verdiano

Sugeria Jaime de Figueiredo, em 1961, que “as afinidades brasileiras” haviam emprestado à poesia da primeira *Claridade* os sentidos peculiares do *quotidiano* e do *folclore*. Se aquele tinha expressão exemplar em Jorge Barbosa, a “inspiração folclórica” revelava-se, mais diversamente, na novelística popular presente em Osvaldo Alcântara (por exemplo, no uso das histórias do Boi Dourado), na mítica da *terra-longe*, versada por Pedro Corsino de Azevedo (“Terra-longe” é precisamente o seu poema mais citado), ou na evocação, em António Nunes, do *fuco-fuco* santiaguense (no poema “Puxim Mêndi”). Sobre a presença do Boi Dourado no folclore de Cabo Verde, por exemplo, o coletivo de *Claridade* – ou o próprio Baltasar Lopes – atribuía o seu interesse comparativo ao facto de se tratar de um “irmão carnal do Boto que marca a sua presença no poema *Putirum*, de Raul Bopp” (2017 [1958], p. 74).

Apesar destas importantes pistas, apenas em 1998 surgirá, pela mão de Oswaldo Osório, o primeiro estudo sobre as “Influências e reflexos da literatura oral na poética cabo-verdiana”. O autor fora já responsável pelo volume *Cantigas de trabalho. Tradições orais de Cabo Verde*, apoiado pela Subcomissão para a Cultura criada aquando das Comemorações do 5.º Aniversário da Independência de Cabo Verde. Editado com o propósito de “estimular o gosto pelo estudo das nossas tradições orais” (Osório, 1980, p. 21), este livrinho contém um disco de vinil com doze cantigas recolhidas, transcritas, traduzidas, introduzidas, comentadas e anotadas pelo autor de *Clar(a)idade assombrada*. Já em “Influências e reflexos da literatura oral na poética cabo-verdiana”, Oswaldo Osório propõe-se detetar “o húmus cultural tradicional” presente na criação poética escrita, bem como – e destaco o substantivo crioulezante – “referenciar a *reelaboração* desse fundo cultural, desse folclore ou dessas tradições” (1998, p. 27). Osório atém-se, contudo, a dois poetas e quatro poemas (que se enumeram indicando a respetiva “reelaboração”): de Osvaldo Alcântara, “Noturno”, em que ocorre o real fantástico, e “Brancaflor”, no qual emergem o

encantamento e o clima pressago; de Pedro Corsino de Azevedo, “Terra-longe”, que transcreve o acalento do texto original<sup>1</sup>, e “Galinha branca”, este subvertendo a inocência do intertexto através da denúncia da emigração e da morte “em anos de crise”. Quando ligada à denúncia da miséria das ilhas ou ao apelo à revolta, a reescrita da tradição, seja a falada ou a cantada, recorre por vezes a semelhantes processos de paródia iconoclasta. Antes da análise dos poemas escolhidos, porém, convirá sintetizar a percepção antropológica da oralitura cabo-verdiana, muito devedora das teorias da criouliização cultural.

O estudo de João Lopes Filho sobre “As estórias na cultura cabo-verdiana” abre, precisamente, com uma asserção de teor crioulista: a narrativa tradicional cabo-verdiana “constitui um interessante exemplo da interpenetração cultural ocorrida nas ilhas” – mormente por permitir detetar processos de “reapropriação simultânea de elementos” europeus e africanos (Filho, 2002, p. 50); ou seja, porque as narrativas de origem se encontram razoavelmente fixadas, pode o investigador determinar os procedimentos recorrentes nas recriações operadas na sua atualização crioula. Jan Vansina (1968, p. 58) atribuía ao *esquecimento* as alterações ocorridas na transmissão das narrativas tradicionais, distinguindo a comum perda da memória, por um lado, do olvido das circunstâncias explicativas de uma tradição, por outro. No caso de Cabo Verde – como nos espaços crioulos em geral –, acrescentam alterações que decorrem menos deste olvido do que da necessidade de adequação dos contos ao novo e diferente “contexto sociocultural de cada ilha” (Filho, 2002, p. 50)<sup>2</sup>.

Partindo desta constatação, e apesar da natureza fantástica do folclore narrativo, referida ainda por Lopes Filho (na tradição oral) e por Oswaldo Osório (na poesia escrita), podemos afirmar que a eficácia recreativa e ética que acompanha normalmente a transmissão das estórias tradicionais dependerá da presença nelas de índices mínimos de verosimilhança. Um exemplo elucidativo da inclusão de dados verosímeis em contos exógenos foi apontado por Baltasar Lopes (2017 [1949], p. 31), na revista *Claridade*, a propósito da adaptação de “O monge e o passarinho” (na versão de Manuel Bernardes) às coordenadas topográficas e sociais de Santo Antão. Neste caso, além da presença de topónimos (Ribeira

---

1 Gabriel Mariano (1991, p. 120) remete as falas da figura materna deste poema para os versos de uma das histórias populares do ciclo da Terra-longe. Surge na recolha de Elsie Clews Parsons (1968, p. 307-308), com o título “Fuga”. Paralelamente a este caso, podemos ler em Luís Romano (1970, p. 30) a cantiga “Galinha branca”, usada nos jogos de escondidas e incrustada por Pedro Corsino Azevedo no seu poema homónimo.

2 Ou mesmo à fauna de cada ilha. Existe, por exemplo, um conto do ciclo do Lobo e Chibinho com diferentes versões no Fogo, em São Nicolau e em Santo Antão. Na versão do Fogo, quando Ti Lobo está caindo do céu encontra-se com uma “passadinha” (*Halcyon leucocephala*) e confunde o seu bico com um irresistível pedaço de carne. Ora, como esta ave só se observa no Sotavento (Fogo, Brava e Santiago), nas versões do Barlavento o isco fatal é outro: um balaio cheio de bolos (São Nicolau) ou a mesa de uma boda de casamento (Santo Antão).

Grande, Povoação) e de atividades coletivas próprias da ilha (ida à padaria, pagamentos das décimas prediais), Baltasar Lopes assinala ainda a adequação do conto ao novo contexto de comunicação: o facto de o narrador ilhéu não cumprir uma função prosélita, ao contrário de Bernardes, permite-lhe dispensar o remate redentor da narrativa original. Conforme veremos, também Osvaldo Alcântara há de acrescentar diferentes *pontos* aos *contos* que ecoam em alguns dos seus poemas.

### Contar estórias à boca da manhã

Ouçamos, em primeiro lugar, Jorge Barbosa (2002, p. 184-185) apresentando os “Contadores de histórias” do Arquipélago. Aparentemente, o contexto de transmissão das estórias exposto no poema corresponde às descrições antropológicas contemporâneas: também Lopes Filho remete esta prática para o espaço rural e para “a boca da noite”<sup>3</sup>. Este antropólogo refere, sobre o assunto, que “existe a superstição de que não se deve contar histórias antes do pôr do sol, porque pode acontecer algo de mau a um dos presentes”, acrescentando, no entanto, que a escolha da noite se dever ao facto de ser essa “a melhor altura para ativar a socialização e a imaginação coletiva” (2002, p. 55). Já Luís Romano (1970, p. 78) regista que, segundo a crença popular, quem conta estórias durante o dia fica com as mãos cobertas de verrugas, superstição que atribui à tentativa de impedir os escravos de se distraírem com tais fantasias. Porém, se Lopes Filho indica que o hábito se mantém, “principalmente nas zonas rurais” (2002, p. 53), o registo de Barbosa insiste no envio desta prática para o passado (no advérbio “antigamente” e no imperfeito “cantavam”), um tempo em que as estórias garantiam a comunhão do ilhéu com o universo, já que as estrelas “parece que ouviam também...”. Finalmente, o movimento surpreendente deste texto há de dar-se no desenlace da narrativa: os velhos contadores calaram-se, expectantes, porque esperam o final da história das ilhas – “para também/ a poderem contar”. A transposição semântica da *estória* oral para a *história* do Arquipélago – cuja epifania vem demorando longamente – acaba por servir, neste caso, um dos temas mais caros à lírica barbosiana: o do *destino* individual e coletivo do cabo-verdiano<sup>4</sup>.

---

3 *Na Bóka Noti* (1987) é precisamente o título da antologia de contos tradicionais recolhidos e publicados por Tomé Varela da Silva.

4 O último poema de *Arquipélago* (1935), precisamente intitulado “Destinos”, termina com este dístico referente às ilhas: “Destroços de um naufrágio!.../ ...Mas o naufrágio continua...”. Em *Ambiente* (1941), pergunta-se pelo “Destino ignorado” da menina que lia romances e pelo destino do “Irmão” que cruzou os mares na pesca da baleia. No “Prelúdio” ao *Caderno de um ilhéu* (1956) narra-se a hora em que “começou a cumprir-se/ este destino ainda de todos nós”. Sobre a noção de destino nestes versos, alvitra Elsa Rodrigues dos Santos (1989, p. 88) que “não se trata de determinismo, de fado que se cumpre como predestinação, característica da epopeia. Ele é sinónimo de *ato colonizador* inaugurado nessa «hora inicial»” (sublinhado da autora).

Semelhante transposição do plano fantasioso dos contos tradicionais para a história coletiva de Cabo Verde pode ler-se em “Ladeira de Passo-Amor”, de Gabriel Mariano (1993, p. 37). A filiação deste poema no gosto tradicional manifesta-se, formalmente, na sua disposição em quadras rimadas (duas assentes na redondilha maior, apresentando as personagens conforme as conhece a tradição; e duas compostas por decassílabos, nas quais se opera a transposição para o plano sociopolítico). Neste caso, conforme apontava Baltasar Lopes, o texto começa por proceder àquela adaptação de uma narrativa fantástica às referências topográficas do seu contador, já que a comum “Ladeira grande” de Passo-Amor reproduz o topónimo da Ribeira Brava, terra natal de Mariano. Assim, o sujeito poético encarna o herói do ciclo de Brancaflor, dele herdando a condição de sofrendor solidário, ainda que crente na realização futura do amor. Deve anotar-se, entretanto, que o anúncio do ditoso “dia pressentido” se exprime pela consagrada metáfora da “manhã”, cujo uso na poesia de Gabriel Mariano (como dos correlativos “madrugada” ou “amanhã”, opostos à “noite” da espera) remete normalmente para o contexto colonial do Arquipélago. Portanto, tal como em “Pluviómetro” (“Amanhã cantarei.”), em “Logo mais vem a manhana<sup>5</sup>” (neste, como em “Ladeira grande”, fundindo as expectativas amorosa e social), em “A fonte” (“Mas a noite que amanhecia”...) ou em “Capitão Ambrósio” (“Manda o povo cantar na madrugada limpa”), a *manhã* por que espera o Passo-Amor é – segundo Gabriel Mariano – a revolução política por que espera Cabo Verde.

Brancaflor e Passo-Amor são personagens igualmente presentes na poesia de Osvaldo Alcântara e no romance *Chiquinho*. Neste, é a velha Rosa Calita quem narra o início de uma estória sobre a princesa que procurava Passo-Amor. O fragmento ensina-nos que, para encontrá-lo, Brancaflor precisava de furar a sola de sete sapatos de ferro e de fugir à maldade do filho da Mãe do Vento escondendo-se num “cancarã”, que designa em São Nicolau uma “cama de caniço, sem lençol” (Romano, 1970, p. 167). A estes dados, reelaborados no poema

---

5 Sobre o termo “manhana”, explica Baltasar Lopes (2017 [1949], p. 32), na revista *Claridade*, que era muito usado na ilha de Santo Antão (e de forma exclusiva no espaço de fala portuguesa) para designar o alvor da antemanhã, fornecendo depois as formas medievais que lhe são paralelas. Em Osvaldo Alcântara, o termo surge no poema “Menino de outro gongom” com uma conotação remidora próxima daquela que encontramos em Gabriel Mariano. Neste contexto, o “gongom” de Alcântara não é “um lobisomem que tem morada perto dos cemitérios, furnas dos caminhos e outros lugares tenebrosos” (Romano, 1970, p. 145), mas “outra coisa, mais presente, mais corpórea”: uma “gélida noite” na qual a “esperança” será o único “caminho” para alcançar a *manhana*. Vera Duarte (1993, p. 39) usa este termo em “Momento XI (esquisso)”, de Amanhã amadrugada: “Manhana pela manhana montada em meu cavallinho doirado, irei pelo mundo fora à procura do sentido da vida”. No final de “Mais logo vem a manhana”, o verso “Catrina trina trinando” assenta na sequência prosódica de “Una, duna, trina, catrina”, fórmula usada em lengalengas de jogos de escondidas (cf. Romano, 1970, p. 31).

que agora comentamos, – “Brancaflor”, de Osvaldo Alcântara (1986, p. 69) –, devemos acrescentar a insistência no número sete (os “palácios”, os “dias” e as “repartições do mundo”) e no número três (as provas enunciadas pela fada, os “pastorinhos” e as personagens principais desta narrativa lírica)<sup>6</sup>. E devemos assinalar, a partir de Osvaldo Osório (1998, p. 28), a “onomástica mítica tradicional”, as “oposições distintivas” encantatórias, as “repetições significantes”<sup>7</sup> e o “clima pressago” presentes no poema “Brancaflor”. No plano da linguagem, porém, a ocorrência da tradição oral neste poema manifesta-se não apenas nas reiteraões apontadas por Osório, mas também no vocabulário de origem crioula e nos diminutivos (por vezes coincidentes): no “codê” ou “codêzinho”, no duplo “bulizinho” e no triplo “pastorinho”. Já no plano narrativo, a memória da oralidade está presente tanto na disposição da ação, na qual podemos determinar a situação inicial (v. 1-2), o desenvolvimento (v. 3-16) e o desenlace (v. 17-25); como na presença de um herói (Passo-Amor) responsável pela salvação da amada (Brancaflor) coadjuvado por algumas personagens (a fada, o “codê” do Rei) e ao qual se opõem outras (Drago-Dragante e os pastorinhos). Embora fragmentária e sintética, esta estória lírica cumpre, portanto, uma parte importante das técnicas narrativas dos seus modelos tradicionais.

Uma certa conceção convencional de lirismo afirma que, neste modo, “o eu autoral mantém em geral uma relação de implicação com o eu do autor empírico mais relevante do que no modo narrativo” (Silva, 1991, p. 583); uma paralela relação de implicação entre os modos de apropriação do material narrativo tradicional e o idioleto ou a poética de cada autor é também perceptível nos textos que estamos lendo. Assim, os contadores de Jorge Barbosa esperam pela revelação do *destino* das ilhas; assim, a *manhã* amorosa do Passo-Amor de Mariano adquire propriedades sociais e políticas. Atentemos agora na forma como Osvaldo Alcântara individualiza, no poema homónimo, a memória coletiva das estórias de Brancaflor.

---

6 A repetição simbólica do número sete é remetida por Osvaldo Osório (1998, p. 28) para o conto “A doutrina”, recolhido por Baltasar Lopes na ilha de Santo Antão. O protagonista do conto “Ti Lobo”, de Gabriel Mariano (2001, p. 95-104), narra uma estória em que se faz uso de idêntico símbolo, quando se diz que a casa de tia Ganga “era fechada com sete chaves, sete cadeados, sete trancas” (p. 102).

7 Em comentário ao conto “João que mamou na burra” (recolhido no Fogo por Teixeira de Sousa), a revista *Claridade* aponta o “recurso ao processo perifrástico, às repetições, às imagens bem concretas” nele presentes (AAVV., 2017 [1958], p. 75). Na versão deste conto publicada por José Osório de Oliveira em *As ilhas portuguesas de Cabo Verde* podem, de facto, ler-se passos como este: “Andaram, andaram, andaram, andaram, até que toparam com um buraco” (1955, p. 103). Ou logo no primeiro parágrafo: “Subiu, comeu goiaba, comeu, comeu, o filho escapou-se e caiu. Ela não sentiu. Continuou a comer, a comer, toda embebida na comida.” (p. 95). Sugestão idêntica é também dada em *Chiquinho*, quando, por exemplo, Rosa Calita conta a estória do homem da Fajã de Baixo: “Andou, andou, passou a Assomada do Mancebo...” (Lopes, 1993, p. 24).

Num âmbito intimista, este poema narra um percurso de desilusão biográfica: desengana-se quem procurou cumprir o seu destino encarnando um estranho – neste caso, um fantástico Passo-Amor. A interrupção abrupta da narrativa, pressentida no silêncio dos pastorinhos e confirmada no luto da fada, assume uma agressividade iconoclasta: não há heróis infantis, a infância morre num “bulzinho” e o mundo estreita-se em menos de “sete repartições”. Não se verifica, portanto, qualquer sentido culturalmente celebrativo nesse palimpsesto da tradição oral que enforma o poema “Brancaflor”. Pressente-se apenas o apagamento doloroso da infância – *Como quem ouve uma melodia muito triste...* – findando uma gênese cultural, de expressão coletiva, marcada pela oralidade. Acentuando este traço biográfico, o poema poderá também encenar o conflito entre o “familiar integrado” vivido em São Nicolau e o “estranho desajustado” achado em São Vicente. A hipótese, que transiro do “Prefácio” de Alberto Carvalho (1993, p. XX-XXI) ao romance *Chiquinho*, acrescentaria que a maturidade de Baltasar Lopes – paralela à urbanização da cultura em Cabo Verde – privou o universo cultural tradicional (“que é já uma síntese crioula de tradições originárias de outras geografias”) das comuns “funções de pedagogia e exemplo imediatamente útil ao quotidiano ativo”. O elogio em Baltasar Lopes da Silva (1956) dos “valores simples de vida” conservados em Cabo Verde – e capazes de resistir à estandardização cultural – corrobora retrospectivamente esta oposição.

Se Brancaflor e Passo-Amor são personagens um tanto arquetípicas, modelos de um par amoroso universalizante<sup>8</sup>, já “a coletânea de estórias mais divulgadas em todas as ilhas” é protagonizada por duas figuras com características muito marcadas pelas coordenadas económicas e culturais do Arquipélago. Na verdade, no ciclo do “Ti Lobo e Chibinho”, o primeiro encarna a figura do simplório, mentiroso, cobarde, vítima de “um incorrigível defeito famélico”; por seu lado, Chibinho representa o jovem “inteligente, esperto e astucioso” (Filho, 2002, p. 54). Para o poema que agora comentamos – “Canção de embalar”, de Jorge Barbosa (2002, p. 70-71) – interessará reter a imagem de Ti Lobo e a noção de que, nas crianças, a relação com esta personagem pode oscilar entre a adesão simpática e a repulsa amedrontada. João Lopes Filho (2002) atribui a origem da aversão ao lobo ao contexto escravagista, em que os negreiros faziam uso desse (e de outros) pavores para dissuadir as fugas noturnas dos escravos; e explica a simpatia hodierna pelo mesmo animal como um resultado do processo de familiarização que afinal o personificou na figura de Ti Lobo. Aliás, este processo de “humanização do Lobo” havia já sido desenvolvido por Manuel Ferreira (1985, p. 217-221). No conto “Ti Lobo”, de Gabriel Mariano, narram-se

---

8 Recorde-se, do longínquo ciclo arturiano, a Brancaflor por quem se apaixona Perseval; e refram-se, proximamente, as versões do conto “Brancaflor” hoje conhecidas nas línguas alemã, espanhola, galega ou portuguesa. Uma destas, recolhida por Adolfo Coelho em *Contos populares portugueses*, apresenta significativas semelhanças com a narração de Rosa Calita em *Chiquinho*.

as desventuras de um pedinte louco que se descobre parente desta personagem do imaginário popular. Mas é ainda aquele comum sentimento de receio que, no poema vertente, a Mamãe de Maninho incute no filho quando invoca Ti Lobo.

Além destas personagens, as primeiras quatro estrofes de “Canção de embalar” apresentam-nos dois adereços importantes: o “colchão de saco vazio” e o “naviozinho de lata”. O primeiro será o mesmo “catre de lona velha” em que repousa Nicolau no regresso de São Tomé, precário consolo dos condenados da Terra. O segundo torna-se símbolo de uma poética que, segundo Elsa Rodrigues dos Santos, encontra na ideia de viagem o seu “motivo fundamental” (1989, p. 67). E reencontramo-lo amiúde na poesia barbosiana, quer na forma real que convida à evasão, como em “Paquete” ou “Viagens”, quer nos simulacros paralelos ao de Maninho, como em “Navio” (desenhado na folha de papel) ou “Cinzeiro” (reconstruído como miniatura de um pacote). Gabriel Mariano (1991, p. 95-119; p. 141-157) estabelece na poesia de Jorge Barbosa uma dicotomia entre os símbolos do “pacote” e do “veleiro”. O primeiro representa, com a Terra-Longe e o Mar-Alto, a *inquietação* evasionista; já o segundo figura, com a Terra-Mãe e o Mar Ilhéu, a *serenidade* telúrica. O “naviozinho de lata” de Maninho parece capaz de sintetizar os dois modelos de Mariano. Mas o destino deste brinquedo de fantasia será navegar “nas poças da Praia Negra...” – charcos que parecem coartar quaisquer aspirações evasionistas. O topónimo, que remete para a cidade da Praia, fixa um epíteto que acompanha, com a luz que se apaga, o adiamento da manhã futura.

Interessa relevar agora a natureza da apropriação da figura de Ti Lobo realizada em “Canção de embalar”. No início do poema, como se sugeriu, ele encarna a entidade sobrenatural e fantasmagórica que perturba o sono das crianças. Trata-se, portanto, de um cenário comumente verosímil. No entanto, na dissonia semiconsciente de Maninho, Ti Lobo há de metamorfosear-se e identificar-se com o “homem branco” que “lá vai de vez em quando...”. Salvo numa leitura ingenuamente cândida, que percebesse um romance feliz entre Mamãe e o “homem branco”, o que exhibe esta “Canção de embalar” é uma relação de desigualdade de género, de classe e – eventualmente – também de cor<sup>9</sup>. Ou seja, exatamente o modelo de relação que mais contribuiu, historicamente, para a *obra de miscigenação* afro-europeia. Miguel Vale de Almeida apela, precisamente, à necessidade de não serem esquecidos “os processos de sexualidade e género, classe e estatuto, mercadorização e escravatura que estão na génese do processo da criouliização e que se reproduziram mesmo depois da abolição da escravatura ou de sucessivas modificações no sistema

---

9 Em 1941, ano em que Jorge Barbosa publica *Ambiente*, o designativo “branco” pode não referir uma pessoa dessa cor. Ainda em 1958 afirmava Gabriel Mariano: “o termo «branco», em Cabo Verde, significa não o indivíduo de pele branca, mas antes o indivíduo que na escala social ocupa uma posição elevada” (1991, p. 72).

colonial” (2004, p. 270). O que sugiro, partindo desta formulação, é que “Canção de embalar” representa uma dessas reproduções, na qual a prostituição condicionada pela miséria reedita parcialmente a mercadorização escravagista. Por outro lado, tal como nas histórias infantis, o bem e o mal são aqui maniqueistamente encarnados em figuras exemplares ou exprobráveis. Nesta *discreta e vigorosa* “Canção de embalar” (conforme a adjetivou Jorge de Sena), o visitante noturno estará, finalmente, mais próximo do medonho lobo europeu do que do burlesco e desventurado Ti Lobo<sup>10</sup>.

A relação do pequeno arquipélago crioulo com a oratura de língua portuguesa passou também pela apropriação do romance “Nau Catrineta”, breve relação de largo lastro oral e publicada no *Romanceiro* de Almeida Garrett, de 1843. O “Poema do rapaz torpedeado”, de Osvaldo Alcântara (1986, p. 101) – cujo título, em 1948, invoca o ambiente pós-II Guerra Mundial – começa por descrever uma jangada anónima. A memória da Nau Catrineta desenha-se, contudo, no início deste poema, quer semanticamente, na idêntica deriva que conduz à carência de mantimentos, quer no eco prosódico da anáfora “e já não tínhamos comida,/ e já não tínhamos mais água” (v. 5-6). O diálogo com o intertexto português envereda depois por uma subtil reelaboração do dilema moral nele narrado. Assim, na velha xácara, o gajeiro encarna a figura do demónio tentador, ao qual o capitão-general resiste por se manter fiel à sua alma; em Osvaldo Alcântara, encaixa-se a breve história de um “rapaz novo que morreu/ porque queria ver o mundo” (v. 8-9). Dir-se-ia, portanto, que o poderoso mundo venceu o rapaz desta narrativa secundária. É a memória desse destino, porém, que daí em diante substitui os findos “alimento sintético” e “leite condensado” (v. 13-14), mantendo viva a microcomunidade da precária jangada. Ou seja: é a estória contada pelo rapaz torpedeado que não deixa secar a Mãe d’Água. Tomando uma sugestão do grupo *Claridade*, que aproxima esta figura feminina do “culto africano de Iemanjá” (2017 [1958], p. 74), dir-se-ia que ao exibir o perigo de vender a alma à orgulhosa standardização de valores, esta arca novelística mantém, nas palavras de Baltasar Lopes da Silva (1956, p. 45), “uma reserva ou uma lembrança de valores simples de vida”.

### Ouvir cantar a infância das ilhas

O primeiro poema do *corpus* aqui proposto é “O baile”, de Jorge Barbosa (2002, p. 332-333), datado de 1932. Nele se descrevem a música (“dolente”, que o “rabequeiro/ compassa”), a coreografia (os “pares” que “giram/ apertados”) e o espaço (o “quarto”

---

10 Em algumas variantes, presentes sobretudo em Santo Antão, o comparsa de Ti Lobo chama-se Ti Pêde (um equivalente de “Tio Pedro”). Usando a coincidência onomástica, dir-se-ia que o companheirismo entre Ti Pêde e Ti Lobo se opõe, por exemplo, à relação de terror verificada entre o “Pedro e o Lobo” de Sergei Prokofiev.



de “terra/ batida”) onde, a um canto, “A preta sadia/ Amamenta/ Uma criança luzidia” (v. 23-25). Elsa Rodrigues dos Santos refere-se a “O baile” como exemplo daqueles textos “onde se captam os momentos e os valores mais vinculativos da realidade cabo-verdiana”, acrescentando que a “mãe preta [...], sublimada pela analogia com a Virgem Mãe [...], reitera o princípio da gestação rática” (1989, p. 88-90). No entanto, se pretendemos relevar de “O baile” os aspectos certamente apontados por Elsa Rodrigues dos Santos, será útil confrontá-lo, por um lado, com o *Diário* cabo-verdiano de António Pedro (publicado em 1929); bem como, por outro lado, com a crítica de Manuel Ferreira ao livrinho do futuro surrealista. Os intertextos prováveis do livro de António Pedro são os poemas V, “Vi um batuque...”, e VII, “E a morna...”: ambos partilham com “O baile” a opção pelo verso livre, branco, breve – uma escolha que marcará definitivamente a poesia de Jorge Barbosa; semanticamente, são-lhe próximos os registos coreográficos das danças populares – lânguidas, dolentes, longas.

Quanto à crítica de Manuel Ferreira a António Pedro, ela parte da ideia de que em *Diário* “ainda não [se] transpôs o limite *turístico*” (1985, p. 291); apenas com Jorge Barbosa, esclarece o autor de *Terra trazida*, se alcança aquela “objetividade social” que faz dele o “pioneiro de uma poesia nova no Arquipélago”. A desumanização de Cabo Verde praticada por António Pedro revela-se, segundo Ferreira, em expressões como “batuque bruto” ou “preta de lenço branco”: a primeira seria um “desavisado conceito europeu”; a segunda esqueceria a diluição social do “conceito da cor” (p. 288). Devemos recordar, todavia, que, pela mesma época, João Lopes atribuía ao isolamento do *badiu* o gosto pelos batuques – que evocariam “na insistência monocórdica do cimbó o que ficou lá longe, na África” (2017 [1936], p. 9). Lá longe, na África ainda não diluída, deveria situar-se também, segundo as observações de Manuel Ferreira, o convencional quadro da “preta sadia” amamentando o menino “esculpido/ Em ébano/ Polido...”, pois que, apesar da generosidade do crítico, mãe e filho são descritos epidermicamente no poema “O baile” do cabo-verdiano Jorge Barbosa. É certo que António Pedro explora uma distinção de cor (“preta de lenço branco”) não explícita em “O baile”. Mas podemos perguntar-nos se os versos “A *branca* sadia/ amamenta” o menino “esculpido/ Em *marfim*/ Polido...” poderiam descrever, por exemplo, a “Moça do sobrado” de António Nunes. Quanto à representação sexuada do batuque em António Pedro, os poemas “A Moça que foi ao batuque” e “Pretinha dos Picos”, de Jorge Barbosa, acrescentam-lhe, de facto, a consciência da compaixão fraterna – conservando, todavia, a impressão erótica e o designativo rático.

Além dos contos tradicionais, também algumas cantilenas e rimas infantis, sobretudo dos jogos de roda e escondidas, serão reelaboradas em textos poéticos do modernismo cabo-verdiano. Oswaldo Osório (1998, p. 28-29) destaca o caso do poema “Galinha

branca”, de Pedro Corsino de Azevedo<sup>11</sup>, em que se estabelece um paralelo entre a galinha e o cabo-verdiano: ambos catando grãos, ambos buscando a França, país que recebe – invertendo a crença popular – as crianças mortas em anos de crise. Corsino de Azevedo altera assim o sentido do intertexto folclórico para lhe acrescentar a denúncia da emigração económica e da morte infantil causada pela miséria. Ainda sobre a “presença de elementos folclóricos na literatura cabo-verdiana, mais ou menos glosados, assimilados pela própria escrita ou desenvolvidos com sentido crítico”, acrescenta Oswaldo Osório que devem ser retidos os nomes de Jorge Pedro Barbosa e Gabriel Mariano. No caso daquele, o seu interesse dever-se-á especialmente ao uso do crioulo, conforme anota António Aurélio Gonçalves no n.º 8 de *Claridade*<sup>12</sup>; as referências às crenças (na feiticeira e no diabo), às histórias (de *nha* Teodora) ou aos ritmos e instrumentos populares (a tabanca e a cimboa) presentes no poema “Mudjer di hoje”, por exemplo, não sofrem uma apropriação transformadora que supere o elogio da moralidade convencional dominante no texto. Detenhamo-nos antes, portanto, com Gabriel Mariano e Oswaldo Alcântara, em diferentes exercícios de criouliização de cantilenas infantis de origem portuguesa.

O poema “Sabará passará”, de Gabriel Mariano (1993, p. 74), constrói-se a partir da reprodução das frases melódicas da quadra “Que linda falua/ que lá vem, lá vem!/ É uma falua/ que vem de Belém”. Mas no poeta cabo-verdiano pergunta-se pela identidade de um “homem”; e responde-se ao “irmão” que esse homem é um “capitão”. O poema desenvolve-se depois em quatro dísticos de temática marinha, nos quais se anuncia, em reiteraões que lembram as barcarolas medievais, que as ondas do mar são “altas”, “duras”, “moles” – e que “não são de fiar”; entre estes dísticos, ouve-se o título e o refrão “Sabará passará”, rematando o poema com a repetição da pergunta e resposta iniciais, esta agora mais veemente, porque dada numa exclamação de quatro versos breves.

É perceptível em “Sabará passará” uma suspeição perante as ondas do mar de todo alheia à tranquilidade fluvial do intertexto português<sup>13</sup>. Uma explicação possível para a

---

11 A quase totalidade da poesia de Pedro Corsino de Azevedo (1905-1942) foi publicada postumamente. No n.º 4 de *Claridade*, de 1947, surge “Terra-longe”, acompanhado por uma sentida notícia de Baltasar Lopes sobre a morte do poeta. O poema “Galinha branca” será publicado apenas em julho de 1964, na *Mensagem* da CEI.

12 Sem indicação do autor na revista, foi Manuel Ferreira (1985, p. 155) quem informou tratar-se de um “Apontamento” de *nho* Roque. Arnaldo França (1962, p. 22) considerou insuficientes estas experiências no uso literário do crioulo, afirmando mesmo que Jorge Pedro Barbosa “reagiu como homem culto que ironiza motivos que, visivelmente, considera inferiores”.

13 Embora tanto a figura autoritária do barqueiro como, em especial, o lamento da mãe que, nalgumas versões, não pode sustentar os “filhos pequeninos” (que vai perdendo, de resto, ao longo da primeira fase deste jogo) possam ensombrar sinistramente o ambiente criado na primeira quadra de “Que linda falua”.

origem desse desconforto está na reminiscência dos barcos do Restelo: se partirmos da “falua/ que vem de Belém” e, pela memória histórica cabo-verdiana, lhe aditarmos as naus e caravelas que partiam da praia do Restelo (e que aportam, por exemplo, no “Ilhas” ou no “Prelúdio” de Jorge Barbosa), então este mar aproxima-se da “dolorosa água” que Gabriel Mariano refere em “Premonitório de Sagres”, uma iconoclasta subversão da poética celebrativa da expansão portuguesa. Se preferirmos ater-nos à letra do texto, fica-nos um “capitão” no lugar da falua original. E se este é uma figura presente num jogo barlaventino idêntico ao “Senhor barqueiro”, chamado precisamente “Captô-Farêl”<sup>14</sup>, a dimensão mais acertada que se lhe poderá atribuir talvez seja aquela que o mesmo Gabriel Mariano celebrou em “Capitão Ambrósio”: a do homem que, ultrapassando o mar de escolhos da história coeva, seja exemplo da ação revolucionária conducente à independência política das ilhas de Cabo Verde.

O terceiro dos “Quatro poemas do ciclo da vizinha”, de Osvaldo Alcântara (1986, p. 53-54), publicados no n.º 6 de *Claridade*, intitula-se “Tonico na roda infantil” e nele estão embutidos fragmentos de três cantilenas infantis: as já referidas “Galinha branca” e “Captô-Farêl” (ou “Quem grê farel?”, no poema de Corsino Fortes), e a também portuguesa “Indo eu, indo eu/ A caminho de Viseu”. Desta cantiga e de “Galinha branca” são extraídos os dois espaços situados na *terra-longe* europeia com que sonham os companheiros de Tonico. Já do mesmo “Captô-Farêl” se herda o “cavalinho de Nossenhör”<sup>15</sup> em que Tonico quer evadir-se, conquanto o faça sozinho. Usam-se neste poema, portanto, algumas reminiscências infantis presentes também em Pedro Corsino de Azevedo, Corsino Fortes e Timóteo Tio Tiofe; e evoca-se a Via Láctea – no poema chamada “Estrada de Santiago” –, lugar imaginário da grandeza (desse “caminho” do “céu”) e da valentia (com que nela corre o “cavalinho de Nossenhör”). Neste poema, portanto, a Via Láctea surge despida da lúgubre função que lhe atribui a personagem Tói Mulato, no romance *Chiquinho*: “A Estrada de Santiago [era] um barco muito branco da forma de um caixão, enfeitado de galões dourados, para enterrar aqueles que morriam de fome” (Lopes, 1993, p. 67). Por outro lado, e ainda que não testemunhe qualquer relação de intertextualidade, o desejo de cavalgar no céu lembra o poema “Quero um cavalo de várias cores”, de Reinaldo Ferreira.

---

14 Luís Romano (1970, p. 29) sugere que se trata de uma corruptela de Captain Farwell ou de um fictício Capitão-Farelo, criado por “ironia depreciativa”. Certo é que, na versão que Corsino Fortes incrusta em “Pesadêla na terra de gente”, se perdeu a referência ao “Capitão”, repetindo-se apenas o “farelo”.

15 Este “cavalinho de Nosso Senhor” poderá referir-se, alvitra Luís Romano (1970, p. 29-30), à libra com a efigie do cavalo (ou outra moeda com a mesma figura), de acordo com a sequência da cantilena: “ – Capitão Farelo?! – Senhor meu!/ – Quantos vinténs temos na caixinha?! – Vinte e cinco!/ – Qual é maior?! – Cavalinho de Nosso Senhor!...”.

Semelhantemente ao observado em “Brancaflor”, no poema “Tónico na roda infantil” os enunciados recolhidos da tradição oral são reelaborados em função da poética pessoal de Osvaldo Alcântara. Assim, eles contribuem para a afirmação, nela reiterada, da necessidade de caminhar sozinho. São vários, de facto, os poemas de Alcântara que versam esta escolha. Como exemplos, sirvam o “Só” (“Ninguém sabe a paz que eu sinto/ em ter este orgulho de andar sem ninguém/ e com todos e em tudo”), o “Poema para vocês” (“Por amor de Deus, deixem-me sozinho/ correr atrás da minha estrela!”) ou o “Circunstância” (“Cavalheiro, conserve-se no seu lugar./ Repare que a minha casa não é a sua”). Contudo, este louvor do individualismo não faz de Osvaldo Alcântara um poeta alheio ao quotidiano ou às circunstâncias da vida no Arquipélago. A passagem do plano individual ao coletivo será salientada, de resto, por Gabriel Mariano, no ensaio “Osvaldo Alcântara – o caçador de heranças ou inquietação social” (apresentado no Simpósio sobre Cultura e Literatura Cabo-Verdianas, realizado no Mindelo por ocasião do cinquentenário de *Claridade*). A partir de diferentes versos, estrofes ou poemas do são-nicolaense, Mariano enumera aqueles momentos em que “do individual nasce o coletivo” ou nos quais “o particular inicia o processo da sua integração no geral” (1991, p. 168-169) – ou seja, num lastro cultural comum que inclui também os contos, as cantilenas ou as crenças reelaborados em “Ladeira de Passo-Amor”, “Brancaflor”, “Canção de embalar”, “Sabará passará” ou, entre outros, “Tónico na roda infantil”.

O uso de referentes da tradição oral nestes poemas inscreve-se naquela orientação cultural claridosa que pretende, através da investigação etnográfica, revelar a originalidade da cultura cabo-verdiana. Estas preocupações, que estão já presentes num António Manuel da Costa Teixeira ou num Pedro Monteiro Cardoso, admirador confesso daquele Cónego, acompanham depois todo o modernismo cabo-verdiano. Se Baltasar Lopes destacava a tradição oral de entre os “elementos de caracterização regional” (1956, p. 26), o mesmo faz António Aurélio Gonçalves, ao defender que é indispensável estudar os “contos, provérbios e costumes em vias de desaparecer” (1998, p. 142)<sup>16</sup>. Sustentando uma dimensão fundamental da poesia moderna de Cabo Verde, pode concluir-se que a apropriação criativa do folclore se filia na comum “assunção romântica do *Volksgeist*”, procedendo à “identificação da real composição do mosaico cultural de raiz popular e, logo, nacional”, conforme ensina Pires Laranjeira (1995, p. 25).

---

16 A citação é extraída do texto “Bases para uma cultura de Cabo Verde”, de 1955. A propósito da longínqua filiação do interesse folclórico no romantismo europeu ou americano, valerá citar de Almeida Garrett este excerto da “Introdução” ao seu *Romanceiro* (de 1843): “Reunir e restaurar [...] as canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus, ou como lhe queiram chamar, é um dos primeiros trabalhos que precisamos” (Garrett, 1966, p. 682).

## REFERÊNCIAS

- AAVV. [Em números anteriores desta revista...]. **Claridade**, Mindelo, n. 8, p. 74-75, maio 1958. In: ELÍSIO, Filinto; SOUTO, Márcia (org.). **Claridosidade**. Edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.
- ALCÂNTARA, Osvaldo. **Cântico da manhã futura**. Praia: Banco de Cabo Verde, 1986.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. **Outros destinos**. Ensaios de antropologia e cidadania. Porto: Campo das Letras, 2004.
- BARBOSA, Jorge. **Obra poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- CARVALHO, Alberto. Prefácio. In: LOPES, Baltasar, **Chiquinho**. 7. ed., p. XI-XXX. Linda-a-Velha: ALAC, 1993.
- DUARTE, Vera. **Amanhã amadrugada**. Praia-Lisboa: ICL-Vega, 1993.
- FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula**. Lisboa: Plátano Editora, 1985.
- FILHO, João Lopes. As estórias na cultura cabo-verdiana. **Africana**, Porto, Universidade Portucalense, Centro de Estudos Africanos e Orientais, n. 25, pp. 49-69, 2002.
- FRANÇA, Arnaldo (1962). **Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas**. Separata de Cabo Verde, n.º 1. Praia: Centro de Estudos de Informação e Turismo, 1962.
- GARRETT, Almeida. **Obras de Almeida Garrett**. 2 vols. Porto: Lello & Irmão, 1966.
- GONÇALVES, António Aurélio. **Ensaio e outros escritos**. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LOPES, Baltasar, **Chiquinho**. 7. ed. Linda-a-Velha: ALAC, 1993.
- LOPES, Baltasar. Dois contos populares da ilha de Santo Antão. **Claridade**, Mindelo, n. 7, p. 30-32, dez. 1949. Edição usada: ELÍSIO, Filinto & SOUTO, Márcia (org.). **Claridosidade**. Edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.
- LOPES, João. Apontamento. **Claridade**, Mindelo, n.º 1, p. 9, março 1936. Edição usada: ELÍSIO, Filinto & SOUTO, Márcia (org.). **Claridosidade**. Edição crítica. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2017.
- MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana**. Ensaios. Lisboa: Vega, 1991.
- MARIANO, Gabriel. **Ladeira Grande**. Lisboa: Vega, 1993.



MARIANO, Gabriel. **Vida e morte de João Cabafume**. Lisboa: Vega, 2001.

OLIVEIRA, José Osório de. **As ilhas portuguesas de Cabo Verde**. Porto: Campanha Nacional de Educação de Adultos, 1955.

OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de trabalho**: tradições orais de Cabo Verde. Praia: Comissão Nacional para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência de Cabo Verde, 1980.

OSÓRIO, Oswaldo. Influências e reflexos da literatura oral na poética cabo-verdiana. C/ **Kultura**, Praia, n.º 2, p. 27-31, jun. 1998, Ministério da Cultura, 1998.

PARSONS, Elsie Clews. **Folclore cabo-verdiano**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.

ROMANO, Luís. **Cabo Verde**: renascença de uma civilização no Atlântico Médio. 2. ed. Lisboa: Ocidente, 1970.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. **As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

SILVA, Baltasar Lopes. **Cabo Verde visto por Gilberto Freyre**. Praia: Imprensa Nacional, 1956.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991.

VANSINA, Jan. **La tradición oral**. Tradução Miguel Maria Llongueras. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

