

**FABIANA MIRAZ DE FREITAS GRECCO**

**O AMOR MESTIÇO NAS MODINHAS E LUNDUS DE  
DOMINGOS CALDAS BARBOSA (1740- 1800) E NAS  
MORNAS DE EUGÉNIO TAVARES (1867- 1930)**

**ASSIS**

**2010**

FABIANA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

O AMOR MESTIÇO NAS MODINHAS E NOS LUNDUS DE  
DOMINGOS CALDAS BARBOSA (1740- 1800) E NAS MORNAS DE  
EUGÊNIO TAVARES (1867- 1930)

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras de Assis – UNESP –  
Universidade Estadual Paulista para a  
obtenção do título de Mestre em Letras (Área  
de Conhecimento Literatura e Vida Social).

Orientador: Rubens Pereira dos Santos

ASSIS

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G789a Grecco, Fabiana Miraz de Freitas  
O amor mestiço nas modinhas e nos lundus de Domingos  
Caldas Barbosa (1740-1800) e nas mornas de Eugénio Tavares  
(1867-1930) / Fabiana Miraz de Freitas Grecco. Assis, 2010  
183 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Rubens Pereira dos Santos

1. Literatura comparada. 2. Literatura cabo-verdiana. 3.  
Barbosa, Domingos Caldas, 1738-1800. 4. Tavares, Eugénio,  
1867-1930. I. Título.

CDD 809

## Dedicatória

A minha filha Maria Laura, meu poeminha  
de amor!

A minha mãe Mariluce por me ensinar o  
amor à literatura.

Agradeço:

Imensamente ao meu orientador Rubens Pereira dos Santos, pelos anos de dedicação, pela paciência com que acolheu e aperfeiçoou, desde o início, as minhas ideias; pela amizade, humildade, grande humanidade e conhecimento.

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

Ao Professor Odil pelas sugestões propostas na qualificação e à Professora Adriana pela dedicação, (re) descoberta e grande estudo sobre Caldas e sua Obra.

Ao Professor Carlos Eduardo Mendes de Moraes pelo incentivo ao estudo da literatura brasileira da fase colonial, por me incluir em seu grupo de pesquisa “A escrita no Brasil colonial”. Por apoiar e possibilitar a minha ida a Portugal.

À Professora Simone Caputo Gomes pelas sugestões propostas na qualificação e pelos materiais imprescindíveis para o seu término.

Ao Genivaldo Rodrigues Sobrinho por colocar à disposição a sua tese de doutorado sobre Eugénio Tavares e por ceder os demais materiais coletados em sua viagem a Cabo Verde.

A todos da minha família, sem exceção, e em especial a minha irmã Priscila, pela tradução do italiano que uso nesta pesquisa, da terceira edição do livro *Mornas Cantigas Crioulas* do Eugénio.

A todos os amigos, os que estiveram presentes e acompanharam de perto todo o desenvolvimento desta pesquisa, em especial a Geovana Gentili, que esteve em Portugal e me ajudou durante a consulta das obras de Caldas e Tavares na Biblioteca Nacional, em Lisboa, e aos que de longe mandaram palavras de carinho e conforto!

A Todos, que de um modo geral, me apoiaram e me incentivaram durante todo este percurso.

Obrigada!



## FORÇA DE CRECHEU

Ca tem nada na es bida  
 Más grande que amor.  
 Se Deus ca tem medida,  
 Amor inda é maior...  
 Amor inda é maior,  
 Maior que mar, que ceu:  
 Mas entre otos crecheu,  
 De meu inda é maior.  
 (Eugénio Tavares)

## DOÇURA DE AMOR

Cuidei que o gosto de Amor  
 Sempre o mesmo gosto fosse,  
 Mas um Amor Brasileiro  
 Eu não sei porque é mais doce.  
 (...)  
 Ah nanhã venha escutar  
 Amor puro e verdadeiro,  
 Com preguiçosa doçura  
 Que é amor de Brasileiro.

(Domingos Caldas Barbosa)



**RESUMO:** A obra poética do brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1740- 1800), intitulada *Viola de Lereno* (1798- 1826), que corresponde aos gêneros poético-musicais denominados *modinhas* e *lundus*, e do cabo-verdiano Eugénio Tavares (1867- 1930), que corresponde a *Mornas – Cantigas Crioulas* (1930), cantigas populares de Cabo Verde, possuem grande semelhança em relação ao tema amoroso. De acordo com o musicólogo cabo-verdiano Vasco Martins, morna, modinha e lundu apresentam, em comum, muitos pontos musicológicos, como a harmonia, os acordes e a tonalidade menor, mas, além disso, é identificável, principalmente, o sentimentalismo amoroso que se expressa por meio de uma linguagem diferente daquela verificada na Literatura Portuguesa. Assim, propomos nesta pesquisa um estudo comparativo entre as modinhas e lundus de Caldas Barbosa e as mornas de Eugénio Tavares. Dessa forma, procuraremos um novo conceito de amor nos dois poetas, partindo da análise do tema em literatura comparada, a fim de demonstrar a partir dele, o que Elizabeth Frenzel denomina de “inovação motívica”.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, Brasil, Cabo Verde, Domingos Caldas Barbosa, Eugénio Tavares.

**ABSTRACT:**

The poetry of Brazilian Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800) entitled *Lereno' Viola* (1798 - 1826), which corresponds to the poetic-musical genres and folk songs called *lundus* and *modinhas* and Cape Verdean poet Eugenio Tavares (1867 - 1930), which corresponds to *Mornas - Creole Songs* (1930), popular songs of Cape Verde, have great similarity in relation to the theme of love. According to Cape Verdean musicologist Vasco Martins, *morna*, *modinha* and *lundu* have many points in common as harmony, chords and the minor key, but, moreover, is identifiable, especially the sentimental love that one expressed through a language different from those found in Portuguese literature. Therefore we propose in this research a comparative study of Caldas Barbosa's *modinhas* and *lundus* between Eugénio Tavares's *mornas*. Thus, we will seek a new concept of love in the two poets, by analyzing the subject in comparative literature, to show from it, what Elizabeth Frenzel calls *motivic innovation*.

**Keywords:** Comparative Literature, Brasil, Cape Verde, Domingos Caldas Barbosa, Eugénio Tavares.



## SUMÁRIO

Introdução.....	01
CAPÍTULO I: Das Cantigas e seus Autores .....	09
1.1. Domingos Caldas Barbosa: esboço biográfico.....	10
1.2. Modinhas e Lundus: história e fontes.....	20
1.3. Eugénio Tavares: esboço biográfico .....	32
1. 4. Mornas: história e fontes .....	39
CAPÍTULO II: O Amor Mestiço .....	48
2. 1. Modinhas, Lundus e Mornas: estudos e comparações ....	49
2.2. O Amor Mestiço.....	60
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	117
ANEXOS.....	124

## INTRODUÇÃO

A Arte, em geral, e a Literatura, em especial, resultam da solidariedade estética e cultural entre elementos diferentes, que não se preocupam com questões de supremacia histórica ou filosófica, mas apenas desejam construir a harmonia na grande orquestração do Texto.

Salvato Trigo

Partindo da teoria do musicólogo cabo-verdiano Vasco Martins, presente na obra *A Música Tradicional Cabo-Verdiana*, 1988, no que diz respeito à origem da canção popular de Cabo Verde, a *morna*, traçamos as comparações entre os textos poéticos que esta pesquisa pretendeu desenvolver. Nessa obra, Martins propõe a relação entre lundu – modinha – morna, para legitimar a origem do gênero e explicar as características que os compõem.

Em seus estudos, Martins procura no lundu e na modinha brasileiros do século XVIII, especificamente do poeta Domingos Caldas Barbosa, a possível origem da morna cabo-verdiana. Segundo o pesquisador, determinados elementos dos gêneros poético-musicais brasileiros fizeram-se presentes na constituição da morna, principalmente em seu processo evolutivo. A contribuição exercida por lundus e modinhas no processo de evolução da morna estaria, de acordo com o pesquisador, na figura de Domingos Caldas Barbosa. A modinha e o lundu de Caldas se tornaram muito populares na corte portuguesa do século XVIII e chegavam até ao arquipélago, por meio da marinhagem:

O Landú, música de origem africana, com origem no batuque, dança na altura considerada indecorosa, em Portugal e no Brasil (provinda dos escravos Bantos de Angola, Costa da Mina e da Guiné), divulgada em Portugal provavelmente pelo poeta Caldas Barbosa, do Rio de Janeiro (que foi compositor de uma espécie mais comedida, chamado “doce lundum chorado”, e que foi provavelmente a origem do fado português), teve em Cabo Verde uma origem que, embora nublada por falta de documentos, muito remota, proveio directamente do Brasil (...) É muito provável

que a Modinha brasileira (graças ao renome do brasileiro Domingos Caldas Barbosa – 1738 – 1800) tivesse tido notável influência na Morna “Preliminar”, já que em muitos pontos musicológicos (o sentimentalismo, a constância da tonalidade menor e os acordes semelhantes (...) Na Boa Vista, e na altura, fazia-se sentir a influência brasileira (e afro-brasileira) de maneira profunda (MARTINS, 1988, p. 43- 6).

Associando, dessa maneira, a semelhança entre os gêneros, tanto no que se refere ao seu conteúdo poético quanto aos seus traços melódicos e harmônicos, Martins afirma que é muito provável que a modinha brasileira de Caldas Barbosa, devido ao seu sucesso e grande repercussão nos finais do século XVIII, tivesse influenciado a origem da morna, tida pelo pesquisador como “Morna Preliminar”.

De acordo com Martins, morna e modinha apresentam, em comum, muitos pontos musicológicos, como a harmonia, os acordes e a tonalidade menor, mas, além disso, é identificável, principalmente, o sentimentalismo amoroso presente no texto poético. Em relação a esse conteúdo poético comum entre a modinha e a morna, são caracterizados os seus desgostos, saudades, cuidados e ciúme.

Apesar de Martins destacar a presença da modinha brasileira, especificamente a de Domingos Caldas Barbosa, na primeira fase da morna, não há registro do que se venha a considerar a “morna primordial” do século XVIII, já que, valendo-nos das palavras de Martins, os pesquisadores que se dedicam a essa busca deparam-se constantemente com “a quase inexistência de documentos comprovativos datados pelo menos dos séculos XVII e XVIII” o que produz “um vácuo científico que será dificilmente transposto” (*Ibidem*).

No que diz respeito à modinha, o gênero surgiu aproximadamente no segundo quartel do século XVIII, e fez parte de uma época marcada por “uma nova sociabilidade urbana” (MORAIS, 2003, p. 81). Apesar de sua origem ser controversa, ora a literatura sobre o tema afirma ser de origem portuguesa, ora brasileira, o gênero poético-musical em questão percorreu os dois territórios, existiu tanto na versão portuguesa quanto na brasileira. Todavia, a modinha brasileira, de acordo com alguns estudiosos<sup>1</sup> é mais “doce” e “melodiosa” que a portuguesa e tem em Domingos Caldas Barbosa o seu representante máximo.

---

<sup>1</sup> William Beckfor, Ribeiro dos Santos, Ferdinand Dennis, Francisco Adolfo Varnhagen, Januário Barbosa, Sílvia Romero, Mário de Andrade, entre outros.

Nascido provavelmente no Rio de Janeiro no suposto ano de 1740 (oscila-se entre 1738 e 1740), filho de uma negra angolana e um reinol português, Domingos Caldas Barbosa foi “poeta, Beneficiado, Capelão da Casa da Suplicação e Bacharel pela Universidade de Coimbra” (MORAIS, 2003, p. 63). Sua vida poética iniciou-se, possivelmente, com a publicação de odes e sonetos dedicados a D. José I, pelo fato da inauguração de sua estátua equestre.

Pela capacidade poética observada nesses poemas e pela proteção oferecida pelos irmãos Vasconcelos, reinóis influentes da corte de D. Maria I, Caldas conseguiu ingressar na Arcádia de Roma com o pseudônimo Lerenio Selinuntino. A partir desse momento, funda, conjuntamente com Belchior Curvo Semedo, a Academia de Belas Letras ou Nova Arcádia. É com o nome árcade que Caldas publica a sua *Viola de Lerenio* (1798- 1826), compilação de suas melhores modinhas e improvisos, sendo esse o livro de poemas que o fez ser recordado pela posteridade. O poeta faleceu em 1800, em decorrência de uma doença desconhecida, sendo sepultado em Lisboa.

A respeito do aparecimento da primeira morna, única que serve como testemunho histórico da existência do gênero no arquipélago ainda no século XIX, sabe-se que é conhecida pelo título de *Brada Maria*. Surgida ainda no século XIX, mais ou menos entre os anos de 1870- 1900, essa morna coincidiria com a representação “mais antiga no seu contexto moderno” (*Idem*). Assim, a única morna datada do século XIX seria já de concepção moderna, com o uso predominante do violão como acompanhamento e estruturada harmônica e melodicamente mais próxima do que se verifica nas mornas do século XX.

A morna ganha mais popularidade, além de registro e poemas repletos de um lirismo particularmente amoroso, com o poeta Eugénio Tavares. Nascido na ilha Brava em 1867 e morrendo no mesmo local no ano de 1930, Eugénio de Paula Tavares foi jornalista, poeta e trovador. De acordo com Antônio Carlos Oliveira Santos (2007), Tavares desempenhou um importante papel como intelectual no arquipélago, lutando, como “orador e jornalista”, contra os “interesses da elite econômica e administrativa local” (*Idem*). Suas mornas são o que mais se destaca na sua produção como escritor/poeta por demonstrar a sintonia entre “as solicitações profundas do seu mundo pessoal” e o “sentimento colectivo” (TAVARES, 1969, p. 11).

Desse modo, Eugénio Tavares como Caldas Barbosa, teve sua figura erigida juntamente com a construção da história daquele gênero. Ou seja, a sua importância deveu-se, assim como Caldas, ao registro e composição de cantigas que ressaltavam as características mais particulares da época colonial, como a língua cabo-verdiana e o português brasileiro, que se diferenciavam da língua portuguesa da metrópole e à maneira de expressar o tema amoroso, marcando a diferença entre sua poesia e a poesia portuguesa. Essa nova expressão do amor em poesia também está relacionada ao povo, aos homens e mulheres dotados de uma inconfundível *morabeza*<sup>2</sup>.

A modinha brasileira do século XVIII, especificamente de Domingos Caldas Barbosa, ganhará neste estudo uma nova configuração, não mais calcada nos moldes rotineiros em que geralmente se encaixam os estudos sobre o tema, ou seja, a repercussão do exotismo brasileiro na corte portuguesa e o estudo do neoclassicismo, mas agora centrada na sua infiltração em um ambiente onde raramente foi explorada: a sociedade cabo-verdiana do século XIX. Isso ressaltará o encontro cultural entre as colônias portuguesas não somente sob a ótica da colonização portuguesa comum, mas também problematizando o que esse encontro compartilha e renova na formação de uma nova expressão poética.

O *corpus* que compõe esta pesquisa, no que se refere às modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, será aquele reunido durante o projeto de iniciação científica (FAPESP 2004/ 2005), cujo título é *As Modinhas e os Lundus de Domingos Caldas Barbosa: 1798- 1799*. Nele está reunida toda a produção poético-musical de Caldas Barbosa, que compreende desde as primeiras edições da *Viola de Lereno* (1798, Vol. I – 1826, Vol. II) e as cantigas dispersas em periódicos musicais e manuscritos setecentistas, como será descrito em tópico referente às *Modinhas e Lundus: História e Fontes*.

No que diz respeito ao *corpus* das mornas de Eugénio Tavares a serem analisadas, restringiremo-nos à publicação *Mornas: Cantigas Crioulas*, 2ª e 3ª edições, pois a primeira edição, além de rara, (somente pudemos consultá-la na Biblioteca Nacional de Portugal/Lisboa) não inclui os poemas em língua portuguesa de Tavares, necessários para uma comparação entre as produções do poeta. Para tanto, lançaremos mão de *Eugénio Tavares – Poesia, Contos, Teatro* recolha de Félix Monteiro e Organização e Introdução de Isabel Lobo. No que se refere às traduções das mornas da língua crioula para a língua portuguesa, na

---

<sup>2</sup> Na língua crioula significa amorosidade.

formação de uma coletânea proposta nos anexos, e que servem para uma maior compreensão dos leitores que não dominam a língua crioula, utilizaremos as traduções pertencentes à tese de doutorado de Genivaldo Rodrigues Sobrinho.

Não trabalharemos com a noção de literatura popular, se assim podemos nos referir aos gêneros poético-musicais a serem trabalhados nesta pesquisa, mas sim com a proposta de que poesia e música, presentes nessas cantigas, são complementares e juntas contribuem para a compreensão da inovação nelas presente. Partindo dessa proposta, que não pretende estabelecer e reforçar a “distinção entre cultura popular e cultura erudita”, pois achamos necessário que nesta pesquisa essa divisão “não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas comunicáveis, dando lugar a dois tipos comunicáveis de fruidores” (CANDIDO, 2004, p. 191). Sendo que é sabido o intercâmbio entre as diversas esferas da sociedade, as relações que estabelecem e sua intensa comunicação, pois não há, apesar das simplificações das designações de “classes” e hierarquizações, uma forma de impedir a “fruição da arte e da literatura em todos os níveis” (*Idem*).

Além disso, essa proposta leva em consideração o que diz Elizabeth Frenzel a respeito da Literatura Comparada e os estudos do tema, ou seja, abordaremos a temática amorosa da modinha, do lundu e da morna, sob a perspectiva de um campo da Literatura Comparada que não pretende fechar-se em si mesmo, mas incluir diversos motivos dos gêneros distintos, combinações e modificações, até chegar a uma “inovação motívica” (FRENZEL, 2003, p. 51).

É sobre esses aspectos que pretendemos aqui, promover um estudo específico sobre as relações entre os dois gêneros, no que concerne ao seu conteúdo poético enfocando o tema do amor em comum. Sabendo do campo da Literatura Comparada que compreende o estudo do tema, a temática ou tematologia, procuraremos dar maior importância a esse fator, sem deixar de buscar nos elementos extra-textuais complementaridade para essa abordagem, visto que atualmente tal campo deixou de ser um estudo de erudição apenas, implantado na época dos estudos positivistas, para se reestruturar e tornar-se um estudo vinculado às demais abordagens do texto literário.

No mesmo campo da Literatura Comparada, será promovida, neste estudo, a relação dialética entre “lo uno y lo diverso” (GUILLÉN, 2005), o local e o universal, ou nas palavras

de Maria Aparecida Santilli “o próprio e o comum” (1985). A importância de se trabalhar não somente a “literatura nacional”, mas descobrir o que nela há de “múltiplo” e o que cabe em uma unidade, pois segundo Eduardo Coutinho (Op. cit.):

a própria idéia de ‘literatura nacional’, concebida no meio acadêmico europeu com base em noções de unidade e homogeneidade, não pode ser aplicada, de maneira desproblematizada, à realidade híbrida do continente latino-americano” e de determinadas regiões do continente africano (Op. Cit.).

Dessa forma, a ideia de partir do particular para o universal faz este estudo comprometer-se com o “multiculturalismo” que, de acordo com Cristina Naupert, baseia suas análises em pressupostos temáticos, assim:

El análisis temático se convierte en un procedimiento particularmente complejo, y por eso a la vez altamente interesante e instructivo, cuando se procede desde una perspectiva supranacional, esto es, cuando elementos temáticos constituyen o participan de puentes entre diversas culturas y lenguajes (NAUPERT, 2003, p. 11).

Para tanto, utilizaremos as novas abordagens do tema em literatura comparada, que propõem tornar flexível a teoria comparatista, na qual é possível visualizar as duas partes que compõem a investigação literária, ou seja, segundo Guillén, é possível estudar a estrutura e funcionamento interno do texto literário e a sua função social conjuntamente, quando se estuda um tema.

Tais abordagens referem-se aos novos estudos sobre o tema e a literatura comparada de, principalmente, Cláudio Guillén e Elizabeth Frenzel, além de Leyla Perrone-Moisés, Eduardo Coutinho, Tânia Franco Carvalhal e Cristina Naupert, por exemplo. Ademais, será preciso apoiar-nos em estudos musicológicos, históricos, antropológicos, culturais e sociais, a fim de dar sustentação teórico-metodológica à abordagem do assunto: a comparação entre dois gêneros poético-musicais e dois poetas de grande importância no cenário cultural dos dois países, Brasil e Cabo Verde.

Tomaremos como base para o estudo da modinha e do lundu, no que diz respeito à história, origem e descrição musical, ou estudo musicológico, estudos introdutórios de: *Modinhas Imperiais*, de Mário de Andrade; *A Modinha e o Lundu no Século XVII – uma*

*pesquisa histórica e bibliográfica*, de Mozart de Araújo; *Muzica Escolhida da Viola de Lerenó*, do maestro e musicólogo português Manuel Morais; *Modinhas, Lunduns e Cançonetas* do musicólogo Rui Vieira Nery; *Jornal de Modinhas*, de Maria João Durães Albuquerque; *Modinhas do Brasil*, de Edílson de Lima.

Para o estudo da morna, correspondente aos assuntos acima relacionados sobre a modinha, utilizaremos as obras: *A música tradicional cabo-verdiana I: a morna*, do maestro e musicólogo Vasco Martins (linha na qual nos apoiamos para desenvolver toda esta pesquisa); *A morna na literatura tradicional: fonte para estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*, de Moacyr Rodrigues e Isabel Lobo; *Canções Crioulas e Musicas Populares de Cabo Verde*, de José Bernardo Alfama e *O Landú*, de António Germano Lima.

Além de termos estabelecidos acima, os norteadores teórico-metodológicos desta pesquisa, no que diz respeito à abordagem do tema, achamos necessário acrescentar os estudos literários dos quais iremos lançar mão para as análises comparativas, no capítulo II “O Amor Mestiço”, quais sejam: *Caldas Barbosa e o pecado das orelhas e Violando as regras: Uma (re) leitura de Domingos Caldas Barbosa*, de Adriana de Campos Rennó; *Amor e Partida na poesia crioula de Eugénio Tavares ou a inquietação amorosa*, de Gabriel Mariano, sendo esse um capítulo da obra *Cultura Cabo-Verdiana*, a qual utilizaremos em sua totalidade, quando forem necessários respaldos teóricos sobre a cultura cabo-verdiana de forma geral; o II capítulo *Cabo Verde: Literatura em Chão de Cultura*, cujo título corresponde a *Batuque: encontrando som e sintonia*, de Simone Caputo Gomes; *Eugénio Tavares: Poesia, Contos e Teatro*, introdução de Isabel Lobo.

Analisaremos, portanto, o *corpus* de modinhas, lundus e mornas acima descrito, por meio da abordagem temática da Literatura Comparada, com a finalidade de encontrar a “inovação motívica” no tratamento do tema do amor naqueles gêneros. Desse modo, pretendemos demonstrar as aproximações e semelhanças entre eles, como também as suas diferenças. A partir da exposição dessa inovação, de motivos do tema amoroso, elucidaremos a importância de seus autores no cenário cultural brasileiro e cabo-verdiano, assim como exploraremos a originalidade formal dos gêneros poético-musicais.



## **CAPÍTULO I: DAS CANTIGAS E SEUS AUTORES**

## 1. 1. DOMINGOS CALDAS BARBOSA: ESBOÇO BIOGRÁFICO

Pierrot entra em salto súbito.

Upa! Que força o levanta?

E enquanto a turba se espanta,

Ei-lo se roja em decúbito.

A tez, antes melancólica,

Brilha. A cara careteia.

Canta. Toca. E com tal veia,

Com tanta paixão diabólica,

Tanta, que se lhe ensangüentam

Os dedos. Fibra por fibra,

Toda a sua essência vibra

Nas cordas que se arrebentam.

(Manuel Bandeira)

Os versos de Manuel Bandeira reproduzidos acima, fazem parte do livro de poemas *Carnaval*, publicado em 1919, e descrevem a performance de um *Pierrot*, personagem tradicional do carnaval, que mesmo tendo desenhado em seu rosto a melancolia, dela se desfaz no momento da representação. Da mesma maneira pode-se caracterizar o poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa. Nascido entre os anos de 1738 ou 1740, em um navio, na Bahia ou no Rio de Janeiro, apesar das incertezas a respeito de alguns de seus dados biográficos, o que ficou impresso de sua vida foi a sua grande capacidade de improvisar.

Domingos Caldas Barbosa nasceu, supostamente, em 1740 em um navio que saíra de Angola para o Rio de Janeiro. Era filho de um reinol português, Antonio de Caldas Barbosa e

de Antonia de Jesus, uma negra angolana, sua escrava quando em missão na África, onde ocupava o cargo de Tesoureiro dos Achados e Defuntos. Foi aluno no Colégio dos Jesuítas do Monte Carmelo no Rio de Janeiro, e serviu como soldado na disputa entre Portugal e Espanha pela Colônia do Sacramento (1760). Embarcou para Portugal em 1763, estudando na Universidade de Coimbra, e depois de um período, passando a Lisboa, onde conseguiu a proteção de José de Vasconcelos e Souza, então Conde de Pombeiro. A partir desse momento, foi introduzido pelo seu protetor nos salões da corte portuguesa sendo admirado por suas modinhas, trovas ou improvisações. Fundou a *Academia de Belas Artes* ou *Nova Arcádia*, que propiciou o convívio com poetas como Bocage. Faleceu em 1800, em decorrência de uma doença desconhecida<sup>3</sup>.

A biografia de Domingos Caldas Barbosa passou a ser escrita a partir do século XIX e estendeu-se ao século XXI. Desde então, não foram acrescentadas maiores informações ou tampouco a confirmação de dados antes imprecisos. Porém, a leitura de alguns desses traçados biográficos importa-nos para que possamos compreender a sua importância na construção de uma tradição literária brasileira, ou ainda, a relevância da imagem do improvisador mestiço e a infiltração de aspectos referentes à brasilidade na corte portuguesa do século XVIII.

A primeira biografia de Caldas foi escrita em 1842, pelo também poeta Januário da Cunha Barbosa. Nascido no Rio de Janeiro em 1780, Januário foi famoso orador sacro, Cônego da Capela Imperial (1824), deputado por Minas Gerais (1826- 1829) além de desenvolver a atividade poética sob a orientação de José Ignácio da Silva Alvarenga, seu professor. Participou ativamente do movimento preparatório da Independência do Brasil, desembocando, assim, no empenho pela construção de uma corrente “pró-nacionalidade literária” (CANDIDO, 2002). Além disso, a dedicação de Januário na busca por demonstrar a existência não somente de um *corpus* literário no Brasil, como também de “gênios brasileiros”, resultou na criação em 1838, do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, figurando como um de seus fundadores e, principalmente, como consagrador oficial dos escritores.

A ideia de se traçar uma história da literatura brasileira surgiu com o francês Ferdinand Denis (1798- 1890), o qual, em seu *Résumé de L’histoire littéraire du Portugal*

---

<sup>3</sup> A respeito da biografia mais atualizada de Caldas, no qual foi baseado este parágrafo, ver MORAIS, 2003.

*suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, propunha que a literatura de um país possuidor de uma fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria ter uma literatura própria. Logo, os intelectuais brasileiros, influenciados por esse pensamento, empenharam-se na descrição da natureza, dos costumes e do autóctone. E, desse modo, a efetiva participação de Januário na defesa de uma literatura nacional consistiu da compilação de obras de autores brasileiros, intitulada *Parnaso Brasileiro* (1829- 1832). Essa antologia serviu como amostra da produção literária no Brasil, provando a reunião de um desejado *corpus*, que conseqüente e gradativamente iria formar o cânon literário do país.

Esses resumos históricos, antologias e biografias “coleccionavam textos e narravam com toque romanesco a vida dos autores” (CANDIDO, 2002). É por esse viés historicista, que a biografia de Caldas Barbosa será confeccionada e lançada pelo cômico Januário no jornal do IHGB, em apenas duas páginas seguidas de um poema bem ao gosto árcade, intitulado *Retrato de Amira*. Desse modo, os dados biográficos acerca da vida de Caldas, extraídos de testemunhos de parentes ainda vivos do poeta, de acordo com o que se lê no texto formulado por Januário, informam-nos sua descendência, sua possível naturalidade, sua religião, sua educação, além de suposições em torno de suas qualidades psicológicas:

O pai de Domingos Caldas Barboza, depois de muitos annos de residencia em Angola, regressava para o Rio de Janeiro, e em sua companhia vinha uma preta grávida, que na viagem deu à luz o nosso Caldas. Seu pai, apenas desembarcado, o reconheceu e o fez baptizar; e quando chegou á idade própria curou de sua educação literária, por isso que lhe reconhecia uma viveza e penetração não vulgares, que lhe auguravam bons resultados dos estudos, a que o fez applicar. Nas aulas Jesuíticas começou Caldas a desenvolver os seus talentos, hobreando com os melhores estudantes; mas o seu gênio desinquietao e picante brilhava sobremaneira em algumas satyras, que como era natural, lhe grangearam inimigos.

As informações quanto às suas características psicológicas, podem ser consideradas duvidosas, por exemplo em relação ao “gênio desinquietao e brilhante” a que Januário faz menção, importando-se em ressaltar que Caldas desafiava por meio de sátiras o Vice-Rei do Rio de Janeiro. De acordo com Antonio Candido, essas antologias tinham a finalidade de narrar “de modo romanesco” a vida de brasileiros “ilustres”, a fim de contemplar o movimento em prol da nacionalidade literária. A capacidade desafiante, por conseguinte, configura-se como parte do que vinha a ser, em geral, o ideal de poeta brasileiro, pois, reage contra a dominação portuguesa no tocante à questão literária. Essa foi uma estratégia para

integrar à literatura brasileira uma tradição, baseada no “orgulho patriótico; o desejo de criar uma literatura independente; o nacionalismo literário; a busca de modelos novos e a noção de atividade intelectual, como tarefa patriótica na construção nacional” (CÂNDIDO, 1973).

Outro dado, é válido lembrar, quanto à biografia de Januário, ele se intitulava sobrinho do poeta: “Meu tio não era branco nem preto, nem d’África nem d’América, mas era homem de muitos talentos”. É sabido que, os mulatos no Brasil, por não serem nem brancos nem negros formaram uma classe de artistas ou artesãos, que se ocupavam da música, das artes plásticas e da literatura:

Numa ordem escravista, onde os setores de produção estavam divididos entre a ordem e a obediência, isto é, entre brancos e negros, os mestiços ocuparam-se de outras atividades, sobretudo a dos setores intermediários. A prática da música insere-se neste contexto... (MONTEIRO, 2008, p. 37).

Desse modo, as características referentes aos traços psicológicos de Caldas Barbosa, enfatizadas por Januário, pretendem fazer dele um representante do ideal de “gênio brasileiro”, requisitado pelo período pós-independência: inteligente, repleto de talentos e, principalmente, um mestiço, fruto das relações entre portugueses e escravos negros, que é dono de um gênio desinquieta capaz de romper os grilhões coloniais para conquistar a independência. Assim sendo, a biografia construída por Januário integrou a campanha, e, de certa forma, a “propaganda” de nacionalização da literatura, respeitando as formulações instituídas pelo *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, que tinha por objetivo “imortalizar os feitos memoráveis de seus grandes homens” (CHAUÍ, 2001).

No ano de 1893, Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, publica em seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, pelo mesmo Instituto Histórico e Geográfico, outra biografia do poeta. Nela, Blake acrescenta, fazendo referência a Januário Barbosa, o ano e a cidade de batizado de Caldas: Rio de Janeiro, 1738. Segue com repetição das informações anteriormente referidas por Januário, todavia menciona as sátiras feitas por Bocage e José Agostinho de Macedo em relação à cor “parda” de Caldas Barbosa quando de sua participação na *Nova Arcádia*:

E esses dous homens o cobriam de insultos e ápodos, prevallecendo-se para isto até da côr parda do conspícuo brasileiro, de quem entretanto com merecidos elogios se ocupavam vultos os mais elevados por sua ilustração e probidade (BLAKE, 1893, p. 201).

Sacramento Blake finaliza o seu esboço biográfico com referência mais completa à obra de Caldas Barbosa, mencionando, além da compilação de suas modinhas, os poemas de caráter encomiástico e as peças de teatro, quais sejam: *Collecção de poesias feitas por ocasião da inauguração da estatua do rei D. José I*, 1775; *Narração dos applausos com que o juiz do povo e casa dos vinte e quatro festejam a felicíssima inauguração da estatua eqüestre*, 1775; *A doença: poema offerecido á gratidão*, 1777; *Epitalamio nas felicíssimas núpcias do Exm. Sr. Conde de Calheta com a Exma. Sra. Donna Marianna de Assis Mascarenhas*, 1777; *Almanak das muzas, offerecido ao gênio portuguez*, 1793; *Os viajantes ditosos: drama jocoso em música*, 1790; *A Saloia namorada ou o remedio é casar: pequena força (farsa) dramática que ás senhoras portuguezas offerecem e dedicam Domingos Carporalini e Miguel Cavani*, 1793; *A vingança da cigana: drama joco-serio em um acto para ser representado no real theatro de S. Carlos pela companhia italiana, offerecido ao publico por Domingos Carporalini*, 1794; *A escola dos ciosos: drama jocoso em um só acto, traduzido livremente do italiano em versos portuguezes para se representar em musica no real theatro de S. Carlos*, 1795; *A viola de Lerenó: collecção de suas cantigas*, 1798 vol I/ 1826 vol II.

Outro biógrafo de Caldas que merece destaque é Sílvio Romero. Em sua *História da Literatura Brasileira* (1888), o crítico baseou sua obra na perspectiva naturalista, vinda do determinismo da teoria racial de Taine, oferecendo ao mulato o papel de sub-raça, nascido da união de uma raça inferior (negro) e outra superior (branco). Assim, Romero arrisca constatar a cor da pele de Caldas:

era um mestiço de primeira mão, um filho de branco com negra; seu pai era português e sua mãe africana. Se na mestiçagem há vários graus, como é sabido, Barbosa ocupou aí um dos primeiros lugares; era um mestiço escuro, acobreado; nele não predominava o sangue branco; havia equilíbrio (ROMERO, 1888).

Entretanto, somente o que se conhece a respeito da aparência do poeta é o que se vê no retrato feito após a sua morte, acrescentado posteriormente à publicação da *Viola de Lereno*, que se acompanha dos seguintes dizeres: “Do extinto Lereno o rosto/ Se deviza em morta cor,/ Mas sua alma em seus escritos/ Se conhece ainda melhor” (BARBOSA, 1944). Por esses versos pressupõe-se que a gravura fora feita *post-mortem* (“Do extinto Lereno o rosto”) e que não era possível contemplar-lhe a tez morena (“morta cor”), significando que o retrato apresentava-se em preto e branco, como é comum nas gravuras do século XVIII.

O esboço biográfico de Romero ressalta, ainda, as características psicológicas de Caldas Barbosa:

Ao fato da cor atribuiu Varnhagen o suposto caráter submisso de Caldas Barbosa. Não pode haver maior injustiça e erro mais grave. Primeiramente o poeta não era submisso; era apenas amável, alegre, expansivo e divertido (...) além disso, se alguma coisa existe no mestiço, que se possa considerar a nota predominante de seu caráter, é a rudeza, a independência, o orgulho, a tendência ao desrespeito, a falta do senso da veneração (...) O mestiço junta a essa qualidade primordial de seu temperamento uma outra igualmente apreciável e que lhe serve de contrapeso; é a expansibilidade, a alegria, que às vezes propende para uma pronunciada veia cômica e satírica (...) (ROMERO, 1888).

Essa “tendência ao desrespeito”, à qual Romero faz menção, aparece nos versos satíricos que o poeta supostamente teria dirigido a “poderosos” do governo do Conde de Bobadela, ideia essa exposta na primeira biografia de Caldas, escrita por Januário da Cunha Barbosa. Todavia, reforça-se, esses versos jamais foram encontrados para que se possa provar o caráter insubmisso e a tendência ao desrespeito.

Em relação à obra poética de Caldas Barbosa, Romero afirma: “foi um grande músico e poeta”, “excelente e melhor compositor nacional”, ao mesmo tempo em que conclui não ser o “mulato” um “poeta-gênio”, pois “não tinha pulso para tanto”, justificando tal falta de “pulso” pelo fato de ser ele um “homem do povo, ele poetava como o povo, no seu estilo, ao seu modo (...) a crítica diante de um homem destes não deve analisar-lhe as produções”, (ROMERO, 1942). Assim sendo, Romero constata, em meio às contradições de sua própria crítica, que Caldas foi “um poeta singelo, espontâneo, um lirista ao gosto popular”, e que, por esse motivo, sua obra não deve ser erigida ao âmbito da literatura nacional, e sim, deve abandonar-se à simplificada designação de “manifestação folclórica”.

Para esclarecer a intenção de Romero, temos no livro *Violando as regras: uma (re) leitura de Domingos Caldas Barbosa*, de Adriana de Campos Rennó (1999), a explicação completa para o interesse de Romero na descendência do poeta, que ainda complementamos com as observações de Jorge Schwartz sobre a mestiçagem em Sílvio Romero, que reproduzimos respectivamente:

Ao abordar a realidade cultural brasileira, Romero enfatizou o fator racial extraído da tríade tainiana. Elegeu, assim, o mestiço como aquele que melhor representava e constituía o povo brasileiro (opondo-se, então, à idéia romântica de que o índio seria o nosso fiel representante). Não foi à toa, portanto, a disposição de estudar também o nosso folclore, procurando nele as origens e expressões desse povo (...) Foi à luz dessas teorias e reflexões que Romero leu Caldas Barbosa. (RENNÓ, 1999, p. 42 - 4).

Embora reconhecido pelo caráter pioneiro de suas idéias sobre a mestiçagem, prevalece em Sílvio Romero uma preconceituosa ideologia ariana, na sua europeizante visão da superioridade do branco e na perspectiva de uma redenção étnica pelo gradual embranquecimento da raça ... (SCHWARTZ, 1995, p. 539-540).

As biografias de Domingos Caldas Barbosa, sofreram, transcorrendo épocas, significativas apropriações e reestruturações, ou seja, sua história de vida, descendência e poesia foram utilizadas de acordo com a busca pela definição da identidade nacional, pelos intelectuais brasileiros, desde a segunda metade do século XIX, dessa forma, adornando-se de diferentes abordagens ideológicas. De acordo com o que foi descrito acima, referente aos dados da sua biografia, podemos perceber que, na medida em que a perseguição pela brasilidade tornou-se expressivamente um assunto indispensável para os intelectuais brasileiros, foi-se delineando a importância de sua atuação na poesia brasileira, no resgate da cultura popular e, por conseguinte, na formação de características próprias do Brasil.

Dentre os papéis que lhe foram sendo atribuídos no século XIX, podemos destacar dois de maior predominância: o poeta satírico de gênio picante e desafiador, que afrontava o poder real português, num período em que, conseqüentemente, fazia-se notável, recobrando os precedentes das inconfidências e conjurações, um contexto pró-independência, no qual se pretendia instaurar e disseminar as proclamações do nativismo romântico, e o poeta amorável, alegre, expansivo e divertido, mas que ainda reservava um ar insubmisso pelo fato de ser mestiço, tornando-se o poeta do povo, sem relevância literária.



Observamos, portanto, que Caldas não foi apenas elogiado a ponto de ser “inventado” pelos críticos literários, mas que foi, além disso, desprezado, no que concerne a sua poesia. Alguns intelectuais das “histórias das literaturas”<sup>4</sup>, como o próprio Silvio Romero, por exemplo, reservam à poesia de Caldas apenas o caráter de literatura popular, de folclore. Outros partem do princípio de que existe uma literatura maior e uma menor, encaixando Caldas e suas “quadrinhas” na segunda designação. Uma das críticas severas a Caldas e seus versos se lê nas *Memórias da Academia Real das Sciencias*:

O padre Domingos Caldas Barbosa, brasileiro torrado de cor, tirante a mulato, feiíssimo, e propenso a grimaças, gatimanhos simiescos e meneios exquisitos, que provocam a hilariedade. Tinha por costume zangarrear na viola, quando improvisava, afinando as trovas por uma cantilena particular. (*apud.* MORAIS, 2003, p. 77).

Há também os famosos versos de Bocage, que realizam uma descrição satírica de Caldas e as reuniões da *Nova Arcádia*:

Preside o neto da rainha Ginga,  
À corja vil, adulatora, insana.  
Traz sujo moço amostras de chanfana,  
Em copos desiguais se esgota a pinga.

Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;  
Masca farinha a turba americana;  
E o orangotango a corda à banza abana,  
Com gestos e visagens de mandinga.

Um bando de comparsas logo acode  
Do fofo Conde, ao novo Talaveiras;  
Improvisa berrando o rouco bode.

Aplaudem de contínuo as frioleiras  
Belmiro em ditirambos, o ex frade em ode.  
Eis aqui o Lereno as quartas-feiras.  
(Idem, p. 68-69).

---

<sup>4</sup> Sobre a completa releitura das abordagens da História da Literatura Brasileira e Portuguesa em que se insere o poeta Domingos Caldas Barbosa, ver: RENNÓ, 1999.

O preconceito contra Cadas, como no relato e no soneto acima transcritos, segundo Manuel Morais será percebido mesmo “cem anos após a sua morte” (2003, p. 77). Facilmente nos deparamos com textos que priorizam a cor “torrada” do poeta, com discursos preconceituosos que desmerecem ou mesmo depreciam a sua poesia a partir de uma análise racial. A perpetuação de tal “maldade”<sup>5</sup> não se encerra no século XIX, mas encontra, ainda, repercussão no século XXI, quando a Televisão Portuguesa (RTP) resolve lançar uma série sobre o poeta Bocage, no ano de 2006.

O soneto de Bocage foi representado na série onde é encenada a vida do poeta português, expressamente tido como inimigo do padre Caldas. Nessa série televisiva, o brasileiro Caldas é retratado de maneira debochada. O ator, também brasileiro, Rui Ourofino, arranha um bandolim e declama cantarolando desafinadamente as modinhas de Caldas, que ao invés de deleitar os reinóis, entedia-os (mostra alguns personagens dormindo ou bocejando quando Caldas se apresenta).

Nesse episódio da série *Bocage*, a intenção dos autores portugueses Fernando Vendrell e Nuno Artur Silva é salientar a superioridade do poeta português Bocage ao brasileiro Domingos Caldas Barbosa, quando aquele se apresenta após o *Lundum de Cantigas Vagas*, de Caldas. Além de ser retratado por um ator branco, apenas um pouco bronzeado, (opõe-se à visão de José Pinto Ribeiro de Carvalho, acima citada: “torrado de cor”), que abusa de requebros afeminados, o Caldas Barbosa da série *Bocage* (2006)<sup>6</sup> não corresponde aos testemunhos de seu tempo, que confirmavam a sua capacidade de improvisador brilhante e de entretenidor da vida cultural da corte portuguesa.

Todavia, outros contemporâneos de Caldas, estudiosos portugueses, viajantes ingleses, franceses, austríacos, que frequentaram a corte de D. Maria I, no Portugal do final do século XVIII, como William Beckford, por exemplo, definem bem a imagem e a representação de Caldas e suas modinhas:

---

<sup>5</sup> “Quase cem anos após sua morte ainda se encontram textos onde o poeta continua a ser mal tratado” (MORAIS, 2003, p. 77).

<sup>6</sup> Informações sobre a série pode ser vista na página da web: [http://ww1.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p\\_id=19685&e\\_id=7&c\\_id=8&dif=tv](http://ww1.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=19685&e_id=7&c_id=8&dif=tv)

Estava D. Luís de Miranda, Martinho Antonio de Castro, e Caldas, o poeta, o qual, assim que trouxeram a sobremesa, se desentranhou numa torrente de improvisados versos e durante mais de meia hora prosseguiu lamentando a minha partida em rimas extraordinariamente harmoniosas. Não pude deixar de sentir um entusiasmo que me fez sentar ao cravo e me obrigou a cantar (...). (*Idem*, p. 72).

E ainda, o embaixador da França em Portugal, o Marquês de Bombelles, elogia a capacidade de improvisar do poeta em uma festa na casa do Conde de Pombeiro, a 29 de março de 1787:

Este homem tem verdadeiramente uma imaginação extraordinariamente fértil. O primeiro tema tinha-lhe sido dado pela Senhora Oyenhausen (...). Engrandeceu, tornou interessante temas que não pareciam prestar-se a nenhum desenvolvimento agradável; logo que os seus primeiros sucessos duplicaram a sua acção, ele teve realmente momentos e tiradas sublimes. A sua cabeça está recheada de tudo o que Fábula e a História oferecem de melhor, o modo como ele se apropria das suas riquezas é de um poeta que une ao calor das suas ideias uma justeza, uma sucessão de raciocínio de que os melhores improvisadores de Itália não se podem gabar (MORAIS, 2003, p. 73).

Apesar das críticas e dos maltratos verbais como os de Bocage, Domingos Caldas Barbosa é sempre lembrado pela imagem do poeta improvisador de capacidade extraordinária, por fazer poesia diretamente ligada à música. Todavia, esqueceram-se os historiadores da literatura, de uma outra face do poeta, relacionada à poesia acadêmica e encomiástica:

Trata-se, então, de produções paralelas, concebidas por um mesmo poeta, que parecia desdobrar-se em vozes poéticas duplas. Uma voz mais presa às convenções acadêmicas do disfarce pastoril, do rigor formal, do verso atrelado às contingências retóricas do discurso laudatório, bastante adequada à contemplação da expressão de um “eu” individual, de um espírito mais “aburguesado” que não se deveria extravasar; e uma outra expressividade, a de um “eu” mais espontâneo, que começa a desatar as amarras do verso neoclássico, a quem a música serve, fundamentalmente, nessa operação de soltura da voz, de desintegração gradual das regularidades métricas próprias da poesia clássica por excelência – em suma, a voz embutida nas cantigas que, recolhidas na última publicação de Caldas Barbosa, compõem a *Viola de Lereño* (RENNÓ, 2001, p. 116-17).

Da história aqui esboçada, da vida e da trajetória poética de Domingos Caldas Barbosa, pudemos constatar que o poeta sempre esteve, assim como um equilibrista, pisando

em um fio, que no caso, separa duas realidades: “Portugal e Brasil (...); o musical e o literário; o erudito e o popular; o escrito e o oral; o Arcadismo e o Romantismo” (*Idem*, 1999, p. 17).

À semelhança do pierrot de Bandeira, que durante sua performance transforma-se com “tal veia”, Caldas Barbosa escreveu, mesmo que mascarado pelo seu pseudônimo árcade *Lereno*, sobre o seu papel de improvisador na Corte Portuguesa do século XVIII:

Sou forçado a alegre canto;  
Faço esforços de alegria,  
E oculto no fundo d’alma  
A mortal melancolia

Enxugo o pranto nos olhos,  
Obrigo a que a boca ria,  
Para disfarçar convosco  
A mortal melancolia.

Mesmo ficando o leitor de Caldas preso entre as máscaras da literatura, as dificuldades em reviver sua performance pela impossibilidade de sua presença e a incapacidade de reproduzir simultaneamente a música e a poesia da *Viola*, visto as escassas reproduções musicais realizadas na atualidade e a pequena quantidade de música grafada, tanto os seus poemas de caráter acadêmico e encomiástico, quanto suas cantigas tidas como populares ou popularizadas, as modinhas e os lundus, são capazes de fazer vibrar mesmo sem aqueles recursos, pois como afirma Adriana Rennó:

a partir de uma leitura mais detida e paciente desses versos, é possível que se sinta emanar, deles mesmos, essa musicalidade essencial que os sustentam, não só como poéticos, mas também, e principalmente, como textos concebidos para se tornarem letras de músicas voltadas para uma realização vocalizada, *performática* e coletiva (RENNÓ, 2005, p. 22).

## 1. 2. AS MODINHAS E OS LUNDUS: HISTÓRIA E FONTES

I passed my evening at Mr. Horney's very delightfull in hearing D. Luisa de Almeida and her music master, a square little friar with green eyes, (singing) Brazilian modinhas. This is an original sort of music different from any I ever heard, the most voluptuous imaginable, the calculated to throw saints off their

guard and inspire profane deliriums.

(William Beckford, 1787-1788)

A partir da segunda metade do século XVIII, tanto em Portugal quanto no Brasil, difundiu-se um gênero musical denominado *modinha*, cujo nome provém do diminutivo de *Moda*, sinônimo de *Cantigas* ou “coplas de versos menores para se cantar” (MORAIS, 2003, p. 32). Tais coplas eram compostas por quatro versos (quadras), com esquema rimático simples como *aba* e que poderiam ser seguidas de refrão.

O surgimento desse novo gênero coincidiu com o aparecimento de uma nova sociabilidade urbana, advinda do poder econômico das classes médias citadinas, que concorriam, de acordo com Ruy Vieira Nery, com “os circuitos tradicionais da Corte e da Igreja” na aquisição de instrução básica, literatura, música e demais atividades artísticas e culturais, visto que foi um fenômeno que abarcou toda a Europa (NERY, 2000, p. 09).

Além de modificar o quadro de aquisição de cultura, antes restrito à Corte e à Igreja, a concepção de obra de arte também foi infiltrada pela nova realidade, calcada no mercado crescente que demandava maior acessibilidade e simplicidade do que se verificava antes com o barroco, e nos ideais iluministas, que redescobriram a cultura popular como fonte de estruturação das questões identitárias.

Ainda, o desenvolvimento dessa nova cultura urbana, em Portugal e no Brasil, acresceu-se, segundo Nery, de dois fatores enriquecedores: a circulação comercial de

visitantes estrangeiros, com seus costumes, que traziam as modas culturais de diferentes centros da Europa, e pela grande quantidade de negros africanos com suas danças e cantos, estruturando um quadro diferente, constituído pela diversidade cultural e pela interrelação entre eles.

O tema das modinhas é fortemente marcado pelo *amor*, que não é mais cortês, mas sensual e por muitas vezes erótico. As mulheres nelas retratadas são reais, muitas vezes se faziam presentes nos saraus e assembleias realizadas em casas de campo de condes e marqueses, onde eram costumeiros os improvisos, porém ainda eram disfarçadas pela convenção árcade, assim, recebendo nomes de pastoras como: *Albena, Amira, Belmira, Lília, Márcia, Nerina, Ulina*, entre outros. Já no que diz respeito a sua estrutura musical, na modinha predomina o compasso binário simples, tonalidade, preferencialmente, de Sol, com andamentos que variam entre *Andante, Allegro* e *Affectuoso*.

Enquanto a modinha teve, possivelmente, origem nas árias de corte italianas e austríacas, marcando a sua descendência erudita, o *Lundu*, originou-se, de acordo com alguns pesquisadores<sup>7</sup>, do batuque africano, que possuía características ritualísticas, de dança aos pares, de umbigadas, e que somente atinge a corte e a burguesia quando perde a sua raiz coreográfica e instrumental, passando a ser cantado. Reforça-se, desse modo, a penetração de uma classe social na outra, de uma cultura na outra, fazendo com que ambos os gêneros coexistissem nos diversos níveis sociais da época. Esse processo de interação social ou intercâmbio verifica-se em Mozart de Araújo “A modinha se deslocava de seu ambiente cortesão para se democratizar, enquanto o lundu se insinuava nos salões reinóis, despindo-se da sua condição de dança chula e lasciva e se tornando canção de gente branca” (*Ibidem*, p. 13).

Quanto à temática do lundu, encontra-se na mulata, no cativo ou no moleque, o principal objeto a ser retratado. Todavia, a partir do século XIX, o lundu é usado como cantiga de sátira à sociedade, como verificadas em “Fora o Regresso”, de José Maurício Nunes Garcia (1844), ou para tratar de temas considerados obscenos, como “A marrequinha” de Francisco Manuel da Silva (1853). A partir dos últimos decênios do século XIX e início do XX, o lundu infiltra-se no circo, assumindo ainda mais suas características de deboche e

---

<sup>7</sup> Renato Almeida, Mário de Andrade, Mozart de Araújo, Ruy Vieira Nery, Manuel Moraes, por exemplo.

irreverência. A veia satírica do lundu, surgida no século XIX é, para Mário de Andrade e Mozart de Araújo, o que vai torná-lo nacional:

Só nos albores do século XIX o lundu assumiria o seu caráter definitivo de canção satírica ou de dança sensual, com o qual iria atravessar todo o século. Só nos primeiros anos do século XIX, como observou Mário de Andrade, o lundu adquiriria no Brasil, foros de nacionalidade (*Ibidem*, p. 24).

Quanto ao conteúdo musical, de acordo com Edílson de Lima, o lundu teria “compasso dominante em 2/4, predominância do modo maior, o fraseado obedece à quadratura construída por fragmentos melódicos curtos, a quase onipresença da síncopa interna (semicolcheia – colcheia – semicolcheia), o esquema formal é variado” (2001, p. 50).

No entanto, os lundus de Caldas Barbosa se distinguem dos demais (tanto lundus compostos por portugueses, quanto por brasileiros) pela constante presença do tema amoroso, trocando o teor satírico que marca o gênero, pela graça dos elementos inovadores do falar mestiço da colônia, trabalhando, dessa maneira, o tema do amor a partir do lugar ocupado pelo “moleque”, ou o mestiço. Quanto à distinção e particularização das características musicais e poéticas dos lundus de Caldas Barbosa, Adriana Rennó afirma que

Os ritmos melódicos que deveriam contaminar os versos dos lundus de Caldas Barbosa tinham marcação binária e, além disso, uma estrutura contramétrica ou sincopada, provocada pela presença de um tempo fraco fazendo as vezes das marcações fortes do ritmo binário, podendo aparecer no início, no meio ou no fim do compasso. (RENNÓ, 2005, p. 136).

E acrescenta, quanto à linguagem, ao analisar *Lundum de Cantigas Vagas*, que “dignas de registro (...) são as ocorrências de fatos de linguagem, (...) característicos da coloquialidade musical do lundu (...) na remissão frequente a termos do vocabulário mestiço colonial” (*Ibidem*, p. 138).

Assim, a Modinha e o Lundu estabelecem-se como resultado multiétnico, multicultural e mestiço das grandes cidades portuguesas e brasileiras do final do século

XVIII, fazendo-se presente não só nos salões da corte, como também nos diferentes ambientes onde se encontravam os vários estratos sociais existentes na época: desde a Igreja até a criadagem; é comum a presença da modinha tanto nos conventos, em momentos restritos, quanto nos teatros, na forma de intermezzos, e nas ruas em forma de serenatas.

No cenário de transformações que se apresentou no último quartel do século XVIII, é que se destaca a figura de Domingos Caldas Barbosa, conhecido como o maior representante dos dois gêneros, como consta no testemunho de seu contemporâneo Antonio Ribeiro dos Santos, decorrente de um relato feito a partir de um sarau feito na casa da Marquesa de Alorna:

... Hoje pelo contrario só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de guarradices, [...] Esta praga he hoje geral, depois que o Caldas começou de pôr em uzo os seus rimances, e de versejar para mulheres [...] a tafularia do amor, a meiguice do Brazil e em geral a molleza americana, que faz o carater de suas trovas, respiraõ os ares voluptuosos de Paphos, e de Cythera... (Apud, MORAIS, 2003, p. 71).

Nesse cenário de transformações e surgimento de novos modos de ser e agir, a sociedade dos finais dos setecentos pôde ver emergir periódicos musicais que contemplavam essa nova classe e suas exigências. A modinha, desse modo, “converteu-se num dos ingredientes fundamentais da vida musical portuguesa, que os principais compositores de Ópera e Música Sacra da Corte (...) não desdenhavam de cultivar” (NERY, 2000, p. 15).

Tornando-se um dos gêneros favoritos da prática musical tanto na corte, no teatro, quanto no ambiente doméstico das classes burguesas, restringindo-se mais tarde à educação das moças de “boa família”, a modinha passa a ser impressa em jornais e vendida para o público, como é o caso do *Jornal de Modinhas*. Além disso, a existência de inúmeros manuscritos musicais encontrados na Biblioteca Nacional em Lisboa confirma a popularidade e aceitação unânime do gênero na época.

No Brasil, a modinha ganhará um estudo substancial, no que se refere à união do texto musical (partitura) e do texto literário (poemas), somente com a publicação de Mário de Andrade e as suas *Modinhas Imperiais* (1932). Nesse estudo, Mário agrupa poetas do período



colonial brasileiro (Escola Mineira), enaltecendo Domingos Caldas Barbosa como um “modinheiro contumaz”:

Mas, às vezes os poetas bons também eram musicados. Sem insistir sobre o caso famoso do mulato Caldas Barbosa cuja modinhação contumaz se tornou de citação obrigada pelo muito que fez babar de gozo os reinóis, pode-se dizer que desde os mestres da Escola Mineira até os fins do Romantismo, todos os nossos poetas ilustres foram melodisados em Modinhas. (ANDRADE, 1930, p. 6).

No entanto, Mário não faz a diferenciação entre os poetas que foram musicados e os que faziam letra de música, ou seja, Caldas Barbosa diferencia-se, portanto dos poetas da Escola Mineira, pois aqueles faziam poemas que depois tornaram-se modinhas, já Caldas Barbosa fazia a modinha propriamente dita, elaborava seus versos para servirem de letras para a música.

A publicação de Mário torna-se um marco dos estudos da música e poesia popular, pois traz ao público sob a forma de documentos (textos e partituras), todo um *corpus* que comprova a existência do gênero ainda no século XIX. Antes dessa compilação, a modinha e o lundu faziam parte da literatura tanto de descrição dos costumes dos tempos coloniais (mais conhecido em Nuno Marques Pereira e o seu *Peregrino da América*, 1...) quanto da literatura ficcional, ou melhor, como apresenta José Ramos Tinhorão (2000), modinhas e lundus faziam-se presentes nos romances brasileiros. Assim, temos em *Mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo, 1870; *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, 1854 e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, 1915, *Cartas Chilenas* de Thomás Antônio Gonzaça, 1787, exemplos de romances que traziam modinhas e lundus como práticas poético-musicais típicas do Brasil.

Assim, de acordo com Mozart de Araújo, Mário de Andrade inaugura o estudo e a compilação do gênero, antes somente recolhido em antologias e coletâneas que privilegiavam o texto literário, pois a ele faltava a parte musical, as partituras, exemplo que podemos observar no *Florilégio da Poesia Brasileira*, na compilação dos textos poéticos das modinhas de Caldas Barbosa feito por Francisco Adolfo Varnhagen, ainda no século XIX<sup>8</sup>. Desse modo,

---

<sup>8</sup> Ver Referências Bibliográficas.

a recolha de Mário tornou-se importante por unir música e poesia em uma mesma compilação:

Até 1930, a bibliografia da modinha era inexistente no Brasil. Até então, a modinha era tema literário. Em prosa e verso, muitas páginas de antologia se devem ao luar, ao violão, à serenata, à modinha. Melo Moraes Filho, fanático da modinha e do lundu, que ele próprio compunha e cantava se acompanhando ao violão, deixou um bom número de volumes onde encontramos referências históricas que muito auxiliam a pesquisa sobre esses dois gêneros de canção popular. O que recolhemos, porém, desses trabalhos são mais impressões que conclusões, são mais interpretações líricas que investigação musicológica (ARAÚJO, 1963, p. 07).

O *corpus* de modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa aqui utilizados, não se encontra somente na *Viola de Lereno*, mas também na consulta dos materiais indicados e selecionados no projeto de iniciação científica<sup>9</sup>, quais foram: *As Modinhas do Brasil*, de Edílson de Lima, 2001; os “*Jornais*” de *Modinhas*, de Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, 1792- 1796 e *Muzica Escolhida da Viola de Lereno*, de Manuel Moraes, 2003. Dessas fontes foram recolhidas oito modinhas com textos de Caldas Barbosa, sendo seis do *Jornal*, duas de *Modinhas do Brasil*, 40 de *Muzica Escolhida da Viola de Lereno* e uma do entremês intitulado *A Vingança da Cigana/ “Drama jocosério de hum só acto”*, de 1794.

No dia 4 de maio de 1798, foi anunciada, pela *Gazeta de Lisboa*, a publicação do primeiro fascículo do I volume da coleção de poemas de Domingos Caldas Barbosa, intitulada *Viola de Lereno: Collecção das suas Cantigas, Offerecidas aos Seos Amigos*. Tal anúncio fez-se da seguinte maneira:

Antonio Nunes dos Santos, Impressor e Livreiro, com loja em Lisboa ao Rocío, imprime as Cantigas e Improvisos de Lereno em Folhetos, que irá publicando por Numeros, de fôrma que huns ficão independentes dos outros, e ao mesmo tempo se poderão juntar em Collecção de 8.º; e acha-se prompto o Numero I.º que se vende por 100 reis. O Editor tem a satisfação de offerecer ao Público esta obra, não só correcta pelo seu Author, mas tambem impressa do melhor modo possível. As pessoas que quizerem receber os Folhetos, logo que forem sahindo, lhe farão saber

---

<sup>9</sup> *As Modinhas e os Lundus de Domingos Caldas Barbosa: 1798- 1799*, financiado pela FAPESP e premiado no IV Congresso de Iniciação Científica da UNESP/ Humanidades. Reuniu sob a forma de catalogação cerca de 50 modinhas de Domingos Cadas Barbosa que se encontravam dispersas em periódicos musicais e manuscritos. Faz parte dos documentos pertencentes ao CEDAP/ UNESP – Assis.

os seus nomes e residencias para lhos entregar, sem que augmente isso o preço. (MORAIS, 2003, p. 49).

O segundo volume, impresso somente em 1826, vinte e seis anos após a morte do poeta, também foi dividido em folhetos e conservou o mesmo título. Cada um dos dois volumes é formado por oito fascículos de trinta e duas páginas numerados de 1 a 8. Os dois volumes da coleção somam, aproximadamente, 170 poemas. Os versos obedecem, em sua maioria, à tipologia de redondilha maior, obedecendo o ritmo natural da língua portuguesa, dando naturalidade e fluidez à expressão, e vêm sob a forma de quadras que podem constar de estribilho ou não, forma própria das canções populares. O esquema de rimas mais frequente é ABCB, que facilita a memorização pelo público ouvinte, favorecendo o poder coletivo da música.

Outro material onde se encontram dispersos as modinhas e lundus de Caldas Barbosa, acrescidos de sua parte musical, é o *Jornal de Modinhas*. Esse periódico foi publicado a 1º de julho de 1792 e durou até o ano de 1796. Foi uma publicação quinzenal:

No primeiro dia e no quinze de cada mez, sahirá huma Modinha nova, era vendido a 200 Réis e podia realizar-se a assinatura por 12 meses. A *Real Fabrica e Armazém de Muzica no Largo de Jesus de Lisboa*, a qual realizava a impressão dos jornais, foi fundada no dia 24 de maio de 1792, por Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal “formalmente constituídos em sociedade por escritura notarial perante o tabelião Inácio Correia de Sousa Andrade. (ALBUQUERQUE, 1996).

O manuscrito *Modinhas do Brazil* contém 30 modinhas brasileiras do último quartel do século XVIII e foi descoberto nos anos 60 do século XX por Gérard Béhague, o qual notificou a descoberta em artigo intitulado: *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/ 1596: Two eighteenth century anonymous collections of modinhas*. In: *Anuário*, vol IV, Tulane University, 1968. Recentemente, no ano de 2001, esse manuscrito foi publicado por Edílson de Lima, o qual realizou um estudo sobre esse documento que engloba transcrição, análise sobre o acompanhamento, análise melódica, análise harmônica, análise morfológica, análise prosódica, análise rítmica e um estudo introdutório que menciona a identificação de duas modinhas de Caldas Barbosa no referido manuscrito e ainda menciona a incerteza existente em torno da autoria das demais quadras:

A identificação de dois poemas de Caldas Barbosa utilizados como texto de duas modinhas do manuscrito 1596, as de nº 6 e 26, afirmou serem estas de autoria do próprio Domingos Caldas Barbosa. A bibliografia existente não nos permite dizer com certeza que as 30 modinhas do manuscrito 1596 são de autoria de Domingos Caldas Barbosa. (LIMA, 2001, p.15).

A única quadra de *Modinhas do Brasil* que coincide com a *Viola de Lerenó* vem, nesse manuscrito, sob o título “Eu nasci sem coração” e na coletânea (1798) sob o título “Aqui está todo he teu: Lundum”. A quadra “Eu nasci sem coração”, que se apresenta isolada no manuscrito, corresponde à primeira estrofe do poema constante na *Viola de Lerenó* e vem nesta coletânea sob a designação de “lundum”. O fato de terem sido omitidas as nove estrofes seguintes é explicado por Lima, “julgamos que a omissão por parte do copista está ligada ao fato de ser a modinha cantada pelo próprio autor, ou por pessoas que conheciam o poema e a música previamente, podendo assim escolher as estrofes preferidas no ato da cantoria” (LIMA, 2001, p. 17).

Esse poema de Caldas consta como cantiga nº VII do segundo volume da *Viola de Lerenó* (1826), pertence ao II fascículo desse mesmo volume e corresponde às páginas 18 a 20. O poema é composto por dez estrofes de quatro versos, o esquema de rimas é o que, comumente, Caldas emprega em suas quadras, qual seja, ABCB, pois, como dissemos anteriormente, esse recurso das rimas favorece a memorização; a métrica aparece também em redondilha maior, pois equivale à fluidez da expressão da língua portuguesa. A temática aborda o tema amoroso, que relata um amor “à primeira vista” (Apenas a minha vista/ De ti noticia lhe deo,/ Logo elle quiz pertencer-te/ Aqui sta que todo he teu), que logo transforma o eu-lírico em um “cativo” ou “escravo” de sua musa.

Como se trata de um lundu, onde a fala da colônia expressa-se com mais frequência do que no caso da modinha, há neste lundu o emprego de expressões advindas do Brasil dos finais do século XVIII, tais como: “Nhanhazinha” e “moleque”, por exemplo. Os sons nasais das palavras advindas da mestiçagem linguística ocorrida no período colonial favorecem a malemolência e inauguram o amolecimento e a diferenciação da poesia portuguesa da época.

A segunda modinha que Edílson afirma ser de autoria de Caldas, apesar de não mencionar em seu estudo a fonte de onde retirou a informação, pois relata: “não foi

encontrado até o presente momento qualquer documento que complete essas pequeninas quadras”, pertence ao manuscrito guardado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, intitulado *Cantigas de Lerenio Selinuntino da Arcádia de Roma*, apresenta nove estrofes de quatro versos, o esquema de rimas varia entre ABCB e ABAB e a métrica está em redondilha maior. O tema, também em torno do amor, retrata a condição de escravo e cativo, enfim, de quem perde a liberdade, pelo fato de ter sido tomado por este sentimento: “Homens errados, e Loucos,/ Q’em amor vos engolfais;/ Da gostosa Liberdade,/ Muito pouco vos lembrais”.

A modinha “Os meus olhos, e os teus olhos”, aparece no libreto do entremez *A Vingança da Cigana*, cujo texto verbal foi escrito por Caldas Barbosa. O *entremezzo* ou drama joco sério intitulado *A Vingança da Cigana*, foi composto por Domingos Caldas Barbosa (versos) e por Antonio Leal Moreira (música) para ser representado no Teatro de São Carlos pela Companhia Italiana de Teatro, sob a direção de Domingos Caporalini, no ano de 1794. O enredo é marcado pelo amor, mas um amor debochado, no qual uma cigana (Pepa) é disputada por seus dois amantes (Tarelo, o marujo e Chibante, o sargento).

Conforme afirma José Ramos Tinhorão, em sua recente publicação *Domingos Caldas Barbosa\_ O poeta da viola, da modinha e do lundu 1740- 1800* (2004), esse entremês seria o trabalho mais “solto e português” do Caldas “autor de teatro”. Além disso, o pesquisador acrescenta que “o drama joco sério de Domingos Caldas Barbosa revela a impressionante atualidade do humor popular da tradição do teatro vicentino”, e ainda que o autor da peça “soube empregar com muita propriedade a linguagem macarrônica para retratar o ambiente internacionalizado da Lisboa do Setecentos” (*Idem*, p. ).

Conforme nos informa Manuel Morais, no estudo introdutório de *Muzica Escolhida da Viola de Lerenio*, o manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, refere-se ao ano de 1799, no qual constam 40 modinhas com textos de Domingos Caldas Barbosa, sendo 13 poemas inéditos, e música por diferentes compositores anônimos. Os poemas pertencentes a esse manuscrito, são, em sua maioria, coincidentes àqueles publicados na *Viola de Lerenio*.

Entre 1817 e 1820, os viajantes Spix e Martius estiveram no Brasil relatando em suas crônicas, os costumes do povo que aqui, então, vivia. Foram coletadas por eles sob o título *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, como apêndice musical da obra *Reise in Brasilien*, algumas cantigas populares do Brasil, praticamente lundus e modinhas. Dentre

as canções recolhidas, encontra-se *Foi-se Josino e deixou-me*. Essa modinha aparece no libreto do CD *Viagem pelo Brasil*, da coleção *Memória Musical Brasileira*, de Anna Maria Kiefer (2000).

Segundo nos informa o libreto, o pesquisador Manuel Veiga, em explicação de sua comunicação realizada no *1º Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Salvador, 1988, indica como autor dos versos Domingos Borges de Barros. Porém, essa canção apresenta um estribilho conhecido: “Amor que pode/ não quer valer/ Não há remédio/ Senão morrer” aparece também em *Eu venho achar os pezares*, de Domingos Caldas Barbosa, fato não mencionado pelo pesquisador.

“Não há remédio senão morrer” é o título do poema de Caldas apresentado na *Viola de Lereno* (1944, pp. 152- 154). Essa apropriação reafirma a popularidade das quadras do poeta setecentista brasileiro, assim como a repercussão delas no Brasil. Mesmo não dispondo do material poético completo de Borges de Barros, para verificar se os versos são os mesmos que aparecem no apêndice de *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius, apresentamos duas possibilidades para a utilização dos versos de Caldas: Borges de Barros estudou na Universidade de Coimbra no início do século XIX, logo após a morte de Caldas. Em Portugal, provavelmente entrou em contato com a música de salão, predominantemente a modinha, e com os periódicos musicais da época, como o *Jornal de Modinhas*, cujos autores dos versos eram curiosamente omitidos, somente os nomes dos compositores eram destacados nas partituras, e o próprio livro de poemas *A Viola de Lereno*, que era vendida em folhetos e ter sido publicada na Bahia no ano de 1813.

Outra perspectiva direciona-se às questões da cultura popular apontadas por Sílvio Romero. A poesia, tanto de Caldas Barbosa quanto de Borges de Barros, foram tão divulgadas e acolhidas pelo público que se tornaram parte do folclore brasileiro. Passando “de boca em boca”, os versos sofreram modificações, representando, desse modo, a relação estreita entre a música e a literatura no período pré-romântico.

Existe, ainda, outro poema de Borges de Barros que foi musicado: *Vem cá minha companheira*, integra o grupo de modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, harmonizadas e arranjadas para acompanhamento de fortepiano, por Sigismund Neukomm, discípulo de Haydn. O mesmo Joaquim Manuel da Câmara visitou Portugal na época em que Caldas encontrava-se sob a proteção dos irmãos Vasconcellos e Souza e desfrutava a companhia dos

reinóis da corte de D. Maria I, fazendo-se ouvir com suas trovas. Os dois brasileiros encontraram-se em reuniões e saraus da corte, em Lisboa, pois a modinha, que também faz parte da coleção de Manoel da Câmara, *Desde o dia em que eu nasci*, é testemunho desse encontro.

O texto encontrado no manuscrito *20 modinhas portuguesas de Joaquim Manoel da Câmara\_ notadas e arrançadas com acompanhamento de fortepiano por Sigismund Neukomm*, localizado em biblioteca parisiense, segundo nos informa Mozart de Araújo, é de autoria de Domingos Caldas Barbosa, e encontra-se na *Viola de Lereno* sob o título *Lereno Melancólico*. Outra versão de *Lereno Melancólico* é curiosamente encontrada no *Jornal de Modinhas* e vem sob o título *Que fiz eu à Natureza*. A composição musical é assinada pelo Pe. José Maurício, mestre da Capela de Coimbra, em Portugal.

Houve, portanto, um estreito relacionamento entre música e poesia na passagem do século XVIII para o XIX, e essa transição é marcada, na literatura, pelo chamado pré-romantismo. De acordo com Antonio Candido,

Mas vamos agora deixar de lado temas e sentimentos, para pensar em alguns recursos expressivos e em alguns modos de conceber as obras literárias que influíram diretamente na sua difusão junto ao público. Tomemos para isso um exemplo: a aliança entre poesia e música (...) que levou poemas medianos e mesmo medíocres ao nível de canções encantadoras, inclusive, no caso luso-brasileiro, graças à modinha. (CANDIDO, 2002, p. 91- 92).

Além disso, Caldas foi o poeta mais musicado em Portugal dos finais do século XVIII, assim como bastante e fortemente divulgado no Brasil dos finais do século XVIII e início do século XIX, como nos comprovam as suas biografias e os versos utilizados por Domingos Borges de Barros e Manoel da Câmara. A aliança de que fala Candido, entre poesia e música, marca um período de transição conhecido como o pré-romantismo, e que tem em Domingos Caldas Barbosa, Domingos Borges de Barros e Tomás Antonio Gonzaga, com a segunda parte de Marília de Dirceu, seus representantes máximos.

A reunião das cantigas inscritas nas partituras dos documentos musicais setecentistas que, apesar de serem, em sua maioria, coincidentes com as publicadas na *Viola de Lereno*, formam um cancionero que se estabelece como testemunho histórico no âmbito das atividades poético-musicais luso-brasileiras do final dos setecentos. Sendo assim, a modinha

fixou-se como gênero representante de uma nova sociabilidade urbana, cuja formação deu-se a partir de “influências de toda casta, vagos apelos raciais, (...) plágios, adaptações, invenções adoráveis, apenas conjugados num ideal comum: a doçura” (ANDRADE, 1980, p. 5).

Tal doçura, de acordo com as informações contidas nos testemunhos de cronistas viajantes (de cunho positivista), que estiveram em Portugal na época do surgimento e auge dessas cantigas, é proveniente da colônia brasileira: “Essas modinhas, principalmente as chamadas brasileiras, são de melodia e sentimento, e penetram na alma de quem lhes compreende o sentido” (*Idem*, p. 5). Desejosos por vislumbrarem o exotismo trazido do Brasil, os reinóis de D. Maria I eram os grandes admiradores das quadras de Lereno (pseudônimo árcade de Caldas Barbosa). Além disso, seus versos, por serem improvisados, nos salões da corte ou nos passeios pelos campos portugueses, distanciavam-se, de acordo com Adriana Rennó (1999), da inflexível poética neoclássica, ganhando a suavidade e a espontaneidade do coloquial que anunciava o vindouro romantismo.

Segundo Manuel Morais, o termo cantiga, observado no título da obra aqui referida e na maioria das epígrafes dos seus poemas, era utilizado “ao longo de todo o século XVIII e ainda nas primeiras décadas dos oitocentos com o sentido de ‘Copla para cantar-se’”, (2003, p. 55). Dessa forma, essa significação une-se ao testemunho setecentista do viajante inglês, identificado somente pelas iniciais A. P. D. G, que narra a forma como eram improvisadas as modinhas e os lundus no Portugal do século XVIII:

Para ser bem tocada é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo, ou tema, (...) enquanto o outro improvisa sobre este as melodias mais encantadoras. Nestas, dá-se rédea livre à imaginação mais musical e mais rica possível, e são ocasionalmente acompanhadas pela voz, caso em que é habitual que as palavras sejam também improvisadas (...) Numa modinha improvisada, no sentido mais estrito do termo, é costume que tanto as palavras como a música devam começar com um motivo, ao qual todo o resto deve referir-se (MORAIS, 2003, p. 89).

Assim sendo, é notável que “no Brasil a modinha associou-se de maneira durável à poesia erudita” e que essa “aliança foi uma ponte feliz entre Arcadismo e Romantismo, exprimindo traços que irmanam os dois períodos por cima da ruptura estética” (CANDIDO, 2002, p. 92). Além disso, a popularização da modinha deveu-se à capacidade de improvisar



do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa “que viveu e morreu em Portugal como uma espécie de mensageiro das coisas do Brasil” (*Ibidem*).

### 1. 3. EUGÉNIO TAVARES: ESBOÇO BIBLIOGRÁFICO

Se é pam vivé na es mal  
de ca tem  
quem que q' rem,  
ma'n q're morré sem luz  
na nha cruz,  
na es dor  
de dâ nha bida  
na martirio de amor!

(*Morna de Aguada*  
Eugénio Tavares, 1969)

Eugénio de Paula Tavares nasceu na Ilha de Brava, no arquipélago de Cabo Verde, no dia 18 de outubro de 1867, vindo a falecer em 1930, aos 63 anos de idade. Tornou-se órfão logo ao nascer, pois a mãe, de origem cabo-verdiana, morreu logo em seguida ao dar a luz. Mais tarde seu pai falece em decorrência da sua participação na guerra da Guiné. A partir desse momento é adotado por seus padrinhos Eugénia Medina Vera Cruz e seu irmão, Dr. José Martins Vera Cruz, médico, passando, então, a pertencer a uma família da elite branca de Cabo Verde.

Sobre esse episódio marcante da vida de Eugénio temos em *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*, textos recolhidos e organizados por Felix Monteiro e prefácio de Manoela Ernestina Monteiro, mais especificamente em *Crônicas Tristes*, as memórias de Eugénio de sua mãe adotiva, no momento que em que lhe é revelado, mesmo que sem essa intenção o momento da morte de sua mãe biológica e a sua condição de criança “recolhida”, episódio, o qual, achamos necessário reproduzir, a fim de demonstrar o grande impacto desse momento na vida do poeta:

Julgavas-me adormecido; mas eu velava, bebendo as tuas palavras, e ouvindo o pulsar sereno do teu coração de mãe, inesgotável de amor e de bondade.

Lamentavas a minha orfandade.

Recontavas a morte de minha mãe; e descrevias a terrível tempestade: a mãe expirando com os olhos fixos nos filho recém-nascido; o pai, seguindo, pouco depois, o espírito que voara às escurezas misteriosas da Lus Eterna; meu irmão mais velho enviado a Portugal; e eu, e minha irmã, finalmente, criados na ilha, na orfandade, sem ninguém, mas vindo a ter, depois, por milagre da bondade humana, parentes, pais, amor, tudo!

Tudo, com origem no amor; nada, com origem no sangue!

Tu tinhas lágrimas nos teus olhos, minha Mãe. Chorava, também, em silêncio, a velha nha Rosa de mato. E eu parecia ter deixado de respirar, na atonia da maior dor da minha infância.

Foi assim que eu soube, Mãe, que não era teu filho.

Foi assim que resisti ao primeiro golpe que me feriu o coração. Teria, então, sete anos.

O acesso de Eugénio a bens materiais e culturais foi resultante da adoção pelos padrinhos que detinham algum poder material e que pertenciam à elite cabo-verdiana. Tais dados verificam-se na biografia da 3ª Edição de *Mornas Cantigas Crioulas*, publicada em Nápolis, na Itália, 2005:

Grazie alla biblioteca dei padrini ed alla frequentazione di persone colte, Eugénio Tavares curò da autodidatta la sua preparazione culturale, e a soli quindici anni fece il suo debutto come poeta nell'*Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras* di Capo Verde, con alcuni versi dedicati allá sua madrina e presentati dal poeta Luiz Medina Vasconcellos<sup>10</sup>.

Por falta de uma escola em Vila Nova Sintra, região central da Ilha Brava, Eugénio Tavares não obteve o nível de escolaridade chamado de “elementar”, nem mesmo foi possível ao poeta chegar ao nível superior; por esse motivo, é chamado de autodidata, visto que usufruía de uma ótima biblioteca na casa de seu padrinho e madrinha e, ainda, é sabido que estudou com o Padre António de Sena Barcelos, António Almeida Leite e Rodrigo Aleixo, então tidos como homens cultos:

---

<sup>10</sup> Graças a biblioteca do padrinho e o contato com pessoas cultas, Eugénio Tavares fez sua preparação cultural sozinho, como autodidata, e com apenas quinze anos, debutou como poeta no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* de Cabo Verde, com alguns versos dedicados a sua madrinha, e apresentado ao poeta Luiz Medina Vasconcellos. Toda referência a 3ª Edição de *Mornas – Cantigas Crioulas (Mornas – Canzone Creole)* é de livre tradução de Priscila Miraz de Freitas Grecco.

L'única notícia que abbiamo è che dopo l'illustrazione elementare il poeta avrebbe atudiato con Padre Antonio de Sena Barcelos, António Almeida Leite e Rodrigo Aleixo. Grazie alla biblioteca dei padrini ed alla frequentazione di persone colte, Eugénio Tavares curò da autodidatta la sua preparazione culturale, e a soli quindici anni dece suo debutto come poeta<sup>11</sup>. (PINA, 2005,p. 02).

Tavares iniciou a sua vida poética quando tinha apenas 12 anos de idade, e somente com 15 é que estréia como colaborador do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*. Com 18 anos muda-se para o Mindelo, empregando-se em uma casa comercial conhecida como *Union Bazar*, continuando a colaborar com a imprensa local (*Ibidem*, p. 19). Além de poeta foi ainda jornalista, um “prosador vigoroso e brilhante, como o atestam os seus contos e novelas e os muitos e fulgentíssimos artigos que deixou dispersos por revistas e jornais” (CARDOSO, 1933, p.113).

Sua atuação na vida política cabo-verdiana, com sua produção jornalística, concedeu a ele lugar de destaque como “figura de intelectual e cidadão, que em tudo e sempre, se manteve coerente com os seus ideais de homem livre” (FERREIRA, 1973, p. 244). Ao mesmo tempo, suas cantigas, escritas na língua crioula, caracterizavam-no como trovador ao gosto popular, tradutor da alma cabo-verdiana. Dessa maneira, Eugénio Tavares ocupava ao mesmo tempo o lugar da intelectualidade cabo-verdiana e o de poeta popular.

Eugénio Tavares inicia a sua atividade como intelectual quando passa a denunciar, por meio do jornalismo, a situação da administração pública colonial, que incluía, principalmente, a falta de alimentos e a mortandade dela decorrente. Assim, o poeta passa a ser alvo de perseguições políticas, tanto por parte de colegas quanto das autoridades da elite local. O uso de pseudônimos não conseguiu deter as acusações infundadas contra ele, que ora eram baseadas em desfalques que poderia ter feito na Recebedoria da Fazenda, onde ocupava o cargo público de recebedor, ora por simpatizar com ideais republicanos. Após uma tentativa de prisão, Eugénio embarca para os Estados Unidos, estabelecendo-se em New Bedford, então colônia de cabo-verdianos na América do Norte.

---

<sup>11</sup> A única notícia que temos é que, depois da instrução elementar, o poeta estudou com Padre António de Sena Barcelos, António Almeida Leite e Rodrigo Aleixo. Graças a biblioteca do padrinho e o contato com pessoas cultas, Eugénio Tavares fez sua preparação cultural sozinho, como autodidata, e com apenas quinze anos, debutou como poeta.

Mesmo exilado, o poeta não deixa de exercer o seu papel como intelectual, e funda, a 16 de agosto de 1900, naquela cidade americana, o jornal *A Alvorada*, considerado o primeiro periódico da diáspora cabo-verdiana, que tinha por objetivo “dar voz aos imigrantes desprotegidos” (*Idem*). Assim, durante os anos de exílio, consolida-se a sua adesão ao movimento republicano e, por conseguinte, a definição de suas convicções políticas.

Félix Monteiro, em recolha e estudo sobre os artigos jornalísticos do intelectual Eugénio Tavares, expõe a grande participação política que o poeta exerceu na imprensa cabo-verdiana, ora publicado sob o título *Eugénio Tavares pelos Jornais...*, no ano de 1997, pelo Instituto Cabo-Verdiano do livro e do Disco, explica a importância da leitura dos textos jornalísticos de Eugénio, visto o

tratamento dos assuntos, a riqueza do vocabulário, a perfeição do estilo – não só justifica a recolha para conhecimento de sua brilhante actividade jornalística, como também confirma os depoimentos dos patrícios seus contemporâneos, sobre a sua militância jornalística. (*Ibidem*, p. 05).

Assim, retiramos dessa publicação um excerto do artigo intitulado *A Emigração para a América*, datado de 1915 e publicado no jornal *A Voz de Cabo Verde*, que trata da emigração dos cabo-verdianos para os Estados Unidos da América, ressaltando as transformações que a emigração traz para seu povo e supostamente defende a emigração como forma de “desenvolvimento da província de Cabo Verde”, pois Eugénio afirma que, enquanto houver descaso quanto à educação e oferta de trabalho ao cabo-verdiano em Cabo Verde, é somente as portas da América que estão abertas, ou isso ou a fome e a escravidão na Guiné:

A emigração cabo-verdiana para os Estados Unidos da América colocou, de há bastantes anos, a ilha Brava fora das contingências desoladoras da miséria com negra base nas irregularidades pluviosas características (...) e lhe ilustrou, e lhe poliu o seu povo; (...) e fez brotar a compreensão de uma sã moral que dignifica a atmosfera dos lares mais pobres (...) e implantou o amor ao trabalho (...) É pois evidente que, proteger a emigração para a América é favorecer o desenvolvimento da província de Cabo Verde; e que, qualquer acontecimento que determine um embaraço a essa corrente emigratória de trabalhadores, resulta um mal irreparável para estas ilhas (MONTEIRO, 1997, p 80).

Ainda, temos no jornal *A Alvorada*, de New Bedford, a forte crítica de Eugénio ao colonialismo português que vendia suas colônias aos ingleses e norte americanos, e não somente a ele, mas também às demais colônias portuguesas da África, contra a escravidão, fazendo uso do ditado de Monroe, convertendo-o para a questão da colonização na África:

Assim é que, em quase todo o ultramar português, muito raramente se pensa em criar um partido autonómico. Mas é preciso criá-lo. Portugal vende, cede, na sua dadivosa miséria, os terrenos do Ultramar. As nações sedentas de expansão comercial, absorvem-lhe tudo. Parvo, deixa-se sempre enganar; fraco, deixa-se sempre intimidar. Portugal não deve fazer isso. Não basta, porém, que o não deva: é mister que nós, os filhos das Colónias, levantemos um obstáculo intransmontável à prodigalidade desse velho dissipador. A África portuguesa não quer que Portugal a dê de presente a estrangeiros. Portugueses-irmãos, sim: portugueses-escravos, nunca. Havemos de ter o nosso Monroe: A África para os Africanos (MONTEIRO, 1997, p. 69-70).

A lembrança de sua terra natal, o faz oscilar entre a vontade de expor a condição dos exilados cabo-verdianos na América do Norte, a situação das Ilhas para o mundo e a saudade e a dor de estar longe de seu lugar de origem. Sobre a diferença entre os dois países no que se refere ao clima e ao sol, sendo este último de importância vital em Cabo Verde e que nos Estados Unidos “só de nome existe”. Assim, Eugénio expressa em *Regresso ao Lar (2)*:

Há quase um ano que não vejo, senão em sonhos o meu lar.

Dez longos meses, semelhantes a dez longos anos, durante os quais, torturas de espírito capazes de abater o ânimo mais forte, agitaram os dias da minha vida, assim como os ciclones sacodem as águas do mar (MONTEIRO, 1999, p. 70-71).

A sua volta definitiva a Cabo Verde aconteceu em 1910, após vários “tristes regressos”, ocorrendo com a implantação da república em Portugal, para a qual o poeta escreve a *Canção Republicana*, exaltando o novo regime como algo que iria trazer justiça aos povos das colônias. A partir desse momento, Eugénio passa a escrever como redator *Fiat Lux* para o jornal *A Voz de Cabo Verde*; já em 1927 é agraciado com uma homenagem, que também seria destinada a José Lopes, Pedro Monteiro Cardoso e Januário Leite.

O poeta passa os últimos anos de sua vida na propriedade herdada de seu pai adotivo na Ilha Brava, na região de Aguada, onde se mantêm em um outro tipo de exílio, que, nas

considerações de Luís Romano, aproxima-se de “um eremita” (*Idem*). De acordo como o mesmo Luís Romano, o poeta dessa fase “tenebrosa”, passa a dedicar-se à escritura de mornas em língua cabo-verdiana e aos diálogos com o mar:

Poeta condenado ao isolamento, talvez pela incompreensão humana, talvez por uma determinação sobrenatural, o que nos tortura e prende a atenção é a escolha desse refúgio desterro onde veio consumir os últimos tempos da sua existência, longe de tudo e de todos, mas perto da grande fonte que lhe insuflou energias para evocar e lutar: o Mar! (ROMANO, 1966).

Com 60 anos de idade, Eugénio falece, no dia 1º de junho de 1930. Toda a população de Cabo Verde vestiu o luto, ou melhor, como disse Pedro Cardoso: “está de luto a musa Caboverdeana”:

Escrevendo essa frase banal, afirmamos uma verdade incontestável. O passamento de Eugénio Tavares, ocorrido a um do corrente, lançado em inconsolável viuvez a Esposa querida e companheira extremosa da acidentada travessia, suscitou de improviso em toda a Província, entre os amigos e admiradores do Poeta, o mais profundo pesar<sup>12</sup>.

Várias homenagens foram prestadas a Eugénio Tavares desde sua morte, como podemos constatar no apêndice de *Eugénio Tavares: Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*, 1999, no qual estão reunidas as homenagens póstumas ao poeta. A esse respeito, vale reproduzir o poema *Apoteose*, homenagem de Artur Vieira a Eugénio Tavares:

#### APOTEOSE

A inspiração me alçou aos pássaros do Infinito

Onde fulguram mundos de indizível singeleza.

Os arcanjos entoam sacros madrigais. Eu fito

A opulência diáfana da Eternidade! Um Vate reza...

Quem será? E por que algemado de mística tristeza?

---

<sup>12</sup> Pedro Cardoso, Folclore Cabo-verdiano, 1932, p. 114.

Ah, é um trovador nostálgico que anseia os pátrios ares

E quer voltar a cabo Verde! Seu nome? EUGÉNIO TAVARES!

(MONTEIRO, 1999, p. 296).

A publicação de Eugénio Tavares, *Mornas Cantigas Crioulas*, somente foi editada em fevereiro do ano de 1932, após a sua morte. O responsável pela publicação foi José Osório de Oliveira, escritor português interessado pela cultura cabo-verdiana. Essa obra de Eugénio Tavares tornou-se a mais conhecida, pois conseguiu “exteriorizar a índole” e os “sentimentos do povo cabo-verdiano” (TAVARES, 1969, p. 6). Todavia, muitas mornas de Tavares não foram incluídas nesse volume, uma delas foi reproduzida por Pedro Cardoso em seu *Folclore Caboverdeano*, 1932, como uma maneira de homenagear o “poeta bravense”, a qual citaremos em tópico posterior, intitulada *Já m’ crê-bo*:

Dentre as muitas mornas que deixou de incluir na coleção sobressai, pelo mimo e frescura, “Djam-crêbo”, que deve gravar-se “Já m’ crêbo” e traduzir-se à letra por “Como eu te quero!” (CARDOSO, 1932, p.116).



## 1 . 4. MORNAS: HISTÓRIA E FONTES

Ocorrerá em qualquer outra parte do Mundo um fenômeno desta natureza: um povo inteiro preso, em absoluto, por uma forma de expressão artística? Falamos da morna de Cabo Verde.

Manuel Ferreira, 1973.

O arquipélago de Cabo Verde foi descoberto no ano de 1460 pelo navegador português Diogo Gomes e pelo genovês António da Nóli. Ao todo são dez ilhas, cujos nomes devem-se às posições que ocupam em relação aos ventos dominantes na região, chamados alíseos: ilha de Barlavento, ao norte, que compreendem Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista, e as ilhas de Sotavento, ao sul, que compreendem Brava, Fogo, Santiago e Maio<sup>13</sup>.

De acordo com Maria Aparecida Santilli, a origem das Ilhas de Cabo Verde é vulcânica e constam de

dez ilhas e os cinco ilhéus (...) situam-se, como se sabe, no Oceano Atlântico a distância próxima ao Senegal. De sua história consta que algumas ilhas teriam sido conhecidas por africanos e por navegadores forasteiros de procedência de outro continente, como os gregos, registradas por geógrafos e cartógrafos árabes, antes de seu descobrimento por Diogo Gomes, a serviço da Coroa Portuguesa em 1460. (*Ibid*, 2007, p. 15).

A população do arquipélago foi formada a partir da mestiçagem, a princípio, dos colonizadores portugueses (cristãos e judeus) e escravos negros de diversas partes da África, com ênfase maior à costa da Guiné, como consta na *Pequena Monografia* da Agência Geral do Ultramar, 1970: “portugueses (...) goeses, mas principalmente africanos da costa da Guiné (...) viriam a constituir a actual população cabo-verdiana” (p. 22). Todavia, cada uma das dez

---

<sup>13</sup> Ver CANIATO, Benilde Justo. *Língua de Cultura em Cabo Verde*. In: \_\_\_\_\_. *Percursos pela África e por Macau*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ilhas que compõem Cabo Verde, diferenciam entre si no que diz respeito aos aspectos populacionais, políticos e econômicos, de acordo com Leila Leite Hernandez,

É preciso registrar com clareza, dadas a insularidade e a conseqüente dispersão geográfica, que são reconhecidas as distinções que marcam o desenvolvimento de Santiago em relação às demais ilhas, as quais, povoadas mais tardiamente e em momentos diferentes, apresentam peculiaridades quanto à forma de ocupação da terra – aí incluindo-se a propriedade da terra, as relações de trabalho e as atividades econômicas – e à própria composição social de cada uma delas. Contudo, cumpre reconhecer que as ilhas também possuem um conjunto de relações comuns que as une; são relações de complementaridade e, por vezes, de reciprocidade, o que lhes permite ser identificadas como partes articuladas de um complexo único de análise. É o que ocorre de forma nítida e significativa entre as ilhas de Santiago e do Fogo (HERNANDEZ, 2002, p. 26-27).

A *morna*, canção popular cabo-verdiana, como diz a epígrafe de Manuel Ferreira é considerado um exemplo de instrumento de identificação entre as ilhas, de união do povo cabo-verdiano. Surgida provavelmente entre os séculos XVIII e XIX, a morna está presente em todas as ilhas que formam o arquipélago, porém, de acordo com Eugénio Tavares (1932, p. 17), ela seria originária da ilha de Boa Vista. Tocada, majoritariamente, por instrumentos de corda, não deixando de ser tocada, em alguns momentos, também ao piano<sup>14</sup>, a morna revela temas sentimentais como o amor, a emigração constante do povo das ilhas, o sofrimento que essa partida causa no momento da separação, a saudade e o destino de Cabo Verde.

A língua da morna é a língua cabo-verdiana, entretanto, não deixa de existir também em língua portuguesa, em quantidade inexpressiva. Por ter sido objeto de estudo e devoção de alguns dos grandes poetas cabo-verdianos como Eugénio Tavares e Pedro Cardoso, por exemplo, a morna apresenta um lirismo refinado em seus versos, que demonstra a “fragilidade entre a cultura popular e a erudita” (DIAS, 2004, p. 22).

A língua cabo-verdiana, definida por Pedro Cardoso como um amálgama da língua portuguesa da época dos descobrimentos com os diversos falares africanos, é revista por Manuel Ferreira, que por sua vez parafraseia Eugénio Tavares, como sendo uma língua criada

---

<sup>14</sup> “O Professor José Alves dos Reis organizou esta pequena colectânea de ‘mornas’ de Cabo Verde, em arranjos para piano”. Retirado de “A Morna”, de Baltazar Lopes. In: MONTEIRO, F., LOBO I. *Eugénio Tavares – Poesia, Contos, Teatro*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1996, p. 194.

a partir da língua portuguesa, e que por ter sido “enriquecida” pela mistura é uma das “transformações felizes” do português:

Temos, portanto, que reagindo o dialecto crioulo de Cabo Verde à absorção por parte da língua mãe se deixa, entretanto, penetrar (forma de enriquecimento) da fortuna vária a que a língua portuguesa está sujeita, como sistemas vivos e dinâmicos que são; e daí que, mantendo os léxicos entre si uma semelhança de estrutura geral são, todavia, diferentes, o que confere ao dialecto uma soberania regional de alto significado étnico e social.

O dialecto cabo-verdiano (...) constitui a documentação de uma das transformações felizes da língua portuguesa entre os povos coloniais (FERREIRA, 1973, p. 52).

No que diz respeito ao uso da língua cabo-verdiana nas mornas, isso ocorre porque, sendo uma manifestação artística popular, ela faz parte da vida do povo, de seu cotidiano, que por sua vez, compreende uma coletividade e traduz seu estado de espírito. De acordo com Pedro Cardoso, a língua cabo-verdiana é “o português da época dos descobrimentos, alterado fonética e morfologicamente ao contato com os falares do gentio resgatado na costa da Guiné” (CARDOSO, 1933, p. 23). Além disso, Benilde Caniato (2005, p. 19), ressalta alguns aspectos em relação à morfologia da língua, na qual,

não se usa o artigo definido (...) os substantivos e adjetivos geralmente não possuem flexão de número. Os verbos, via de regra, reduzem-se à forma do infinitivo com apócope do -r; as desinências pessoais são suprimidas, indicadas pelos pronomes (...); as desinências modais e temporais são indicadas pelas formas auxiliares. O pronome *eu* desaparece. (*Idem*).

Um exemplo sobre o que observa Benilde em relação ao uso do verbo no infinitivo com apócope do -r, pode ser verificado na morna *Já m'crê-bo*, de Eugénio Tavares, publicada no livro *Folclore Caboverdeano* de Pedro Cardoso, 1933. Nessa morna pode-se perceber nos verbos guardar, amar, ficar, por exemplo, a apócope (“gardâ”, “amá”, “fica”):

JÁ M'CRÊ-BO<sup>15</sup>

Já m'crê-bo ma m'ca ta flá-bo,  
M'ta gardâ dento de mim,

---

<sup>15</sup> Constam do anexo a forma original e a tradução dessa morna.

M'ta 'ngachâ ês nha segredo  
Co medo bu ca flá-m' sim.

Ma m'crê olhá-bo calado,  
Guardá-bo na pensamento,  
De que contá-bo ês nha amor,  
Pa depôs bu dá-m' tromento.

“Não” é ca sabe de obi,  
É pior que maior dor;  
Por isso bu ca'l conchê,  
Bu ca'l conchê ês nha amor.

Triste, dix'a-m' fica triste,  
Sim certeza amá sim gosto,  
Antes triste de incerteza  
Do que triste de disgôsto.

Consoante a importância da língua cabo-verdiana na representação da sensibilidade do povo ilhéu transmitida pela morna, podemos dizer que acontece com esse gênero o que Ezra Pound (1976), diz ser, em poesia, a *melopéia*,

na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado. (...) A melopéia pode ser apreciada pelo estrangeiro de ouvido sensível, ainda que ignorante da língua em que o poema foi escrito. É praticamente impossível transferi-la ou traduzi-la de uma língua para a outra, a não ser talvez por algum divino acidente, e meio verso de cada vez (POUND, p. 38).

Assim, a tradução das mornas resulta, de algum modo, em perda do sentido original. A escrita em língua cabo-verdiana contém, de acordo com Eugénio Tavares, o sentimento que mais caracteriza o espírito cabo-verdiano: o amor, pois “o amor é o espírito imortal da vida, a harpa invisível e santa que canta sobre a terra e sobre o mar a eterna canção do pranto e do sorriso” (*Ibid*, p. 11).

Ainda nesse sentido, vale reproduzir o que Manuel Ferreira diz sobre a linguagem da morna e o que ela representa para o cabo-verdiano:

na morna, que não “possui equivalente em português”, considerada nos seus três elementos (poesia, música e dança), que o Cabo-Verdiano encontra o pólo por excelência do seu génio artístico. Nela encontra todas as possibilidades de escape emocional e todos os caminhos do sonho e da fantasia” (FERREIRA, 1985, p. 90).

No entanto, em relação à sua origem, a inexistência de documentação necessária para se provar a possível presença da morna ainda nos séculos XVII e XVIII, dificulta os estudos que pretendem estabelecer uma fixação para o momento do nascimento do gênero. O fato é marcado por Eugénio Tavares como sendo descaso<sup>16</sup> dos governantes para com o folclore e também para com a literatura de Cabo Verde, remetendo ao desprezo dos governantes coloniais:

O folclore destas ilhas não mereceu, nos tempos atrás, cuidados de ser grafado. Pode-se dizer, sem grandes receios de errar, que, nestas ilhas manifestações literárias imereceram sempre a atenção da gente alçapremada às eminências burocráticas, dos que se prezavam e se verticalizavam num aprumo muito de considerar, evitando, cuidadosamente, qualquer convívio com vulgares fazedores de versos... (TAVARES, 1969, p. 18).

Apesar de os estudiosos do gênero, como Vasco Martins e Manuel Ferreira, por exemplo, datarem a morna do final do século XVIII, por faltarem testemunhos históricos, considera-se as primeiras aparições de textos escritos em língua cabo-verdiana nas ilhas com data dos finais do século XIX, resumindo-se em canções populares, ora mornas ora finaçons, sendo essas líricas ou satíricas. De acordo com Eugénio Tavares, a primeira morna registrada é de origem boavistense, intitulada *Brada Maria*, data do final do século XIX e seria a mais antiga que se conhece no Arquipélago. Por ser considerada a mais velha morna e, por isso, um marco que define a existência da morna ainda no século XIX, achamos necessário incluí-la nos anexos desta pesquisa.

Decorrente da falta de documentação que comprovasse uma data ou mesmo que fosse capaz de demonstrar qualquer traço da presença de determinados elementos culturais dos países envolvidos na colonização das ilhas na formação do gênero, a origem da morna é

---

<sup>16</sup> A esse respeito, o advogado, editor, diretor e proprietário do jornal *O Eco de Cabo Verde*, escreveu no dia 15 de julho de 1933, sobre o “Cabo Verde desprezado”: “Há algum tempo a esta parte, com certa insistência, Cabo Verde tem sido votado ao ostracismo, esquecido, omitido, não sabemos com que propósito, quando se têm feito na Imprensa referências às Colônias Portuguesas, como se se ele não fizesse parte integrante das mesmas, ocupando galhardamente entre os seus irmãos o lugar que lhe compete, há mais de quatro séculos” (PINA, 1933, p. 01).

incerta e propicia abertura a diversos vieses, ora partindo da origem na língua francesa, ora inglesa e portuguesa. Todavia, como enfatiza Manuel Ferreira, a morna

se plasmou na alma crioula e tão de pronto responde aos apelos emocionais do Cabo Verdeano que se nos impõe como criação genuína, embora, como é evidente, lá na sua remota origem possa ter recebido influências várias. (*IbidI*, 1973, p. 170).

Descobrir a sua origem, tanto no que diz respeito ao momento histórico em que surgiu quanto às adaptações realizadas na sua formação, portanto, é uma tarefa árdua e que pode variar de acordo com cada hipótese já traçada, mas que ainda instiga muitos pesquisadores. Desse modo, pesquisar sobre a origem da morna é assim como diz Simone Caputo Gomes:

tarefa complexa, que tem envolvido músicos, intelectuais e o cabo-verdiano mais humilde. Alguns destacam-lhe a melancolia da tonalidade menor, base técnico-musical do fado. Eugénio Tavares, por exemplo, compunha suas mornas numa guitarra portuguesa, que foi sendo aos poucos substituída pelo violão, instrumento mornista por excelência, com seus baixos corridos e acordes de transição. As semelhanças entre fado e morna podem ser atribuídas ainda à forma musical (africana) originária daquele, o Lundum, assimilado no Brasil e que persiste em Cabo Verde na Ilha da Boavista. Outros, como António Aurélio Gonçalves, buscam a origem da morna numa melopéia feminina, das cantadeiras, com solista e coro.

Vasco Martins ressalva que as origens podem ser nubladas, mas assevera que, “se a morna evoluiu, deveu-se a influências brasileiras”, especialmente da modinha, na Ilha da Boavista. Da forma primordial (mais sincopada) à forma de hoje, a viagem da morna culminou com a sua eleição como canção popular do arquipélago (GOMES, 2008, p. 149).

Uma das hipóteses mais recorrentes quanto à origem da morna, portanto, é a derivação dos gêneros pilares da música popular brasileira: a modinha e o lundu. Tal derivação é discutida por vários intelectuais, como Fausto Duarte, Manuel Ferreira, Luís Romano, Osvaldo de Sousa, Lopes Graça, Vasco Martins, entre outros. A semelhança destacada pelos pesquisadores remete tanto ao lirismo de tema acentuadamente amoroso e sentimental quanto as suas características musicais, na sua “invenção melódica popular” (FERREIRA, 1973, p. 203).

Os registros da morna encontrados no início do século XX, mais acessíveis ao pesquisador<sup>17</sup>, datam precisamente do ano de 1910. Publicado pela Imprensa Commercial, em Lisboa, o livro de José Bernardo Alfama, intitulado *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*, trata-se de uma compilação de mornas, as mais conhecidas de Cabo Verde na época. Na “Advertência” do livro, deparamo-nos com a comparação feita pelo autor a respeito da palavra “morno” e a canção popular *morna*, cujo significado do adjetivo pretendia dar conta das características e da origem do nome daquele gênero poético-musical: “Sem tirar o *tic* popular – antes procurando imprimir-lhe o *morno* sabor (seja permitido o termo, visto que se trata de *mornas*)... (ALFAMA, 1910, p. 06).

A música presente no livro José Bernardo de Alfama, já existente, fazia parte do repertório de canções populares que circulavam nas Ilhas, nas quais o autor adiciona a letra escrita por ele, onde alterna entre a escrita em língua portuguesa e a escrita em língua crioula. Fazem parte da obra as mornas: *Despedida da Brava* (em língua portuguesa), cujo poema tem o título *Desillusão*; *Pepita/ Idyllo* (em língua portuguesa); *Mudjer mal nhâ sabê/ Mal sabes* (em língua portuguesa); *Nhô D. Luiz Filippe/ Saudação!* (em língua cabo-verdiana); *Nha Djêdjê* (em língua cabo-verdiana); *Maria Adelaide/ Saudação! Nhô Arze d’Ornella* (em língua cabo-verdiana); *Indjetadinha/ Indjêtadinha* (em língua cabo-verdiana e dedicada a Eugénio Tavares); *Xico, nhá fidjo* (em língua cabo-verdiana); *Trambradinha* (em língua cabo-verdiana).

Ainda, sobre a publicação de Alfama, e a possível definição da origem da palavra morna, que poderia ter advindo do adjetivo *morno*, afirmam os cabo-verdianos Moacyr Rodrigues e Isabel Lobo, no livro *A morna na literatura tradicional: fonte para estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*, 1996:

Quase um século se completou desde que pela primeira vez se ventilou a questão das origens e características da morna. Cabo Verde vivia então um período em que proliferaram os primeiros artigos de homens saídos de uma formação acurada, de um ambiente cultural dinâmico de euforia e afirmação política dos ideais republicanos. É em 1910 que José Bernardo Alfama salienta o morno sabor da morna. Desde essa data para cá o assunto não tem saído de cena (*Apud.*: RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 136).

---

<sup>17</sup> As publicações mais antigas que encontramos sobre a morna na Biblioteca Nacional, em Lisboa, foram a publicação de José Bernardo Alfama (1910), que foi adquirida mediante cópia do original, assim como a primeira edição de *Mornas - Cantigas Crioulas* (1ª Edição de 1932) de Eugénio Tavares.

Anos mais tarde, em 1932, é publicado o livro *Mornas – Cantigas Crioulas* de Eugénio Tavares, já consagrado como um dos maiores poetas da língua cabo-verdiana do país. Nessa obra estão publicadas mornas de “inimitável manancial poético” (MARTINS, 1989, p. 57) e que, enfim, eleva aquele gênero popular ao patamar de “expressão da alma cabo-verdiana” (FERREIRA, 1973, 169), além de um estudo a respeito da origem da morna na Ilha da Boavista. Ainda, a respeito da publicação de *Mornas* de Eugénio, discorre Luís Manuel de Sousa Peixeira:

Em 1933, Eugénio Tavares, em “Mornas [e] Cantigas Crioulas”, traria um contributo precioso para o estudo das origens da morna e da sua adaptação às feições psíquicas do povo das diferentes ilhas; assim, se afirmava a origem caboverdiana da morna e se tentava traçar o seu percurso pelo Arquipélago (*Apud*: RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 149).

Eugénio Tavares, ao mesmo tempo em que ocupava o lugar de intelectual cabo-verdiano, preocupado com as questões referentes à cultura de seu país, desempenhava papel de divulgador da língua nativa, ora falando sobre as questões urgentes da sociedade cabo-verdiana, ora sobre a cultura e a literatura, em publicações dispersas em jornais e revistas (“Cartas Cabo-verdianas”, “Almanaque Luso-Africano”, “Almanaque Lembranças”, “Jornal Voz de Cabo Verde”, “Jornal Popular”, “Revista de Cabo Verde”, “Revista Polichinelo”, “Revista Manduco”, “Revista Futuro de Cabo Verde”), ora atuando como compositor de mornas em língua crioula, ora atuando como poeta ao gosto camoniano, escrevendo também em língua portuguesa, dessa maneira atingindo diversos e diferentes públicos.

A poesia em língua portuguesa de Eugénio baseia-se, nos modelos de grandes nomes da Literatura Portuguesa, como Alexandre Herculano, Antero de Quental, Tomaz Ribeiro, João de Deus e, acima de todos, Camões. Sendo assim, a estética da poesia escrita em língua portuguesa de Eugénio denuncia uma proximidade maior com a poesia “do século XIX do que do século XX” (FERREIRA, 1986, p. XXXVI). Já a morna de Eugénio, apresenta um amalgama das tradições populares e a literatura cabo-verdiana amparada pela educação clássica portuguesa. Todavia, em relação ao conteúdo, a sua morna não expressa os problemas



sociais tão caros ao seu povo, mas revela o cotidiano, e é, segundo Benilde, “mensageira do *crechéu*, da *morabeza* e da saudade”<sup>18</sup> (2005, p. 75).

Se a característica principal do cabo-verdiano é a *morabeza*, o ser amorável, que também é triste, saudosista e melancólico, a morna é a configuração dessas características psicológicas do povo ilhéu. Com isso, Eugénio Tavares, seu representante máximo, ao escrever as suas mornas que realizam essa identificação, estabelece e reforça no gênero critérios como os de simplicidade formal/ estrutural, inocência referente a temas que evidenciam a *morabeza*, a saudade, o drama da partida.

---

<sup>18</sup> Respectivamente amor e amorosidade.

## **CAPÍTULO II: O AMOR MESTIÇO**

## 2. 1. MODINHA, LUNDU E MORNA: ESTUDOS E COMPARAÇÕES

a Modinha e a sua relação histórica e técnico-musical com a Morna deve-se sobretudo à procura científica das temáticas mais directas que tenham tido uma influência dinâmica na evolução conseqüente da Morna (MARTINS, 1988, p. 49).

Nos estudos sobre as possíveis origens da morna, é comum encontrarmos a relação triangular entre lundu- modinha- morna. Para entendermos essa relação, tomaremos como base o estudo de Vasco Martins, *A Música Tradicional Cabo-Verdiana I: A Morna*, 1988. O lundu, de acordo com Vasco Martins e alguns pesquisadores, seria o ponto de partida para o desenvolvimento da morna, como ilustra em esquemas<sup>19</sup> no seu livro *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*, publicado pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, em 1988. Nessa obra, Martins segue o caminho do lundu na Ilha da Boa Vista, para descobrir o possível nascimento da morna, encontrando em Augusto Casimiro, *Ilhas Crioulas*, 1935, uma referência que aponta para um antepassado da morna:

Antes da morna, e revivendo num ou noutro ponto do arquipélago, como antepassado, cantou-se e dançou-se o lundum, irmão do vira, e a chama-rita, dança de roda, braços ao alto, em ondas harmoniosas e animadas. (Apud. MARTINS, 1988, p. 40).

Vendo uma possibilidade para desenvolver os estudos sobre a origem da morna ou, para citar as suas próprias palavras “um rumo mais ou menos científico ou pelo menos com essa possibilidade” (*Ibidem*), Martins partiu à busca do *lundum* em Cabo Verde. Deparou-se,

---

<sup>19</sup> Os esquemas de Vasco Martins, devido à sua importância para a compreensão da origem da morna, foram incluídos nos anexos desta pesquisa.

assim, como um lundum, ainda ativo, mas que se encontra somente na Ilha da Boa Vista, tendo em Noel Fortes um representante do gênero e seu grande impulsionador.

Todavia, Martins, após rigorosas buscas e recolhas sistemáticas, conclui que hoje o lundum ou *landu*, como é chamado naquela ilha, é utilizado para cerimônias matrimoniais, em casamentos, fato também mencionado por António Germano Lima em artigo intitulado *O Landú*:

o canto-dança landú da Ilha da Boavista é uma representação simbólica, de origem ritualista, através da qual os dançantes, a anteceder a primeira noite de núpcias, transportam-se sugestivamente para um jogo sexual, como que a provar para toda a comunidade a virilidade do homem e a fertilidade da mulher (...) Na Boavista, a dança do Landú (badjá landú) representa um dos pontos mais altos das cerimônias do casamento e o momento mais esperado do baile cerimonial. (LIMA, 2002, p. 179).

No entanto, Martins realizou algumas experiências musicais com os músicos mais antigos e experientes da ilha seguindo o caminho das estruturas musicais do lundu até a morna, que propunha “uma lógica dialética de evolução ou pelo menos de transformação rítmica e de acordes”. Tal experiência, realizada por Martins e os músicos boavistenses, trouxe um resultado espantoso: “Um ‘ritenuto’ feito espontâneo pelo próprio músico produziu o esqueleto rítmico e harmónico da morna, pelo menos a morna essencial ou primordial” (*Ibidem*). Assim, Martins conclui que:

Esta experiência, apesar de surpreendente, justificou uma idéia importante: que, de facto, do Lundum até à morna, havia só o fosso da imaginação musical de um povo, da sua faculdade de dramatização (através da tonalidade menor, mais propícia para um pensamento expressivo relativo à morna) e, sem dúvida, a diminuição do andamento. (*Ibidem*).

Mas as incidências da presença brasileira nas pesquisas de Martins não se encontram somente na execução musical do lundu, como também na performance da dança. Nas recolhas de testemunhos e de busca pelas referências da memória coletiva do povo cabo-verdiano, o pesquisador relata que o mais conhecido dançarino do lundu da ilha da Boavista teve um professor brasileiro:

José Brito Dias (Monquito), homem já velho mas com uma dinâmica invejável (...) quando quer e sente a necessidade de dançar, dança o lundum, para que os (...) mais jovens, aprendam, perdurando, assim, em tradição oral inconsciente, o traço de uma forma musical que já foi muito popular (...) No entanto, foi um brasileiro que lhe ensinou a melhor dançar o Landu (...) ensinou o jovem Monquito, que tinha 7 ou 8 anos, um Landu mais sofisticado. (*Ibidem*).

Para Martins, a presença do lundu na formação da Morna é indiscutível, porém, com o atrofiamiento desse gênero em Cabo Verde (passou a se executado somente em casamentos), resumindo-se a “só um traço melódico” (*Ibidem*, p. 50). Assim, a Morna teria sua origem no lundu e sua evolução a partir da modinha, ou seja:

O Landú atrofiou-se, chamemos-lhe, assim, e hoje em dia resume-se a um só traço melódico, como foi apontado (...) A harmonia seria simples e essencial, baseada na tônica e dominante. Esta morna Primordial perdeu-se, é claro, com a evolução constante da Morna posterior, evolução essa devida talvez à Modinha (*Ibidem*).

Dessa forma, Martins estabelece que a Morna, na sua origem (Morna Primordial) teria a sua origem no lundu, sua estrutura básica teria se formado a partir dele, no entanto, quanto a sua evolução e desenvolvimento de temáticas, (visto que o lundu apresentava temática única de música específica para casamentos), estaria a morna mais próxima da Modinha Brasileira, pois:

A Modinha adapta-se à idiosincrasia cabo-verdiana, generalizada por uma aptidão à melancolia, à saudade, à realidade de uma existência que, embora diversas vezes saudável, era impregnada por uma tristeza inerente à personalidade do cabo-verdiano (*Ibidem*, p. 51).

A morna, de acordo com Martins teria, então, origem e evolução a partir das canções brasileiras tidas, por Mozart de Araújo como os “pilares da música popular brasileira”: a modinha e o lundu (ARAÚJO, 1963). Apesar de obscura, a origem da morna, segundo o pesquisador, estaria vincada nesses dois gêneros, pois, além dos fatores históricos, existem

aproximações em relação aos seus aspectos formais (melodia, harmonia, síncope), a semelhança entre o conteúdo poético e, ainda, na origem da palavra *Morna*:

Assim, e cronologicamente, é a Modinha a forma musical que poderá ter influenciado a Morna nos seus primórdios. A palavra Modinha, que é o diminutivo de Moda – canção popular tradicional - , poderá, sem grandes esforços, adaptar-se a uma caracterização definida pela palavra cabo-verdiana Morna através de uma versatilidade imaginativa muito comum às ilhas de Cabo Verde. (...) A Modinha que deve ter viajado para Cabo Verde através das tripulações dos diversos navios que fundeavam nos portos, foi assimilada rapidamente pelos músicos autóctones, já que existia uma forma primordial provinda, como se disse, do Landu. (*Ibidem*, p. 50- 51).

A simplicidade das modinhas brasileiras teriam influenciado, concretamente, a morna em sua formação, que, apesar de apresentar considerável complexidade, no que se refere ao seu “esqueleto”, revelando uma estrutura baseada na “música erudita europeia” (*Ibidem*, p. 17) tem em sua simplicidade poética (a estrutura dividida em quadras, as rimas, a linguagem não rebuscada/ornamentada) a expressividade necessária para retratar a alma cabo-verdiana. No entanto, vale ressaltar que Martins enfatiza que a morna de que fala quando compara-a à modinha brasileira e a temática amorosa, é especificamente a Morna Bravense de Eugénio Tavares “Este conteúdo poético, como se pode notar de forma generalizada, é muito semelhante à morna “bravense” do princípio deste século, sobretudo em Eugénio Tavares (*Ibidem*, p. 51).

Em relação à diferença entre a morna bravense e as demais, é válido recorrer ao estudo de Genivaldo Rodrigues Sobrinho, *Eugénio Tavares Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia*, em tese, na qual, reserva um capítulo para estabelecer tal diferenciação. Segundo o pesquisador:

Na Boavista, a *morna* era, a princípio, mais festiva, divertida, rápida e caricata, (provavelmente cumprindo um papel como o da finason do batuque, de reguladora de comportamentos sociais frente aos costumes tradicionalmente praticados pela comunidade), embora *mornas*-queixume-lamentação também tenham sido produzidas como “melopéia com que a raça cativa ameniza as agruras do exílio forçado” (CARDOSO, *Folclore Cabo-Verdiano*, 1932, p. 19). A morna se transformou ao som dos *travessados*, os ritmos de baile dos Estados Unidos, e também, adquiriu seu sentido crítico em São Vicente, o lar da coladeira, sua parente mais agitada e satírica. José Alves dos Reis e Baltazar Lopes concluem que, mesmo metamorfoseando-se de ilha para ilha de acordo com aspectos psicossociais, muitas das *mornas* de compositores bravenses e sãovincentinos possuem raízes em antigas

*mornas* da Boavista (como, por exemplo, Joana Maninha, compositora residente em S. Vicente). (*Ibidem*, p. 145).

Assim, fica evidente a importância de Eugénio Tavares quanto à sua capacidade poética e de unir popular e erudito, a poesia e a música cabo-verdiana advindas da camada popular e a literatura cabo-verdiana nascente:

Coube a Eugénio Tavares, nas primeiras décadas do século XX, dar ao ritmo musical e ao texto poético da *morna* um status culto, estendendo-a de manifestação das classes populares às classes média e alta da sociedade cabo-verdiana: a *morna* torna-se patrimônio de todas as ilhas e de todos os cabo-verdianos. Eugénio, desta forma, transforma-se num dos responsáveis direto pelo casamento entre a música e a poesia oriundas da tradição popular e a série literária cabo-verdiana que começava a canonizar-se. Instituída como forma musical inextricavelmente identificada com a nostalgia cabo-verdiana impregnada do peso do colonialismo, na época em que produziu sua obra, a *morna* de Eugénio atingiu todas as classes sociais e, como discurso literário, representou a expressão de uma elite cultural mestiça que ansiava por representar a alma cabo-verdiana (RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 143).

Outros pesquisadores que se debruçaram sobre a questão da origem da morna cabo-verdiana, como Lopes Graça, Osvaldo de Sousa, Fausto Duarte, Manuel Ferreira<sup>20</sup>, entre outros intelectuais portugueses, cabo-verdianos e brasileiros, procuraram na modinha brasileira do século XVIII, a origem da morna cabo-verdiana, cada qual propondo diferentes caminhos para tal presença, porém incidindo em traços comuns: a simplicidade/ ingenuidade, o tema amoroso/ sentimental e o refinamento lírico. As coincidências entre os aspectos formais, musicais e textuais desses dois gêneros, aproximam-nos.

Manuel Ferreira em *A Aventura Crioula*, 1973, expõe a opinião de Lopes Graça, o qual admite na morna a presença da modinha portuguesa, e não brasileira, fato que pode ser explicado por não ter o pesquisador dedicado-se ao assunto sobre origem da morna, assim, não percebendo que o grande divulgador do gênero em Portugal foi Caldas Babosa, que dominou durante o século XVIII, o cenário poético-musical português:

---

<sup>20</sup> Ver bibliografia.

Lopes Graça, em conversa recente e cuidadosamente ressaltando o facto de ainda não lhe ter sido dado o ensejo de estudar o assunto, deixando no entanto a esperança de que o venha a fazer, confessou-nos ser impressão sua de que a *origem da morna* estaria nas modinhas portuguesas do século XVIII. (FERREIRA, 1973, p. 202).

De acordo com Fausto Duarte, na conferência de abertura da *1ª Exposição Colonial Portuguesa*, de 1934, a semelhança entre os gêneros, verifica-se na “vibração de certas modinhas ingênuas das caboclas do Brasil, que se verificam nos gestos coleantes, na flexibilidade dos rins e no maneiio das ancas (DUARTE, 1934, p. 14).

O estudioso brasileiro Osvaldo de Sousa, por sua vez, acrescenta que a origem da morna aproxima-se da invenção popular da modinha brasileira, agora não do século XVIII, mas sim do século XIX, período no qual o romantismo já teria sido completamente introduzido no texto da modinha e a “pianomania” já teria invadido as ruas das principais cidades brasileiras (Recife, Porto Alegre, São Paulo, Salvador) em especial o Rio de Janeiro de D. João VI. No entanto, esquece-se de que a morna teria, em sua maioria, como acompanhamento, a viola ou até mesmo a guitarra portuguesa, sendo tocada ao piano, de maneira insuficiente para caracterizá-la como canção acompanhada por aquele instrumento “A mim me parece que a invenção melódica popular de certas *mornas* tem flagrante semelhança com a modinha brasileira da segunda metade do século XIX. (FERREIRA, 1973, p. 203).

Manuel Ferreira conclui que, apesar do que ocorre com as semelhanças das cantigas brasileira e cabo-verdiana, é um fenômeno de *paralelismo* ou de difusão de um centro comum: a união nas colônias de Portugal e África:

A verdade é que se influência ocorreu, e tudo se encaminha para chegarmos a tal conclusão, a deveremos ir buscar à modinha portuguesa do século XVIII e não à modinha brasileira do século XIX. É uma tendência apetecível em que muitos resvalam, esta de se ser tentado a responsabilizar o Brasil por fenômenos de aculturação ocorridos em Cabo Verde similares de outros observados nas terras de Vera Cruz. A verdade é que, por via de regra, estaremos diante de um fenômeno de *paralelismo* ou mais vulgarmente de *difusão* de um centro comum: Portugal ou África ou, simplesmente, ambos, de onde partiriam os colonos. (*Idem*, p. 203).



Ainda, lembrando as mais recentes considerações quanto às semelhanças entre modinha e morna, no tocante à simplicidade, temos em *Percursos pela África e por Macau* (2005) de Benilde Caniato outro exemplo:

Fausto Duarte viu semelhança entre a morna e a “vibração de certas modinhas ingênuas de caboclos do Brasil”, opinião reforçada pelo folclorista Oswaldo de Sousa. A propósito da modinha, o nosso Mário de Andrade nota que é necessário considerar a reciprocidade de influências. O Brasil deu musicalmente muito a Portugal, inclusive o fado. “Provavelmente lhe demos a modinha também”, diz ele. E acrescenta que a modinha brasileira, como era chamada em Portugal, preferida de viajantes como de reinóis, alcançou muito sucesso em Portugal. A musicóloga Oneida Alvarenga observa ser a modinha brasileira de origem estrangeira, aqui aculturada. Acrescenta ser a música de recursos simples ou mesmo rudimentares, já conhecida da corte de Lisboa em 1775. Nesta simplicidade assemelha-se à morna (CANIATO, 2005, p. 72).

As semelhanças entre os gêneros ainda podem ser verificadas nos relatos de pessoas que presenciaram, ouvindo e vendo, a performance que envolviam modinhas e mornas, ambas cantadas em sua maioria por duas vozes femininas acompanhadas de “requebros” sensuais, como também na própria literatura, sendo citadas em contos e romances, como símbolos da identidade nacional. No final do século XVIII, segundo nos apresenta Manuel Morais, a modinha era executada por instrumentos de corda (viola de arame) e por duas vozes femininas, percorrendo todas as classes sociais, inclusive a classe servil, como observado abaixo pelo testemunho do viajante inglês William Beckford e do reverendo Ruders:

Duas jovens muito elegantes (...) gorjeavam modinhas brasileiras ...

Quando as criadas andam em serviço nos quartos, calam-se, em geral; mas, apenas transpõem o limiar das portas, recomeçam logo em voz alta *esganiçada* a mesma *triste melodia*. (MORAIS, 2003, p. 84).

Como já foi apontado anteriormente, além dos testemunhos dos cronistas-viajantes, os romancistas brasileiros do século XIX e início do XX também ilustravam seus textos com descrições sobre as modinhas e os lundus. Assim, temos em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, 1854 e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, 1911, exemplos de romances que traziam modinhas e lundus como práticas poético-musicais típicas do Brasil e descreviam a forma como eram cantadas. Em *Triste fim de*

*Polocarlo Quaresma*, resumidos em um único parágrafo, temos a pontuação de vários assuntos referentes à modinha brasileira, por exemplo, é exposta a relação modinha-violão, o abandono do gênero já no início do século XIX, a opinião de que a modinha é expressão da nacionalidade, o sucesso de Caldas Barbosa em Portugal e a admiração do inglês Beckford por ele:

É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A *modinha* é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês notável, muito o elogia (BARRETO, 1991, p. 20).

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel António de Almeida, no capítulo VII, intitulado “Remédio aos males”, temos a descrição do momento de execução de uma modinha, por uma mulata “doce”, “sensual” e “afinada”, chamada Vidinha, que se fazia acompanhar pela viola:

\_Nada, inda não: Vidinha vai cantar uma *modinha*.

\_Sim, sim, uma *modinha* primeiro; aquela “Se os meus suspiros pudessem”.

\_Não, essa não, cante antes aquela “Quando as glórias que gozei”. (...) Assentou-se finalmente que ela cantaria a *modinha*: “Se os meus suspiros pudessem”. Tomou Vidinha a *viola*, e cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo (...) O Leonardo, que talvez hereditariamente tinha uma queda por aquelas cousas, ouviu boquiaberto a *modinha*, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora (ALMEIDA, n/d, p. 118).

A representação da morna, seu modo de execução, acompanhamento e descrições semelhantes, também está muito presente na ficção cabo-verdiana. Na *Revista Claridade* (1936) é apresentado um conto do escritor Manuel Lopes, intitulado *Galo cantou na baía*, no qual o autor denuncia a fome, as estratégias de sobrevivência do cabo-verdiano, como o contrabando de uma ilha a outra do arquipélago e o desejo de evasão. No entanto, é a morna que se constitui como centro da narrativa, pois ele descreve o momento de criação/

composição de uma morna. Desse modo, o gênero está incluído na ficção, de maneira a ser o “núcleo do conto de Manuel Lopes” (GOMES, 2008, p. 150).

De acordo com Simone Caputo Gomes (2008), o guarda Toi, personagem do conto de Lopes, compositor de mornas, é a representação dos famosos mornistas cabo-verdianos que atuavam nos bailes:

Nos bailes (dentre os quais é citado no conto o do Tolentino, histórico baile nacional), Toi é tratado com reverência semelhante à dispensada aos famosos tocadores de mornas, sambas e *modinhas brasileiras*<sup>21</sup> em voga na época: Salibânia, personagem histórica do mundo musical crioulo, qualifica a arte do guarda Toi, comparável à do grande poeta e músico Eugénio Tavares<sup>22</sup>, referência caboverdiana para a morna da Brava e sua evolução. (p. 153).

As modinhas brasileiras, figurando em meio aos demais gêneros musicais tanto brasileiros (sambas) quanto cabo-verdianos (mornas) no conto de Lopes, marcam a convivência entre eles, reforçando assim o trânsito cultural entre os países irmãos, tão fortemente vivenciado pelos escritores da geração da *Revista Claridade*. A relação que se estabelece a partir da presença das modinhas nos locais de festa e boêmia, onde circulavam à vontade a música e a literatura popular em Cabo Verde, nos aproxima da origem da morna traçada por Vasco Martins, na qual a morna desenvolver-se-ia em contato com a modinha.

O nascimento da morna, no conto de Lopes, de acordo com Simone C. Gomes, se dá como o nascimento de Vênus de Sandro Boticelli (“A morna veio do mar. Como Vênus ... é a protetora do amor”) e que se relaciona às ideologias vigentes na antiguidade clássica, herança europeia disseminada pelo Liceu de São Nicolau e o lirismo neoplatônico que instaura a ideia de beleza contemplativa. Ainda, Simone apresenta-nos a relação entre Toi, o guarda e o galo que possuem características semelhantes: a vigilância, o macho e o poder. Assim, Simone C. Gomes estabelece um paralelo entre criador e criatura, onde o guarda Toi representaria o compositor/criador e a morna a criatura, representação da beleza perfeita:

Aliando este ícone clássico à imagem do galo e ao que ela representa na memória coletiva dos povos (a vigilância, a criatividade, a ressurreição, o macho e o poder),

---

<sup>21</sup> “... gritou de lá Chico, o cantor de modinhas brasileiras e sambas” (LOPES, 1936, p. 09).

<sup>22</sup> Na frase “Então Nhô Toi, quando é que oce faz mais mornas?”, retirada do conto de Manuel Lopes, está a comparação entre a personagem e Eugénio Tavares, pois o poeta era conhecido como “Nhô Eugénio”.

poderemos chegar a uma aproximação plausível do processo sincrético operado por Manuel Lopes neste conto: a *morna*, impulsionada pelos ventos alísios (que corresponderiam aos deuses eólicos), no contexto de poder da lira masculina de Toi (o guarda, o vigilante, o “galo”) pode ser traduzida como a criação criatura que convoca à contemplação da beleza perfeita. (*Ibidem*).

A comparação verificada entre a morna e a Deusa do Amor e da Beleza constitui o que seria uma definição para as mornas amorosas de Eugénio Tavares. No conto de Lopes, flagramos a morna figurando como Vênus e o guarda Toi sendo comparado a Eugénio Tavares: essa alegoria estaria simbolizando, além do momento de composição, a importância de Nhô Eugénio e suas mornas para a cultura de Cabo Verde.

Nesse momento, podemos inferir que foram reunidas, em um único texto ficcional, (*Galo cantou na Baía*) as relações que se avultam sobre a origem da morna a partir da modinha brasileira, o convívio entre os gêneros poético-musicais brasileiros e cabo-verdianos, e a figura de Eugénio Tavares servindo de modelo para o compositor de mornas amorosas. Assim, o conto de Lopes, apesar de recorrer a aspectos da cultura clássica (Vênus), muito vigente nos Liceus de Cabo Verde na época, reúne em um único conto todas essas possibilidades e relações acima descritas, de referência obrigatória quando se estuda a representação da morna na literatura cabo-verdiana.

Após a independência de Cabo Verde, portanto, a morna receberá novas abordagens, como é o caso da escritura de autoria feminina. Na obra intitulada *Mornas eram as noites* (1994), que reúnem os contos da escritora e poeta Dina Salústio (1º Prémio de Literatura Infanto-juvenil de Cabo Verde e 3º Prémio em Literatura Infanto-Juvenil dos PALOP), Simone Caputo Gomes flagra uma nova leitura do gênero, distante da visão masculina e que entra em contraponto aos conceitos de arte, cultura e beleza clássicas, antes vistos no conto de Manuel Lopes:

Entendendo a morna como música de identidade, o título do livro, “*Mornas eram as noites*”, (...) aliando identidade nacional e identidade de gênero. Vale lembrar que a morna denominada “preliminar” era cantada apenas por mulheres, com solista e coro femininos.

O metaconto “Álcool na Noite”, ao focalizar o tema do vício das mulheres com lentes também femininas, revisita a estrutura musical da morna preliminar. (GOMES, 2008, p. 154- 155).

Assim, o modo de cantar a morna preliminar, aquela que, segundo Vasco Martins (1988) tinha em sua evolução reminiscências das modinhas brasileiras, que se compunha de duas vozes femininas e um instrumento de cordas (guitarra portuguesa ou viola) é resgatado no conto de Dina Salústio e assemelha-se ao modo de cantar a modinha que revelamos anteriormente no testemunho de William Beckford e do Reverendo Ruders, geralmente cantada por duas mulheres, que poderiam ou não ser afinadas (esganiçadas). No meta-conto de Dina, *Álcool na Noite* a autora resgata, de acordo com Simone C. Gomes, esse momento de audição de uma morna, ecoando a sua forma preliminar:

De lá das bandas do cemitério uma voz canta uma morna. Tudo normal se a voz não parecesse sair dos intestinos de algum bicho em vez de uma garganta humana, por muito desafinada que fosse. Era uma mulher, reconheci com mais cuidado. Aliás, eram as vozes de duas mulheres. A segunda faz coro com obscenidades e a desarmonia, o desleixo transparecido e o despudor agridem os ouvidos. [...] Retomam a morna interrompida. Ó mar, Ó mar! (SALÚSTIO, 1999, p. 56- 57).

Traçando um panorama, no que se refere à origem da morna como tendo sido fruto das relações do lundu e da modinha brasileiros, e tomando como base o estudo do maestro e musicólogo cabo-verdiano Vasco Martins, pudemos visualizar o caminho percorrido pela morna, e quais foram os elementos dos gêneros brasileiros que participaram da sua construção. Desse modo, é possível acreditar que o lundu, contribuiu para a sua estruturação musical (“morna preliminar”), para formar o esqueleto da morna (“fase de gestação”), ao passo que a modinha contribuiu, com maior força, em seu desenvolvimento, com uma temática mais versátil (não única como o lundu e o tema voltado para o casamento), mas vincada na “dramatização de sentimentos”, onde o amor prevalece como tema central, mas abrindo um leque de possibilidades para representá-lo.

Apresentadas as teses que aproximam modinhas e mornas, passaremos às análises literárias comparativas entre os gêneros, no que se refere ao texto poético. Observaremos o que todos os pesquisadores citados acima atribuem quanto às semelhanças entre os dois gêneros, a partir do tema e da simplicidade formal em comum. Dessa maneira, pretendemos observar como o amor é trabalhado pelos dois poetas, Domingos Caldas Barbosa e Eugénio Tavares, e pelos gêneros em questão, apontando as diferenças e semelhanças no tratamento do tema amoroso do lundu, da modinha e da morna.

## 2. 2. O AMOR MESTIÇO

Ah nhanhá venha escutar  
Amor puro e verdadeiro,  
Com preguiçosa doçura  
Que é amor de Brasileiro.

(Domingos Caldas Barbosa)

Ca tem nada na es bida  
Más grande que amor.  
Se Deus ca tem medida,  
Amor inda é maior...

(Eugénio Tavares)

Como vimos anteriormente, na relação entre lundu/modinha e morna, estabelecida por Vasco Martins, o lundu estaria presente na estrutura musical da morna, talvez a sua mais antiga origem, e a modinha estaria relacionada, além de certas coincidências harmônicas e melódicas, ao tema e, indo mais além, ao tratamento do tema amoroso. Isso porque é Eugénio Tavares a figura a ser trabalhada aqui, pois é tido como o “poeta e músico do amor”, o qual se diferencia pela temática dos demais compositores de mornas (MARTINS, 1988, p. 57).

Estabeleceremos, portanto, um parâmetro de referência para o amor que, de acordo com a História Literária (ocidental), parte das cantigas de amigo medievais, passando pelo neoclassicismo e chegando até ao romantismo, para demonstrar a diferença do tratamento do tema amoroso presente nas modinhas e lundus de Caldas Barbosa e nas mornas de Eugénio Tavares. Sendo assim, atentaremos para a presença de *variações* do tema amoroso nesses poemas, de acordo com o que diz José Américo Motta Pessanha sobre esse tema em literatura, quando discorre sobre as várias faces do amor em Platão:

Os discursos amorosos retratam as várias faces de Eros (...) o tema do amor vem de muito longe, sua origem se perde em insondáveis tempos remotíssimos, jamais presenciamos seu começo. O que dele temos, na verdade, é a série descontínua de falas e *variações*<sup>23</sup> (...) Nunca um mesmo e único discurso (...) O amor é tema que

---

<sup>23</sup> Grifos nossos.

não se encerra nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas *variações*. (PESSANHA, In: CARDOSO, 1987, p. 77).

Gabriel Mariano, em seus ensaios sobre a *Cultura Caboverdiana* (1991) dedica um capítulo sobre o tema do amor em Eugénio Tavares, no qual tenta estabelecer e questionar as diferenças entre o amor na literatura ocidental, desde as cantigas de amigo, o lirismo medieval, até a sua representação em Cabo Verde, mais especificamente como ele se manifesta na poesia crioula de Eugénio Tavares:

E essa poesia em crioulo permite ao estudioso a pesquisa do modo como certos motivos essenciais do lirismo medieval e renascentista europeus se inseriram no corpo de ideias e sentimentos, integradores da personalidade cultural caboverdeana, e puderam, familiarmente, ser veiculados por um instrumento lingüístico de criação extra-européia, como é o crioulo. (MARIANO, 1991, p. 125).

O tema amoroso em Domingos Caldas Barbosa, também pode ser abordado da maneira como Mariano propõe acima, para as mornas de Eugénio. No entanto, será necessário uma diferenciação nas variações sobre o amor nas modinhas e nos lundus. Segundo Adriana Rennó, há na poesia de Caldas Barbosa uma contradição em relação ao amor, “no que diz respeito ao tema, destaca-se liricamente o amor, visto, contraditoriamente, ao mesmo tempo como aspiração suprema e máxima danação” (RENNÓ, 2005, p. 130).

Tomamos como base as reflexões acima citadas, de José Américo Motta Pessanha, no que diz respeito ao tema do amor em literatura, para o qual seria impossível fixar uma data para seu surgimento. A esse respeito, somente podemos afirmar, com base em Lênia Márcia Mongelli (2009), que o casamento entre amor e poesia se tornou indissolúvel a partir da idade média, com os trovadores que adaptam

ao intimismo cristão a reconhecida grandeza da literatura antiga, até que chegam ao estreito e indissolúvel casamento entre “amor” e “poesia” – este sim, (...), a maior contribuição dos trovadores à evolução do lirismo. O mérito deles, como aliás, de todo artista que se preze, foi terem “modernizado” a tradição (MONGELLI, 2009, p. XXVII).

O tema amoroso, aqui, será visto pela ótica da *variação*, que como esclarece Cláudio Guillén, seria aquela que mais precisamente estrutura a diversidade em literatura comparada (GUILLÉN, 2005, p. 281). Todavia, não trataremos aqui do tema como propõe Raymond Trousson (1988), no qual há o mito (grego ou latino) ganham maior destaque, mas como propõe Kayser ou Guillén: um estudo que permite visualizar as diferenças e a multiplicidade e não uma supressão vincada no eruditismo, ou seja,

El crítico comprueba la existencia de esos vínculos naturales, *natural ties*, (...) entre lo mito y el motivo, entre el motivo y el poema. Por mucho que lo intente, afincándose en la unidad, la tematología no suprime, sino estructura la diversidad de la literatura” (GUILLÉN, 2005, p. 281).

A abordagem temática tem forte acento historicista, visto que, preocupa-se com a aparição de determinados temas em literatura durante as épocas (classicismo, arcadismo, romantismo, etc), verificando como eles repetem-se e modificam-se. As modificações de um tema, como, por exemplo, a morte, o amor ou temas mais ligados à mitologia greco-romana, como Édipo, são chamadas de variações ou motivos. No caso do amor, por exemplo, temos alguns motivos que podem ser destacados como o “convite amoroso”, no qual o eu-lírico convida a sua amada à realizar o amor e o “morrer de amor”, no qual o eu-lírico, em decorrência de uma desilusão ou recusa da amada, encontra como saída a morte.

A tematologia, como afirma Cristina Naupert (2003), é complexa, pois sua metodologia é geralmente confundida com o levantamento exaustivo de temas ou a perseguição de mitos da antiguidade clássica presentes em vários momentos literários. Todavia, a tematologia permite a identificação de pontes entre literaturas de países diferentes, ou seja:

El análisis tematólogo se convierte en un procedimiento particularmente complejo, y por eso a la vez altamente interesante e instructivo, cuando se procede desde una perspectiva supranacional, esto es, cuando elementos temáticos constituyen o participan de puentes entre diferentes culturas y lenguajes (NAUPERT, 2003, p. 11).



Sendo assim, não nos interessa a evolução pormenorizada do amor no decorrer da história literária ocidental, mas a sua variação e a sua representação em Caldas e em Eugénio: a reestruturação de uma visão ocidental do amor, sendo permeada por culturas diferentes, mestiças. Desse modo, neste capítulo desenvolveremos as comparações entre as modinhas/lundus e mornas de acordo com o que se conhece em literatura comparada, por *tematología*.

Salientamos que, o que mais se destaca na observação dos textos dos gêneros aqui trabalhados é o tema amoroso, não rejeitando ou deixando em segundo plano os estudos de caráter estrutural, histórico ou musicológico que intentam estabelecer as aproximações entre eles, mas para fixarmo-nos em sua porção literária mais comumente destacada quando se fala sobre a modinha/ lundu de Domingos Caldas Barbosa e a morna de Eugénio Tavares, abordaremos a questão temática.

Para tanto, selecionamos o estudo *Entre lo uno y lo diverso* do crítico literário Cláudio Guillén (2005) e os ensaios pertencentes à obra *Tematología y Comparatismo Literário* (2003) de organização de Cristina Naupert, onde estão reunidos textos da autora e de diversos estudiosos da literatura comparada, dentre eles Elizabeth Frenzel, *Nuevos métodos en una rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre Stoffe, motivos y temas*, ensaio do qual lançaremos mão para a abordagem da relação tema-motivo, que servirão de suporte durante o desenvolvimento das análises comparativas.

Ao rever os problemas-chave da Literatura Comparada, desde o seu reconhecimento como disciplina, passando pelas escolas francesas e norte-americanas, até os dias de hoje, Guillén nos contempla com a atualização das abordagens e metodologias viáveis para o estudo da disciplina no século XXI. A *tematología*, portanto, antes vista como levantamento de temas presente na literatura universal, ou a mera influência de um escritor sobre outro, será tratada por nós como uma maneira de visualizar, no pano de fundo geral, as suas variações nos autores aqui trabalhados.

Guillén propõe, ao revisitar certas investigações que ocorrem dentro da Literatura Comparada, que o estudo do tema deve ser trabalhado conjuntamente com os demais estudos, como os de gêneros e de formas, além de ser imprescindível, ainda o embasamento na história literária. Assim, estudar a temática, hoje, segundo Guillén é uma tarefa não de oposição aos demais componentes da obra, mas de vinculação a eles:

Pero em la actualidad la situación es outra. Las últimas décadas, según ya indique, han visto el renacer, práctico y teórico, de unas investigaciones tematólogicas no opuestas a las genológicas o morfológicas, sino vinculadas a ellas (...) Tratándose de temalogía, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear... (GUILLÉN, 2005, p. 230).

A intertextualidade também se estabelece como uma constante em Literatura Comparada e, como vimos no tópico anterior, os gêneros poético-musicais presentes nesta pesquisa, além de entrelaçarem a música e a poesia, dialogam entre si, no que diz respeito a suas origens e desenvolvimento. Dessa maneira, no caso específico que esta pesquisa propõe, a intertextualidade opera-se em vários níveis. A origem da morna no lundu e na modinha seria a responsável por delimitar os traços musicais comuns, o modo de execução (duas vozes femininas acompanhadas por instrumentos de cordas), o público, além das estruturas poéticas majoritariamente construídas sob a forma de quadras populares e o tema amoroso, por exemplo.

Trataremos a relação entre temas e motivos de acordo com Elizabeth Frenzel, que considera o tema como sendo o material primário, reunido e utilizado pelo autor e o motivo/variação o agente principal, o que admite a intervenção do autor “diferencia entre um tema primário, que es como el material reunido o utilizado pelo autor, y el motivo principal, o situación significativa elaborada por el” (FRENZEL, p. 47. In: NAUPERT, 2003).

Pensando na abordagem temática em literatura como na música, retiramos da obra de Frédéric Platzer o significado de “tema e variações”, no qual nos basearemos para trabalhar a questão da diferenciação do tema amoroso em Caldas Barbosa e Eugénio Tavares. Assim, de acordo com Platzer, a definição de tema e variações

foi sempre extremamente utilizada pelos compositores, dado que desafia tanto a memória do ouvinte como as suas faculdades de reconhecimento de um tema. O princípio dinamizador das variações é muito simples. Em primeiro lugar, o músico faz ouvir o tema que vai servir de ponto de referência a toda a obra. Este tema deverá ser perfeitamente claro em todos os seus aspectos – melodia, ritmo e harmonia – para que não possa existir qualquer ambigüidade no espírito do ouvinte. Como deve ser bem memorizado, o compositor escolhe-o, frequentemente curto e em forma binária (duas partes com repetições), fazendo com que seja executado tal e qual, pelo menos, duas vezes. Terminada esta exposição temática inicial, o trabalho das variações pode começar. O compositor desenvolverá,

progressivamente, para cada uma delas, tudo o que estava latente no tema inicial. Modificará um a um todos os parâmetros musicais: multiplicará o número de notas, remexerá na métrica, na harmonia, etc. O objectivo é atingido e a variação é conseguida quando se realiza o seguinte paradoxo: o tema original é perfeita e amplamente deformado mas a sua versão primitiva, ainda na memória do ouvinte, permanece subjacente (PLATZER, 2006, p. 134).

Desse modo, temos nas modinhas de Caldas e nas mornas de Eugénio, exemplos de variações do tema geral, que é o amor, no entanto, discutiremos como cada autor transforma esse tema. Para iniciar as comparações, escolhemos a modinha “Diga o mundo o que quiser” de Domingos Caldas Barbosa, pertencente ao primeiro volume da *Viola de Lerenó*, 1798 e a morna “Que importa’n lâ?”<sup>24</sup>, retirada de *Mornas Cantigas Crioulas*, da edição de 1969, de Eugénio Tavares.

Quais seriam as variações do tema amoroso na poesia de Caldas e Tavares? Como o amor, nesses autores, se torna uma variante? É sabido, segundo Guillén, que o tema

es aquello que le ayuda al escritor encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una frontera entre la experiencia y la poesia; y llevando al escritor al terreno de la obra de arte (...) El elemento temático (...) desempeña así una función utilitária, la de propiciar una escritura y una lectura literarias (GUILLÉN, 2005, p. 372).

Todavia, somente destacar o tema não é suficiente para expor a escolha desse sentimento por parte dos autores e as suas tentativas de transformá-los em literatura. São as *variações* do tema, aquelas que tentamos explicar anteriormente por meio da técnica musical de Frédéric Platzer (2006), que irão expor as particularidades de cada autor no tratamento do tema geral, o amor, ou como impõe a tradição literária ocidental vincada nos mitos gregos e romanos: as representações de Eros. Desse modo, de acordo com Guillén, os temas abarcam as variações, que são as responsáveis por marcarem as diferenças, as relações do autor com a poesia, a vida e consigo mesmo:

---

<sup>24</sup> Todas as modinhas e as mornas citadas e trabalhadas constam do anexo. A tradução, para a língua portuguesa, desta morna e de todas as que compõem o livro *Mornas Cantigas Crioulas* foi realizada pela jornalista cabo-verdiana Verónica Oliveira Ramos, cuja adaptação para um texto de cunho mais literário foi feito pela professora Simone Caputo Gomes e fazem parte da tese de doutorado de Genivaldo Rodrigues Sobrinho, que consta das Referências Bibliográficas.

el tema, en la acepción amplia de la palabra, que abarca las variedades previamente reseñadas, congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por lo tanto, Del tema poético: com la poesía, con el mundo, consigo mismo. (GUILLÉN, 2005, p. 272).

“Diga o mundo o que quiser” trata-se de uma modinha, localizada no primeiro volume da *Viola de Lereño*, 1798. É constituída de dez estrofes ou quadras, os versos obedecem a rimas ABCB, sendo o último verso “Diga o mundo o que quiser” repetido ao final de cada estrofe. A repetição do verso enfatiza a ideia central equivalente ao tratamento do tema amoroso proposto por Caldas no poema.

A morna de Tavares “Que importa’n lâ?” é composta de cinco estrofes ou quadras, os versos apresentam rimas ABAB na 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> estrofes e ABBA na 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> estrofes. A primeira quadra apresenta a rima popular entre as palavras amor/dor, que se reforça na 3<sup>a</sup> quadra com a rima entre “ceu” e “cretcheu” e na 5<sup>a</sup> quadra com a relação entre “paz” e “ragaz”, reforçando a ideia do amor como sentimento contraditório, pois relaciona amor, dor, céu, amada, paz e regaço. Essa ideia de tensão existente no amor será a que norteará toda a poesia das mornas de Eugénio Tavares.

Veremos adiante as aproximações verificadas nas variações do tema amoroso de Caldas e Tavares, a partir da subjetividade de cada autor. Falamos em subjetividade, mesmo sabendo das restrições do “eu” no meio acadêmico de Caldas Barbosa e as imposições neoclássicas, e é nesse pormenor que se esconde, além de demais pontos diferenciadores em sua poesia, o rompimento com o arcadismo e a sua aproximação da estética romântica.

Em “Diga o mundo o que quiser”, o eu-lírico expõe suas vontades, desejos, querereres, em face ao mundo (aos outros), de certa forma, posicionando-se em relação à opinião alheia: “Eu não posso, eu não quero;/ Diga o Mundo o que quizer.”. Em relação ao início de uma subjetivação no primeiro volume da *Viola de Lereño*, Adriana Rennó (2005) afirma que ainda não há traços de individualidade em relação ao sentimento amoroso, somente pode-se perceber uma antecipação da visão desse sentimento no segundo volume da *Viola*:

Não se encontra, ainda, nos versos do primeiro volume, uma vivência amorosa individual, como ocorrerá nos românticos, mas já se pode perceber nesses versos a antecipação da visão romântica do sentimento amoroso. (RENNÓ, 2005, p. 130).

Certa limitação imposta pela academia árcade é visível nos versos de Caldas, como a palavra *Mundo* iniciada com maiúscula, todavia, na modinha apresentada anteriormente, há um posicionamento do eu-lírico em relação aos outros, pois se recusa a compartilhar da mesma opinião, a de que se deve resistir ao amor. O posicionamento do eu-lírico, portanto, acontece quando algo exterior (o mundo) pretende ameaçar o seu posicionamento frente a uma lei com a qual foi sentenciado logo ao nascer: “Esta doce Lei de Amor/ Recebi logo ao nascer” (*Ibidem*).

A máscara literária, ou o pseudônimo Lereno, o ambiente árcade e a recorrência à mitologia não são empecilhos para a exploração da variação amorosa, ou seja, para indicar certo “extravasamento de traços particulares” que não correspondem à escola literária da qual Caldas fazia parte, como afirma Adriana Rennó a respeito das cantigas “Lereno Melancólico” e “Moda das Caldas”, por exemplo “Em “Lereno melancólico” e “Moda das Caldas”, há claras tentativas de confessionalismo sentimental, sugerido por meio de imagens carregadas de desconsolo e desamparo” (RENNÓ, 2005, p. 131).

A modinha “Diga o mundo o que quiser”, não pode ser considerada como pura poesia neoclássica, mesmo incluída no primeiro volume da *Viola de Lereno*, considerado por Rennó o mais próximo da escola árcade, essa modinha apresenta traços de subjetivação, distanciando-se, assim, da postura puramente neoclássica, ou seja, “se tal postura pode ser entendida como neoclássica, ela só pode representar a sua última emanação, o seu quase total esgarçamento e transformação em uma nova postura” (*Ibidem*, p. 130).

Em Eugénio, na morna acima reproduzida, “Que importa’n lâ”, também encontramos a relação de um desejo particularizado em confronto com os demais (eu x mundo): “Que importa’n lâ que mundo flâ,/ Se el já q’re’n, se mi já’n d’rel?”. A subjetivação, em Eugénio, já se verifica de forma bastante clara e diretamente relacionada ao romantismo, apesar da insistência de um ensino clássico nos liceus de Cabo Verde, o que se revela em poetas como Pedro Cardoso, por exemplo, isso não foi representado de maneira sistematizada nas mornas de Eugénio, mas em sua poesia em língua portuguesa, o que tentaremos abordar mais adiante.

A *Natureza* na modinha de Caldas, mesmo que ainda grafada com maiúscula, evidencia algo que já estava sendo explorado em sua poesia; a natureza de Caldas é a brasileira e ela é a responsável por sua doçura. Os versos “Esta doce Lei de Amor” e “Vou cumprindo a Lei que é doce”, intercalados pela rima entre “Recebi logo ao nascer” e “Diga o mundo o que quiser” (nascer/ quiser), realizam a repetição da palavra “doce” e “Lei”, reforçando a ideia de uma “Lei doce” própria do amor brasileiro, pois o eu-lírico a recebeu logo ao nascer:

Esta doce Lei de Amor  
Recebi logo ao nascer;  
Vou cumprindo a Lei que é doce  
Diga o mundo o que quiser,

A relação entre “Amor” e “Doce” indicia, também, o que será explorado em seus *lundus*, como o intitulado “Doçura de Amor”, por exemplo, que se percebe, mais propriamente, nos versos:

A nossa ternura  
A açúcar nos sabe,  
Tem muita doçura,  
Oh! Se tem! tem”

O que parece, então, é que Caldas reservava para os seus *lundus* o extravasamento, a “doçura brasileira”, a liberdade em dizer e diferenciar-se, identificando-se com sua nacionalidade brasileira, por meio da poesia, o que conclui Adriana Rennó como sendo essa a revelação

de certas intimidades e, inclusive, de particularidades do eu-poético, como a referência a elementos distintivos de sua nacionalidade brasileira e de sua cultura mestiça colonial (*Ibidem*, p. 135)

A “Lei” do amor, que o eu-lírico de “Diga o mundo o que quiser”, recebe logo ao nascer é uma lei vinda da natureza, há a relação Natureza x Amor: “Pagar amor com amor,/ É um natural dever”, como acontece com um grande número de suas modinhas. A Natureza,

geralmente grafada em maiúscula, é a responsável pelo amor, como visto em “À doce união de Amor”:

Destinou-me a Natureza  
Para ser seu Orador;  
Deu-me por primeiro tema  
A doce União de Amor  
(...)  
Uma planta abraça um tronco,  
Uma flor beija outra flor,  
Mostra em tudo a Natureza  
A doce União de Amor

A Natureza em Caldas Barbosa, portanto, estará presente em sua obra poética, a fim de permeá-la de certa racionalidade, vinda da *mimesis*, a representação que a arte faz da natureza. Explica Antonio Candido, a presença da natureza na poesia neoclássica, como sendo um “pecado não conceber o que a Natureza deu para ser fruído” (CANDIDO, 2008, p. 43). No entanto, essa racionalidade, para falar do sentimento amoroso, extrai o foco do “puramente neoclássico” quando é representada por meio de uma modinha, ou seja, por meio da fluidez oral, como afirma Adriana Rennó, a expressão desse sentimento torna-se menos rígida, deslocada de sua aparência árcade quando estruturada para o canto:

uma outra expressividade, a de um “eu” mais espontâneo, que começa a desatar as amarras do verso clássico, a quem a música serve, fundamentalmente, nessa operação de soltura da voz, de desintegração gradual das regularidades métricas próprias da poesia clássica por excelência – em suma, a voz embutida nas cantigas (RENNÓ, 2005, p. 115).

A semelhança entre a modinha de Caldas e a morna de Eugénio, quanto ao tema do amor correspondido é evidente, todavia, o que as distingue é justamente a relação que Caldas cria entre Amor x Natureza e Eugénio entre Amor x Deus. Tanto Natureza quanto Deus, são reminiscências da literatura portuguesa, que no primeiro está presa ainda à certa ideologia neoclássica, e no segundo ao romantismo.

A oposição entre Natureza X Deus, na modinha de Caldas e na morna de Tavares, marca a diferença da apropriação de movimentos literários do cânone português, das respectivas épocas em que se inserem as suas obras poéticas. Utilizando gêneros poético-musicais nascidos da cultura mestiça popular, como pudemos ver no capítulo anterior, sobre a modinha e o lundu brasileiros e sobre a morna cabo-verdiana, Caldas e Tavares mesclam, na abordagem do tema amoroso, nos motivos de Natureza e Deus, reminiscências do pensamento ocidental em confluência com um novo modo de ser e pensar o amor.

A variação da Natureza como a responsável pelo amor (“lei natural”), em Caldas Barbosa, portanto, representa ainda uma visão neoclássica, presença do pensamento racional, que segundo Sérgio Buarque de Holanda, em “Capítulos de Literatura Colonial”, (2000, p. 218), seria uma representação do Belo e a idealização da vida:

O espetáculo da Natureza oferecia-lhes, aliás, o padrão exemplar e sem igual do Belo. A representação de si mesmo a idealização da vida – é esse provavelmente o significado originário da célebre doutrina da “imitação” nas artes – fora, desde Aristóteles, a finalidade suprema da poesia (HOLANDA, 2000, p. 218).

Apesar de fazer uso do conceito de natural como expressão do belo, “a palavra mágica Natureza” (HOLANDA, 2000, p. 211), em Caldas Barbosa caminha juntamente com a tentativa mais solta de expressão do sentimento amoroso. Assim, é possível observar em suas modinhas que “Lei Natural” do amor, aos poucos, vai sendo trocada pela idéia de morte e desolação, aproximando-se da individualização proposta pelo romantismo: “em ‘Lereno Melancólico’ e ‘Moda das Caldas’, há claras tentativas de confessionalismo sentimental, surgido por meio de imagens carregadas de desconsolo e desamparo” (RENNÓ, 2005, p. 131).

Na modinha e na morna “Diga o mundo o que quiser” e “Que importa’n lâ?”, o amor é apresentado como um sentimento poderoso ou que torna corajoso aquele que o sente, pois se pode ignorar a opinião alheia (mundo) e vivê-lo em sua plenitude ou completude, quando ele é correspondido. Em Caldas, temos:

Pagar amor com amor



é natural dever;  
Em quanto amar me quiseres:  
Também te quero querer

Dura entre nós a constância;  
Teus olhos a me amar ensinam  
Os meus gostam de aprender  
A lição continuemos

Em Tavares:

Que importa'n lâ que mundo flâ,  
Se el já q're'n, se mi já'n q'rel?  
Se'n perdê Deus, n'ca perdel  
Que importa'n lâ? Que importa'n lâ?

Outro fator que não podemos deixar de sublinhar é a repetição do verbo “querer”, tanto na modinha quanto na morna. Em Caldas, a repetição “quiseres” e “quero querer”, enfatiza a intenção de um desejo amoroso que, principalmente, é correspondido. O mesmo se pode ressaltar da morna de Eugénio, “quem que'n q're”, “... el q're'n, se mi já'n q'rel”, a presença constante do verbo querer demonstra o desejo amoroso correspondido entre eu-lírico e sua amada.

Tanto em Caldas quanto em Tavares, a sociedade e os nexos entre cada época influem na abordagem do tema. A modinha, como foi vista no tópico anterior, “Modinhas e Lundus: história e fontes” representa uma sociedade nova, tanto da burguesia nascente em Lisboa, quanto da sociedade mestiça brasileira, a qual a *Viola* do pastor Lereno viu “ampliar seu círculo de apreciadores e imitadores” como sinônimo de “bom gosto” (HOLANDA, 2000, p. 204). Ao passo que Eugénio Tavares também opera, com suas mornas, na consolidação de uma literatura que representasse a elite mestiça cabo-verdiana, e que se fixasse na tradução, do que hoje comumente conhece-se: da morna como a representante da “alma cabo-verdiana” (FERREIRA, 1973, p. 163).

Dialogando com diferentes épocas da literatura portuguesa, a poesia em língua portuguesa de Eugénio Tavares traz subsídios para a compreensão da sua morna e esclarecimento de qual foram os empréstimos feitos pelo poeta para satisfazer essa ânsia da sociedade mestiça cabo-verdiana, em busca de representação no plano literário. Ainda,

podemos traçar as semelhanças dessa poesia de Tavares com as modinhas de Caldas Barbosa, aquelas em que o disfarce pastoril é maior, ainda muito mais ligado ao arcadismo. Dessa forma, podemos estabelecer as diferenças entre as duas poesias de Tavares e as modinhas e lundus de Caldas Barbosa.

Portanto, faz-se necessário nesse momento, resgatar alguma poesia em língua portuguesa de Eugénio Tavares, para verificar nela a presença da poesia portuguesa e estabelecer uma diferenciação entre a morna e a poesia taviariana em língua portuguesa, relacionando-as também, às modinhas mais “árcades” de Caldas Barbosa. Assim, o suposto anacronismo presente nas literaturas africanas de língua portuguesa e que em Cabo Verde verifica-se na política educacional adotada pelos Liceus, traz identificações entre as modinhas que comportam um conteúdo mais árcade de Caldas Barbosa e os poemas em língua portuguesa de Eugénio Tavares, pois, de acordo com Guillén,

el complejo temático de una obra literaria se compone de una variedad de elementos entre los cuales existen relaciones o distancias más bien verticales, espaciales, que van de lo más visible a lo más profundo (GUILLÉN, 2005, p. 272).

Segundo Alberto Carvalho (1997), os estudos realizados no Seminário-Lyceu de Cabo Verde, por exemplo, valorizavam a tradição clássica, mesmo que em diferença com os modelos científicos que se viam florescer na Europa:

Embora tardio à luz dos modelos científicos dominantes na Europa, os conteúdos formativos de tradição clássica desempenhavam no entanto funções de enorme importância civilizacional (...) Resta todavia o problema do fundo mais recuado onde a história e o mito se confundem, essenciais ao ideário romântico da literatura quando ela se ocupa da história. Também neste particular interveio a substância humanista do Seminário-Lyceu com os seus ingredientes de origem clássica, fornecendo um acervo mítico que permitiu alicerçar um tempo cultural trans-histórico hesperitano, por certo representativo de um real fictício de poetas, mas anterior à circunstância histórica colonial e independente dela. (CARVALHO, 1997, p. XXVI – XXVII).

Sobre a educação de Eugénio Tavares, é sabido que foi examinado na disciplina de leitura corrente, escrita, subtração, multiplicação e divisão de números inteiros, gramática

recitada e doutrina cristã, como informa o Boletim Oficial de 29 de Julho de 1876, recuperado por Maria da Graça Gomes de Pina:

Nel *Boletim Oficial* n. 31 del 29 luglio 1876 si legge che Eugenio Tavares “fu esaminado nelle discipline di lettura corrente, scrittura (bastardo e corsivo), sottrazione, moltiplicazione e divisione di numeri interi, grammatica recitata e dottrina critiana, ottenendo la votazione di 18/20<sup>25</sup>”.

A educação primária de Eugénio foi limitada devido à extinção da escola existente em Vila Nova Sintra (região central da Brava), assim como o Liceu da Praia, fechado com a criação do Seminário-Lyceu, em 1866. Todavia, existiam professores particulares que ensinavam de acordo com o Liceu, mesmo que Tavares não tenha usufruído desse tipo de estudo após a sua educação elementar, ele mantinha amizades com Padre António de Sena Barcelos, de António Almeida Leite e de Rodrigo Aleixo, conhecidos por serem os mais cultos da época, que foram também responsáveis pelo contato do poeta com a cultura clássica difundida em Cabo Verde.

Assim, podemos inferir que, apesar de ser identificado como “autodidata”, Eugénio Tavares esteve em contato com homens cultos que, de certa forma, foram responsáveis por apresentá-lo à cultura clássica, resultando em um conhecimento também construído a partir desse contato. Ademais, havia, de acordo com Alberto Carvalho, influências externas que compunham a cena literária cabo-verdiana, ressaltando a presença brasileira vista no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras*:

No plano dos contatos externos, deve-se à junção algo anisócrona entre este humanismo classicizante, o romantismo liberal e o sociologismo utopista, o florescimento cultural dos poetas colaboradores do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras*. (CARVALHO, 1997, p. XXVII).

Dessa maneira, é compreensível a sua admiração pela poesia portuguesa, que se verifica nas presenças e reminiscências da poesia camoniana, no seu fazer poético e tradução

---

<sup>25</sup> No *Boletim Oficial* n. 31, de 29 de julho de 1876, podemos ler que Eugénio “foi examinado na disciplina de leitura corrente, escrita (bastardo e corsivo<sup>25</sup>), subtração, multiplicação e divisão de números inteiros, gramática recitada e doutrina cristã, obtendo a pontuação de 18/20”.

para a língua cabo-verdiana de *Bárbara Escrava*. Sabe-se, também, que Tavares foi grande admirador da poesia de João de Deus, poeta português situado na fase final do ultrarromantismo e início do realismo português, de cuja obra traduziu para a língua cabo-verdiana o poema “Engeitadinha” e a quem dedica, com grande emoção, o seu livro *Mornas – Cantigas Crioulas*, que reproduzimos a seguir:

Ao Altíssimo espírito de João de Deus

Pois que o espectro de João de Deus, luzeiro do ibero lirismo, é a asa das nossas inspirações, e é o fogo sagrado de nossos altares; dos que cantam e dos que sofrem; dos que amam e dos que ardem no culto da Raça glorificada na serena magestade do Gênio; penso que, de mal, poucos me alvejarão porque ousou abrir este pequeno florilégio de cantigas crioulas com a chave de oiro de uma versão, no dialecto que se fala nesta Ilha Brava, da “Engeitadinha” do grande lírico.

De joelhos sobre o moimento de João de Deus (menos para ser visto que para me sentir no dever do meu culto), deponho este pobre rosário de canções, que, em verdade, à secura do papel, pouco trazem do aroma e da cor com que desabrocham, como sangue vivo de cravos e de rosas, nas bocas das raparigas da minha terra, que com tanto amor – única honra minha – as decoram e cantam. (TAVARES, 1969, p. 25).

João de Deus, (1830- 1896) foi, assim como Camões, uma grande presença na poesia em língua portuguesa do cabo-verdiano Eugénio Tavares. A poesia do primeiro foi moldada em certo “catolicismo popular”, que era mais moderna do que aquela que se fazia em sua época, fugindo muitas vezes ao ultrarromantismo (SARAIVA & LOPES, 1973, p. 1011). Além disso, também era conhecido por sua capacidade de improvisar, pelo acompanhamento da viola, pelo versificar para a música, o que o caracterizava como um trovador:

O hábito de improvisar à viola variantes musicais e poéticas do cancionero popular e estudantil, de versificar para música, de trabalhar os seus poemas de cor e auditivamente, deve ter contribuído para que João de Deus nos deixasse uma série de poesias de tão simples e pura expressividade rítmica. O seu gênio lírico, e também satírico, revela-se pela capacidade de regressar à expressão mais directa dos sentimentos, à expressão infantil ou feminina (...) faz-se uma poesia que resiste como a do património oral das nações (...) se o julgarmos pelos seus melhores poemas, nenhum dos poetas seus contemporâneos tem uma fala mais moderna que ele. A sua poesia repele qualquer declamação pretensiosa; as inflexões de voz que ela nos pede estão no ouvido, são as inflexões das crianças e da gente simples. (SARAIVA & LOPES, 1973, p. 819)

As características que Saraiva e Lopes salientam em João de Deus são as que indicam em Caldas Barbosa. Muito antes de aparecerem as trovas do poeta português, o brasileiro já havia instaurado esse tipo de cantiga: que depende muito mais do ouvido, de uma forma de expressar ingenuamente os sentimentos, que se assemelha às “inflexões das crianças”:

Mas o canto ajuda-o a desarticular a fraseologia erudita, a introduzir interjeições, bordões ou frases feitas da sua fala oral nativa. Daí um à-vontade, um atrevimento como que infantil de dizer coisas ingênuas, quase sem sentido, que ainda hoje subsiste na canção ligeira do Brasil. Nos estribilhos, sobretudo, lampeja uma ironia directa e popular, que não deixa de lembrar João de Deus. Com toda a sua superficialidade, em suma, Caldas Barbosa é dos raros setecentistas cujo texto mantém uma certa viveza oral ainda hoje. (SARAIVA & LOPES, 1973, p. 699).

Nas cantigas de Caldas Barbosa e Eugénio Tavares é possível verificar a presença de elementos próprios de estéticas como as do trovadorismo, o arcadismo e o romantismo/ultrarromantismo. Em suas quadras, aparecem vassallos do amor, pastoras, convenções árcades e românticas, além da presença da música como elemento diferenciador e complementar. Sendo assim, Caldas e Eugénio criaram um diálogo em suas obras poéticas entre diferentes correntes literárias, ora alternando-as, ora agrupando-as em um mesmo poema. Podemos, no que diz respeito ao diálogo entre épocas, recorrer a Sérgio Buarque de Holanda, em seu tratado sobre a Literatura Colonial, em especial sobre o Arcadismo Brasileiro, para compreender melhor as relações que se fazem entre os movimentos literários:

Pode-se falar no possível “romantismo” ou “pré-romantismo”, na “modernidade” relativa dos nossos árcades, enquanto com isso se reconheça a importância dos inevitáveis nexos entre cada época e as que a precedem e sucedem; isto é, em outras palavras, querer situar cada época no processo literário geral onde ela naturalmente se enlaça com as demais. Mas se, como foi dito no início deste capítulo, um tal reconhecimento serve para libertar-nos do velho hábito que consiste em fragmentar a história da humanidade em períodos radicalmente distintos e antagônicos, em um senso mais vivo da continuidade, cumpre não ir a um extremo tal, que venham a esbater-se por fim as características próprias das diferentes épocas e dissipar-se contrastes que se escondem sob afinidades aparentes e tantas vezes ilusórias (*Ibidem*, p. 211).

Partindo desse princípio, pretendemos identificar, como nos informa Leyla Perrone-Moisés, pontos de *consentimento* ou *contestação*, e até mesmo podemos incluir um ponto

mais constante, o de *subversão* dos elementos desses movimentos literários presentes na poesia de Caldas e Tavares:

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Desse modo, Caldas subvertia o arcadismo com a sua leveza, “soltura” e inclusão de léxico tipicamente brasileiro e Eugénio, com a sua tradução para a língua cabo-verdiana dos poemas do cânone português, bem como da sua composição em língua cabo-verdiana, de certa forma moldada pela presença dos poetas portugueses, mas subvertida em determinados pontos, o que tentaremos esclarecer a seguir.

Eugénio Tavares escreveu tanto em língua cabo-verdiana, quanto em língua portuguesa, representando, dessa maneira, o bilinguismo típico das ilhas. Foi tradutor de Camões e João de Deus, poetas portugueses pelos quais tinha grande admiração, fazendo de *Bárbara Escrava* e *Enjeitadinha* as melhores traduções desses autores para a língua cabo-verdiana. Sendo assim, falar em Eugénio Tavares e o bilinguismo requer um esclarecimento acerca das questões relativas às “peculiaridades do encontro social e do momento histórico em que viveu” (GUILLÉN, 2004, p. 311). Portanto, devemos levar em conta

por ejemplo o caso de una comunidad em que una lengua se habla en la calle, los oficios o las familias, una segunda lengua em las cancellerías, las escuelas y las instituciones de la Iglesia (...) Este modelo se aproxima bastante a la situación de los trovadores catalanes que escribian en provenzal del siglo XII e XIV (...) Para ellos el ejercicio de una lengua aprendida y de una técnica especial de composición poética significaba el cultivo de un arte ejemplar y el desafío de la dificultad. (*Idem*, p. 311).

Para trabalhar as questões referentes à escrita em língua portuguesa de Eugénio Tavares escolhemos do livro *Mornas*, com o qual nos propusemos trabalhar nesta pesquisa,

um poema pertencente à *Adenda* da edição de 1969, intitulado “Camponesa Formosa”<sup>26</sup>, que exalta a beleza feminina, revelando uma aproximação à poesia de Camões e também à poética neoclássica.

“Camponesa formosa” apresenta-se em sete estrofes ou quadras, os versos obedecem a rimas ABAB na 1ª e 5ª estrofes e ABCB nas estrofes restantes. A relação das palavras proposta nas rimas da 1ª e 5ª estrofes reforça a ideia de “olhar fatal”, da amada, visto que relaciona “matar” presente no verso que realiza essa aproximação (“De olhos gentis de matar”) com a última palavra do último verso “olhar” (“Com a luz do teu olhar”).

Há, no poema, o diálogo com o arcadismo, que reside no uso de palavras que possuem campo semântico comum, como, por exemplo: “Camponesa”, “montes e vales”, “florido”, “remansos da serra”:

Oh camponesa formosa  
De olhos gentis de matar  
Vem clarear-me a tristeza  
Com a luz do teu olhar

tu que descalça e risonha,  
corres por montes e vales  
deixa que eu siga os teus passos  
deixa que eu fuja aos teus males

Além das palavras que remetem ao arcadismo, há a expressão “Tira-me tu da cidade”, que equivale ao *Fugere Urbem*, um dos “mandamentos” árcades. Segundo Massaud Moisés, *Fugere Urbem* equivale à imitação dos modelos greco-latinos, assim:

O mais vem por desenvolvimento dessa idéia-matriz: elogio da vida simples, sobretudo em face da natureza, no culto permante das virtudes do espírito; fuga da cidade para o campo (*Fugere Urbem*), pois a primeira é considerada foco de mal estar e corrupção. (MOISES, 1968, p. 112).

---

<sup>26</sup> Ver anexo.

Já a presença da poesia de Camões reside nos elementos “descalça”, “Jacob a Raquel”. O poema *Camponesa Formosa*, de Eugénio estabelece intertextualidade com os poemas “Descalça vai pêra fonte” e “Sete anos de Pastor Jacob servia” de Camões:

Descalça vai pêra fonte  
Lianor pela verdura;  
Vai fermosa, e não segura.

(...)

Sete anos de pastor Jacob servia  
Labão, pai de Raquel serrana bela;  
Mas não servia ao pai servia a ela,  
E a ela só por prémio pretendia.  
(CAMÕES, 1998, p. 84).

tu que descalça e risonha,  
corres por montes e vales  
deixa que eu siga os teus passos  
deixa que eu fuja aos teus males

(...)

Hei de adorar-te e servir-te  
Como Jacob a Raquel  
Hei-de morrer a teus pés  
Como o teu cão mais fiel.  
(TAVARES, 2005, p. 148).

De acordo com Antônio Carlos Oliveira Santos e Alberto Carvalho, respectivamente:

esse poema resgata uma série de elementos dos poemas camonianos (...) embora transfira esses elementos para o contexto pastoril arcádico, o que, de certa forma, são aspectos ainda presentes na passagem do arcadismo para o romantismo (...) Na poesia de Eugénio Tavares podemos aferir um diálogo bastante produtivo com a poesia portuguesa, tanto em relação às nuances individuais autorais como com a relação ao imaginário cultural de forma geral. (...) O poema “Camponesa formosa” é um bom exemplo da relação da sua obra com as diferentes facetas da tradição poética portuguesa. (SANTOS, p. 110).

Um dos aspectos mais salientes da estética romântica europeia constituiu no abandono do cânone do decoro e da contenção da subjetividade próprios da imitação clássica praticada por Pedro Cardoso e por todos os poetas da sua Escola, incluindo Eugénio Tavares, o poeta do vernáculo. (CARVALHO, 1997, p. XXXI).



A presença de imagens da poesia camoniana como “descalça” e “Jacob a Raquel”, são utilizados por Tavares como recurso de *citación contextual*, de acordo com Guillén, a respeito da intertextualidade é válido citar que:

El intertexto es así la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de médios puestos a la disposición del escritor moderno. Y además la citación contextual es, como decíamos antes de ciertos temas tradicionales, signo de un agradecimiento, por parte del poeta (...) (GUILLÉN, 2004, p. 312).

Assim, Tavares inclui em seu poema, em língua portuguesa, elementos da poesia camoniana, com o propósito de demonstrar a sua admiração pelo poeta português. A alusão a Camões presente em *Camponesa Formosa* é uma forma de recordação da tradição poética portuguesa, do motivo da beleza feminina tão presente na literatura ocidental, e figura, de certa forma, como um agradecimento a essa mesma tradição. Desse modo, para salientarmos mais essa recordação da tradição poética portuguesa, é válido sublinhar a evocação de temas das cantigas medievais, como a vassalagem amorosa, presente em “Hei-de morrer a teus pés/ Como o teu cão mais fiel”.

Em meio a uma grande quantidade de “pastoras”, escolhemos o poema *Retrato da minha linda Pastora*<sup>27</sup>, de Domingos Caldas Barbosa, pertencente à *Viola de Lereno*, Vol. I, 1798, para realizar a comparação com o poema de Tavares *Camponesa Formosa*, de acordo com o tema pastoril/ árcade. Essa modinha apresenta 18 estrofes, versos divididos em quadras e compostos de rimas ABBA.

A descrição da pastora de Caldas Barbosa está menos para a tradição neoclássica portuguesa que a de Eugénio Tavares. Apesar de pertencer à *Nova Arcádia*, Caldas incluía em suas “cantigas”, juntamente com uma atmosfera nitidamente árcade (a paisagem bucólica repleta de “verdes campos”, “fonte fria”, “fundo vale”, “altos rochedos” etc) e a presença de sua “linda pastora”, um desejo marcadamente carnal, que “ultrapassa os limites da pura admiração” (RENNÓ, 1999, p. 106).

---

<sup>27</sup> Ver anexo.

De acordo com Adriana de Campos Rennó (1999), as convenções da academia literária árcade, presentes na poesia de Caldas Barbosa, podem ser consideradas como um “modo imitativo baixo”, ou seja, que não é puramente Árcade, e sim “dissonante” em alguns aspectos. Dessa maneira, o “amolecimento formal presente em suas cantigas (...) aponta-nos para o avesso da cultura dita oficial do século XVIII” (*Idem*).

Dessa maneira, Lerenó constrói a imagem de sua “linda Pastora” de modo sensual, pois cada parte de seu corpo é descrita de forma a erotizar a mulher. A erotização é feita com algum toque de malícia, pois nos versos “A cintura delicada/ Põe mil graças em aperto,/ E o amante mais esperto/ Para ali, não vê mais nada”, percebemos o tom malicioso com que descreve a cintura da amada, de forma a sublinhar as curvas chamativas que quase faz com que não se perceba mais nada além dela. No mais, outro aspecto que chama a atenção no poema é a voz da Pastora, pois, de acordo com Adriana Rennó, quando trata de outro retrato feito por Caldas (*Retrato da minha amada*), nota que a amada de Lerenó habita outro mundo, não apenas o do plano das idealizações, mas sim passa a “ser um objeto desejável, animado (ela possui voz)” (*Ibid*, 106).

Lerenó pintou em sua *Viola* muitos outros retratos, todos eles de acordo com o que se observou acima, porém, há uma diferenciação nas evocações das cantigas medievais quando comparada a Tavares. Em “Retrato de minha linda Pastora”, a presença de um amor servil ou a vassalagem amorosa é menos intensa do que em “Retrato da minha Amada”<sup>28</sup> e “Camponesa Formosa”. Nesse último, ele declara “Hei de adorar-te e servir-te” e “Hei de morrer a teus pés/ Como o teu cão mais fiel”, ao passo que em “Retrato da Minha Amada”, o destino do eu-lírico é menos fatal, pois ele somente intenta beijar os pés da amada a qualquer preço: “Eu vou beijá-los/ Seja o que for”.

O motivo da vassalagem amorosa, presente nos dois poemas, de Eugénio e de Caldas, apresenta-se em intensidades diferentes. No poema de Eugénio, percebemos um tom próximo à fatalidade do amor e à idealização desse sentimento capaz de ser fiel até na morte: “Hei de morrer a teus pés/ como o teu cão mais fiel”, sublinhando o futuro da ação no verbo haver (hei); em Caldas há a intenção da concretização do desejo nesta vida mesmo, impressa no verbo conjugado no presente do indicativo: “Eu vou beijá-los/ Seja o que for”.

---

<sup>28</sup> Ver anexo.

Embora haja uma estreita relação com a poesia medieval e a presença do motivo da vassalagem amorosa, a cantiga de Caldas não segue à risca a tradição daquela variação temática. No poema “Retrato de minha linda Pastora” não há servidão no tratamento do tema amoroso, pois o ato de beijar os pés é substituído por um outro tipo de persuasão, que é a de tentar convencer a amada a ficar com ele pelo choro (Chorando intento fazê-la/ Compassiva à minha mágoa) e pela insistência (Dura a pedra é, e a água/ Chega um dia a amolecê-la).

Nesses últimos versos, Caldas recorre, ainda, a Ovídio<sup>29</sup> que, de acordo com Antonio José Saraiva e Oscar Lopes é recorrente na poesia neoclássica a “paráfrase constante dos lugares selectos de Píndaro, Anacreonte, Virgílio, Ovídio e outros” (1973, p. 664). Assim, “Dura a pedra é, e a água/ Chega um dia a amolecê-la” traz a tona a recorrência à literatura clássica comum aos arcades.

Outro aspecto que demonstra a presença da poesia medieval está na versificação denominada redondilha menor, “heróico quebrado” ou ainda hexassilábicos, que são raros, mas também utilizados na poesia popular. Na obra de Eugénio Tavares, a utilização de hexassílabos aparece com mais frequência nos poemas escritos em língua portuguesa, como em *Camponesa Formosa*. Nesse poema percebemos a aplicação do redondilho menor, presente na poesia de formas populares, em voga desde os séculos XV e XVI, no cancionero de origem românica.

Em “Retrato de minha linda Pastora”, de Caldas, observamos a versificação em redondilha maior, que foi

o metro mais largamente utilizado, não só pelos trovadores, como pela poesia de feição popular de todos os tempos, foi o redondilho maior, que as vezes se alterna como o verso de oito sílabas agudo. (SPINA, 2003, p. 37).

Pode-se perceber, portanto, que a recorrência a uma maior fixação de elementos da poesia portuguesa, no que diz respeito a um modelo rígido, está mais presente na poesia em língua portuguesa de Eugénio Tavares do que em Caldas Barbosa. Esse último recorre mais

---

<sup>29</sup> “A água mole cava a pedra dura”, de um verso de Ovídio, que consta de *Metamorfoses* datado de 43 a. C, o verso está no Livro I, 5 – 437 (OVÍDIO, 2003, p. 15). Por não sabermos em que época o verso tornou-se um ditado popular, não é possível aventar a possibilidade de ter Caldas recorrido a um dizer próprio do “boca-a-boca” do povo, mas sim, confirma-se, como visto em Saraiva e Lopes, a paráfrase comum ao período referido.

ao verso popular e dribla a impossibilidade da concretização do amor por meio de uma paródia à canção trovadoresca, ao passo que o primeiro modela-se de acordo com a poesia camoniana, e forma de versejar mais próxima ao que se pode considerar “erudito”.

No entanto, a poesia unida à música na obra de Tavares e Caldas, assim como o uso do redondilho e a vassalagem amorosa, remontam à poesia trovadoresca, que em sua primeira fase esteve “fortemente comprometida com a música e relativamente com a dança” (SPINA, 1996, p. 43- 44). A linguagem poética, na poesia medieval, portanto, estava estreitamente ligada à música e à performance, o que nos afirma Lênia Mongelli:

Convém lembrar que o potencial rítmico da linguagem poética foi explorado pelos trovadores junto com a música, pois os poemas eram feitos para ser cantados e apresentados em *performances* públicas (...) As cantigas trovadorescas são uma bela demonstração do entrecruzamento de modos distintos de entender a música (MONGELLI, 2009, p. XXXVI).

Desse modo, podemos instaurar a comparação também no nível da representação e execução das cantigas populares (*performances*) em Caldas e Tavares, que em ambos coincide com a declamação e com a musicalidade, o que nos explica Adriana Rennó e Luis Romano, respectivamente:

De certa forma, podemos admitir a ideia de que o objetivo a que se destinariam suas letras de música (o de animar festas e reuniões sociais) aproxima Caldas Barbosa dos trovadores que difundiam a literatura medieval por intermédio do canto... (RENNÓ, 1999, p. 93).

Em Pedro Cardoso devemos homenagear um símbolo idêntico ao Trovador Eugénio Tavares. Ambos sabiam, ambos sentiam, que a tradução do língua cabo-verdiana para o português era deturpar a riqueza emotiva da prosa ou da poesia, se, incompreendido, numa época em que, se tivesse conseguido fosse através da declamação, fosse através da música. (ROMANO, 1966, p. 17).

Ainda, em relação à poesia trovadoresca, é válido ressaltar o caráter coletivo das cantigas e a tensão entre o indivíduo e sua subjetividade. Da relação entre música, poesia e *performance*, resulta a constituição de um “eu coletivo”, mas ele não pode ser totalmente considerado, pois existe uma certa exteriorização dos estados de espírito, como afirma Mongelli:

O lirismo trovadoresco galego-português não é, evidentemente, uma poesia “confessional”. Não se pode esperar encontrar nela um “eu” individual expresso com a densidade introspectiva romântica ou com o nível de verticalidade psicológica dos simbolistas ou com a consciência moderna de que fazer é revelar. Contudo, é preciso matizar os limites do chamado “eu coletivo” medieval (MONGELLI, 2009, p. XXVI).

Podemos concluir que, Caldas Barbosa, em parte preso às convenções árcades e representando gêneros poético-musicais que possuem características essencialmente coletivas, como a modinha e o lundu, encontra tensão entre essa essência coletiva dos gêneros e a necessidade de exteriorizar seus estados de espírito, como vimos na modinha “Diga o mundo o que quiser”. Já em Eugénio Tavares, mais preso às convenções românticas, opera-se a mesma tensão: a subjetividade do romantismo em confronto com a expressividade coletiva da morna, o que procuraremos demonstrar adiante.

Salientando as aproximações entre a poesia dos autores aqui trabalhados e a poesia medieval, trovadoresca, destacamos a relação observada entre os períodos literários do Trovadorismo/ Classicismo e Romantismo. Sigismundo Spina esclarece a relação trovadorismo-classicismo:

Se se fala num *romantismo* dos poetas do *Cancioneiro Geral* podemos, por outro lado, falar num *classicismo* dos cantares d’amor dos trovadores da primeira época medieval. André Berry chega mesmo a esclarecer as características clássicas desse movimento lírico: a anterioridade eterna que dão os trovadores à forma sobre a idéia; o gosto único, exclusivo, às vezes exagerado, da forma poética; o amor da brevidade, da elegância precisa, da perfeição, apresentando-se eles mesmos como artesãos e ourives da poesia; a razão, a reserva soberana que os leva frequentemente a eliminar da poesia a ornamentação inútil; o ódio ao detalhe sem significação; a disciplina que controla os vãos da imaginação; a visão abstrata das coisas e o prazer que encontram em discernir claramente seus sentimentos e paixões. (SPINA, 1996, p. 44- 45).

Em contrapartida à presença de uma atitude tipicamente classicista na poesia medieval, encontramos, também, a de atitudes românticas, o que se comprova com as observações de Lênia Márcia Mongelli. De acordo com a autora, foi o crítico Erich Auerbach quem instaurou a ideia de que havia a presença de determinadas atitudes românticas na poesia trovadoresca, assim,

De ideias fecundas como as dele firmou-se, entre os críticos, a constatação de que uma coisa é a “moda” romântica/ realista/ simbolista, datada no tempo e no espaço, e outra, muito diferente, a “atitude” romântica/ realista/ simbolista, que transcende a circunscrição temporal e espacial para manifestar-se nos mais diferentes autores, nos quatro cantos do mundo, em qualquer época (MONGELLI, 2009, p. XXI).

Há, ainda, nos três poemas aqui apresentados, a descrição do olhar da amada ou a “linguagem dos olhos”. Em “Retrato de minha linda Pastora”, por exemplo, há o verso “São seus olhos matadores”, que se relaciona com “Olhos gentis de matar”, presente em *Camponesa formosa* de Eugénio, demonstrando a intensidade do olhar feminino, repleto de um poder fatal. Retrata-se, pois, uma mulher sensual, cujo poder do olhar é capaz de seduzir ao ponto de fazer o eu-lírico experimentar um sentimento próximo da morte. Todavia, em Tavares, ao mesmo tempo em que o olhar mata, ele é fonte de luz que é capaz de tirá-lo da tristeza em que se encontra: “Vem clarear-me a tristeza/ Com a luz do teu olhar”.

Já em “Retrato da Minha Amada”, de Caldas Barbosa, a luz do olhar só aumenta o desejo:

A luz dos olhos  
Nunca se eclipsa  
Ali atíça  
Seu fogo Amor

Isso comprova que a musa de Caldas está mais próxima da realidade, ao passo que a de Tavares oscila entre a constatação, pois os olhos da amada *são* “gentis de matar”, e a imprecisão, que está presente no convite, na permissão, no pedido ou na promessa feitos pelo eu-lírico, e que podem ou não ser aceitos pela amada. Esses aspectos podem ser observados, respectivamente, nos verbos: “vem” e “vamos”; “deixa que eu”; “leva-me”, “dá-me” e “tira-me”; “hei-de”.

Os três poemas apresentados acima: “Camponesa formosa” de Eugénio Tavares e “Retrato de minha linda pastora” e “Retrato de minha amada” de Caldas Barbosa, apresentam elementos da poesia medieval/ trovadoresca, da poesia árcade e da poesia popular, porém também incluem traços próprios do romantismo. Em “Camponesa formosa”, a aura árcade, observada na ambientação e na expressão-manifesto daquela escola literária: *Fugere Urbem*

(“Tira-me tu da cidade/ Que me entristece e aterra), é permeada por elementos românticos, como o tom melancólico e a fatalidade do amor.

Caldas Barbosa teve seus versos plagiados e adaptados por poetas pré-românticos e românticos, como Domingos Borges de Barros e Joaquim Manuel da Câmara, por exemplo. O primeiro, em seu poema *Vais-te Josino e me deixas*<sup>30</sup>, toma como refrão, no diálogo entre Marília e Josino, os versos de Lerenó: “Amor, que pode/ Não quer valer,/ Não há remédio/ Se não morrer”. Apesar de ser considerado por Antonio Candido (1973, p. 287) como um típico autor pré-romântico, pela melancolia instaurada em seus poemas, Domingos Borges de Barros não inaugura, no campo do amor, alguma novidade.

A melancolia, o “morrer de amor”, já vinha sendo desenvolvido por Caldas Barbosa, em modinhas como: “Não há remédio senão morrer”, “Triste Lerenó”, “Lerenó Melancólico”, “Não entendo o coração”, “Sem acabar de morrer” etc. O poema “Lerenó Melancólico”, por exemplo, foi adaptado ou ligeiramente modificado por Joaquim Manuel da Câmara e fez grande sucesso quando musicado por Sigismund Neukomm, durante a permanência da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro no século XIX. Assim apareciam os versos setecentistas de Caldas, em meio às exigências do cenário poético-musical dos oitocentos. O pré-romantismo e o romantismo brasileiros, no tocante à relação entre música e literatura, não deixou de se apoiar na inovadora poesia de Domingos Caldas Barbosa.

Ainda no plano da presença de motivos recorrentes da literatura ocidental na poesia de Caldas e Tavares, temos o *convite amoroso*. Nos autores brasileiros do período árcade, o convite amoroso aparece com certa frequência. O poeta do arcadismo mineiro Tomás Antônio Gonzaga, de acordo com Antonio Candido (1973), devotou grande parte de sua poesia ao tema amoroso e “cuja vida amorosa tem algum interesse para a compreensão da obra”. Em sua obra mais conhecida, *Marília de Dirceu*, cujos poemas também foram vertidos para a música, em forma de modinhas, tomamos um exemplo do convite amoroso para comparação a poemas de Caldas e Tavares:

Ah! Enquanto os destinos impiedosos  
Não voltam contra nós a face irada,

---

<sup>30</sup> Poema pertencente ao manuscrito de Spix e Martius *Reise in Brazilian* (München, 1817 – 1820). O poema provavelmente faz parte de *Poesias Oferecidas as Senhoras Brasileiras por um baiano*, Paris, 1825, de Domingos Borges de Barros, a quem os versos foram atribuídos por Manuel Veiga, 1988.

Façamos, sim, doce amada,  
Os nossos dias mais ditosos

Um coração que, frouxo,  
A grata posse do seu bem difere,  
A si, Marília, a si próprio rouba,  
E a si próprio fere

Ornemos nossas testas com as flores,  
E façamos de feno um brando leito;  
Prendemo-nos, Marília, em laço estreito,  
Gozemos do prazer de são amoros,

Sobre as nossas cabeças,  
Sem que o possam deter, o tempo corre;  
E para nós o tempo, que se passa,  
Também, Marília, morre.

(GONZAGA, 1961, p. 110).

No poema de Gonzaga, o tempo é representado como grande tirano, que rouba a vida e a beleza, é instaurada a idéia de que o “tempo corre” e com ele encerram-se as oportunidades de realização do amor. Outro poeta brasileiro do século XVIII, que ganha importância na incorporação de elementos naturais do Brasil em sua poesia e ainda dedica-se ao tema amoroso, é Basílio da Gama. Apesar de ter em “O Uruguai” a sua obra de referência pelo “alto equilíbrio criador” (CANDIDO, 1973, p. 134), o poeta foi autor de sonetos, cujo “Soneto VIII – A uma senhora natural do Rio de Janeiro”, retoma o motivo do convite amoroso e do amor ameaçado pelo tempo:

Já, Marfisa cruel, me não maltrata  
Saber que usas comigo de cautelas,  
Qu’inda te espero ver, por causa delas,  
Arrependida de ter sido ingrata.

Com o tempo, que tudo desbarata,  
Teus olhos deixarão de ser estrelas;  
Verás murchar no rosto as faces belas,  
E as tranças d’oiro converter-se em prata

Pois sabes que a tua formosura  
Por força há de sofrer da idade os danos,  
Por que me negas hoje esta ventura?



(CANDIDO, 2008, p. 47).

Em Eugénio Tavares, o motivo do convite amoroso é constante, e em certos momentos, apresenta-se mais próximo da noção de que “o tempo corre”, o que torna possível compará-lo à Lira de Gonzaga e ao soneto de Basílio da Gama, quando adverte a amada de que sua beleza será “roída” pelo tempo.

Na morna “Nha Cantar”, dividida em cinco estrofes de quatro versos, com rimas ABAB na 1ª, 2ª, 3ª e 5ª estrofes e ABBA na 4ª estrofe, o convite amoroso feito pelo eu-lírico à sua “rapariga noba”, assemelha-se ao conteúdo do soneto de Gonzaga e Basílio, quando se refere à fugacidade do tempo, ao “desbaratar” da beleza feminina:

Ó graça de amor  
Endoçam es fel  
De sofri nha dor  
Sem mundo sabel!

Es cantar de meu  
Stâ tiram alento:  
Tem cantiga cheu  
Que é chorâ pá dento...

Nobo tem esperança  
Pâ ensinal cantâ:  
Bejo tem sodade  
De mordê nha Lima!

Rapariga noba  
Que ca tem crecheu,  
Se el morré, é na cova;  
El ca ta ceu...

A “rapariga noba”, de Eugénio assemelha-se a Marília de Gonzaga e a Marfisa de Basílio, ao passo que se recusa ao convite amoroso e é ameaçada pelo tempo que passa e que traz consigo a morte. As rimas de “Rapariga Noba” evidenciam ainda a relação amor/dor, presente na primeira estrofe, no entanto, a 5ª e última estrofe apresenta o tema da juventude da amada e a noção de que o tempo passa e surge a morte (“Menina nova (...) Se ela morrer, vai para a cova”).

A não realização do amor faz a “rapariga noba” distanciar-se do céu e, por conseguinte, faz com que ela fique na cova. A idéia da concretização do amor é visível mais uma vez, pois por mais que a “rapariga” seja jovem, dotada de beleza, se não conhecer o amor terá um triste fim, ou seja, de nada adiantará a sua beleza e a sua juventude, pois não alcançará o céu. Novamente, observa-se em Tavares a “lei de Deus”, que Ele ensinou: de conhecer o amor e concretizá-lo nesse plano, para poder alcançar o céu. Além disso, essa morna trata também da relação entre velho e novo.

Em Caldas Barbosa, podemos presenciar o motivo do convite amoroso na modinha “Mal sem remédio”, segundo volume da *Viola de Lereno*, 1826. Nas oito estrofes de quatro versos, com rimas ABCB, relacionam-se palavras que reforçam a ideia de sofrimento pela recusa do convite amoroso por parte da amada. Assim, essa modinha está repleta de vocábulos que expressam desconforto e tormento, como “aflição”, “atormenta”, “veneno”, “morte”, “prisão”, “cativo”, “desgosto”, “moribundos”, “abatimento”, por exemplo. Desse modo, a idéia da morte, por não ser possível a concretização do amor, instaura-se:

Dentro deste coração,  
O meu mal é mal de morte  
Já não tem remédio não.  
(...)  
Tu podias se quizesse  
Ser minha consolação,  
Tu bem podes mas não queres  
Já não tem remédio não.

(BARBOSA, 1826, p. 01).

Em “Lundum de cantigas Vagas”, de Caldas Barbosa temos um exemplo de lundu que trabalha essa variação ou motivo do tema amoroso, o convite. Apesar de evocar esse tema recorrente na literatura ocidental, Caldas utiliza um lundu para tanto, diferenciando-se dos dois poetas brasileiros citados anteriormente. Em Caldas Barbosa, no “Lundum de Cantigas Vagas”, o convite amoroso não é tomado pelo passar do tempo, pelo temor da deterioração do corpo, mas apresenta-se mais descontraído e leve, mais carinhoso e doce, partindo do questionamento sobre o sentimento de sua amada “Nhanhá”, da qual, também, não obtemos resposta:

Nhanhá eu digo a você  
Diga-me você a mim,  
Estou morrendo de Amor  
Estará você assim?

Diga nhanhá  
Serei feliz?  
Eu tenho dito  
Você que diz?

As vezes não pode a boca  
Tudo o que eu sinto dizer,  
Ponho o coração nos olhos  
Pode ali nhanha vir ver.

Ponha a mão sobre o meu peito  
Porque as dúvidas dissipe,  
Sentirá meu coração  
Como bate tipe, tipe.

Não cuide, nhanha não cuide  
Qu'ele seja pequenino,  
É mui grande, mas por medo  
Bate assim devagarinho

Se você quer animá-lo  
Vera que bate mais forte,  
Qu'em você o consolando  
Há de bater d'outra sorte.

O questionamento do eu-lírico observado no lundum está presente na primeira quadra e é repetido pelo estribilho, no qual é feita a pergunta à amada “Você que diz?”. Dessa maneira, pelo recurso da repetição realizada pelo estribilho, o tom de indagação prevalece nesse lundu. Instaura-se, mesmo o poeta não apresentando a fala da amada, uma intenção de diálogo, na qual a mulher não é vista sob a óptica da “ingrata”.

No “lundu de cantigas vagas”, visualiza-se outra imagem da mulher que, como vimos anteriormente nos poemas de Gonzaga, Basílio, Tavares e o próprio Caldas, muitas vezes foi pressionada pelo eu-lírico, com o argumento de que o tempo urge, de que a beleza acaba e de que não será possível a ela conhecer o céu, se não se entregar. Essa diferença está no tom suave e natural com que o eu-lírico questiona a amada, convida-a a um diálogo e explica o seu sentimento de maneira carinhosa. Uma das metáforas que mais demonstram o carinho, alcançando Caldas nesse momento um visível “efeito poético” (CANDIDO, 2006, p. 121), está nos versos “Ponho o coração nos olhos/ Pode ali nhanhá vir ver”. A transferência do órgão símbolo do amor (coração) é realizada de maneira que a amada possa compreender seu sentimento, o eu-lírico mostra com o seu olhar o que se passa em seu coração.

Além disso, para que a “nhanhá” não tenha mais dúvida, mantendo o tom de explicação do seu sentimento, o eu-lírico pede a ela que ponha a mão sobre o seu peito e, sentindo o pulsar do coração ficará segura de seu sentimento. Para tanto, Caldas faz uso de uma onomatopéia, representando por “tipe, tipe” o som e o movimento das batidas do coração. Assim, nesses versos há a presença da sensorialidade, o tato (“Ponha a mão”) e a

audição (“tipe, tipe”) unidos formam um recurso poético, que ao ser grafado ou convertido em palavra, consegue dizer o quão enamorado encontra-se o eu-lírico, pois seu coração palpita de maneira intensa que é capaz de se sentir e ouvir.

Caldas realiza, por meio desses recursos poéticos, uma forma diferente de representar o convite amoroso, ao invés de amedrontar a mulher com ameaças sobre o tempo e a morte ou, ainda, sobre a impossibilidade de alcançar o céu, ele pede a participação dela, propondo um diálogo amoroso, abrindo um espaço para que ela também confesse seus sentimentos. Assim, o lundu atua na troca e na reciprocidade e não pela imposição de ideias tenebrosas e amedrontadoras.

Caldas, portanto, com a sua “Nhanhá”, e todo o léxico trazido do Brasil e o ritmo mais acelerado e descontraído do lundu, exhibe uma novidade em relação ao tema comum, tornando-o uma variação, ou melhor, utiliza-o como uma nova maneira de abordar o tema, não deixando de expor a característica de amor carnal presente nos gregos e romanos, mas trazendo, além de mais naturalidade, uma forma particular de trabalhá-lo. Assim, de acordo com Adriana Rennó, o “Lundum de cantigas vagas” demonstra uma “particularização da voz poética”:

Essa singularidade da linguagem traz consigo uma particularização da voz poética, não só pelo que de “brasileiro” ela possa representar, mas também, e principalmente, porque a *persona* literária do pastor Lereno desaparece completamente. Em seu lugar, surge a voz mais individual de um “moleque” brasileiro que confessa os seus dengos sentimentais por sua meiga “nhanhazinha”, com a malícia assumida, de forma orgulhosa, como própria de uma sensibilidade caracteristicamente brasileira, pois vista como mais sincera, adocicada e envolvente que a da Metrópole (RENNÓ, 2005, p. 139).

Dessa forma, a Nhanhá fica isenta do que ocorre com Marília, Marfisa, “Rapariga noba” e Nerina, pois elas partilham, de certa forma, da mesma “crueldade”, ou seja, de acordo com Antonio Candido, a mulher amada, cujo amor negava ao eu-lírico era sempre retratada como “a ingrata”, merecedora de castigos como a corrosão da sua beleza, a morte sem oportunidade de alcançar o céu e a culpa pela morte daquele que realiza o convite. Confirma-se, assim, o que Candido conclui sobre o motivo do convite amoroso:

A mulher é um precioso bem de troca, diriam os etnólogos; a sua circulação deve estar sujeita a normas precisas, que evitem subverter as relações no grupo. Ora, as condições propostas pelo grupo são dados inevitáveis com que devemos contar; portanto não tardamos em incorporá-las ao nosso modo de ser, como se partissem da nossa natureza, imaginando, por exemplo, a existência de uma *natureza feminina*, que se nega a uma *natureza masculina* (...) Perfídia das mulheres, dizem os homens (...) Entram então em cena os poetas, estimulados pelo jogo de barreiras e encruzilhadas, bradando aos quatro cantos o convite que teria a força mágica de suscitar a presa nalguma esquina perdida do monumento (...) e enquanto bradam no escuro, os poetas supõem uma presença capciosa e esquiva que foge; cultivam a idéia de que ela é ágil e calculada, quer experimentar o aventureiro e, com soberana inconsciência, malbaratar o Tempo, de que é a deusa implacável e oculta (CANDIDO, 2008, p. 41- 42).

Ainda na relação entre a poesia em língua portuguesa e em língua cabo-verdiana de Eugénio Tavares, verificamos traços românticos e ultrarromânticos em ambas. A presença do ultrarromantismo, por exemplo, na poesia em língua portuguesa de Tavares pode ser flagrada em “A Morte”, sendo esse um soneto que realiza uma releitura de Antero de Quental, a que um verso do poeta português serve de epígrafe. De acordo com Antonio Carlos Oliveira Santos (2007), a poesia em língua portuguesa apresenta um “discutível valor estético”, ou seja

A poesia em língua portuguesa de Eugénio Tavares foi escrita entre as duas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX e teve como meio de divulgação a imprensa da época, através de suas freqüentes colaborações nos espaços literários dessas publicações. Sua obra, apesar do discutível valor estético, reflete bem as convenções literárias vigentes no espaço colonial cabo-verdiano, onde o romantismo, principalmente o da segunda geração portuguesa, exerceu uma forte influência nas produções poéticas de todo o macro sistema português (SANTOS, 2007, p. 153).

Por esses motivos, achamos necessário reproduzir abaixo o poema “A morte”, cujo conteúdo apresenta forte presença ultrarromântica:

A Morte

“Morte libertadora e inviolável”  
Antero

A morte é uma grande benfeitora  
Quem tem, de Deus, essa missão sagrada  
De dar repouso à vida atribulada,

De dar a liberdade redentora:

Em seu regaço gélido, onde mora  
A paz do não sofrer tão almejada,  
Repousa a vaga essência desmaiada  
Da dor da humanidade sofredora:

Sua mão regelada e piedosa,  
Não é a inexorável mão escura  
Que empunha a negra foice tenebrosa;

É nívea mão de amor e de ternura  
Que ampara e guarda – eterna mãe bondosa –  
Perpetuamente, as almas sem ventura.

(TAVARES, 1996, p. 16)

Há no soneto, um dos seis que compõem a série “Elogio da Morte”, de Antero de Quental, a que Eugénio Tavares utiliza como epígrafe, de acordo com Antonio Candido, a vivência da morte, ou seja, a morte é “consoladora” e “libertadora”, expondo uma filosofia cristã, religiosa:

Neste soneto, o que ressalta é o ambiente noturno, com uma série de elementos que reforçam a sua vaguidão, distanciamento e frialdade, resultando um alheamento final das coisas e a aceitação metafísica da morte como suprema vivência. O princípio filosófico de inspiração hartmanniana e schopenhaueriana, com influxos budistas, é eficaz, porque o poeta o traduziu como se fosse uma experiência captada e vivida no plano dos sentidos (CANDIDO, 2006, p. 108).

A poética de Eugénio Tavares em língua portuguesa, como pudemos perceber pelos exemplos acima, permeia uma variedade de tendências e épocas literárias, e parece estar muito mais presa a formas tradicionais da poesia ocidental como o soneto, além de apresentar rimas que se estruturam em ABBA (dois quartetos) e CDC/DCD (dois tercetos). Além disso, há uma estreita relação entre uma linguagem introspectiva e a realidade externa, que resulta em uma combinação entre uma manifestação externa e interna:

Sua mão regelada e piedosa,  
Não é a inexorável mão escura  
Que empunha a negra foice tenebrosa;

Nesse terceto, Tavares concilia fatores externos relacionados aos sentidos como “regelada” (tato), “mão escura” (visão), por exemplo, a fatores internos, relacionados aos sentimentos, como “piedosa”, “inexorável” e “tenebrosa”. A aura obscura da morte logo é substituída pela idéia de liberdade e comunhão, a morte atua como “mãe”, reforçando a volta ao estado primitivo e isento de tensões:

É nívea mão de amor e de ternura  
Que ampara e guarda – eterna mãe bondosa –  
Perpetuamente, as almas sem ventura.

Na morna, a presença do ultrarromantismo aparece em “mal de amor”. Nessa morna, o eu-lírico reclama da solidão, da falta de alguém que o queira e pede um amor ou, pela falta dele, a morte. As rimas apresentam-se, na primeira quadra em ABBA, na segunda em ABAB e na terceira em ABBA. Entre a primeira quadra e a segunda está inserida uma estrofe de oito versos que corresponde a um estribilho ou refrão que obedece a rimas ABABABBA.

Nessa morna, o remédio para se curar o mal do amor, ou o amor-paixão é a morte. Nesse sentido, podemos perceber que a presença da natureza, aparece em Tavares não como lei natural, mas como acompanhamento do estado psicológico do eu-lírico, típico dos poetas românticos e que Tavares reproduzia em língua portuguesa, o que observamos acima com o soneto “A morte”.

No entanto, na morna, a morte não é a única cura, pois ao passo que o eu-lírico pode dispor da morte para alcançar a sua cura, ele também tem a opção de um “igual amor”:

Ca bo raza’n, ca bo da’n dotor,  
É ca botica que ta cura’n:  
Es mal de amor que sa ta’mata’n,  
Sê cura é morte, ou igual amor...

Observando os versos acima, pode-se perceber que na morna Eugénio apresenta dois caminhos para se salvar do mal do amor, diferenciando-se do poema em língua portuguesa no qual a morte era a única saída. Tavares coloca a morte ao lado de “igual amor”, explicitando a opção, mas, por posicionar “igual amor” no fechamento do poema, seguido de reticências (“A

sua cura é a morte, ou igual amor...”), prevalece, a partir dessa observação do aspecto expressivo formal do poema, a segunda opção, ou seja, abre a possibilidade para que a amada o salve e que se realize o amor correspondido.

Assim, o amor correspondido, no plano real, físico, é o que propõe o poeta crioulo. Todavia, equilibram-se, duas variações amorosas: uma vinda da “naturalidade do encantamento carnal” (CANDIDO, 2008, p. 41) presente na cultura clássica e o “mal do amor”, a morte como cura, presente no ultrarromantismo. Eugénio utiliza-se das duas variações para formar uma terceira, a que concilia e faz conviver num mesmo poema ideias diferentes sobre o amor, realizando isso pela opção: a primeira que prega a realização do amor e a outra que inclui a morte como solução pela falta do amor correspondido.

A presença do motivo da morte em Caldas aparece, como mencionamos anteriormente, na modinha “Não há remédio senão morrer”. Nela encontramos a relação de transição do arcadismo para o pré-romantismo como já mencionamos e que, como afirma Adriana Rennó (2005), se verifica na presença da morte, como remédio para o amor não correspondido, visto no estribilho:

Amor, que póde  
Não quer valer,  
Não há remédio  
Senão morrer.

Tanto a poesia pertencente à *Viola de Lereno*, em especial o seu segundo volume (1826), quanto a poesia presente em *Mornas- Cantigas Crioulas* apresentam reminiscências de elementos que pertencem a épocas literárias diferentes. No caso de Caldas Barbosa, há a transição, como afirma Adriana Rennó (2005), entre o neoclassicismo e o pré-romantismo, além das características musicais e performáticas. Já a poesia pertencente a *Mornas Cantigas Crioulas* de Eugénio, essa pode ser datada entre os anos de 1884 a 1930. De acordo com Antônio Carlos de Oliveira Santos (2007), há uma primeira fase da sua produção, caracterizada pelo diálogo com a tradição poética portuguesa, da qual resgatamos alguns poemas, e uma segunda, na qual se inserem as cantigas escritas em língua cabo-verdiana, que é a da dedicação à questão da miscigenação em Cabo Verde.

Como vimos, certas características do classicismo Camoniano e o ultrarromantismo de João de Deus e de Antero de Quental, fazem-se presentes nos poemas em língua



portuguesa de Eugénio Tavares. Produzidos anteriormente à dedicação de Tavares a poemas que representasse a sociedade mestiça cabo-verdiana, os poemas em língua portuguesa podem ser caracterizados como uma homenagem aos autores pelos quais o poeta nutria grande admiração. No entanto, nas mornas, certas características desses movimentos literários ganham outra abordagem, mais de acordo com o que o autor reproduz e insere de sua cultura.

Vale lembrar Gabriel Mariano, quanto à presença de Camões nas mornas de Eugénio. Segundo o crítico, ao tratar o tema amoroso, Eugénio trará para a realidade cabo-verdiana a tensão. Essa tensão acontece, principalmente, entre *Deus* e *Amor* e *Amor* e *Cretcheu*. De acordo com o crítico, em Eugénio “o que é espiritualizado é o amor”, ou melhor, o “diálogo amoroso” e não a mulher amada, portanto, “o Amor absorve a própria divindade” (MARIANO, 1991, p. 133).

Sendo, a relação entre *Amor* e *Deus* em Tavares, dialética, ou seja, ao mesmo tempo em que Deus é o responsável pelo amor, por agraciar o eu-lírico com esse sentimento (o que em Caldas corresponde à Natureza), no entanto, o eu-lírico pode perder a fé em Deus, mas nunca no amor. Essa atitude do eu-lírico é tida pela religiosidade cristã como heresia ou blasfêmia: “Magnífica heresia, viril confrontação” (*Ibidem*, p. 134) e também:

Para Eugénio é preferível viver na graça do amor, mesmo se tiver que perder a salvação. Para um certo tipo de conceito religioso, preconceito (?), esta atitude seria uma blasfêmia. Mas não se toca num poeta que é o orgulho de um povo (*Apud*: RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 163).

Sendo assim, Eugénio Tavares instaura uma nova religiosidade ou subverte a religiosidade cristã, trocando os papéis, na qual o Amor é maior que tudo, até mesmo que Deus. A presença de Deus nas mornas de Eugénio Tavares poderia ser relacionada ao que Antonio Candido denomina, a partir de Chateaubriand, de *Vago n'alma* (CANDIDO, 1973, p. 287). A religiosidade e a sua relação com o pré-romantismo e o romantismo, a presença de Deus e da religiosidade cristã:

O gosto pelos estados indefiníveis, que favorecem a melancolia e não deixam de aparentar-se à nova modalidade de sentimento religioso, a *religiosidade*, (...) é o tipo de emoção que Chateaubriand denominou muito bem de “vague-à-l'âmé”, no livro em que se compreendiam os fundamentos do primeiro Romantismo: “ (...)

estado de alma que (...) precede o desenvolvimento das paixões, quando nossas faculdades, nascentes, ativas, mas reconcentradas, só se aplicam sobre elas próprias, sem alvo nem objetivo. Quanto mais os povos se adiantam na civilização, mais aumenta esse estado de vago das paixões” (CANDIDO, 1973, p. 287).

Todavia, apesar de encontrarmos certa melancolia e aspectos de religiosidade nas mornas de Eugénio, o estado indefinido das paixões, de que falam Chateaubriand e Candido, encontra alvo e objetivo, mas isso ocorre fora do âmbito da literatura portuguesa ou brasileira. Tavares vai buscar na *cretcheu*, vocábulo somente encontrado em língua cabo-verdiana, o alvo no qual recai toda a sua paixão. Assim, Deus e a religiosidade aparecem nas mornas, para ensinar o amor, ensinar a amar nessa vida mesmo, sendo possível ao eu-lírico juntar-se a Deus, ir ao céu ver a sua face, e voltar, viver na terra gozando a tensão própria do amor (prazer e dor).

Sobre o motivo de Deus como o responsável pelo Amor, e também sobre uma religiosidade na obra mornística de Eugénio, podemos destacar “Cantiga que Deus ensinam”. Nessa morna, temos uma “lei divina”, um Deus que “dá um jeitinho” de o eu-lírico “morar no céu”, sem que, para tanto, tenha que morrer, desse modo, Deus o ensina a amar:

(...)  
Lei de Deus já flâ:  
“Santo é quem crê”.  
Tudo graça está  
Na espera co fé.  
(...)  
Encostâ, *cretcheu*,  
Cabeça na es peto:  
Deus já dam es geto  
De morâ na ceu...  
(...)  
Bem obi es clamor  
Que Deus ensinam  
Pam ta lebia dor  
De otos coraçam.

A presença de Deus nas mornas de Tavares, portanto, serve para ajudar aquele que ama a encontrar o caminho para o céu, não para ficar lá, mas para conhecer Deus e voltar, servindo para divinizar a união do amor. Prevalece um Deus que abençoa a união, o amor

correspondido, o contato físico. Difere-se, do idealismo amoroso do movimento romântico, por exemplo, quando fala-se em sacrifício ou abnegação:

O amor romântico não conhece mais a entrega absoluta do amor-paixão, que sacrifica todos os valores à mulher divinizada. Tanto mais sensual ele é quanto menos sexual quer ser, e tanto mais sexual se torna, quanto mais, afetando pureza e elevação de sentimentos, elevada à categoria de “lei celeste tão potente e tão incompreensível quanto aquela que ergue o sol no firmamento”, ele envolve os amantes, parceiros desiguais, ou angélicos ou perversos, entre momentos de êxtase (...) O amor romântico oscila entre extremos de abnegação e sacrifício, quando exaltado, e de libertinagem e deboche suicida, quando decepcionado (...) o amor é, como dirá Max Scheler, mais a consciência reflexiva do amor do que o próprio amor. Fantasma do desejo insatisfeito e indefinido, o amor será, assim compreendido, um autêntico paradigma da sensibilidade romântica, de que foi a motivação psicológica fundamental e o tema prioritário (NUNES, 1985, p. 72-73).

Entretanto, como foi explicitada anteriormente, a relação que Tavares estabelece entre Deus e Amor, pode ser aquela vista na “lei celeste tão potente”, que “envolve os amantes em momentos de êxtase”. A imagem que Tavares cria de Deus, em suas mornas, é de uma entidade que possibilita o amor físico, a concretização do desejo. Além disso, há a troca da divindade, na qual o Amor é dotado do poder de Deus, por isso a heresia, ou a blasfêmia. Portanto, a religiosidade e a presença de Deus, nas suas mornas, serve para suavizar ou romper com a impossibilidade da realização do amor.

Há, portanto, em Tavares a “lei celeste”, mas não a incompreensão do amor, pois Deus faz-se presente para ensinar-lhe caminhos para que se possa compreender e concretizar o sentimento amoroso. A respeito da religiosidade nas mornas, Genivaldo Rodrigues Sobrinho fala de uma filosofia popular:

Também os aspectos filosóficos e religiosos da sociedade crioula não escaparam à minúcia do escritor que, na poética de língua portuguesa, privilegia ora contornos filosóficos do Amor, da Justiça e da Verdade, ora a religiosidade católico-cristã: e, na poética crioula das *mornas*, enfatiza a filosofia popular (*Ibidem*, p. 191).

Ainda na morna “Vida sem bo luz...”, é representada a compreensão do amor e de suas qualidades tensas e complementares, evidenciando a convivência com o sentimento

amoroso e com a amada como necessidade vital, e não fixando na mulher amada um símbolo, uma ideia, separando-a do amor. Nessa morna, não há ecos de Camões, pois não há a dor de amar, como afirma Gabriel Mariano

Em Eugénio, o amor não é anterior à mulher amada, é contemporâneo. E, ao contrário de Camões, Eugénio não concebe o amor como algo independente da mulher amada. Em Eugénio o amor manifesta-se com e na mulher que ele ama e que o ama a ele. O convívio amoroso é o delírio, a escada de salvação, o caminho para Deus (...) Camões, por exemplo, glorifica a dor de não ser amado (...) Em Eugénio Tavares nada disso existe. Com Eugénio Tavares não há a “dor de amar”. Eugénio repele a amargura da solidão contemplativa e busca e exalta e consagra a bela onipotência do amor. Mas do amor correspondido. O amor está acima de tudo (MARIANO, 1991, p. 133).

A necessidade da união com a amada, nas mornas de Eugénio é constante, instaura-se, portanto, um conceito de amor vindo do contato físico, da necessidade de concretização do amor físico. Na morna “Vida sem bo luz...”, a segunda estrofe corresponde a esse conceito:

Pa que'n q're vivé só  
Sem bó?  
Ai, pertam na bo peto,  
Amor,  
Na sombra de bo ojo preto

Desse modo, a amada tem que apertá-lo em seu peito, para que ele não se sinta só, exercendo o contato físico (pertam na bo peto), o que supera a solidão, mas não a dor. A dor, proveniente do sentimento amoroso, nas mornas de Eugénio atua sobre dois binômios: prazer x dor e dor x morte, o que podemos exemplificar respectivamente nas mornas “Contam nha Cretcheu”, “Cantiga que Deus ensinam”, por exemplo. Na primeira, a dor é proveniente da união:

Ai, Ceu é Paz,  
Ceu é graça, graça de amor!  
Ou co prazer, ou co dor,  
Ceu mora na bo ragáz...

No verso “ceu mora na bo rapaz” Eugénio, ao deslocar espacialmente o céu para o colo (regaço) de sua amada, cria uma imagem, uma metáfora, onde o céu é dotado da capacidade humana de “morar” em determinado lugar, no caso, no regaço da amada. De acordo com Antonio Candido (2006), a metáfora seria a mudança da significação de uma palavra a outra que, no caso de “ceu mora”, seria uma metáfora chamada de “catacrese”. A presença desse tipo de metáfora no poema de Tavares evidencia um dos recursos utilizados pelo poeta para chegar ao que Candido denomina de “obtenção do efeito poético” (2006, p. 121).

No colo da amada, portanto, mora o céu, e o eu-lírico ao alcançá-lo, experimenta um estado confuso de prazer e dor, sensações indissociáveis e inseparáveis, próprias do amor. Já em “Cantiga que Deus ensinam”, o prazer da união amorosa ultrapassa a dor e encontra a morte:

Xa'n bejado testa  
Pa'n clariâ nha sorte:  
Ai, se um bejo é festa,  
Bejo cheu é morte...

Relaciona-se, dessa maneira, a entrega física do amor a uma sensação semelhante à morte. Mais adiante, na mesma morna (“Cantiga que Deus ensinam”), Deus permite e ensina a aliviar a dor, que está na aceitação do sofrimento, como sendo ele parte indissociável do amor:

No bencê es distancia,  
no embarcâ na bento;  
no largâ nos ânsia  
Co nos sofrimento...

Forma-se, portanto, em Eugénio Tavares, pela ação entre a cultura clássica e o romantismo/ultrarromantismo, conjugados aos aspectos culturais próprio do cabo-verdiano, como a “cretcheu” e a língua cabo-verdiana, um conceito de amor, que se faz presente em todas as suas mornas. A morna amorosa de Eugénio está repleta de religiosidade, todavia, ela apresenta-se sob uma nova ótica, na qual há a substituição do valor supremo de Deus pelo do Amor. Para os românticos a religiosidade é atitude básica, nas palavras de Gerd Bornheim:

Os românticos comprazem-se de sua insatisfação; podemos dizer que a satisfação consiste em permanecer insatisfeito e, portanto, nostálgico, eternamente saudoso. “Eu não sou daqui”, diz Novalis em um de seus poemas mais conhecidos. A atitude básica do romântico é sentimental e religiosa. Diz F. Schlegel: a religião não é apenas uma parte da cultura interior, um elemento da natureza humana, mas o centro de todo o resto, o que há de primeiro e de supremo, o absolutamente original (...) a relação do homem com o infinito (...) a intuição ou a revelação do Universo que não se pode nem explicar, nem reduzir a conceitos, (...) o que tão bem compreendeu Spinoza e o que hoje nos mostram os *Discursos sobre a religião* (BORNHEIM, p. 95. In: GUINSBURG, 1985).

Em relação à união do amor em Domingos Caldas Barbosa, algumas de suas modinhas o assunto aparece menos subjetivo, pois quem fala é o pastor Lereno, e o “Amor” aparece em maiúscula, representando um sentimento universal e não particular do eu-lírico, o que pode ser testemunhado na modinha “A doce união do Amor”, que pertence ao Vol. I da *Viola de Lereno*, 1798. A Natureza, como explicamos anteriormente, é a responsável por “ensinar” a “Lei do amor”, portanto, imitando-a é que podemos chegar a conhecer um melhor sabor para a vida:

(...)  
Uma planta abraça um tronco,  
Uma flor beija outra flor,  
Mostra em tudo a natureza  
A doce União de Amor;

Amor dá o tom  
Para a Companhia,  
Sem ele se vive  
Em sem-sabedoria.

É bom tudo o que Amor dá,  
Seja prazer ou dor,  
Tem certo azedo que agrada  
A doce União de Amor;

Amor, etc.

O que não ama não acha  
A vida melhor sabor,  
Que é o tempero da Vida  
A doce União de Amor:

Amor, etc.

A relação prazer x dor, exposta na penúltima quadra de “A doce União de Amor”, são representadas não como sensações opostas, mas partilham da mesma força: são boas, pois foram dadas pelo amor, já que “é bom tudo o que Amor dá”. O “certo azedo”, que se refere diretamente à “dor”, é colocado no poema como parte, ou como ingrediente, do amor. Dessa maneira, na obra poética de Caldas Barbosa há também prazer na dor do amor, mas ressalta-se que há a vivência, a correspondência desse amor, que se faz presente na palavra “união”. Ou seja, quando há união, ou o amor correspondido, a dor é reconhecida como algo bom, semelhante ao prazer.

A relação amor x morte, em Caldas, que o aproxima do pré-romantismo, pode ser exemplificada pela modinha “Serei triste até morrer” (*Viola de Lereno*, vol. I, p. 29). Nessa modinha, o eu-lírico sofre a ausência ou desprezo da amada “Elfina”, o que o faz ser “triste até morrer”. Nela o amor é destituído de seu poder, o que faz com que o assuma a mulher amada. Nesse caso, há a transferência do poder do amor, para o poder da mulher amada, pois somente ela é a responsável pela felicidade do eu-lírico:

Para me fazer alegre,  
Nem amor tem mais poder;  
Se Elfina me quer ver triste

Serei triste até morrer.

Gostarei de viver triste,  
Pois que Elfina assim o quer;  
E só por dar-lhe este gosto

Serei triste até morrer.

Obtendo o poder do amor, a mulher amada passa a ser a única responsável pela tristeza do eu-lírico, fazendo com que pensemos novamente na realização do amor, em sua concretude:

Para tornar-me contente

Só Elfina tem poder;  
Se ela não quer alegrar-me,  
Serei triste até morrer

(BARBOSA, 1964, p. 29).

Desse modo, o “alegrar-me”, corresponderia à reciprocidade, à união amorosa, que depende da resposta da amada ao convite amoroso, dotando a mulher de poder, e não o amor: “Nem amor tem mais poder”.

Em relação à “dor de amor”, nos lundus, temos em “Lundum de Cantigas vagas”, essa variação do tema amoroso tratada de forma solta e bem humorada, para tanto, Caldas utilizou-se de termos próprios do falar mestiço da colônia. Todavia, a “dor” do lundu, por mais que se faça presente, não deixa de levar o assunto a outro patamar, próximo da comicidade, pois compara a complexidade e contrariedade do amor, vista na modinha acima, na relação prazer x dor, por exemplo, a pratos da culinária mestiça brasileira:

Amor comigo é tirano  
Mostra-me um modo bem cru,  
Tem-me mexido as entranhas  
Qu'estou todo feito angu.

Se visse o meu coração  
Por força havia ter dó,  
Por que o Amor o tem posto  
Mais mole que quimgombó.

Tem nanhã certo nönhó,  
Não temo que me desbanque,  
Porque eu sou calda de açúcar  
E ele apenas mel do tanque.

Nesse lundu, Caldas realiza rimas um tanto quanto inusitadas, pois se vale do falar mestiço da colônia para demonstrar a tensão própria do amor. A rima apresentada na primeira quadra “cru” e “angu” corresponde à dor e ao sentimento de confusão que o amor causa. Mexido feito angu, equivale ao que Aristóteles afirma como “tudo o que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer” retirado de sua *Retórica* (LEBRUN, 1987, p. 17). Assim, o amor-paixão do lundu de Caldas o faz “variar os juízos”, pois encontra comparação



com a textura de um angu (mexido, misturado), um tipo de massa feita de farinha de milho (fubá).

As rimas seguintes também incorporam o falar mestiço do período colonial brasileiro, como “dó” sendo rimado com “quingombó” (quiabo), vocábulo originário do quimbundo. A comparação “mais mole que quingombó” associa a característica “mole” do quiabo ao estado absorto e arrebatado do eu-lírico. Já na rima “desbanque” e “tanque”, Caldas relaciona o desbanque de quem é “calda de açúcar” (superior), realizando uma comparação com o seu próprio nome “Caldas”, a quem é apenas “mel do tanque” (inferior), ou seja, essa expressão representa a fase em que o açúcar ainda não passou por um processo de refinamento.

Além disso, o som nasal predominante, extraído do vocabulário mestiço, tem a função de demonstrar o amolecimento, o estado de absorção em que se encontra o eu-lírico desse lundu. O ritmo dos versos, apoiado pela métrica (redondilha maior), e pela escolha vocabular, dão ao lundu a malemolência necessária para a representação do tema amoroso, verificada também por meio de sua estrutura.

Ao ler “Mais/ Mo/le/ que/ quiM/goM/bó/, é possível perceber a música das palavras, na insistência da consoante M, no emprego de um recurso estilístico conhecido como aliteração. Por meio dela, configura-se, também, o amolecimento formal do poema. Ainda a respeito da sonoridade da consoante M, de acordo com a teoria de Grammont<sup>31</sup>, essa letra, tida por ele como contínua e nasal, expressa a ideia de lentidão, brandura, langor, que reforça ainda mais a qualidade languida do lundu.

No lundu “Doçura de Amor”, dividido em seis quadras e um estribilho (refrão), com rimas ABCB, Caldas Barbosa descreve a diferenciação entre o amor português do amor brasileiro, ou a “lição” do que venha a ser o amor brasileiro em comparação àquele:

#### DOÇURA DE AMOR

Cuidei que gosto de Amor  
Sempre o mesmo gosto fosse,  
Mas um Amor Brasileiro  
Eu não sei porque é mais doce.

---

<sup>31</sup> Retirado do estudo de Antonio Candido, “O Estudo Analítico do Poema”. Ver Bibliografia.

Gentes, como isto  
Cá é temperado  
Que sempre o favor  
Me sabe a salgado  
Nós lá no Brasil  
A nossa ternura  
A açúcar nos sabe,  
Tem muita doçura,  
Oh! Se tem! tem.  
Tem um mel mui saboroso  
É bem bom, é bem gostoso.

As ternuras desta terra  
Sabem sempre a pão e queijo,  
Não são como no Brasil  
Que até é doce o desejo.  
Gentes, etc.

Ah nanhã venha escutar  
Amor puro e verdadeiro,  
Com preguiçosa doçura  
Que é amor de brasileiro.

Gentes, etc.

Os respeitos cá do Reino  
Dão a Amor muita nobreza,  
Porém tiram-lhe a doçura  
Que lhe deu a Natureza.

Gentes, etc.

Quanto a gente tem nanhã  
Que lhe seja bem fiel,  
É como no Reino dizem  
Caiu a sopa no mel.

Gentes, etc.

Se tu queres qu'eu te adore  
À Brasileira hei de amar-te,  
Eu sou teu, e tu és minha,  
Não há mais tir-te nem guar-te.

Gentes, etc.

Temos no estribilho desse lundu, novamente, a presença das nasais, que marcam o amolecimento formal do texto poético de Caldas Barbosa e fornece-nos a musicalidade necessária para compreender a inovação que emana de sua poesia. Desse modo, a palavra “Nhanhá”, colocar no início do estribilho, é reiterada por “venha”, retomando a aliteração que marca um ritmo malemolente: Ah/ Nha/nhá/ ve/nha es/cu/tar. Dessa maneira, a duração do “nha” em “Nha/nhá” e “/nha es/”, é prolongada e gera no poema um ritmo sensual, lânguido.

No lundu “Doçura de Amor” e na morna “Força de Crecheu”, podemos perceber claramente um novo conceito (de acordo com Gabriel Mariano) do amor, ou mesmo uma inovação da variação/motivo do tema amoroso, que se dá como verifica Elizabeth Frenzel em suas pesquisas sobre *temas e variações*:

Las innovaciones motívicās han de buscarse no tanto em la aparición de nuevos campos de contenido, sino en la modificación y combinación de motivos y estructuras tradicionales y a veces también en los modos literarios elegidos. Raras veces aparece un motivo realmente nuevo, sino que se combinan motivos ya existentes y nunca antes relacionados entre sí. Así, por ejemplo, os interrelacionan motivos de los romances medievales com otros de las canciones litúrgicas y de la tradición popular... (FRENZEL, 2003, p. 51).

Dessa forma, no lundu reproduzido acima, o amor caracteriza-se, além da reciprocidade e concretização, pelo sabor doce, visto também antes (*Lundum de Cantigas Vagas*) como resultado do processo de transformar cana-de-açúcar em “mel do tanque” ou em “calda de açúcar”, particularizando tanto o amor à brasileira quanto o amor do próprio Caldas Barbosa, quando pressupõe um trocadilho com o seu nome: “Porque *eu sou calda* de açúcar/ E ele apenas mel do tanque”. Assim, ao passo que Portugal proporciona um amor com gosto de “pão e queijo”, no Brasil tudo se torna doce, até o desejo. Ou seja, a diferenciação, proposta por Caldas Barbosa, se dá também no plano do paladar, remetendo o amor brasileiro ao gosto doce, portanto, sempre caracterizado pela doçura.

Em Eugénio esse novo conceito de amor ou variação inovadora é flagrado pela presença do vocábulo “cretcheu”, o uso da língua cabo-verdiana, que dá ao ritmo dos poemas um acento mais sensual e marcadamente romântico. Na morna “Força de Crecheu”, o poeta também dispõe da diferenciação entre o amor, tema existente em toda literatura e crecheu, que se encontra somente na literatura cabo-verdiana:

Força de Crecheu

Ca tem nada na es bida  
Más grande que amor.

Se Deus ca tem medida,

Amor inda é maior...  
Amor inda é maior,  
Maior que mar, que ceu:  
Mas, entre otos crecheu,  
De meu inda é maior.

Crecheu más sabe,  
É quel que é de meu.  
El é que é sabe

Que abrim nha ceu...  
Crecheu mas sabe  
É quel  
Que q' rem...  
Se ja'n perdel,  
Morte ja bem...

Ó força de crecheu,  
Abri'n nha asa em flor!  
Deixa'n alcança ceu  
Pa'n bá oja Nós Senhor,  
Pa'n bá pedil semente  
De amor coma es de meu,  
Pa'n bem da todo gente,  
Pa todo conché ceu!

As rimas apresentadas na morna acima reproduzida são, em sua maioria, realizadas em “eu” e “or”. Os sons dessas rimas, “ceu” e “crecheu”, por exemplo, assim como “meu” e “ceu” ou “quel” e “perdel” (cuja pronúncia aproximam-se das rimas feitas em “eu”), como as que se apresentam em “or”, como “flor” e “Senhor”, por exemplo, marcam a sonoridade dessa morna. Os sons fechados das vogais “eu”, assim como a letra “o” presente na sílaba “or”, de acordo com a teoria de Grammont, fornece à morna um tom grave. Já as consoantes presentes nessa morna, prevalecem os sons do “s”, “ch”, visto em “Força”, “creCHEu”, “ceu”, “eS”, “Seu”, “Senhor”, “Sabe”, “nóS”, “Semente”, “conCHé”, por exemplo. Os sons espirantes, que compreendem sibilantes e chiantes, de acordo com a mesma teoria, estariam ligados à ideia de sopro, sussurro, fêmito e angústia.

Claro fica, quando se lê sobre a teoria de Grammont, que nada serve a observação dos sons das vogais e consoantes, se este não vier acompanhado pelo sentido, ou seja:

Em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos (*apud.*, CANDIDO, 2006, p. 50).

Dessa forma, a ideia retirada tanto das vogais, quanto das consoantes, realçam o sentido do texto poético da morna de Eugénio. Ou seja, há a correspondência entre o amor e a linguagem utilizada para expressar esse sentimento. Assim, a sonoridade e a sua correspondência com os sentimentos são importantes para a compreensão da música da poesia, ou seja, nas palavras de Maurice Grammont:

Pode-se pintar uma idéia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é [...] em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas. Nosso cérebro associa e compara continuamente; classifica as idéias, dispõem-nas por grupos e ordena no mesmo grupo conceitos puramente intelectuais com impressões que lhes são fornecidas pelo ouvido, a vista, o gosto, o olfato, o tacto (*apud.*, CANDIDO, 2006, p. 49).

De acordo com Gabriel Mariano, a relação amor e crecheu em Tavares pode ser vista

de um plano abstracto e impessoal, Eugénio transfere-se para uma via concreta e positiva de manifestação do amor, ou seja, da cretcheu. Mas, já o dissemos, o amor em Eugénio é criação divina e veículo através do qual se enverga a face de Deus (MARIANO, 1991, p. 129).

A poesia de Eugénio Tavares tanto em língua portuguesa quanto em língua cabo-verdiana, apresenta forte teor romântico, tendendo para o ultrarromantismo, como já mencionamos. No entanto, a morna distingue-se pelo que há de crioulo, pelo sabor cabo-verdiano, a presença da sonoridade típica da língua cabo-verdiana, e o equilíbrio entre idealismo romântico e realismo:

A postura romântica manifesta-se tanto na poética em língua portuguesa quanto nas mornas crioulas, tendendo para o ultrarromantismo tardio na primeira, (...) No que toca à morna, como enfatiza António Germano Lima, nela também repercutirão tonalidades e melodias do fado, assim como da lírica camoniana (...), mas Eugénio dá aos poemas em língua cabo-verdiana temperos tipicamente crioulos que, segundo Manuela Ernestina Monteiro, desenham a “epopéia sentimental” da nação (RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 190).

O sabor a Cabo Verde, o tempero típico das ilhas, é segundo Gabriel Mariano, a inserção de idéias e sentimentos próprios do povo cabo-verdiano e sua cultura, tendo em Eugénio o mediador, o responsável pela articulação de motivos essenciais da literatura ocidental e o elemento linguístico africano, resultando em uma nova abordagem do tema amoroso:

É possível rastrear-se, em Cabo Verde, pelo menos no que respeita ao comportamento poético, uma literatura em língua portuguesa e outra de língua crioula. E essa poesia em crioulo permite ao estudioso a pesquisa do modo como certos motivos essenciais do lirismo medieval e renascentista europeus se inseriram no corpo de idéias e sentimentos, integradores da personalidade cultural cabo-verdiana, e puderam, familiarmente, ser veiculados por instrumento linguístico de criação extra-européia, como é o crioulo. (...) Eugénio Tavares é um bom exemplo disso. (MARIANO, 1991, p. 125).

Indagando sobre o amor em Eugénio Tavares, Gabriel Mariano propõe as seguintes problematizações a respeito da morna tavariana:

Creio que a principal linha de força da poesia de Eugénio Tavares é o Amor. Mas, que Amor? Fazer essa pergunta é pressupor duas coisas. Uma: que há vários tipos ou espécies de amor; outra: que na poesia de Eugénio é possível descobrir um qualquer conceito do Amor. Será assim? (*Idem*).

A partir da questão posta por Mariano, pudemos desenvolver as análises acima, tentando estabelecer uma comparação, entre as variações inovadoras do tema amoroso em Domingos Caldas Barbosa e em Eugénio Tavares. Se descobrimos um qualquer conceito de amor em Caldas e Tavares, que difere da poética portuguesa/ ocidental, intentaremos nomeá-lo ao passo que esse conceito possa abranger os dois poetas e os gêneros desenvolvidos por eles, não cedendo às facilidades das designações Amor Brasileiro e Amor Cabo-Verdiano, mas algo que pretendesse englobar os dois, pois chegamos a uma diferenciação do amor nesses dois autores.

A modinha de Caldas seria a precursora de um amor só desenvolvido ou revelado em seus lundus, ou seja, a “soltura das amarras neoclássicas”, de acordo com Rennó, estaria mais presente nos lundus do que nas modinhas, apesar de elas também representarem o descolamento da rigidez da poesia árcade com suas musas “reais”. O lundu de Caldas, contendo um amor reveladamente mestiço, no qual o autor liberta-se da forma rígida dos manuais de literatura árcade, trocando as pastoras pela Nhanhá, e posicionando-se em relação ao que é brasileiro, moleque, doce, tomando como ponto para se diferenciar o amor português (visto em Lundum de Cantigas Vagas), salgado e contido.

A presença da Natureza, na modinha ou no lundu de Caldas Barbosa, portanto, marca uma reminiscência do pensamento racional neoclássico, porém, representado de forma já diluída. Misturando-se às exigências do gênero lundu, a espontaneidade dos versos, à oralidade, transforma essa *Natureza* racional herdada daquele movimento literário, em uma natureza que engloba aspectos individuais da nacionalidade brasileira do poeta. Desse modo, o amor presente no lundu, exprime um sabor doce, do *mel do tanque* ou da *calda de açúcar*,

representando uma sociedade mestiça, numa época ainda colonial, que seria impossível de ser concebido em Portugal.

As mornas de Tavares, também expõem o confronto entre um amor cabo-verdiano e um amor português. Por isso se fez necessária a comparação entre a sua poesia escrita em língua portuguesa e aquela escrita em língua cabo-verdiana. Em língua portuguesa Eugénio revela-se um poeta ao gosto camoniano, um reflexo de João de Deus, ao passo que em suas mornas, há o diálogo entre as qualidades contraditórias do amor (apreciadas em Camões) e a utilização do vocábulo “cretcheu” e toda a representação cultural que ele contém. A religiosidade de João de Deus converte-se em questionamento: o que é maior, Deus ou o Amor? Vale, nesse momento, lembrar o que conclui Antônio Carlos Oliveira Santos sobre a poesia e o conhecimento da literatura portuguesa por Eugénio Tavares:

Embora a maioria das produções desse período tenha um caráter apenas utilitário, a obra de Eugénio Tavares já apresenta uma certa preocupação de originalidade estética e formal, o que se conclui que o autor tinha não só o conhecimento da literatura portuguesa que lhe era contemporânea, mas também o pleno domínio das formas mais comuns usadas pelos autores dos diferentes períodos dessa literatura (SANTOS, 2007, p. 153).

Assim, Eugénio Tavares constrói em sua língua (a cabo-verdiana) uma literatura cheia de lirismo refinado, não porque traz para a nascente literatura cabo-verdiana temas e motivos da literatura ocidental, portuguesa, mas porque converte, subverte e transforma em algo novo aquilo já existente, traz para a realidade cabo-verdiana temas e variações da literatura ocidental (portuguesa), realizando a mescla com ingredientes apreciados na e pela cultura cabo-verdiana, portanto, concordamos com o que afirma Genivaldo Rodrigues Sobrinho:

Desta opção por retratar Cabo Verde e sua cultura também na língua de seu povo, surgem as mais belas *mornas* e novas modalidades da *morna* concebidas pelo espírito amorável das ilhas das flores, a Brava. Eugénio acrescentou à *morna* originária da Boavista, de teor mais satírico, o tempero do amor, tanto de raiz romântica lusa (sentimento compartilhado pelos poemas de idealismo amoroso em língua portuguesa) quanto de teor realista crioulo, tematizando a possibilidade de reciprocidade por parte da “cretcheu”, trazendo os dilemas e contrastes amorosos para o terreno da realidade popular (RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 188).



Tanto na obra poética de Caldas Barbosa quanto na de Eugénio Tavares, a música é parte integrante dos gêneros escolhidos por eles, ou seja, fazem textos para serem musicados. Desse modo, falta o elemento musical para a devida apreciação de modinhas, lundus e mornas. Nas palavras de Adriana Rennó, as modinhas e lundus de Caldas Barbosa, e aqui se podem acrescentar as mornas de Eugénio Tavares, completam-se pela e na vocalização, exigem uma performance, que torna tais gêneros de caráter coletivo e que não se limita somente ao texto literário:

A partir de uma leitura mais detida e paciente desses versos, é possível que se sinta emanar, deles mesmos, essa musicalidade essencial que os sustentam, não só como poéticos, mas também, e principalmente, como textos concebidos com a finalidade de se tornarem letras de músicas voltadas para uma realização vocalizada, *performática* e coletiva (RENNÓ, 2005, p. 22).

Podemos concluir que, no plano literário, ocorreu uma *inovação motívica*, do tema amoroso nos poemas de Caldas e de Tavares. No entanto, essa inovação inclui a qualidade vocal e performática inerentes aos gêneros adotados pelos poetas. Segundo Mário de Andrade, a boca (vocalização) é a grande responsável pelas transformações e diferenciações das diversas músicas populares do mundo:

Por que será que as músicas populares se diferenciam tanto de uma raça para a outra, dum pra outro país? ... É fácil e sem valor crítico nem técnico nenhum, secundar que isso deriva das diferenças de psicologia racial. Mas essa psicologia se exprime... Esta psicologia é que faz também as diferenciações de linguagem... Mas a psicologia também deriva dos corpos, e uma e outra derivam, meu Deus!, das paisagens, dos climas, das condições geográficas, da alimentação, do diabo. E si o latim se transformou em tantas outras línguas; e si o português já se transfigura no caboverdiano ou na língua nacional, força é reconhecer que esses avatares derivaram também, e porventura predominantemente, das exigências fisiológicas de cada raça. É a boca. É a boca também a exigir que o bânjo portuga se transfigurasse num bânjo porventura de lábios mais grossos. As linguagens crescem e se transformam, não por “vícios de linguagem”, mas pelas exigências que fazem as variações dos fonemas, as variantes de timbre e movimento, as diferenças sintáticas do ritmo (*apud*, CARMO Jr. 2005, p. 117-118).

Assim, a união da poesia com a música e da música com a sua interpretação, e o seu público, marcam a diferença da linguagem (a *língua nacional* no Brasil e a língua caboverdiana, segundo Mário) e, por conseguinte, instauram-se como elementos unificadores. A

respeito da força exercida pela união da literatura com a música, destacamos o que constata Simone Caputo Gomes sobre esse *fenômeno de unificação* em Cabo Verde:

No campo da Literatura, é possível constatar que os escritores crioulos têm utilizado sobejamente o intercâmbio com o discurso musical identitário como recurso para expressar a cabo-verdianidade (GOMES, 2008, p. 145-146).

Ainda, partilha Adriana Rennó, quando analisa a característica transitória da poesia de Caldas Barbosa, da mesma opinião quanto à importância da música e da presença de um público nas modinhas e lundus do poeta:

No caso específico da *Viola de Lereno*, a notação melódica musical impressa em seus versos abranda o rigor exigido pelos mandamentos poéticos de seu tempo. Ressalte-se que aí está o aspecto original da obra desse poeta que, ao amolecer a dureza retórica e formal do verso neoclássico, antecipa os ares de uma nova concepção artística – o Romantismo. Encontra-se, portanto, a confluência de um duplo estilístico, caracterizado pela convivência de atitudes contraditórias, mas complementares: a poesia e a música, a literatura escrita e a destinação vocal, a poesia culta e a recuperação de ritmos musicais de extração popular, a postura do literato elitista clássico e acadêmico mesclada à do trovador medieval que atende aos reclames do seu auditório (RENNÓ, 2005, p. 24).

O amor reinventa-se, portanto, na poesia de Domingos Caldas Barbosa e de Eugénio Tavares. Tema sem data para ter aparecido na literatura, o amor, como mostra José Américo Motta Pessanha, 1987, foi adquirindo inúmeras variações transcorrendo épocas e as suas respectivas correntes literárias, esse sentimento não poderia deixar de ter um sabor particular nas literaturas americanas e africanas. No caso específico, aqui trabalhado, o amor ganha um motivo diferente, levando em conta o caráter coletivo da música, ele estabelece a identificação entre o povo (no caso brasileiro e cabo-verdiano) e o sentimento amoroso.

Amor mestiço, no entanto, não quer caracterizar somente o amor fruto da mestiçagem racial, aquela resultante do entrecruzamento entre diversas etnias advindas da colonização, mas como o amor na literatura foi retratado pelos poetas que vivenciavam a constituição dessa nova sociedade, de uma cultura ambivalente, que equilibra origens culturais diversas. Por esse motivo é que as literaturas africanas devem ser estudadas em Literatura Comparada, segundo Weisstein:

A literatura dos países africanos em desenvolvimento, muitas vezes estruturadas em idiomas do Ocidente, deve também ser levada em conta pelo estudioso da literatura comparada. Aqui, mais uma vez, surge a questão da possibilidade de se considerar uma visão de mundo em particular ou uma característica local específica como produtora de traços literários nacionais (WEISSTEIN, in: COUTINHO, 1994, p. 318).

Mestiço, também, porque se valeu de inúmeras adaptações (vistas no tópico das relações lundu-modinha-morna), criou-se a partir de elementos diversos, da presença de diversas épocas (observada nas reminiscências do trovadorismo, arcadismo, romantismo e ultrarromantismo portugueses, e que reforçamos pela teoria tematólogica de Elizabeth Frenzel) e, fundamentalmente, porque representa o abrir das portas, o limiar para aquilo que poderia ser constantemente recriado e inovado.

Assim, o uso do conceito de temas e variações, consegue ilustrar o que foi realizado por Caldas Barbosa e Eugénio Tavares, no que se refere ao desenvolvimento do tema por parte do compositor (quando adaptamos a teoria musical de Platzer ao texto poético), modificando, invertendo, remexendo, deformando o tema, até torná-lo algo distante da versão primitiva, que embora permaneça subjacente, é novo, o que reforçamos na citação de Leyla Perrone-Moysés:

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de 'citações', personagens e situações (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 59).

O mesmo compartilha Cláudio Guillén:

Poner de relieve la incesante modificación que vivifica la transmisión tradicional e impide que se fosilice. Temas seculares, lugares comunes, fórmulas expresivas previamente acuñadas, ideas procedentes de un legado cultural, pueden cambiar de sentido cuando se ponen al servicio de una nueva concepción del mundo o de una

actitud vital distinta... en realidad, todo estudio de literatura comparada, o de influencias de un autor sobre outro, lleva en si la necesidad de señalar contrastes (*apud* GUILLÉN, 2005, p. 254).

Uma “nova concepção de mundo” e uma “atitude vital distinta”, portanto, é o que se flagra na poesia de Caldas Barbosa e Eugénio Tavares. Vale ressaltar que não estamos reivindicando nenhuma modificação no cânone literário brasileiro, em que tivéssemos que incluir Caldas Barbosa na prateleira dos autores dotados de uma “consciência nacional”, ou que fizesse parte da literatura já reconhecida como nacional, e também o mesmo se aplica a Eugénio e a sua inclusão no rol de autores pertencentes à literatura moderna de Cabo Verde, a que ele precedeu. Não cabe a nós, nesta pesquisa, essa discussão, mas somente a de verificar uma inovação em seus poemas, por meio da análise do tema amoroso, sentimento escolhido pelos dois autores para desenvolverem as suas mais (re)conhecidas obras poéticas.

Sendo assim, parte da necessidade dos autores aqui trabalhados, ao representarem o tema amoroso, em se diferenciar, mesmo que nas cantigas de Caldas essa atitude seja vista como “exotismo” e, nas de Eugénio o início de um “nativismo”, não pode ser negada a existência de certa individualização, traçada a partir da inclusão de traços particulares da cultura mestiça flagrada no período colonial. Nas modinhas, mais acentuadamente nos lundus e nas mornas, surge um sabor novo, da América e da África, que se constituiu a partir de empréstimos da literatura ocidental unida a elementos culturais próprios da sociedade mestiça do Brasil e de Cabo Verde, inaugurando e dotando o tema amoroso de um sabor antes não ousado em literatura.

## CONCLUSÃO

Procuramos, nesta pesquisa, o que Gabriel Mariano definiu em seu estudo “Cultura Caboverdiana – Ensaio” (1991), no capítulo que dedica a Eugénio Tavares, “Amor e Partida

na Poesia Crioula de Eugénio Tavares ou Inquietação Amorosa”, como “um qualquer conceito de Amor” (*ibidem*, p. 126). A partir da comparação, principalmente do tema amoroso ou abordagem amorosa, observada por Vasco Martins em seu estudo sobre a morna, sua origem e desenvolvimento, entre o gênero poético-musical cabo-verdiano e a modinha e lundus brasileiros, pudemos eleger, para a realização desse estudo, os dois poetas mais significativos e representativos desses gêneros: Domingos Caldas Barbosa e Eugénio Tavares.

Domingos Caldas Barbosa, poeta brasileiro que fez grande sucesso pelas improvisações de suas modinhas e lundus cantados ao som de uma viola de arame na corte portuguesa de D. Maria I, versos, os quais mais tarde foram reunidos nos dois volumes da sua mais conhecida obra poética a *Viola de Lerenó* (1798- 1826). É, geralmente, enquadrado no movimento literário do pré-romantismo, por mesclar aspectos do arcadismo com tendências românticas. Todo o *corpus* disposto na *Viola* trata sobre um mesmo tema, o amor.

De acordo com Adriana Rennó (2005), Caldas não foi devidamente estudado pelos críticos literários tanto do Brasil quanto de Portugal, que ora exaltam o “exotismo localista” de suas quadras para comprovar uma tradição literária ainda no período colonial, ora relegam a poesia da *Viola* a posto de “literatura menor”. O trabalho de Rennó aparece para recuperar a importância da obra de Caldas a partir da união entre poesia, música e público, nas modinhas e lundus e revelando, ainda, a produção de caráter encomiástico, menos estudada e conhecida.

Apesar dos problemas encontrados para abordar, dentro da crítica literária, o poeta Caldas Barbosa e sua obra, tidos, respectivamente como “poeta menor” e “canções chulas” (CANDIDO, 1973, p. 150), surpreendemo-nos com seu nome em um estudo sobre um gênero poético musical cabo-verdiano. Vasco Martins, ao investigar as origens da *morna* de Cabo Verde, encontra traços semelhantes entre modinha-lundu do poeta brasileiro e morna, que poderia ter chegado ao arquipélago por meio da marinhagem.

Todavia, por não ser possível traçar com precisão essa linha de parentesco, ou seja, das modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa como responsáveis pelo nascimento das mornas, pois conclui o pesquisador cabo-verdiano, que faltam documentos que demonstrem essa aproximação, propusemo-nos a examinar o que o pesquisador e tantos outros, afirmavam como sendo uma semelhança evidente entre os gêneros, no que se refere ao seu conteúdo poético.

Ressaltamos que o lundu de Caldas é, por excelência, de cunho amoroso, o que o difere dos demais autores do gênero, mais satíricos e cômicos, e que a morna, apesar de apresentar um tom também “satírico e brincalhão” na ilha da Boavista, em Tavares, na ilha Brava ela adquire um “sentimentalismo amoroso” indiscutível (RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 191).

Assim, por existir no lundu de Caldas uma linguagem particular, o emprego de léxico e expressões próprias do falar mestiço da colônia para retratar o tema amoroso e nas mornas Eugénio o mesmo ocorre, com o emprego da língua cabo-verdiana, a aproximação entre os dois gêneros é mais visível. No caso da presença da modinha no desenvolvimento da morna, notamos que se realiza pelo viés da adaptação de elementos da literatura portuguesa, no caso o uso de determinados motivos presentes no tema amoroso daquela poesia, mas não deixando de adaptá-los às suas realidades.

Embora o amor, nas modinhas de Caldas, não inclua as “nhanhás” e certas particularizações verificadas nos empréstimos da cultura mestiça da época colonial, elas apresentam um amor que começa a se deslocar da poesia portuguesa árcade, como vimos na necessidade de reciprocidade e realização do amor, em uma musa mais real e menos passiva e na musicalidade. No entanto, é nos lundus que o amor aparecerá com um gosto mais particularizado, rompendo e inovando, no sentido de trazer à literatura uma nova forma de abordar o tema do amor, nas palavras de Antonio Candido, os versos dos lundus, falam com “candura e amor” dos “sentimentos da pátria”, que acabam por definir explicitamente “os traços afetivos corretamente associados ao brasileiro na psicologia popular” (*ibidem*, p. 149).

Eugénio Tavares é tido como o “príncipe da poesia cabo-verdiana” (MONTEIRO, 1999, p. 05). Suas mornas crioulas marcam a preocupação do poeta em defender a língua cabo-verdiana e, com ela, a identidade de seu povo. Sabemos que o poeta escrevia em língua portuguesa e em língua cabo-verdiana, marcando e diferenciando o seu público, pois, demonstram isso os seus textos jornalísticos com forte denúncia social, escritos em língua portuguesa para atingir os governantes e a sua obra mornística, que dialoga com o seu povo, de todas as classes sociais.

A *cretcheu*, a amada cabo-verdiana, reúne em si a comunhão do amor, tão proposta por Eugénio Tavares em todas as suas mornas, pois representa, segundo Gabriel Mariano, “aquela mulher a quem amamos e que nos ama a nós” (1991, p. 129). O poeta, que elegeu o

tema amoroso pela importância desse sentimento em sua vida, como afirma Manuela Ernestina Monteiro (1999, p. 05), inovou o tratamento do tema ao representar através dele a mulher cabo-verdiana, mais próxima da realidade social verificada no arquipélago, dotada da ação de amar, em reciprocidade.

Não podemos deixar de concluir que a língua, assim como na afirmação de Mário de Andrade reproduzida em nota no capítulo anterior, constituiu-se como um fator de determinação de um “motivo inovador” em relação ao tema amoroso. Pela “boca” como afirma Mário, é que se diferem o amor português, da tradição literária portuguesa, e o amor cabo-verdiano e brasileiro dos gêneros poético-musicais, populares. Cretcheu, Nhanhá e moleque, constituem-se como personagens próprios da literatura cabo-verdiana e brasileira.

A presença da poesia portuguesa verificada no resgate, realizado pelos poetas em questão, a elementos próprios das cantigas de amigo medievais, do classicismo, arcadismo, romantismo e ultrarromantismo, observada nos motivos da vassalagem amorosa, do convite amoroso, da imitação da natureza, da religiosidade, da morte, por exemplo, que se relacionaram, ao longo das análises, ao tema amoroso principal, opera como pano de fundo para a inclusão de um cenário tipicamente brasileiro e cabo-verdiano.

Chegamos ao conceito de “Amor Mestiço” porque ele reflete, no plano literário, os empréstimos feitos pelos autores verificados acima, e a mescla a uma nova forma de representar o amor, por meio de linguagem própria. Por conseguinte, representa no plano social, a sociedade mestiça do período colonial e a necessidade de a representar. Assim, nos dois planos, o literário e o social, é possível flagrar o desenvolvimento de um novo conceito de amor em Caldas e em Tavares.

A comparação observada nas análises do tema amoroso se deu por meio da origem na literatura portuguesa desde o trovadorismo até o ultrarromantismo. O objetivo era verificar como se dá a inovação motivica, já explicada no capítulo anterior. De acordo com Elizabeth Frenzel (2003), um motivo torna-se poucas e raras vezes “inovador”. No caso das modinhas, lundus e mornas, vimos aparecer uma variação do tema amoroso, que difere daquela observada na tradição literária portuguesa, a que utilizamos como base para representar e estruturar a diferença.

Funda-se uma novidade em relação ao tema amoroso em literatura, o cantar a uma musa cabo-verdiana, uma bem-amada, que só existe em Cabo Verde e na sua língua própria, por exemplo. A Nhanhá brasileira, mesmo figurando entre as “íngratas” a quem os poetas fazem convites amorosos, tem a oportunidade de gozar o amor doce de seu moleque, passando ele a ser o eu - lírico, em oposição ao pastor Lereno. Caldas e Eugénio inauguraram, ao realizar, como vimos no conceito de “temas e variações” adaptado da música para a poesia, uma modificação do tema geral do amor, um novo conceito desse sentimento na poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA Jr. Benjamim. *De vôos e ilhas: literaturas e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Margens da Cultura – Mestiçagem, Hibridismo e Outras Misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ABDALA Jr. Benjamim, SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). *Portos Flutuantes – Trânsitos Ibero-Afro-Americanos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.



ALFAMA, José Bernardo. *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*. Lisboa: Imprensa Commercial, 1910.

ALMEIDA, Renato. *A música brasileira no período colonial*. V Vol. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

ALMEIDA, Manuel António de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, n/d.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMARAL, Eloy do. *Bocage\_ Fragmento de um estudo autobiográfico e selecção antológica*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII\_ Uma Pesquisa Histórica e Bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

ALBUQUERQUE, M.<sup>a</sup> João Durães (Org.). *Jornal de Modinhas\_ Ano I (1792. Jul. 01- 1793. Jun. 15)*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. 1<sup>a</sup> Ed. São Paulo: L. G. Miranda Editores, 1930.

BAKHTIN, Mikhail. *Os estudos literários hoje*. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno. Colecção de suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volumes I e II. Lisboa: Officina Nunesiana, 1798 – 1836.

BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Viola de Lereno \_ por Domingos Caldas Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 2. v, 1944.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1991.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Vol II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893.

BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 75.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

CAMÕES, Luis de. *Lírica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – (1750- 1836)*. 4ª Edição. São Paulo: Martins, 1973.

\_\_\_\_\_. *O direito à literatura*. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 235-63.

\_\_\_\_\_. *O Estudo Analítico do Poema*. 5ª Ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Observador Literário*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2008.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANIATO, Benilde Justo. *Percursos pela África e por Macau*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CARDOSO, Pedro. *Folclore caboverdeano*. Porto, Edição Maranus, 1933.

CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARMO Jr., José Roberto do. *Da voz dos instrumentos musicais*. São Paulo: Annablume Editora, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura Comparada no Mundo: Questões e Métodos*. Porto Alegre: L & PM Editores S/A, 1997.

CARVALHO, Alberto (Org. e Prefácio). *Falucho Ancorado – Manuel Santos Lopes*. Lisboa: Edições Cosmos e Manuel Santos-Lopes, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *História do povo brasileiro*. Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. A literatura das Américas na época colonial.

COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de Gramática Histórica*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.

DIAS, Julianas Braz. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Brasília, UNB – Departamento de Antropologia – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2004.

DUARTE, Fausto. *Da Literatura Colonial e da Morna de Cabo Verde*. Lisboa: Sasseti & C. Editores, 1934.

FERREIRA, Manuel. *A Aventura Crioula – ou Cabo Verde uma síntese cultural e étnica*. 2 ed. Lisboa, Plátano Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Vol. 6. Venda Nova – Amadora/ Portugal, 1977.

FRENZEL, Elizabeth. *Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre Stoffe, Motivos y Temas*. In: NAUPERT, Cristina. *Tematología y Comparatismo Literário*. Madrid: Arco Libros S/L, 2003.

GARMES, Helder. *África-Brasil – Caminhos da Língua Portuguesa*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

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

GONZAGA, Tomás António. *Marília de Dirceu e mais Poesias*. 3ªed. Lisboa: Sá da Costa, 1961.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso- Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. *Múltiples Moradas*. Barcelona: Tusquets Editores, n/d.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- HERNANDES, Leila Leite. *Os filhos da terra do sol – a formação do Estado-Nação em Cabo Verde*. São Paulo: Summus, 2002.
- KAISER, Gerhard R. *Introdução à Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KAYSER, Wolfgang. *Introdução à Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KIEFFER, Anna Maria. *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: OESP, 2000.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LIMA, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LIMA, António Germano. *Boavista, Ilha da Morna e do Landú*. Praia: ISE, 2002, Cap. 1º, PARTE III, p. 179-263.
- LOPES-FILHO, João. *Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.
- LOPES, Manuel. *O Galo Cantou na Baía*. In: *Clareza – Revista de Ate e Letras*. 2ª Ed. Linda-a-Velha: Tipografia Lousanense, 1986.
- MARIANO, Gabriel. *Cultura Cabo-verdiana - Ensaio*. Lisboa: Ed. Vega, 1991.
- MARTINS, Vasco. *A música tradicional Cabo-Verdiana I (A Morna)*. Praia/ Cabo Verde: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 6ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- MONTE CARMELO, Luís de. *Compêndio de orthografia, com sufficientes catalogos, e novas regras para que em todas as provincias*. Lisboa: Off. Antonio Rodrigues Galhardo, 1767.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares – Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MONTEIRO, M. *A Construção do Gosto – Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808- 1821*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MORAIS, Manuel. *Muzica escolhida da Viola de Lerenó (1799)\_ Domingos Caldas Barbosa*. Lisboa: Edições Estar/ CHA-UE, 2003.

NAUPERT, Cristina (Org.) *Tematología y Comparativismo Literário*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2003.

NERY, Rui Vieira. *Modinhas, Lundus e Cançonetas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

OVÍDIO. Trad. Bocage. *Metamorfoses*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura Comparada, intertexto e antropologia*. In: Anais do VI Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Lterárias, João Pessoa: União Cia Editora, 1985.

\_\_\_\_\_. *Flores da Escrivantina – Ensaaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

PINA, Maria da Graça Gomes de. *Mornas Canzoni Creole*. Tradução, Introdução e Notas. Napoli: Guida, 2005.

PLATZER, Frédéric. *As Formas – Variações*. In: \_\_\_\_\_. *Compêndio de Música*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 134- 137.

REIS, Filipe. *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. *Etnográfica*, maio 2006, vol. 10, nº1, p. 206-209. ISSN 0873-6561.

RENNÓ, Adriana de Campos. *Violando as regras: Uma (re) leitura de Domingos Caldas Barbosa*. Arte e Ciência: São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Caldas Barbosa e o Pecado das Orelhas – a poesia árcade, a modinha e o lundu*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

ROMANO, Luis. *Evocação de Portugal e Presença do Brasil na Literatura Cabo-verdiana*. Mossoró, 1966.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo segundo. 3 ed. São Paulo: José Olympio Editora, n/d.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Instituto Camões, 1999.

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

\_\_\_\_\_. *Literatura de Língua Portuguesa- marcos e marcas- Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em prosa e verso*. Arte e Ciência: São Paulo: 2007.

SANTOS, Antonio Carlos Oliveira. *Eugénio Tavares: poesia e convenção romântica*. São Paulo: FFLCH/ USP, 2007.

SARAIVA, António José, LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Santos: Livraria Martins Fontes, 1973.

SAWAYA, Luiza. *20 Modinhas de Joaquim Manuel da Câmara/ Sigismund Neukomm*. São Paulo: Unitas Comunicação e Produção LTDA/ SONY Austria, 1998.

\_\_\_\_\_. *Veneno de Agradar*. Caxias/ Portugal: Igreja da Cartuxa/ SONY Áustria, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas – Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Edusp/ Iluminuras, 1995.

SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. *Eugénio Tavares: Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia*. São Paulo: FFLCH/ USP – Tese de Doutorado, 2010.

SPINA, Sugismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Manual de versificação românica medieval*. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.

TAVARES, Eugénio. *Biografia*. [www.eugeniotavares.org/docs/pt/biografia/index\\_biografia.html](http://www.eugeniotavares.org/docs/pt/biografia/index_biografia.html)

\_\_\_\_\_. *Mornas Cantigas Crioulas*. 1ª Ed. Lisboa: Livraria J. Rodrigues & Ca.-Editores, 1932.

\_\_\_\_\_. *Mornas Cantigas Crioulas*. 2ª Ed. da Liga dos Amigos de Cabo Verde, Luanda, 1969.

\_\_\_\_\_. *Mornas Canzoni Creole*. 3ª Ed. Alfredo Guida Editore: Napoli, 2005.

\_\_\_\_\_. *Eugénio Tavares pelos jornais...* MONTEIRO, Felix (recolha, organização e prefácio). Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1997.

\_\_\_\_\_. *Eugénio Tavares – viagens, tormentas, cartas e postais*. Recolha, organização e notas biográficas de Felix Monteiro. Prefácio de Manuela Ernestina Monteiro. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1999.

TINHORÃO, José R. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola da modinha e do lundu (1740- 1800)*. São Paulo, Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Música Popular no Romance Brasileiro*. Vol I: Séculos XVIII e XIX. São Paulo: Editora 34, 2000.

TRIGO, Salvato. *Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega, n/d.

TROUSSON, Raymond. *Temas e Mitos: Questões de Método*. Lisboa: 1989.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira ou Collecção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio Histórico sôbre as Letras no Brazil*. Tomo II. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1946.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

WEISSTEIN, In: COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina – Ensaio*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2003.

## ANEXOS

DOMINGOS CALDAS BARBOSA.....	131
Lundum de Cantigas Vagas.....	131
Lundum .....	134
Lundum em favor de uma brasileira adotiva.....	136
A ternura brasileira.....	140
Lundum gentes de bem pegou nele .....	143
Retrato de Minha Linda Pastora.....	145
Diga o Mundo o que quiser .....	150
Mal sem remédio .....	153
Não há remédio senão morrer .....	156
Doçura de Amor .....	160
À doce União de Amor.....	163
EUGÉNIO TAVARES.....	167
Ja m' crê bo .....	167
Camponesa formosa .....	169
Que importa'n lâ?.....	171
Engetadinha.....	172
Bárbara escraba .....	172
A morte.....	173
Cantiga que Deus ensinam .....	174
Vida sem bo luz.....	176
Contam nha crecheu .....	177
Mal de Amor .....	178
Nha cantar.....	179
Força de Crecheu.....	180
BRADA MARIA.....	181
VASCO MARTINS – ESQUEMA ORIGEM DA MORNA.....	182



L U N D U M

DE CANTIGAS VAGAS. .

---

**X**ARAPIM eu bem estava  
Alegre nest' alleluia ,  
Mas para fazer-me triste  
Veio Amor dar-me na cuja.

Não sabe meu Xarapim  
O que amor me faz passar ,  
Anda por dentro de mim  
De noite, e dia a ralar.

Meu Xarapim já não posso  
Aturar mais tanta arenga ,  
O meu genio deo á casca  
Mettido nesta moenga.

Amor comigo he tyranno  
Mostra-me hum modo bem cru,  
Tem-me mexido as entranhas  
Qu' estou todo feito angu.

Se visse o meu coração  
Por força havia ter dó,  
Por que o Amor o tem posto  
Mais mole que quingombó.

Tem nhanhá certo nhónhó,  
Não temo que me desbanque,  
Porque eu sou calda de assucar  
E elle apenas mel do tanque.

Nhanhá cheia de cholics  
Que tantos quindins affecta,  
Queima tanto a quem a adora  
Como queima a malagueta.

Xarapim tome o exemplo  
Dos casos que vê em mim,  
Que se amar ha de lembrar-se  
Do que diz seu Xarapim.

( 17 )

ESTRIBILHO.

Tenha compaixão  
Tenha dó de mim ,  
Porqu' eu lho mereço  
Sou seu Xarapim.

---

L U N D U M.

---

**E**u tenho huma Nanhásinha  
A quem tiro o meu chapéo;  
He tão bella tão galante,  
Parece cousa do Ceo.

Ai Ceo!  
Ella he minha yayá,  
O seu moleque sou eu.

Eu tenho huma Nanhásinha  
Qu' eu não a posso entender;  
Depois de me vèr penar,  
Só então diz que me quer.  
Ai &c.

Eu tenho huma Nhanhásinha  
A melhor que ha nesta rua ;  
Não ha dengue como o seu ,  
Nem chulice como a sua.  
Ai &c.

Eu tenho huma Nhanhásinha  
Muito guapa muito rica ;  
O ser fermosa me agrada ,  
O ser ingrata me pica.  
Ai &c.

Eu tenho huma Nhanhásinha  
De quem sou sempre moleque ;  
Ella vê-me estar ardendo ,  
E não me abana c' o leque.  
Ai &c.

Eu tenho huma Nhanhásinha  
Por quem chora o coração ;  
E tanto chorei por ella ,  
Que fiquei sendo chorão.  
Ai &c.



*Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva.*

---

C A N T I G A S.

**E**u vi correndo hoje o Téjo  
Vinha soberbo e vaidoso;  
Só por ter nas suas margens  
O meigo Lundum gostoso.

Que lindas voltas que fez  
Estendido pela praia  
Queria beijar-lhe os pés.

Se o Lundum bem conhecêra  
Quem o havia cá dançar;  
De gosto mesmo morrera  
Sem poder nunca chegar.

Ai rum rum  
Vence fandangos e gigas  
A chulice do Lundum.

Quem me havia de dizer  
Mas a cousa he verdadeira ;  
Que Lisboa produzio  
Huma linda Brasileira.

Ai belleza  
As outras são pela patria  
Esta pela Natureza.

Tomára que visse a gente  
Como nhanhá dança aqui ;  
Talvez que o seu coração  
Tivesse mestre da li.

Ai companheiro  
Não será ou sim será  
O geitinho he Brasileiro.

Huns olhos assim voltados  
Cabeça inclinada assim ,  
Os passinhos assim dados  
Que vem entender com mim.

Ai affecto  
Lundum entendeo com eu  
A gente esta bem quieto.





( 31 )

Hum lavar em seco a roupa  
Hum saltinho cahe não cahe;  
O coração Brasileiro  
A seus pés cahindo vai.

Ai esperanças  
He nas chulices di lá  
Mas he de cá nas mudanças.

Este Lundum me dá vida  
Quando o vejo assim dançar;  
Mas temo se continúa  
Que Lundum me ha de matar.

Ai lembrança  
Amor me trouxe o Lundum  
Para metter-me na dança.

Nhanhá faz hum pé de banco  
Com seus quindins, seus popòs,  
Tinha lançado os seus laços  
Aperta assim mais os nós.

Oh! doçura  
As lobedas de nhanhá  
Apertão minha ternura.



( 32 )

Logo que nhanhá sahio  
Logo que nhanhá dançou,  
O cravo que tinha ao peito  
Envergonhado murchou.

Ai que peito  
Se quizer flores bem novas  
Aqui tem Amor perfeito.

Pois segue as danças di lá  
Os di lá deve querer;  
E se tem di lá melindres  
Nunca tenha malmequer.

Ai delirio  
Ella semêa saudades  
De encherto no meu martyrio.

*A ternura Brasileira.*

---

C A N T I G A S.

**N**ão posso negar, não posso,  
Não posso por mais que queira,  
Que o meu coração se abrasa  
De ternura Brasileira.

Huma alma singella, e rude  
Sempre foi mais verdadeira,  
A minha por isso he propria  
De ternura Brasileira.

Lembra na ultima idade  
A paixão lá da primeira,  
Tenho nos ultimos dias  
A ternura Brasileira.

Vejo a carrancuda morte  
Ameigar sua vizeira,  
Por vêr que ao matar-me estraga  
A ternura Brasileira.

Charonte que chega a barca,  
E que me chama á carreira,  
Vê que o batel vai curvando  
Co' a ternura Brasileira.

Mal piso sobre os Elisios,  
Outra sombra companheira  
Chega, pasma, e não conhece  
A ternura Brasileira.

Eu vejo a infeliz Rainha  
Que morre em ampla fogueira,  
Por não achar em Eneas  
A ternura Brasileira.

Do mundo a ultima parte  
Não tem frase lisongeira,  
As tres que a tem não conhecem  
A ternura Brasileira.

( 30 )

Do mundo a ultima parte  
Foi sempre em amar primeira,  
Póde ás tres servir de exemplo  
A ternura Brasileira.

---

L U N D U M.

*Gentes de bem pegou nelle.*

---

C A N T I G A S.

**A**MOR, o travesso Amor  
Fugia nusinho em pelle,  
Cahe aqui, cahe acolá,  
Gentes de bem pegou nelle.

O Amor fez travessuras,  
A mãe quiz chegar-lhe á pelle.  
Elle fugio coitadinho,  
Gentes de bem pegou nelle.

Coitadinho! aonde irá?  
Temo que alguem o atropelle,  
Gentes de bem o accommoda,  
Gentes de bem pegou nelle.



Já não tenha dó de Amor  
Quem Amor mesmo assim zelle,  
Está muito bem guardado,  
Gentes de bem pegou nelle.

Onde está meu coração  
Quiz unir-se a este e áquelle,  
Mesmo no meio dos outros,  
Gentes de bem pegou nelle.

Amor de que eu tinha dó  
Faz qu' eu assim me arrepelle,  
Hia levando-o roubado,  
Gentes de bem pegou nelle.

Sahio-me o meu coração  
Sem rasgar do peito a pelle,  
Pelos olhos me sahio,  
Gentes de bem pegou nelle.



*Retrato da minha linda Pastora.*

---

**V**Erdes campos , fonte fria ;  
Fundo valle , altos rochedos ,  
De quem amantes segredos  
Lereno afflicto confia.

Troncos duros , e frondosos ,  
Tenras plantas , e florentes ,  
Vêde as lagrimas pendentas  
Duns tristes olhos saudosos:



Vós nodosas carvalheiras ,  
Murtas desta densa mata ,  
Que no mal que me maltrata  
Tendes sido companheiras.

Se algum dia conhecesseis  
A minha linda Pastora ,  
Da minha saudade agora  
Talvez vos compadecesseis.

Lá no valle que ella habita ,  
Que he daqui muito distante ,  
Não ha outra mais galante ,  
Mais discreta , e mais bonita.

Seus cabellos enlaçados  
Nos lindissimos listões ,  
Tem prezo mais corações ,  
Do que fios tem atados.

São seus olhos matadores ,  
Depois da testa engraçada ,  
A bellissima morada  
Das graças , e dos Amores.

Engraçada côr morena ,  
Tem redonda a face bella ;  
Não ha bocca como aquella ,  
Nem melhor , nem mais pequena.

Mostra em riso moderado  
Bellos , lizos , e alvos dentes ,  
De que as frechas são que as Gente  
Vem vibrar o Deos vendado.

Da lindissima' garganta  
Columna qu' isto segura ,  
Sahe a vós suave , e pura ,  
Que recreia , e que m'encanta.

No seu seio , que o pudor  
Encobre sempre excessivo ,  
Eu bem vejo cheio o archivo  
Dos mimosos bens de Amor.

Dos fornidos hombros pendem  
Lizos braços torneados ,  
Onde os meus ternos cuidados  
Achar seu premio pertendem.

São as mãos tambem morenas  
As que á graça augmento dão ;  
As validas de Amor são ,  
Podem tanto tão pequenas.

A cintura delicada  
Põe mil graças em aperto ,  
E o amante mais experto  
Para ali , não vê mais nada.

Se ella deve ser julgada  
Só pelo que se deviza ,  
O que mostra a guardapiza  
Pouco he , ou quasi nada.

São huns pés á proporção  
Do seu corpo delicado ,  
Que não tem índa provado  
De Amor o duro grilhão.

Tal he essa , que retrata  
Meu amor , que ver desejo ;  
Do melhor valle do Téjo  
A mais bella , a mais ingrata.

Chorando intento fazela  
Compassiva á minha magoa ,  
Dura a pedra he , e a agua  
Chega hum dia a amolecela.



*Diga o Mundo o que quizer.*

---

C A N T I G A S.

**R**ESISTIR a huns olhos lindos ;  
Em que amor pôz seu poder ;  
Eu não posso , ou eu não quero ;  
Diga o Mundo o que quizer.

Pagar amor com amor ,  
He hum natural dever ;  
Quero pagar quem me ama ;  
Diga , &c.

Em quanto amar me quizeres ;  
Tambem te quero querer ;  
Dure entre nós a constancia ;  
Diga , &c.



O Mundo ralha de tudo,  
Ora quer, ora não quer ;  
Mas eu vou sempre querendo ;  
Diga, &c.

Amar sem que ralhe o mundo,  
Menina, não póde ser ;  
Mas isso o que importa, amemos,  
Diga, &c.

Pobre do mundo, se acaso  
O terno amor se perder ;  
Por amor he que elle existe,  
Diga, &c.

Ralhão de vós os que amárão ;  
E chamão crime ao querer ;  
He crime de que gostarão,  
Diga, &c.

Andar em bocas do mundo,  
Só tu me podes fazer;  
Eu porém não me arrependo,  
Diga, &c.

Teus olhos a amar me ensinão,  
Os meus gostão de aprender;  
A lição continuemos,  
Diga, &c.

Esta doce Lei de Amor  
Recebi logo ao nascer;  
Vou cumprindo a Lei, que he doce,  
Diga, &c.

---

---

# VIOLA DE LERENO.

*Vol. II.*

*Num. 6.*

---

MAL SEM REMEDIO.

---

**N**ERINA , cruel Nerina  
Tem dó de minha afflicção,  
Se tu não a remedêas  
Já não tem remedio não.

Amor teve gesto e arte  
De prender meu coração,  
A seu sabor o atormenta  
Já não tem remedio não.

VOL. II.

L

( 2 )

Eu appelo ao desengano  
Mas he hum clamor em vão,  
Nem desenganos me valem  
Já não tem remedio não.

Lavrou de Amor o veneno  
Dentro deste coração,  
O meu mal he mal de morte  
Já não tem remedio não.

Eu bem cuidei qu' escapava  
De Amor á dura prisão,  
Enganei-me estou cativo  
Já não tem remedio não.

Tu podias se quizesse  
Ser minha consolação,  
Tu bem podes mas não queres  
Já não tem remedio não.

Desgosto sobre desgosto  
Afflicção sobre afflicção,  
Tem-me consumido a vida  
Já não tem remedio não.

( 3 )

Nos meus olhos moribundos  
Mostro a força da paixão,  
E este triste abatimento  
Já não tem remedio não.

---





M O T E.

*Não há remedio senão morrer.*

---

*Gloza improvisa.*

**E**U venho achar os pezares ,  
Onde os mais achão prazer ;  
Amor que dá vida a todos ,  
Só a mim me faz morrer.

Estribilho.

Amor , que póde  
Não quer valer ,  
Não há remedio  
Senão morrer.

Mostrou-me os olhos de Lilia,  
Fez-me o lindo rosto ver;  
Bebi nesta vista a morte,  
Morro porque Amor o quer.

Estribilho.

Amor que póde, &c.

Ao volver dos olhos bellos,  
Sinto o coração bater;  
São mortaes ancias que eu sinto,  
Eu já me sinto morrer.

Estribilho.

Amor que póde, &c.

Tyranna, mata com magoas,  
Meiga, mata com prazer;  
Morro de amores por ella,  
Até gosto de morrer.

Estribilho.

Amor que póde, &c.



Só temo na minha morte  
O desgosto de a perder ;  
Fique-lhe ao menos minha alma ,  
Q'alma não póde morrer.

Estribilho.

Amor que póde, &c.

Se com desgostos me mata ,  
Com gosto faz reviver ,  
Por não perder este gosto ,  
Gosto mesmo de morrer.

Estribilho.

Amor que póde, &c.

Zombem os livres mortaes  
Do meu triste padecer ,  
Que eu não troco a sua vida  
Por tão gostoso morrer.

Estribilho.

Amor que póde, &c.

84( 28 )84

Ah! Lilia formosa Lilia ,  
Cumpra-se em mim teu prazer ;  
Se queres matar-me , mata-me ,  
Que eu por ti quero morrer.

Estribilho.  
Amor que póde , &c.





DOÇURA DE AMOR.

---

**C**UIDEI que o gosto de Amor  
Sempre o mesmo gosto fosse,  
Mas hum Amor Brasileiro  
Eu não sei porque he mais doce.

Gentes como isto  
Cá he temperado,  
Que sempre o favor  
Me sabe a salgado:  
Nós lá no Brasil  
A nossa ternura  
A assucar nos sabe,  
Tem muita doçura,  
Oh! se tem! tem.  
Tem hum mel mui saboroso  
He bem bom he bem gostoso.



( 6 )

As ternuras desta terra  
Sabem sempre a pão e queijo,  
Não são como no Brasil  
Que até he doce o desejo.  
Gentes &c.

Ah nhanhá venha escutar  
Amor puro e verdadeiro,  
Com preguiçosa doçura  
Que he Amor de Brasileiro.  
Gentes &c.

Os respeitos cá do Reino  
Dão a Amor muita nobreza,  
Porém tirão-lhe a doçura  
Que lhe deo a Natureza.  
Gentes &c.

Quando a gente tem nhanhá  
Que lhe seja bem fiel,  
He como no Reino dizem  
Cahio a sopa no mel.  
Gentes &c.

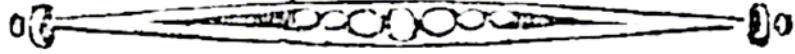
( 7 )

Se tu queres qu' eu te adore  
A' Brasileira hei de amar-te,  
Eu sou teu, e tu és minha,  
Não ha mais tir-te nem guar-te.  
Gentes &c.

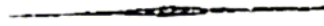
---







*A' doce União de Amor.*



CANTIGAS.

**D**Estinou-me a Natureza  
Para ser seu Orador;  
Deo-me por primeiro thema  
A doce União de Amor:

Amor dá o tom  
Para a Companhia,  
Sem elle se vive  
Em sem-sabedoria.

Nem

Nem fôra ditoso o Mundo ,  
Nem tivera morador ,  
Quando nelle se acabasse  
A doce União de Amor :

Amor , &c.

Dos desgostos desta vida  
Peior fôra o dissabor ,  
Se acaso os não temperasse  
A doce União de Amor :

Amor , &c.

Talvez maior que o das Féras  
Seria o nosso furor ,  
Se acaso o não moderasse  
A doce União de Amor :

Amor , &c.

No mesmo Reino do pranto  
Hum terno, amante Cantor  
Susteve as penas cantando  
A doce União de Amor :

Amor, &c.

Se entro no cerrado bosque  
Ouço as Aves ao redor,  
Que no seu gorgueio explicão  
A doce União de Amor :

Amor, &c.

Se depõem o féro monstro  
O seu natural furor,  
He só quando o tem domado  
A doce União de Amor :

Amor, &c.

Salta alegre ao lume d'agoa  
O escamoso Nadador,  
E talvez saltando explica  
A doce União de Amor:

Amor, &c.

Huma planta abraça hum tronco,  
Huma flor beija outra flor,  
Mostra em tudo a Natureza  
A doce União de Amor:

Amor, &c.

He bom tudo o que Amor dá,  
Seja prazer, seja dôr,  
Tem certo azedo que agrada  
A doce União de Amor:

Amor, &c.

O que não ama não acha  
A' Vida melhor sabor,  
Que he o tempero da Vida  
A doce União de Amor:

Amor, &c.

**JA M'CRÊ-BO**

Já m'crê-bo ma m'ca ta flá-bo,  
M' ta gardâ dento de mim,  
M' ta 'ngachâ ês nha segredo  
Co medo bu ca flá-m' sim.

Ma m'crê olhá-bo calado,  
Guardá-bo na pensamento,  
De que contá-bo ês nha amor,  
Pa depôs bu dá-m' tromento.

«Náo» é ca sabe de obi,  
É pior que maior dór;  
Por isso bu ca'l conchê,  
Bu ca'l conchê ês nha amor.

Triste, dixá-m' ficâ triste,  
Sim certeza amá sim gôsto,  
Antes triste de incerteza  
Do que triste de disgôsto.

*Eugénio Tavares.*

**AMO-TE!**

Amo-te! Mas... não to digo!  
Guardo, bem dentro de mim,  
Tal segrêdo com receio  
De que me negues um «sim»!

Antes te quero calada,  
Guardar-te no pensamento,  
Que saberes dêste amor  
Para me dares tormento!

Um «não» é triste de ouvir!  
É pior que a maior dor...  
E, assim, nunca saberás  
Que te tive tanto amor...

Se triste era, triste fico,  
É sem certeza e sem gôsto...  
— Que antes triste de incerteza  
Do que triste de desgôsto...

(Tradução de *Paulo Lagardère*).

## *Camponesa formosa*

**Oh camponesa formosa  
De olhos gentis de matar  
Vem clarear-me a tristeza — bis  
Com a luz do teu olhar**

•

**Tu que descalça e risonha,  
Corres por montes e vales  
Deixa que eu siga os teus passos — bis  
Deixa que eu fuja aos meus males**

**Mostra-me o trilho florido  
Que ao teu affecto conduz,  
Dá-me o teu braço amável — bis  
Sou um ceguinho sem luz**

**Oh camponesa formosa  
De olhos gentis de matar  
Dá-me o teu braço e partamos — bis  
Vamos cantar e sonhar**

**Oh camponesa formosa  
De olhos gentis de matar  
Vem clarear-me a tristeza — bis  
Com a luz do teu olhar**

**Leva-me assim pelas mãos  
Lá pelos remansos da serra  
Tira-me tu da cidade — bis  
Que me entristece e aterra**

**Hei-de adorar-te e servir-te  
Como Jacob a Raquel  
Hei-de morrer a teus pés — bis  
Como o teu cão mais fiel.**



## QUE IMPORTA'N LÂ?

Se é pa'n perde es luz de amor,  
Es graça, es ar de quem que'n q'ré,  
Ma'n q're curtí ses otos dor:  
Perde nha luz, perde nhá fé.

'N ca perdi: Nhor des que dâ:  
Quem que al negâ graça de ceu?  
Se Deus da'n el, el é de meu;  
Se el é de meu, nha xa'n cantâ!

Se é pa'n ganhâ reno de ceu  
Que ta salba'n alma de mal,  
Na'n q're vivê co nha crecheu,  
Pa el ca engana'n, pa'n ca enganal...

Que importa'n lâ que mundo flâ,  
Se el ja el q're'n, se mi ja'n q'rel?  
Se'n perdê Deus, 'n ca perdel  
Que importa'n lâ? Que importa'n lâ?

Sê pa da'n oro, ou pa da'n prata,  
Se é pa da'n luz, se é pa da'n paz,  
Ma'n q're casâ co nha Ingrata,  
Ma'n q're dormi na sê rapaz...

## QUE ME IMPORTA?

Se for para eu perder essa luz do amor,  
Essa graça, esse ar de quem me quer,  
Quero curtir as suas dores:  
Perder a minha luz, perder a minha fé.

Eu não pedi: Senhor Deus é que deu:  
A quem ele negou uma graça do céu?  
Se Deus me deu essa graça, ela é minha;  
Se ela é minha, me deixem cantar!

Se é para eu ganhar o reino do céu  
Que vai salvar a minha alma do mal,  
Quero viver com a minha amada  
Para que ela não me engane e eu também  
não minta para ela...

De nada me importa o que o mundo fala  
Se eu a quero e ela também me quer?  
Se eu perder Deus, eu não a perco;  
Que me importa? Que me importa?

Se for para me ofereceres ouro ou prata,  
Se for para me ofereceres luz ou paz,  
Eu prefiro casar com a minha ingrata,  
Eu quero dormir no seu colo...

## ENGETADINHA

(de João de Deus)

– Cusa é bo tem, nha fijinho?  
– ‘N tem fome, a má’n tem friu.  
– Mas, bô sô na es caminho,  
Mâ passo sem sarrâ pena,  
Que jâ escapâ de sê ninho!...  
Nha fiço, bo ca tem Mai?  
– Na nha bida’n ca conchel...  
Desde que’n necê’n perdel...  
Parecê’n ma’n ca temba Mai...  
– Bô é mas feliz que mi,  
Que temba de meu, e el morré...

## BÁRBARA BONITA ESCRABA

(de Luís de Camões)

Quêl bonita scrába,  
Qui teném cãtibo,  
Pamô ‘n dá ‘l nha bida  
Cá crê PA ‘n stã bibo.  
Tê hoje ‘n c’odja rosa  
Num moita berdinho,  
Qui mé na nha odjo  
Parcém más sabinho.

Nim ramo na campo,  
Nim strella na ceu,  
N’tã acha tam frumóz’  
Cumã nha crêcheu.

Rôsto só di sel,  
Odjo madornádo,  
Preto, stancadinho,  
Má sem ser misiádo.

Um dónar cu bida  
Stá nel sê mórado  
Pâ ser sinhorinha  
Di quem qu' é marrádo.  
Cabillinho preto,  
Un dé gente bóz'  
Ta perdê entender  
Mâ lóro é frumóz'.

Arinho tam sábe,  
Pritura de amôr,  
Qui nebe jurál  
M'el ta trocá cor.  
Mansura contente,  
Má séria lá mé...

Ta parcê bem stranho,  
Má brado el cá é.

Arinho dómádo  
Qui ta mansâ mar:  
Infim n'el scançâ  
Tuda nha pêzár.  
Es ê quel cátiba  
Qui teném cåtibo;  
Am pô n' stá bébé n'el  
N'al lidâ pa'n stá bibo.

## CANTIGA QUE DEUS ENSINAM

Encosta cabeça

Na nha peto, Amor:

Pâ que tanto pressa

De corrê pá dor?

Xa'n bejado testa

Pa'n clariâ nha sorte:

Ai, se um bejo é festa,

Bejo cheu é morte...

Ó bejo de amor,

Bejo de crecheu!

Seja comâ for,

Es bo inferno é ceu...

Ó Sol da'n bo asa,

Pa'n largâ es degredo!

Nha destino é feto

De tristeza e dôr.

Lei de Deus já flâ:

“Santo é quem que cré”.

Tudo graça estâ

Na esperâ co fé.

Trigueirinha santa,

Dormi na ragáz:

Nha dos braço é manta,

Es nha sombra é paz.

Encostâ, crecheu,

Cabeça na es peto:

Deus ja dam es geto

De morâ na ceu...

Bem obi es clamor

Que Deus ensinam

Pam ta lebia dor

De otos coração.

No bencê es distancia,

No embarcâ na bento;

No largâ nos ânsia

Co nos sofrimento...

## CANTIGA QUE DEUS ENSINA

Encosta a cabeça

No meu peito, Amor:

Para que tanta pressa

De correr para a dor?

Deixa-me beijar a tua testa

Para clarear a minha sorte:

Ai, se um beijo significa festa,

Muitos beijos significam morte...

Ó beijo de amor,

Beijo de bem-querer!

Seja como for,

O teu inferno é o céu...

Ó sol me dê a sua asa,

Para que eu deixe esse degredo!

Meu destino é feito

De tristeza e dor.

Lei de Deus já disse:

“Santo é quem quer”.

Toda a graça está

Na esperança com fé.

Trigueirinha santa,

Dorme no colo:

Meus braços são o cobertor,

E minha sombra é a paz.

Encosta, bem-querer,

A cabeça nesse peito:

Deus já deu um jeitinho

De eu morar no céu...

Vem escutar esse pedido

Que Deus me ensinou

Para aliviar a dor

De outros corações.

Vamos vencer essa distância,

Vamos viajar ao vento;

Vamos deixar essa ânsia

Com o nosso sofrimento...

## VIDA SEM BO LUZ

Vida sem bo amor,  
É dor!  
Dixam morré mi só,  
Morré de amor pa bó,  
Morré pa bó de amor,  
Oh Flor!

Pa que'n q're vivé só  
Sem bó?  
Ai, pertam na bo peto,  
Amor,  
Na sombra de bo ojo preto.

Pa'n cré 'ma Deus está na Ceu,  
Na ceu,  
Na tempo, amá na bonança,  
Bo al xa'n nes nha esperança  
De inda do ser de meu,  
Ante'n morré de dor,  
Amor!

## A VIDA SEM TUA LUZ

A vida sem o teu amor,  
É dor!  
Deixa-me morrer sozinho,  
Morrer de amor por ti,  
Morrer por ti de amor,  
Ó flor!

Para que vou querer viver só  
Sem ti?  
Ai, aperta-me no teu peito,  
Amor,  
Na sombra dos teus olhos pretos.

Para que eu acredite que Deus está no céu,  
No céu,  
No tempo, na bonança,  
Deixa-me com minha esperança  
De ainda seres minha,  
Até que eu morra de dor,  
Amor!

## CONTAM NHA CRECHEU

Contam, nha crecheu,  
Pâ que banda é Ceu;  
Amá pamode el ta abri,  
Quando'n spiabo do arri.

Ai, Ceu é Paz,  
Ceu é graça, Garça de amor!  
Ou co prazer, ou co dor,  
Ceu morâ na bo ragáz...

Ceu estâ na bo peto,  
Na go ojo preto...  
Quando no estâ nos dos só,  
No estâ na ceu mi co bó...

## CONTA-ME MEU AMOR

Conta-me, meu amor,  
Para que lado é o céu;  
Ama para ele abrir,  
Quando te olho, tu sorris.

Ai, Céu é Paz,  
Céu é graça, Graça de amor!  
Com prazer, ou com dor,  
O céu mora no teu colo...

O céu está perto de ti,  
Nos teus olhos pretos...  
Quando estamos juntos, sozinhos  
Estamos no céu, eu e tu...

## MAL DE AMOR

Note ficha, mi só na caminho,  
Mi só co Deus, ma co nhá desgraça.  
Lua na ceu ja negam sê graça;  
Ja'n perdê fé de alcança nha ninho!

Oh mal da amor,  
Ja bo matam!  
Oh mal de amor,  
Ja bo dixam.  
Mi só nes dor,  
Dor de ca tem  
Alguem que q'rem,  
Ai!  
Oh mal de amor!

Oh bom de Deus que chigâ na mi,  
Pega'n na mon bo leba 'n co geto...  
Leba'n co geto pa'n ca caí,  
Ca maguam ferida de nha peto...

Ca bo raza'n, c abo da'n dotor,  
É ca botica que ta cura'n:  
Es mal de amor que sa ta mata'n,  
Sê cura é morte, ou igual amor...

## MAL DE AMOR

A noite caiu, e eu sozinho na estrada,  
Sozinho com Deus, mas com a minha  
desgraça.

A lua no céu já me negou a sua graça;  
Já perdi a fé de alcançar meu ninho!

Oh mal de amor,  
Tu me mataste!  
Oh mal de amor,  
Tu me deixaste.  
Sozinho com essa dor,  
Dor de não ter  
Alguém que me queira  
Ai!

Oh mal de amor!

Oh coisa de Deus que chegou até mim,  
Segura a minha mão e leva-me com jeito...  
Leva-me com jeito para eu não cair,  
Não magoes a ferida do meu peito...

Não me faça rezas, não me leves ao  
médico,  
Não é remédio que vai me curar:  
Esse mal de amor que está me matando,  
A sua cura é a morte, ou igual amor...



## NHA CANTAR

Ó graça de amor  
Endoçam es fel  
De sofri nha dor  
Sem mundo sabel!

Es cantar de meu  
Stâ tiram alento:  
Tem cantiga cheu  
Que é chorâ pá dento...

Nobo tem esperança  
Pâ ensinâl cantâ:  
Bejo tem sodade  
Pâ fazel chorâ.

Nha cantiga é rima  
De nha sodade:  
Ai, ja'n tem bontade  
De mordê nha Lima!

Rapariga noba  
Que ca tem crecheu,  
Se el morré, é na cova;  
El ca ta bá ceu...

## MEU CANTAR

Ó graça de amor  
Adoça esse fel  
Que faz sofrer a minha dor  
Sem que o mundo saiba!

Esse meu cantar  
Me tira o alento:  
Tem muitas cantigas  
Que choram por dentro...

O novo tem esperança  
Para ensiná-lo a cantar:  
O velho tem saudades  
Para fazê-lo chorar.

A minha cantiga é rima  
Da minha saudade:  
Ai, já tenho vontade  
De morder a minha Lima!

Menina nova  
Que não tem bem-querer,  
Se ela morrer, vai para a cova;  
Ela não vai para o céu...

## FORÇA DE CRECHEU

Ca tem nada na es vida  
Más grande que amor.  
Se Deus ca tem medida,  
Amor inda é maior...  
Amor inda é maior,  
Maior que mar, que ceu:  
Mas, entre otos crecheu,  
De meu inda é maior.

Crecheu más sabe,  
É quel que é de meu.  
El é que é sabe  
Que abrim nha ceu...  
Crecheu mas sabe  
É quel  
Que q'rem...  
Se ja'n perdel,  
Morte ja bem...

Ó força de crecheu,  
Abri'n nha asa em flor!  
Deixa'n alcança ceu  
Pa'n bá oja Nós Senhor,  
Pa'n bá pedil semente  
De amor coma es de meu,  
Pa'n bem da todo gente,  
Pa todo conché ceu!

## FORÇA DO AMOR

Não há nada nessa vida  
  
Maior que o amor  
Se Deus não tem medida,  
Amor ainda é maior...  
Amor ainda é maior,  
Maior que o mar, que o céu:  
Mas entre outros amores,  
O meu ainda é maior

Bem-querer mais gostoso,  
É aquele que me pertence  
Ele é que é a chave  
Que abriu o meu céu...  
Bem-querer mais gostoso  
É aquele  
Que me quer...  
Se eu o perder,  
A morte chega...

Ó força do amor  
Abre as minhas asas em flor!  
E deixa-me alcançar o céu  
Para ir ver o Nosso Senhor,  
Para que eu lhe peça semente  
De amor como o meu,  
Para que possa dar a todos,  
Para que todos possam conhecer o céu!

## BRADA MARIA\*

Bradei a Deus na noite escura e fria,  
Na noite horrível da minha agonia;  
E Deus ouviu-me lá do céu sem luz,  
Como ouvira a Maria aos pés da cruz.

Bradei, na sombra, o meu perdido amor;  
Senti sangrar, meu coração, de dor;  
E erguendo a voz em pranto, parecia  
Que era uma estrela morta que gemia.

Eu era uma avezinha alegre e pura;  
Vivendo do gorgueio e da ternura;  
Um dia viu-me um tredo caçador,  
Roubou-me a luz, e deu-me em troca a dor.

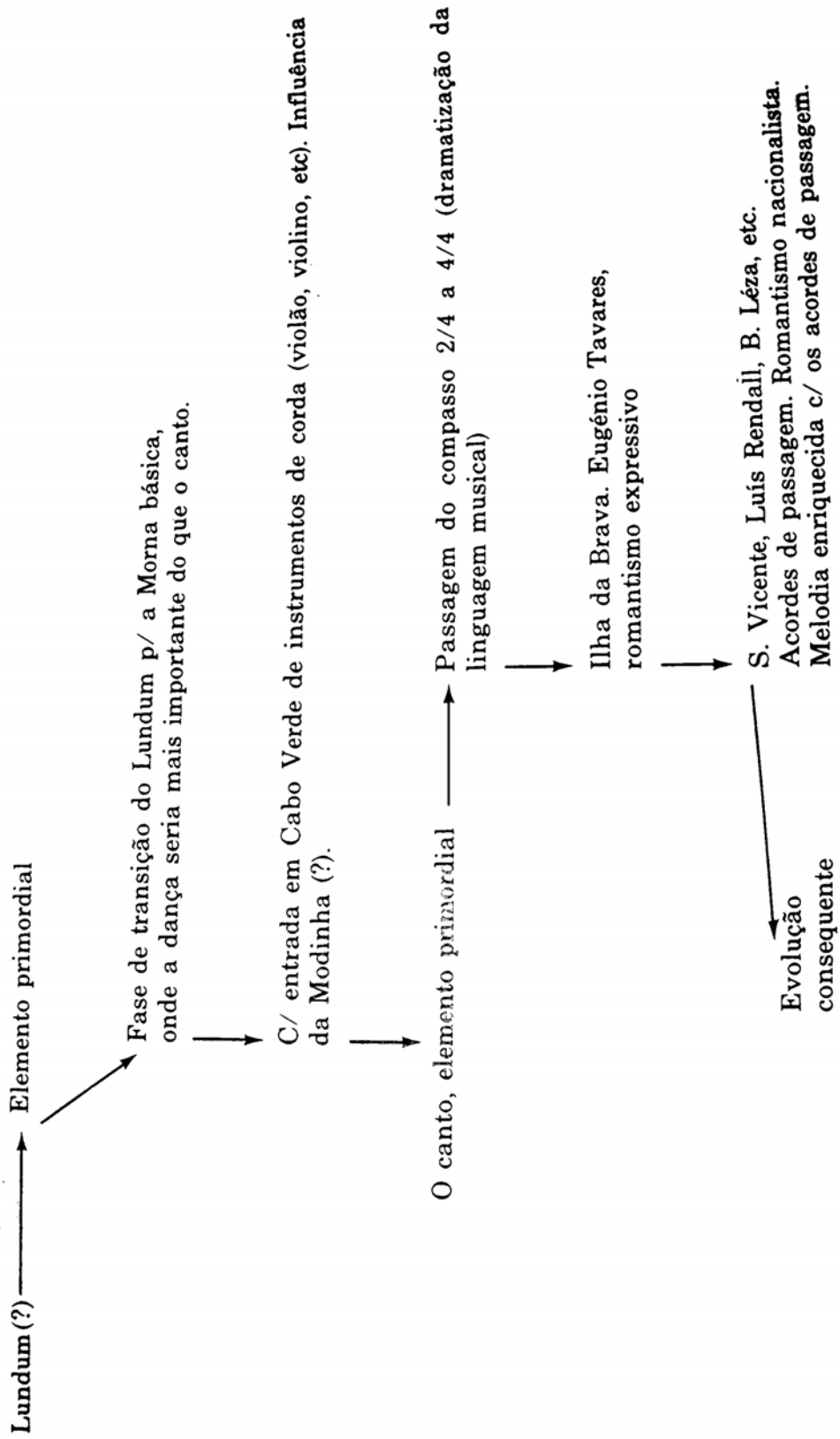
Deixou-me a dor de o ter e de o perder;  
Deixou-me a dor de não poder morrer,  
Crucificada nesta esp'rança em flor,  
De ainda recobrar o seu amor.

Sorveu, num beijo, toda a minha vida,  
E me deixou quebrada, esmaecida...  
Depois abandonou-me só na estrada,  
Morta como uma estrela já apagada.

Então bradei a minha mágoa infinda,  
Até romper no céu a aurora linda.  
E a minha honra, lágrima perdida,  
Rolou e se sumiu no pó, sem vida.

Se vísseis, caçadores sem bondade,  
Que o abandono é como uma orfandade,  
Jamais desninharíeis passarinhos  
Para os lançar à lama dos caminhos!

## Fases evolutivas da Morna



**Esquema para a compreensão de uma possível origem da Morna.  
(Estudo comparativo c/ o fado português).**

