

# MULEMBA

vol. 17 n. 32 jan-jun 2025

ISSN: 2176-381X

Revista do Setor de Literaturas Africanas  
de Língua Portuguesa da UFRJ





## **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

### **Reitor**

Dr. Roberto de Andrade Medronho

### **Vice-Reitora**

Dra. Cássia Curan Turci

## **FACULDADE DE LETRAS**

### **Diretora**

Dra. Sônia Cristina Reis

### **Diretor Adjunto de Ensino de Graduação**

Dr. Humberto Soares da Silva

## **PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**

### **Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa**

Dra. Violeta Virgínia Rodrigues

### **Vice-Diretora de Pós-Graduação e Pesquisa**

Dra. Márcia dos Santos Vieira Machado

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS**

### **Coordenadora**

Dra. Sofia Maria de Sousa Silva

### **Substituta eventual**

Dra. Laíse Ribas Bastos

## **DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS**

### **Chefe do Departamento**

Dra. Andrea Lima Belfort Duarte

### **Substituta Eventual**

Dr. Renan Ji

## **SETOR DE LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

### **Supervisora**

Dra. Vanessa Ribeiro Teixeira



## REVISTA MULEMBA

### Conselho Editorial

Ana Paula Ribeiro Tavares (Univ. Lisboa), Ana Mafalda Leite (Univ. Lisboa), Benjamin Abdala Júnior (USP), Carmen Lucia Tindó Secco (UFRJ), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe), Edna Maria dos Santos (UERJ), Elena Brugioni (Unicamp), Elisalva Madruga (UFPB), Filomena Malva (My Angola), Francisco Noa (UEM), Glória Brito (CLEPUL), Inocência Mata (Univ. Lisboa), Jane Tutikian (UFRS), Júlio Machado (UFF), Laura Cavalcante Padilha (UFF), Livia Apa (Univ. Nápoles), Lourenço do Rosário (A Politécnica, Moçambique), Jorge Vicente Valentim (UFSCAR), José Octavio Van-Dúnem (Univ. Agostinho Neto, Angola), Margarida Calafate Ribeiro (Univ. Coimbra), Maria Geralda de Miranda (UNISUAM), Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG), Maria Odete Semedo (Guiné-Bissau), Mário César Lugarinho (USP), Marlon Augusto Barbosa (UFRJ), Maximiliano Torres (UERJ), Nazir Ahmed Can (Universitat Autònoma de Barcelona), Pires Laranjeira (Univ. Coimbra), Renata Flavia da Silva (UFF), Rita Chaves (USP), Silvio Renato Jorge (UFF), Simone Caputo Gomes (USP), Tania Macêdo (USP), Vanessa Ribeiro Teixeira (UFRJ), Vânia Chaves (Univ. Lisboa), Vera Duarte (Cabo Verde).

### Editores Executivos

Carmen Lucia Tindó Secco – UFRJ (*campus* Fundão) – CNPq, FAPERJ  
Marlon Augusto Barbosa - UFRJ ( *campus* Fundão)  
Vanessa Ribeiro Teixeira – UFRJ (*campus* Fundão)

### Editores Colaboradores

Beatriz de Jesus Santos Lanziero – ISERJ  
Fernanda Antunes Gomes da Costa – UFRJ (*campus* Macaé)  
Gabriel Dottling Dias – UFRJ (*campus* Fundão)  
Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves – Colégio Pedro II  
João Víctor Sanches da Matta Machado – UFRJ (*campus* Fundão)  
Júlia Goulart da Silva – UFRJ (*campus* Fundão)  
Maria Geralda de Miranda – UNISUAM

### Tradutores

João Victor Sanches da Matta Machado – UFRJ  
Ester Moraes Gonçalves – UFRJ



## **Organizadores da Mulemba v. 17, n. 32, jan-jun de 2025**

Demétrio Alves Paz (UFFS)

João Victor Sanches da Matta Machado (UFRJ)

Norma Sueli Rosa Lima (UERJ)

### **Correspondência**

#### **Revista Mulemba**

Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

Departamento de Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Cidade Universitária – Ilha do Fundão

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

21941-590

E-mail: [revistamulemba@letras.ufrj.br](mailto:revistamulemba@letras.ufrj.br)

### **DADOS PARA CATALOGAÇÃO**

*Mulemba* – Revista do Setor de Literaturas Africanas de  
Língua Portuguesa da UFRJ.

Rio de Janeiro, UFRJ, v. 17, n. 32, jan.-jun. 2025.

Semestral

ISSN 2176-381X

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa:  
Divulgação da Cultura e das Letras Africanas; Debate Crítico  
e Democrático

*Mulemba* é uma revista semestral, disponibilizada  
exclusivamente em meio eletrônico, podendo ser acessada pela URL:

<https://www.revistas.ufrj.br/index.php/mulemba>

**Diagramação** Francyne França



## APRESENTAÇÃO

### **7 Literaturas brasileira e cabo-verdiana, em tempos de utopia e distopia**

Demétrio Alves Paz,  
João Victor Sanches da Matta Machado  
Norma Sueli Rosa Lima

## DOSSIÊ

### **10 A poesia de resistência de Vera Duarte**

Paulo Sergio Gonçalves

### **22 Jorge Barbosa e a revista *Claridade*: traços modernistas nas letras cabo-verdianas**

Luciana Brandao Leal

### **45 Toda mulher é uma ilha: relatos da insularidade feminina na prosa de Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio**

Marcelo Brandão Mattos

### **65 Desejo e civilização frente ao “Caderno III” de *Amanhã amadrugada*, de Vera Duarte**

Gustavo Calvano  
Viviane da Silva Vasconcelos

### **77 Contos e canções populares na poesia moderna de Cabo Verde**

Rui Guilherme Silva

## SUMÁRIO

- 93 Sob o olhar da última lua:  
a memória de Amílcar Cabral na escrita de Mário Lúcio Sousa**  
Michael de Assis Lourdes Weirich

## RESENHA

- 109 Recusa de aprender o que é solidão:  
crônicas de Dina Salústio dos tempos da pandemia**  
Pablo Lemos Berned

## ENTREVISTA

- 115 A literatura cabo-verdiana:  
um percurso traçado pela pesquisadora Simone Caputo Gomes**  
Katria Gabrieli Fagundes Galassi e Simone Caputo Gomes



# LITERATURAS BRASILEIRA E CABO-VERDIANA, EM TEMPOS DE UTOPIA E DISTOPIA

**Demétrio Alves Paz**

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)

[demetrio.paz@uffs.edu.br](mailto:demetrio.paz@uffs.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0002-5305-290X>

**João Victor Sanches da Matta Machado**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

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

<https://orcid.org/0000-0002-5928-5173>

**Norma Sueli Rosa Lima**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

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

<https://orcid.org/0000-0001-6140-2597>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e69436

Recebido: 24 ago. 2025

Aprovado: 3 set. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons

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

O presente número da revista *Mulemba*, organizado por Norma Sueli Rosa Lima (UERJ) e Demétrio Alves Paz (UFFS), tem como tema: Literaturas brasileira e cabo-verdiana, em tempos de utopia e de distopia. Os oito textos que compõem o dossiê abarcam uma série de temas e autores.

O artigo “A poesia de resistência de Vera Duarte”, de autoria de Paulo Sergio Gonçalves, dedica-se a explorar, em duas obras poéticas da autora: *Amanhã amadrugada* (1993) e *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança* (2005), as diferentes faces que a resistência pode adquirir ao tratar de temas como a injustiça social, a luta pela libertação, o colonialismo, a situação feminina em Cabo Verde, mas não só. A partir desse recorte, podemos ver a força poética de Vera Duarte e sua presença marcante na lírica contemporânea em língua portuguesa.

Em “Jorge Barbosa e a Revista *Claridade*: traços modernistas nas letras caboverdianas”, de Luciana Brandão Leal, é destacado o projeto literário do poeta cabo-verdiano, integrante ativo desde a concepção revista *Claridade* e um dos seus principais colaboradores e representantes. Partindo de uma tipologia proposta por Santos (2002), de que a obra do poeta possui três ciclos: o pré-claridoso (1928-1935), o claridoso (1935-1959) e o pós-claridoso (1959-1969), o texto analisa diversos poemas para apresentar o desenvolvimento lírico e os diferentes temas que permeiam a obra de Barbosa.

Marcelo Brandão de Matos, em “Toda mulher é uma ilha: relatos da insularidade feminina na prosa de Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio”, propõe uma leitura de contos e crônicas das obras dessas três autoras que representam, de certa forma, três gerações diferentes, mas que compartilham um mesmo propósito: a luta feminina por igualdade de gênero no Arquipélago. Na análise, o autor destaca o papel da literatura escrita por mulheres nesse combate e a força que adquire como um espaço de resistência, memória e transformação da sociedade.

No texto “Desejo e civilização frente ao ‘Caderno III’ de *Amanhã amadrugada*, de Vera Duarte”, de Gustavo Calvano, há a análise de poemas por meio de conceitos sócio-antropológicos e psicanalíticos. Para o autor, o contexto de libertação de Cabo Verde é um eixo orientador para um debate interdisciplinar que busca relações intertextuais na lírica da escritora.

O estudo da presença da tradição popular nas obras de Jorge Barbosa, Osvaldo Alcântara, Gabriel Mariano e outros escritores ligados à revista *Claridade* é o mote de “Contos e canções populares na poesia moderna de Cabo Verde”, de Rui Guilherme Silva. O autor aponta a influência que há da tradição oral cabo-verdiana nesses autores, tanto na lírica, quanto na prosa, mas detém-se, na sua análise, em alguns poemas dos escritores claridosos. Outro elemento da oralidade digno de nota é o uso do crioulo nos textos dos autores.

Encerrando a sessão de artigos há “Sob o olhar da última lua: a memória de Amílcar Cabral na escrita de Mário Lúcio Sousa”, de Michael de Assis Lourdes Weirich. Nele, o autor se debruça sobre o romance *A última lua de Homem Grande* (2022) para debater de que modo a História pode ser recriada pela ficção. Ao retratar os últimos momentos da

vida de Amílcar Cabral, a narrativa apresenta uma versão mais humanizada e intimista do herói da luta de libertação.

Em “A literatura caboverdiana: um percurso traçado pela pesquisadora Simone Caputo Gomes”, Katria Gabrieli Fagundes Galassi entrevista a renomada professora e pesquisadora da literatura do arquipélago. Entre os temas questionados estão a literatura de autoria feminina e seu papel de denúncia de uma sociedade que demorou a reconhecer a importância da mulher no país.

O último texto é de Pablo Lemos Berned, que, em “Recusa de aprender o que é solidão: crônicas de Dina Salústio dos tempos da pandemia”, resenha a recente publicação da autora cabo-verdiana: *Uma menina de cristal e outras crônicas* (2023).

Há, neste dossiê da Mulemba, um bom apanhado da literatura de Cabo Verde, compreendendo desde os “fundadores”, os claridosos, até romance e crônicas com lançamentos recentes. Igualmente, os principais gêneros literários são abarcados nas análises: poesia, romance, conto e crônica. Além de um número maior de estudos sobre obras de autoria feminina.

Os organizadores agradecem imensamente a João Victor Sanches da Matta Machado, editor que nos ajudou em todas as etapas.





## A POESIA DE RESISTÊNCIA DE VERA DUARTE

*VERA DUARTE'S POETRY OF RESISTANCE*

*LA POESÍA DE RESISTENCIA DE VERA DUARTE*

**Paulo Sergio Gonçalves**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

profpaulosg@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5949-5170>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e66163

Recebido: 13 nov. 2024

Aprovado: 2 fev. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

**RESUMO**

Este artigo tem por finalidade analisar o sujeito poético e a configuração e a importância da poesia de resistência em que se inscreve a poeta caboverdiana Vera Duarte. Ela assume de forma contundente e firme, o papel de porta-voz no cenário contemporâneo da literatura em seu país e em toda África de língua portuguesa. Com um sujeito poético forte e decidido, Vera Duarte marca a poesia feminina em África, abrindo as portas para a demonstração de força da mulher africana que, por meio de seu corpo e de sua sensibilidade, canta as memórias que formam a sua gente. Em sua poesia, a preocupação não está no texto de consumo, mas sim no compromisso de representatividade e de resistência por meio da percepção aguçada e atenta da mulher africana.

**PALAVRAS-CHAVE:** resistência, poesia, feminina, representatividade.

**ABSTRACT**

*This article aims to analyze the poetic subject and the configuration and importance of resistance poetry in which the Cape Verdean poet Vera Duarte is included. She firmly and firmly assumes the role of spokesperson in the contemporary literature scene in her country and throughout Portuguese-speaking Africa. With a strong and determined poetic subject, Vera Duarte marks female poetry in Africa, opening the doors to the demonstration of strength of the African woman who, through her body and her sensitivity, sings the memories that form her people. In her poetry, the concern is not with the consumer text, but with the commitment to representation and resistance through the keen and attentive perception of African women.*

**KEYWORDS:** resistance, poetry, feminine, representation.

**RESUMÉN**

*Este artículo tiene como objetivo analizar el sujeto poético y la configuración e importancia de la poesía de resistencia en la que se incluye la poeta caboverdiana Vera Duarte. Asume con firmeza y firmeza el papel de portavoz del panorama literario contemporáneo en su país y en toda África lusófona. Con un tema poético fuerte y decidido, Vera Duarte marca la poesía femenina en África, abriendo las puertas a la demostración de fuerza de la mujer africana que, a través de su cuerpo y su sensibilidad, canta las memorias que forman su pueblo. En su poesía, la preocupación no es el texto consumista, sino el compromiso con la representación y la resistencia a través de la percepción aguda y atenta de las mujeres africanas.*

**PALABRAS CLAVE:** resistencia, poesía, femenino, representación.



Nem um pouco interessada aos caminhos que levam ao sucesso por meio do consumo, a poesia de Vera Duarte apresenta-se de forma contundente ao assumir o compromisso intenso de rememorar os acontecimentos responsáveis pela formação de seu povo. Sendo assim, a poeta de Cabo Verde mostra o legado de suas companheiras poetas de outrora, quando toma a frente o compromisso, na contemporaneidade, de não deixar apagar-se as lembranças do tempo colonial e das consequências de tudo que ocorreu.

Além de poeta, Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina é juíza e desembargadora da Comissão Nacional para os Direitos Humanos e a Cidadania de seu país. Seus trabalhos e seus feitos frente à defesa dos Direitos Humanos já foram reconhecidos quando, em 1995, ganhou o Prémio Norte-Sul de Direitos Humanos de Lisboa, prêmio este, oferecido por uma repartição do Conselho Europeu dos Direitos Humanos, que por sua vez trata-se de uma subdivisão regional do Conselho dos Direitos Humanos da ONU.

Na área da literatura, Duarte ganhou, em 2001, pelo conjunto de sua obra poética, o prêmio Tchicaya U Tam'si<sup>1</sup> de poesia africana, e por meio de seu romance de nome *A candidata*, foi ganhadora do prêmio Sonangol<sup>2</sup> de 2003.

Nascida na cidade de Mindelo, na Ilha de São Vicente em 02 de outubro de 1952, Vera Duarte cursou Direito na Universidade Clássica de Lisboa, onde desejou seguir a carreira na magistratura. Em toda a história de Cabo Verde, foi a primeira mulher a encerrar um cargo de magistratura em seu país, tendo em vista que antes da independência de 1975, esta função era proibida para as mulheres.

Mulher do Direito, das leis, e muito preocupada com as questões sociais de seu país e de todo continente africano, Vera Duarte assume, por meio de seu sujeito poético, o compromisso de permitir que a mulher de Cabo Verde mergulhe em seu interior feminino, para assim, libertar-se e viver paixões reprimidas por tanto tempo.

Originária de uma época em que se vivia em Cabo Verde um grande desencanto causado pelas promessas quebradas, promessas de justiça social, a poesia de Vera Duarte também demonstra este fator de desânimo e de confissão, assim como apresenta-se como uma poesia autobiográfica, conforme afirma Secco (2004, p. 216). Ainda se vê, na afirmação de Sepúlveda (2000, p. 330) que Duarte assume, de certa forma, bem como as poetas da Casa dos Estudantes do Império, um posicionamento de porta-voz, de representante, como intérprete de sentimentos:

---

1 *Tchicaya U Tam'si* foi um poeta e romancista congolês nascido no ano de 1931 e falecido no ano de 1988.

2 Sonangol: Sociedade Nacional de Combustíveis de Angola, E.P. — é a empresa estatal angolana do ramo petrolífero vocacionada para a exploração de hidrocarbonetos líquidos e gasosos no subsolo e na plataforma continental de Angola e responsável pela exploração, produção, fabricação, transporte e comercialização de hidrocarbonetos em Angola.



[...] Vera se coloca como poeta que interpreta os sentimentos e desejos de seu tempo e de seu espaço, sua obra é o extravasamento em forma de poesia do “sentir” que capta nas pessoas que a rodeiam. Assim, sua voz expressa o desejo de falar não só de suas companheiras, mas de seu povo, pois, com sua escrita, ela ultrapassa o mundo feminino e alcança o universo humano em sua essência ilimitada [...]

Em sua primeira obra, intitulada *Amanhã amadrugada*, pode ser observada a ligação do sujeito poético de Vera Duarte com o mar e com a chuva. Chuva que fertiliza a terra, chuva que traz esperança e também chuva que traz, por meio de sua característica “lavadora” o recomeço e a remissão. Com isso, o sujeito poético, num aspecto intimista, canta seus ódios e revoltas e dores causadas pelas injustiças sociais em Cabo Verde. Vejamos o poema “Setembro” (Duarte, 1993, p. 87):

Carregámos às nossas costas  
o saco pesado da revolta  
cheio de mil *sampés*<sup>3</sup>, punhais afiados e ódios acumulados.

Perenigrámos terralonginamente  
com os pés comidos e sangrantes  
e a cabeça gritando maldições  
de tanto sofrimento humano

Mil revoltas explodiram em nós  
calados ao som de tiros e sangue  
... E as grillhetas nos estrangularam

Mas um dia a dor acabou-se.

Num Setembro de chuvas abundantes  
a água varreu o lamaçal  
limpou os corpos caídos  
levou dejectos e tudo  
e apenas deixou  
- redimidos -  
os homens, a terra  
e o futuro

---

3 Centopeia.

O compromisso de manter viva na memória de seu povo tudo aquilo que o fez mal, com a intenção de conscientização, é mais uma característica no eu lírico de Vera Duarte que lembra as poetisas da Casa dos Estudantes do Império, principalmente no caso da poesia de Alda Espírito Santo.

No final do poema observa-se os cortes abruptos depois do verso que, isolado como fosse uma só estrofe, anuncia o fim do sofrimento, o fim da dor. Em seguida, como um alívio, o sujeito poético canta o resultado da chuva de setembro, mês que, por coincidência (ou não), dataram acontecimentos sociais e políticos importantes para Cabo Verde e seu povo depois da independência:

- 05 de Setembro de 1980 - Aprovação da primeira Constituição da República da República de Cabo Verde.
- 28 de Setembro de 1990 - Revisão da Constituição e consagração da transição constitucional ao determinar o fim do regime de partido único com a queda do artigo 4º, nº1, ao instituir o princípio de separação e interdependência dos poderes.
- 4 de Setembro de 1992 - Foi promulgada a nova Constituição da República.
- 25 de Setembro de 1992 - A nova Constituição da República entrou em vigor. (Cabo Verde, 2014)

É muito nítido em Vera Duarte e em toda a sua *poiesis* que, por ser ela uma mulher atuante na questão dos Direitos Humanos e na magistratura, seu espaço simbólico e a ficção de sua escrita está alicerçada a partir de conquistas palpáveis em seu espaço pessoal e físico. Desta forma, ainda como responsável pela poesia de mulher onde se inscreve, Vera Duarte traz um sujeito poético forte, destemido, corajoso. É assim que sua poesia trata de assuntos nevrálgicos de Cabo Verde e de África. Sendo assim, a poeta não só traz reflexões do discurso feminino africano de língua portuguesa (cabo-verdiano, mais precisamente), mas sim, uma linguagem que reverbera uma poética contemporânea universal.

Com a coragem mencionada acima, Duarte convoca, assim como suas antecessoras fizeram, todos à conscientização de que a libertação é um ato necessário todos os dias e que a importância das lutas pela libertação não deve ser esquecida. No poema “Morreu uma combatente” (Duarte, 1993, p. 92) é nítida a intenção de fazer de sua poesia, uma arma social:

Sol poente de domingo  
o dia a cambar  
e a peste subir nos ares  
a encher  
a sufocar



Na cidade ouve-se um grito  
 — MORREU UMA COMBATENTE  
 Morta jaz aos meus pés a mulher indócil  
 o corpo em espuma que me inebriou  
 já não é!  
 a luz fosforescente  
 foi apagada por mãos cruéis  
 Ah, tivera eu exércitos  
 armados até os dentes  
 e lançar-me-ia  
     touro furibundo  
 sobre os seus algozes  
 — desditosa sina de amar a luta  
 Teus cabelos se espalham  
     ensanguentados  
 sobre teu fato de guerrilheira  
 e jazes inerte  
 Mas em ti a vida se futurou  
 e em mil manhãs de luz  
 ela se multiplicará

Arma social baseada e alicerçada na coragem e na decisão e na presença do corpo feminino em combate. Os últimos versos trazem ao inconsciente e ao imaginário a certeza da fertilidade do sujeito feminino quando mostra a proliferação da vida por meio da morte em combate, por meio do corpo feminino que, mesmo inerte, produz vida.

Vera Duarte, em sua poesia, também se junta ao povo em seu poema de nome “Não mais” (Duarte, 1993, p. 114), para cantar o possível fim do sofrimento causado pelos efeitos do colonialismo. Fazendo um retorno às lembranças das dores sentidas, o eu lírico faz um exercício de rememoração. Como afirma Secco (2004, p. 339), Duarte demonstra em seus poemas sua “face guerrilheira”, que se traduz numa eficaz lucidez face aos problemas sociais do cidadão cabo-verdiano. Por isso sua escritura se mostra de cunho social e reivindicatório e, ainda mais, de conscientização, com intuito de manter viva a lembrança dos dias maus, para que eles não voltem e para que os cabo-verdianos de hoje não esqueçam de onde e como vieram desde o período colonial até o pós-independência.

Secco (2004, p. 339) completa dizendo que “tomando partido dos desprivilegiados, ela se expressa com eloquência, tentando reverter situações injustas”. Veja-se o poema, então:

Não mais estradas percorridas  
 Em longos caminhos sofridos



De olhos vendados indo  
Pela mão de cegos guiados

Não mais vozes gritantes  
Em lentas torturas caladas  
No silêncio infernal das celas  
Porque os olhos se quiseram abrir

Não mais mortes violentas  
Irmãos nossos nós próprios  
Nos tarrafaís de todas as terras  
Por termos ousado saber

As nossas revoltas cresceram  
avolumaram-se  
formaram uma só

Hoje nossas mãos ternas  
e nossos braços calejados  
vão libertar-nos das correntes  
que não nos deixavam viver  
que não nos deixavam amar

Outra obra de Vera Duarte, do ano de 2005, o livro de poesias *Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança*, traz um sujeito poético que faz uso das lembranças e da homenagem à ancestralidade de seu povo. A capa da edição publicada pela Editora do Instituto Piaget, da Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, traz a imagem do monumento em homenagem aos escravos de nome Monumento Casa dos Escravos, na Ilha de Goreé, na costa do Senegal.

A própria autora, no início de seu livro, declara que nesta obra seus poemas são “molhados por lágrimas de desespero e de tristeza infinita”, ela conta, ainda, que por duas ocasiões tentou visitar a Casa dos Escravos, mas foi impedida por um forte choro “convulsivo” que tomou conta de suas emoções (Duarte, 2005, p. 7). Diante disso, é possível observar que a poesia de Vera Duarte também pode ser vista como um canto de amor à África, principalmente nesta obra em questão, é o que afirma a pesquisadora Simone Caputo Gomes (2008, p. 260).

Defensora atuante nas questões que envolvem os Direitos Humanos, o compromisso com a ancestralidade se mistura, em seus poemas, com a ânsia de dias melhores. Por isso



vê-se Duarte retornar insistentemente aos acontecimentos de outrora, para que a reverberação instaure em seus leitores (cabo-verdianos ou não), a importância de se conhecer o que foram os tempos de sofrimento físico, moral e social.

De forma intencional, os poemas dispostos em seu livro apresentam-se ao inverso do título, pois a primeira coletânea vem com o título “Primeiro as súplicas...”, demonstrando, assim, a urgência de se enxergar o sofrimento do outro.

No poema “Noite de San Jon” (Duarte, 2005, p. 51), o sujeito poético canta a indignação de estar vivendo em um mundo tão desigual e se coloca em comparação com aqueles que estão em condições precárias. Uma súplica a igualdade que, em certo momento, lembra de sua condição de luxo diante de uma sociedade cabo-verdiana pobre. Por vezes, o sujeito poético se confunde com a própria Vera Duarte, sempre num intenso levante de indignação, de inquietação social:

A minha mão sobre a tábua da mesa  
 Meus dedos que se espreguiçam nos calos ausentes  
 E se soerguem cansadamente  
 Presos por um frenesim de vida

Meus braços esgotados pendentes de ombros pendentes  
 Minha cabeça  
 (pobre cabeça)  
 curvada abatida em abatimento tamanho...

Mas o vento redemoinhou por sobre a secretária  
 Fez um passo de mágica  
 Rufaram os tambores  
 E o São João soou vibrante na noite longínqua  
 Da minha terra natal

Homens mulheres crianças!  
 Por que me mato?  
 Porque quero viver

(já me desesperiei de ver os homens livres na sociedade  
 [igual])

queria vestir a mesma roupa comer a mesma comida  
 dormir na mesma cama que os milhares de homens na terra

Mas o tempo passa e continuo sentada à minha secretária





De lamparinas e gongons<sup>5</sup>  
 Bruxas e fogueiras

Só com altos fornos e chaminés fumarentas?  
 Só com mares poluídos e homens esgotados?  
 Só com duras batalhas e sangue a escorrer pelas ruas da cidade?  
 Só assim a sociedade livre de homens iguais?

Vislumbro  
 — impotente —  
 A esperança refugiada  
 Nos olhos vítreos de uma criança que  
 Desesperadamente  
 Pede socorro

Ano de 1975

Por várias vezes, neste poema, o sujeito poético deixa claro a sua indignação com o que o homem livre cabo-verdiano se tornou após a independência. Isso fica claro, mais uma vez, na figura da criança que pede socorro no fim do poema.

Como já dito anteriormente, Vera Duarte se inscreve como uma poeta mulher, e perfeitamente colocada de forma simbólica de onde fala (Amaral, 2005), conhecedora das dores e angústias que a feminilidade pode ter, canta como uma mulher africana as mazelas de sua gente, de sua gente feminina. É o papel de porta voz assumido por ela. No poema “Tempos de angústia” (Duarte, 2005, p. 55), o sujeito poético se inscreve exatamente neste local de fala:

Queria ser uma mulher leve e diáfana  
 De gestos lânguidos  
 E andar etéreo  
 Esvoaçante sobre as linhas frágeis  
 Do meu corpo magro

Queria ser uma mulher esbelta  
 De sorriso tímido e olhar esquivo  
 Sob as minhas pálpebras doces  
 E profundas

---

5 Ave marítima de Cabo Verde, não se reproduz em nenhum outro lugar no mundo.



Queria ser uma mulher sensual  
De formas cheias  
E peito redondo  
    Num riso quente  
    E tropical

Depois de citar as características femininas que gostaria de ter, versos são interrompidos com a realidade que ela possui. Então, a representatividade e a denúncia tomam conta dos versos na voz do sujeito poético que traz à realidade para o leitor da verdadeira mulher cabo-verdiana, aquela que luta, que sofre as mazelas sociais, a falta de assistência à saúde, que sente fome, que sofre pela falta do leite para o filho, a súplica de uma mulher, de uma mãe:

Queria ser...  
...e não sou

Queria mas meu corpo  
    explode em chagas purulentas  
    desta terrível sida  
    que me devasta

Queria, mas meu corpo  
    se contorce  
    irremediavelmente definhado  
    sobre esta maldita fome  
    que me destrói

O intimismo na poesia de Vera Duarte deixa livre ao leitor, de forma intencional (ou não), a decisão de compreender os lamentos de mulher que luta pelos Direitos Humanos, ou o exercício de porta voz das mulheres do arquipélago e de África. Porém, pode-se também, ouvir os lamentos de Cabo Verde, das ilhas, que agora, independente se tornam tão ou mais dependentes do que antes, mas agora reféns de si mesmas, da fome e da má administração. E o poema segue:

Queria, mas o meu peito  
    se exaure



na busca desesperada do leite  
para a criança  
que me morre nos braços

Com a minha voz  
eu clamei  
Mas a minha dor  
Permaneceu intacta

Por que te conservas longe, senhor?  
Por que te escondes nos tempos de angústia?

Compromisso pulsante com a conscientização, com a renúncia da imposição de um (neo) “colonialismo” com base no desconhecimento. Este é o compromisso do sujeito poético de Vera Duarte.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Márcia Franz. Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa. **Revista Contracampo**, [S.L.], n. 12, p. 103-114, 31 jul. 2005. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v0i12.561>

CABO VERDE. Assembleia Nacional. **Etapas e fases da Constituição**. 2014. Disponível em: <https://www.parlamento.cv/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

DUARTE, Vera. Noite de San Jon. *In*: DUARTE, Vera. **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005. p. 51-53. Coleção Poética e Razão Imaginante.

DUARTE, Vera. Setembro. *In*: DUARTE, Vera. **Amanhã amadrugada**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993. p. 87.

GOMES, Simone Caputo. **Literatura em chão de cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. Sob a égide de Antígona: a dimensão trágica do lirismo caboverdiano de Vera Duarte. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 215-225, dez. 2004. Semestral.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. Duarte: Vera poesia multifacetada no espelho caboverdiano. *In*: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. **África e Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. p. 329-347.





## JORGE BARBOSA E A REVISTA *CLARIDADE*: TRAÇOS MODERNISTAS NAS LETRAS CABO-VERDIANAS<sup>1</sup>

*JORGE BARBOSA AND CLARIDADE MAGAZINE:  
MODERNIST TRAITS IN CAPE VERDEAN LITERATURE.*

*JORGE BARBOSA Y LA REVISTA CLARIDADE:  
RASGOS MODERNISTAS EN LA LITERATURA CABOVERDIANA.*

**Luciana Brandao Leal**

Universidade Federal de Viçosa  
luciana\_brandao@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e66519

Recebido: 19 dez. 2024

Aprovado: 30 jan. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

---

<sup>1</sup> Alguns pressupostos teóricos e críticos apresentados neste artigo foram retomados do breve ensaio “Os percursos poéticos de Jorge Barbosa”, escrito para a edição comemorativa e histórica da *Revista da Academia Mineira de Letras* sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, organizada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Nazareth Soares Fonseca, com publicação prevista para agosto de 2021.

**RESUMO**

Analisa-se o projeto literário de Jorge Barbosa, poeta cabo-verdiano que participou ativamente da concepção da revista *Claridade*. Segundo Santos (2002), a obra barbosiana tem feições diversas, que podem ser classificadas em três principais ciclos: o pré-claridoso (1928-1935), o claridoso (1935-1959) e o pós-claridoso (1959-1969). Considerando-se esses ciclos, analisam-se os percursos poéticos de Jorge Barbosa e suas diferentes propostas, além da íntima ligação que ele manteve com a revista *Claridade* e, conseqüentemente, com o projeto literário do Modernismo em Cabo Verde.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Barbosa, Insularidade, Revista *Claridade*, Poesia Cabo-Verdiana.

**ABSTRACT**

*This paper analyses Jorge Barbosa's literary project, a Cape Verdean poet who has actively engaged in the conception of Claridade magazine. According to Santos (2002), his multifaceted work may be classified into three main cycles: pré-claridoso (1928-1935), claridoso (1935-1959) and pós-claridoso (1959-1969). Taking these cycles into account, his poetic paths and different proposals are analysed, as well as the close liaison he has kept with that magazine and, consequently, with the Modernism's literary project in Cape Verde.*

**KEYWORDS:** Jorge Barbosa. Insularity, Claridade Magazine, Cape Verdean Poetry.

**RESUMEN**

*Este artículo analiza el proyecto literario de Jorge Barbosa, poeta caboverdiano que participó activamente en la creación de la revista Claridade. Según Santos (2002), la obra de Barbosa presenta diversas características, que pueden clasificarse en tres ciclos principales: el pré-claridoso (1928-1935), el claridoso (1935-1959) y el pós-claridoso (1959-1969). Considerando estos ciclos, analizamos la trayectoria poética de Jorge Barbosa y sus diversas propuestas, así como su estrecha conexión con la revista Claridade y, en consecuencia, con el proyecto literario del modernismo en Cabo Verde.*

**PALABRAS CLAVE:** Jorge Barbosa. Insularidad, Revista Claridade, Poesía caboverdiana.



A poesia de Jorge Barbosa<sup>2</sup> apresenta múltiplas feições que se configuram tanto pelas descobertas e pelos anseios próprios do sujeito lírico como pelo longo período de sua produção literária. Destaca-se um percurso que se inicia em 1928 e perdura até 1969, cujos poemas podem ser agrupados em três períodos ou ciclos, segundo a pesquisadora Elsa Rodrigues dos Santos (Santos, 2002). O primeiro deles, o pré-claridoso (1928-1935), tem profundo apelo simbolista, sobressaindo-se as temáticas do Mar e das Ilhas, além de apelos subjetivos do eu lírico, que, geralmente, se expressa em primeira pessoa: “Vejo às vezes os barcos passando... [...] Fico mais triste pensando / nessa viagem que não fiz...” (Barbosa, 2002, p. 55). Elsa Rodrigues dos Santos, que pesquisa as “máscaras poéticas” de Jorge Barbosa, afirma que, nesse primeiro momento, “o mar é identificado com o coração do poeta, que mais não é do que a representação da alma do seu povo, com a inquietação, a rebeldia e a brandura das ondas” (Santos, 2002, p. 27). O segundo ciclo, denominado claridoso (1935-1959), evidencia diálogo com os modernistas brasileiros; especialmente, com Manuel Bandeira, como se vê nos versos: “Aqui onde estou, do outro lado do mesmo mar, / tu me preocupas, Manuel Bandeira, / meu irmão atlântico” (Barbosa, 2002, p. 131). O terceiro ciclo pode ser definido como pós-claridoso ou da transformação (1959-1969). Segundo Santos, “há um percurso evolutivo para uma acentuada problemática política que move os desígnios das suas ilhas, evidenciando, igualmente, o seu entendimento sobre a função social da literatura” (Santos, 2002, p. 29). Embora os poemas desse último ciclo sejam marcados por agressividade, eles não perdem o caráter intimista e afetivo. Jorge Barbosa explica: “a minha agressividade é o meu grande amor pelo povo cabo-verdiano” (Barbosa *apud* Santos, 2002, p. 29).

### **Jorge Barbosa: a melancolia pela voz de um ilhéu**

Jorge Barbosa é essencialmente marcado pela condição insular, pela insularidade, característica que, por si, já é um dado poético, porque “a pequenez do espaço em confronto

---

2 Notas biográficas sobre o autor, com base em Santos (1989) e Santos (2002): Jorge Vera Cruz Barbosa nasceu em Cabo Verde, na Ilha de Santiago, em 1902. Trabalhou na Alfândega de São Vicente e percorreu quase todas as ilhas de Cabo Verde, até se aposentar, aos 65 anos, na Ilha do Sal. Publicou três livros: *Arquipélago* (1935), *Ambiente* (1941) e *Caderno de um ilhéu* (1956). Posteriormente, em 1989, esses três livros foram organizados e publicados, pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro, em antologia prefaciada por Manuel Veiga. Em 2002, a Imprensa Nacional - Casa da Moeda (de Lisboa, Portugal) editou a *Obra poética* de Jorge Barbosa, apresentando livros inéditos, organizados pelo poeta, que estavam sob os cuidados de seu filho. Em sua *Obra poética*, os livros já publicados e os inéditos foram distribuídos em seções cujos títulos são: I – Expectativa; II – Romanceiro dos Pescadores; III – Outros poemas. Essa antologia conta, ainda, com outras duas seções: IV – Poemas dispersos e V – Cinco poemas em crioulo.

com o mar dilata os sonhos, agudiza a saudade do desconhecido, do longe, sobretudo da alma do poeta” (Santos, 2002, p. 11). Pode-se definir, literariamente, como “insularidade” a relação subjetiva de poetas com os espaços das Ilhas, que suscitam sentimentos de solidão e melancolia, facilmente justificados pela segregação imposta pelas fronteiras líquidas que as separam – e os separam – dos continentes.

No poema “Ilhas”, sua voz poética traça um percurso pelas das ilhas cabo-verdianas, evocando-as e descrevendo-as liricamente, como nestes versos: “Santo Antão! A bárbara melodia das águas nas ribeiras / S. Vicente... a miragem do Porto Grande / S. Nicolau é um presepe que se desfez... / Ilha do Sal, das areias brancas, das marinhas brancas / Boa Vista, a cena imprevista das areias marchando sobre a Vila / O delírio do batuque do terreiro! *Vadias* de Santiago contorcionando / No Fogo há fumo ainda a sair do vulcão! [...]” (Barbosa, 2002, p. 38-39). Perfazendo deslocamento pelo espaço insular, o eu lírico ressalta que a ilha é lugar de encontros e de trânsitos de múltiplas etnias e culturas:

Todos passaram  
 – Chineses, Negros, Americanos, Holandeses –  
 Todos passaram  
 e deixaram  
 por acaso,  
 a sua raça no ventre das meretrizes do porto... (Barbosa, 2002, p. 37)

Em “Panorama”, primeiro poema do livro *Arquipélago*, o eu lírico reforça a condição de isolamento do ilhéu, nestes termos:

Ilhas perdidas  
 no meio do mar,  
 esquecidas  
 num canto do mundo  
 – que as ondas embalam,  
 maltratam,  
 abraçam... (Barbosa, 2002, p. 35)

Os versos iniciais desse primeiro poema também aludem à indagação sobre a origem das ilhas: “Destroços de que continente, / de que cataclismos / de que sismos / de que mistérios?...” (Barbosa, 2002, p. 35). Curiosamente, os citados versos de “Panorama” se repetem em “Destinos”, o último poema do mesmo livro, configurando estratégia que confere a essa obra um caráter cíclico:



Destroços de que continente,  
de que cataclismos,  
de que sismos?...

Ilhas perdidas,  
esquecidas  
num canto do mundo...

Destroços de um naufrágio!...

... Mas o naufrágio continua... (Barbosa, 2002, p. 49)

A pesquisadora Carmen Lucia Tindó Secco explica a preponderância do mar no imaginário cabo-verdiano, justificando que a vivência dessa paisagem é dupla, pois:

Funciona como uma imensa fronteira líquida e, ao mesmo tempo, como amplo horizonte que se abre ao olhar dos habitantes, os quais apresentam em relação a ele sentimentos contraditórios: ora o entendem como carcereiro de seus anseios por longínquas terras, ora o concebem como caminho lógico para o povo das ilhas, cuja sina marinheira fez do cabo-verdiano um ser, através dos tempos, fadado à emigração e às aventuras oceânicas. (Secco, 1999, p. 9)

Apartados do “resto do mundo”, poetas marcados pela insularidade reiteram, frequentemente, a angústia e o desejo de se evadir, de transpor fronteiras visíveis e invisíveis. “- Ai o cântico estranho do Atlântico, que não se cala em nós!” (Barbosa, 2002, p. 47). Essas ressonâncias se desdobram pela estética de Jorge Barbosa que, a seu modo, particulariza esse sentimento em versos pulsantes e melancólicos: “- Ai o mar / que nos dilata sonhos e nos sufoca desejos!” (Barbosa, 2002, p. 47). O mar é, ao mesmo tempo, a possibilidade de se evadir e a imposição das fronteiras, das limitações. Mar é metáfora e “convite da viagem apetecida que não se faz...”:

- Ai cinta do mar  
que detém ímpetos  
ao nosso arrebatamento  
e insinua  
horizontes para lá  
do nosso isolamento! (Barbosa, 2002, p. 47)



Em 1935, quando publica o seu primeiro livro, *Arquipélago*, Jorge Barbosa contribui significativamente para a concepção do projeto literário da moderna Poesia cabo-verdiana, com proposta que rompe com padrões literários europeus, trazendo “o sentimento do ilhéu, da nostalgia do longe” (Santos, 2002, p. 16). Nesse empenho, vários poemas trazem o “drama do Mar”, reiterando os dilemas do ilhéu diante dos convites que o mar faz à evasão: “Este desespero de querer partir e ter que ficar” (Barbosa, 2002, p. 73):

#### POEMA DO MAR

O drama do Mar,  
o desassossego do Mar  
sempre  
sempre  
dentro de nós!  
[...]  
O Mar!  
dentro de nós todos,  
no canto da Morna,  
no corpo das raparigas morenas,  
nas coxas ágeis das pretas,  
no desejo da viagem que fica em sonhos de muita gente!  
(Barbosa, 2002, p. 72-73)

Observam-se poemas que registram a estética mais subjetiva e intimista de Jorge Barbosa, em que se sobressaem pulsões de profunda melancolia que, em princípio, podem ser identificadas como próprias do ilhéu. A propósito, Carmen Lucia Tindó Secco observa que Cabo Verde é uma “nação marinha”, considerada pelos habitantes como “terra ‘nhanhida’ (sofrida, desgraçada, infeliz)” (Secco, 1999, p. 12).

A ilha também é, simbolicamente, um lugar de silêncio e interiorização; evoca o imaginário do refúgio. O espaço insular transforma-se em lugar matricial de memórias, “um dos temas fundamentais da literatura”, lugar dos sonhos e dos desejos. Melancolicamente, a geopoética de Jorge Barbosa concebe um espaço fragmentado, “destroços de um continente”, “ilhas perdidas no meio do mar”.

Nesse empenho, as palavras ganham conotações cada vez mais subjetivas. Os poemas escritos em primeira pessoa, como “Nostalgia”, por exemplo, reforçam a subjetividade aqui apontada:



Vejo às vezes os barcos passando...

E fico por instantes  
construindo  
fantasiando  
cidades  
terras distantes  
que apenas sei existirem  
por aquilo que se diz...

Fico mais triste pensando  
Nessa Viagem que não fiz... (Barbosa, 2002, p. 55)

Os movimentos de “abertura/fechamento” das palavras e da própria condição insular suscitam a imagem do “pássaro fechado”, metáfora reiterada por outras que denunciam o sentimento de “prisão/prisioneiro”: “Pobre de mim que fiquei detido também / na Ilha tão desolada rodeada do Mar” (Barbosa, 2002, p. 15). Sabe-se que a Ilha é um espaço peculiar a que se chega por meio da navegação ou pelo voo. A metáfora do pássaro aprisionado torna-se, então, ainda mais significativa e melancólica. No poema “Pássaro fechado”, percebe-se o tom autobiográfico, centrado na subjetividade do eu lírico, a sugerir a inquietação que rastreia a dicotomia “prisão/liberdade”, motivo de constante desassossego poético:

Eu trago dentro de mim um pássaro fechado...  
Bate asas - quer voar -, em ânsias desmedidas.  
Bem o sinto no peito, ardente, alucinado,  
Num gigantesco arfar de ondas enfurecidas.  
[...] (Barbosa, 2002, p. 329)

Na lírica de Jorge Barbosa, mesmo em livros nos quais se sobressaem abordagens mais subjetivas, como *Arquipélago* (1935) e *Ambiente* (1942), como se vê pelos próprios títulos, as escolhas temáticas também manifestam impressões do poeta sobre o espaço que ele habita, como em um percurso pelas ilhas de Cabo Verde, no qual são acolhidos os “rumores das coisas simples da minha terra...” (Barbosa, 2002, p. 43). Aparecem temas bastante peculiares às ilhas de Cabo Verde: a fome, a estiagem e a emigração, tão próprias da realidade seca de um espaço que lutava, constantemente, contra crises de secas e fome. O eu lírico delinea a paisagem e, fundamentalmente, como essa paisagem o afeta. Os versos do poema “A Terra”, transcritos a seguir, demonstram a inquietação do sujeito poético em confronto com a aridez da paisagem:



[...]

Terra fértil!...

Se não cai a chuva,

- o desalento

a tragédia da estiagem! –

As encostas áridas, as planícies secas

sulcadas

imitam rictos de uma dor profunda

e fantasiam carnes ao Sol mumificadas...

- Ai o drama da chuva,

ai o desalento,

o tormento

da estiagem!

- Ai a voragem

da fome

Levando vidas!

(...a tristeza das sementeiras perdidas...)

- Ai o drama da chuva! (Barbosa, 2002, p. 41-42)

Percebe-se, desde então, a intenção de se abordar temas realistas e de caráter social, como a escassez de água doce que, por longos períodos, condenou a paisagem de Cabo Verde à fome e à miséria. Nos versos lidos, o lamento toma forma pelas interjeições e pelo tom exclamativo. Há a expectativa, expressa nos primeiros versos, de que a terra seja fértil, com produção de frutas regionais (bananas, laranjas, acajus), grãos e cereais (café, milho) e outras culturas locais; porém, a escassez de chuva e o “desalento da estiagem” comprometem a produção e condenam a população à fome. Quando diz da “tristeza das sementeiras perdidas”, essa imagem se desdobra em significados das próprias culturas condenadas pela estiagem e, também, das vidas que se perdem devido à fome, à falta de alimento. O poema “Paisagem” também apresenta tom exclamativo e, nele, o uso reiterado de adjetivos oferece ao leitor uma descrição pormenorizada e realista do cenário cabo-verdiano:

Malditos

Estes anos de seca!



Mete dó  
 o silêncio triste  
 da terra abandonada  
 esmagada  
 sob o peso  
 do sol penetrante!  
 [...]

Árvores pasmadas  
 sequiosas  
 com restos ainda  
 dos ninhos que abrigaram,  
 deixam rogativas silenciosas  
 no desolamento da paisagem!

E a terra seca,  
 cheia de sol!

[...]

Em tudo  
 o cenário dolorosíssimo  
 da estiagem  
 - da fome! (Barbosa, 2002, p. 59-60)

Nessa “Paisagem”, apresenta-se o cenário terrível da estiagem e da fome (palavras dispostas, substantiva e imperativamente, nos últimos versos do poema). O tema da seca, presente desde o primeiro livro, agora surge como um apelo desesperado. Em poemas publicados posteriormente, questões sociais se tornam cada vez mais evidentes, patenteando um claro projeto literário definido por Jorge Barbosa.

### **Jorge Barbosa e a revista *Claridade*: concepções modernistas para a Literatura cabo-verdiana**

Em 1936, com a publicação da revista *Claridade*, Jorge Barbosa demarca e concretiza suas propostas de renovação poética. Os principais fundadores dessa revista – Jorge Barbosa, Manuel Lopes e Osvaldo Alcântara (pseudônimo, como poeta, de Baltasar Lopes da Silva) – definem a estética dessa publicação que, como considera Carmen Lucia Tindó Secco (2011), “fez o testemunho documental do dilema crucial do ilhéu, um ser cindido pelo desejo de ficar e pela necessidade de partir” (Secco, 2011, p. 5).

*Claridade* deu origem ao “Movimento Modernista Cabo-Verdiano” ou “Movimento da Claridade”, que, segundo Manuel Brito-Semedo, “se processaria em dois níveis distintos:



a libertação formal, impulsionada pela revista portuguesa *Presença* – folha de arte e crítica (Coimbra, 1927-1940) e o de sintonização com as realidades locais, comandada pelo exemplo da geração de 1930 do Realismo Brasileiro” (Brito-Semedo, 2006, p. 318). Manuel Brito-Semedo explica, ainda, os ideais dos claridosos:

Os homens da *Claridade* propunham-se, ainda que de forma não expressa, alcançar os seguintes objetivos: (i) exprimir, literariamente, a situação e a movimentação do homem cabo-verdiano; (ii) inventariar e estudar os elementos que integram a cultura cabo-verdiana (cultura no sentido etnológico do termo); e (iii) estudar o ‘processo’ de formação social das ilhas crioulas. (Mariano, 1963 *apud* Brito-Semedo, 2006, p. 319)

Para Simone Caputo Gomes (2008),

precedendo outras formas de luta, o discurso literário possibilitava, neste momento, a assunção de um sentimento nativista fundamentado na recuperação das raízes, tentativa de estabelecer denominadores comuns que identificassem as culturas africanas de língua portuguesa. (Gomes, 2008, p. 65)

Gomes (2011) explica, também, os propósitos temáticos da revista *Claridade*:

[...] os claridosos fundadores (Manuel Lopes, Baltasar Lopes-Osvaldo Alcântara e Jorge Barbosa) tomam para si o mote da Semana de Arte Moderna de vinte e dois: representar a “arlequinal” raça brasileira (no caso, representar o mundo que o mulato cabo-verdiano criou, como resalta Gabriel Mariano), dar visibilidade às identidades que compõem o mosaico cultural, representar a fala do povo no discurso literário culto, democratizar a literatura e as artes.

A construção de uma “identidade nacional” em Cabo Verde afirmava-se assim, nos anos trinta, à luz do espelho brasileiro, numa relação de afastamento e diferenciação do cânone português. (Gomes, 2011, p. 1902)

A atitude modernista no cenário literário colonial “irrompia com o propósito de fincar os pés na terra cabo-verdiana” (Brito-Semedo, 2006, p. 319). Esse empenho implicaria metamorfoses que, segundo Manuel Lopes, “em contato com a terra os pés se transformaram em



raízes e as raízes se embeberiam no húmus autêntico das nossas ilhas” (Lopes *apud* Brito-Semedo, 2006, p. 319).

Com ideais fortemente nacionalistas, irmanada às vozes dos modernistas brasileiros, *Claridade* propõe que se subvertam os modelos poéticos europeus, trazendo a revolução pela forma – com o verso livre, ausência da métrica e da rima, presença do Crioulo – e a encenação de temas cabo-verdianos. O olhar do poeta se desloca da metrópole – Portugal – para outra ex-colônia – Brasil –, buscando trilhar o mesmo percurso já feito por alguns poetas do lado de cá do Atlântico.

A análise das feições da revista *Claridade*, estudada por diversos pesquisadores que se dedicam à Literatura cabo-verdiana – como Simone Caputo Gomes (2008 e 2011), Carmen Lucia Tindó Secco (1999), Maria Nazareth Soares Fonseca (2021 [2003]) – destaca e comprova a presença da Literatura brasileira no imaginário dos poetas de Cabo Verde.

Maria Nazareth Soares da Fonseca, em estudo crítico sobre a Literatura cabo-verdiana, publicado originalmente na revista *Portuguese Literary & Cultural Studies* em 2003 e, posteriormente, no *site* literÁfricas, em 2021, também explica a relação entre a Literatura cabo-verdiana e a Literatura brasileira, especialmente retomada pela revista *Claridade*:

Em vários poemas de escritores cabo-verdianos, a proximidade de feições linguísticas e sociológicas faz do Brasil uma terra irmã, com características semelhantes às que se mostravam em Cabo Verde. As imagens de Brasil reforçam uma visão nascida do “alumbramento” dos poetas cabo-verdianos pela poesia brasileira que, como nos diz Manuel Ferreira (1989), era vista como “o compêndio, o modelo, (...) a fórmula sagrada”. (Fonseca, 2021)

Fonseca (2021) justifica essas relações, que, segundo ela, se estabelecem nos planos afetivo, cultural e literário: “A relação afetiva, cultural e literária com o Brasil é reconhecida como estímulo a uma consciência de pertencimento e na modelagem de uma expressão literária que rompe com fórmulas gastas e preconiza a liberdade de expressão” (Fonseca, 2021). As palavras de Jorge Barbosa, transcritas a seguir, atestam a influência reconhecida por essas pesquisadoras:

Influência da literatura brasileira teria havido, por certo, nos modernos escritores caboverdianos, que por essas paragens se lançaram na aventura da produção literária (...). Deles aproveitamos, pois, a descoberta e a experiência, que nos contagiaram com o seu entusiasmo de coisa nova. (Barbosa *apud* Ferreira, 1986, p. XXXI *apud* Fonseca, 2021)



Essas palavras do poeta comprovam a presença do “irmão mais velho”, Brasil, e da Literatura dos modernistas brasileiros, evocando, poeticamente, como em “Carta para Manuel Bandeira”, os caminhos e afeições que ligam Cabo Verde ao Brasil, por meio “de sonhos e de versos” construídos aqui e “no outro lado do mesmo mar”:

#### CARTA PARA MANUEL BANDEIRA

Nunca li nenhum dos teus livros.  
Já li apenas  
a Estrela da Manhã e alguns outros poemas teus.  
Nem te conheço  
porque a distância é imensa  
e os planos das minhas viagens nunca passaram  
de sonhos e de versos.  
Nem te conheço  
mas já vi o teu retrato numa revista ilustrada.  
E a impressão do teu olhar vagamente triste  
fez-me pensar nessa tristeza  
do tempo em que eras moço num sanatório na Suíça.

Aqui onde estou, no outro lado do mesmo mar,  
tu me preocupas, Manuel Bandeira,  
meu irmão atlântico.

Eu faria por ti qualquer coisa impossível.  
Era capaz de procurar a Estrela da Manhã  
por todos os cabarés  
por todos os prostíbulos.  
E eu ta levaria  
pura ou degradada até à última baixeza.

Bateria de manso  
à porta dos apartamentos de poeta solitário  
ali na Avenida Beira Mar do Rio de Janeiro.  
Terias qualquer pressentimento  
porque se fosses pôr a vitrola a funcionar  
riscarias o disco,  
se estivesse a escrever na máquina portátil  
deixarias o poema no meio.



E virias abrir-me a porta.

Então  
sem qualquer palavra  
passar-te-ia a Estrela da Manhã.

Depois voltaria tranquilamente para minha ilha  
no outro lado do Atlântico.  
E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos  
sem orgulho  
que eu descobriria naquele instante  
através da porta entreaberta. (Barbosa, 2002, p. 131-132)

Em poema metalinguístico, que retoma a interlocução com Manuel Bandeira, o discurso se volta para a palavra e se estabelece em torno da alusão a Pasárgada, lugar mítico e imaginado. Quando evoca, figurativamente, a Pasárgada simbólica do poeta brasileiro, Jorge Barbosa celebra uma “tradição alheia” (Fonseca, 2003, p. XX) e direciona para uma “renovação” pretendida e perseguida pelos poetas cabo-verdianos. Roberta Ferreira Alves (2023) explica que:

“Pasárgada” surge como uma releitura de Canaã, uma sugestão de evasão para um ‘mundo ideal’ no qual desilusões e angústias da realidade possam ser esquecidas. [...]. Dessa maneira, esse lugar idealizado, que já foi saudado por Baudelaire e Bandeira, é acolhido pelos claridosos. (Alves, 2023)

A força que a palavra “Pasárgada” tem se desdobra pelo imaginário do poeta cabo-verdiano. As aliterações de fonemas presentes em “Palavra, Profundamente, Poesia, Primavera e Pasárgada” cadenciam a leitura e remetem a uma noção matricial da linguagem, resgatada pela própria experiência sonora e literária:

#### PALAVRA PROFUNDAMENTE

Há uma palavra que Manuel Bandeira descobriu  
um dia na Poesia  
e que poeta algum poderá mais empregar  
porque ele só ficou sabendo



a seu sentido exacto  
e o simples segredo da sua expressão.

Palavra que não é Passárgada<sup>3</sup>  
não é Primavera  
não é nenhuma das suas  
desconcertantes fantasias de evasão lírica.

Palavra profundamente.  
[...]

Enquanto isto  
Manuel Bandeira vai passando  
por nós no tempo  
na sua alegria melancólica  
na sua alegria de coração apertado  
vai passando  
na sua Poesia  
profundamente. (Barbosa, 2002, p. 301-302)

A voz poética barbosiana se aproxima do discurso de Manuel Bandeira pela meta-linguagem (e pelas ressonâncias), mas, em determinada medida, se distancia semanticamente do que fora proposto por seu “poeta-irmão”, uma vez que sua própria palavra “de fuga” não é Pasárgada. Afinal, Pasárgada é uma palavra “exclusiva”, que “poeta algum poderá mais empregar”. O lugar imaginado/desejado por Jorge Barbosa não é o mesmo de Manuel Bandeira; eles não compartilham as “desconcertantes fantasias de evasão lírica”. O lugar de evasão do ilhéu é a própria palavra poética, que lhe permite transpor as fronteiras líquidas, subjetivas, e a dureza do cotidiano em espaço real e simbólico.

No poema “Você, Brasil”, cujo título já anuncia a interlocução pretendida e reiterada, temos:

---

3 A palavra “Passárgada”, grafada dessa maneira no original, é recorrente em registros das Literaturas africanas de Língua Portuguesa. Possivelmente, essa grafia deve-se ao desconhecimento da origem da palavra e, também, à transmissão oral dos poemas e dos versos de Manuel Bandeira e a difusão deles entre os poetas africanos. Outra interpretação possível para a grafia de “Passárgada”, com dois SS, no poema de Jorge Barbosa indica, também, uma forma de usar palavra similar à de Bandeira, evocando-a, mas não a utilizando como em sua versão, já que ele escreve que “poeta algum poderá mais empregar” e “Palavra que não é Passárgada”?

Eu gosto de você, Brasil,  
 porque Você é parecido com a minha terra.  
 Eu bem sei que Você é um mundão  
 e que a minha terra são  
 dez ilhas perdidas no Atlântico,  
 sem nenhuma importância no mapa.  
 [...]  
 É o seu povo que se parece com o meu,  
 é o seu falar português  
 que se parece com o nosso,  
 ambos cheios de um sotaque vagaroso  
 [...]  
 Eu gostaria enfim de o conhecer mais de perto  
 e Você veria como sou bom camarada. (Barbosa, 2002, p. 135)

Nesse belo e longo poema, o eu lírico reforça a interlocução com a nação brasileira e aponta diversas similaridades entre os dois espaços: o português (assimilado), “a alma da sua gente simples” (Barbosa, 2002, p. 135), o gosto pelos ritmos locais, como o que caracteriza o gênero musical denominado morna, em Cabo Verde, e o samba, no Brasil, ambos marcados pelas batucadas. As semelhanças se estendem aos contextos geoclimáticos e social: a seca e seus efeitos nos estados mais agrestes do sertão brasileiro se aproxima de um dos maiores dramas sociais que assolam o povo cabo-verdiano.

Nota-se a presença muito importante de ritmos locais (do Brasil e de Cabo Verde), a simplicidade e a musicalidade. Uma das expressões muito próprias da cultura cabo-verdiana é a “morna”, gênero musical local, “voz da nossa gente”, que ecoa “nos tectos das casas pobres” (Barbosa, 2002, p. 45). Essas alusões aparecem constantemente nos versos de Jorge Barbosa. No poema “Rumores”, por exemplo, lê-se: “Rumores musicais / das mornas dançadas / das mornas tocadas, / das mornas cantadas...” (Barbosa, 2002, p. 44). Em um poema dedicado especialmente a esse gênero musical cabo-verdiano, lê-se:

#### A MORNA

Canto que evoca  
 coisas distantes  
 que só existem além  
 do pensamento,  
 e deixam vagos instantes  
 de nostalgia,



num impreciso tormento  
dentro  
das nossas almas.

Morna  
desassossego,  
voz  
da nossa gente,  
reflexo subconsciente  
em nós  
das vagas ao longo das praias;  
das aragens  
que trazem um sorriso bom  
às equipagens  
dos barquinhos à vela  
e flexibilidades graciosas  
às folhagens  
do milharal,  
musicando rapsódias em surdina  
nos tectos das casas pobres... (Barbosa, 2002, p. 45)

Vários poemas barbosianos fazem alusão ao gênero musical “morna” como expressão da alma e da cultura cabo-verdianas, com ritmo que evoca a melancolia e certa revolta, ainda que silenciosa, desse povo:

[...]  
A Morna...  
parece que é o eco em tua alma  
da voz do Mar  
e da nostalgia das terras mais ao longe  
que o Mar te convida,  
o eco  
da voz da chuva desejada,  
o eco  
da voz interior de nós todos,  
da voz da nossa tragédia sem eco!  
A Morna...  
tem de ti e das coisas que nos rodeiam



a expressão da nossa humildade,  
 a expressão passiva do nosso drama,  
 da nossa revolta,  
 da nossa silenciosa revolta melancólica! (Barbosa, 2002, p. 62)

Nesse poema, ecoa o ritmo da morna e a subjetividade do poeta, em lamento que é individual e coletivo. Há, no texto, uma suposta interlocução (“tua alma” / “te convida”) que, de fato, parece ser um eco da própria voz lírica que se manifesta como voz plural: “voz interior de todos nós”. Carmen Lucia Tindó Secco considera o “canto dolente das mornas” (1999, p. 15) e explica que elas “reduplicam essa ideologia da emigração, incutindo na alma do povo a ideia de saudade, da resignação e da partida” (Secco, 1999, p. 12). Segundo essa pesquisadora:

a “morabeza” (amorosidade) é atribuída aos cabo-verdianos como característica, entendida como fator de resistência do ilhéu que imprimiu seu ritmo dolente ao idioma do colonizador, inoculando-o com traços da sua musicalidade mestiça, resultado do entrecruzamento das culturas que permearam a formação do povo de Cabo Verde. (Secco, 1999, p. 11)

Esses fatos ficam evidentes nos versos, em crioulo, da canção de Armando Zeferino Soares, transcritos abaixo, que apontam faltas e carências desse espaço africano; entretanto, o tom é resignado e parece internalizar que o sofrimento é, de certa forma, um “destino” intransponível e que as faltas são compensadas pela “paz di Deus”:

[...]  
*Quem ca conchê Mindelo Ca conchê Cabo-Verde*  
*Bem disfrutá morabeza*  
*Dêss povo franco sem igual*  
*Li nô ca tem riqueza*  
*Nô ca tem ôro nô ca tem diamante*  
*Ma nô tem ess paz di Deus*  
*Qui na mundo ca tem*  
*E êss clima sabe qui Deus dóne*  
*Bem conchê êss pais.* (Armando Zeferino Soares *apud* Alves, 2023)

Nesse poema de Jorge Barbosa e nos versos dessa canção de Armando Zeferino Soares, esse perfil de amorosidade e resignação, citado por Secco (1999), fica evidente.



O eu lírico barbosiano menciona, por exemplo, “a expressão passiva do nosso drama / da nossa revolta / da nossa silenciosa revolta melancólica”. Secco observa, ainda, que, tradicionalmente, as mornas difundiam as crenças de que o êxodo constante era uma espécie de “desígnio divino”; portanto, “as mornas tradicionais alimentavam a passividade, o dilema do ter de partir, enfatizando a dor, a saudade, a nostalgia, a evasão. Funcionavam, assim, como fuga romântica à dura realidade” (Secco, 1999, p. 12)

Reafirmando opções estéticas e formais dos modernistas brasileiros, a linguagem barbosiana é marcada pela oralidade, pela coloquialidade, “que advém de uma simplicidade confessada” (Santos, 1989, p. 158), como nos versos do poema “Simplicidade”, em que o uso do pretérito imperfeito é estratégia para expressar essa condição: “Eu queria ser simples naturalmente / sem o propósito de ser simples” (Barbosa, 2002, p. 154):

Seria sem gramática  
a minha poesia  
feita toda de cor  
ao som do violão  
com palavras aprendidas na fala do povo.

Eu queria ser simples naturalmente  
sem saber que existia a simplicidade. (Barbosa, 2002, p. 154-155)

A *Obra poética* (2002) de Jorge Barbosa apresenta uma seção primorosa, intitulada “Poemas em crioulo”, com cinco composições nas quais esse escritor subverte, completamente, a língua do colonizador, com versos integralmente escritos em Crioulo e opções formais que rasuram a Língua Portuguesa e reafirmam as propostas do Movimento Claridade. Secco (1999) enfatiza que, no arquipélago, ocorre a “dignificação do crioulo e da morabeza como traços caracterizadores da alma cabo-verdiana” (p. 11).

Elsa Rodrigues dos Santos explica que “Claridade iniciava com um testemunho vivo do respeito pelos valores cabo-verdianos, privilegiando, num lugar de destaque, a língua crioula, que durante anos de colonialismo fora objecto de repressão” (Santos, 1989, p. 46). A sonoridade dos citados versos suscita ritmos próprios do povo africano. Os leitores são agraciados com o ritmo da oralidade da língua matricial do poeta, língua da afetividade. A sua intenção é, sem dúvida, encenar a voz coletiva do povo cabo-verdiano, em suas raízes mais autênticas. Com base no entendimento de que a língua é fundamental para se forjar a identidade de um povo, Jorge Barbosa resgata, pelos sons da oralidade, elementos étnicos e modos de agir e sentir essencialmente cabo-verdianos. Trazer o Crioulo para a cena enunciativa equivale a um desafio à autoridade colonial, em que o poeta assume



a defesa das raízes mais profundas do povo cabo-verdiano. Observemos, a propósito, os versos do poema “Djam Crebo”, transcritos a seguir:

*Djam Crebo*

*Djam crebo ma'm ca ta flabo,  
 'M ta gardâ dentro de mi,  
 'M ta 'ngatchâ ês nha segredo  
 Co medo b uca flam sim.  
 [...] (Barbosa, 2002, p. 429)*

### **Jorge Barbosa e os apelos sociais: questões incontornáveis para um poeta de seu tempo**

Este percurso crítico pretende mostrar como a revista *Claridade* rompe com os padrões clássicos da poesia, imprimindo, sobretudo, a modernidade nas letras cabo-verdianas. Entretanto, nesse momento, faltava, ainda, um compromisso político-social mais efetivo por parte de alguns claridosos. Para Carmen Lucia Tindó Secco, “a *poiesis* de *Claridade* buscou denunciar a miséria, a insularidade e o desenraizamento cultural, mas não apresentou uma reflexão marxista em relação a esses problemas, como o fez a ‘geração’ seguinte”<sup>4</sup> (Secco, 1999, p. 15).

Visando discutir as feições poéticas de Jorge Barbosa, consideremos as propostas que se tornaram mais evidentes a partir do seu segundo livro, *Ambiente* (1941). Percebe-se, nessa obra, que Jorge Barbosa pretende traçar a paisagem “humana e até psicológica” de Cabo Verde. Para Elsa Rodrigues dos Santos (2002), “[...] em *Ambiente* traçam-se os vetores fundamentais para uma poesia de denúncia e conscientização. A *terra mater* eleva-se em verso onde se captam os momentos e os vetores mais vinculativos da realidade

---

4 Secco (1999), nesse momento, refere-se ao grupo Certeza, criado em 1944. Roberta Alves (2023) analisa as propostas dessa geração e explica, de maneira pormenorizada, os pressupostos temáticos desse grupo. Segundo ela, os autores dessa geração suscitam problemáticas intrínsecas ao isolamento das ilhas (em relação ao continente) e, também, ao próprio distanciamento entre as ilhas, problematizando a falta de comunicação entre elas. Compõem, portanto, “um espaço para a denúncia e o lamento de outras situações que, conseqüentemente, abatem aquela terra: a falta de trabalho, a sequente prostituição, a resignação de uma opressão colonial, por falta de gente e forças para lutar, o mar circundante, que monotonamente persiste em rodeá-los” (Alves, 2023).



cabo-verdiana” (p. 16). A temática da seca, sempre ela, continua presente nesse livro, dando título e tom aos versos contundentes nele reunidos, onde a secura e a escassez são metáfora da falta e da fome:

## SECA

[...]

Vagueiam pela cidade  
 esqueléticas crianças.  
 chegam de fora  
 dos campos onde outrora  
 havia  
 a harmonia  
 de plantas exuberantes  
 a promessa da fartura!

[...]

Parecem bonecos macabros  
 e causam dó  
 com petizes de meses  
 com vida só  
 nos lábios infatigáveis  
 que chupam vazias tetas maternas,  
 cada vez mais  
 com mais sofreguidão...

Os seios secos das mães  
 amamentam ainda! (Barbosa, 2002, p. 66-67)

Evocando a secura da terra e os “seios secos” das mães que alimentam crianças famintas, o eu lírico escancara o desespero causado pela falta. Em discurso poético-argumentativo, a interferência do enunciador se faz perceber, sem ressalvas, em passagens como: “parecem bonecos macabros / e causam dó” ou, ainda, pela repetição de versos exclamativos, marca recorrente na estética barbosiana.

A proposta reflexiva e de problematização social se evidencia em versos do poema “Irmão”, em que o eu lírico estabelece interlocução com o homem simples, que “tem mãos calosas”, com uma poesia que é quase um chamado, endereçado a um homem que comumente não é visto, uma carta-homenagem: “Ó Cabo-Verdiano humilde / anónimo / - meu irmão!”



[...]  
 Em terra  
 nestas pobres Ilhas nossas  
 és o homem da enxada  
 abrindo levadas à água das ribeiras férteis,  
 cavando a terra seca  
 nas regiões ingratas  
     onde às vezes a chuva mal chega  
     onde às vezes a estiagem é uma aflição  
     e um cenário trágico de fome!  
 [...] (Barbosa, 2002, p. 61-62)

Ao se perceber o espaço insular e se amalgamar a ele, Jorge Barbosa traz à cena poética o cotidiano mais vulgar das ilhas e de seus habitantes. Nesse mesmo cenário, a voz lírica também evoca os pescadores da Ilha do Sal: “Mesmo sem / qualquer sabedoria / têm os pescadores / a sua filosofia” (Barbosa, 2002, p. 234). Homens marcados pelo cotidiano de luta contra a pobreza e contra os perigos do mar, que são muito pouco valorizados e passam despercebidos aos olhos de muitos (quem saberia algo sobre eles?):

Mesmo sem  
 Qualquer sabedoria  
 Têm os pescadores  
 A sua filosofia.  
 Com ela comentam  
 A vida e a lei  
 E a justiça dos homens... (Barbosa, 2002, p. 234)

Esses homens são figuras muitas vezes esquecidas, dada a (aparente) simplicidade do seu trabalho braçal, cuja importância é frequentemente negligenciada: “Quem sabe que existem / os pescadores / da árida ilha / do sal e do sol?” (Barbosa, 2002, p. 233). Jorge Barbosa, entretanto, os denomina “heróis do mar” e os glorifica em versos elegíacos do poema “Heróis”: “Pescadores destemidos / heróis do mar / sem hinos solenes / e medalhas no peito [...] Anónimos heróis / tão anónimos e nem / eles sabem que são / heróis de verdade” (Barbosa, 2002, p. 228). Esse empenho se aproxima das propostas da Literatura pré-modernista brasileira, quando dedica seu olhar ao homem comum e ao seu cotidiano: “Sempre com essa dimensão humana que não é mais do que a consciência política, a sua voz ergue-se em defesa dos necessitados” (Santos, 2002, p. 26).



Conformando uma voz de resistência e de expectativa, um grito de “sagrada esperança”, para tomar a bela expressão de Agostinho Neto, Jorge Barbosa acredita e reelabora um amanhã possivelmente novo:

No teu ventre fecundante,  
Dormem as energias da tua raça  
Até vir a hora arfante,  
A hora clarim  
Da tua manhã triunfante! (Barbosa, 2002, p. 234)

Como se vê, ao lado de uma lírica que se caracteriza pela introspecção, pelas metáforas subjetivas e pela dicção centrada no eu, Jorge Barbosa delinea sua poética fortemente comprometido com o contexto social de Cabo Verde. Nesse empenho, esse poeta demonstra-se irmanado a outras vozes vindas de espaços negros na luta pela libertação colonial, “tornando Harlem o centro da atenção, com seus ritmos musicais negros” (Santos, 2002, p. 16). Nesse momento, seus versos reafirmam os contornos africanos em suas cores mais reais e representam um grito de libertação e esperança.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Roberta Maria Ferreira. A literatura de Cabo Verde. *literÁfricas*. 9 nov. 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana/1558-a-literatura-de-cabo-verde-roberta-maria-ferreira-alves>. Acesso em: 7 set. 2025.

BARBOSA, Jorge. **Obra poética**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

BRITO-SEMEDO, Manuel. **A construção da identidade nacional: análise da imprensa entre 1877 e 1975**. Praia, Cabo Verde: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa - I**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977. v. 6.

FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa: volume 1: Cabo Verde e Guiné-Bissau**. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1988.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Projetos literários em antologias cabo-verdianas. *literÁfricas*. 26 ago. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana/1569-maria-nazareth-soares-fonseca-projetos-literarios-em-antologias-cabo-verdianas>. Acesso em: 29 ago. 2025. [Publicado originalmente em: *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 8, 2003. p. 303-314. Disponível em: [https://ojs.lib.umassd.edu/plcs/article/view/PLCS8\\_Fonseca\\_page303/211](https://ojs.lib.umassd.edu/plcs/article/view/PLCS8_Fonseca_page303/211). Acesso em: 7 set. 2025.]



FONSECA, Maria Nazareth Soares. Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias**: literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 73-100.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: literatura em chão de cultura. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e as pérolas do Atlântico: literatura como meio de resgate e preservação do patrimônio cultural. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 40 n. 3, p. 1900-1912, set.-dez. 2011.

GOMES, Simone Caputo. Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido. **O Marrare: Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 62-73, 2008. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero9/simone.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.

LIMA, Norma. Claridade revista (2000-2013). **literÁfricas**. 26 ago. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafr/literafricas/literatura-cabo-verdiana/1572-norma-sueli-rosa-lima-claridade-revista-2000-2013>. Acesso em: 20 set. 2025. [Publicado originalmente em: GOMES, Simone Caputo; MANTOVANI, Antônio Aparecido; PEREIRA, Érica Antunes (Org.). **Literatura Cabo-verdiana**: leituras universitárias. Cáceres: UNEMAT, 2015. p. 124-136.]

SANTOS, Elsa Rodrigues. Revisitar Jorge Barbosa. In: BARBOSA, Jorge. **Obra Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

SANTOS, Elsa Rodrigues. **As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-Verdiana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. (Série Coleção Universitária).

SANTILLI, Maria Aparecida. **Literaturas de língua portuguesa**: marcos e marcas - Cabo Verde; Ilhas do Atlântico em prosa e verso. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As literaturas africanas de língua portuguesa: um percurso de cantos e desencantos. **Revista Vernaculum Flor do Lácio**, v. 3, n. 3, 2011. Disponível em: <http://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/issue/view/69>. Acesso em: 1 mar. 2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**: volume II: Cabo Verde. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.





## **TODA MULHER É UMA ILHA: RELATOS DA INSULARIDADE FEMININA NA PROSA DE ORLANDA AMARÍLIS, VERA DUARTE E DINA SALÚSTIO**

*EVERY WOMAN IS AN ISLAND: REPORTS OF FEMALE INSULARITY IN THE  
PROSE OF ORLANDA AMARÍLIS, VERA DUARTE AND DINA SALÚSTIO.*

*TODA MUJER ES UNA ISLA: CUENTAS DE LA INSULARIDAD FEMENINA EN LA  
PROSA DE ORLANDA AMARÍLIS, VERA DUARTE Y DINA SALÚSTIO.*

**Marcelo Brandão Mattos**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

marcelobmatt@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7400-1848>.

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e67212

Recebido: 14 fev. 2025

Aprovado: 16 abr. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

**RESUMO**

O artigo propõe uma reflexão sobre a representação feminina na prosa literária de Orlanda Amarílis, Vera Duarte e Dina Salústio, escritoras cabo-verdianas de expressão internacional. A partir do conceito de *insularidade*, tão próprio da cultura no arquipélago africano, propõe-se, por analogia, a imagem de uma “insularidade feminina”, expressão que busca demonstrar a vulnerabilidade das mulheres na luta por igualdade de gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura cabo-verdiana, insularidade, igualdade de gênero, violência contra a mulher.

**ABSTRACT**

*This article proposes a reflection on the representation of women in the literary prose of Orlanda Amarílis, Vera Duarte and Dina Salústio, internationally renowned Cape Verdean writers. Based on the concept of insularity, so characteristic of the culture of the African archipelago, the article proposes, by analogy, the image of a “female insularity”, an expression that seeks to demonstrate the vulnerability of women in the fight for gender equality.*

**KEYWORDS:** Cape Verdean literature, insularity, gender equality, violence against women.

**RESUMEN**

*Este artículo propone una reflexión sobre la representación de la mujer en la prosa literaria de Orlanda Amarílis, Vera Duarte y Dina Salústio, escritoras caboverdianas de renombre internacional. Partiendo del concepto de insularidad, tan característico de la cultura del archipiélago africano, el artículo propone, por analogía, la imagen de una “insularidad femenina”, expresión que busca demostrar la vulnerabilidad de las mujeres en la lucha por la igualdad de género.*

**PALABRAS CLAVE:** literatura caboverdiana, insularidad, igualdad de género, violencia contra las mujeres.



A insularidade, inerente a todo sujeito que se constitui no espaço de isolamento geográfico de uma ilha, é um sentido componente da identidade cabo-verdiana, expresso nas manifestações artístico-culturais nascidas no arquipélago localizado na África Atlântica. Por essa razão, aos pesquisadores dedicados a analisar a literatura que se produz em Cabo Verde, ainda que não se deva restringir as obras a essa única característica, é fundamental circunscrevê-las a partir da condição insular. Nas palavras de Dina Salústio,

Qualquer tentativa de abordar a literatura cabo-verdiana implica entrar, por opção ou descuido, no cenário que moldou e marcou Cabo Verde, e obriga, necessariamente, a penetrar na intimidade das suas mulheres e dos seus homens, modelos traídos pela transparência opaca das palavras, companheiras constantes de todas as travessias. E nesta viagem ao encontro da literatura, antes de qualquer outra visão, surge-nos o mar enorme e sem fim, ditando o rumo, traçando rotas, revelando distâncias, marcando o silêncio. Imposições que vão definir as relações entre a ilha e o ilhéu, e que no conjunto, e no desenrolar, se pode chamar de insularidade, à qual o escritor se entrega, por razões de sobrevivência existencial, emocional e profissional. (Salústio, 1998, p. 33)

A condição insular é, em princípio, uma decorrência histórico-geográfica. Diferentemente de outras regiões africanas, em que se discute a constituição nacional a partir das populações autóctones que havia antes do encontro com o colonizador, a formação da nação cabo-verdiana se deu – na prática e no imaginário comunitário<sup>1</sup> – a partir do vazio nas dez ilhas que compõem o Estado-Nação. Não havia povos nativos no arquipélago quando os portugueses chegaram, o que propiciou nas ilhas um sentido de ocupação a partir do encontro. Durante algum tempo, Cabo Verde foi porto de passagem e terra de degredados, o que alimentou em grande medida o sentido de isolamento, abandono e busca por conexão. Para além desse dado histórico, há propriamente uma distância geográfica entre as ilhas e o continente, que alimenta a noção quase poética de se estar-no-mundo sem fronteiras secas, de que se tem como vizinho apenas o mar.

Há, no entanto (e paradoxalmente), entre os cabo-verdianos, uma aguda consciência de mundo, talvez porque, como nos ensina Saramago (1998, p. 42), “é necessário sair da ilha para ver a ilha”. O cabo-verdiano frequentemente reflete acerca da dualidade entre o local e

---

1 Referimo-nos neste ponto, indiretamente, às ideias de Benedict Anderson (2008), teórico que defende haver entre os membros de uma nação um ideário a respeito daquilo que se imagina como afinidade que os identifique.



o global, o insular e o universal, ciente de que a insularidade pode não ser uma condenação apenas de ordem física, mas principalmente cultural e identitária. John Donne, poeta inglês do séc. XVII, entre as muitas reflexões que deixou a partir da consciência europeia após as conquistas marítimas portuguesas, imortalizou os versos: “Nenhum homem é uma ilha, isolado em si mesmo; todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo” (Donne, 2007, p. 103-105). A partir desse viés dualista, a insularidade se representa também como caminho, uma busca frequente por “sair da ilha”, física ou simbolicamente, na certeza de que há sentidos do mundo que compõem a identidade local.

A pluralidade de sentidos componentes da identidade cabo-verdiana permite, tanto aos ficcionistas locais quanto aos críticos que atribuem sentidos a suas obras, abstrações e arranjos em torno da metáfora insular. Esse é o mote por onde propomos, neste texto, pensar a ilha como símbolo da condição feminina no espaço sociocultural de Cabo Verde, enfatizando o fato de ser este um arquipélago africano. Nossas reflexões se debruçam na obra em prosa de três importantes escritoras da literatura cabo-verdiana: Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Vera Duarte, três gerações a representarem a força do pensamento e da presença da mulher na vida nacional. Interessa-nos pensar, por meio da simbologia insular, a condição particular de luta das mulheres pela afirmação das subjetividades em um espaço que, historicamente, exigiu delas engajamento na grande luta pela soberania e pela democracia social. A ideia é de que, após a luta de todos, as mulheres de repente se viram “ilhadas” numa luta particular pela igualdade de gênero e contra a violência física ou simbólica do patriarcado.

### **Orlanda Amarílis e as mulheres para além da ilha**

Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes Ferreira nasceu na cidade de Assomada, sede do concelho de Santa Catarina, no interior da ilha de Santiago, no Sotavento de Cabo Verde, em 8 de outubro de 1924. É reconhecida como uma das vozes mais importantes da literatura cabo-verdiana, destacando-se pela sua sensibilidade e pela forma como retratou a vida e a cultura do seu país. Os seus contos frequentemente refletem sobre a diáspora cabo-verdiana, as dificuldades enfrentadas pelos emigrantes e a complexidade das relações familiares e sociais. A autora também se destaca por sua capacidade de capturar a essência da cultura nacional, com suas tradições, paisagens e modos de vida.

Em 1945, Orlanda Amarílis casou-se com Manuel Ferreira, um escritor português que se encontrava em Cabo Verde como expedicionário do exército entre 1941 e 1947. Durante os anos em que esteve no arquipélago, mais precisamente na cidade do Mindelo, na Ilha de São Vicente, Manuel Ferreira estabeleceu contato com grupos intelectuais cabo-verdianos ligados às revistas *Claridade* e *Certeza*, tendo se tornado um entusiasta e grande promotor da cultura e da literatura de Cabo Verde e dos demais países africanos



de língua portuguesa. O casamento com Orlanda Amarílis aproximou-o ainda mais da vida cultural cabo-verdiana. Entretanto, como militar, Manuel Ferreira teve de deixar a ilha a serviço e, com ele, Orlanda Amarílis passou a viver em vários outros países, como Goa, Angola e finalmente Portugal. Engajado no processo de redemocratização de Portugal até a Revolução dos Cravos, em 1974, Manuel Ferreira empenhou-se para criar, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a cadeira de Literatura Africana em Língua Portuguesa. Ao lado do seu marido, por décadas, a escritora cabo-verdiana viveu a experiência diaspórica, o que a inspirou artisticamente.

Em 1974, Orlanda Amarílis publica a sua primeira coletânea de contos intitulada *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1991). O nome do livro propõe um deslocamento que representa o percurso da obra – na medida em que o primeiro conto se chama “Cais-do-Sodré” (p. 7-16) e o último, “Salamansa” (p. 75-82) –, mas também (e principalmente) demarca uma distância entre o cais em Lisboa por onde Portugal se conecta ao mundo e uma pequena vila cabo-verdiana, localizada na costa norte da ilha de São Vicente, espaço que abriga uma comunidade pesqueira, região conhecida por suas praias de areia escura e águas calmas, onde hoje se celebra um festival de músicas tradicionais (como a morna e a coladeira), danças e outras formas da arte cabo-verdiana. Tal deslocamento, de Portugal a Cabo Verde, é por certo o caminho por onde a vida a autora se projeta em sua obra.

Cais-do-Sodré, conto selecionado para a nossa análise, narra o encontro entre Andresa, uma cabo-verdiana residente em Lisboa, e Tanha, também cabo-verdiana, ambas à espera de condução no terminal de ônibus. Andresa é quem primeiro avista Tanha, reconhecendo-a não por vínculo direto, mas por uma familiaridade da terra natal:

Oh gente, se encontra pessoas, como ela, vindas daquelas terras de espreguiçamento e lazeira, associa-se quase sempre a uma ou outra família. Se não as conhece, bom, de certeza conheceu o pai, ou o primo ou o irmão, ou ainda uma tia velha, doceira de fama, até talvez uma das criadas lá da casa. E a conversa, por esse elo, estende-se, alarga-se, num desfolhar calmo, arrastado, saboroso quase sempre.

«Sabe, eu estava a olhar para si porque vi logo ser gente da minha terra», continuou Andresa, olhando e sorrindo para a figura seca de carnes sentada a seu lado. Esta sorriu também. (Amarílis, 1991, p. 11)

A identificação entre ambas, proposta ficcionalmente, reproduz o elo de sentidos característico da identidade cultural. As “pessoas [...] vindas daquelas terras de espreguiçamento e lazeira” estão associadas por laços familiares disseminados geográfica e culturalmente no espaço nacional. Mesmo sem terem necessariamente sido apresentadas, Andresa e Tanha se reconhecem por uma familiaridade que é própria do universo cabo-verdiano – atributo



comum, inclusive, em outros pontos da África, onde as relações familiares são historicamente marcadas por uma forte tradição das organizações em clãs e tribos. Em artigo publicado sobre a herança africana nos modelos familiares afrodescendentes, no intuito de descrever a vida familiar de Solano Trindade, o jornalista Nabor Jr. escreve:

Em boa parte das sociedades africanas a família, resumidamente, é definida como uma unidade grupal na qual se desenvolvem três tipos de relações: aliança (casal), filiação (pais/ filhos) e consanguinidade (irmãos). Sua unidade fundamental é a família extensa, que funciona como elemento mítico, espiritual, social e solidário. (Nabor Jr., 2016)

Esse é o caminho por meio do qual se justifica a aproximação das personagens no conto de Amarílis, amalgamadas pelas conexões familiares. Quando se refere à forma como se apresentara a Tanha, Andresa afirma: “Se eu era Andresa Silva, Andresa filha de nhô Toi Silva de Casa Madeira? Sim senhora, sou Andresa, sobrinha de nh’Ana, filha de nhô Toi” (Amarílis, 1991, p. 11). A vinculação da própria identidade aos ascendentes não é ocasional na cena proposta, mas a representação de um espaço sociocultural em que ninguém está sozinho. Como afirma Desmond Tutu, acerca de um conceito próprio da ontologia africana, “Ubuntu é uma maneira de estar na vida. É uma palavra que condensa a verdadeira essência do que é ser Humano. A minha humanidade está intrinsecamente ligada à tua e, por isso, eu sou humano porque pertencço, participo e partilho de um sentido de comunidade” (Tutu, 2024). A familiaridade reconhecida desperta uma cumplicidade entre as personagens e um sentido de intimidade, de modo que “a conversa, por esse elo, estende-se, alarga-se, num desfolhar calmo, arrastado, saboroso quase sempre”.

Uma vez estreitado o vínculo, a partir de um reconhecimento pátrio, Tanha se apresenta à nova amiga:

«Meu pai era Simão Filili do Alto de Celarine.»  
 «Ah! O seu pai era nhô Simão Filili? Eu julgava (estava a mentir) que a senhora fosse sobrinha dele.»  
 «Éramos eu e a minha irmã Zinha que Deus-haja. Eu sou a Tanha. Rapa-  
 rigas éramos só as duas.»  
 «Recordo-me muito bem da Zinha. Estava toda certa vocês eram primas  
 (outra mentirinha para acabar de compor o ramo). Era bonitinha.»  
 «Era, coitada.» (Amarílis, 1991, p. 13)

Note-se que, antes mesmo de se apresentar nominalmente, Tanha se refere ao pai como forma de identificação. Esse gesto de *pôr o pai à frente* é característico de uma posição



de privilégio masculino, representada no patriarcado ocidental pela preponderância dos sobrenomes paternos (*perde-se*, afinal, na tradição do Ocidente, um sobrenome de origem materna). Nesse momento, de outro modo, como justificção para Tanha afirmar haverem apenas duas raparigas na família de Simão Filili, há pela primeira vez na narrativa a referência a Zinha, cuja história será mencionada adiante, conforme as lembranças vão sendo acordadas na mente de Andresa, obscurecida pela distância.

Aos poucos, Andresa começa a observar Tanha com mais cautela e a se recordar de tê-la visto na juventude, quando vivia em Cabo Verde:

Andresa analisa a patricia a seu lado. Tem um aspecto tão apagado. Passará por esta vida sem se dar por ela. Olha, curiosa, para a face lisa da Tanha, ensombrada por olheiras escuras, mais escuras que o amulado da sua face e lhe emprestam aos olhos uma melancolia saudosa. Que idade terá a Tanha? Uns trinta? Disparate, deve ser uma quarentona bem entrada. Com certeza. Andava ela no liceu e lembra-se da Tanha, já rapariga feita, a namorar da janela do sobrado com um moço de Santo Antão, filho de nhô Pedro de nha Mari Barba. Por sinal, era um bêbedo incorrigível. (Amarílis, 1991, p. 13)

As impressões que Andresa tem da *patricia*, no presente da cena, e as memórias evocadas dos tempos de *rapariga* compõem um quadro representativo do espaço feminino no passado que a obra demarca: desilusão e subalternidade. A aparência abatida e apática de Tanha denota o sofrimento de uma mulher que não protagoniza a realidade que vive. O fato de se tornar reconhecida por ter namorado um “bêbedo incorrigível” e – como se descobrirá no trecho a seguir – viver sozinha em Lisboa, pois tem ao seu lado “apenas o [s] eu irmão Julio [que] já é médico, mas está casado” (Amarílis, 1991, p. 14), parece indicar um cenário em que a autorrealização não é uma marca feminina, socialmente determinada pela dependência de um homem que a torne feliz. Afinal, como afirma Simone de Beauvoir (1970, p. 13), “mesmo em sonho a mulher não pode exterminar os homens. O laço que as une a seus opressores não é comparável a nenhum outro”.

A ideia de subordinação feminina à figura masculina se confirma, na narrativa, quando Andresa passa a recordar a trágica história de Zinha, irmã de Tanha:

Zinha andava doente há longos meses de uma doença esquisita. A pele virara-se-lhe baça e de cor suja. O noivo lá para a Guiné e o povo murmurava. Doença assim não podia ter outra origem senão mal-feitiço feito pela amante preta de Bissau. Vocês não sabiam? Gente da Guiné



fazia mal-feitiço por tudo e por nada. Também não era novidade: Qualquer rapaz solteiro costumava arranjar a sua rapariga e, muitas vezes, um ou dois filhos antes de casar com outra. Quanto à Zinha, mal-feitiço ou não, a verdade era ela estar doente. Mal-feitiço ou não, muita gente nova em Soncente morria tuberculosa e, se crianças ainda, morriam de febre tifóide, e se meninos de mama, morriam com desenteria. Então, pã mode quê tanta tolice de boca para fora?

Murmurava-se à boca pequena, e um dia a notícia correu as ruas de cima a baixo não se sabe como. Zinha enviara um telegrama ao noivo a romper o compromisso. Ninguém comentou o caso, todavia, a cidade aprovou. Sim, senhora. Era a única saída para acabar com o mal-feitiço sobre a doente. Isso não obstou, no entanto, de a Zinha vir a falecer pouco tempo depois, numa madrugada, ainda o galo não havia cantado duas vezes. (Amarílis, 1991, p. 16-17)

Destaca-se, na passagem, a crença cabo-verdiana em forças espirituais que, de acordo com a ontologia bantu (Tempels, 1945), governam as ações humanas, definindo destinos. Para além dessa particularidade africana, evidenciada na narrativa, entrevê-se a concepção minorizada da mulher na dinâmica das relações sociais. Chama a atenção, na cena que denuncia uma visão social, a naturalidade com que duas mulheres disputam o amor de um homem que simplesmente espera pela resolução das suas querelas (ou makas, como se diz em partes da África). Se Zinha é acometida por uma “doença esquisita”, a culpa do seu mal-estar vem das emanções espirituais da amante africana. Nas palavras do narrador, “o povo murmurava” que “[d]oença assim não podia ter outra origem senão mal-feitiço feito pela amante preta de Bissau”. Quanto ao papel do homem que, em viagem à Guiné Bissau, envolveu-se com outra mulher, o que se pensa (e diz) é apenas que “[q]ualquer rapaz solteiro costumava arranjar a sua rapariga e, muitas vezes, um ou dois filhos antes de casar com outra”.

Há, na ambientação do conto, o retrato de uma subalternidade feminina que, como descreve Gayatri Spivak (2010), se sintetiza na impossibilidade de a mulher falar por si e, ao contrário, ser referida por uma voz da dominação patriarcal. Contudo, pelas mãos de Orlanda Amarílis (mãos que manejam os percursos narrativos-ficcionais), a evidência da subalternidade feminina é atenuada pela cumplicidade entre duas mulheres cabo-verdianas que se encontram e, aos poucos, vão estabelecendo vínculos afetivos – e o afeto, nos ensina Paulo Freire (1987), é um caminho para a consciência social. Magistralmente, com a sutileza que a maestria sugere, Amarílis contrasta a cumplicidade das patrícias com a presença de uma europeia que atravessa a cena como mera figurante e, passivamente, fixa um símbolo da alteridade eurocêntrica. Descreve o narrador, referindo-se à posição em que Andresa se encontrava sentada num banco, enquanto se aproximava emocionalmente de Tanha: “Uma



inglesa ruiva, de bengala, senta-se a seu lado. Andresa atira para longe o cigarro e cruza as pernas” (Amarílis, 1991, p. 15). A reação de Andresa é uma importante senha de leitura.

A sequência narrativa, no conto, permite ao leitor decifrar sentidos que permeiam os fatos narrados. Vivendo na Europa há tempo indeterminado, Andresa esteve sujeita a uma aclimatação que, com frequência, ameaça se transformar em um processo de aculturação – impor sua cultura é, afinal, um traço histórico-cultural das sociedades ocidentais. As culturas nativas, entretanto, não morrem. Contrariando as tendências definidas pelos estudos físico-mecânicos, transformam-se em uma força motriz que o teórico argentino Nestor Canclini (1997) chama de “poderes oblíquos”, formas de resistência cultural a enfrentarem a penetração absoluta das culturas dominantes e, por vezes, lhe imputarem transformações. Atraída por uma familiaridade inicialmente despertada por impressões visuais, Andresa aos poucos descobre conexões linguísticas, semióticas, comportamentais e axiológicas que reativam memórias da sua identidade cultural. Enquanto isso, até o final do conto, “[a] seu lado, a inglesa ruiva continua sua companheira de banco” (Amarílis, 1991, p. 18), sem manifestar qualquer contato de aproximação dialógica-comportamental. Andresa será sempre uma africana em Portugal.

### **Dina Salústio e a insularidade do corpo feminino**

Dina Salústio de Sousa, nascida por volta de 1941 em Mindelo, São Vicente, Cabo Verde, é uma figura seminal na literatura africana lusófona. Renomada como uma das primeiras escritoras proeminentes de sua nação, suas obras exploram temas de gênero, identidade e sociedade pós-colonial, cimentando seu legado como pioneira para as vozes das mulheres em Cabo Verde. Seu romance *A Louca de Serrano* (2001), publicado em 1998, obra que questiona as normas patriarcais através da história de uma mulher rotulada de “louca” por desafiar as expectativas sociais, é considerado o primeiro romance de autoria feminina escrito em Cabo Verde – fato que, por si, aponta para a urgência de um debate acerca da participação social feminina no país.

Outra publicação de destaque da escritora é o livro *Mornas eram as noites* (2002), coleção de contos que exploram temas como a opressão de gênero, o estigma da saúde mental e a identidade pós-colonial. Suas personagens, frequentemente mulheres, passam por restrições sociais, refletindo lutas amplas em Cabo Verde e na diáspora africana. Em sua obra, mais especificamente nesta coletânea de contos, Dina Salústio desenvolve uma escrita literária que desafia os limites ficcionais, imprimindo na narrativa um estilo que se assemelha à crônica jornalística, produzindo como efeito uma vivacidade que transporta o leitor para a observação da cena fictícia como se fora um fato social. Jornalista profissional e também educadora, Dina faz da escrita literária um instrumento de denúncia e



reivindicação por mudanças socioestruturais em seu país, sobretudo no que se refere às pautas de igualdade de gênero e combate à violência contra a mulher.

Para a análise crítica da literatura de Dina Salústio, selecionamos alguns contos de *Mornas eram as noites*, a começar pelo primeiro texto do livro, intitulado “Liberdade adiada” (p. 5-6), que narra a história de uma menina a carregar “lata d’água na cabeça” (a expressão faz lembrar um samba carioca), tendo os filhos a esperarem por ela em casa. Embora muito jovem, ela sente o cansaço decorrente do esforço físico que desempenha com a função do transporte de água e, também, o peso da maternidade e suas atribuições de cuidado domiciliar. Afirma a narradora sobre a personagem: “Sentia-se cansada. A barriga, as pernas, a cabeça, o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima. Esperava que a qualquer momento o coração lhe perfurasse o peito, lhe rasgasse a blusa” (Salústio, 2002, p. 5). A descrição da cena propõe uma imagem corpórea para o sofrimento da personagem. As dores em todo o seu corpo lhe sugerem um destino fatal: o coração a lhe perfurar o peito.

O corpo feminino é a matéria da sua vulnerabilidade social. Ao longo da história, o corpo da mulher foi frequentemente objeto de controle, opressão e violência, refletindo desigualdades de gênero enraizadas na sociedade, incluindo comunidades próprias de espaços pós-coloniais em que o patriarcado ocidental se somou a práticas autóctones de subalternização feminina. Na África, embora se reconheçam muitos grupos marcados por lideranças matriarcais, existem comunidades tradicionais em que se observa o predomínio dos homens sobre as mulheres, como descreve Paulina Chiziane no artigo “Eu, mulher... por uma nova visão do mundo”:

Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado, são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada. Quando uma grande desgraça recai na comunidade sob a forma de seca, epidemias, guerra, as mulheres são severamente punidas e consideradas as maiores infractoras dos princípios religiosos da tribo pelas seguintes razões: são os entres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores das normas. Porque é o sangue podre das suas menstruações, dos seus abortos, dos seus nados-mortos que infertiliza a terra, polui os rios, afasta as nuvens e causa epidemias, atrai inimigos e todas as catástrofes. (Chiziane, 2013, p. 199)

A “maldição do corpo feminino” a que se refere Chiziane a respeito das crenças em muitas comunidades tradicionais africanas é reforçada, nas sociedades pós-coloniais



e seus entrecruzamentos culturais, pelo patriarcado ocidental e seus costumes que, da mesma forma, vilanizam a mulher e lhe determinam um lugar de subalternidade. Há, por assim dizer, no entre-lugar<sup>2</sup> cultural das contemporâneas nações africanas, um perverso ponto de convergência afro-ocidental que vitima as mulheres. Para representar esse lugar de opressão feminina evidenciado em Cabo Verde, Dina Salústio narra as dores e o desespero da menina-mãe do conto “Liberdade adiada”, como se nota no trecho a seguir:

Pensou em atirar a lata de água ao chão, esparramar-se no líquido, encharcar-se, fazer-se lama, confundir-se com aqueles caminhos que durante anos e mais anos lhe comiam a sola dos pés, lhe queimavam as veias, lhe roubavam as forças. Imaginou os filhos que aguardavam e que já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava!

Aos vinte e três anos disseram-lhe que tinha o útero descaído. Bom seria que caísse de vez! Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente. (Salústio, 2002, p. 5)

As duas atribuições que lhes são destinadas sobrecarregam o seu corpo: as caminhadas com o peso da lata d’água na cabeça por intermináveis caminhos “lhe comiam a sola dos pés, lhe queimavam as veias, lhe roubavam as forças”. Quanto à maternidade, que é a cessão de um “bocado de si” para a criação de uma nova vida, o que a personagem vive “ano após ano”, promove alterações físicas e químicas em seu corpo, de modo que “enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente”. O desespero de ter de lidar com o sacrifício da dupla jornada, sendo tão jovem, com nenhum apoio familiar ou social, faz com que por instantes ela rejeite a vida que tem com sentimentos obscuros sobre a própria família que gerou: “Os filhos que ela odiava!” – chega a formular em pensamento. Lembra-se de ter sido condenada pelos olhos daqueles que a julgavam sem entender sua dor: “Aos vinte e três anos disseram-lhe que tinha o útero descaído. Bom seria que caísse de vez!” “Útero descaído”, também conhecido como prolapso uterino, é uma condição que ocorre quando o útero sai da sua posição normal na pelve e desce em direção à vagina. A degeneração provoca sensação de peso, dores lombares, dificuldade para caminhar e desconforto durante a relação sexual. Pode-se atribuir

---

2 O conceito de *entre-lugar* foi definido primeiramente por Silviano Santiago (1978), para refletir acerca do papel do intelectual latino-americano frente à hegemonia epistemológica europeia, e desenvolvido por Homi Bhabha (1998), quando o teórico indiano definiu as culturas pós-coloniais como zonas de fronteira, espaços de intermediação cultural.

o provável falso diagnóstico (não há confirmações na narrativa a respeito, apenas especulações por meio da indefinição do verbo *dizer* no plural: “disseram-lhe”) à incompreensão da sociedade a respeito do que a personagem vive como uma mulher pressionada pelas circunstâncias. O imaginário sobre a “doença” do seu corpo é, na verdade, reflexo de uma completa negligência com relação à sua condição social.

Absolutamente isolada em sua condição de opressão e dor, a personagem admite dar fim à própria vida:

Atirar-se-ia pelo barranco abaixo. Não perdia nada. Aliás nunca perdeu nada. Nunca teve nada para perder.

Disseram-lhe que tinha perdido a virgindade, mas nunca chegou a saber o que aquilo era.

À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito.

O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos... Como ela os amava, Nossenhor!

Apressou-se a ir ao encontro deles. O mais novito devia estar a chamar por ela.

Correu deixando o barranco e o sonho de liberdade para trás. (Salústio, 2002, p. 6)

Esse trecho, formado por curtos parágrafos, expõe – ao final do conto – uma sequência de sentimentos e memórias que conduzem a personagem do desespero à resignação. Em um primeiro momento, ela se vê frente à possibilidade de “atirar-se pelo barranco abaixo” para pôr um fim a todo sofrimento que só se extinguirá com a falência do seu corpo. Embora reflita sobre “não ter nada a perder”, considerando a miséria e o abandono que caracterizam a sua vida, imediatamente é levada a pensar nos filhos, a começar pelo ato que os gerou. Mais uma vez, a autora recorre à indefinição do verbo *dizer*, que permite ao leitor supor que, com a frase “Disseram-lhe que tinha perdido a virgindade, mas nunca chegou a saber o que aquilo era”, há a produção narrativa de um contraponto entre a sociedade e ela. Tornou-se, por inferiorização, aquilo que a tornaram, fazendo a descoberta de que, como literariamente escreveu Sartre (1970), “O inferno são os Outros”<sup>3</sup>. No instante seguinte, recorda-se dos filhos com ternura, “pensou nos filhos e levou as mãos ao peito”. Em contraste com a afirmação que fizera em um momento de desespero, admite: “Os filhos... Como ela os amava, Nossenhor!” O amor pelos filhos a faz desistir do suicídio e

3 Tradução em português do original: “l’enfers, c’est les Autres” (Sartre, 1970, p. 75).



retornar “ao encontro deles”. “O mais novito devia estar a chamar por ela”, pensa. Ao final do conto, revela-se a dramaticidade do título e a denúncia social que entremeia os seus sentidos: a liberdade adiada é, na verdade, a própria morte, só ela extinguirá o sofrimento feminino evidenciado na narrativa.

No conto seguinte, “A oportunidade do grito” (p. 7-8), quase como resposta à passividade da personagem-mãe do primeiro texto, Dina Salústio narra o diálogo de duas mulheres, uma a aconselhar a outra:

- Mas se eu não faço mal a ninguém! Se eu nem tenho inimigos!  
- Ah! Aí é que está - quase gritou a outra - tens que incomodar, mostrar que existes, perturbar, brigar com o mundo e contigo. Sobretudo contigo, É um treino que atrai bons fluidos. Os outros, vendo a coragem com que te desafia a ti mesma, respeitam-te e temem-te. Tens que dar umas trochadas, rapariga, porque quem não as dá, acaba simplesmente por as apanhar. (Salústio, 2002, p. 8)

A resposta da “mulher vencedora” (p. 9), como a define a narradora, é um manifesto de libertação feminina. Elsa, a amiga que estava triste a se queixar do marasmo em sua vida, é a representação da submissão ao patriarcado em todas as suas conformações. O discurso da “outra” a aconselhar Elsa a romper com o silêncio, gritar a sua existência para o mundo, é a carta de emancipação da mulher. Ao final, quando Elsa afirma rezar para pedir a Deus por salvação, a vencedora lhe diz: “Pedes a Deus? Idiota! Tens é que discutir com Ele. Enfrenta-O como mulher” (p. 9), de modo a entrever na cena patriarcal o componente religioso que, por vezes, sustenta a conduta masculina. Afinal, o cristianismo, muito popular em todos os países africanos que foram colônias portuguesas, se ampara teologicamente em três figuras masculinas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo (este, inclusive, responsável por conceber o Filho na virgem Maria).

O desfecho da luta feminina travada literariamente por Dina Salústio, em *Mornas eram as noites*, está na emancipação da mulher, tanto pelo discurso quanto pelo próprio corpo. Em “O que é isso de liberdade” (p. 51-52), mais um conto do livro, uma mulher conta a outra sobre o seu divórcio após “vinte anos juntos” (p. 51). Apesar do sofrimento inicial, próprio de todo processo de separação, a mulher divorciada revela à amiga o alívio de não ter mais ao seu lado um opressor:

- Nunca tive outro homem. Eu era uma criança quando começamos a namorar. Lembras-te? E no fim troca-me por uma qualquer, sabes? - ela fez um sorriso quase travesso e os seus olhos tiveram o segundo brilho alegre



na manhã chuvosa — Estou livre e faço tudo o que quero sem ter que dar satisfações a ninguém, sem medos, sem culpas. (Salústio, 2002, p. 52)

A liberdade feminina, defende a narradora de Dina Salústio, está na desvinculação da mulher à condição de companheira de um homem que a “protege” (a proteção está convenientemente associada ao “sustento”) e, por isso, se sente possuidor do seu corpo. É um grito feminista anunciado há muito por Simone de Beauvoir (1967, p. 366), que afirma: “ensinaram-lhe [à mulher] a aceitar a autoridade masculina; renuncia, pois, a criticar, a examinar, a julgar por sua conta. Confia na casta superior. Eis por que o mundo masculino se apresenta a ela como uma realidade transcendente, um absoluto”. Dina Salústio faz parte de uma geração africana que, além de influenciada pelo movimento feminista do Ocidente, também refunda as tradições africanas, rememorando a força de mulheres que não se curvaram às determinações dos homens sobre o seu corpo, os seus movimentos, o seu pensamento e, sobretudo, a sua esperança.

### Vera Duarte e a domesticidade insular da mulher

Vera Duarte nasceu em 1952 na ilha de São Vicente, no Mindelo, sede do concelho homônimo e segunda maior cidade de Cabo Verde, e integra o grupo de escritores cabo-verdianos com maior ressonância internacional. Estreou como autora em 1993, com o livro de poesia *Amanhã amadrugada*, e desde então se firmou como um nome expressivo da literatura nacional em seu país de origem, com obras poéticas e em prosa. Além de escritora, é jurista. Formada em Direito pela Universidade Clássica de Lisboa, Vera exerceu funções em Cabo Verde no Supremo Tribunal de Justiça e no Conselho da Presidência da República. Além de sua carreira jurídica, ela desempenhou um papel significativo na política, tendo sido Ministra da Educação e Ensino Superior, onde promoveu reformas educacionais e a abertura da Universidade de Santiago, a primeira universidade no interior do país.

A atuação pública de Vera Duarte está em conexão com sua prosa literária, na medida em que seus contos e crônicas exploram temas sócio-históricos, políticos e culturais, refletindo a realidade de Cabo Verde e suas complexidades sociais. Uma das temáticas recorrentes nas discussões que permeiam a sua obra literária é a situação da mulher cabo-verdiana, seus dramas familiares e sua rotina doméstica em condições de vulnerabilidade. Para análise neste texto, selecionamos três diferentes narrativas da autora. A primeira delas é um conto intitulado “Nos tempos d’outrora”, que Vera assina na coletânea *Tchuba na Desert*<sup>4</sup> (2006), um nome poético para representar a semeadura de palavras na aridez

---

4 “Chuva no Deserto”, em crioulo caboverdiano.

dos sentidos. O conto de Vera Duarte narra a história de Cândida, tia da narradora, condenada pelo destino, nas previsões de Nha Canda do Semião, “uma senhora do Paúl que toda a gente conhecia bem e deitava as sortes” (Duarte, 2006, p. 109), cuja infelicidade decorreria do fato de que “seu casamento seria complicado” (p. 106). A “má sorte” prenunciada se confirma no relato. Cândida, primeiro, teve um namoro com Chiquinho Santos, um bonito oficial das Finanças de São Vicente, mas o moço, confundindo-a com a irmã, pensou que Cândida “se casara com um moço toucador de São Nicolau. Ferido no seu orgulho de macho, [Chiquinho] decidiu se casar com a jovem com quem vinha mantendo um relacionamento ligeiro, mas que já se encontrava grávida” (p. 110).

A situação narrada expõe, nas entrelinhas, diferentes expectativas e cobranças que há com relação aos universos masculino e feminino no contexto descrito no conto. Em primeiro lugar, a própria condição da felicidade de Cândida a um casamento é o retrato do quanto a vida da mulher, no imaginário social, está atrelada à presença de um homem. Além disso, a reação de Chiquinho, diante do que pensara ser uma traição, descrita como “orgulho de macho” denuncia o peso que a infidelidade feminina tem em comparação com o equivalente masculino – afinal, o namorado de Cândida já vinha mantendo “um relacionamento ligeiro” com outra mulher. Na sequência do conto, a narradora descreve o segundo infortúnio da tia: anos depois, Cândida começa a namorar “Afonso, também funcionário das Finanças, [que] foi transferido para a Praia, tendo-a deixado a preparar o enxoval” (p. 110).

Algun tempo depois Zinha, grande amiga da minha tia e professora primária, foi também transferida para a Praia. A minha tia preparou uma bela encomenda para mandar para o noivo através da sua melhor amiga. Conta o noivo que a melhor amiga entregou a encomenda e assediou-o de tal forma que ele acabou por cair. Quando ela lhe comunicou que estava grávida só havia duas soluções: ou se casaria ou seria demitido dos correios... (Duarte, 2006, p. 110-111)

A segunda traição na vida de Cândida, nos relatos, demonstra – assim como a primeira – as distintas posições sociais ocupadas por mulheres e homens. Note-se que a “verdade” sobre os fatos ocorridos advém da versão do “noivo da melhor amiga”, a afirmar que Zinha “assediou-o [assediou Afonso] de tal forma que ele acabou por cair”. A construção sintática, que define a agente e o paciente da ação, não é banal: Zinha foi quem assediou Afonso e de tal forma que o pobre (com o perdão da ironia) acabou por “cair”. Afonso foi então ludibriado, envolvido num jogo tramado pela mulher. Cândida não questiona a versão que lhe é relatada por um homem que por certo estaria impregnado de sentimentos negativos com relação à noiva que o deixou, deixa-o “falar por” aquela que é a sua melhor amiga, reforçando o perigo da subalternização feminina a partir da voz masculina, como defende Spivak (2010).



A evidenciação da subalternidade feminina acompanha a obra de Vera Duarte e – acreditamos – se mostra com maior ênfase nas crônicas que compõem o livro *A palavra e os dias* (2013), publicado no Brasil. Na primeira que analisaremos, intitulada “Página virada” (p. 51-52), a narradora reflete sobre os dramas femininos a partir da sentença “Mulher desde que esteja no trabalho, o homem tem mais respeito” (Duarte, 2013, p. 52) proferida por uma funcionária com quem conversava. A ideia da emancipação da mulher a partir do trabalho não é nova, ao contrário é uma pauta do movimento feminista, representado intelectualmente – dentre tantas vozes femininas – por Simone de Beauvoir (já por nós referida). De acordo com a filósofa, “foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta” (Beauvoir, 1967, p. 449). A funcionária de Vera Duarte, na crônica, reforça essa ideia por meio de pequenos relatos, “três histórias monstruosas - flashes da vida que muitos ainda vivem:” (Duarte, 2013, p. 52)

- a da mulher de 46 anos, que parece ter 60 e há 23 vive com um homem de quem tem 10 filhos (21 anos o mais velho e um ano e quatro meses o mais novo). O homem arranjou uma rapariga, deixou-a, não lhe dá nada e, ainda por cima, há dias, lhe bateu tanto que lhe partiu o braço. Para cúmulo da infelicidade, o trabalho da mulher é carregar água para sustentar os filhos. Ela pôs queixa no tribunal e está à espera;
- ou aquela mulher que, depois de muito apanhar, bateu no companheiro com um pau de pilão, prejudicando-lhe uma vista. “Mulher quando bate quer dizer que levou tanto que perdeu o controlo”, justifica a funcionária;
- e o homem que pôs a companheira, com sete filhos, na rua e ainda por cima não lhes dá nada e o tribunal não consegue obrigá-lo a dar, pois ele não tem trabalho fixo. (Duarte, 2013, p. 52)

Os fragmentos relatados são recortes de casos levados aos tribunais, que por anos fizeram parte da rotina de Vera como juíza e que se mostram frequentes em Cabo Verde, no Brasil e no mundo. Tragicamente, a história feminina é permeada por situações de violência que com frequência estão atreladas à sua condição de subalternidade nas estruturas sociais. No primeiro caso, uma mulher de 46 anos é desqualificada pela idade, substituída, maltratada e agredida. O etarismo é um problema recorrente entre mulheres maduras, muito mais penalizadas por essa forma de preconceito. Do mesmo modo, diversas formas de violência – simbólica, financeira e física – fazem parte da rotina de mulheres aprisionadas pela dependência financeira. No segundo e no terceiro casos, depois de anos de abandono e agressão, situações-limite levam mulheres a posições extremas, como a fúria e a situação de rua.



Outra crônica selecionada para ilustrar a forma como Vera Duarte se dedica a tratar literariamente de causas femininas está no texto “Afinal, quem se julga nesta sala” (p. 53-55), que – conforme o título sugere – revela uma situação ocorrida em uma sala de tribunal:

A sala está repleta de mulheres. No banco dos réus, uma grávida de olhos macerados, vermelhos do chorar constante, olha, de olhar perdido, a parede que se ergue atrás da cabeça do juiz. O que é que se julga nesta sala? A outra ré fixa, também de olhar perdido, a máquina do escrivão, donde saem os sons monótonos e sempre iguais - tac-tac-tac - da redação dos autos do crime cometido. O que é que se julga nesta sala? Não o vento que me desmancha o cabelo e me faz arrepiar ligeiramente apesar do preto da toga que me cobre. Nem os cabelos ralos e cinzentos do causídico que escrevinha à pressa o “peço justiça” que lhe encerrará mais este dossiê, enquanto se dizem os costumes. Nem as mulheres também. Penso que não, embora a dúvida me permaneça, insidiosa e irritante.

O ventre daquela mulher, pejado e cansado, a querer dar à luz, pede que se faça justiça. Clamorosamente. E ela só tem dezanove anos apesar de aparentar outros tantos. (Duarte, 2013, p. 53)

A pergunta “O que é que se julga nesta sala?” afirmada de modo reiterado pela narradora, enquanto observa as movimentações na sala do tribunal, aponta para a sua consciência acerca dos valores que, em juízo, transpassam a materialidade dos fatos julgados. Um réu (sobretudo uma ré) não é condenado(a) apenas por critérios objetivos, mas pelas impressões subjetivas fartamente impregnadas por valores morais. Embora, na condição de magistrada, a narradora queira pensar que não se julgam mulheres pela aparência, “a dúvida [lhe] permanece, insidiosa e irritante”. O noticiário justifica a sua dúvida. Quantas vezes se ouviu contar a história de uma menina abusada sexualmente que, diante das autoridades, quando pretendeu denunciar o seu agressor, ouviu ponderações acerca da “roupa inadequada” que usava, da “hora incerta” para estar sozinha na rua e da eventualidade de ter “provocado a libido” do seu algoz? Há, nas entrelinhas sociais, uma permanente expectativa de que a mulher, buscando respeito, deva ser “bela, recatada e do lar”<sup>5</sup>. A desconstrução desse ideário depende de um conjunto de ações e discursos que promovam mudanças na mentalidade dos cidadãos.

---

5 As aspas denunciam a autoria pública do sintagma grifado: Em entrevista, desejando elogiar a primeira-dama, o ex-presidente brasileiro Michel Temer usou precisamente essas palavras, que se registraram na mídia como uma expressão do machismo sistêmico.

Vera Duarte é uma voz imponente na defesa dos direitos femininos, seja pela sua atuação pública ou pela via literária, posicionando-se na direção de uma mudança necessária em relação à situação da mulher na sociedade cabo-verdiana. Muitos de seus textos, em prosa e em poesia, expõem visões sociais deturpadas em relação ao papel feminino, além de ações injustas e diversas formas de violência com relação à mulher. Seus escritos norteiam os caminhos a seguir na defesa da igualdade de gênero.

### **Considerações finais: Pontes e voos levam para fora de ilha**

A libertação do corpo feminino é ainda uma luta nos espaços sociopolíticos e culturais africanos. Embora a África seja o berço de muitas comunidades matriarcais, com grandes histórias de lideranças femininas, a força do patriarcalismo se impôs historicamente pela herança colonial em sintonia com práticas tradicionais de protagonismo masculino. A opressão misógina, contudo, conforme nos alerta Boaventura de Sousa Santos (2011), não aniquilou a força feminina expressa em atitudes e palavras. Ao longo do tempo, progressivamente, mulheres como Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Vera Durante impuseram na voz a potência feminina, que reverbera e ecoa, transformada em um coro sonoro em nome do empoderamento, da igualdade de gênero e da dignidade das mulheres africanas.

A participação das mulheres na literatura cabo-verdiana tem sido fundamental para a construção de narrativas que abordam questões de gênero, resistência cultural e superação de desafios sociais. O conjunto da produção literária realizada por mulheres em Cabo Verde não apenas reflete as complexidades da sociedade local, mas também contribui para a transformação cultural e política do arquipélago no que diz respeito às questões globais que competem à sociedade cabo-verdiana. Afinal, estar na ilha não precisa ser sinônimo de “ilhar-se”.

Se a posição da mulher cabo-verdiana é, em parte, uma discussão nacional, não deixa de ser, por outro lado, uma pauta sociopolítica internacional. A luta pela afirmação feminina, em sua complexidade, é assunto de interesse global e, se a literatura tem força para atravessar fronteiras, fazer pontes entre territórios e voar para além do seu lugar de origem, então é por meio dela que muitas escritoras cabo-verdianas se comunicam com o mundo, na esperança da criação de espaços sociais mais democráticos, em Cabo Verde e por toda parte, espaços em que a igualdade de gênero e o combate à violência contra a mulher sejam conquistas efetivas.

As prosas literárias das escritoras cabo-verdianas Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Vera Duarte são testemunhos da força e da resiliência das mulheres do arquipélago. Suas obras não apenas refletem as realidades sociais e históricas, mas também abrem caminho para novas formas de pensar e agir, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. A literatura feminina cabo-verdiana é, portanto, um espaço de resistência, memória e transformação.



## REFERÊNCIAS

AMARÍLIS, Orlanda. **Cais-do-Sodré té Salamansa**. Lisboa: Edições ALAC - Coleções africanas, 1991.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – livro 1**: fatos e mitos. Tradução de Sergio Milliet. 4ª Edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – livro 2**: a experiência vivida. Tradução de Sergio Milliet. 2ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BRITO, Geni Mendes de; LIMA, Tânia Maria de Araújo. Dina Salústio e a violência de gênero na literatura cabo-verdiana. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Coimbra, n. 24, p. 55-69, jul./dez., 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.242661/2183-816x2404>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “A persistência histórica do patriarcado”. **Desacato**. 26 nov. 2011. Disponível em: <https://desacato.info/a-persistencia-historica-do-patriarcado>. Acesso em: 4 maio 2024.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. *In*: CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.

CHIZIANE, Paulina. “Eu, mulher... por uma nova visão do mundo”. **Revista Abril** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana: vol. 5, no 10; p. 199-205, 2013.

DONNE, John. **Meditações**. Tradução de Fábio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.

DUARTE, Vera. “Nos tempos d’outrora”. *In*: FONTE, Francisco (Org.). **Tchuba na Desert**: antologia do conto inédito caboverdiano. Coimbra: Ed. Saúde em Português. 2006. p. 109-111.

DUARTE, Vera. **A palavra e os dias**. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.

KHAPOYA, Vincent B. **A experiência africana**. Petrópolis: Vozes, 2016.

NABOR JR. Um baita clã ou, a história de uma família afro-brasileira. **O Menelick 2º Ato**. Set. 2016. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/um-baita-cla-ou-a-historia-de-uma-familia-afro-brasileira>. Acesso em: 5 fev. 2025.



SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *In*: SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. **Huis Clos**. Paris: Gallimard, 1970.

SALÚSTIO, Dina. **A louca do Serrano**. 2ª ed. São Vicente: Gráfica do Mindelo, 2001.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. 3ª ed. São Vicente: Gráfica do Mindelo, 2002.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na Literatura Cabo-verdiana *In*: VEIGA, Manuel (Org.). **Cabo Verde**: Insularidade e literatura. Paris: Éditions Karthala, 1998. p. 33-44.

SPIVAK, Gayatri Ghakravort. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEMPELS, P. P. **La Philosophie Bantue**. Lovania: UNILAB, 1945. Tradução para uso didático: Marcos Carvalho Lopes. Disponível em: <http://www.aequatoria.be/tempels/FTLovania.htm>. Acesso em: 17 maio 2024.

TUTU, Desmond. Filosofia Ubuntu. **Academia de Líderes Ubuntu**, Lisboa, 2024. Disponível em: <https://www.academialideresubuntu.org/pt/o-ubuntu/fundamentos>. Acesso em: 17 maio 2024.





## DESEJO E CIVILIZAÇÃO FRENTE AO “CADERNO III” DE AMANHÃ AMADRUGADA, DE VERA DUARTE

*DESIRE AND CIVILIZATION BEFORE THE “CADERNO III” SECTION  
OF VERA DUARTE’S AMANHÃ AMADRUGADA*

*DESEO Y CIVILIZACIÓN ANTE AL “CADERNO III”  
DE AMANHÃ AMADRUGADA, DE VERA DUARTE*

**Gustavo Calvano**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
calvanogustavo@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0005-3403-8423>

**Viviane da Silva Vasconcelos**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
vvasconcelosviviane@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8771-6110>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e67421

Recebido: 28 fev. 2025

Aprovado: 3 jun. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

**RESUMO**

Tendo sido celebrados recentemente os trinta anos de publicação da paradigmática coletânea de poemas *Amanhã amadrugada*, da cabo-verdiana Vera Duarte, apoia-se nas teorias psicanalíticas para estabelecer uma leitura de uma de suas seções, o terceiro “Caderno”, frente aos conceitos de civilização e desejo. Também configura-se, como eixo orientador, o contexto da libertação de Cabo Verde. Trata-se de uma discussão de inspiração filosófica e antropológica, que ainda se debruça em relações intertextuais de diversas ordens no trabalho de investigação da natureza humana.

**Palavras-chave:** Vera Duarte, desejo, civilização, psicanálise.

**ABSTRACT**

*Having been recently celebrated the thirty-year publication anniversary of the paradigmatic poetic collection Amanhã amadrugada, by Capeverdian author Vera Duarte, it is established a reading of one of its sections, the third “Caderno”, based on the psychoanalytic theories and facing the concepts of civilization and desire. The context of Cape Verde’s liberation from Portuguese colonization is drawn up as a guiding axis of the assignment. This is a discussion of philosophical and anthropological inspiration, which also lies in the intertextual relation of diverse sorts in the work of investigation of human nature.*

**Keywords:** Vera Duarte, desire, civilization, psychoanalysis.

**RESUMEN**

*Habiendo sido celebrados treinta años de la publicación de la paradigmática colección de poemas Amanhã amadrugada, de la autora caboverdiana Vera Duarte, se apoya en las teorías psicoanalíticas para establecer una lectura de una de sus secciones, el tercer “Caderno”, ante a los conceptos de civilización y deseo. También se elige, como eje orientador, el contexto de liberación de Cabo Verde de la colonización portuguesa. Se trata de una discusión de inspiración filosófica y antropológica, que aún se dedica a relaciones intertextuales de diferentes órdenes en el trabajo de investigación de la naturaleza humana.*

**Palabras clave:** Vera Duarte, civilización, deseo, psicoanálisis.



[...] and Gibraltar as a girl where I was a Flower of  
the mountain yes when I put the rose in my hair [...]

James Joyce

A gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo

Caetano Veloso

### Introdução e reflexões teórico-contextuais

A preocupação sócio-antropológica de Mauss e Durkheim (2007 [1913], p. 596-597) demarca que “Uma civilização constitui uma espécie de meio moral no qual são mergulhadas diversas nações e onde cada cultura nacional é apenas uma forma particular.” Atribuímos essa concepção à rede de comunidades que comungam entre si o passado de dominação portuguesa<sup>1</sup>; trata-se de um conjunto de culturas e populações irmanadas por triplo processo de homogeneização: a colonização ibérica, o Estado moderno e a marginalização frente à globalização.

Se fraternal, tal complexo cultural é certamente *parricida*<sup>2</sup>. Alvo, por um lado, de maior recalçamento na América e, por outro, de grande impetuosidade em África e Ásia, o esforço contra os recursos simbólicos do colonialismo exige reestruturação e redefinição de seus signos, em atividade especulativa que amiúde conecta a imaginação de um porvir idílico ao retorno à vivência autóctone, pré-invasão europeia. Veja-se no trecho do poema abaixo, cujo uso do termo “horizonte” redefine um lugar-comum da poesia em português ao relacioná-lo à vivência africana, marcada por uma materialidade que simultaneamente relembra e anuncia:

Lá no horizonte  
o fogo  
e as silhuetas escuras dos imbondeiros  
de braços erguidos.  
No ar o cheiro verde das palmeiras queimadas.

Poesia africana. [...] (Agostinho Neto, 2016)

1 Maior delineamento do tópico pode ser encontrado em MONTAURY, Alexandre. Comunidade e imunidade pós-colonial: o campo literário e cultural nos espaços da língua portuguesa. *Abril*, Niterói, v. 7, n. 14, p. 41-54, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29848>. Acesso em: 03/01/2024.

2 No contexto da dita “civilização lusófona”, a conquista da modernidade encena um Complexo de Édipo em que, certamente, a morte deve atingir o “pai” Portugal e a proibição recai na “mãe” África. A substituição da maturidade psicosssexual residiria, portanto, na já mencionada reformulação de signos. A referência à psicanálise perpassa toda esta escrita.



Afunilando a análise, lembremos a especificidade de Cabo Verde, arquipélago na costa da Guiné cuja dominação perdurou de 1460 a 1975. Trata-se de uma nação *forjada* pela empresa colonial portuguesa, dado que a integridade de suas ilhas era inabitada antes de sua utilização como entreposto-chave da rota escravagista que marcaria o Atlântico por três séculos. Sob a égide da mestiçagem, é historicamente uma tarefa cabo-verdiana estabelecer suas políticas de pertencimento nacional sem apoiar-se em um passado compartilhado etnicamente.

O que se tenta provar neste ensaio, baseado em porção do paradigmático *Amanhã amadrugada*, da cabo-verdiana Vera Duarte, é que, deslocado de mitos fundadores como os que alicerçariam Angola e Brasil<sup>3</sup>, seu país é marcado por uma cultura que se orienta na *origem* do próprio humano, ou seja, na força vital que se identifica como *desejo*.

### Leituras do “Caderno III”

O Amor, sendo justamente a expressão máxima do desejo, representa exemplarmente a ambivalência de sua conformação como *falta* que leva a um *impulso*, este fagulha da animação *desejante*, aquela motor da angústia *desejosa*. Isso é palpável no abraço de amantes que, ainda que agraciados pelo contato físico, já se desesperam pela vindoura separação de seus corpos; a *anábase* da aventura amorosa não se pode desvincular da *catábase* da finitude humana.

Considere-se, ainda sob esse viés, a contribuição de Chauí ao relacionar Freud e Espinosa. A autora enlaça que, nessa interlocução, o desejo adivinha-se por fragmentos obtusos de memória, ou ainda resíduos imagéticos que escapam ao simbolismo da proibição da Lei. Mais ainda,

A relação com a memória é relação com o tempo e o desejo se constitui como temporalidade, aptidão do sujeito para protelar indefinidamente a satisfação, desligando-se do dado presente, encontrando mediações que o remetem ao ausente e abrindo-se para o que conhecemos como imaginário e simbólico. (Chauí, 1990, p. 25)

---

3 O caso africano está calcado na sobressaliência dos quimbundos no cenário pós-independência, enquanto o americano assinala a confluência pacífica de três raças na composição populacional: negros, brancos e indígenas. Em um e em outro caso, trata-se de narrativas totenizadas severamente contestadas e questionadas no seio das disputas de poder e discurso de grupos minoritários na contemporaneidade.



No que respeita a *Amanhã amadrugada* (2023), volume que compila a produção poética de Vera Duarte no ínterim de dez anos após a libertação cabo-verdiana de Portugal, pretende-se trabalhar seu “Caderno III: poemas de bloqueio — e de amor e de ausência (1975–1980)”. Vale ressaltar a natureza paradigmática dos três últimos signos, *bloqueio*, *amor* e *ausência*, diante da discussão ensejada.

Engajada no contexto da guerra, a lírica da poetisa parte do material ao simbólico, tomado o pressuposto da condição dupla que caracteriza o humano. Se o belíssimo “Momento”, calcado no reduto fenomenológico da impressão e do fluxo de consciência, inicia-se com

Neste momento em que te amo  
um homem em êxtase fala de liberdade  
Neste momento em que te amo  
na Namíbia e no Zimbabué violam-se acordos  
feitos nas capitais dos impérios [...] (p. 55)

logo é inserida a carga elementar da pulsão de morte<sup>4</sup>, levada ao extremo da desesperança da perda do Nirvana do ventre materno dado ao contexto de brutalidade da guerra colonial, mas sem que se perca o sema de esperança tangível na potencialidade da criança que nasce, *Cabo Verde*.

Neste momento em que te amo  
uma esperança nasce para o mundo  
na criança arrancada  
à barriga grávida de uma mulher [...]. (p. 55)

A imagem poética debruçada na maternidade reaparece em “Chuva”,

[...]  
as dores avolumaram-se  
mas a chuva não veio  
transformar em alegria a longa angustiada espera

---

4 A relevância desse conceito também se presentifica em trechos como “Meu corpo/de um só amor/bebido pelas águas/desapareceu líquido no mar” (p. 57), nos quais se correlaciona, com clareza, a satisfação plena do desejo primordial e a falência do corpo físico.

*mamãe!*  
 quero enfim descansar  
 embala-me em teu regaço  
 e conta-me aquela história linda  
 do ano das boas “as águas” (p. 60)

que, em conjugação com “Corpo”,

[...]  
 ...e que um mundo irmão  
 limpo e incorrupto  
 floresça à tua passagem  
 de sacrifício em flor (p. 53)

complexifica a discussão em torno de um “futuro ancestral”, ancorado na contrariedade feminina frente ao acirramento das dinâmicas da cultura patriarcal, dado ao fato de as relações familiares demandarem intensa disposição sentimental da libido, conteúdo limitado que ainda é fatigado pelas necessidades de sublimação crescentes da civilização (Freud, 2011, p. 48-49). Nesse sentido, a reconexão com o sentimento *materno* representa o porvir de um mundo *irmão*, o que respeita o sentimento de origem descrito no citado “O mal-estar na civilização”. Arrematando a questão ao reconhecer a força libidinal imutável do ser humano, em muito contrária ao movimento civilizatório, tem-se a máxima abaixo, que relaciona o avanço técnico à satisfação de impulsos primevos:

O discurso médico se substitui ao discurso clerical; um poder suplanta outro poder; somos todos doentes antes que pecadores, e a Ciência autoriza uma esperança de salvação que vem quebrar o ídolo de um Salvador. Teríamos realmente dado um passo adiante? (Cariou, 1973, p. 11)

Na produção que se lê adiante, expande-se o retrato dessa questão. Marcuse (1969, p. 83-87) identifica, no dito “processo civilizatório”, a progressiva sublimação da energia psicosexual nos termos da culpa, ou seja, na supressão da natureza libidinal. Em se tratando do jugo europeu em África, essa construção implica na introdução do pecado e, mais contundentemente, na imposição às mulheres negras e mestiças da condição de objeto sexual que o homem branco, recalcado de seu desejo e cinicamente protegido pelo dualismo patrimônio/matrimônio, relega-lhes.



## TRILOGIA

I

Debaixo da máscara deste Carnaval imenso  
 senti gritar teu sangue  
 — incontrolado —  
 de escravo enfim libertado  
 Quis então dançar contigo  
 ao som da música vida  
 a dança de todos os homens  
 Nossos corpos se fundiram  
 unidos num só ideal  
 nas horas longas da noite  
 ao som de triunfantes clarins

II

(quis desfazer-me em carícias  
 e mergulhar em vales líquidos  
 de amor exaltado)

III

Mas meu corpo permaneceu virgem  
 minhas mãos fecharam-se vazias  
 os homens negaram-me a vida  
 e fiquei...  
 presa ao que de mim  
 outros fizeram. (Marcuse, 1969, p. 58)

No poema, é enunciada a problemática da persistência da ótica colonial no cenário cultural e relacional cabo-verdiano. Em última instância, vê-se uma denúncia do masculinismo que macula os afetos e impede o porvir de uma contraexistência, na medida em que persistem papéis sociais excludentes. Desse modo, o signo da virgindade, identificado no Ocidente com o ideal de pureza, indica aqui a frustração da proibição de contato mais efetivo e sincero.

### Relações intertextuais

As imagens a seguir compõem um jogo hipertextual que dialoga com as requisições díspares acerca do corpo – e, portanto, do desejo – que Duarte discute em sua obra. Nesta fotografia, alinhadas verticalmente no primeiro plano, as figuras femininas à direita representam, por um lado, o artificialismo da rigidez e, por outro, a fluidez da folia. Já na próxima, a dinâmica acirra-se, havendo a profanação da musa ascética.

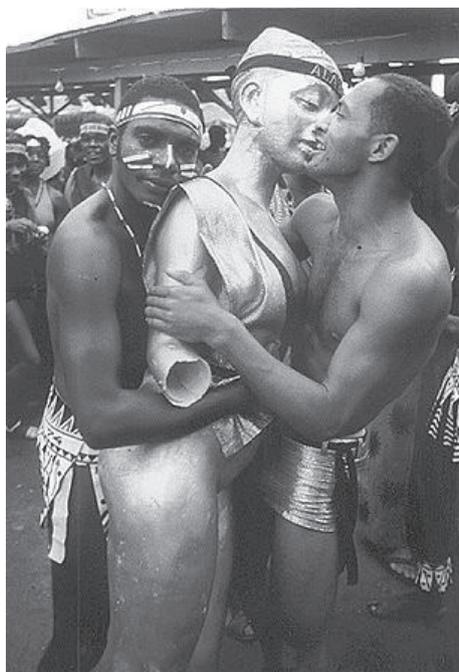


Figura 1: *Bloco de Carnaval Cacique de Ramos* (1972), fotografia de Carlos Vergara.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 2: Mesmo título e autor.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Da mesma forma, convém relacionar as proposições aqui atribuídas ao “Caderno” ao retrato do afeto empreendido por Héctor Babenco e Manuel Puig em *O beijo da Mulher Aranha*. Aqui, vê-se uma escalada de conexão calcada no imaginário, na medida em que, companheiros de cela em uma penitenciária latino-americana, o militante Valentin cede à narração deslumbrada de um filme de propaganda nazista que Molina, persona *queer* marginal, insiste em realizar. Ao fim da narrativa, os papéis invertem-se e, enquanto este torna-se mártir em tentativa desesperada de dar sentido à existência, aquele cede à fantasia em uma alucinação motivada por morfina.

Figura 3: Cena em que Valentin fantasia a respeito da Mulher Aranha, atribuindo a ela as características físicas de sua antiga amante.



Fonte: Folha de S. Paulo.

Quanto a esse tópico, considere-se o matema laciano da fantasia:  $\$ \diamond a$  (sujeito dividido em equivalente junção e separação psíquica do objeto de desejo do Outro). Para o autor (1999, p. 455), essa conjuntura é benéfica para a construção do desejo e de suas dinâmicas, dado que molda e afirma materialmente a utopia das pulsões; isso acarreta, no limite dialético, em toda a economia libidinal, inclusive no que respeita aos termos civilizatórios da repressão, da sublimação e do amor de transferência.

Lendo Vera Duarte (2023) frente a tais pressupostos, tem-se um paradigma que comporta, por um lado,

Ao partir  
 apenas uma dor  
 apenas uma mágoa a marcar o imenso adeus  
 Apenas teus olhos em mim  
 E a recusa física da partida necessária (p. 68)

e, por outro, o texto que encerra o “Caderno”,

Ao fim  
 o meu riso brotou calmo  
 o imenso fogo da paixão consumou-se  
 e tudo foi lindo  
 no esplendor da nossa aurora em flor (p. 70)

Não por acaso, este é nomeado “Epílogo”; ainda que o eu-lírico retrate a agonia em escritos cada vez mais curtos e incisivos, congruentes à dor da partida narrada, é inaugurada a esperança em um *post scriptum* idílico. Dito isso, tanto o filme, quanto os poemas dão o parecer de que a luta contra o colonialismo-imperialismo *não basta* à experiência humana, em ambos os contextos (latino-americano e africano); é preciso vislumbrar um porvir que se configure como objetivo para a vida comunitária, congruente à realização do desejo em afeto.

Por fim, também a respeito de uma meta relacional e interpessoal, situa-se a correlação com a canção “Snowed In at Wheeler Street”, interpretada por Kate Bush e Elton John e composta por aquela. A produção inicia-se com uma interpelação da voz feminina, “Excuse me, [...] but don’t I know you?”, à qual responde a masculina: “We’ve been in love forever” (Bush, 2011). As letras descrevem a trajetória de separação do casal ao longo dos séculos, com marcos temporais como “When we got to the top of the hill we saw Rome burning”, “Then we met in ‘42 but we were on different sides” e “9.11 in New York, I took your photograph”.

Essa formulação complementa as considerações acerca do Amor efetuadas no início da seção anterior. Aqui, respeita-se o pressuposto da alteridade como norte e germe da existência, sendo o Outro do desejo amoroso uma meta não monolítica que corresponde ao traço mais primevo da socialização, atacado pela castração própria do processo civilizatório. Assim, ambas observando que os aspectos de contenda dessa dinâmica acarretam



na separação corpórea, Bush diria “Come with me, I’ll find some rope and I’ll tie us together”, enquanto Duarte (2023, p. 63) assinalaria “Quis dizer que te amava/reter para sempre a brevidade do instante/aspirar o perfume das achadas floridas”.

Tais constatações afinam-se à crítica de Freud que Reich (1990, p. 53-55) empreende, atento ao entrave entre o funcionamento do complexo psicosssexual e as barreiras culturais que o circundam no Ocidente. Ainda que a vida nas sociedades modernas demande a satisfação das necessidades do desejo, a fim de evitar a neurose e garantir o agenciamento adequado de corpo e espírito para as atividades do mundo dito civilizado, o regime de proibição que recai especialmente sobre a sexualidade feminina. Desse modo, as produções analisadas deixam entrever ímpeto de revisão – ou mesmo eliminação – da moralidade como sistema de subjetivação inclusive do inconsciente<sup>5</sup>.

### Considerações finais

É possível perceber o caráter transgressor da lírica de Vera Duarte frente aos agenciamentos hegemônicos da corporeidade humana, esses pressupostos da instituição burocrática e repressora da civilização. Trata-se de uma política que se configura como *técnica contra a técnica*, na medida em que emprega a tecnologia alienígena da escrita, marco da gênese violenta da identidade e do Estado cabo-verdianos, em conexão com a marca que conecta a humanidade a seus fragmentos eternos de memória, o desejo.

Ao reconhecer essa prática, almejamos situá-la frente ao cenário civilizacional amplo da lusofonia, conjugando seu poder idiossincrático às tensões formadoras das identidades nacionais e da fraternidade forçada. Essas questões põem-se em ultimato na figura do mestiço cabo-verdiano, portadora de angústia melhor descrita nos termos da epígrafe escolhida ao “Caderno”:

Oh o depois mestiço  
Nascido  
Do crepúsculo de hoje  
E da madrugada de amanhã (Lopes *apud* Duarte, 2023, p. 48)

---

5 O autor chega a conclusões dessa natureza a partir de pesquisa etnográfica, com o cotejo das culturais matriarcais *desnaturalizando* a hegemonia do patriarcado e as práticas libidinais a ele relativas. Assinala, portanto, um “círculo trágico entre a constatação do caráter anticultural da repressão sexual, por um lado, e da sua necessidade cultural, por outro” (Reich, 1990, p. 53-55), em enriquecimento da contribuição freudiana.

## Referências

AGOSTINHO NETO. **Poesia africana**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/neto/ano/mes/africana.htm>. Acesso em: 6 jan. 2025.

BUSH, Kate. Snowed In At Wheeler Street. In: BUSH, Kate. **50 Words For Snow**. [S.l.]: Fish People, 2011. Faixa 5 (8 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1ZZkwzdst4dJdcx5hLcoo?si=bg3SuqSRTqmfU2O0gTr1Cw>. Acesso em: 24 fev. 2025.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro, Funarte, 1990. p. 19-66.

CARIOU, Marie. **Freud e o desejo**. Rio de Janeiro: Imago, 1973. Coleção Romance e Psicanálise.

DUARTE, Vera. Caderno III: poemas de bloqueio — e de amor e de ausência (1975–1980). In: DUARTE, Vera. **Amanhã amadrugada**. Belo Horizonte: Nandyala, 2023. 1. ed. brasileira. p. 47-70.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011. 1. ed. Tradução de Paulo César de Souza.

JENNIFER Lopez, Diego Luna e Tonatiuh farão nova versão de ‘O Beijo da Mulher Aranha’. **Folha de São Paulo**, 2024. F5. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2024/04/jennifer-lopez-diego-luna-e-tonatiuh-farao-nova-versao-de-o-beijo-da-mulher-aranha-filme-estrelado-por-sonia-braga.shtml>. Acesso em: 26 fev. 2025.

LACAN, Jacques. Lição XXV-11/06/58. In: LACAN, Jacques. **O Seminário – Livro 5: “as formações do inconsciente”**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 4. ed.

MAUSS, Marcel; DURKHEIM, Émile. Nota sobre a noção de civilização. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, 6 (17), 2007, p. 594-599. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Kourya ao artigo originalmente apresentado em **Année sociologique**, n. 12, 1913, p. 46-50. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/DurkheimMaussTrad.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2024.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

VERGARA, Carlos. **Bloco de Carnaval Cacique de Ramos**. 1972. 1 fotografia P&B. 18 cm X 24 cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104212-bloco-de-carnaval-cacique-de-ramos>. Acesso em: 1 jan. 2025.





# 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 poetries 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 estórias 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 Osvaldo 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”, Osvaldo Osório propõe-se detetar “o húmus cultural tradicional” presente na criação poética escrita, bem como – e destaca 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 sofredor 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 cavalinho 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 “codèzinho”, no duplo “bulzinho” 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, covarde, 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 apaixonou Perseval; e refiram-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 semiconscente 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 crioulização 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 estandardização 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 criouloização 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 “Captõ-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 “Captõ-Farêl” (ou “Quem qrê 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 “Captõ-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 “Pesadèle 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 amadrigada**. 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. **Ensaios 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.





## **SOB O OLHAR DA ÚLTIMA LUA: A MEMÓRIA DE AMÍLCAR CABRAL NA ESCRITA DE MÁRIO LÚCIO SOUSA**

*UNDER THE GAZE OF THE LAST MOON:  
THE MEMORY OF AMÍLCAR CABRAL IN THE WRITING OF MÁRIO LÚCIO SOUSA*

*BAJO LA MIRADA DE LA ÚLTIMA LUNA:  
LA MEMORIA DE AMÍLCAR CABRAL EN LA ESCRITURA DE MÁRIO LÚCIO SOUSA*

**Michael de Assis Lourdes Weirich**

Universidade Federal Fluminense

michael\_weirich@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0002-5329-8192>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e67782

Recebido: 2 abr. 2025

Aprovado: 3 jul. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

## RESUMO

O presente artigo investiga a construção narrativa e os recursos discursivos empregados por Mário Lúcio Sousa em *A última lua de Homem Grande* (2022), com ênfase na memória afetiva que permeia a figura de Amílcar Cabral. O romance reconstrói, por meio de uma narrativa introspectiva, os últimos momentos de vida de Cabral, estabelecendo um diálogo entre passado e presente. Dessa maneira, a obra aborda como a memória, impregnada de afeto e emoções, ressignifica a figura histórica do líder, revelando não apenas os aspectos políticos de sua luta, mas também a dimensão pessoal e afetiva que envolve sua memória. Pode-se dizer que, por meio da mudança ontológica elaborada pelo autor, que desloca o evento histórico para a narrativa ficcional, são percebidas e problematizadas narrativas que vêm arranhar a História, apresentando relatos contrários ou complementares envolvendo a morte de Amílcar Cabral. Assim, a história não escrita é reelaborada pelo escritor, tornando possível, por meio da literatura, um novo olhar sobre as ditas narrativas oficiais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário Lúcio Sousa, Amílcar Cabral, memória afetiva, literatura cabo-verdiana.

## ABSTRACT

*This article investigates the narrative structure and discursive resources employed by Mário Lúcio Sousa in *A última lua de Homem Grande* (2022), with an emphasis on the affective memory surrounding the figure of Amílcar Cabral. The novel reconstructs, through an introspective narrative, the final moments of Cabral's life, establishing a dialogue between past and present. In this way, the work explores how memory, infused with affection and emotions, redefines the historical figure of the leader, revealing not only the political aspects of his struggle but also the personal and affective dimensions that shape his memory. It can be said that, through the ontological shift developed by the author, which moves the historical event into the fictional narrative, narratives that challenge or complement the history of Amílcar Cabral's death are perceived and problematized. Thus, the unwritten history is reworked by the writer, making it possible, through literature, to offer a new perspective on the so-called official narratives.*

**KEYWORDS:** Mário Lúcio Sousa, Amílcar Cabral, affective memory, Cape Verdean literature.

## RESUMEN

*Este artículo investiga la estructura narrativa y los recursos discursivos empleados por Mário Lúcio Sousa en *A última lua de Homem Grande* (2022), con énfasis en la memoria afectiva que rodea la figura de Amílcar Cabral. La novela reconstruye, a través de una narrativa introspectiva, los últimos momentos de la vida de Cabral, estableciendo un diálogo entre el pasado y el presente. De esta manera, la obra explora cómo la memoria, impregnada*



*de afecto y emociones, redefine la figura histórica del líder, revelando no solo los aspectos políticos de su lucha, sino también las dimensiones personales y afectivas que configuran su memoria. Se puede decir que, a través del cambio ontológico desarrollado por el autor, que traslada el evento histórico a la narrativa ficticia, se perciben y problematizan narrativas que desafían o complementan la historia de la muerte de Amílcar Cabral. Así, la historia no escrita es reelaborada por el escritor, lo que permite, a través de la literatura, ofrecer una nueva perspectiva sobre las llamadas narrativas oficiales.*

**PALABRAS CLAVE:** Mário Lúcio Sousa, Amílcar Cabral, memoria afectiva, literatura caboverdiana.

Parece esse o papel da escrita, não permitir que o precioso silêncio morra por falta de palavras.

Mário Lúcio Sousa<sup>1</sup>

Como um pesquisador comprometido com o estudo das literaturas africanas, nos últimos anos tenho me esforçado em investigar um universo literário cujas vozes estão do outro lado do Oceano Atlântico, especificamente a produção desenvolvida na Guiné-Bissau. Tenho para mim que, quando os livros se transformam em objeto de amor, o distanciamento crítico, essencial na leitura acadêmica, muitas vezes é deixado de lado em prol da satisfação contínua de explorar as mesmas páginas em busca daquilo que já conhecemos. Tal exercício frequentemente me surpreende ao revelar aspectos que anteriormente passaram despercebidos – ou seja, reler é como renovar o prazer já experimentado e perceber que os livros nunca deixam de ser únicos.

A justificativa para essa declaração é a permanência da minha pesquisa no campo da literatura guineense. Confesso que o trabalho acadêmico aguça a fome pelo objeto analisado, nesse sentido, por vezes é tentador percorrer outras leituras que não estejam diretamente relacionadas com o nosso objeto de análise, afinal, parece claro que será a partir do interesse presente na pesquisa que nos debruçamos sobre materiais que dialogam mais precisamente com a sua construção. Contudo, neste artigo, o que me interessa é justamente um objeto que, de certa maneira, desvia do material que atualmente me proponho a analisar, uma vez que me lança à escrita literária cabo-verdiana. Isso porque, recentemente, dentre os muitos livros encontrados pelos sebos cariocas, tive a grata surpresa de

---

<sup>1</sup> Sousa, 2022, p. 90

me deparar com um de capa branca cuja ilustração de um *súmbia*<sup>2</sup> e um óculos me remeteu àquele que é o grande mentor das revoluções africanas: Amílcar Cabral. Tratava-se de *A última lua de Homem Grande* (2022), de Mário Lúcio Sousa.

Nascido em 1964 no Tarrafal, na Ilha de Santiago, Cabo Verde, Mário Lúcio Sousa é um intelectual e artista multifacetado. Formou-se em Direito pela Universidade de Havana e, ao longo de sua carreira, desempenhou papéis significativos como deputado e embaixador cultural de Cabo Verde, antes de ser nomeado Ministro da Cultura em 2011. Recebeu a Ordem do Vulcão, uma das mais altas distinções de seu país, juntamente com Cesária Évora, sendo o artista mais jovem a ser homenageado com essa condecoração. Além de sua carreira política, Mário Lúcio é um talentoso músico e compositor. Também se destaca no campo da literatura, sendo autor de obras como *O novíssimo testamento* (2010), *Biografia do Língua* (2015) e *O diabo foi meu padeiro* (2019).

Finalista do prêmio LeYa em 2021, *A última lua de Homem Grande* (2022), é o último romance publicado pelo escritor cabo-verdiano. Sem ser excessivamente nostálgico, a narrativa provoca, gradualmente, reflexões sobre a forma em que a memória é apresentada como fonte de reconhecimento dos eventos vividos por Amílcar Cabral. Diante do espelho, o protagonista já nos primeiros momentos adverte: “São 6h45 da manhã (...) \_Esté nha último dia” (Sousa, 2022, p. 18). Importa dizer que esse trecho ocorre após a cena em que Amílcar é baleado, às 10h05 da noite, que é o trecho que abre o romance. Ou seja, em um movimento de retrocesso temporal, a frase antecipa um momento de reflexão e consciência sobre a iminência de sua morte, permitindo ao leitor perceber o processo de revisão da memória, em uma espécie de recuo, pelo qual se seguirá todo enredo.

Sem pormenorizar, a narrativa do romance é conduzida em terceira pessoa. Contudo, se desvia para um monólogo peculiar e pouco convencional, ou, conforme apresentado nas primeiras páginas, um solilóquio, que é a “sua tática de memorização, porque, já agora, confessa, está curioso para saber como é que tudo isto acabará” (Sousa, 2022, p. 19). Dessa maneira, o encadeamento narrativo alterna em meio a breves diálogos e reflexões internas, transitando entre o momento presente – em que a vida do protagonista, caído no chão, se esvai –, e o passado – à medida que suas memórias se tornam cada vez mais vívidas e intensas –. Esse movimento temporal sugere que, nos últimos instantes de sua existência, as barreiras entre o presente e o passado se tornam indistintas. Nesse processo, a presença constante e imutável da Lua Cheia funciona como um observador onipresente e silencioso.

---

2 O *súmbia* é um chapéu tradicional usado em algumas regiões da África Ocidental, especialmente na Guiné-Bissau e em Cabo Verde. É frequentemente associado a líderes e figuras importantes, como Amílcar Cabral, que costumava usá-lo e, por isso, tornou-se um símbolo de identidade cultural e resistência. Geralmente de aba curta e copa arredondada, o *súmbia* tem um formato característico e é feito de materiais como palha ou tecido.

Paralelamente, no texto, ao rememorar sua trajetória, Amílcar busca entender quem, de fato, deseja sua morte e quem foi o autor do disparo, “tenta[ndo] vislumbrar onde foi que seu caminho se entortou e veio dar neste dia de matança pressentida” (Sousa, 2022, p. 50). Realiza-se, desse modo, a ficcionalização de eventos históricos factuais, que pode ser analisada à luz da concepção de *voz ex-cêntrica*, conforme foi proposta por Linda Hutcheon (1988). De acordo com as proposições da pesquisadora canadense, “[s]er ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente” (Hutcheon, 1991, p. 96). Ou seja, a voz excêntrica é, nesse sentido, uma voz que não se alinha ao centro do discurso dominante, mas se posiciona fora desse centro, criando um espaço para outras formas de entendimento e expressão, que se afasta do convencional e do esperado, trazendo consigo uma visão mais plural e, muitas vezes, desestabilizadora do mundo.

Quando uma história como a de Amílcar Cabral é narrada a partir de uma visão que foge ao centro dominante da historiografia, cria-se uma forma de narrativa que não segue os moldes convencionais, mas, ao contrário, dá espaço para uma percepção mais pessoal e emocional, que pode ser vista como excêntrica. A título de exemplo, apreciemos o seguinte trecho retirado do romance:

Papa, foi murmurando pelo caminho, com ou sem acentos, apesar da persistência de Mãe Iva, ele, Amílcar, sempre teve dificuldades em associar o nome de Juvenal Cabral, homem a quem tentou chamar *babá, papé, nha pai, meu pai, papá, pai, senhor*, sempre um trava-língua forçado, instável, consoante o humor e o entendimento, a idade e a matéria, pronúncias vindas apenas para responder quando era chamado. Um dia, em Achada Falcão, Juvenal chamou o filho em português, língua de autoridade, disse-lhe que em Cabo Verde, principalmente em Santa Catarina, a criança devia chamar seu pai pelo nome de *pai*, primeiro porque não eram colegas, segundo, para que não houvesse dúvidas e boatos, terceiro, deixar aquelas derivações das línguas da Guiné para a Guiné.

Ele, Amílcar lembra até hoje o desfecho daquela situação. Perguntou com inocência:

— O Ivo também vai chamar o senhor de pai?

Juvenal olhou-o sem justificativas, apertou o cinto e foi-se embora. Ivo era o herói de Amílcar Cabral, com ele tinha aprendido as palavras (Sousa, 2022, p. 165-166)

A relação afetiva entre Amílcar Cabral e seu pai, Juvenal Cabral, revelada no trecho em análise, destaca a complexidade das dinâmicas familiares e os desafios de conexão emocional



que podem surgir dentro de um contexto de imposição de autoridade. A maneira como Amílcar se esforça para encontrar formas de chamar o pai, utilizando termos como “babá”, “papé”, “nha pai”, e outras variações, não é apenas uma questão linguística, mas um reflexo de sua tentativa de se conectar afetivamente com Juvenal. Essas tentativas falhas de nomear o pai com palavras diferentes, que, de certa forma, carregam a insegurança e a busca por aproximação, demonstram uma distância emocional existente entre ambos.

Por outro lado, o distanciamento emocional fica ainda mais claro quando Juvenal responde à pergunta de Amílcar com um silêncio carregado de indiferença, revelando não só a inocência do filho, mas também sua necessidade de compreensão sobre o papel de seu pai em sua vida. Ivo, uma figura que Amílcar considera um herói, parece representar uma referência afetiva mais próxima, alguém com quem ele compartilha uma relação de carinho e aprendizado. Dessa forma, ao comparar o comportamento distante de Juvenal com a relação mais afetuosa que ele imagina com Ivo, Amílcar expõe a lacuna emocional que sente em relação ao pai. É necessário frisar que essa ausência de resposta emocional por parte de Juvenal contribui para a perpetuação da distância entre eles, uma distância que parece ser não apenas geracional, mas também profundamente afetiva.

Historicamente, a imagem de Amílcar Cabral como grande estrategista e líder revolucionário está amplamente difundida, retratado como o organizador da luta pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, com um pensamento político sofisticado e uma ação militante incansável. Com efeito, o líder africano é frequentemente associado ao discurso inflamado, à disciplina intelectual e ao compromisso inabalável com a libertação de seu povo. No entanto, o trabalho de Mário Lúcio Sousa permite ir além desse retrato consolidado, desvelando nuances mais íntimas de sua trajetória, abordando o homem por trás de suas inquietações, dilemas e momentos de vulnerabilidade, lançando luz sobre sua dimensão humana e permitindo que o leitor enxergue o líder sob uma nova ótica – não apenas como um símbolo político, mas como alguém que também enfrentou dúvidas, angústias e reflexões existenciais no limiar da morte.

Retomando a epígrafe, quando encontro as palavras de Sousa – as mesmas que encaixam este artigo e que integram o romance aqui analisado –, sou imediatamente conduzido a pensar no papel da literatura como guardião do silêncio que a História, por vezes, escolhe não registrar. A escrita, nesse sentido, não apenas resgata memórias silenciadas, mas também ilumina aspectos esquecidos ou marginalizados, oferecendo novas perspectivas sobre eventos e personagens que, de outra forma, permaneceriam na penumbra. Assim, a literatura não apenas preserva o que foi perdido ou apagado, mas também desafia o leitor a refletir sobre as narrativas alternativas e os muitos pontos de vista que compõem o tecido de nossa história compartilhada.

Paul Ricoeur (2007), em suas reflexões teóricas, destaca que a memória e a história estabelecem uma relação dialética, caracterizada por um processo de influência recíproca. Em



consonância com essa perspectiva, o sociólogo francês Maurice Halbwachs acrescenta que “a memória não é um fenômeno estritamente individual, mas sim coletivo, pois o ponto de vista muda de acordo com o lugar ocupado pelo indivíduo na sociedade” (Halbwachs, 1990, p. 55). Isso implica que a memória individual e a coletiva estão profundamente interligadas, exercendo influência mútua e sendo constantemente alimentadas pelo passado histórico, que é ressignificado continuamente por meio das lembranças compartilhadas. Nesse contexto, observa-se, na atualidade, uma transformação na maneira como o passado é revisitado. Como enfatiza Astor Diehl (2002, p. 111), a historiografia contemporânea mais recente tem evidenciado uma tendência marcante de compensação por meio do trabalho de rememoração, o que se expressa na “ressubjetivação e na poetização do passado”. A reconstrução dessas memórias, tanto coletivas quanto individuais, possibilita diversas interpretações do passado, trazendo à tona “os escombros, as ruínas e os processos de desintegração, tornando-se ela mesma [a memória] um testemunho do passado” (Diehl, 2002, p. 15).

Neste texto, a questão que me parece ser importante e que merece ser destacada é pensar a presença da memória afetiva na escrita de Mário Lúcio Sousa, a fim de observar o modo como o autor reconstrói literariamente as últimas horas de vida de Amílcar Cabral. Para tanto, resgato as palavras de Pierre Ansart, para quem “os vínculos afetivos participam da história: não se pode concluir a análise de uma situação política sem considerar os sentimentos e as paixões em que se apoiam, permanentemente, as relações, os conflitos, os compromissos políticos” (Ansart, 2019, p. 15). O professor francês estabelece uma tensão entre dois aspectos fundamentais: os laços afetivos e a história. No âmbito político, de maneira geral, sentimentos e emoções costumam ser desconsiderados quando se trata de analisar questões de cunho sócio-histórico. No entanto, a partir da perspectiva de Ansart, percebe-se que é impossível compreender a esfera política sem levar em conta os afetos que moldam os indivíduos, os quais estão em constante transformação por meio de interações e vínculos sociais. Da mesma forma, a literatura também deve reconhecer a relevância desses elementos em suas reflexões, uma vez que a afetividade é determinante no processo de construção da memória.

Para o professor José Manuel Moran,

O afetivo é (...) componente básico do conhecimento e está intimamente ligado ao sensorial e ao intuitivo. O afetivo se manifesta no clima de acolhimento, de empatia, inclinação, desejo, gosto, paixão, de ternura, da compreensão para consigo mesmo, para com os outros e para com o objeto do conhecimento. O afetivo dinamiza as interações, as trocas, a busca, os resultados. Facilita a comunicação, toca os participantes, promove a união. O clima afetivo prende totalmente, envolve plenamente, multiplica as potencialidades. (Moran, 1994, p. 235)



Frequentemente deixadas à margem pela crítica literária – e até mesmo pela ciência política –, as dinâmicas afetivas emergem de forma recorrente no romance escrito por Mário Lúcio Sousa. Esse é um aspecto relevante a ser investigado, pois, quando transpostos para a literatura, tais sentimentos ressaltam conexões intrínsecas com a dimensão política. Ao reconhecer o papel fundamental do afetivo, como argumenta José Manuel Moran, é possível perceber que as dinâmicas emocionais não apenas influenciam as relações interpessoais, mas também desempenham um papel crucial na construção e compreensão das narrativas históricas e políticas, como realiza Sousa no romance aqui analisado.

A *última lua de Homem Grande* (2022) se inicia com uma epígrafe de José Martí<sup>3</sup>, sobre a verdadeira imortalidade, metáfora que, por analogia, também alude à figura de Amílcar Cabral cuja imortalidade das ideias e ações desafiam as limitações da morte física, reforçando que o que realmente importa é o que se deixa para o mundo, e não o tempo que se vive. A memória, nesse contexto, funciona como um espaço de preservação das ideias e legados que atravessam o tempo, sendo, portanto, mais do que um simples registro do passado, mas um meio de perpetuar o que é essencial para as gerações futuras. A literatura, por sua vez, desempenha um papel fundamental nesse processo, pois não só narra, mas também reconfigura e ressignifica a memória, permitindo que o passado se mantenha presente, influenciando os leitores e, por consequência, o futuro. É o que faz Sousa, por exemplo, ao abordar a frustração e o desapontamento com as lideranças pós-independência, especialmente em relação a governantes que, ao que parece, abandonaram os ideais que orientaram as lutas pela independência, colocando em risco a vida de seus próprios cidadãos e perpetuando o sofrimento que se pretendia combater. Tal questão se torna evidente no seguinte trecho: “[esses] frescos presidentes africanos, tiranos doidos e insanos, que lhe viraram as costas, e estão a matar mais compatriotas do que quantos perderam a vida a lutar pelas independências” (Sousa, 2022, p. 98). Sugerindo que tais líderes estão sendo mais destrutivos do que os colonizadores ou os inimigos externos durante os processos de independência, o narrador enfatiza que em vez de proteger e promover a liberdade que foi conquistada a duras penas, os “tiranos”, supostamente, estão causando mais sofrimento e morte ao povo que antes lutava pela liberdade e soberania.

---

3 “La muerte no es verdade cuando se há cumplido la obra de la vida”. José Martí (1853-1895) foi um intelectual, poeta, jornalista, filósofo e líder político cubano, amplamente reconhecido como um dos principais heróis nacionais de Cuba. É considerado um dos maiores escritores da literatura latino-americana e um dos mais importantes defensores da independência da Cuba em relação ao domínio colonial espanhol. Martí teve uma grande influência sobre os movimentos de libertação e a formação do pensamento latino-americano. Também, suas ideias alcançaram influência significativa sobre Amílcar Cabral, especialmente em relação à sua visão de independência e ao pensamento sobre a luta pela liberdade e dignidade dos povos colonizados. Ambos compartilham uma forte crença na importância da autonomia nacional e no papel da cultura e da identidade na resistência ao colonialismo.

Embora Mário Lúcio Sousa aborde com contundência as questões políticas e sociais relativas ao descontentamento com as lideranças pós-independência, não se limita apenas a uma crítica política impessoal, mas incorpora as complexas interações entre ideais e realidades, abordando como essas falhas nas lideranças afetam o cotidiano e a memória dos indivíduos que viveram esses processos de luta e liberdade. O próprio protagonista, Amílcar Cabral, não é apenas uma figura política, mas também um ser humano imerso em suas próprias dúvidas, afetos e relacionamentos, como evidenciado pelas memórias afetivas que ele revive ao longo da narrativa. Tais lembranças não são apenas representações objetivas de eventos passados, mas estão profundamente entrelaçadas com sentimento de frustração e perda numa época em que a luta parecia mais autêntica e esperançosa. Ao construir esse personagem, Sousa nos leva a refletir não apenas sobre os ideais e os fracassos políticos, mas também sobre as feridas emocionais e as decepções que emergem dessa transição da luta pela independência para a realidade de um governo pós-colonial muitas vezes falho.

O ensaísta moçambicano Francisco Noa defende que “[o] processo de criação, em especial do autor africano, é um jogo às vezes difuso, às vezes inconcluso, entre uma memória individual e outra social, entre a necessidade de afirmação de um território de pertença e de outro, a que amiúde aspira, mas que parece querer escapar-se-lhe (Noa, 2015, p. 17). Nesse sentido, podemos afirmar que as obras literárias africanas seguem o curso da memória, questionando os elementos históricos de seus países. Sendo assim, à medida que os autores resgatam essas memórias por meio da literatura, eles não apenas apresentam fatos objetivos, mas também incorporam emoções, o que evidencia que a história não possui uma única versão. Esse é precisamente o trabalho realizado por Mário Lúcio Sousa. O escritor cabo-verdiano não se limita a uma narrativa estritamente factual; pelo contrário, ele constrói um relato em que a subjetividade se impõe como um elemento essencial para compreender Cabral em sua totalidade. Por meio dessa abordagem literária, o romance questiona as versões cristalizadas da história, conferindo maior complexidade à figura do revolucionário e evidenciando como a memória, longe de ser fixa, está em constante reconstrução.

Para que possa tornar mais clara essa questão, recorro às primeiras linhas do romance:

Apagão. Curto pareceu, mas longo como treva. Por isso, ele não sabe direito quem é, onde está, há quanto tempo está, o que aconteceu antes de estar, o que está a acontecer, enfim, desaparece-se diante do breu donde um longemundo devagar a vir vem, vem, toca o chão e abre no céu um grande fogo dilatado de lua.

— Deram-me um tiro,  
confirma.

São 10h05 da noite. (Sousa, 2022, p. 17)



A narrativa principia com um momento de intensidade psicológica, com o protagonista imerso em uma experiência de desorientação e desconexão, podendo ser reinterpretada à luz da ideia da memória e da morte de Amílcar Cabral. Inicialmente, a expressão *apagão* parece indicar a ausência de clareza e a descontinuidade temporal, sugerindo não apenas a perda da consciência no sentido físico, mas também a falha na construção da memória. No contexto histórico, esse apagão sugere a violência súbita e trágica que retira a possibilidade de continuidade da vida, simbolizando, de maneira alegórica, o assassinato de Cabral. Sob essa perspectiva, a sensação de desorientação e imobilidade do sujeito, descrita como “curto pareceu, mas longo como treva”, transmite a ideia de uma interrupção que, embora momentânea, provoca um impacto duradouro e transformador, no qual o tempo e o espaço se confundem, tornando-se imprecisos e fragmentados.

Em contrapartida, deve ser levado em conta que, mais adiante, a frase “Deram-me um tiro, confirma. São 10h05 da noite” remete diretamente ao momento do assassinato de Amílcar Cabral, enfatizando a precisão do evento histórico. Todavia, a clareza do momento factual é imediatamente anulada pela desconstrução do tempo e da memória no início do trecho. Esse confronto, entre o registro exato da hora do evento e a experiência fragmentada de memória que o precede, revela a tensão entre o tempo factual, objetivamente registrado, e a reconstrução subjetiva da história, marcada por incertezas e distorções, o que valida o argumento de Beatriz Sarlo, segundo o qual

o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direito de vida, de justiça, de subjetividade). (Sarlo, 2007, p. 9)

Nesse contexto, a ficção se torna um campo em que a história e a memória se entrelaçam, oferecendo uma nova forma de vivenciar e reinterpretar eventos históricos. A escrita de Sousa, ao fazer uso da memória e da experiência subjetiva, possibilita uma reconstrução da história que não se limita aos dados factuais, mas que também inclui as emoções, as dúvidas e os dilemas daqueles que viveram esses eventos. Desse modo, a memória literária permite não apenas reviver o passado, mas também reimaginá-lo, oferecendo uma compreensão mais complexa do que aconteceu, por meio de uma perspectiva afetiva que emerge na reconstrução da trajetória de Amílcar Cabral.

José Moura Gonçalves Filho salienta que:

O fluxo da memória, ao jorrar, vem todo margeado por “pontos onde a significação da vida se concentrou: mudanças de casa ou de lugar, morte



de um parente, formatura, casamento, empregos, festas”. Estes eventos e outros mais vão se apegando aos materiais que o acompanham, vão modelando o sentido íntimo das coisas que durante anos resistiram a nós com sua alteridade e acabaram por tomar algo do que fomos. (...) [A]s experiências, os afetos imanizaram os lugares, demarcando núcleos em torno dos quais vão gravitar as lembranças. (Gonçalves Fo., 1988, p. 112)

O psicólogo Gonçalves Filho sugere que a lembrança não se dá de maneira linear ou uniforme, mas a partir de pontos de significação, ou seja, momentos em que a vida se transforma de forma intensa e definitiva, como mudanças de ambiente, perdas, conquistas e celebrações, que se tornam referências para a construção da identidade e para a maneira como o passado é evocado. À luz dessas considerações, as lembranças, quando vistas como fontes históricas, não se restringem apenas a fatos concretos, mas também envolvem sentimentos, o que evidencia que a história não pode ser reduzida a uma única narrativa – ou seja, as memórias são diversas e formam um quadro em constante transformação, dependendo do ponto de vista de quem as revive. Mesmo quando focadas em aspectos factuais, as narrativas da memória utilizam representações e constroem versões subjetivas do que aconteceu no passado.

No caso do romance de Mário Lúcio Sousa, essa função se manifesta de maneira singular, pois não se trata apenas de recontar uma história, mas de recriar os últimos momentos de Amílcar Cabral, construindo uma contra-história afetiva que entrecruza uma série de testemunhos ficcionais e depoimentos, dessacralizando discursos oficiais e desvelando sentidos ocultos. Em vista disso, *A última lua de Homem Grande* problematiza ficcionalmente tal questão, na medida em que o narrador – que possui acesso total aos pensamentos, emoções e eventos da narrativa –, vai tecendo uma escritura romanesca que é capaz de lançar luzes em zonas sombrias do pensamento e das lembranças:

— Ana, este é Amílcar, Amílcar esta é Ana, assim os apresentaram, lembra, na casa da Tia Andreza, na rua Actor Vale, em Lisboa, é verdade, em 1950, portanto, vinte e três anos atrás, Prazer, responderam sorridentes e cândidos, e, olha as voltas da vida, de-zasseis anos depois, jurariam cuidar um do outro na saúde e na doença, e Ana Maria confessaria que o achara bonito e simpático, mas não conseguira ligar a figura hilariante do moço de fala arrebatada e de suíças aparadas à do engenheiro de que suas amigas tanto falavam, o Amílcar, aquele que pretendia fazer uma revolução em Cabo Verde, plantando bananas nas rochas, couve nos socalcos, cisternas sobre os raspais, levadas nas encostas e diques nas ribeiras.



— É um utópico,  
tinham dito as amigas.  
— Um romântico,  
contestara Ana.  
Ele, Homem Grande, nesse dia, apenas riu. (Sousa, 2022, p. 27)

Recuperemos esse trecho do romance. O seu movimento de tensão entre o lado humano e o lado político de Cabral, embora dê destaque para a sua visão revolucionária, também o coloca no campo da subjetividade, das percepções pessoais, mostrando que a construção de uma figura histórica envolve o entrelaçamento de diversos olhares, emoções e interpretações, o que é central para a obra de Sousa. A cena descrita, ocorrendo em 1950, ano em que Amílcar gradua-se pelo Instituto Superior de Agronomia, revela tanto a simplicidade de um encontro casual quanto a complexidade do futuro que se desenharia para os envolvidos. O contexto do encontro entre Ana e Amílcar, aparentemente descomplicado e marcado pela sinceridade de um prazer inicial e pelo sorriso compartilhado, remete à natureza de relações humanas que surgem em um contexto histórico maior.

É relevante destacar que, enquanto esse momento de convivência pessoal se desenrola de forma simples e genuína, Amílcar Cabral já se encontrava profundamente envolvido em um cenário político conturbado, carregado de ideais revolucionários. Na época, ele participava ativamente de reuniões de grupos antifascistas, lado a lado com outros estudantes africanos, como Mário de Andrade, Agostinho Neto e Marcelino dos Santos, todos provenientes das antigas colônias portuguesas. Esses encontros ocorriam na Casa dos Estudantes do Império, um centro de articulação intelectual e política em Lisboa, onde se discutiam as questões que envolviam as lutas de independência das colônias africanas. Logo, a simplicidade contrasta com o *Homem Grande*<sup>4</sup> que Amílcar se tornaria, destacando a dualidade entre o indivíduo e o líder revolucionário. Ao mesmo tempo, o trecho também ilustra as primeiras impressões de Ana sobre Amílcar, que o vê inicialmente como alguém simpático e bonito, mas incapaz de associar essa imagem ao engenheiro que suas amigas mencionavam, o Amílcar que pretendia transformar Cabo Verde. Essa visão é, portanto, uma maneira de sugerir que a transformação de Amílcar Cabral em um grande líder não foi imediatamente evidente nem para aqueles que estavam ao seu redor. Ele era, como os outros, um ser humano que, ao longo do tempo, se tornaria mais que o “engenheiro” ou o “romântico” de suas primeiras interações, mas o ícone político que todos reconhecem.

---

4 Na Guiné-Bissau, a expressão *Homem Grande* carrega um significado cultural profundo e simbólico, geralmente se referindo a uma pessoa de grande importância, respeito e autoridade na sociedade. O termo pode ser usado para designar alguém que é visto como um líder, uma figura de destaque, ou um indivíduo cuja sabedoria, virtude ou poder é reconhecido pela comunidade.

Aqui, a reação de Amílcar, apenas rindo da situação, também é significativa: ele não se ofende com a visão de Ana, que o vê ainda de forma distorcida, mas, ao contrário, se mantém calmo, talvez porque já soubesse o caminho que estava por trilhar e a importância de sua missão para além das percepções pessoais. A risada de Amílcar pode ser vista, então, como um gesto de quem já reconhece a distância entre o presente e o futuro, entre a realidade de sua vida cotidiana e a grandeza de sua obra revolucionária. Assim, por meio do olhar de Ana, a narrativa humaniza Amílcar, apresentando suas dimensões pessoais e afetivas, ao mesmo tempo em que não perde de vista a grandiosidade de sua trajetória política.

Dando seguimento à argumentação, de acordo com o pensamento de Myrian Sepúlveda dos Santos, “[a] memória é transmitida porque ela não se vincula apenas à razão; está presente em gestos, em sentimentos, no movimento, na dança e na música” (Santos, 2020, p. 112). A afirmação da pesquisadora brasileira eleva a memória a uma dimensão que vai além dos aspectos racionais, destacando que o campo da sensibilidade também desempenha um papel crucial no processo de recordação. Isso se torna claro quando o texto sublinha como as emoções e os afetos se entrelaçam com as lembranças, influenciando a forma como o passado é resgatado e interpretado, principalmente, quando a obra evidencia a força dos afetos que unem Amílcar Cabral à sua mãe Iva. Um exemplo é o seguinte trecho:

São 9h16 da manhã.

E na umbela da memória, sua mãe Iva aparece, com aquela tez castanha-de-caju, seu talhe etíope, sua quietude energética no olhar, sua letra gótica, que os familiares diziam ser herança do pai, o senhor António Pinhel Évora, o lavrador das letras bonitas a quem os populares pediam coisas escritas em lenços, pano, papel ou barro, para irem ornamentar as paredes nuas das suas casotas de basalto. Sim, porque a avó materna, Nha Maximiana Monteiro da Rocha, não sabia ler nem escrever. Ele, Homem Grande, apenas recorda o que dela se contava: tinha o toque divino da arte de lavadeira e deixava as roupas albas só de lhes passar as mãos. (Sousa, 2022, p. 43)

A evocação de figuras familiares como a mãe, Iva, e a avó materna, Nha Maximiana, não é apenas um resgate de suas características físicas e suas ocupações, mas também de suas histórias de vida, de sua identidade cultural e da forma como essas histórias são transmitidas de geração em geração. A forma como o narrador se recorda desses detalhes, como a tez castanha-de-caju e a quietude energética do olhar de sua mãe, bem como o talento de lavadeira de sua avó, exemplifica a memória não apenas como um repositório de informações factuais, mas como um entrelaçamento de experiências sensoriais, afetivas e culturais. A memória, nesse sentido, adquire uma camada subjetiva e sensível,



conforme Myrian Sepúlveda dos Santos destaca. Não se limita a um simples ato de recordar eventos, mas envolve também a lembrança de gestos, de afeto, e de saberes transmitidos de maneira tácita, muitas vezes sem a necessidade de palavras. No texto, a título de exemplo, evidencia-se como a lembrança de um simples gesto – como o toque divino da avó ao passar as mãos sobre as roupas para torná-las alvas – carrega consigo toda uma carga emocional e simbólica. Essa memória afetiva vai além da simples recordação de um ato cotidiano, mas revela um vínculo profundo entre o sujeito e sua história. O que vemos aqui é uma interconexão entre a memória, o afeto e a cultura, que se torna essencial para a compreensão não apenas da trajetória pessoal de Amílcar Cabral, mas também de sua relação com a história e com o povo que ele representava.

A memória afetiva frequentemente se desvia das formas tradicionais de narração histórica, priorizando sentimentos, impressões e experiências pessoais, em vez de uma cronologia linear ou de uma visão objetiva e impessoal dos eventos. Quando nos referimos à memória afetiva, estamos falando das recordações que evocam uma resposta sensorial em relação a um determinado evento ou objeto. Em outras palavras, ao acessarmos um registro pessoal em nossa bagagem de memórias, somos capazes de revivê-lo devido ao impacto emocional causado. Isso implica que os sentimentos se conectam às memórias, oferecendo a chance de visitar o passado por meio das emoções e sensações que ele desperta. Trazer à tona essas lembranças carregadas de afeto, portanto, representa uma oportunidade de uma reflexão crítica sobre o que já ocorreu.

Segundo Marc Guillaume,

Imagens e lendas, música e poesia, o efêmero deixa assim vestígios, o inapreensível inscreve-se no duro, na duração. Conservar vestígios, este gesto especificamente humano, é com efeito o eco paradoxal do que escapa a duração. Estes vestígios do efêmero adquirem o seu valor pela sua capacidade de recriarem uma emoção fundada no desaparecimento. (Guillaume, 2003, p. 32)

Os *vestígios do efêmero* e os *objetos de sutura*, conforme abordados por Guillaume, podem ser diretamente relacionados à obra de Mário Lúcio Sousa, que recria as memórias afetivas de Amílcar Cabral de forma ficcionalizada. Assim como na música, que, ao ser reproduzida, conserva simbolicamente o efêmero e preserva emoções mesmo após o desaparecimento do objeto original, a literatura também pode preservar e reviver momentos e sentimentos que, de outra forma, seriam perdidos no tempo. Na obra de Sousa, a memória afetiva de Cabral não é apenas uma recordação linear de eventos históricos, mas uma recriação que busca resgatar o que foi vivido e sentido.



Portanto, na narrativa de Mário Lúcio Sousa, os vestígios das memórias de Cabral, mesmo quando distantes ou já desaparecidos, continuam a exercer uma forte presença emocional, demonstrando como os afetos e a preservação do passado moldam a narrativa literária. Além disso, a ideia dos objetos de sutura, que carregam a memória emocional de um momento, encontra eco na forma como a obra aborda as memórias de Amílcar Cabral. O autor utiliza objetos, gestos e recordações íntimas como símbolos de momentos significativos da vida do protagonista, como a relação com sua mãe, com seus familiares e a sua infância. Tais objetos, que podem ser simples, estão carregados de significado emocional, tornando-se, portanto, suturas que conectam o presente ao passado, reconstruindo não apenas a história política, mas também os afetos e experiências pessoais que marcaram a vida do líder revolucionário. Dessa forma, a ficcionalização das memórias afetivas de Cabral é uma maneira de preservar os sentimentos e a essência de sua trajetória, ligando os momentos fugazes a uma narrativa mais permanente, que resgata a subjetividade e a profundidade das experiências vividas.

### Referências

ANSART, Pierre. **A gestão das paixões políticas**. Tradução de Jacy Seixas. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2019.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 13-20.

GONÇALVES Fo., José Moura. Olhar e memória. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GUILLAUME, Marc. **A política do patrimônio**. Porto: Campo das Letras, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MORAN, José Manuel. Influência dos meios de comunicação no conhecimento. *In*: **Ciência da Informação**, v. 23, maio/ago, 1994.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.



SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. O retorno do pesadelo: um estudo sobre a luta da memória contra o esquecimento. *In: Revista Crítica de Ciências Sociais*, 121 | 2020.

SOUSA, Mário Lúcio. **A última lua de Homem Grande**. 1ª ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2022.





## RECUSA DE APRENDER O QUE É SOLIDÃO: CRÔNICAS DE DINA SALÚSTIO DOS TEMPOS DA PANDEMIA

SALÚSTIO, Dina. **Uma menina de cristal e outras crônicas.**  
Lisboa: Rosa de Porcelana, 2023. 83 p.

**Pablo Lemos Berned**

Universidade Federal da Fronteira Sul, Cerro Largo, RS, Brasil

pablo.berned@uffs.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-2915-5893>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e68551

Recebido: 26 mai. 2025

Aprovado em: 1 ago. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

Quando escrevo, há duas marcas que faço questão atravessarem a minha escrita: ser mulher e africana. [...] Por essa convergência de causas defendo que a África só será livre quando houver liberdade e dignidade para suas mulheres. (Salústio, 2023, p. 24)

Dina Salústio lança em 2023 *Uma menina de cristal e outras crônicas* com olhares muito particulares sobre o cotidiano, em parte impactado pela pandemia da COVID-19. Dina Salústio é Bernardina de Oliveira Salústio, nascida em 1941, na Ilha de Santo Antão, Cabo Verde, autora das obras *Mornas eram as noites* (1994), *A louca de Serrano* (1998), *A estrelinha Tlim, Tlim* (1998), *O que os olhos não veem* (2002), *Filha do Vento* (2009), *Filhos de Deus* (2018) e *Veromar* (2019).

Os vinte e nove textos que compõem *Uma menina de cristal e outras crônicas* foram publicados originalmente, em sua maioria – como ressalva a autora na “Apresentação” – em um intervalo aproximado de dois anos e meio, entre outubro de 2019 e fevereiro de 2022. Na ocasião, foram veiculados no *Jornal Expresso das Ilhas*, semanário sediado em Praia, capital de Cabo Verde, com circulação impressa e virtual. Posteriormente, essas crônicas foram reunidas pela Rosa de Porcelana, editora cabo-verdiana e portuguesa sediada em Lisboa, que já havia lançado o último romance da mesma autora, *Veromar*.

A publicação em livro, contudo, opta em não atrelar os textos a uma data específica, o que amplia as possibilidades de sentido da leitura. Como afirma a autora, “procurei salvaguardar a sua identidade caracterizada pelo efêmero e transitório adaptando-as ao novo corpo diferente e com novas expectativas de perenidade” (Salústio, 2023, p. 9). Neste sentido, somos convidados a acompanharmos o ponto de vista da autora e – quando os acontecimentos históricos se impõem no contexto – somos impelidos a resgatarmos de nossa própria memória episódios e sensações que nós mesmo experimentávamos no mesmo período.

Essa condição se manifesta especialmente na leitura das crônicas que trazem, como tema central, a exigência de isolamento social e de cuidados com a saúde provocados pela pandemia da COVID-19. Em “Murmúrios sobre a Covid19” e “Lentidão é beleza”, a autora reflete sobre a sua angústia diante das fragilidades que Cabo Verde possui para atender o impacto da nova doença no sistema de saúde do país. A necessidade de demonstração de afetos limitada pela pandemia estão presentes em “O beijo nos tempos da covid 19” e “Para onde foram os pássaros?”. Em “Estou nas suas mãos” e “Vamos sobreviver” predominam orientações de comportamento a fim de minimizar a chance de exposição ao vírus e à sua propagação, como que aproveitando a circulação do texto na imprensa para colaborar com a conscientização da população. Por contraste, em “O que faz uma idosa na rua?”, é narrada uma situação de risco de contágio em um hospital, demonstrando indignação com o comportamento inconsequente de certas pessoas.

Na crônica “Vinte e cinco de Abril, sempre”, a aplicação da vacina coincide com a comemoração da Revolução dos Cravos. Em outro texto, tocada pela morte inexplicada de centenas de elefantes em Botswana, a autora busca estabelecer paralelos entre esse país ao sul do continente africano e sua própria pátria. Sua digressão conduz à reflexão sobre a memória do processo de Independência de Cabo Verde e a imperiosa necessidade de repassá-las aos mais jovens:

“Nós somos as nossas próprias memórias” é a frase título desta crônica. Como estaríamos nesse longo período de confinamentos seguidos se não tivéssemos memórias que nos apoiassem, recordações que nos motivassem a não desistir? Como estariam as pessoas que se encontram no abandono se não tivessem lembranças que agitassem o silêncio em que se encontram? (Salústio, 2023, p. 75)

Aliás, uma preocupação em suas crônicas é a transmissão de memórias às novas gerações. Em “Plantei uma árvore, tenho um filho e escrevi um livro: sou uma pessoa realizada”, Dina Salústio propõe-se a provocar uma reflexão aos jovens sobre conquistas e fracassos. Ela parte de um clichê que costuma ouvir em círculos de escritores, indicado no título da crônica, e problematiza-o. Ao mesmo tempo em que revela um prazer em ouvir jovens a debater, pondera sobre os conhecimentos a serem passados para não os contaminar com as imprecisões das gerações anteriores.

Há uma constatação de dificuldade de diálogo entre gerações expressa por meio de uma história passada na noite de Natal, em “Palavras de silêncio”, quando, por um breve período em que há uma queda de internet, a família reúne-se em torno do avô que conta experiências de sua juventude. Apesar do acesso facilitado à comunicação com todo o globo, a internet pode minimizar o contato direto entre as pessoas próximas. Semelhante conclusão é desenvolvida na bem-humorada “FAIDEI! FAIDEI”, quando a autora rememora uma ocasião em que a queda de internet colapsou a emissão de receitas médicas, a venda de medicamentos e demais serviços públicos, mas, por contraste, revelou um sistema que ainda funcionava, a venda de bananas anunciadas em promoção de *Black Friday*, movido pela simplicidade e a criatividade da jovem vendedora ambulante. Toques de humor mais uma vez estão presentes em “Uma avenida frustrada”, quando são evocadas lembranças sobre etiquetas de cumprimento recebidas de um conhecido que, postas em prática, acabam em constrangimento. Logo com Dina Salústio, que se apresenta tão receptiva a demonstrações afetuosas!

As memórias da autora remontam também ao período da guerra colonial. Admitindo-se incapaz de manter amizades apenas com quem pensa de forma semelhante

a si, compartilha com seus leitores, em “Catorze de fevereiro, Dia dos Namorados”, um episódio situado provavelmente em 1963, em Lisboa. Em meio aos horrores e angústias da guerra, soube que um jovem, seu amigo dos tempos de escola, que lutava pelo exército inimigo, foi levado ferido ao Hospital Militar dos queimados. Apesar de ser um local proibido a uma estudante de Cabo Verde na metrópole, mentiu ser sua namorada para poder visitar o amigo, concluindo sobre a necessidade de falar de amor, mesmo na guerra.

As lembranças também evocam afetividades associadas aos lugares da infância. Em “Os loucos da minha cidade” e em “A cotovia do ilhéu raso”, são as pessoas e os espaços únicos que tornam tão singulares as recordações da autora. No mesmo sentido, provocada pelas saudades da beleza e o colorido de momentos especiais, a leitura de uma crônica de um contrarrâneo não-nomeado motivou a escrita de “Devolvam-me a praia da minha infância”, inclusive roubando-lhe parte do título – “com a devida consideração e respeito” (Salústio, 2023, p. 35). Neste mesmo sentido, é a leitura de obras literárias diversas que propiciam a Dina Salústio reconhecer-se como “feita de letras” (Salústio, 2023, p. 16) em “Livros e ecos”, quando evoca os volumes da sua primeira biblioteca e as experiências como leitora que a tornaram escritora.

Provocações sobre a prática de escrita de Dina Salústio podem ser encontradas em “Las estrellas solo brillan cuando el cielo está oscuro”, suscitadas pelo desafio de escrever um conto na companhia da amiga Carlota de Barros. Já o compartilhamento de reflexões sobre sua escrita perante um público de estudantes aparece em duas crônicas. Em “Se o meu país não se chamasse Cabo Verde seu nome seria Resistência”, que encerra o livro, a autora estabelece paralelos entre Cabo Verde e o Brasil, ao participar de uma conferência ouvindo jovens brasileiros problematizando dilemas de nosso país latino-americano. Neste contexto, conclui sobre o papel da literatura caboverdiana:

É Resistência sim, porque para além disso tudo que o põe em contramão é um país incrivelmente belo que estamos a construir. Com falhas, com injustiças, com crimes, mas vamos tentando um país melhor.  
O meu país chama-se Cabo Verde, mas a ter outro nome esse seria Resistência. As nossas literaturas dão conta disso. São todas elas de resistência.  
(Salústio, 2023, p. 83)

Em uma conversa com estudantes, em “Falar do amor sem truques”, Dina Salústio é confrontada por não escrever sobre amor em sua obra quando entende, por sua vez, que o amor é o seu tema privilegiado de escrita, ainda que seja de uma “forma torta”, pois não se permite abordar o amor em sua forma arrebatadora conforme as expectativas juvenis. Assume que escrever sobre o amor é difícil, assim como falar sobre ele, e que cuidar de quem se ama e proteger a vida são as maiores provas de amor.

Esse zelo é tematizado, por exemplo, na crônica “Dia da raiva”, em que lamenta o recente falecimento de dois amigos e suplica ao seu público leitor a necessidade de os homens superarem a ignorância e a estupidez para realizarem exames preventivos da próstata. E também em “Vulcão... o fogo dorme”, crônica ambientada em um festival literário com a menção a diversos escritores lá presentes, quando a autora encontra uma definição de Cultura na lembrança de um telefonema do filho que lhe perguntava sobre detalhes de uma tradição familiar para proteção de seu bebê nascido há uma semana: “Compreendi então, que Cultura é memória, é tradição, é magia, mas pode ser apenas Amor” (Salústio, 2023, p. 64).

É uma escrita movida pelo amor também quando, entre os temas recorrentes das crônicas de Dina Salústio, destaca-se a valorização das mulheres. Na única crônica sem título do livro, motivada uma mensagem recebida em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, a autora imagina um abraço que envolva “os espaços ainda sem mapa, gentes esquecidas e marginalizadas (Salústio, 2023, p. 22), sem discriminação e desamor, em torno de ideais como Igualdade, Justiça e Ternura. Com motivação semelhante, na crônica “Uma mulher única”, a autora compartilha o desafio que recebeu em homenagear, no mês de março, uma mulher ou obra de mulher que a tenha marcado. Após considerar algumas possibilidades, decide dar visibilidade às “irmãs mais velhas”, meninas marcadas pela fragilidade que as rodeia e a força que conseguem, de corpos magoados e de almas inquietas, impedidas de estudar para cuidar os irmãos menores. São chefes de família “por acumulação”, uma vez que as mães se veem obrigadas a deixar os filhos em casa para buscar sustento à família.

Na crônica que dá título ao livro, “Uma menina de cristal”, a televisão ligada em um prosaico programa de cantores infantis de domingo desperta a atenção da escritora. Uma das concorrentes, de doze anos, instada a falar de si, claramente desconversava. A tantos sonhos futuros e o carinho pela irmã, é acrescentada uma informação como se fosse uma banalidade: possuía uma doença rara, dos ossos de vidros, que lhe atribuí uma dor constante por todo o corpo. São “às meninas de cristal” que Dina Salústio dedica o livro, talvez pelo exemplo dado pela cantora que, apesar do sofrimento, não se deixou abater, olhou para a irmã e cantou. A música pela voz feminina também é tematizada a partir de um diálogo inesperado no Quênia com um escocês fã da cantora caboverdiana Cesária Évora (1941-2011), que provocou na autora o resgate de uma crônica escrita em 1983. Naquele texto, transcrito em parte na crônica atual, “Nós éramos todos Cesária”, Dina Salústio registra a expectativa e o encanto – alívio e emoção – em assistir ao espetáculo da amiga *Cise*.

Por outro lado, a indignação e a revolta contra as injustiças, especialmente contra as meninas africanas, são registradas em “África, há mais Futuro para lá da Ajudá” e “Hoje sou uma menina do Sudão”. Nestas crônicas, a autora vale-se da comemoração ao dia da África ou da presença de autoridades para denunciar a mutilação genital como crime ainda recorrente contra meninas africanas, ainda que não seja uma prática em Cabo Verde.

No entanto, no Sudão, sinaliza a autora, a estimativa de que 95% das mulheres podem ter sofrido esta violência.

Os textos que compõem *Uma menina de cristal e outras crônicas*, de Dina Salústio, transbordam afetividade, numa “recusa aprender o que é solidão”, como expressa uma de suas crônicas, sobre a busca de sinais vida diante do silêncio estranho da madrugada (Salústio, 2023, p. 59). É uma inquietação, manifesta por constantes questionamentos, ou por digressões que levam de um assunto a outro com uma naturalidade de quem puxa conversa e quer estar junto. São encontros, memórias, causos, amizades e preocupações que tomam forma em livro e convidam-nos, leitores, a nos sensibilizarmos com os olhares sobre as coisas mais simples e não menos importantes das nossas vidas.





## A LITERATURA CABO-VERDIANA: UM PERCURSO TRAÇADO PELA PESQUISADORA SIMONE CAPUTO GOMES<sup>1</sup>

**Katria Gabrieli Fagundes Galassi**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

katria.galassi@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0009-0009-5957-0239>

**Simone Caputo Gomes**

Universidade de São Paulo

simonecaputog@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4893-2937>

**DOI**

10.35520.mulemba.2025.v17n32e66680

Recebido: 5 jan. 2025

Aprovado: 3 mar. 2025



A Mulemba adota a licença Creative Commons

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

---

<sup>1</sup> Entrevista com a Professora Simone Caputo Gomes concedida a Katria Gabrieli Fagundes Galassi na data de 21 de setembro de 2023.

1. *Para iniciarmos, como surgiu seu interesse por Cabo Verde e, mais especificamente, pela obra do poeta Daniel Filipe?*

Meu interesse surgiu por volta de 1976 (logo após a independência de Cabo Verde), quando comecei a ler textos para um projeto de dissertação de Mestrado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) com o tema do discurso amoroso na poesia portuguesa. Na época, tive uma verdadeira “iluminação” ao encontrar uma obra chamada *A invenção do amor e outros poemas*, de Daniel Filipe. Os poemas contavam a história de um contágio amoroso que partiu de um casal no meio da cidade, uma verdadeira epidemia que se alastrava. E a relação com a situação política de Portugal e das colônias na época da escritura era incontornável, apoiada na concepção do amor (simbolizado por uma “flor vermelha”) como um discurso de esquerda, antifascista, anticolonial. Para minha surpresa, ao pesquisar sua biografia, verifiquei que o poeta era um cabo-verdiano residente em Portugal, vivendo, portanto, na diáspora, o fascismo e o colonialismo ao mesmo tempo.

Encantei-me com o texto e passei a ler toda a obra de Daniel Filipe a partir de um poema que era declamado na clandestinidade, que era cantado, como bandeira revolucionária.

Defendi a dissertação em 1979 (em termos cronológicos, o primeiro trabalho, em nível de Pós-graduação *stricto sensu* defendido no Brasil na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e o segundo no mundo), como texto acadêmico pioneiro. Mais tarde, ao iniciar uma coleção chamada TESE, o Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco convidou-me a publicar a dissertação como volume fundador, homenageando, para minha felicidade, um trabalho considerado por Cabo Verde como basilar para a área de estudos.

2. *Como era o acesso à literatura cabo-verdiana na década de 70?*

Era esporádico, bastante difícil, quase braças (sem internet, lembremos) figurando textos cabo-verdianos, sobretudo de poesia, em antologias e em obras ensaísticas panorâmicas de textos das cinco colônias africanas de língua portuguesa. Para pesquisar e para elaborar minha dissertação sobre um autor cabo-verdiano, tive que usar o sistema de empréstimo com Benjamin Pinto-Bull (que conheci em evento no Brasil) e, sobretudo, Manuel Ferreira, com quem mantive correspondência regular e, sendo ele um entusiasta da minha proposta de trabalho (Cabo Verde na obra de Daniel Filipe, considerado então um autor pertencente ao cânone português), obtive mais tarde uma Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para desenvolvimento da investigação sob sua orientação. Anteriormente, tinha obtido uma bolsa com Mário António Fernandes de Oliveira para o estudo da poesia das colônias, futuros Países Africanos de Oficial Língua Portuguesa.

Naquela década de 1970, o Professor Manuel Ferreira afirmava, em carta, que meu trabalho era o primeiro no mundo sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no



que toca a dissertações e teses, mas descobri posteriormente uma tese de Norman Araújo na década de sessenta, nos Estados Unidos da América, panorâmica da literatura cabo-verdiana.

A professora Benilde Caniato inaugurou a década de 1980 com uma dissertação de Mestrado sobre a Literatura de Cabo Verde na Universidade de São Paulo. Fomos, eu e ela, pioneiras na área no quesito defesa de dissertações e teses acadêmicas em território brasileiro.

3. *Sabe-se que as mulheres demoraram a publicar em Cabo Verde. Entretanto, em algum momento os escritores já conhecidos e conceituados, que já estavam em diálogo com o mundo, citaram essas mulheres nos seus debates e textos ou elas tiveram sua visibilidade tardia de fato, mesmo entre seus colegas de profissão?*

A visibilidade foi tardia, e eu historio isto num ensaio intitulado “A escrita literária de Dina Salústio e Vera Duarte: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina”, publicado inicialmente na revista *Interdisciplinar* (v. 32: Ano XIV - jul-dez de 2019), em que venho, desde a década de 1960 (conferir *Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea*, organizada por Baltasar Lopes, 1960), acompanhando a quase total invisibilidade da escritura de autoria feminina no sistema literário cabo-verdiano, seus impasses e resistências. De Antónia Gertrudes Pusich (esquecidíssima como primeiro/a escritor/escritora a publicar, em Lisboa, quando ainda não havia sequer prelo nas colônias) a Dina Salústio e Vera Duarte, teço um panorama histórico sobre um outro olhar sobre o cânone, de perspectivas e temas do cotidiano feminino, denúncias, posturas, propostas.

Demonstro, naquele ensaio, que as antologias literárias ao longo da trajetória da literatura cabo-verdiana, com insistência de uma perspectiva masculina, persiste até os nossos dias, com positivas exceções, e mapeio a resistência das escritoras – e das pesquisas e críticas acadêmicas sobre a produção literária de autoria feminina – à insistência patriarcal do cânone como expresso nas antologias e em ensaios de história da literatura, que olvidam, por exemplo, a importância de Antónia Gertrudes Pusich como intelectual, defensora de causas de mulheres, proprietária de jornais voltados a temáticas femininas e escritora.

4. *Quando a senhora percebeu que era importante colocar o foco das suas pesquisas e do seu tempo nas obras das escritoras?*

Especialmente a partir da década de 1990, quando comecei a ter contatos pessoais com Orlanda Amarílis, Vera Duarte, Fátima Bettencourt, Dina Salústio, entre outras escritoras, tendo convivência direta com suas obras, especialmente obras fundadoras das carreiras das três últimas, e iniciei atividades da Bolsa de Pesquisador Visitante pela FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a interlocução (supervisão) de Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco



(apoiando-a, segundo sua fala, na sedimentação do Setor de Literaturas Africanas que hoje completa 30 anos), abordando a literatura cabo-verdiana de autoria feminina, o histórico da situação social feminina em Cabo Verde, a captação as imagens de mulheres nas artes plásticas e na música daquele país. Como propunha a ficcionista Sara Almeida, propus-me a captar na literatura este “outro olhar”: “Outro olhar. [...] Eu, a mulher, questionando os papéis que a sociedade me impõe” (Depois telefone, 1993, p. 63).

Lancei no Brasil, em cursos de Pós-graduação e extensão na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Universidade Federal Fluminense e na Universidade de São Paulo, em orientações de dissertações e teses, bem como em ensaios e apresentações em eventos, várias (novas) autoras, à época, como as citadas Vera Duarte, Fátima Bettencourt, Dina Salústio, além de resgatar nomes que vinham publicando desde o *Almanaque de lembranças luso-brasileiro 1851-1900* (volume 1), como (por ordem cronológica de aparecimento) Antónia Gertrudes Pusich, Emília dos Martyres Aguiar, Africana (Maria Luísa de Sena Barcelos), Adelaide Maria das Neves, Ida Loff de Fonseca, Carlota Lopes, Adela Nobre Martins. Humilde Camponesa (Gertrudes Ferreira de Lima). Claro que autoras como Orlanda Amarílis, Yolanda Morazzo, Maria Margarida Mascarenhas, Ana Júlia Sança, entre muitas outras, têm sido trazidas à cena em nossos estudos e aulas.

Fazendo um retrospecto histórico para afirmar a necessidade de dar visibilidade cada vez maior à produção feminina (não tão “escassa” quanto se propala) na área das chamadas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e, especialmente da Literatura Cabo-verdiana, trago à memória, no ensaio citado, uma importante mulher nascida na ilha de São Nicolau, comumente esquecida da crítica, e que inaugura as chamadas publicações africanas (“ultra-marinas”) em língua portuguesa, antes mesmo do surgimento do prelo (1842) nas colônias: Antónia Gertrudes Pusich (1805, São Nicolau-1883, Lisboa). Cabo-verdiana, filha do Almirante António Pusich, de origem croata, primeira mulher a assumir a direção e propriedade de um periódico, fundando ainda três revistas, foi poeta colaboradora do *Almanach de lembranças luso-brasileiro* (a partir de 1854) e do *Almanach luso-africano*.

Uma investigação atenta à produção literária de cabo-verdianos/as espalhados pelas sete partidas do mundo deverá retomar, obrigatoriamente, o nome de Antónia Gertrudes Pusich porque, como ressalta o renomado investigador Manuel Ferreira, da lavra desta cabo-verdiana surge, provavelmente, “a mais antiga obra literária de um autor africano” (Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, 1977, p. 13), o poemeto “Elegia à memória das infelizes victimas assassinadas por Francisco de Mattos Lobo, na noute de 25 de junho de 1844 (*sic*)”, publicado em Lisboa. Ressalvamos que Ferreira data o poema de 1844, mas, na verdade, o texto se refere ao crime cometido por Francisco de Mattos Lobo em 25 de julho de 1841, sendo estes o mês e o ano prováveis da publicação da obra de Pusich.

Assim, embora se afirme nos manuais mais conhecidos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa que a publicação, em 1849, de *Esportaneidades da minha alma*,

do angolano José da Silva Maia Ferreira, seja a primeira produção africana em Língua Portuguesa, a menção do trabalho de Antónia Pusich, intelectual que iniciou seus escritos literários e políticos por volta de 1841 e com publicações em jornais e revistas portuguesas, realizando ainda numerosas conferências e outras intervenções públicas, já nos incita a um resgate de textos invisíveis no cânone em seu atual estado da arte, publicados por mulheres cabo-verdianas dentro e fora do arquipélago.

5. *O que, à época, mais chamou sua atenção na escrita das mulheres cabo-verdianas?*

Na obra inicial da carreira de Dina Salústio, *Mornas eram as noites*, foram destaques a inserção do cotidiano feminino nos textos, do eu feminino como protagonista de poemas e das personagens mulheres como protagonistas ficcionais, a carga de pedagogia de conscientização feminina na fala de narradoras, o grito emancipatório de mulheres por quebrar os grilhões do patriarcalismo e do machismo predatórios, a denúncia da violência (de toda natureza) contra mulheres e crianças, o destaque ao papel das guerrilheiras, muitas vezes esquecidas das histórias masculinas. Enfim, os posicionamentos da escrita literária de autoria feminina em Cabo Verde com vista a resgatar as mulheres de uma representação (masculina) passiva de suas atuações na história, contando estórias e trajetórias de mulheres a partir de olhares e ações de mulheres.

Uma passagem de um conto de Dina Salústio nos anuncia intenções:

*“Sete mulheres. Nenhuma médica, nenhuma pianista, nenhuma atriz, nenhum assunto de notícia. Possivelmente nenhuma delas mulher má.*

*E se incendiassem a cidade?”*

Podemos afirmar que o livro de Dina Salústio, *Mornas eram as noites*, hoje, é um clássico, já traduzido, inclusive, para a língua espanhola e citado em todo o mundo. No Brasil, da minha bagagem vinda de Cabo Verde em 1994 diretamente para as aulas da Universidade Federal Fluminense, e depois Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade de São Paulo, a obra ganhou mais aulas, dissertações de mestrado, teses de Doutorado e continua encantando o público que lê e ouve os textos aparentemente simples, mas de impacto direto e profundo, a marcar a carreira de uma grande escritora.

6. *O que saltou aos seus olhos no texto de Dina?*

Gosto, a respeito, de contar uma estória vivida por nós em 1994, bem ao gosto das estórias de minha amiga-irmã Dina.

Em mais uma viagem de pesquisas ao arquipélago de Cabo Verde, em meio a encontros com escritores e escritoras, fui visitada na casa onde me hospedava, na capital Praia, por Bernardina de Oliveira Salústio, mulher simples, de jeito manso e fala sussurrada, que vinha conversar comigo sobre um livro recém-lançado, a título de entrevista.



O iluminado encontro fez-se conversa fluida, acompanhada de um prazer imenso em conhecer uma produção literária com voz, personagens e temas femininos com cenários do arquipélago (e não somente). Captei, naquela tarde, a partir de *Mornas eram as noites* (edição do Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1994) um novo olhar, agudamente crítico e, diria, incendiário que emanava de textos curtos, intensos e que reverberavam no imaginário do leitor após o fechamento do livro.

A obra *Mornas eram as noites*, verdadeiro presente que me chegou acompanhado de outro presente (a amiga Dina), provocou-me impacto imediato e, ao mesmo tempo, incredulidade, por não conseguir, à época, estabelecer a sintonia entre a suavidade de Bernardina de Oliveira Salústio e a carga de denúncia e mesmo violência que a dicção de Dina Salústio assumia. Hoje compreendo que foram impressões de uma primeira leitura dos textos, ingênua, que por vezes acontece quando se procura, inconscientemente, unir as figuras do autor/autora e do elemento humano que se apresenta por detrás da escritura. Mais tarde, e logo, eu entenderia que a minha amiga Dina defende as causas mais polêmicas e trava as maiores batalhas sem jamais perder a ternura.

Os trinta e cinco contos-crônicas que Dina Salústio apresentava ao público, iniciando suas edições em livro, nada tinham de mornos, como já assinalou Maria Teresa Salgado (“Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo”, revista *Abril*, Universidade Federal Fluminense, v. 1 n. 1, 2008). Foram uma verdadeira descoberta para mim, que observava a constância com que as pesquisas sobre a Literatura Cabo-verdiana e a crítica literária debruçavam-se sobre textos produzidos por homens, como se o mundo das Letras fosse um domínio masculino.

Escavo então minha memória para recordar a sensação que me tomou de assalto ao degustar o pequeno livro que, ao final de uma análise para divulgá-lo junto aos meus alunos, afigurava-se como um cataclismo. A escrita concisa, generosa à compreensão do leitor, e o olhar agudamente crítico e marcadamente feminino sobre a sociedade cabo-verdiana levaram-me a perceber que aquela coletânea de contos e crônicas, aparente e estrategicamente despretensiosa, estabeleceria um marco na ficção curta cabo-verdiana e, de certo modo, uma fissura no cânone cabo-verdiano estabelecido até o momento.

7. *Em suas visitas a Cabo Verde, o que a senhora observava nas mulheres? Onde estavam as mulheres, quando das suas primeiras visitas ao país?*

Trabalhando, sempre, foi o que observei *in loco* nas nove ilhas habitadas.

E essa trajetória das mulheres foi se intensificando em busca de uma visibilidade de seus protagonismos.

Na cidade, no campo, nos mercados, nas lojinhas, nos liceus, mais tarde nas universidades. Algumas, como no interior das ilhas rurais (interior de Santiago, nas ilhas de



São Nicolau e Santo Antão) a transportar palha à cabeça, a cuidar dos numerosos filhos (*às vezes em meio a muita escassez de meios de sobrevivência*), a acender o fogão de três pedras, a produzir artesanato com lava de vulcão, a trabalhar em núcleos de melhorias dos fogões, de conscientizar sobre métodos de contracepção e proteção contra doenças sexualmente transmissíveis, por exemplo; outras, na cidade, a vender nos mercados, a policiar a cidade, a advogar, a participar da política, a se dedicar a atividades de cunho social, a escrever e publicar. E as “rabidantes”, a voar para Lisboa e Fortaleza, para comerciar entre Portugal, Brasil e Cabo Verde. Verdadeira ponte feminina.

No espaço privado e no espaço público, meu olhar contemplava mulheres em ação, construindo seu país, sujeitos dignos de admiração e respeito e não apenas objetos de contemplação (lembrando as sucessivas e diversas abordagens que tendiam a objetificar as mulheres, negando ou esquecendo suas atuações na vida civil, política e literária). Mulheres fortes, produtivas.

8. *Qual foi sua última visita ao arquipélago? As mulheres são percebidas integradas com a paisagem de fundo – parafraseando seu projeto de pesquisa –, estão tomando o protagonismo ou estão ainda longe disso, na sua opinião?*

Estive em Cabo Verde como convidada do Festival Literatura-Mundo do Sal, em junho de 2018, com forte participação de escritoras no elenco literário e ensaístico.

As mulheres, em Cabo Verde, estão assumindo rápida e eficazmente seu protagonismo com ações políticas importantes, especialmente logo após a independência. Em minha obra *Cabo Verde: literatura em chão de cultura* (2008) historio esse movimento de emancipação crescente, fazendo confluir as áreas de ação política e literária. A “paisagem”, o contexto, é o fundo onde “a mulher” cabo-verdiana vem se destacando e sobre o qual vem atuando, nos meus estudos.

9. *Na sua opinião e pelo seu vasto conhecimento literário eu gostaria de saber qual escritora feminina mais se aproxima do estilo de escrita e das temáticas abordadas por Dina – pensando nos países dos PALOP e no Brasil também?*

Atualmente, em Cabo Verde, Eileen Barbosa.

No Brasil, gosto de pensar em Adélia Prado, uma escritora do cotidiano das mulheres.

Dina e Eileen, a meu ver, de obras com produção mais próxima do nosso tempo, são mais ácidas nos questionamentos sociais e, claro, no aprofundamento de temas atuais e de uma crítica antipatriarcal.



10. *Como os cidadãos cabo-verdianos querem ser vistos pelo mundo? A senhora reconhece seu papel de divulgadora da cultura cabo-verdiana? Quais suas últimas ações na divulgação dessa literatura? Como será possível uma maior conexão entre Brasil e Cabo Verde?*

Querem ser vistos como cidadãos do mundo, ponte-entre-identidades (o arquipélago se situa na encruzilhada das rotas do Atlântico), já que, inclusive, há mais cabo-verdianos na diáspora, fora do arquipélago, do que nas nove ilhas habitadas.

A conexão com o Brasil é histórica, havendo projetos cabo-verdianos de separação da colônia de Portugal e indexação ao Brasil, quando surgiram as intenções de independência. O Brasil era considerado um irmão atlântico pelos cabo-verdianos, imagem (pasar-gadista) de independência política, econômica e literária. Hoje ainda é considerado país irmão e essa longa trajetória de afinidades é retratada na obra *Das relações históricas Cabo Verde /Brasil*, do historiador cabo-verdiano e ex-embaixador de Cabo Verde no Brasil Daniel António Pereira (2011). A troca alimentar entre a cana sacarina, do coco da Índia, do arroz e do inhame (trazidos de Cabo Verde para o Brasil) e do milho maiz (levado do Brasil para ser a base culinária de subsistência cabo-verdiana), além da abóbora, da mandioca e de alguns feijões é simbólica desse processo. O milho que o Brasil legou a Cabo Verde faz parte de sua bandeira desde a versão original, de que consta a espiga, até a atual, em que a cor amarela das dez estrelas (dez ilhas) alude àquele vegetal tão necessário à sobrevivência cabo-verdiana.

Quanto ao meu papel de divulgadora, desde 1976 estudando, lendo Cabo Verde, há quarenta e sete anos acompanhando a trajetória deste país democrático, respeitado no mundo, superando todas as vicissitudes de sua trajetória vivencial e política (ditaduras da fome e do colonialismo), estou ciente da minha responsabilidade e continuo, mesmo aposentada (reformada) atuando na ampliação dos conhecimentos sobre a cultura e a literatura cabo-verdianas e na dignificação de um país exemplar em sua rota de respeito aos direitos humanos e à vida.

Atualmente, continuo integrando o Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo como Professor Sênior, colaborando também com o Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa desta mesma universidade. Cabo Verde segue sendo meu principal foco de pesquisas e atuação acadêmica (aulas, orientações de dissertações e teses, participações em eventos, publicações, entrevistas, assessorias e projetos internacionais), e destaque, no momento, a participação na equipe de *National Epics* (<https://nationalepics.com/#/>), como convidada de seus editores (David J. Wallace & Judith Rodin, University of Pennsylvania) a publicar no portal (do Penn's Price Lab for Digital Humanities) e em futuro livro (pela Oxford University Press) sobre a produção épica no mundo. Coube-me a seção Cabo Verde, sua cultura e produção épica, com destaque para a obra de Corsino Fortes.