



Rui Guilherme Figueiredo da Silva

**EXEMPLO COSMOPOLITA:  
JOÃO VÁRIO, ARMÉNIO VIEIRA E  
JOSÉ LUIZ TAVARES**

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
2013



Faculdade de Letras

**EXEMPLO COSMOPOLITA:  
JOÃO VÁRIO, ARMÉNIO VIEIRA E  
JOSÉ LUIZ TAVARES**

**Ficha Técnica:**

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Dissertação de Doutoramento</b>
<b>Título</b>	<b>EXEMPLO COSMOPOLITA – JOÃO VÁRIO, ARMÉNIO VIEIRA E JOSÉ LUIZ TAVARES</b>
<b>Autor</b>	<b>Rui Guilherme Figueiredo da Silva</b>
<b>Orientador</b>	<b>José Luís Pires Laranjeira</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>3º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino</b>
<b>Área científica</b>	<b>Literatura</b>
<b>Data</b>	<b>2013</b>





## **AGRADECIMENTOS**

Ao Doutor Pires Laranjeira, pela orientação desta tese e a amizade de quase vinte anos.

Ao Doutor Osvaldo Manuel Silvestre, pelo incentivo, a disponibilidade e a ajuda constantes.

Aos Doutores José Augusto Cardoso Bernardes e Paulo Silva Pereira, pela resposta pronta e cordial a todas as minhas dúvidas académicas.

Ao Olavo Bilac e ao Alector Ribeiro, com um abraço de saudade.

Ao J. L. Hopffer C. Almada e ao José Luiz Tavares, cujas palavras justificam este trabalho.

Ao Marco e à Micas, pela capa e pelos dias que não de vir.

Aos meus pais, Gaspar e Olga, à minha mulher, Vita, às minhas irmãs, Nini, Guida e Xana, aos meus cunhados, Tó, Thomas e Pedro, aos meus sobrinhos, Gui, Gabriel, Tomaz e Laura – agradeço tudo.



## RESUMO

Este estudo apresenta uma reflexão sobre as obras poéticas de João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares. Caracterizadas por uma expressão complexa e por um propósito cosmopolita, elas sustentam hoje a definição de um paradigma poético que se distingue do cânone instituído pelo modernismo neorrealista e nacionalista.

A primeira parte começa por analisar os princípios e os juízos da crítica da poesia cabo-verdiana que, entre as décadas de 1940 e 1980, promovem o predomínio das estéticas neorrealistas e nacionalistas. Os exercícios de periodização literária e o teor prescritivo da crítica marxista, em que pontifica o nome de Manuel Ferreira, exercem uma influência determinante no âmbito do sistema literário cabo-verdiano. Exemplos desta autoridade são, por um lado, a proscrição da poesia anterior a *Claridade*, e, por outro, a circunscrição das “novas gramáticas” dos anos 70 ao âmbito da representação da “saga histórica”.

O ponto seguinte revisita as opiniões críticas de T. Tio Tiofe e Arménio Vieira, apresentadas, pelos anos 70, nas “Epístolas ao meu irmão António” e nas páginas culturais do jornal *Voz di Povo*, respetivamente. Além de testemunharem a progressiva aproximação de Vieira às convicções de Vário, estas notas e comentários preparam e acompanham a afirmação de um novo modelo crítico, mais atento ao trabalho exercido sobre a linguagem poética e aos diálogos estabelecidos com diferentes textos e autores das literaturas estrangeiras (de língua portuguesa ou não). As opções do júri dos Jogos Florais 12 de Setembro, os critérios editoriais da revista *Raízes* e o ideário da antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*, entre outros, sustentam entretanto o aparecimento de uma nova geração de poetas, quase todos ligados ao Movimento Pró-Cultura, e que têm em José Vicente Lopes e José Luís Hopffer C. Almada os seus principais teóricos e críticos.

A segunda parte deste trabalho divide-se em três capítulos, dedicados a cada um dos poetas estudados.

O texto sobre João Vário começa por reavaliar o discurso crítico em torno dos seus nomes literários, situando-os relativamente ao exemplo de Fernando Pessoa e às teorias da complexidade social dos espaços crioulos. Em seguida, revisita o ambiente cultural e literário em que se forma João Vário, em Cabo Verde e (sobretudo) em Portugal, destacando as correntes existencialistas e metafísicas dos anos 50 e 60 e relevando a influência que elas tiveram na definição da sua poesia filosófica e neobarroca (como demonstram os *Exemplos Geral e Relativo*). A partir de George Steiner, o mesmo capítulo procura depois identificar algumas das causas da dificuldade (ontológica e contingente) da poesia de Vário. Consciente da condição por vezes ininteligível dos *Exemplos*, este ensaio termina com duas aproximações de Vário às obras assinadas por G. T.

Didial (a propósito do tema da verosimilhança) e por T. Tio Tiofe (a propósito da singularidade genológica e das deslocações geopolíticas dos *Livros de Notcha*).

O capítulo dedicado a Arménio Vieira, que constitui a parte nuclear deste estudo, começa por rever os principais tópicos e postulados da crítica da sua obra poética. Traça depois o percurso intelectual e artístico que parte do teor político dos seus primeiros poemas, do tempo de *Seló* (1963) e de *Ariópe* (1974), e termina com os critérios de exclusão do inaugural *Poemas*, publicado em 1981. A invenção de Silvenius, instigada por um excerto do *Exemplo Próprio* de Vário, bem como o tríptico que encerra os *Poemas* de 1981, dedicado a C. Valcorba e a Manuel Ferreira, assinalam então o abandono definitivo das estéticas neorrealistas e nacionalistas cabo-verdianas (e que inclui a condenação dos desvios totalitários do PAIGC). Segue-se a análise de alguns aspetos solipsistas da herança romântica de Vieira, que o conduzem à condição apátrida e cosmopolita de um bibliotecário de Babel (segundo a narrativa de Borges). Este capítulo prossegue com a observação de alguns exercícios de imitação de estilos alheios, entre os quais se encontra uma importante homenagem a João Vário, e termina com o exame de alguns cantos em louvor de diferentes figuras maiores da literatura e da filosofia (como sejam Homero, Heraclito, Espinosa, Pessoa ou Jorge Luís Borges).

À semelhança do que sucede com João Vário, o capítulo sobre José Luiz Tavares começa por situar as coordenadas da sua formação cabo-verdiana, marcada pelo ideário da geração de *Mirabilis*, e do seu confronto posterior com a geração portuguesa que lhe é contemporânea. A exuberância lexical e metafórica de Tavares irá então opor-se ao prosaísmo e ao niilismo que, comumente identificados com Manuel de Freitas, dominam a poesia portuguesa dos anos 90 e do início do novo século. O ponto seguinte deste capítulo é dedicado à tradução de *Paraíso Apagado por Um Trovão* para a língua cabo-verdiana. As opções vocabulares e as frequentes paráfrases da versão crioula testemunham a escassa relação do português literário de Tavares com a sua língua materna; e confirmam, além disso, os muito diferentes estádios de maturidade artística destes dois idiomas. O penúltimo texto deste capítulo revisita “A deserção das musas”, de *Agreste Matéria Mundo*, onde Tavares, a partir de Burke, Heidegger ou Adorno, e na companhia de Rilke, E. M. Cioran ou Manoel de Barros, medita “em chave lírica” sobre a condição atual do poeta e da poesia. O regresso ao *Paraíso Apagado por Um trovão* pretende demonstrar, por fim, como a hospitalidade cosmopolita da poesia de José Luiz Tavares permitiu e promoveu a reconfiguração artística de Cabo Verde.

Palavras-chave: cânone, crítica literária, poesia, cosmopolitismo, João Vário, Arménio Vieira, José Luiz Tavares



## ABSTRACT

This study presents a reflection on the poetic works of João Vário, Arménio Vieira and José Luiz Tavares. Their works, being characterized by a complex expression and a cosmopolitan purpose, sustain the current definition of a poetic paradigm which differs from the canon settled by the neorealist and nationalist modernism.

The first part begins with an analysis of the principles and the judgments of the critic on Cape Verdean poetry, which, during the decades from 1940 to 1980, promoted the predominance of the neorealist and nationalist aesthetics. The exercises on literary periodization and the prescriptive nature of the Marxist critic, on which Manuel Ferreira pontificates, exercise a decisive influence on the Cape Verdean literary system. As an example of this authority we have, on one hand, the proscription of the poetry preceding *Claridade* and, on the other hand, the circumscription of the “new grammars” from the 70s to the field of the representation of the “historic saga”.

The next point revisits the critical opinions of T. Tio Tiofe and Arménio Vieira, presented in the 70s in the “Epistles to my brother António” and in the cultural pages of the newspaper *Voz di Povo* respectively. Besides giving evidence of Vieira’s gradual approach to the convictions of Vário, these notes and comments prepare and support the establishment of a new model of critic, which pays more attention to the work done on poetical language and to the dialogues established with various foreign texts and authors (Portuguese speaking or not). The choices made by the jury of the poetic contest *Jogos Florais 12 de Setembro*, the editorial criteria of the magazine *Raízes* and the mindset presented in the anthology *Mirabilis – De Veias ao Sol*, among others, sustain meanwhile the appearance of a new generation of poets, who are, almost all of them, connected to the group Movimento Pró-Cultura and who recognize José Vicente Lopes and José Luis Hoppner C. Almada as their most important theorists and critics.

The second part of this work is divided into three chapters, each one dedicated to one of the studied poets.

The text on João Vário begins reevaluating the critical discourse around his literary names, placing them in relation with the example of Fernando Pessoa and with the social complexity of the creole spaces. Next, it revisits the cultural and literary environment in which João Vário acquired his education, in Cape Verde and (mostly) in Portugal, emphasizing the existentialist and metaphysical currents of the 50s and 60s and stressing the influence they had in the definition of his philosophical and neo-baroque poetry (as visible in *Exemplo Geral* and in *Exemplo Relativo*).

Taking George Steiner as an impulse, this chapter tries to identify some of the reasons for the difilculty (ontological and contingent) in the poetry of Vário. Aware of the sometimes

unintelligible condition of *Exemplos*, this essay ends with two approaches from Vário to the works signed by G. T. Didial (concerning verisimilitude) and by T. Tio Tiofe (concerning the singularity of the literary gender and the geopolitical replacements of *Livros de Nocha*).

The chapter dedicated to Arménio Vieira, which constitutes the central part of this study, begins reviewing the main topics and postulates of the critic on his work. It then draws the intellectual and artistic development, which starts with the political nature of his first poems, at the time of *Seló* (1963) and *Ariópe* (1974), and ends with the criteria for exclusion of the inaugural *Poemas* published in 1981. The invention of Silvenius, incited by an excerpt from Vário's *Exemplo Próprio*, as well as the triptych which closes the *Poemas* from 1981, dedicated to C. Valcorba and to Manuel Ferreira, mark the definite abandonment of the Cape Verdean neorealist and nationalist aesthetics (which includes the disapproval of the PAIGC's totalitarian tendencies). This part then continues with an analysis on some of the solipsistic aspects of the romantic heritage of Vieira, which lead him to the stateless and cosmopolitan condition of a Babel's librarian (according to Borges's narrative). This chapter goes on observing some exercises on the imitation of other authors' styles, among which there is an important tribute to João Vário, and ends examining some paeans of praise to various significant philosophers and literates (such as Homer, Heraclitus, Espinosa, Pessoa or Jorge Luís Borges).

Similar to the structure of the former chapter, the chapter about Luiz Tavares begins with the coordinates of his Cape Verdean education, influenced by the ideas exposed through the *Mirabili*'s generation, and of his later confrontation with his contemporary Portuguese generation. The lexical and metaphorical exuberance of Tavares will then oppose to the prosaicism and nihilism which, normally associated with Manuel de Freitas, dominate the Portuguese poetry of the 90s and of the beginning of the new century. The next point of this chapter is dedicated to the translation of *Paraíso Apagado por Um Trovão* into the Cape Verdean language. The vocabulary choice and the frequent paraphrases in the creole version witness the poor relation of the author's literary Portuguese to his mother tongue; and confirm, furthermore, the very different stadiums of the artistic maturity of these two languages. The penultimate part in this chapter revisits the "desertion of the muses", in *Agrete Matéria Mundo*, where Tavares, taking Burke, Heidegger or Adorno as an impulse, and in the company of Rilke, E. M. Cioran ou Manoel de Barros, meditates in "lyrical key" on the present condition of the poet and poetry. The return to *Paraíso Apagado por Um Trovão* tries to demonstrate, at last, how the cosmopolitan hospitality of the poetry of José Luiz Tavares enabled and promoted the artistic reconfiguration of Cape Verde.

Keywords: canon, literary criticism, poetry, cosmopolitanism, João Vário, Arménio Vieira, José Luiz Tavares

## APRESENTAÇÃO

### 1.

Este estudo apresenta uma reflexão sobre o trabalho poético de João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares a partir dos contextos dos seus anos de formação artística, dos processos de receção das suas obras, das relações que estas estabelecem com outros autores e tradições literárias e (ainda) dos feixes de sentidos éticos e estéticos que nelas podem ser colhidos. Afastando-se do neorrealismo e do nacionalismo característicos das gerações precedentes, cuja afirmação crítica no sistema literário cabo-verdiano será averiguada no início desta dissertação, estes autores fundam um novo paradigma poético que pode definir-se pela complexidade e pela vocação cosmopolita das suas obras. Assim, à revelia do governador que, em *O Eleito do Sol*, de Arménio Vieira, condena a citação de *certos figurões estrangeiros*, estes poetas recusam o *armário nacional da vaidade ou da pequenez*, segundo os versos de João Vário, e fazem das suas obras o lugar da hospitalidade incondicional com que Jacques Derrida definiu a ética cosmopolita.

As perspetivas alicerçadas nas relações entre a literatura e os discursos identitários, nacionais ou políticos, sejam eles de interesse pós-colonial ou lusófono, têm vindo a dominar, de forma hegemónica, a teoria e a crítica das literaturas africanas. Tais investigações e interesses, que têm alcançado resultados de inegável valor e proveito, tendem, porém, a marginalizar certos escritores (ou certas obras) que não podem ser apresentados como exemplo dos seus princípios. É o caso de João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares, neste estudo sujeitos a uma leitura hermenêutica e pragmática que, não desprezando o contexto cultural ou social de onde emanam as suas obras, não pretende tomá-las como mero instrumento de outras disciplinas das ciências humanas. Os três poetas escolhidos reivindicam aliás a autonomia das suas obras, particularmente em relação aos processos de configuração identitária nacional ou pós-colonial.

Duas consequências fulcrais defluem dos princípios adotados neste estudo. Quanto ao capítulo I da parte I, dedicado aos confrontos e aos deslocamentos ocorridos entre os agentes que estabeleceram a periodização e o cânone hoje instituídos em Cabo Verde, ela não pretende apresentar outra (periodização) ou outro (cânone) que lhes sejam alternativos. Se a formação do cânone literário *é sempre efetuada a partir dos valores, dos critérios e dos juízos de um tempo presente* – como recorda Aguiar e Silva –, e se isso *implica necessariamente a sua contingência e mobilidade*, então a atual deslocação destes três poetas para o centro do cânone cabo-verdiano não deixará nunca de sujeitar-se ao instável veredito dos seus leitores contemporâneos ou vindouros. Advertia recentemente Manuel Gusmão, a este propósito, que o presente não deve ser encarado como *a medida de todas as coisas*.

Quanto à parte II deste estudo, será consequência dos princípios nele adotados, e em primeiro lugar, a localização de João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares numa *geografia que volve absolutamente literária* (como disse António Cabrita a propósito de Tavares); deles resulta também a observação da vida ou do mundo inscritos no poema pelo prisma da experiência meditada e cultivada (de que o mesmo poema será a mais depurada manifestação verbal); por fim, eles determinam a consideração dos processos expressivos implicados na obra mais do que da matéria que a precedeu (e que naquela se transforma radicalmente).

A primeira destas consequências ajusta-se particularmente a Arménio Vieira, o autor central do *corpus* desta tese. Vieira aprende com João Vário, pelos meados dos anos 70, e lega depois o seu exemplo ao jovem José Luiz Tavares, já pelos anos 80. A sua obra é a mais determinante para a mudança do gosto, como provam os Jogos Florais 12 de Setembro, a epígrafe da antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol* ou o testemunho de José Vicente Lopes quando, em 1992, conversando com João Vário, reconhece que era Arménio Vieira quem mais estava influenciando os jovens escritores cabo-verdianos. A atribuição do Prémio Camões em 2009 veio caucionar institucionalmente um facto já admitido pelos agentes do sistema literário cabo-verdiano. Mas se Vieira é hoje o mais notável bibliotecário da Babel cabo-verdiana, as obras de João Vário e de José Luiz Tavares são igualmente *exemplo* do paradigma *cosmopolita* que esta tese se propõe investigar.

## 2.

A parte I deste estudo é dedicada aos discursos críticos cabo-verdianos que, desde a década de 40 do passado século, discutem a função, a periodização ou o cânone da literatura cabo-verdiana. A averiguação da vertente dominante até aos anos da Independência, orientada pelos sentidos e as formas do Neorrealismo, irá partir, no ponto I.1.1., da leitura dos primeiros textos de Manuel Ferreira e dos princípios periodológicos, progressistas e nacionalistas neles inscritos. Será então ponderada a sua filiação nos procedimentos historiográficos oitocentistas estudados por Hans Robert Jauss ou Antoine Compagnon.

A partir do entendimento da literatura como sistema, conforme propõe Itamar Even-Zohar, e considerando a necessária adequação teórica de cada um desses sistemas, procura-se depois situar o caso cabo-verdiano no quadro da hierarquização heterónoma que, na terminologia de Pierre Bourdieu, define genericamente as instituições literárias africanas. Quanto ao peso relativo dos diferentes agentes do sistema literário do Cabo Verde colonial, este ponto I.1.2. intenta ainda compreender as causas do protagonismo assumido pelos intelectuais responsáveis pela sua crítica.

O ponto I.1.3. deste capítulo desenha um trajeto do discurso crítico que parte de José Osório de Oliveira (1944), o primeiro comentador influente de *Claridade*; passa depois por Manuel

Ferreira (1947), cuja doutrina exige a superação da resignação barbosiana; prossegue com a teorização neorrealista de Amílcar Cabral (1952) e a superação do internacionalismo comunista de Pedro da Silveira (1954); segue depois pela leitura transgeracional e freyriana de Gabriel Mariano (1959) e pela condenação das periodizações e das leituras individuais em Alfredo Margarido (1960); assinala entretanto a disputa entre o marxismo lukacsiano de Manuel Ferreira e o existencialismo de Alfredo Margarido (1962), ensaísta que alarga o espectro poético cabo-verdiano definido por Jaime de Figueiredo (1961); por fim, recorda a recusa da negritude, a aceitação do evasão e a valorização da herança pré-claridosa em Arnaldo França (1961). A este percurso acrescenta-se a revisitação dos concursos de Literatura Ultramarina, destacando-se o caso de Nuno de Miranda, e a reavaliação de *Certeza* (de onde partira este poeta) enquanto geração literária. Finalmente, contrariando a permanência da constante poética claridosa, recorda-se a rutura ideológica africanista da Nova Largada, inspirada por Manuel Duarte e protagonizada por Onésimo Silveira (1963).

As considerações de Frank Kermode a propósito da necessária criação de apócrifos por parte do cânone introduzem a revisitação do caso dos clássicos cabo-verdianos, proposta no subcapítulo I.1.4. Traça-se então um novo percurso diacrónico, agora considerando a crítica que avalia a produção pré-claridosa. Nele se compreendem as intervenções de carácter modernista, como a de Quirino Spencer Salomão (1934); as defesas das formas e dos temas clássicos, assinadas por Pedro Monteiro Cardoso (1934) ou José Lopes (1952); a rutura estética ou ideológica radical, como sucede em Jaime de Figueiredo (1961) e em Pedro da Silveira (1954); ou a apreciação moderada e contextualizada da poesia de moldes clássicos, como acontece em Amílcar Cabral (1952), António Aurélio Gonçalves (c. 1976) ou Arnaldo França (1962). Concluindo, procura-se perceber a possível relação entre a ausência de uma literatura colonial em Cabo Verde e essa longa proscrição dos pré-claridosos que Manuel Ferreira reitera ainda em 1977.

O ponto I.1.5. deste capítulo revisita a última fase da crítica e da historiografia literárias de Manuel Ferreira; por um lado, busca-se então surpreender nos seus enunciados as consequências da emergência da estética da receção, da intertextualidade transnacional, da mitocrítica ou da mitanálise; por outro lado, observa-se a permanência da opção por uma crítica e uma literatura de afirmação histórica e nacional(ista).

O capítulo II deste estudo pretende esclarecer a emergência dos postulados que, desde o exterior (João Vário) ou desde o interior (Arménio Vieira) do grande *corpus* crítico neorrealista e nacionalista, irão sustentar, de um ponto de vista teórico, a viragem estética do trio poético de *Seló* (1962) e a irrupção da geração universalista do Movimento Pró-Cultura. O palco principal desta mudança é a redação do jornal *Voz di Povo*, onde Arménio Vieira recebe, avalia, assimila e

divulga as opiniões sobre a literatura de Cabo Verde expendidas nas duas primeiras epístolas de T. Tio Tiofe ao seu irmão António. No subcapítulo I.2.1. distinguem-se as convicções de Vário e Vieira a respeito da poesia de intervenção social, recupera-se deteção, por parte de Tiofe, de quatro períodos sociológicos e duas fases estéticas na poesia moderna de Cabo Verde – no mesmo texto em que anuncia a condição inefável da(s) identidade(s) –, e destaca-se a intervenção de modelos teóricos e estéticos cosmopolitas no mesmo T. Tio Tiofe. Os equívocos gerados em torno da afirmação de uma poesia que *nada tinha que ver com os problemas específicos de Cabo Verde*, tratados em diferentes momentos deste estudo, encerram este ponto dedicado às epístolas e às *artes poeticae* de João Vário.

As opiniões de Arménio Vieira sobre a crítica e a poesia de Vário são retomadas e desenvolvidas em seguida, no subcapítulo I.2.1.1. deste estudo. O acerto premonitório de Vieira é hoje evidente – e reflete-se aliás em alguns exercícios e convicções do trabalho aqui apresentado. As referências ao hermetismo, ao idealismo e ao pendor barroco de Vário, bem como o apelo ao esforço de leitura e de superação das suas dificuldades contingentes e ontológicas (na classificação de George Steiner), evidenciam a importância destes comentários de Vieira. Mas este poeta reitera também a necessidade de elevar quer a qualidade da poesia cabo-verdiana, através da renovação dos seus temas e da sua linguagem, quer o gosto ou a exigência do seu público leitor. Algumas destas convicções repetem-se em outras anotações e páginas estéticas de Vieira, e delas se ocupa também este ponto I.2.2. Um poema de Mário Fonseca permite-lhe recordar a necessidade de estudar a arte da poesia; a vanguarda surrealista cauciona a importância da literatura pretérita; a tradição fabulística oferece-lhe uma ética social da rebeldia plasmada em chave lírica.

Entretanto, a maior exigência estética e a alteração do gosto poético manifestam-se em outros *fora* culturais e artísticos de Cabo Verde. O subcapítulo I.2.3. demanda nos Jogos Florais 12 de Setembro (realizados em 1976 e coordenados por Ovídio Martins) e nos critérios editoriais da revista *Raízes* (dirigida por Arnaldo França) essa abertura estética e ideológica dos antigos ou dos novos agentes de consagração literária. A aceitação dos traços solipsistas ou misantropos da figura do poeta, com origem clássica e romântica, e da condição elitista da sua formação intelectual, conforme as vanguardas estéticas do século XX, são então invocadas a propósito da solidão artística de João Vário e de Arménio Vieira.

Em seguida, no ponto I.2.4., revisita-se o trabalho crítico de José Vicente Lopes e de José Luís Hopffer C. Almada, exemplar em vários aspetos para o estudo que aqui se apresenta. Do primeiro, demandam-se os princípios autorizados por diferentes teóricos internacionais, de entre os quais sobressai o Ezra Pound com que contacta no Brasil, e esclarecem-se as relações estabelecidas entre as estruturas sociais e poéticas cabo-verdianas firmadas pelos anos 80; do

segundo, recorda-se a formação do fundador do Movimento Pró-Cultura e diretor da revista *Fragmentos* e percorre-se o ensaio fundamental, longo de 70 páginas, publicado no coletivo *Cabo Verde: 30 Anos de Cultura (1975-2005)*. É neste texto que Almada estabelece uma ponte universalista entre José Lopes e João Vário; e ilustra, de modo exaustivo, o *novo paradigma* poético cabo-verdiano, segundo o estribilho colhido na oitava epístola de Tiofe. A naturalização da expressão realista em Cabo Verde e a exigência estética da linguagem poética são também sujeitas ao exame deste capítulo, que termina com uma afirmação kantiana sobre a condição desinteressada do juízo estético – herdada porém de um texto antigo de Jaime de Figueiredo.

O último subcapítulo da parte I propõe-se exibir os vasos comunicantes que unem alguns poetas da geração cabo-verdiana de José Luiz Tavares: são eles Valentinus Velinho, um metafísico da coloquialidade e da pátina literária, José Luís Hopffer C. Almada, um investigador dividido entre as políticas nacionais e universais da cultura, Mário Lúcio Sousa, um místico da cosmogonia não hesperitana, e António de Névada, um discípulo dos mestres modernos do ocidente e de Cabo Verde. Em conformidade com os propósitos deste estudo, a leitura breve destes poetas deve esclarecer a presença de Cabo Verde nos seus universos poéticos; mas este exercício pretende também, e em primeiro lugar, destacar a assimilação e a reprodução das mais amplas tradições modernas e cosmopolitas – e que os nomes de um T. S. Eliot e de um Jorge Luis Borges podem ali representar.

### 3.

A parte II deste estudo irá centrar-se em diferentes aspetos da formação, da receção e dos sentidos das obras poéticas dos protagonistas do atual paradigma cosmopolita da poesia cabo-verdiana: João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares.

O primeiro aspeto da obra de Vário aqui observado, e que se desdobra nos pontos II.1.1., II.1.1.1. e II.1.1.2., diz respeito ao sistema dos seus nomes literários. Depois das referências preliminares à voz coletiva que nos *Exemplos* supera o registo autobiográfico e à receção da heteronímia pessoana na década cabo-verdiana de 80, são consideradas as teses de Ana Salgueiro Rodrigues e de Osvaldo Manuel Silvestre a respeito da condição falsa ou falhada dos heterónimos de Vário e justifica-se o estatuto axial deste nome, na esteira de Osvaldo Silvestre. Ainda na prossecução das propostas deste ensaísta, revisita-se a narrativa do filho pródigo atribuída a Tiofe e são enumeradas as zonas de contacto entre os autores de *Notcha* e dos *Exemplos*. Já em reação às formulações culturalistas de Ana Salgueiro Rodrigues, são entretanto reapreciadas algumas aporias das poéticas da criouldade antilhana e angolana (respetivamente protagonizadas por Édouard Glissant e por Francisco Soares).

O subcapítulo II.1.2., dedicado à formação de João Vário, resume a sua biografia estudantil primeva, onde relevam as figuras de Baltasar Lopes da Silva e de António Aurélio Gonçalves, e demanda o retrato do artista quando jovem no contexto da Coimbra e da Lisboa dos anos 50 e 60, época em que uma nova ambição cosmopolita propunha a superação da estética presencista através do regresso a Pessoa ou da receção informada da metafísica de Eliot, da complexidade de Pound ou do existencialismo de Camus. A apreciação breve de *Horas sem Carne* e o seu cotejo com as propostas do “Texto 1” de *Êxodo* permitirá perceber as razões da recusa dessa primeira obra e as obsessões temáticas que dela Vário irá importar para a sua obra adulta.

É a partir deste ambiente português dos anos 50 e 60, em que emergem as vozes maiores de Herberto Helder e de Ruy Belo, que se passa depois para a leitura de alguns aspetos da poesia neobarroca de Vário, apresentada no ponto II.1.3. A complexidade da linguagem metafórica e muitas vezes obscura com que este poeta investiga os temas da morte, do exílio ou da condição trágica do seu tempo justifica a sua identificação com o barroco seiscentista e, em particular, com alguns atributos neobarrocos da poesia moderna.

As categorias da dificuldade poética propostas por George Steiner introduzem os dois pontos seguintes, II.1.4. e II.1.4.1., que procuram elucidar alguns motivos processuais ou semânticos da frequente ininteligibilidade da poesia de Vário. Subscrevendo a posição de Silvina Rodrigues Lopes sobre este tema, quando afirma que o hermetismo na poesia não deve ser lamentado nem sacralizado, propõe-se neste estudo a possibilidade relativa da sua elucidação: herdeiro da tradição evangélica da parábola, o poeta cabo-verdiano exorta o leitor a penetrar na mais obscura matéria dos seus versos. O subcapítulo sobre a complexidade, a reiteração, a imaginação e a identidade literária dos *Exemplos*, que parte da matéria política e autobiográfica de Vário, tenta também desvelar algumas estratégias (e.g., reiteração e citação) da simultânea criação do *corpo poético* e do *corpo político* de João Vário.

Os dois últimos subcapítulos dedicados a este poeta, II.1.5. e II.1.6., ensaiam a interpretação de alguns excertos dos *Exemplos* à luz do tratamento que os temas neles investigados recebem nas obras de G. T. Didial, para o caso da verosimilhança, e de T. Tio Tiofe, para o caso da solidão crítica dos *Exemplos* e dos problemas genológicos e geopolíticos dos *Livros de Notcha*. Autorizado pelo pendor derivativo da obra de Vário, este último ponto assinala ainda a presença da culpa e do perdão históricos no *Exemplo Precário*.

A parte que neste estudo se dedica a Arménio Vieira começa pelo levantamento dos principais temas e modos apontados pelos recenseadores da sua poesia; este exercício ajudará depois a dispor a matéria a estudar. Assim, serão averiguados, no II.2.1., os contributos críticos de Fernando J. B. Martinho ou José Vicente Lopes, para o caso de *Poemas*, de Inocência Mata ou Luís Carlos Patraquim, para o caso de *Mitografias*, e de Tiago Aires ou Pierrette e Gérard



Chandelar, para o caso de *O Poema, a Viagem, o Sonho*. Quanto aos critérios de arrumação dos livros de Vieira, serão entretanto aclaradas as causas e as implicações do abandono da diacronia do inaugural *Poemas* e da sua substituição pelas seriações orgânicas de *Mitografias* e de *O Poema, a Viagem, o Sonho*.

Tomando ainda como referência a seleção dos textos a incluir no primeiro volume de *Poemas* (1981), os subcapítulos II.2.2. e II.2.2.1. ocupam-se dos critérios que, no sentido contrário, terão levado à exclusão de muitos outros textos anteriormente publicados em diferentes jornais e revistas. Admite-se, entretanto, que alguns deles podem contribuir para o conhecimento da obra adulta de Vieira: serão os casos de “Evocação da minha infância”, uma glosa a Manuel Bandeira que deriva da anotação autobiográfica para as representações arquetípicas do Amor e da Morte; de “Poema”, outra glosa, esta a António Nunes, que introduz um matiz pessimista na manhã da revolução; ou de “Canta co alma, sem ser magoado”, uma canção eufórica da África crioula que é também uma síntese exemplar da memória literária popular e erudita da literatura de Cabo Verde. A leitura da poesia crioulografa de Vieira suscita ainda algumas considerações sobre a diglossia, a língua portuguesa e o património cosmopolita da literatura.

Os pontos II.2.3. e II.2.3.1. deste estudo tratam de um momento fulcral na vida literária de Arménio Vieira: em janeiro de 1976, este poeta inventa o nome Silvenius e assina com ele o poema com que reage à leitura de um excerto de João Vário. “Quem acordado com os seus sentidos iluminados de frente”, o primeiro verso desse texto, invoca ainda a crença na desmistificação própria do viajante metafísico que fizera descer a poesia do céu à terra; mas demonstra também a capacidade de reelaboração poética de Vieira, que dá forma definitiva a este poema-manifesto no “Prefácio a um livro futuro”. A utopia pasargadista descrita em “Caviar, champanhe e fantasia” representará, por sua vez, um Silvenius em botão, como o Álvaro de Campos do “Opiário” ou do “Soneto já antigo”. O tríptico programático com que encerram os *Poemas* de 1981 é então lido na sequência da invenção de Silvenius. Trata-se esta, conforme se procurará demonstrar, de uma sequência que enfrenta o suicídio social e identitário do poeta com o regresso do autor e da sua experiência sofrida no (ou do) mundo.

Muitas vezes identificado com a oposição de *Seló* (1962) ao poder colonial, Vieira foi também um crítico severo do sistema de Partido Único em Cabo Verde. Dessas duas fases ou faces do seu protesto político se procura dar conta nos pontos II.2.4. e II.2.4.1. A revolta perante a situação colonial está presente nos jogos intertextuais e experimentais de “Toti Cadabra” e de “Aliteração da pedra-vento”, em que afloram também os processos de bestialização próprios de Vieira; estes serão desenvolvidos entre as vítimas e os algozes de “Isto é que fazem de nós”, uma denúncia da reificação e do silêncio, “Aliteração da pedra-vento”, onde o mineral, o animal e o humano se confundem numa paisagem nordestina, ou “Bicho-gente”, cuja linguagem científica

registra a vida e morte da podridão social e moral. O lugar, o tempo e o destino de “Lisboa – 1971” servem, nesta mesma fase, a narração realista, lacunar e metafórica, de expressão a um tempo grandiloquente e coloquial, do emigrante que parte da África crioula para conhecer o logro da Nação plurirracial e pluricultural. Intelectual exilado no seu próprio mundo, porque consciente da origem e do (provável) destino do poder vigente, como afirma Edward Said, Arménio Vieira será uma das primeiras vozes críticas dos governos do PAIGC. A desmistificação do discurso do poder ensaiada em “Parábola”, por exemplo, há de afirmar, por contraste, a sua crença na pura gramática da poesia.

O subcapítulo II.2.5., dedicado ao solipsismo romântico de Vieira e à sua condição de *viajante sem passaporte* no universo da literatura, começa por recordar a sua partida de Cabo Verde a bordo do Náutilus capitaneado por “Nemo”, conforme explica o poeta a Michel Laban. Opondo-se ao caso de Corsino Fortes, que permaneceu fiel ao projeto político dos fundadores do Estado cabo-verdiano, Vieira advoga a necessária independência civil do poeta. No plano estritamente literário, esta atitude corresponderá a diferentes formas de elitização cultural que se repercutem, por sua vez, na assimilação ou na imitação de vozes alheias ou no entendimento da leitura enquanto reescrita das obras alheias. No final deste subcapítulo, a história da perdição e da remissão pelos livros narrada em *No Inferno* deverá acrescentar novos sentidos ao percurso do poeta Arménio Vieira.

A obra poética da maturidade de Vieira será marcada pela experiência borgeana da leitura, conforme se deseja demonstrar nas três sequências finais deste capítulo. A primeira delas, correspondente ao ponto II.2.5.1., começa por recuperar a hipótese de Robert Scholes sobre a leitura como modalidade da escrita; e implica-a depois no caso de Jorge Luis Borges, o cosmopolita exemplar. Após a observação da imitação do argentino em “Heraclito”, que recorre ao mais convencional emblema da passagem do tempo, bem como da glosa que, no mesmo *Mitografias*, revisita Pierre Reverdy, reproduzindo parte do património formal e imagético do francês, este capítulo demora-se na análise de “Canto do crepúsculo (fragmentos)”, uma homenagem de Arménio Vieira a João Vário incluída em *Poemas*: neste texto, em que reverbera também a voz de Saint-John Perse, serão então surpreendidos quase todos os traços distintivos dos primeiros *Exemplos*.

Os subcapítulos II.2.6. e II.2.6.1. prosseguem e concluem o levantamento dos dados que sustentam a inscrição de Arménio Vieira numa poética de índole cosmopolita. No caso vertente, trata-se de fazer da própria obra – ícone da Biblioteca de Babel – o lugar da mais ampla hospitalidade literária. O “Canto das Graças” com que, sob o mote de Borges, abre o livro *Mitografias*, é muito representativo dessa condição. O método que orienta a inquirição desta sequência vem emergindo, em parte ou no todo, em diferentes lugares deste estudo: detetadas as

fontes possíveis do poema, procura-se esclarecer a sua visão do mundo e a *ars poetica* que lhe dá forma através de uma análise cujas necessárias contextualizações não devem sobrepor-se ao texto do poema. A estes *poemas dos dons* segue-se a série dedicada a João Cabral de Melo Neto, intitulada “Dez poemas mais um”, onde se exige a sobriedade retórica própria da seca, se fixa a pétreia morte dos cemitérios gerais e se invocam os paraísos perdidos da infância, do amor ou da poesia. Em seguida, a análise do poema que epigrafa a antologia da geração mirabíllica, “Ser poeta”, suscita diferentes considerações sobre as dores pessoais do poeta-leitor, o uso de palavras alheias no contexto da diglossia e da periferia cabo-verdianas, a harpa eólica do romantismo inglês ou a definição da poesia enquanto corpo da música e espírito da liberdade. Este capítulo refere-se depois ao surrealismo tardio da geração de Vieira, obliquamente perceptível no poema dedicado ao precursor “Lautréamont, digo Conde”, um texto que reitera o interesse do Praiense pelas biobibliografias alheias (como pelas imagens do pesadelo, da morte, do mar ou do silêncio); por fim, apresenta-se um exame de “Retrato de poeta”, exemplo da presença das outras artes na poesia de Vieira.

As mais ostensivas expressões do pessimismo ou do niilismo de Vieira surgem em poemas como “Die Welt als Wille und Vorstellung”, que versa a permanente insatisfação das reses humanas, ou em “Hamlet”, onde ecoam as reflexões de Shakespeare acerca inutilidade da guerra, da glória ou das ações humanas e se confrontam as noções da inanidade da logorreia e da salvação pela palavra. Ainda que se reconheça a irredutibilidade da enunciação poética ao discurso sistemático da filosofia, perseguem-se (enfim) alguns postulados dos poemas que, entre as *Mitografias* e as *Derivações do Brumário*, irão dialogar com Sócrates, Platão, Schopenhauer, Nietzsche ou Ortega y Gasset. O esclarecimento das dificuldades contingentes dos poemas “Em Schopenhauer, o taurino Ortega...” e “Da conversa havida entre Íon...” deve permitir perceber os modos da assimilação pessoal da matéria filosófica convocada por Vieira e inferir, finalmente, a sua defesa da supremacia do sonho e da loucura sobre essa realidade que, como viu T. S. Eliot, a humanidade não pode suportar em demasia.

O último capítulo desta dissertação, dedicado a José Luiz Tavares, começa por averiguar o contexto da sua formação cabo-verdiana e portuguesa (paralela, neste aspeto, ao caso de João Vário). Na sequência da matéria sobre a geração mirabíllica já apresentada neste estudo, revisita-se no ponto II.3.1. a situação da poesia cabo-verdiana pelos meados dos anos 90. Nelson Saúte e Torcato Sepúlveda orientam este regresso ao “Tempo dos Iconoclastas”: são estes que reintroduzem os chamados temas universais na poesia do país crioulo (e.g., o amor, o tempo, a morte) e generalizam a *metaforização do discurso* declarada por Arménio Vieira. Integrando-se neste movimento de renovação da poesia cabo-verdiana, que tem o seu epicentro na cidade da Praia, Tavares dirige a juvenil *Aurora* e participa na antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*;

frustrada a publicação do original *Entre as Mãos e o Silêncio*, e vivendo já em Portugal, participa no *DN Jovem* e envia para a revista *Fragments* um conjunto importante de poemas, datados de 1994, que ensaiam a narração dos lugares errantes e crepusculares presentes na sua obra futura.

O subcapítulo II.3.1.1. dirige para o espaço português a averiguação da aprendizagem poética de Tavares. A colaboração assídua no *DN Jovem* suscita, num primeiro momento, o confronto deste poeta com a geração de Pedro Mexia ou José Mário Silva; depois, já na viragem do século, Tavares constrói uma poética que se opõe aos tópicos do “regressos ao real”, proposto por Joaquim Manuel Magalhães, e dos “poetas sem qualidades”, avançado por Manuel de Freitas. O caso solicita entretanto a aclaração da identidade do *ianque* e do *saxão*, por um lado, e da natureza das *vicissitudes domésticas*, por outro, que se recusam na rilkeana não carta a um não jovem poeta (do ciclo metapoético “A deserção das musas”). Esta cisão de Tavares com o gosto português dominante não impede, contudo, a deteção certas zonas de interseção entre a sua obra e o realismo rural de Joaquim Manuel Magalhães, o neorromantismo de Nuno Júdice ou a teoria estética de Fernando Guerreiro.

O recorte a um tempo clássico e moderno, a originalidade da expressão e da imagética e a profusão e raridade vocabulares são alguns dos tópicos que se reiteram nas recensões críticas a *Paraíso Apagado por Um Trovão*. De entre eles, o subcapítulo II.3.1.2 seleciona e desenvolve a questão dos raros vocábulos usados por Tavares, explorando a concomitante relação do seu repertório lexical com a língua cabo-verdiana. O problema em análise, que exige um cotejo exaustivo do original português com a versão traduzida para a língua cabo-verdiana, tem que ver com a suposta origem crioula dos arcaísmos exumados por Tavares. As observações de T. S. Eliot acerca da maturidade literária de uma língua ou a ideia de equivalência *dinâmica* em João Barrento devem contribuir para o esclarecimento das escolhas lexicais do autor e tradutor de *Paraízu Pagadu pa Un Strubon*.

Conforme se verá no ponto I.I.3.1. deste estudo, a averiguação das coordenadas estéticas e filosóficas de Tavares pode começar pela leitura da “Entrevista com Maria João Cantinho” hoje incluída na versão bilingue de *Paraíso Apagado por Um Trovão*. Além da herança dos poetas referidos – Rilke, Nemésio, Heaney ou Melo Neto –, dela importam os envios a Kant e à natureza do juízo estético, a Hofmannsthal e ao poeta que vibra como um sismógrafo, a Heidegger e à instabilidade da verdade poética (também assinalada por Vattimo), a Adorno e à emergência de uma estética da expressão ou a Deleuze e à proveitosa gaguez que aflige a linguagem poética. As considerações de George Steiner acerca da importância do autorretrato na arte atual introduzem depois a leitura de “Autorretrato provisório”, poema em que Tavares concentra vários traços distintivos da sua poesia – como a derrisão, a grandiloquência ou a herança de Hölderlin.

O ciclo “A deserção das musas (meditações poéticas em chave lírica)” constitui o objeto nuclear do ponto II.3.2. deste capítulo. A ideia de desaturização da arte que Walter Benjamin encontra em Baudelaire e a reflexão sobre a dessacralização do mundo que Martin Heidegger desenvolve a partir de Hölderlin organizam o quadro teórico de leitura desta sequência fundamental de Tavares. Se certa processualidade não metódica – e por vezes contraditória – aproxima estes poemas do género ensaístico (conforme ensina João Barrento), Tavares não permite nunca que esse pendor se sobreponha à ação e ao impacto da mais elevada expressão poética. O poema 1. de “A deserção das musas”, por exemplo, sustenta na lírica e na épica de Camões o ritmo sincopado da sua dicção e a estrutura causal da sua invocação.

O regresso ao universo de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, proposto nos subcapítulos II.3.3. e II.3.3.1., deverá elucidar alguns dos principais processos da transfiguração poética de Cabo Verde operada por Tavares. Entre eles, conta-se a reinvenção linguística e tropológica, a mediação de vozes oriundas de outros lugares literários ou a substituição do imaginário marítimo coletivo pelo universo rural da infância. À semelhança do que sucedeu com Arménio Vieira, o capítulo dedicado a José Luiz Tavares deverá fechar com a companhia de duas vozes maiores da poesia estrangeira – neste caso, João Cabral de Melo Neto e Vitorino Nemésio. A geografia literária das suas obras reconfigura também a ruralidade (e.g., “Veste-se de um negro quase luto”) e a insularidade (e.g., “Só tu guardas ainda esse oiro”) do arquipélago literário de Cabo Verde. Oriundos da vívida infância de Tavares, os corvos que (por fim) se despenham nos seus versos recebem no exemplo cosmopolita de Poe essa luz que quer afugentar *as irrevogáveis trevas*.



## PARTE I. DO REINO DE CALIBAN AOS EXEMPLOS COSMOPOLITAS

### CAPÍTULO 1. DO PARADIGMA CLARIDADE AO REINO DE CALIBAN

#### I.1.1. Manuel Ferreira e a afirmação da crítica nacionalista

No final de 1958, reunida a juvenília em *Horas sem Carne*, João Vário inicia a redação do *Exemplo Geral*. Em 1961, ano em que surge Timóteo Tio Tiofe, publica na revista *Êxodo* o Canto I do mesmo *Exemplo Geral*. Uma “Primeira epístola a Tiofe” e um “Poema para Toi”, depois integrados no *Primeiro Livro de Notcha*, são publicados em 1963. Este é o ano de *Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana*, assinado por Onésimo Silveira. Quando, pelo mesmo período, as duas antologias henriquinas celebravam o meio milénio do “Achamento de Cabo Verde”, a crítica da literatura produzida nas Ilhas vivia um dos seus momentos mais produtivos, polémicos e decisivos. Com meia dúzia de textos publicados entre 1959 e 1962, Manuel Ferreira tornar-se-á o mais influente promotor da historiografia e da análise da literatura de fundamentação marxista, nacionalista e teleológica, predominante em Cabo Verde até aos anos da Independência. É portanto com o autor de *Morabeza* que deve iniciar-se a revisitação sumária dessa corrente crítica, teórica e ideológica que instituiu a periodização e o cânone literários vigentes – os mesmos que, quanto ao *corpus* deste estudo, foram protelando a receção do paradigma fundado pelos *Exemplos* de João Vário, depois afirmado pelos *Poemas* de Arménio Vieira, e hoje confirmado na poesia de José Luiz Tavares.

É no centro oficial da discussão política e social da metrópole que, em 1959, Manuel Ferreira publica o ensaio “Consciência Literária Cabo-Verdiana – Quatro Gerações: *Claridade, Certeza*, «Suplemento Cultural» e *Boletim do Liceu Gil Eanes*”. Sujeito a revisões e acrescentamentos sucessivos, este texto tomou forma definitiva no capítulo “Uma expressão literária original”, incluído em 1985 na terceira edição de *A Aventura Crioula*. Como se verá no último ponto deste capítulo, tais alterações não atingiram os princípios fundamentais do criticismo de Manuel Ferreira. A versão de 1959 surge no número sobre “Literatura e Arte” da revista *Estudos Ultramarinos*, uma publicação do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos – ambos, revista e academia, nessa altura dirigidos por Adriano Moreira, o futuro Ministro do Ultramar. O volume promove um convívio político-ideológico próprio de um circo de feras. Além de Manuel Ferreira, nele colaboram Alfredo Margarido (com “Ensaístas ultramarinos”), Agostinho Neto (com “Fogo e ritmo”) ou Viriato da Cruz (com “Sô Santo”). Os nacionalistas angolanos, assim como Aguinaldo Fonseca, Arnaldo França e Gabriel Mariano, aparecem incluídos numa “Amostra

de poesia ultramarina” que rasurava a origem geográfica dos poetas representados para, segundo os editores, patentear a “unidade ultramarina” que os caracterizava<sup>1</sup>.

À revelia da convergência engendrada pela metrópole, outros sistemas ou subsistemas literários em formação, não menos interessados em caucionar a sua própria “unidade”, procuravam atribuir-se um rosto refratário a qualquer dissolução ultramarina. A demanda dos traços convergentes da literatura insular, objeto ainda de ensaios de Manuel Lopes e de Gabriel Mariano, passava pela reabilitação das gerações de *Claridade* e de *Certeza*, desde há cerca de uma década acusadas pelos jovens afro-nacionalistas de “evasionismo”, as duas, e de “universalismo”, a segunda. Assim Manuel Lopes e Manuel Ferreira discutem a presença africana na tradição cabo-verdiana, secundando Manuel Duarte (“Cabo-verdianidade e africanidade”, 1954) e Gabriel Mariano (“Negritude e Cabo-verdianidade”, 1958) e antecipando Onésimo Silveira (*Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana*, 1963); assim Gabriel Mariano procura contextualizar e justificar socialmente o “evasionismo” do Eugénio Tavares crioulografo e dos claridosos Jorge Barbosa e Manuel Lopes; assim conclui Manuel Ferreira que a geração do «Suplemento Cultural» assimilou o regionalismo dos claridosos e a consciência universalizante dos certezistas, encontrando-se por isso apta a “elaborar o mais vasto programa estético e cultural” até então realizado no Arquipélago (Ferreira 1959: 48)<sup>2</sup>.

A propósito da emergência do neorrealismo português, o autor de *Morabeza* começa por perguntar-se “se é acertado circunscrever a datas precisas os movimentos literários ou históricos” (Ferreira 1959: 31); mas este texto inaugura justamente essa segmentação da literatura cabo-verdiana em períodos dispostos num friso cronológico categórico. Eles correspondem, neste primeiro ensaio, a quatro gerações biograficamente separadas por quatro décadas e representadas pelas quatro revistas que titulam o artigo. A última delas – o *Boletim do Liceu Gil Eanes* (1959) – vem referida apenas no título e na “Nota” final que dá conta da recentíssima publicação<sup>3</sup>, sendo depois assimilada pela geração do «Suplemento Cultural» (1958). Contudo, o princípio seguido por Manuel Ferreira é já aquele que veremos enunciado na “Introdução” ao volume moçambicano de *No Reino de Caliban*, datada de 1980, e segundo o qual, em Cabo Verde como em Angola, não apenas se observava entre os poetas responsáveis pelas revistas locais “um parentesco literário e

---

<sup>1</sup> O processo será idêntico àquele que deteta Francisco Noa quando reflete sobre o “espaço-nação” configurado na literatura colonial de língua portuguesa: “a nação dominante na literatura colonial institui-se em oposição ou como negação de outras nações ou daquilo que as individualiza, ou lhes dá existência” (Noa 2002: 213).

<sup>2</sup> Esta ideia, repetida em “Uma página de Artes e Letras do Diário de Notícias dedicada a Cabo Verde”, de 1969, será ainda reiterada na antologia *No Reino de Caliban I*: “Relativamente à *Claridade* e *Certeza* como se situa o «Suplemento»? (...) Um ponto comum as identifica: a revelação da *cabo-verdianidade*. (...) De certo modo a gente do «Suplemento» realiza como que uma síntese destas duas revistas: a maturidade dos homens da *Claridade* e uma consciência mais segura do processo dinâmico social já implícito na *Certeza*” (Ferreira 1988: 150-151).

<sup>3</sup> Manuel Ferreira desenvolve esta nota no artigo “A propósito de mais uma jovem publicação cabo-verdiana”, in *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 123, dezembro de 1959, p. 15-16.



estético comum ou muito próximo” como “em cada nova geração se atestava o avanço no grau de consciência com que perspectivavam a realidade social, de par com a evolução estilística” (Ferreira 1984: 13). Uma idêntica configuração progressista pode perceber-se na apresentação dos autores destacados por Manuel Ferreira: Manuel Lopes e Jorge Barbosa para a primeira fase da *Claridade*, Teixeira de Sousa e António Aurélio Gonçalves para a segunda; António Nunes e Guilherme Rocheteau para a *Certeza*; e Gabriel Mariano para a geração do «Suplemento Cultural».

Conforme recordava Hans Robert Jauss em 1967, o ano da primeira *Aventura Crioula*, os grandes filólogos do século XIX “consideravam como seu objetivo supremo representar, através da História das obras literárias, a ideia de uma identidade nacional em busca de si mesma” (Jauss 2003: 19). José A. Bragança de Miranda, problematizando o conceito de cultura, acrescenta que o Iluminismo compreendia um “esquema linear histórico, que garantia um sentido da história, que se desenvolveria em patamares epocais”; ao Romantismo subsequente, porém, competirá “[a demolição d]esta versão da história, bastando recordar, a título de exemplo, a maneira como [Johann Joachim] Winkelmann fez da Grécia o modelo por excelência, se não mesmo o molde da cultura, abalando a visão linear ou em espiral da história” (Miranda 2002: 61). Neste sentido, foi quando o universalismo iluminista se fragmentou nas histórias nacionais que estas acolheram os estilhaços das antigas narrativas lineares e puderam ser entendidas “como séries acabadas, desde que as víssemos atingir o seu ponto culminante: politicamente, na realização do momento da unidade nacional; literariamente, no apogeu de um classicismo nacional” (Jauss 2003: 28)<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, e de acordo com Antoine Compagnon, assiste-se ao estabelecimento dos cânones nacionais; estes, por sua vez, partem do antigo exemplo eclesiástico: “Le canon a importé le modèle théologique en littérature au XIX<sup>e</sup> siècle, à l’époque de la montée des nationalismes, quand les grands écrivains sont devenus les héros de l’esprit des nations” (Compagnon 1998: 269). De *Claridade* aos anos da Independência, e nos seus traços gerais, será este o modelo adotado pela crítica cabo-verdiana de vocação marxista, próxima portanto de um Georg Lukács e atuante, como se verá, em quase toda a produção de Manuel Ferreira.

Na verdade, ainda que para Jauss “este nobre caminho” não passasse já, na segunda metade do século XX europeu, de “uma remota lembrança”, ele foi tardiamente percorrido pelos mais influentes construtores da periodização e do cânone cabo-verdianos. Esta sobrevivência do paradigma oitocentista tem que ver, historicamente, com os processos de emancipação política

---

<sup>4</sup> A partir de um postulado de T. S. Eliot – “a arte *nunca progride*, mas (...) o material da arte nunca é o mesmo” –, também João Barrento defende que não existe *progresso* na literatura: as epopeias atribuídas a Homero e a tragédia ática, por exemplo, estão entre as melhores obras até hoje criadas. Este ensaísta situa no historicismo de Walter Benjamin – que considera seletivo, subjetivo, descontínuo e complexo – o momento da superação da tradição oitocentista – que considera monumental, objetiva, total, aditiva e linear ou cíclica (cf. Barrento 1982: 7-33).

emergentes nas colónias africanas ao longo do século XX, também eles herdeiros das Luzes, da Revolução de 1789, do Romantismo ou das Independências americanas. Quanto ao princípio da unidade nacional de que fala Jauss, podemos surpreendê-lo ainda no “Comentário à 3.<sup>a</sup> edição” de *A Aventura Crioula* (1985), onde Manuel Ferreira cristaliza as hipóteses de harmonia social e cultural oriundas do ensaísmo claridoso e, em particular, de Gabriel Mariano. O autor de *Terra Trazida* vaticina então que, se o intelectual cabo-verdiano se colocar o problema da sua identidade coletiva, “será para chegar à conclusão de que é um todo harmonioso, a quem faltará tão só uma sedimentação mais profunda para tornar, de vez, sólida a unidade e a especificidade que não deve a ninguém” (Ferreira 1985: 9)<sup>5</sup>. Já a afirmação de um “classicismo nacional” que testemunhasse a maturidade literária insular, conforme o segundo requisito apresentado por Jauss, teria necessariamente de adquirir em Cabo Verde um sentido prospetivo. Imaginando-se filhos de uma Nação (ainda) sem Estado; impedidos de consagrar os seus poetas “clássicos”, que acusavam de subserviência estética e ideológica ao diapasão de Lisboa; privados de qualquer “realismo crítico” que, como pretendeu Lukács, pudesse ser recuperado como modelo estético para as gerações marxistas<sup>6</sup> – neste contexto, terão de ser os escritores parceiros do regionalismo brasileiro, do neorealismo português e da negritude francófona a assumir um estatuto exemplar no decorrer da sua própria época<sup>7</sup>. Assim as funções legitimadoras noutras latitudes endossadas ao passado canonizado serão cumpridas em Cabo Verde pelas expressões contemporâneas modernas – regionalistas, neorealistas e nacionalistas –, coetaneamente investidas dessa gravidade das obras e dos autores canónicos capaz de autenticar a maturidade emancipada da vida cultural de uma Nação.

Hoje, ultrapassado o período histórico da luta pela Independência, as consequências deste modelo crítico fixaram-se no “Percurso da Literatura Cabo-Verdiana” proposto no programa de

---

<sup>5</sup> Esta afirmação de unidade identitária – apoiada aliás em dois princípios anuladores da crioulação cultural: a *fixidez* e o *isolamento* – tem sido precisamente o campo privilegiado da antropologia política cabo-verdiana desde os últimos anos 90. Se não cabe aqui uma revisão crítica desse debate, deve no entanto assinalar-se que, segundo a tese com que José Carlos Gomes dos Anjos (1997) abriu a discussão, tal configuração teórica de uma unidade cultural e linguística só foi possível a partir da redução das diferentes expressões populares a uma suposta essência nacional tornada hegemónica e, como diria Pierre Bourdieu, colocada ao serviço dos interesses do escol mindelense envolvido no projeto claridoso.

<sup>6</sup> Apesar disso, ou precisamente por essa razão, Manuel Ferreira sugeriu, em *A Aventura Crioula*, que *Claridade* adotara o “realismo crítico” que antecederia o “realismo socialista” de *Certeza* ou da Nova Largada (cf. Ferreira 1985: 267 e 298).

<sup>7</sup> Significa isto que, se nos propomos acompanhar a instituição de um cânone literário cabo-verdiano, teremos de dispensar essa *longa duração* que num T. S. Eliot ou num Frank Kermode exige a promoção de um autor à condição de *clássico*. Ao longo do século XX, aliás, também os cânones nacionais das literaturas mais velhas foram incorporando, para além das obras oriundas de escolas clássicas, textos e autores românticos (como Byron, Schiller, Garrett), realistas (como Flaubert, Eça, Machado de Assis) ou modernos (como Whitman, Baudelaire, Manuel Bandeira), abrindo caminho à progressiva contemporaneidade dos clássicos. Sobre a implicação do passado literário na memória cultural no contexto anglo-saxónico, vejam-se os artigos de Herbert Grabes publicados nos números 17 (2001) e 21 (2007) de *REAL Yearbook of Research in English na American Literature*, respectivamente “Literary History and Cultural History: Relations and Difference” (p. 1-34) e “Constructing a Usable Literary Past: Literary History and Cultural Memory” (p. 129-143).

Língua Portuguesa em vigor nos liceus do país<sup>8</sup>. É este percurso, em rigor, uma reprodução exata da proposta que Pires Laranjeira apresentou no manual de *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995), da Universidade Aberta<sup>9</sup>. E porque se trata de um modelo assente em factos históricos comuns, o seu autor sugeria, numa comunicação proferida em 1997, no Brasil, a possibilidade de se proceder a uma periodização conjunta das cinco literaturas africanas lusógrafas:

A formação e o desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa, desde o primeiro livro impresso, em 1848, até à atualidade, passaram pela construção do ideal nacional no discurso. No discurso literário, o nacionalismo foi a antecipação da nacionalidade, modo específico da escrita se naturalizar como própria de uma Nação-Estado em germinação. A consciência nacional, no discurso literário, atravessou, assim, diversos estádios de evolução, desde meados do século XIX até à atualidade. (Laranjeira 2001: 37).

### **I.1.2. Coordenadas teóricas para uma revisitação da crítica cabo-verdiana**

Interessa entretanto assinalar as coordenadas teóricas fundamentais da presente revisitação da tradição crítica da poesia de Cabo Verde. A primeira dessas coordenadas tem que ver com o entendimento da literatura enquanto *sistema*. Subscreve-se aqui, com João Ferreira Duarte, “a confiança na superioridade dos modelos sistémicos para o estudo dos processos de formação de cânones” (Duarte 2006: 13) – bem como, pode acrescentar-se, do estabelecimento de diferentes fases ou períodos literários. Uma noção elementar de “sistema literário” foi apresentada por Itamar Even-Zohar, em 1990, no número de *Poetics Today* dedicado aos “Polysystem Studies”. Nas palavras do teórico israelita, tal conceito designa “[t]he network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called ‘literary’, and consequently these activities themselves observed via that network”. Ora a natureza especulativa e convencional desta noção de “sistema literário” invalida o estabelecimento *a priori* de qualquer elenco das atividades por ele reguladas, pois estas dependem sempre das eventuais faculdades de “adequação teórica” a cada “caso específico”:

Advocating the inclusion into or the exclusion of certain occurrences from the ‘system’ is not an issue of the systemic description of literature, but a matter of the greater or lesser ‘success’ that can be achieved by one procedure *vs.* another from the point of view of

---

<sup>8</sup> Refiro-me à institucionalização desta tradição historiográfica no Programa da disciplina de Língua Portuguesa para o 3.º Ciclo do Ensino Secundário, correspondente aos 11.º e 12.º anos de escolaridade, homologado pelo Ministério da Educação de Cabo Verde em 2001.

<sup>9</sup> Sobre este manual, escreveu Nelson Saúte que ele “cumprir os seus propósitos, que são apresentar, de forma didática, a história literária, escritores, obras, temas que marcam o surgimento e a afirmação das literaturas em questão. As perspetivas e as caracterizações são corretíssimas” (Saúte 1995: 11). O autor, Pires Laranjeira, advertia na abertura da obra: “As literaturas africanas encontram-se ainda numa fase heurística, ecdótica e maiêutica, faltando pois descobrir, retificar e destrinçar o trigo do joio” (Laranjeira 1995: 16).

theoretical adequacy. ‘Theoretical adequacy’ must of course be defended for each specific case, which is why there cannot be any *a priori* agreement about the activities which should or should not be considered ‘part of literature’. (Even-Zohar 1990: 28).

Apesar desta reserva, é no mesmo artigo que Even-Zohar apresenta a sua adaptação do esquema da comunicação de Roman Jakobson aos fatores envolvidos no conjunto que prefere designar por “polissistema literário”: o *contexto* como Instituição, o *código* como Repertório, o *emissor* como Produtor, o *recetor* como Consumidor, o *canal* como Mercado e a *mensagem* como Produto. Ora, a segunda coordenada teórica do presente estudo responde justamente à necessidade de adequação deste esquema ao sistema literário cabo-verdiano. Sucintamente, dir-se-ia que, no Cabo Verde colonial, a escassez de Consumidores e a anemia do Mercado livreiro tornaram hegemónico o papel da Instituição na definição dos Repertórios dominantes. Já a paralela e consequente ausência de diferentes agentes da Instituição literária – centros de ensino superior, casas editoras, prémios literários, associações de escritores, apoios governamentais, dicionários de autores, etc. – concentrou nos críticos o papel que, em outras latitudes, seria cumprido também ou sobretudo por aqueles outros agentes. Esta hipótese não pretende insinuar uma ação exclusiva da Instituição – e, dentro dela, dos seus críticos – na configuração da história e do cânone literários cabo-verdianos; mas admite a maior importância relativa destes *fator* e *agentes* no sistema insular quando confrontado, por exemplo, com o da França oitocentista que define o “campo literário” investigado por Pierre Bourdieu.

Apesar disso, também a lição do sociólogo francês deve ser aqui considerada. Na verdade, os sistemas literários cujos agentes, até há poucos anos, foram ao mesmo tempo protagonistas de outras áreas culturais e políticas do país, como são os casos de Cabo Verde e, em geral, da *literatura neoafricana*, de acordo com Janheinz Jahn, tornaram-se objetos privilegiados das propostas de Pierre Bourdieu sobre “a análise da posição do campo literário no interior do campo do poder” ou sobre a inquirição da “origem social” e das “propriedades socialmente constituídas” que permitem a afirmação de um determinado escritor ou estética literária (Bourdieu 1996: 246-247). Ora, os exemplos oriundos da África ou da América francófonas parecem confirmar, desde os trabalhos pioneiros de János Riesz, que os respetivos campos literários “sont caractérisés par l’absence d’autonomie, même relative, par rapport au champ du pouvoir, et par la hiérarchisation hétéronome” (Städtler 2001: 206)<sup>10</sup>. Este tipo de hierarquização verifica-se igualmente na África lusógrafa, em geral, e em Cabo Verde, em particular, porque também nos seus sistemas literários

---

<sup>10</sup> No artigo “Le Champ Littéraire”, de 1991, Pierre Bourdieu escreve que os campos de produção cultural «sont, à chaque moment, le lieu d’une lutte entre les deux principes de hiérarchisation, le principe hétéronome, favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement (...), et le principe autonome», favorável à independência da produção artística (cf. Bourdieu 1991: 6). Dois casos de aplicação das teorias de Pierre Bourdieu aos espaços africanos são os de David K. N’Goran, em *Champ Littéraire Africain – Essai pour Une Théorie* (Paris, L’Harmattan, 2009), e de Germain-Arsène Kadi, em *Le Champ Littéraire Africain depuis 1960 – Romans, Écrivains et Sociétés Ivoiriens* (Paris, L’Harmattan, 2010).

“os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam” (Laranjeira 1987: 21). Assim, inserindo-se “numa corrente de estudos sociológicos que tem buscado desvelar as relações entre elites intelectuais e a invenção de identidades nacionais” (Anjos 2002: 12) – relações que em Cabo Verde se estabelecem privilegiadamente no *campo literário* –, João Carlos Gomes dos Anjos (2002) e Gabriel Fernandes (2006) recorreram a alguns dos mais operativos instrumentos das teorias de Pierre Bourdieu, como de Georges Balandier ou Benedict Anderson, nas respetivas interpretações “da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós)colonial”, conforme o título da tese de doutoramento do atual reitor da Universidade de Santiago<sup>11</sup>. A deslocação do “campo literário” para o amplo “campo do poder” cultural e político implicada nestes exercícios da antropologia cabo-verdiana, hoje também marcados pela teoria pós-colonial, tem concorrido, na linha da anterior crítica marxista e nacionalista, para a hegemonia das leituras que articulam a “dominância artística (...) com outras dominâncias: política, ideológica, sociológica, histórica, psicossociológica, filosófica, etc., e, mesmo, factual-jornalística” (Abdala Junior 2007: 59), conforme se pode ler, em diferentes graus, na crítica de Benjamin Abdala Junior, Inocência Mata ou J. L. Hopffer C. Almada.

O último pressuposto teórico em favor da atenção aqui prestada à ação da crítica literária decorre do seu estatuto comum: trata-se, nas palavras de João Ferreira Duarte, de “um fator maior na produção, distribuição e consumo da literatura, logo na legitimação da autoridade dos autores e do reconhecimento de textos como «obras-primas» destinadas à canonização” (Duarte 2006: 52). No mesmo texto, o teórico português apresenta-nos uma síntese das teses de Cees J. van Rees sobre os “fundamentos institucionais da crítica” que podemos adequar neste momento ao sistema literário crioulo. Além de apresentar propostas periodológicas fundadoras, a crítica da literatura cabo-verdiana foi desempenhando ainda um papel capital na legitimação das formas literárias emergentes e no posterior estabelecimento do(s) seu(s) cânone(s). A consolidação da autonomia e da legitimidade da instituição crítica revela-se, no espaço insular, no prestígio dos seus fundadores (Jaime de Figueiredo, Arnaldo França ou Gabriel Mariano) junto dos críticos atuais (Manuel Veiga, J. L. Hopffer C. Almada ou Fátima Fernandes); fora do país, foi também determinante a autoridade dos investigadores pioneiros (Manuel Ferreira, Gerald M. Moser ou Maria Aparecida Santilli) na formação dos *scholars* atuais (Benjamin Abdala Junior, Inocência Mata ou Ana Mafalda Leite). É hoje também crescente a autoridade da crítica sobre “os responsáveis pela organização de antologias e materiais didáticos” (Duarte 2006: 53): quanto a estes, referimos já o

---

<sup>11</sup> O estado da arte para este ramo da antropologia cabo-verdiana pode ler-se no artigo “As «sombras» da *Claridade*: entre o discurso de integração regional e a retórica nacionalista”, de Victor Barros (2008). O investigador cabo-verdiano questiona as “possibilidades (...) da *Claridade* ser ou não uma forma de manifestação de uma consciência nacionalista, tendo em conta a defesa de uma suposta identidade regional, tributária da cristalização da mestiçagem e estribada na ideia de uma harmoniosa síntese étnico-cultural”. A resposta deste investigador está na abertura das “Considerações finais” do artigo: “*Claridade*: regionalista e lusotropicalista; não anticolonial e não nacionalista” (Barros 2008: 214).

caso exemplar do manual de Pires Laranjeira (facto não alheio, de resto, ao estado incipiente da crítica terciária endógena). Já os mais recentes volumes antológicos, sujeitos a alguma ansiedade panorâmica, têm sido menos sensíveis às orientações emanadas pelos mais ativos agentes da instituição literária cabo-verdiana<sup>12</sup>.

Quanto às influências da crítica que completam o quadro teórico de C. J. van Rees – sobre o público leitor, as instituições promotoras da literatura ou as editoras –, elas apenas adquirem consistência no Cabo Verde independente e, conforme as lições de Inocência Mata (2001 e 2007) ou B. Abdala Junior (2003), no interior do atual *macrossistema literário* da língua portuguesa.

Ainda a propósito das funções da crítica na construção da história e do cânone literários, diz-nos José María Pozuelo Yvancos que, no quadro das teorias sistémicas, “a questão não é o objeto em si mesmo mas a razão por que é esse o objeto e não outro, o mecanismo para a sua configuração” (Yvancos 2001: 439). A delimitação dos períodos literários e a escolha das suas “obras-primas” está fortemente condicionada, nesta perspetiva, pela “conceção de literatura” de cada crítico, ou seja, depende sempre de “uma «poética», na maior parte dos casos implícita, que suporta o regime de validade dos juízos que se proferem relativamente aos textos” (Duarte 2006: 55). Agindo numa espécie de gueto cuja expressão mais ou menos encriptada permitiu o acesso aos palcos institucionais (cf. Margarido 1980: 29)<sup>13</sup>, os críticos que em Cabo Verde se tornaram agentes de consagração literária (como diz Bourdieu) promoveram durante décadas uma conceção realista e nacionalista da literatura, que articulavam com as instâncias do poder e do contrapoder políticos e dos discursos da construção identitária. Seguindo a terminologia de Douwe W. Fokkema ([1983]: 21), dir-se-ia que a influência hegemónica desta corrente crítica acarretou o silenciamento ou a marginalização, a montante, dos códigos de grupo (*group codes*) próprios das expressões clássicas e românticas, bem como, a jusante, do idioleto (*idiolect*) criado por João Vário (na década de 1960 apenas aceite por Vítor Matos e Sá, José Blanc de Portugal ou Gastão Cruz).

Mas as práticas hegemónicas não impedem – antes parecem estimular – a emergência de discussões no campo da crítica literária. Na verdade, elas ocorreram, com razoável frequência, tanto entre os críticos da esfera marxista como entre estes e os partidários de uma expressão

---

<sup>12</sup> J. L. Hopffer C. Almada, organizador da antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*, há de reconhecer que muitos autores foram ali incluídos apenas por “ingénuo e solidário incentivo” (Almada 2005a: 273). O mesmo terá acontecido com os volumes *Destino de Bai – Antologia de Poesia Inédita Caboverdiana* (2008), de Francisco Fontes, e *Cabo Verde: Antologia de Poesia Contemporânea* (2011), de Ricardo Riso.

<sup>13</sup> Claro que o encriptamento da expressão para ludibriar a censura afetou igualmente, e em primeiro lugar, os próprios objetos literários. Veja-se, como exemplo, o que diz em J. L. Hopffer C. Almada sobre a geração de *Seló*: “O trio poético de *Seló* – Mário Fonseca, Oswaldo Osório e Arménio Vieira – destacou-se (...) por nunca ter cedido ao panfletarismo poético (...), em prejuízo do que de literário (...) tem a poesia. Pelo contrário, a necessidade de adequar o discurso poético anticolonial ao antidiscurso da censura e dos carniceiros da palavra obrigou o trio poético a uma elaboração poética até aos limites do hermetismo, num simbolismo de raiz, às vezes, surrealizante” (Almada 1998b: 142).

literária dita colonial ou ultramarina. A observação e a análise das diferentes tendências da crítica coexistentes desde a década de *Claridade* poderão, neste sentido, promover a matização do cânone e da periodologia literária dominantes. E se a simbiose entre o nacionalismo cabo-verdiano e a literatura moderna nos parece evidente, ela continua a exigir a averiguação do discurso crítico que indeferiu a análise da diferença sincrónica e cerceou a extensão das fronteiras estéticas dos autores e das obras canonizáveis – apenas institucionalmente franqueadas, em 1976 e 1977, nos Jogos Florais 12 de Setembro e nas páginas da revista *Raízes*.

### I.1.3. Periodização e cânone da literatura cabo-verdiana

Mais conhecido como divulgador do modernismo brasileiro em Portugal<sup>14</sup>, José Osório de Oliveira foi também um dos primeiros estudiosos da literatura cabo-verdiana. Nesta qualidade organizou a antologia *Poesia de Cabo Verde*, um trabalho pioneiro editado em 1944 pela Agência Geral das Colónias. A “Apresentação” dos poemas, assinada pelo português, não sendo o seu primeiro texto sobre o assunto, recupera e completa os dois anteriores, de 1936 e 1942<sup>15</sup>. Tomo-o aqui na qualidade de termo inicial dos procedimentos críticos modernos que vieram a determinar a periodização e o cânone hoje instituídos. A discussão do valor da expressão clássica (ou romântica), declarada incapaz de representar “uma certa realidade das ilhas” – essa dos “dados geopolíticos restritos, circunstanciais ou locais” de que falava T. Tio Tiofe (1989: 309) –, será analisada no próximo subcapítulo. Mas dela importa reter, desde já, a demarcação irredutível que Osório de Oliveira estabelece entre a expressão inaugurada por *Claridade* e aquela que a precedeu. O crítico português enaltece a poesia folclórica de raiz localista, escrita em crioulo, de Eugénio Tavares e Francisco Xavier da Cruz, dedicando-lhe as últimas páginas da “Apresentação” da antologia. Mas porque exige o recurso a uma língua “em condições de satisfazer todas as necessidades de expressão, ou seja: a língua portuguesa” (Oliveira 1944: 13)<sup>16</sup> e porque não deteta indícios da realidade insular na “poesia lusógrafa pré-claridosa” (como dirá J. L. Hopffer C. Almada), Osório de Oliveira seleciona apenas poetas das gerações de *Claridade* e

---

<sup>14</sup> Sobre o assunto, veja-se Arnaldo Saraiva, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o seu Estudo e para a História das suas Relações*, Campinas, Unicamp, 2004; Ricardo Sousa de Carvalho, “Um espelho do Brasil e de Portugal: Mário de Andrade e José Osório de Oliveira”, in *Scripta*, vol. 11, n.º 20, janeiro-junho de 2007, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, p. 207-213; e Jacinto do Prado Coelho, “José Osório de Oliveira, dez anos depois”, in *Colóquio/Letras*, n.º 22, novembro de 1974, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 80-81.

<sup>15</sup> São eles “Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil”, publicado no n.º 2 de *Claridade*, e “Possibilidades e Significação de uma Literatura Cabo-Verdiana”, incluído em *Enquanto é Possível: Ensaios e Outros Escritos*, Lisboa, Edições Universo, 1942. António Alberto de Andrade afirma, logo em 1952, que “Osório de Oliveira ocupa, sem dúvida, o primeiro lugar entre os críticos que se têm interessado pela literatura de Cabo Verde” (Andrade 1952: 19).

<sup>16</sup> A questão da maturidade das línguas literárias tem sido hoje colocada por José Luiz Tavares. Veremos a seu tempo o modo como o cabo-verdiano atualiza as teses de T. S. Eliot a este respeito.

de *Certeza*, cujas expressões não distingue ainda. Jorge Barbosa, “o primeiro, em data, dos poetas cabo-verdianos com plena consciência da sua missão” (Osório 1944: 15), e o único moderno com livros publicados até então (*Arquipélago*, em 1935, e *Ambiente*, em 1941), representa já o modelo da nova literatura de Cabo Verde. São dele, portanto, três dos nove poemas selecionados; dois são de Manuel Lopes, outros tantos de Osvaldo Alcântara, um de Pedro Corsino de Azevedo e outro de Nuno de Miranda<sup>17</sup>.

Será Manuel Ferreira, um dos metropolitanos que colaborou na *Certeza*, o primeiro a apontar a cisão geracional e ideológica entre esta revista e *Claridade*. O segundo número da *Folha da Academia* procurara caucionar o alcance universal da cabo-verdianidade claridosa, ao mesmo tempo que reiterara o otimismo que deveria acompanhar o tratamento poético das matérias sociais. O diretor da revista, Eduíno Brito Silva, repetia no artigo “Jorge Barbosa e a Poesia Cabo-Verdiana” que a expressão lírica insular se dividia em “dois ciclos poéticos (...) profundamente separados”: o “romântico”, do pretérito, e o “neorrealista”, da moderna geração; entretanto, promovia a consagração de Jorge Barbosa junto da sua geração ao detetar nos “temas (...) localizados em Cabo Verde” a presença de “qualquer coisa de universal” e capaz de abraçar “a Humanidade inteira” (Brito 1944: 6). Apesar de reconhecer o legado do ambiente artístico cultivado por Eugénio Tavares e Pedro Cardoso, também Teixeira de Sousa considerava que *Claridade* iniciara o processo de “sintonização com o mundo europeu (...), no sentido duma cultura neorrealista e universal” (Sousa 1944: 4). Assim, a novel *Certeza* vinha sobretudo confirmar que a luta já “não [era] de desespero, inconsequente, inglória mas heroica, serena e otimista” (idem: 6)<sup>18</sup>.

Três anos depois, em 1947, debutando na cena crítica com umas “Breves notas sobre a literatura cabo-verdiana”, saídas na *Vértice*, Manuel Ferreira desativa a universalidade de Jorge Barbosa e situa entre *Claridade* e *Certeza* a *nuance anímica* detetada por Teixeira de Sousa. Na verdade, se as duas gerações partilham os mesmos “propósitos de enraizamento na terra crioula”, conforme reconhece o escritor português, já as virtudes do “otimismo no futuro” e da “confiança no Homem”, comuns aos “povos de todo o mundo”, haviam pertencido apenas aos jovens oriundos da Academia Cultivar (cf. Ferreira 1947: 496). Entretanto, os antigos certezistas

---

<sup>17</sup> A geração de *Certeza* faz-se representar, portanto, apenas por este “Poema” de Nuno de Miranda, de resto muito demonstrativo daquilo que Pedro da Silveira designará por “equivoco universalista”. Sobre o artigo de Osório de Oliveira, merece também destaque o tratamento de futuros *topoi* da crítica cabo-verdiana: a angústia da insularidade, a monotonia entediante e resignada, o desejo febril de emigrar ou o prestígio da *morna* e da cultura popular.

<sup>18</sup> A exigência de uma espécie de *ethos* otimista plasmado na arte é comum à propaganda colonial coeva. J. L. Lima Garcia recorda, por exemplo, que Armando Cortesão, responsável em 1929 pelo Concurso de Literatura Colonial promovido pela AGC, “teceu fortes críticas” ao livro *Em Terra de Pretos*, de Henrique Galvão, porque o autor revelara “alguns sentimentos de ceticismo, negativismo e pouca confiança na obra produzida pelos portugueses em África” (Garcia 2008: 135). Alberto Oliveira Pinto discute este caso no artigo “Henrique Galvão *Em Terra de Pretos* e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colónias”, in *Rascunhos Culturais*, v. 1, n.º 1, janeiro-junho de 2010, Coxim, Rio Grande do Sul, p. 123-144.



publicam nos números quatro e cinco de *Claridade*, de 1947, alguns poemas<sup>19</sup> que, numa segunda parte do mesmo artigo, já de 1948, irão merecer “Um reparo” severo de Manuel Ferreira: Arnaldo França parece “demasiadamente lírico”, Nuno de Miranda abandona a sua anterior “objetividade crítica”; só Tomaz Martins não desilude (Ferreira 1948: 143). O crítico português inaugura então a longa querela sobre a necessária ultrapassagem da estética barbosiana: é preciso escrever,

se possível for (e tem que ser possível!), esquecendo Jorge Barbosa, esquecendo a maneira poética deste poeta profundamente humano, visceralmente cabo-verdiano, mas de quem se teme aquilo que todos nós tememos de há uns tempos a esta parte: o exacerbar de uma certa melancolia, de uma certa aceitação do «clima» local, usando uma voz que mais chora do que fala, que mais aponta do que explica, ao mesmo tempo que se deixa embalar – como um doente se deixa embalar – pelo ambiente dramático e opressivo de Cabo Verde. (Ferreira 1948: 144).

José Osório de Oliveira acreditava que havia criado a poesia moderna de Cabo Verde conversando com Jorge Barbosa, numa tarde, na praia da Mاتيota<sup>20</sup>. Aqui, Manuel Ferreira faz-se porta-voz dos intelectuais neorrealistas (“todos nós”) para, desde a influente revista lisboeta, decidir o que deve ser a futura poesia cabo-verdiana. Mais do que meramente anedóticas, mais do que apenas doutrinárias, estas afirmações revelam o poder normativo que a crítica se atribui no âmbito do subsistema literário emergente em Cabo Verde<sup>21</sup>. Idênticas regras para uma arte de inspiração marxista haviam sido definidas, no mesmo *forum*, na recensão de Mário Dionísio ao romance *Chiquinho* (1947), publicada justamente entre as duas partes do artigo de Manuel Ferreira. O recenseador da *Vértice* lamenta os dez anos de atraso com que a obra saiu do prelo e que, numa época de tantas transformações literárias, haviam desbotado os seus aspetos inovadores. Na opinião de Alberto Carvalho, a “apreciação desfavorável da crítica [deriva] de um desencontro teórico e de uma restrição ideológica”: o primeiro decorre da insuficiente “distanciação universalizante” do romance de Baltasar Lopes, requisito que, como vimos, Eduíno Brito procurara perceber em Jorge Barbosa; já a restrição atuante na recensão de Mário Dionísio

---

<sup>19</sup> São eles “Poema de amor” e “A conquista da poesia”, de Arnaldo França, “Escritório”, “Noctívago” e “Noturno”, de Nuno de Miranda, e os dois “Poema[s] para tu decorares”, de Tomaz Martins.

<sup>20</sup> José Osório de Oliveira (1944: 14-15) relata o episódio na apresentação de *Poesia de Cabo Verde*. Félix Monteiro dirá que “Jorge Barbosa não se lembrava desse encontro na Mاتيota, nem sequer de ter tido com Osório qualquer conversa sobre literatura, pelo que admitia tratar-se de um lamentável equívoco” (Monteiro 2002: XVI). Osório de Oliveira (1951) considerava-se também responsável pela divulgação da sociologia e da literatura do Brasil no arquipélago de Cabo Verde.

<sup>21</sup> Afirma Bernard Mouralis, em 1975, que, desde o surgimento da *contraliteratura* negro-africana, o “discurso crítico elaborado pelos intelectuais e escritores africanos visa estabelecer o que se poderia chamar uma *teoria da literatura negro-africana*. (...) [A] tarefa do crítico africano difere da do crítico europeu” na medida em que, sublinha o francês, procura “definir o que *deve* ser a literatura africana” (Mouralis 1982: 192). As intervenções de Osório de Oliveira, Pedro da Silveira, Manuel Ferreira ou David Brookshaw, pelo lado normativo, e de Arnaldo França, António Aurélio Gonçalves ou Timóteo Tio Tiofe, pelo outro, invalidam, porém, a aplicação deste esquema ao sistema literário cabo-verdiano. Ao contrário do que sugere Mouralis, a “exigência do compromisso do escritor” não apenas não “irritou (...) os críticos europeus” (idem: 192), como, partindo muitas vezes destes, se viu confrontada com a sua negação por parte de alguns escritores e ensaístas cabo-verdianos.

(como aliás no criticismo de Manuel Ferreira) resultaria do “lugar histórico europeu” dos escritores da *Vértice*, onde não amadurecera ainda “o princípio independentista” capaz de despertar o interesse pelos “sinais diferenciadores” da literatura oriunda de Cabo Verde (Carvalho 1988: 78-79).

A imaturidade do “princípio independentista” não era, contudo, atributo exclusivo dos críticos literários de Lisboa: na verdade, Amílcar Cabral ainda escreverá, em 1949, que o “destino do povo de Cabo Verde (...) será traçado (...) dentro da comunidade do mundo português”; “para isso e por isso - todos lutarão, a bem de Cabo Verde, pelo bom nome e pela glória de Portugal” (Cabral 1949: 8). A sobreposição das engrenagens históricas do socialismo e do nacionalismo, respetivamente identificadas com as gerações da *Certeza* e do futuro «Suplemento Cultural», começam talvez a definir-se apenas nos “Apontamentos sobre a poesia cabo-verdiana” que o mesmo Amílcar Cabral publica em 1952 no boletim dirigido por Bento Levy. Oriundo da Casa dos Estudantes do Império, onde germinavam “as sementes de uma nova postura político-ideológica de secessionismo” (Almada 1998b: 141), Amílcar Cabral secunda neste artigo as teses fundamentais dos neorrealistas portugueses: ao contrário dos claridosos, os poetas de *Certeza* “sentem e sabem que, para além da realidade cabo-verdiana, existe uma realidade humana, de que não podem alhear-se” (Cabral 1976: 29). Porém, como em Manuel Ferreira, a integração dos escritores ilhéus no momento histórico coevo exigia a superação, através da praxis revolucionária, quer da “resignação” materialista de *Claridade* quer da “esperança” idealista de *Certeza*. Apenas os nomes exemplares são agora outros: Aguinaldo Fonseca, que em *Linha do Horizonte* (1951) dedicara o poema “Nova Poesia” a Amílcar Cabral, e António Nunes, autor dos *Poemas de Longe* (1945) e do paradigmático “Poema de Amanhã”. Resta saber, entretanto, se o possessivo que rege este poema – “serão *nossas*” (v. 19) – quer dizer *dos cabo-verdianos*, como hoje quase sempre se entende, ou *dos explorados* pelos proprietários da terra, hipótese (esta) que dispensa a comum interpretação independentista.

Se este nacionalismo embrionário podia escudar-se no interesse pela cultura popular regional oriundo do grupo de *Claridade* (ou mesmo de Eugénio Tavares e de Pedro Cardoso), seria necessário, entretanto, que essa atenção localista se sobrepusesse ao enfoque pan-africanista da Negritude, fazendo dela uma Negritude Crioula<sup>22</sup>, e, sobretudo, ao internacionalismo comunista remanescente (esse que, como em Rosa Luxemburgo, crê que a ideia de “povo”

---

<sup>22</sup> A expressão é de José Luís Hopffer C. Almada e designa essa poesia que, ensaiada por Aguinaldo Fonseca e desenvolvida por Kaoberdiano Dambará, “afirma a Crioulidade cabo-verdiana integrando-a no mundo afro-negro e na Africanidade” (Almada 1998b: 143). Sobre este assunto, escreveu Manuel Ferreira que “a novidade de Aguinaldo Fonseca está em ter sido ele o primeiro a utilizar a «África» como substância poética cabo-verdiana”, no caso enformando “um enunciado de sofrimento inculcado a uma situação colonial”. E acrescenta: “É um tanto nesta linha que vai prosseguir, com todas as variantes possíveis, a produção poética daqueles que (...) se associaram ao «Suplemento Cultural» (1958): Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Terêncio Anahory, Yolanda Morazzo” (Ferreira 1977: 46).

pertence ao quadro da ideologia burguesa). É neste propósito de superação do internacionalismo alheado das realidades locais que podemos inscrever o artigo “Relance da Literatura Cabo-Verdiana”, de Pedro da Silveira, publicado, em 1953 e 1954, no *Comércio do Porto* e no boletim *Cabo Verde*. Ideologicamente, o açoriano situa-se entre os “Apontamentos...” de Cabral, que secunda e acentua, e o virulento manifesto de Onésimo Silveira, de 1963. No âmbito da periodização da literatura crioula, a distinção entre as fases *presencista* e *realista* do modernismo claridoso, proposta na abertura do seu ensaio, nunca obteve eco crítico assinalável. Outras afirmações de Pedro da Silveira, contudo, determinarão parte da interpretação da poesia moderna de Cabo Verde. Uma delas, que encontrará vários subscritores na crítica metropolitana de Jorge Barbosa, tem que ver com a redução da estética de *Claridade* à condição de epígono dos regionalismos brasileiros. Outro postulado importante, e decisivo para a poesia de um Ovídio Martins, foi aquele que cunhou a expressão “evasionismo *pasargadista*”, com que o açoriano reage ao “Itinerário de Pasárgada” que Osvaldo Alcântara publicara, em 1946, na revista *Atlântico*. É este, aliás, o principal enunciado da argumentação de Pedro da Silveira, que termina o seu texto com uma condenação da geração de *Certeza* semelhante àquela que encontrámos em Manuel Ferreira: “A tendência neorrealista, que parecia ser a sua, não se realizou”; pelo contrário, os escritores mais jovens revelaram-se “tanto ou mais pasargadistas que os escritores de *Claridade*”, com a exceção de António Nunes – “a esperança, o apelo veemente à luta por uma vida melhor” (Silveira 1954: 30).

Com a distinção de António Nunes (já praticada por Amílcar Cabral), tocamos num último ponto – mas nevrálgico – da tese de Pedro da Silveira: o movimento de *Claridade*, diz o açoriano, começou por declarar, como um grito de Ipiranga cabo-verdiano, o corte com a Europa através de uma “nova literatura de expressão portuguesa”. Contudo, esse gesto emancipatório irá depois esvaecer-se não apenas por ação do “pasargadismo” endoliterário representado pelo “Itinerário...” de Alcântara mas também por força daquilo que, imputado sobretudo aos certezistas, Pedro da Silveira considera serem “concessões perigosas a um universalismo de desenraizados” (Silveira 1954: 29). Surpreendentemente, o mais flagrante exemplo deste desenraizamento encontra-se em *Linha do Horizonte*, de Aguinaldo Fonseca. Ainda que para a geração do «Suplemento Cultural» este livro venha a representar a primeira manifestação da “cabo-verdianitude” (Laranjeira 1995a: 183), Pedro da Silveira não deteta nele qualquer indício da necessária revisão do “preconceito” do “pudor de África” que defende no mesmo artigo. E porque “foge da temática cabo-verdiana”, o exemplar *Linha do Horizonte* vem a ser também um “mau produto do equívoco universalista” (Silveira 1954: 30)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A recensão de Luís Forjaz Trigueiros ao mesmo *Linha do Horizonte* reitera, neste aspeto particular, a opinião de Pedro da Silveira: diz o jornalista português que na lira de Aguinaldo Fonseca “vibram as cordas de todos os poetas em qualquer tempo ou época, vindos de qualquer meridiano”; afastando-se da “autonomia da poesia cabo-

A delação de Pedro da Silveira pode inscrever-se no resgate da temática nacionalista praticada pelo Partido Comunista Português (PCP) a partir do final da Segunda Guerra Mundial e na sequência da nacionalização do comunismo ocorrida internacionalmente nas duas décadas anteriores<sup>24</sup>. Pelo fim destes anos 40, explica José Neves, o PCP definira duas vias para a formação futura das nações africanas: uma baseada no “desenvolvimento económico-social”, outra assente na “constituição de um sujeito político-cultural” (Neves 2008: 139). O historiador inclui então as “Breves notas sobre a literatura cabo-verdiana”, de Manuel Ferreira, no conjunto das relevantes “notícias sobre as atividades intelectuais culturalmente representativas das novas nações” (idem: 140). Podemos aceitar, portanto, que quando o crítico português lamentava, no final do seu artigo, que *Claridade* apenas se realizasse “como revista literária”, faltando-lhe tratar dos “problemas agrícolas, industriais, piscatórios e outros” (Ferreira 1948: 145), estava apontando justamente para aquela primeira via referida por José Neves, que acrescenta:

Seria no entanto preciso chegar ao início dos anos 50 para que o «levantamento total» dos nacionalismos anticolonialistas viesse pautar decisivamente o discurso dos comunistas sobre o Império Português. Em diferentes ocasiões saúda-se então «a luta dos povos coloniais e dependentes contra a exploração e opressão colonialista»<sup>25</sup> (Neves 2008: 140).

Mas retomo o fio da meada literária que vinha perseguindo. Afirma Eva Kushner, num ensaio sobre a articulação histórica da literatura”, que “todo o despertar nacional é invariavelmente acompanhado pela produção de obras (...) que visam o estatuto de histórias literárias nacionais” (Kushner 1995: 152). A coleção “Ensaaios” do Centro Cultural Português no Mindelo anunciava em 1998 a publicação de uma História da Literatura Cabo-Verdiana redigida por Arnaldo França. Na África continental lusógrafa, foi oficialmente criada em 2007 a Comissão responsável pela redação da História da Literatura Angolana. Nas palavras de Boaventura Cardoso, então Ministro da Cultura angolano, esta obra deveria constituir-se “em magna fonte de

---

verdiana de um Jorge Barbosa”, acrescenta Trigueiros, o livro de Aguinaldo Fonseca “podia pertencer a qualquer poeta de qualquer parte do mundo” (1959: 291).

<sup>24</sup> As opiniões sobre a relação do comunismo com o nacionalismo são muito divergentes na Segunda Internacional, indo “dos que afirmavam a complementaridade entre o marxismo e o nacionalismo (caso máximo de Otto Bauer) aos que sublinhavam o antagonismo entre ambos (caso máximo de Rosa Luxemburgo)”; já durante a Internacional Comunista, criada na sequência da Revolução de Outubro, define-se “uma linha política que se quer livre dos constrangimentos provocados por nacionalismos de toda a espécie”; só nas décadas que se seguem à Primeira Guerra Mundial se começa a definir em Portugal um comunismo nacionalista (cf. Neves 2008: 13-14). O recurso à ideia da Nação como meio de resistência ao capitalismo imperialista, na segunda metade do século XX, terá hoje paralelo na “ecologia cultural” com que Benjamin Abdala Junior pretende resistir à homogeneização promovida pelos mercados globais (cf. Abdala Junior 2007: 20 e ss.).

<sup>25</sup> A citação é retirada do opúsculo do Comité Central do Partido Comunista Português intitulado *Unamo-nos em Defesa da Paz*, de 1952. Recorde-se que o PAICG será fundado apenas a 19 de setembro de 1956 – mas antes de o Partido Comunista Português proclamar, no seu V Congresso, de 1957, “o reconhecimento do direito dos povos das colónias de África, dominadas por Portugal, conquistarem a sua liberdade e independência” (*apud* Mateus e Mateus 2010: 28).

educação patriótica e de consolidação da Nação”<sup>26</sup>. Esta declaração confirma que uma corrente atual dos discursos identitários, “empenhada ainda em processos de *nation building* e de reforço dos laços coesivos de identidades que se percebem como insuficientemente consolidadas”, nas palavras de Arturo Casas (2005: 92), não é exclusiva das nações sem Estado. Mas tal hipótese devolve-nos justamente ao Cabo Verde da década em que Amílcar Cabral funda o PAIGC.

Já vimos como, no contexto das disputas no campo da crítica marxista, a emergência política da nação cabo-verdiana apelava, pelo fim da década de 50, ao reconhecimento de uma unidade cultural capaz de abraçar as diferentes gerações modernas – e não apenas. Seriam estas, afinal, as etapas do crescimento que precedera a maturidade entretanto alcançada. Assim, no mesmo número da revista de *Estudos Ultramarinos* em que Manuel Ferreira publica o decisivo “Consciência Literária Cabo-Verdiana...” e em que Luís Forjaz Trigueiros destaca a figura de Jorge Barbosa, vencedor do prémio Camilo Pessanha em 1956, fez Gabriel Mariano publicar o ensaio “Inquietação e serenidade. Aspetos da insularidade na poesia de Cabo Verde”. O *corpus* nele estudado, que inclui poemas do Eugénio Tavares crioulografo<sup>27</sup>, de Manuel Lopes e de Jorge Barbosa, propõe um tipo de leitura transgeracional que apenas um Archibald Lyall (1938) ou um José Osório de Oliveira (1944) até então haviam ensaiado. Contextualmente, o artigo de Mariano, que transporta para o Arquipélago a teoria de Gilberto Freyre sobre os estados de *Aventura e Rotina* que definiriam os portugueses, pretende refutar a tese do “evasionismo pasargadista” exposta por Pedro da Silveira em 1954. Defendendo que a *evasão* de Jorge Barbosa ou Manuel Lopes se processa “a partir e em consequência da sua condição de cabo-verdianos”, ou seja, “da condição de um povo mestiço, vindo da escravatura, mal nutrido e mal tutelado” (Mariano 1959: 59), Mariano reinscreve a dialética evasionista no caso cultural, histórico e político que distingue e aparta Cabo Verde tanto dos complexos atlânticos mais ou menos lusíadas, como, enfim, das internacionais comunistas alheias aos contextos locais. Quanto ao processo de formação do cânone insular, deve reter-se deste ensaio a possibilidade de recuperação da lírica de Eugénio Tavares.

A mais contundente oposição às leituras periodológicas da poesia e da literatura cabo-verdianas surge, entretanto, na pena de Alfredo Margarido. O primeiro parágrafo da sua “Introdução à poesia de Nuno [de] Miranda”, de 1960, reprova frontalmente o modelo proposto por Manuel Ferreira nas “Breves notas sobre a literatura cabo-verdiana”. E ainda que autor de *Morna* assinale que o neorealismo de *Certeza* representara uma “posição inédita na evolução da

<sup>26</sup> Cf. Boaventura Cardoso, citado em “Primeira História da Literatura angolana vai ser publicada em 2012”, *Sol* (edição online), 5 de Abril de 2007 (fonte LUSA), [http://canais.sol.pt/paginainicial/cultura/interior.aspx?content\\_id=28458](http://canais.sol.pt/paginainicial/cultura/interior.aspx?content_id=28458). Acedido a 10 de dezembro de 2010. No contexto francês, conforme recorda Antoine Compagnon, é a partir de Gustave Lanson que “l’histoire littéraire devait former tous les citoyens de la démocratie moderne” (1998: 236).

<sup>27</sup> Porque, explica o ensaísta, ainda na esteira de Osório de Oliveira, “só a sua obra de expressão crioula tem utilidade para a cultura viva de Cabo Verde” (Mariano 1959: 57).

literatura das ilhas crioulas” relativamente a *Claridade* e que a geração do «Suplemento Cultural» assimilara “as características fundamentais” das revistas precedentes (cf. Ferreira 1959: 42 e 48), Alfredo Margarido, sem descartar uma visão progressista da produção literária, defende que faltava não apenas observar aquilo que unia as diferentes gerações modernas, mas também, retomando aqui uma sugestão de Hans Robert Jauss, inserir “cada obra particular na sua «série literária»” (2003: 97):

Um esquema simplificador (e simplista) dividiu a vida mental cabo-verdiana em três gerações sucessivas, evoluindo como vagas pouco amplas e distantes: a da *Claridade*, logo seguida pela da *Certeza* e uma terceira geração que não dispõe ainda de órgão que a possa identificar com a singeleza das precedentes. Não se procurou distinguir, em todo o caso, o que pertence a cada uma dessas gerações, a linha evolutiva de cada um dos elementos dessas gerações. Não será agora o momento mais indicado para o fazer, mas importaria, talvez, identificar o que existe de comum na poesia de Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Osvaldo Alcântara, António Nunes, Guilherme Rocheteau e (...) Nuno [de] Miranda. E na poesia dos que chegam depois, como Gabriel Mariano, Ovídio Martins ou Terêncio Anahory. É este percurso ideológico, esta vertebração de uma humanidade cabo-verdiana, que deviam ter merecido o interesse dos ensaístas do arquipélago. Optando-se pela trilha fácil da divisão esquemática em gerações, mais ou menos confundidas, parece criar-se uma posição cómoda, mas pouco produtora. (Margarido 1980: 409).

A *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea* (1960), organizada por Baltasar Lopes da Silva, e a coletânea *Modernos Poetas Cabo-Verdianos* (1961), preparada por Jaime de Figueiredo, surgiram sob a chancela das Edições Henriquinas – Achamento de Cabo Verde, instrumento das comemorações oficiais dos 500 anos da presença portuguesa no Arquipélago. A qualidade antológica – e por isso consagrante – dos dois volumes irá suscitar diferentes ensaios de avaliação da literatura produzida em Cabo Verde até à data, conforme previu aliás António Aurélio Gonçalves, logo em 1960 (cf. Gonçalves 1998: 102)<sup>28</sup>. Tais balanços vão surgir tanto nas próprias antologias, que incluem textos introdutórios do mesmo A. A. Gonçalves e de Manuel Ferreira (a primeira) e de Jaime de Figueiredo (a segunda), como nas recensões críticas de, entre outros, Arnaldo França, sobre os modernos poetas, Amândio César, sobre os contistas, ou Alfredo Margarido, sobre cada uma das antologias<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> O ensaio “Problemas da Literatura Romanesca em Cabo Verde”, a que em refiro, foi publicado na *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea*, em 1960 (p. XXI-XXXI), e no número 128 do boletim *Cabo Verde* (p. 19-23), em maio do mesmo ano; seria depois incluído por Arnaldo França no volume *Ensaios e Outros Textos* (99-107), de 1998, que cito neste trabalho.

<sup>29</sup> Em dissertação de mestrado intitulada *Como Construir uma Literatura Nacional – As Antologias “Henriquinas” de Baltasar Lopes e Jaime Figueiredo e a Produção do Cânone da Literatura Cabo-Verdiana*, Sara Alexandra Patrício e Silva propôs-se observar nestes dois volumes um “marco fundador da criação de uma identidade nacional e literária cabo-verdiana, já iniciada pela revista *Claridade*”, bem como a sua “repercussão em antologias posteriores”, nomeadamente as de Mário de Andrade. A autora afirma que a “conjuntura política” foi postergando a consagração dos textos de denúncia ou de contestação social e política, por um lado, e dos textos escritos na língua cabo-verdiana, por outro; apesar disso, a sagacidade dos autores das duas antologias

A procura, por parte da crítica marxista, dos sinais da mudança histórica e da consciencialização progressiva dos intelectuais cabo-verdianos precisava de incidir sobre estádios artísticos de curta duração, mais comuns na poesia do que na prosa. As tendências da narrativa ficcional, como em outros lugares, afiguravam-se mais demoradas e, por isso, tendencialmente mais sedimentárias. Assim, na “Introdução” à *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea*, Manuel Ferreira declara que as diferentes gerações, formações e sensibilidades ali representadas, (que desta vez não periodiza nem caracteriza), assumem “um só rosto e uma só fé: a cultura cabo-verdiana” (Ferreira 1960: XIII). Abordando no mesmo lugar os “Problemas da Literatura Romanesca em Cabo Verde”, António Aurélio Gonçalves agrupa todos os autores dos contos que analisa – Baltasar Lopes, Manuel Lopes, Teixeira de Sousa e Gabriel Mariano –, conjunta e indistintamente, no mesmo período “realista” da literatura cabo-verdiana. A única transformação percebida pelo autor de “Pródiga” decorre do enriquecimento do material ficcionado, já não circunscrito, em 1960, às consequências da estiagem e da insularidade, como sucedera no início do período realista, mas enriquecido agora com os novos “estudos desinteressados de reações psicológicas” (Gonçalves 1998: 107). Esta formulação, se despreza as tendências críticas dominantes, aproxima-se no entanto de algum Jaime de Figueiredo e, em particular, da ficção narrativa que o próprio Aurélio Gonçalves vinha ensaiando (e.g., “Pródiga”, 1956, e “O enterro de Nha Candinha Sena”, 1957).

Oriundos embora de um outro campo ideológico, os comentários de Alfredo Margarido acerca da *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea* partilham duas noções importantes com os de António Aurélio Gonçalves. A primeira delas tem que ver com idêntica percepção conjunta das diferentes gerações de prosadores, dos quais o português destaca o próprio Gonçalves, “o escritor mais realizado”, Manuel Lopes, “o mais capaz de obra profunda”, e o Baltasar Lopes de “A Caderneta”, “documento estilístico extremamente válido”<sup>30</sup>. Menos maduros, na sua opinião, permanecem Teixeira de Sousa, Jorge Barbosa e Gabriel Mariano. A

---

permitiu-lhes contornar algumas limitações temáticas impostas pela censura. Sara Alexandra Patrício e Silva releva também a ironia histórica destas antologias, apoiadas pelo Estado Português num momento em que estavam prestes a eclodir as guerras de libertação nacional na África sob administração portuguesa. Caucionando o estatuto canónico dos autores antologiadados, a investigadora parece recuperar, na conclusão da sua dissertação, os discursos de reabilitação da geração claridosa próprios do período pós-Independência: “As antologias foram uma das formas de afirmação da *capacidade de militância, na medida do possível*, exercida pelos homens da *Claridade*, e, ao serem pioneiras na construção de um cânone literário, presente, mais tarde, nos currículos escolares, foram representativas de uma *futura* nação e ajudaram os habitantes a identificarem-se como nacionais”. (Cf. *op. cit.*, Coimbra, FLUC, 2011, p. 91-94, e em particular a sua “Conclusão”).

<sup>30</sup> Quanto a *Chiquinho*, Alfredo Margarido reitera a crítica de Mário Dionísio (1947) segundo a qual a opção por “episódios soltos” punha em causa o “equilíbrio romanesco” (1980: 418) – “não conseguindo por isso comprometer-se com a realidade pela mediação da história”, conforme comenta Alberto Carvalho (1988: 79). A este propósito, dirá Manuel Ferreira muitos anos depois: “Não bem assimilado por alguns, na época em que surgiu, posteriormente *Chiquinho* é ‘recuperado’, exatamente em função dos recursos talentosos na montagem de um *puzzle* sabiamente construído”. (Cf. Manuel Ferreira, “António Aurélio Gonçalves, cabo-verdiano universalista”, in *Colóquio/Letras*, n.º 83, janeiro de 1985, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 76).

segunda questão, embora decorrente da anotação psicologista do prosador mindelense, reenvia a nossa atenção para as divergências estéticas dentro do campo teórico dos marxismos. Assim, quando Alfredo Margarido nos diz que A. A. Gonçalves é “o mais europeu dos escritores cabo-verdianos” (1980: 418), está talvez admitindo neste ficcionista essa inclinação existencialista, comum a certos autores portugueses, que Manuel Ferreira condenara na sua introdução à mesma antologia. Contra as “imagens líricas de rios caudalosos que levam ao futuro e sorriem” (com que Manuel Ferreira definira os prosadores de Cabo Verde), contra provavelmente o Georg Lukács de *Existentialisme ou Marxisme?* (1948), Alfredo Margarido reconhece o valor da “lição dada a todos os romancistas modernos por *La Nausée*” (1980: 19)<sup>31</sup>.

Mas a interpretação da poesia do Arquipélago a partir de uma análise diacrónica e progressiva consolida-se, entretanto, na “Apresentação” dos *Modernos Poetas Cabo-Verdianos*. O seu autor, Jaime de Figueiredo, começa por atribuir a certa convenção o exercício de “demarcação das épocas e [da] cronologia das tendências” da literatura cabo-verdiana moderna. Nos 25 anos passados, o crítico deteta três gerações distintas, associadas às revistas *Claridade*, a primeira<sup>32</sup>, *Certeza*, a segunda, e ao «Suplemento Cultural», a novíssima. Quanto à proposta recente de Manuel Ferreira, percebemos que se sugere agora a fusão das gerações do «Suplemento Cultural» e do *Boletim do Liceu Gil Eanes* no mesmo movimento da Nova Largada – ao qual aliás hão de juntar-se os poetas de *Seló* (1962). Sobre a hipotética “linha evolutiva do período em apreço”, e embora distinga o ecletismo claridoso tanto do neorrealismo certezista como das crípticas “coordenadas diferentes” do «Suplemento Cultural», o ensaísta cabo-verdiano considera que será “decerto prematura qualquer objetivação crítica do panorama” (Figueiredo 1961: XIX). Apesar disso, apresenta no fecho do seu excursus ensaístico as linhas que desenham as constantes temáticas ou ideológicas dos três períodos propostos: a presença do “quotidiano” e da “inspiração folclórica” na primeira estação moderna, a emergência do “engajamento” e da “poesia social” no círculo de *Certeza* e, acentuando este pendor, a mais lúcida “consciencialização” dos novíssimos, em conseqüente protesto “ante a problemática ambiente e suas cruciantes interrogações” (idem: XXXIV).

Porque era exígua a produção poética cabo-verdiana, a seleção do *corpus* antológico abandona “um critério absoluto de valoração poética” para apresentar, em alternativa, “um

---

<sup>31</sup> Dina Chora, autora de uma dissertação de mestrado sobre António Aurélio Gonçalves, apresentou uma análise do conto “Pródiga” a partir dos “princípios fundamentais do existencialismo sartriano” no artigo “A modernidade e a universalidade da escrita de António Aurélio Gonçalves” (cf. Chora 2008: 506). Alfredo Margarido, recorde-se, publicaria o livro *Jean-Paul Sartre* em 1965.

<sup>32</sup> Jaime de Figueiredo, promotor do ideal *presencista* entre os membros do “grupo «atlanta»”, desde 1931, sugere – sem afirmá-lo taxativamente – a existência de duas fases do modernismo cabo-verdiano, conforme aventara Pedro da Silveira em 1954. A propósito de Pedro Corsino de Azevedo, afirma o ensaísta que a sua poesia “desponta ao influxo estético inicial do grupo *Claridade*, precedendo a revista nos quais os seus poemas apareceram, movimento a que a doutrinação modernista da *Presença* deu inestimável contributo” (Figueiredo 1961: XXIII).



panorama sobretudo documental” (Figueiredo 1961: XI). A mesma escassez editorial e o mesmo critério antológico dificultam a deteção do cânone pessoal de Jaime de Figueiredo a partir do número de poemas atribuído a cada poeta. Jorge Barbosa, por exemplo, é o autor mais representado (13 poemas), mas é também o único com três livros publicados. Os restantes são todos poetas com volume único (seis casos) ou com publicações dispersas (os restantes treze). Podemos, no entanto, buscar diferentes juízos de valor na “caracterização da fisionomia poética das personalidades reunidas” apresentada pelo autor da antologia. Neste sentido, e de acordo com as “linhas de força” de cada um dos três períodos detetados, Jaime de Figueiredo destaca as figuras de Jorge Barbosa, pioneiro “com particular importância e significado”, António Nunes, um “caso especial no plano da nova poesia”, e Ovídio Martins, autor de “uma das [poesias] mais válidas d[a sua] geração” (idem: XX, XXII e XXX)<sup>33</sup>.

A atenção dispensada a António Nunes e a Ovídio Martins não foi porém suficiente para satisfazer as exigências de alguma crítica marxista coeva. As “Observações a propósito das estruturas poéticas cabo-verdianas” com que Alfredo Margarido reage a *Modernos Poetas Cabo-Verdianos*, publicadas em 1962 na *Mensagem* da Casa dos Estudantes do Império, estabelecem uma oposição irreductível entre a geração de *Claridade*, cuja sinédoque neste artigo é «Jaime de Figueiredo», e as que se lhe seguem, que o ensaísta prefere não associar a quaisquer publicações. No âmbito do quadro ideológico de Alfredo Margarido, o movimento claridoso fora sempre manietado por esse materialismo contemplativo que, embora há muito refutado pelas onze “Teses sobre Feuerbach” (1845), continuava a manifestar-se literariamente na passividade e no evasão de um Manuel Lopes ou de um Osvaldo Alcântara. E se Figueiredo dispensara algumas exigências estéticas para abrir o espectro dos poemas representados, este não cobria ainda, segundo Margarido, a “totalidade (...) [d]o perfil do homem cabo-verdiano” (Margarido 1980: 448). Assim, para dar conta da “verdade social expressa através da poesia” (idem: 445), seria necessário que o panorama poético das Ilhas incluísse três expressões ausentes da antologia em apreciação: a da diáspora urbanizada, figurada por António Pedro, Daniel Filipe e Nuno de Miranda; a das poéticas na língua cabo-verdiana, praticadas por Eugénio Tavares e Sérgio Frusoni; e a da “solidariedade (...) com o continente negro” (idem: 453)<sup>34</sup>, sobretudo evidente nos poemas do ciclo de São Tomé assinados por Gabriel Mariano, Ovídio Martins e Onésimo Silveira.

---

<sup>33</sup> Registe-se, um tanto marginalmente, que Jaime de Figueiredo antecipa importantes propriedades dos futuros *Exemplo Geral* (1966) e *Pão & Fonema* (1974) quando se refere aos “conceitos metafísicos” de João Vário e ao “barroquismo” de Corsino Fortes. A escolha dos 73 poemas da antologia sugere a seguinte hierarquia: Jorge Barbosa (13), Manuel Lopes (7), Osvaldo Alcântara (6), António Nunes e Ovídio Martins (5), Aguinaldo Fonseca e Muno de Miranda (4), [Teobaldo] Virgínio Nobre de Melo, Pedro Corsino de Azevedo, Arnaldo França, Onésimo Silveira e Corsino Fortes (3), Tomaz Martins, Jorge Pedro Barbosa, Gabriel Mariano, Yolanda Morazzo, Terêncio Anahory e João Vário (2), Guilherme Rocheteau e António Mendes Cardoso (1).

<sup>34</sup> A este propósito, Alfredo Margarido recorda a inclusão de poemas de Aguinaldo Fonseca, Gabriel Mariano e Ovídio Martins na *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (Paris, 1958), organizada por Mário Pinto de Andrade.

Com estas observações, Alfredo Margarido reitera o valor que Osório de Oliveira e Gabriel Mariano haviam atribuído ao Eugénio Tavares crioulografo; no mesmo âmbito, anuncia a necessária recuperação de Sérgio Frusoni, poeta nesse tempo apenas relevado por Norman Araujo; por outro lado, antecipa decisivamente o Onésimo Silveira de *Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana* (1963).

Outros são os caminhos apontados por Arnaldo França na sua recensão aos *Modernos Poetas Cabo-Verdianos*, publicada, em outubro de 1961, no número do boletim *Cabo Verde* especialmente dedicado à literatura do Arquipélago. O antigo certezista começa por aceitar o critério panorâmico de Jaime de Figueiredo, bem como a percepção de três grupos distintos de poetas – mesmo se “mais por conveniência que por efetivo conceito balizador de gerações”. Diferentemente de Alfredo Margarido, França não circunscreve ao círculo de *Claridade* o ecletismo detetado pelo autor da antologia; pelo contrário, julga-o útil para “esclarecer certos lugares-comuns que os corifeus encartados de uma pseudocrítica às coisas literárias das ilhas vêm fazendo correr de boca em boca” (França 1961: 24). Além de reiterar a ideia de que “a fórmula «poesia negra de expressão portuguesa»” carecia “de qualquer significado” entre os cabo-verdianos (idem: 25), o reparo de França reage provavelmente às acusações de passividade e evasionismo que temos vindo a situar no quadro da crítica marxista e nacionalista: é isso que insinua, pelo menos, a principal discordância do recenseador relativamente às escolhas de Jaime de Figueiredo, e segundo a qual Manuel Lopes deveria estar representado com mais poemas de temática evasionista, visto ser neste círculo temático que melhor se realizava enquanto poeta. A outra divergência quanto à seleção dos textos, que antecipa uma discussão em breve retomada neste estudo, tem que ver com Nuno de Miranda, representado sobretudo com “poemas da fase anterior ao *Cais de Ver Partir*”. Estes textos, escreve França, “se autenticam um período mais conscientemente positivo da [sua] temática (...), não atingem o nível de labor técnico patente em algumas das produções do seu livro” (idem: 26). Invertendo os termos usados em *No Reino de Caliban*, deve enfim reter-se a possibilidade, aventada por Arnaldo França, da ação *precursora* – e não apenas *antecessora*, como defende Manuel Ferreira – das gerações pré-claridas sobre as gerações modernas, já que existe sempre “herança válida do que em cada uma foi em seu tempo efetiva conquista” (França 1961: 25).

O alargamento temático e autoral do cânone cabo-verdiano proposto por Alfredo Margarido e Arnaldo França envolve três questões concomitantes que interessam especialmente a este estudo. Têm elas que ver com os Concursos de Literatura Ultramarina promovidos pelo Estado Novo, com a relevância da geração da *Certeza* (e o lugar que nela ocupou Nuno de Miranda) e com os trânsitos, solidários ou conflituosos, entre os sistemas literários de Portugal e das colónias

ou províncias portuguesas na África, atualmente integrados no macrossistema da chamada Literatura Lusófona.

Os Concursos de Literatura Ultramarina foram instituídos em 1926, pela Agência Geral das Colônias, com o propósito, nas palavras do legislador, de “intensificar (...) a propaganda (...) da obra colonial portuguesa” (citado por Garcia 2008: 132). As duas primeiras fases destes concursos consagram as obras ficcionais do jornalista Julião Quintinha e do capitão Henrique Galvão (mais tarde protagonista do rocambolesco assalto ao pacote Santa Maria). A partir de 1954, sendo Ministro do Ultramar o oficial Sarmiento Rodrigues, são criados os prémios Camilo Pessanha, de Poesia, e Fernão Mendes Pinto, de Novelística<sup>35</sup>. Com este prémio serão distinguidos *Morabeza* (1957), de Manuel Ferreira, além de *Chuva Braba* (1956) e *Galo Cantou na Baía* (1959), de Manuel Lopes, único ficcionista a repetir a distinção (e que receberia ainda o prémio Meio Milénio do Achamento de Cabo Verde, em 1960, com *Os Flagelados do Vento Leste*). Se Manuel Lopes ocupa hoje um lugar central no cânone cabo-verdiano, a distinção de Manuel Ferreira implica pelo menos três hipóteses que devem ser aqui consideradas. Em primeiro lugar, ela confirma que estaria ultrapassada a fase em que o Estado Novo promovia apenas a “literatura colonial”, responsável pela “torrente de prosa exótica [que] sufocou a metrópole” até então (Laranjeira 1987: 21)<sup>36</sup>; significa também que o júri nomeado pelo Ministro do Ultramar, sob proposta do agente-geral Leonel Pedro Banha da Silva, considerou que a obra de Manuel Ferreira contribuía para “a propaganda do ultramar português [e] o progresso da cultura ultramarina”, conforme exigia o regulamento do concurso; por fim, atesta que os critérios para a definição das fronteiras da Literatura Ultramarina são de natureza temática e não autoral, como sucederá, em geral, na crítica nacionalista e, em particular, na de Manuel Ferreira.

Mais complexas são as escolhas do prémio Camilo Pessanha. Quanto às filiações políticas ou ideológicas, foram distinguidos metropolitanos e africanos opositores e favoráveis ao regime<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Menos relevantes para o presente estudo são os prémios Frei João dos Santos, de Ensaio, e João de Barros, de História. Sobre este assunto, veja-se o artigo (já citado) “Propaganda no Estado Novo e os concursos de Literatura Colonial”, de J. L. Lima Garcia (2008: 131-143).

<sup>36</sup> Manuel Ferreira advertia na abertura de *Morabeza* (1958) que ali não se encontravam descrições paisagísticas ou do quotidiano das ilhas, mas a tentativa de penetração no “sentimento intrínseco do povo crioulo” (cf. *op. cit.*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1958, p. 8). Numa recensão crítica a *Terra Trazida* (1972), que reúne contos de *Morna* (1948) e de *Morabeza*, Fernando Mendonça garantia que o “sabor local” e a “autenticidade cabo-verdiana” dos contos de Manuel Ferreira superavam os dos “escritores nativos”, cuja presença ou passagem pela metrópole deixava *destipificados* (cf. Mendonça 1973: 87-88).

<sup>37</sup> Entre os metropolitanos, temos o opositor Augusto Casimiro, em 1954, com *Portugal Atlântico – Poemas de África e do Mar*, e o colaborador Amândio César, em 1964, com *Não Posso Dizer Adeus às Armas*; entre os africanos, mesmo se oriundos dos campos opostos, temos o opositor Daniel Filipe, em 1957, com *A Ilha e a Solidão*, e o colaborador Mário António, em 1961, com *Chingufu: Poemas Angolanos*. Claro que todas estas arrumações podem ser matizadas através de observações de pormenor que, por economia de espaço, não irei desenvolver aqui. Recorde-se apenas o caso de *África e Outros Poemas*, de António Sousa Freitas, distinguido com o prémio Camilo Pessanha em 1958: quer Amândio César quer Alfredo Margarido irão afirmar que se tratou de um equívoco. No artigo “O Prémio Camilo Pessanha de 1958 e a Poesia Ultramarina Portuguesa”, Alfredo Margarido lamenta que a África fantasiada por António Sousa Freitas seja apenas a dos “vícios

À semelhança de Manuel Lopes, será consensual a distinção, em 1955, de *Caderno de Um Ilhéu*, de Jorge Barbosa. O prémio atribuído no ano seguinte ao livro *A Ilha e a Solidão*, assinado por Raymundo Soares, abonava por sua vez a objeção de Alfredo Margarido a Jaime de Figueiredo – uma censura aliás reiterada por Manuel Ferreira. Afirmaria este que Daniel Filipe “só por lapso poderá estar ausente de *Modernos Poetas Cabo-Verdianos*” (Ferreira 1988: 256). Depois de se afastar do Ministério do Ultramar, do grupo da *Távola Redonda* e das temáticas insulares que marcaram a primeira fase da sua obra, Daniel Filipe abraçava entretanto o realismo politizado e urbano que iria popularizá-lo<sup>38</sup>. Manuel Ferreira, em *No Reino de Caliban I*, inclui-o no grupo dos “Poetas das sete partidas” – ou seja, daqueles que, como João Vário, parecem escapar “ao parentesco genealógico” das “publicações” capazes de traçar “a evolução da consciência social cabo-verdiana” (Ferreira 1988: 254).

E temos, enfim, o caso de Nuno de Miranda. Distinguido duas vezes com o prémio Camilo Pessanha – com *Cais de Ver Partir* (1960) e *Cancioneiro da Ilha* (1963) –, cofundador de *Certeza* e depois editor de *Claridade*, presente nas antologias de José Osório de Oliveira e de Jaime de Figueiredo, objeto da atenção crítica de Alfredo Margarido em 1960<sup>39</sup>, Nuno de Miranda não achará lugar no *Reino de Caliban* – nem entre os certezistas, nem no referido grupo dos “Poetas das sete partidas”. Escreve Manuel Ferreira, a propósito da geração de *Certeza*, que Nuno de Miranda “foi nessa altura uma esperança (...) para, vinte anos depois, se carpir no mundo confuso em que se deixou mergulhar, e com a consciência da crise que o destruíra” (Ferreira 1977: 43). Frequentador, em Lisboa, dos círculos ligados ao poder ditatorial e colonial, e em particular da Agência Geral do Ultramar, este comprometimento profissional e ideológico de Nuno de Miranda leva Manuel Ferreira a rasurar a sua obra poética do panorama literário de Cabo Verde. Assim, dos quatro certezistas representados *No Reino de Caliban* cabo-verdiano, apenas António Nunes publicou (dois) livros de poesia, sendo aliás o primeiro deles, *Devaneios* (1939), “uma coletânea

---

primitivos”: batuques, mulheres nuas, exotismos, etc. Acrescenta então que *África e Outros Poemas* fora “um livro fabricado por medida, para agradar a manifestações patrioteiras” (Margarido 1960: 25 e 27).

<sup>38</sup> Um artigo recente de Simone Caputo Gomes testemunha essa popularidade: no primeiro semestre 2006, a investigadora encontrou referências a Daniel Filipe em perto de 90 *weblogs*. (Cf. “A poesia viva de Daniel Filipe: amor e liberdade propalados nos weblogs do século XXI”, in José Luís Hopffer C. Almada (coord.), *O Ano Mágico de 2006 – Olhares Restrospectivos sobre a História e a Cultura Cabo-Verdianas*, Praia, Ministério da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 523-565). Simone Caputo Gomes é autora de *Uma Recuperação de Raiz – Cabo Verde na Obra de Daniel Filipe* (Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1993), primeira dissertação de mestrado sobre as literaturas africanas de língua portuguesa defendida no Brasil, em 1979. Segundo a autora, a escolha do tema deveu-se a uma afirmação de Manuel Ferreira, expandida em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, e segundo a qual “Daniel Filipe exige a sua recuperação cabo-verdiana” (Ferreira 1977: 59).

<sup>39</sup> Alfredo Margarido convivia com Nuno de Miranda em Lisboa, onde este exercia como delegado do Centro de Informação e Turismo de Cabo Verde, organismo responsável pelo *Boletim de Propaganda e Informação* onde o crítico português publicou vários artigos entre Julho de 1959 e Fevereiro de 1961 (cf. Rodríguez Prado 2005: 29).

de poemas neorromânticos”, conforme testemunhou Teixeira de Sousa (1988)<sup>40</sup>. Guilherme Rocheteau, Tomaz Martins e Arnaldo França – todos permaneceram poetas bissextos e dispersos. Num balanço recente sobre a *Folha da Academia*, escreve Maria Felisa Rodríguez Prado:

Convém lembrar que [Arnaldo] França levará a restrição do interesse dessa iniciativa de estudantes liceais ao ponto de, desenhando o panorama das letras de Cabo Verde em 1993, questionar a *Certeza* como marco na evolução literária cabo-verdiana, tomando em consideração que o único produtor propriamente *certezista*, Nuno de Miranda, se tinha realizado fora dos parâmetros que definiram a revista ou eram prosseguidos por ela. (Rodríguez Prado 2004: 23)<sup>41</sup>.

Conforme assinala a investigadora espanhola no mesmo artigo, as reservas de Arnaldo França relativamente à identificação de *Certeza* como órgão de uma geração literária relevante para a evolução literária cabo-verdiana estavam já presentes nas *Notas sobre Poesia e Ficção Cabo-Verdianas*, de 1962. Mais do que isso, porém, afirmava este crítico que a escassez das “produções literárias” insulares talvez pudesse “pôr sob reserva a própria designação «literatura cabo-verdiana»” – realidade apenas atestada pela “qualidade” e pelo tom “individualizador e autêntico” do seu diminuto *corpus* (França 1962: 17)<sup>42</sup>. Sugere então o ensaísta da Praia que, por aqueles anos, são mais abundantes as palavras que “divulgam e analisam” a literatura cabo-verdiana do que as da “recriação artística” em que ela se realiza. Ora este saldo, sobretudo evidente na interpretação da geração neorrealista de *Certeza*, parece corroborar a forma como alguma crítica desejou produzir uma *nação literária* que sustentasse, a par da Nação histórica, linguística ou cultural, o futuro Estado independente de Cabo Verde.

Conduzida pelo PAICG e realizada através de “sabotagens, cortes de vias de comunicação, destruição de instalações, etc.”, a “ação direta contra as forças colonialistas” tivera entretanto início, no Sul da Guiné-Bissau, a 3 de agosto de 1961 (cf. *PAIGC* 1974: 149). A 23 de janeiro de 1963 dá-se o ataque ao quartel de Tite, ato inaugural da luta armada de libertação nacional que, até 1974, irá absorver as elites cabo-verdianas politicamente empenhadas. O momento histórico vivido em Cabo Verde tem a sua expressão crítica exemplar no ensaio *Consciencialização na*

---

<sup>40</sup> Só depois de privar em Lisboa com os neorrealistas portugueses é que António Nunes “envereda pela construção de um discurso poético social e autenticamente cabo-verdiano”, como escreverá Manuel Ferreira (apud Nunes 1988: 9).

<sup>41</sup> A autora refere-se a um parágrafo de “Panorama da literatura cabo-verdiana”; depois desta observação, Arnaldo França sugere que a “herança (...) pálida” de *Certeza* se deve à influência que nela exerceu Manuel Ferreira (cf. França 1993: 29). Já na sequência de opiniões expendidas por Guilherme Rocheteau, Nuno de Miranda e Arnaldo França, questionando a identificação de uma geração literária com *Certeza*, Maria Felisa Rodríguez Prado lembra ainda que nem Teixeira de Sousa nem Luís Romano, os chamados “neorrealistas” cabo-verdianos, estiveram envolvidos na criação da *Folha da Academia*. Por outro lado, poderíamos acrescentar, os nomes mais importantes que nela colaboraram literariamente vieram a afirmar-se ou no ensaio, caso de Arnaldo França, ou noutros moldes estéticos, caso de Nuno de Miranda, ou apenas depois da vigência temporal do neorrealismo, como foi o caso de Orlanda Amarílis, estreada em volume apenas em 1974.

<sup>42</sup> Segundo o testemunho de T. Tio Tiofe, também António Aurélio Gonçalves considerava, por 1955 ou 1956, que a possibilidade de uma literatura cabo-verdiana era “caso para duvidar” (cf. IEIA: 138).

*Literatura Cabo-Verdiana*<sup>43</sup>, de Onésimo Silveira, publicado em 1963 – já não no officioso *Boletim* dirigido por Bento Levy, mas pela Casa dos Estudantes do Império<sup>44</sup>. Com este manifesto encerra-se o ciclo de produção e discussão crítica que aqui temos revisitado; um balanço (não conclusivo) desse ciclo pode escudar-se, portanto, nas “Notas...” de Arnaldo França (1962) e neste ensaio de Onésimo Silveira (1963). As principais temáticas literárias consideradas por Arnaldo França – a “estiagem” e a “emigração” –, bem como os nomes exemplares no seu tratamento – Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa –, estão muito de acordo com as sínteses historicistas e com o cânone atualmente mais reproduzidos. Da mesma forma, os “marcos” já estabelecidos “na história literária do arquipélago”, (mesmo quando “somente aceites por comodidade de estudo”), são definidos pela revista *Certeza* e pelo «Suplemento Cultural» – embora, conclui Arnaldo França, se mantenha ativa a “constante poética iniciada pelo movimento *Claridade*” (França 1962: 20 e 21)<sup>45</sup>.

O ponto fulcral da tese de Onésimo Silveira refuta exatamente esta última asserção de Arnaldo França: a geração da Nova Largada, como será depois designada (cf. Almada 1998b: 140-42), é a primeira que se situa fora “do campo gravitacional do Movimento Claridoso” (Silveira 1963: 26). Trata-se, em rigor, de uma deslocação não de natureza estética, mas sobretudo política: o complexo ideológico que atraía os novos intelectuais abandonara a “mentalidade saturadamente europeia dos claridosos”, diz o polemista, em favor de uma perspectiva que considerava Cabo Verde como “um caso de regionalismo africano” (idem: 22). Apesar deste propósito, não se deteta ainda neste ensaio a proposta de uma crítica literária africanista endógena

---

<sup>43</sup> As discussões em torno deste ensaio são abundantes; delas registamos algumas das mais consequentes. Uma negação global das suas teses encontra-se em “Inadequada intervenção”, de Manuel Ferreira (1985: 296-99). Uma síntese didática e comentada pode ler-se no manual que Pires Laranjeira escreveu para a Universidade Aberta (1995). Este especialista refutara já o barlaventismo claridoso em texto inserto em *Literatura Calibanesca* (1985: 108-09). A aceitação contextual das teses de Onésimo Silveira encontra-se em “A poética cabo-verdiana pós-claridade”, de J. L. Hopffer C. Almada (1998b: 137-165). Jorge Leitão da Graça (2001: XVI) subscreve o manifesto da Nova Largada em «Jorge Barbosa: a Nova Poesia Cabo-Verdiana e *Claridade*». Também em entrevistas a Michel Laban (1992) outros intelectuais da geração de 1960 se referem aos méritos do manifesto de Onésimo Silveira: vejam-se, em particular, os casos de Gabriel Mariano (p. 320-321), Luís Romano (p. 235) e Aguinaldo Brito Fonseca (p. 155-156). O próprio Onésimo Silveira reabilita *Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana* na nota introdutória ao recente *Poemas do Tempo das Trevas* (Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008).

<sup>44</sup> A Casa dos Estudantes do Império, (que em 1951 publicara *Linha do Horizonte*, de Aguinaldo Fonseca), encontrava-se então, segundo Pires Laranjeira, na sua quarta e última fase (deste 1961 até ao seu encerramento compulsivo em 1965), que “decorreu sob o signo decisivo da inclusão das suas atividades no amplo movimento estudantil de contestação ao regime colonial-fascista” (Laranjeira 2001: 138). Segundo Sérgio Neto, na primeira metade da década de 1960 também “a imprensa cabo-verdiana atravessou um período de dificuldades, tendo-se assistido ao fim de *Claridade* (1960), do *Notícias de Cabo Verde* (1962) e à tentativa falhada do *Diário de Cabo Verde* (apenas um número surgido em 1956)”. Neste contexto, “caberia (...) ao *Boletim de Propaganda e Informação* [1949-1964] assumir o papel de periódico mais representativo deste período, acabando o crescente anticolonialismo por, de alguma forma, se ter conseguido infiltrar no órgão officioso do arquipélago” (Neto 2009: 175).

<sup>45</sup> Arnaldo França reitera esta perspectiva ao afirmar, já em 1993, que “a contestação nascida nos inícios da década de 1960, época coincidente com o eclidir do movimento político-militar de libertação (...) mais não é que o ideário claridoso vestido de novas roupagens” (França 1993: 28).

(à maneira de Ngugi wa Thiong'o ou, na nossa língua, de Luís Kandjimbo). Se Timóteo Tio Tiofe, invocando Aimé Césaire, afirma servir-se da cultura ocidental como de uma “arma miraculosa”, Silveira adota uma atitude programática cujos ideais são sobretudo devedores, de um modo geral, da tradição das Revoluções Liberais e dos marxismos – ambos atuantes, aliás, em espaços americanos e asiáticos –, bem como, em particular, nas teses expandidas por Jean-Paul Sartre em “Orphée Noir” (1948). Mais proximamente, conforme vem recordando J. L. Hopffer C. Almada, o seu ensaio deve muito às teses que Manuel Duarte expusera em “Cabo-verdianidade e Africanidade”, de 1951, e em “Cabo Verde e a Revolução Africana”, uma virulenta reação à visita do ministro Adriano Moreira a Cabo Verde e onde se reivindica a “emancipação da tutela colonial e a independência das Ilhas” (Duarte 1999: 33). É neste texto-manifesto (datado de setembro de 1962) que se repete a expressão “Nós, Povo das Ilhas”, que Onésimo Silveira incrusta no refrão de “Um poema diferente” (divulgado em novembro do mesmo ano na *Mensagem* da CEI): “O povo das Ilhas quer um poema diferente/ Para o povo das Ilhas”.

Mas regressemos à investigação do contributo da produção crítica para o estabelecimento do cânone e da periodização da literatura cabo-verdiana. Para tal, interessa assinalar neste momento as consequências dos critérios que regem a valorização literária de Onésimo Silveira. A estrutura do seu ensaio, separando as águas do “movimento claridoso” e da nova “literatura de reivindicação para-africana”, reitera certos hábitos de periodização e de doutrinação críticas já aqui apontados. Uma comum leitura diacrónica garante que “o ponto de partida” da “trajetória da literatura cabo-verdiana” foi “definido pelo Movimento Claridoso” (Silveira 1963: 7); por sua vez, a defesa de uma arte empenhada e teleologicamente concebida sustenta que, em 1963, os intelectuais cabo-verdianos não podiam “entregar-se à atividade lúdica” da “arte desinteressada”<sup>46</sup> – porque “infelizmente” não chegara “ainda a hora do jogo diversivo” (idem: 24). O advérbio *ainda*, um “signo dominante” (como diria Tiofe) na poética barbosiana da resignação, adquire neste contexto um tom profético, mobilizador e pragmático, muito próprio da Nova Largada. Quanto ao cânone cabo-verdiano, o ensaísta reitera que os principais responsáveis pelo longo “processo de europeização literária” haviam sido (o mesmo) Jorge Barbosa, Baltasar Lopes da Silva e Manuel Lopes – excetuando o de *Chuva Braba*.

Esta exceção conduz-nos, finalmente, ao modo como a leitura de Onésimo Silveira, regida por interesses africanistas, nacionalistas e marxistas, pôde por vezes contornar os marcos canónicos e periodológicos para valorizar, por exemplo, um autor clássico como Pedro Cardoso, “verdadeiro precursor” da Moderna Geração devido ao seu esforço de promoção do crioulo e dos

---

<sup>46</sup> A condenação da “arte desinteressada” – que Onésimo Silveira endossa afinal ao futuro Cabo Verde independente – pode responder aqui ao idealismo kantiano que Jaime de Figueiredo afirmara no seu “Ensaio de Interpretação do «Noturno» de Osvaldo Alcântara”: “para a realização da obra de arte importam apenas os valores puramente estéticos, desinteressados” (Figueiredo 1956: 13). Adiante voltarei a este assunto.

“componentes negroides da cultura cabo-verdiana” (Silveira: 1963: 25); ou um prosador claridoso como Teixeira de Sousa, ficcionista detentor de uma “matriz ideológica definida” (idem: 12); ou, conforme acabei de assinalar, um romance como *Chuva Braba*, cuja narrativa apresenta uma “intenção social clara” (idem: 14). É este modelo mais compósito, porque mais atento à diversidade sincrónica, que veremos desenvolver-se no Manuel Ferreira das décadas de 1970-80 e, atualmente, em J. L. Hopffer C. Almada. É certo que, ao recuperar as declarações do “orgulho negro” e o realismo socialista anteriores à sua geração, Onésimo Silveira está não apenas servindo a sua “poética” (na aceção de João Ferreira Duarte), neste caso muito explícita, mas promovendo ainda a “hierarquização heterónima” (Pierre Bourdieu) que regia o campo literário cabo-verdiano. O seu procedimento metodológico, contudo, acaba por antecipar, de algum modo, as novas pesquisas da crítica surgida após a Independência, e que irão acompanhar a gradual autonomia da produção literária de Cabo Verde.

#### **I.1.4. O caso dos clássicos e a afirmação dos realismos**

Num artigo publicado na *Vértice*, em 1993, Arnaldo França escrevia que “foi [apenas] depois da ascensão do País à independência que as tentativas de apreciação do panorama da literatura cabo-verdiana deixaram de se cingir ao período subsequente à publicação do primeiro número da revista *Claridade* (1936)” (França 1993: 25). Já em 2001, num dos seus *Ensaio Afro-Literários*, Pires Laranjeira admitia que “é hoje pacífico que a literatura cabo-verdiana começou antes da *Claridade*” (2001: 51). Contudo, a emergência deste consenso precisou amiúde de confrontar-se com a hegemonia dos paradigmas realistas dominantes, como vimos, no segundo e no terceiro quartéis séc. XX. O presente subcapítulo procura questionar os principais postulados desta discussão.

As influentes “Teses para uma análise semiótica da cultura”, apresentadas em 1964 pela Escola de Tartu, reconheciam que “a cultura não somente luta contra o «caos» externo, mas dele também necessita; ela não somente o destrói, como continuamente o cria”. Acrescentavam Iuri Lotman e seus pares, precisando esta dicotomia, que “cada tipo de cultura historicamente dado tem o seu próprio, e somente a ele peculiar, tipo de não-cultura” (Ivánov 2003: 101). Considerando válida a hipótese que J. M. Pozuelo Yvancos formula ao comentar os semiólogos eslavos, segundo a qual “a própria ideia de cânone coincide com a de uma organização cultural” (Yvancos 2001: 445), poderíamos dizer que o “caos” externo de que necessita esse mesmo cânone incorpora um conjunto mais ou menos definido de textos marginalizados porque considerados *espúrios* ou *apócrifos*. Ora, a atribuição destes dois estatutos um texto foi objeto da atenção de Frank Kermode em “Institutional Control of Interpretation”, um ensaio sobre a frequente origem



marginal dos movimentos que suscitam as mudanças do cânone dentro da esfera académica<sup>47</sup>. A propósito do significado da palavra “cânone” na tradição judaico-cristã e nos sistemas literários, explica este *scholar* britânico: “*Apocrypha* meant «hidden ones», but came to mean «spurious ones», and now just means «uncanonical ones»” (Kermode 1983: 172). Já na terceira parte de *Formas de Atenção*, em que se propõe “Separar o Conhecimento da Opinião”, Kermode regressa a esta questão para, como sucede no modelo semiótico de Tartu, atribuir aos sistemas de formação dos cânones idêntica necessidade de definição de um campo *ex-cêntrico* e potencialmente caótico, conforme sublinho: “A opinião é a grande criadora de cânones, e *não pode haver* no seu interior *privilegiados sem se criarem marginais, apócrifos*” (Kermode 1991: 76).

Quando, em 1952, nos já citados “Apontamentos sobre a poesia cabo-verdiana”, Amílcar Cabral se refere a “duas fases, nitidamente distintas”, na poesia das Ilhas – a anterior e a posterior a *Claridade* –, essa distinção pertencia já, nas palavras de Manuel Ferreira, ao “senso comum” dos que estavam “na ponta da discussão do fenómeno literário cabo-verdiano” (1985: 305). Ora, como ficou dito em cima, a autoridade da crítica teleológica (de pendor marxista e nacionalista) não só protelou a receção do paradigma inaugurado por João Vário mas implicou também uma frequente negação do valor dos objetos literários de perfil classicista. Significa isto que, relativamente ao cânone proposto pela crítica realista que temos vindo a visitar, os necessários *apocrypha* são, *grosso modo*, oriundos da produção lusógrafa de poetas como Guilherme Dantas, Januário Leite, Pedro Monteiro Cardoso, Eugénio Tavares ou José Lopes<sup>48</sup>.

As discussões em torno do valor destes poetas raramente contaram com a participação dos próprios. Os dois casos que podemos aqui registar testemunham, de resto, um alheamento da atividade crítica que apenas os agentes envolvidos no modernismo literário viria superar<sup>49</sup>. Em

---

<sup>47</sup> Trata-se do oitavo capítulo de *The Art of Telling – Essays on Fiction* (1983), em que Kermode recorda o exemplo da recuperação de John Donne por iniciativa de T. S. Eliot, um caso a que havemos de regressar a propósito da formação poética de João Vário.

<sup>48</sup> Na crítica cabo-verdiana, o designativo “clássicos” tanto pode atribuir-se aos pré-claridosos como às principais figuras da primeira geração modernista (nomeadamente, Jorge Barbosa, Baltasar Lopes, Manuel Lopes e António Aurélio Gonçalves). A primeira aceção surge em Gerald M. Moser a propósito dos colaboradores do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*: “Pertenciam a uma geração batizada, num jogo de palavras, de «escola clássica» por Guilherme Rocheteau, a causa [sic] da erudição clássica visível na sua língua e versificação. A seguir, Norman Araujo, historiador da literatura cabo-verdiana, chamou àquela época de «período clássico da literatura cabo-verdiana»” (Moser 1993: 23). Em 1985, Manuel Ferreira ainda ressaltava com aspas a atribuição do estatuto de *clássicos* aos fundadores de *Claridade*: a propósito dos novos colaboradores da revista *Raízes*, escrevia então “que, sobretudo na ficção, a qualidade atingida pelos «clássicos» cabo-verdianos não foi nem superada nem alcançada” (Ferreira 1985: 318). Se se pode afirmar que um Guilherme Dantas ou um Januário Leite são sobretudo devedores do romantismo e do ultrarromantismo portugueses, já um Pedro Monteiro Cardoso ou um José Lopes não apenas se filiam nas tradições greco-romanas, renascentistas, neoclássicas e parnasianas, como afirmam criticamente a sua defesa dos preceitos das poéticas clássicas (cf. Cardoso 1934, Lopes 1952a e 1952b). Por estes motivos particulares e pelo significado geral que podem também assumir, neste capítulo os “clássicos” são os escritores pré-claridosos e os “modernos” são aqueles que lhes sucederam.

<sup>49</sup> A este propósito, Manuel Ferreira sugeriu que “uma certa influência” da *Presença* sobre o grupo de *Claridade* se manifestou não apenas na opção pelo verso livre mas também na consciência da “dignidade da crítica literária” (Ferreira 1985: 233). Jaime de Figueiredo, António Aurélio Gonçalves, Arnaldo França e Gabriel

1986, no “Prefácio” à edição fac-similada de *Claridade*, Manuel Ferreira recordou a polémica travada entre Pedro Monteiro Cardoso e Quirino Spencer Salomão<sup>50</sup>. O “Panorama da Literatura Brasileira” que Pedro Cardoso incluiu em *Folclore Cabo-Verdiano* (1933) destacara alguns nomes das expressões épicas, árcades, românticas e parnasianas (e.g., Bento Teixeira, Tomás António Gonzaga, Castro Alves, Olavo Bilac). Aquilo que Pedro Cardoso reconhecia num Gonçalves Dias – a “pureza da linguagem e [a] correção plástica do verso” – era o que formalmente exigia a todos os poetas; o patriotismo e o empenho na “emancipação humana” (Cardoso 1984: 48) completavam as virtudes da literatura valorada pelo jornalista do Fogo. Já na “Profissão de Fé” com que, em 1934, apresentava os seus *Sonetos e Redondilhas*, o discípulo de Olavo Bilac reconhece que a sua “educação literária”, sujeita ao “jugo férreo dos princípios ou preceitos clássicos” (Cardoso 1934: 10), cedo o colocou à margem das propostas vanguardistas dos recentes “Baudelaires, Verlaines e Mallarmés”. E apesar de admitir “a extensão e a intensidade desse movimento”, escuda-se na “absoluta inciência dos [seus] princípios fundamentais” (idem: 9) para não submeter o Modernismo a qualquer crítica intrínseca.

O artigo em que Quirino Spencer Salomão reprova a “Profissão de Fé” de Cardoso intitula-se “Poesia e métrica”<sup>51</sup>. Em nome da atualidade e da liberdade propaladas pelo Modernismo, advoga-se neste texto pioneiro o necessário abandono dos “princípios rígidos, regras e preconceitos” (*apud* Ferreira 1986: LVII) que caracterizavam a produção poética cabo-verdiana. A mudança proposta pelo jovem polemista não implica, porém, qualquer espécie de alternativa oriunda dos Realismos – fossem de carácter regionalista, fossem de motivação socialista. “A receita defendida por Q. S. Salomão – esclarece Alberto Carvalho – entra diretamente na problemática da estética ocidental e do lugar que nela ocupava o sujeito poético”. Refere-se este investigador, nomeadamente, às influências quer das escolas românticas europeias, em geral, quer, em particular, da “doutrina de José Régio sobre «literatura viva»” (Carvalho 1997: 31-32) patentes no texto do cabo-verdiano. Esta fonte presenciada é aliás confirmada por Salomão quando relembra a lição de *O Mistério da Poesia* (1931), de João Gaspar Simões, obra em que colhe o conceito fulcral de “estilização”: a poesia realiza-se não através do cumprimento dos preceitos formais clássicos, mas por ação da transferência, do plano vital para o plano estético, de determinado fenómeno psicológico. Quando, portanto, já em 1985, em carta dirigida a Manuel

---

Mariano protagonizam essa dignificação do criticismo endógeno. A sua relevância ao longo dos anos 50, por exemplo, foi já assinalada por J. L. Hopffer C. Almada: o corte protagonizado pela Nova largada, escreve o ensaísta, “foi paulatinamente preparado” por “diversas elaborações crítico-ensaísticas”, nomeadamente as de Amílcar Cabral (1952), Manuel Duarte (1954) e Gabriel Mariano (1959) (cf. Almada 1998b: 140).

<sup>50</sup> Sobre esta polémica, vejam-se as palavras de Alberto Carvalho no ponto “5. Modernidade e Claridade” do “Prefácio” a *Falucho Acorado*, de Manuel Santos-Lopes (Lisboa: Edições Cosmos, 1997, XXIX-XXXIII), e no artigo “Do Classicismo ao Realismo de *Claridade*” (*in Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 1, Lisboa, Instituto Camões, 1998, p. 20-30).

<sup>51</sup> Ambos os artigos, “Profissão de Fé” e “Poesia e métrica”, são publicados na “Folha Literária” do jornal *O Eco de Cabo Verde*, suplemento dirigido pelo próprio Pedro Cardoso.

Ferreira, reclama o desejo de uma expressão “mais direta e ajustada ao realismo”, invocando Jaime de Figueiredo e o seu elogio da “referência a temas que versassem questões específicas” de Cabo Verde (*apud* Ferreira 1986: LVIII-LV) – nesse momento, como dizia, Q. S. Salomão está apenas reproduzindo o posterior compêndio crítico de *Claridade*, em 1934 absolutamente ausente das suas considerações sobre “Poesia e métrica”<sup>52</sup>.

Será preciso esperar por 1952 para encontrarmos uma nova discussão envolvendo um poeta de realização clássica – José Lopes, já septuagenário – e um jovem revelado na *Certeza* – Guilherme Rocheteau. No número de agosto do boletim *Cabo Verde*, o poeta hesperitano recorda “Os esquecidos” de Cabo Verde: Guilherme Dantas, Augusto Barreto e Antónia Pusich, entre os pioneiros, ou, na sua geração, Eugénio Tavares e Pedro Cardoso. No mês seguinte e no mesmo *Boletim de Propaganda e Informação*, no artigo “Ainda os nossos poetas”, o professor são-nicolaense refere-se a uma palestra, emitida entretanto pela Rádio Clube de Cabo Verde, em que Guilherme Rocheteau se insurgira contra a reabilitação dos poetas invocados por José Lopes, porque, segundo o certezista, as ilhas de Cabo Verde nada lhes deveriam. A argumentação de José Lopes pressupõe agora o conhecimento de uma expressão poética cabo-verdiana, como da sua explicação teórica, que Pedro Cardoso não pudera considerar em 1934. Assim, no plano temático, José Lopes julga que a exclusão destes poetas se deve ao facto de não terem sido eles, “exclusivamente, poetas regionais”; contudo, “[a] partirmos desse princípio – acrescenta o articulista –, quase todos os poetas do mundo seriam condenados” (Lopes 1952b: 10). Lopes considera depois, no plano formal, a segunda acusação de Guilherme Rocheteau, relativa ao cultivo do “classicismo” e ao desprezo pelos “Sprung Rhythms dos chamados Modernistas” (Lopes 1952b: 10). À semelhança de Pedro Cardoso, o cultor do *Jardim das Hespérides* considera que só as medidas clássicas produzem aquilo a que podemos chamar “versos”. A identificação do versilibrismo (comummente adotado no modernismo cabo-verdiano<sup>53</sup>) com o *sprung rhythm* teorizado por Gerard Manley Hopkins reitera, algo confusamente, a impossibilidade de José Lopes aceitar qualquer poética cuja prosódia não fosse vigiada por padrões rítmicos regulares. Assinale-se, por fim, um argumento deste artigo que os adversários do Onésimo Silveira de 1963 irão usar, *mutatis mutandis*, em defesa da geração claridosa:

---

<sup>52</sup> Caberá na verdade a Jaime de Figueiredo o esforço de articulação crítica entre o esteticismo psicologista do grupo de Coimbra e o realismo regionalista ou nacionalista de Cabo Verde. Consciente da ausência de quaisquer questões sociais no artigo “Poesia e métrica”, Manuel Ferreira procura apagar essa mácula sugerindo que a defesa do verso livre “continha em si reservas potenciais precisas para veicular a realidade social perspetivada em termos dinâmicos” (Ferreira 1986: LIX). Os “Apontamentos...” de Amílcar Cabral, de 1952, reproduzem uma metáfora de alcance semelhante quando condenam “a confrangedora submissão às algemas da rima” própria da estética pré-claridosa.

<sup>53</sup> Com a importante exceção de Arnaldo França, cujos três sonetos do conjunto “Paz”, publicados no n.º 8 de *Claridade*, de maio de 1958, são um raro exemplo da possibilidade de articulação das formas clássicas num registo verbal moderno.

Esses nossos notáveis poetas viveram no seu tempo e para o seu tempo escreveram seguindo o rumo poético da sua época. Ilustraram como puderam a sua e nossa terra, e por isso merecem a comemoração dos presentes e dos pósteros. (Lopes 1952b: 10).

Segundo Arnaldo França, organizador dos *Ensaio e Outros Escritos* de António Aurélio Gonçalves, a palestra “As origens da Literatura Cabo-Verdiana”, neles incluída, “terá sido proferida no Liceu de São Vicente nos anos iniciais da proclamação da Independência”<sup>54</sup>. A escolha do tema devia-se ao facto de aquela “fase da literatura cabo-verdiana”, conforme venho assinalando, ter sido “rejeitada” pelos “literatos cabo-verdianos e atirada para o esquecimento” (Gonçalves 1998: 112). A. A. Gonçalves começa por observar que “há muito poucos anos foi lançada a divisão da literatura cabo-verdiana em três períodos: os Pré-claridosos, os Claridosos e os Pós-claridosos” (Gonçalves 1998: 112-113). O conferencista articula depois a explicação das causas da rejeição dos clássicos com a crítica da periodização da literatura de Cabo Verde:

Quais os fundamentos de tal condenação? Formam, possivelmente, dois grupos (...). Os colaboradores (...) [de *Claridade*] irradiam do seu campo de interesse os poetas da primeira fase invocando o seu prosaísmo, o seu didatismo, a debilidade, a falta de vibração da sua poesia (...). Os pós-claridosos rejeitam a literatura do grupo Claridade justificando-se com o facto de os seus doutrinadores se terem preocupado exclusivamente com a expressão da realidade cabo-verdiana, principalmente no que ela tem de trágico, sem que se lembrassem de condenar os responsáveis por esta tragédia. Todavia, este aspeto de censura aos literatos de *Claridade* (...) não os impede de manifestar consideração pelos vários aspetos da atividade especificamente artística dos Claridosos. O afastamento das últimas camadas de literatos de Cabo Verde perante a produção dos que tentaram a literatura antes da década dos trinta torna-se, porém, intransigente. Recusam-se a tomar conhecimento de um trabalho intelectual que eles consideram como uma abordagem completamente fracassada, tanto porque não souberam criar uma obra à qual insuflassem a vida, como e porque viveram em Cabo Verde e não viram nem sentiram esta terra. (Gonçalves 1998: 113).

A revisitação das acusações feitas aos pré-claridosos reproduz com fidelidade o espírito e a letra de um José Osório de Oliveira, para o primeiro grupo, ou um Onésimo Silveira, para o segundo. As imputações de “didatismo”, “debilidade” e “falta de vibração” na literatura lembram certo vitalismo que, partindo da filosofia de Nietzsche e filtrado pelo criticismo presencista, será defendido em Cabo Verde por Quirino Spencer Salomão (como acabámos de ver), bem como, quando transposto para o contexto insular, por um mais complexo Jaime de Figueiredo. A condenação dos responsáveis pela tragédia cabo-verdiana seria, genericamente, missão de uma literatura neorrealista. Mas A. A. Gonçalves sugere também que a correção das acusações gerais à produção pré-claridosa, competência de uma nova crítica “justa e lúcida”, há de desde logo reconhecer a condição que define aqueles escritores: eles foram (como se disse também há pouco)

---

<sup>54</sup> Cf. Arnaldo França, “Apresentação”, in António Aurélio Gonçalves, *Ensaio e Outros Escritos*, Praia-Mindelo, Centro Cultural Português, 1998, p. 9.

pioneiros carentes de contactos com a modernidade literária; defende enfim, em abono do rigor da crítica, que uma releitura complacente dos clássicos acarretará o reconhecimento da presença de Cabo Verde nas suas obras – evidência que a dissertação de mestrado de Ana Cordeiro, apresentada em 2009, veio enfim estabelecer.

Mas devemos regressar aos textos fundamentais de Osório de Oliveira (1944), Amílcar Cabral (1952), Pedro da Silveira (1954), Jaime de Figueiredo (1961) e Onésimo Silveira (1963) para percebermos o modo como a arguição dos clássicos foi servindo a apologia das estéticas realistas – apologia essa quase sempre apoiada, como ficou sugerido, num modelo bipolar que, na dialética da crítica marxista, contrapõe os *apócrifos* da “cultura estática” ao *cânone* da “cultura dinâmica” (Ferreira 1985: 249).

A vulgarização deste procedimento crítico sugere, entretanto, uma outra hipótese inerente ao sistema literário cabo-verdiano e que poderia colocar-se do seguinte modo: se em Angola ou em Moçambique a literatura nacional se afirma contra a literatura colonial, como explicaram Manuel Ferreira (1989) ou Francisco Noa (1999 e 2002)<sup>55</sup>, já em Cabo Verde, onde este modelo negativo exógeno não existia, a afirmação da modernidade terá de opor-se aos textos endógenos de perfil classicista ou (ultra)romântico – e alheios às malhas que o império colonial ia tecendo. Suponho ser esta, aliás, a razão por que, se tanto em *No Reino de Caliban* como em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* Manuel Ferreira situa “As Origens” e os “Precusores” das literaturas moçambicana e angolana nos cultores das formas clássicas, já no caso de Cabo Verde estes aparecem relegados para a categoria menor de “Antecessores” que “não anunciam, não predizem (...) a natureza do termo consequente” (Ferreira 1977: 101). Superada a fase da recusa total das gerações românticas e nativistas, nas décadas de 1960-70, são ainda alguns requisitos nacionalistas que irão permitir a sua parcial e gradual recuperação, reportem essas exigências a certas manifestações protonacionalistas, como sucede com os mitos atlantes de Manuel Ferreira (1977 e 1985), ou a dados de teor quer cívico quer estético, como acontece em Arnaldo França (1962) e em António Aurélio Gonçalves (1960 e c. 1976).

É a propósito da possibilidade da existência de uma literatura cabo-verdiana na década de 1940 que José Osório de Oliveira começa por questionar a condição a atribuir aos clássicos. O exemplo expandido é o de José Lopes, considerado o mais prestigiado poeta do Arquipélago no

---

<sup>55</sup> Francisco Noa, o mais assíduo intérprete africano da literatura colonial lusógrafa, escrevia em 1999 que “as literaturas nacionais [africanas], (...) na sua emergência e afirmação, encontram-se em rota evidente de colisão, portanto, em processo de negação e de rutura, com a portugalidade manifesta nos textos coloniais” (Noa 1999: 60). Na tese de doutoramento *Império, Mito e Miopia. Moçambique como Invenção Literária*, defendida em 2001, esta oposição é moderada pela consciência de que na relação entre as duas literaturas, a colonial e a nacional, se estabelece um movimento “de continuidade, pelo facto de Moçambique e os negros aparecerem como motivo e temas literários”, e um outro, “de rutura, em que contrariamente aos textos coloniais, tanto as representações dos negros como de Moçambique deixam de ser pretexto para a reafirmação da portugalidade, para, pelo contrário, se guindarem como esteio reivindicativo e afirmativo de uma identidade assumidamente moçambicana” (Noa 2002: 76).

momento em que irrompe *Claridade*. Atraído pela “excelência da colonização portuguesa”, que no Seminário de São Nicolau o havia embebido de cultura greco-romana, o vate pré-claridoso faz de Cabo Verde um utópico Jardim das Hespérides “quando, na verdade, a impressão que esse Arquipélago (...) oferece, à primeira vista pelo menos”, é a distopia do “«grande pesadelo»” e da “«turva desventura»” que o olhar estrangeiro de um Mário Brandão nele tinha percebido (cf. Oliveira 1944: 14). Eugénio Tavares, por sua vez, será apreciado enquanto autor de mornas largamente popularizadas e visto como “poeta de verdade, também, por vezes, em português, embora poeta de emoção puramente individual” (idem: 20). Assim, ou porque não se referem explicitamente a Cabo Verde, ou porque, fazendo-o, não representam, num registo supostamente mimético, “um meio próprio, com uma paisagem, uma gente e um estilo de vida particulares, com usos, costumes e sentimentos característicos, ou seja: o arquipélago cabo-verdiano e a sua população” (idem: 13) – então, conclui Osório de Oliveira, só pode considerar-se *cabo-verdiana* a expressão moderna veiculada pelas revistas *O Mundo Português*, *Atlântico*, *Claridade* e *Certeza*.

O tipo de realismo exigido por Osório de Oliveira, uma “personalidade ideologicamente complexa”, nas palavras de Sérgio Neto (2009: 124)<sup>56</sup>, decorrerá menos das estéticas soviéticas ou socialistas contemporâneas, portanto, do que dessa demanda de um *ethos* regional historicamente oriunda do Romantismo. Atuante ainda, e por exemplo, no primeiro Modernismo brasileiro, em particular no Verde-Amarelismo e no Grupo da Anta, essa atenção à realidade local corresponde também, no âmbito do colonialismo português, aos interesses folclóricos, antropológicos e etnográficos do Estado Novo. Recorde-se, a este propósito, que “a etnografia foi, no século XIX e ainda no XX, uma disciplina perfeitamente integrada na formação discursiva colonial, à qual conferia o suplemento de saber local necessário, desde logo, à imposição da administração colonial”, conforme escreve Osvaldo Manuel Silvestre (2002: 77)<sup>57</sup>. Além disso, esta atenção localista de Osório de Oliveira ensaia já a atribuição de “um significado construtivo, heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera”: referido por Antonio Candido (2004: 93) a propósito do Modernismo do Nordeste brasileiro, tal desígnio define também parte importante da poesia de um Jorge Barbosa ou, já com ambições nacionalistas, do ensaísmo de um Gabriel Mariano.

---

<sup>56</sup> Considera este investigador que José Osório de Oliveira, filho de Ana de Castro Osório e de Paulino de Oliveira, nunca foi “um «intelectual orgânico» do Estado Novo” (Neto 2009: 124). Osório, que viveu parte da infância no Brasil e em 1926 foi trabalhar para Cabo Verde, aderiu ao grupo da *Seara Nova* quando regressou a Portugal, em 1928, mas veio a ser chefe de Divisão de Propaganda da Agência-Geral das Colónias (ou do Ultramar, a partir de 1951), entre 1935 e 1956, ano da sua aposentação.

<sup>57</sup> Osvaldo Silvestre acrescenta, a este propósito, que “o que os homens da *Claridade* fazem com a etnografia é uma prática ambivalente, já que se trata (...) de usar um dos instrumentos cognitivos mais caros ao colonialismo para lhe conferir um uso emancipatório” (Silvestre 2002: 77). Em Osório de Oliveira, porém, a emancipação advogada diz respeito exclusivamente à expressão literária, cujas vertentes regionais não afrontam – antes enriquecem – a literatura nacional.

Em 1947, três anos depois da conferência de Osório de Oliveira, Manuel Ferreira reitera a exclusão da poética pré-claridosa do legítimo *corpus* literário cabo-verdiano. Uma pequena *nuance*, mas de decisivas causas e consequências, situa agora a distopia geográfica detetada por Osório de Oliveira nos “dramas” e nos “problemas” sociais do Arquipélago:

Poderá falar-se de uma literatura cabo-verdiana antes de 1935? Poderemos classificar de crioulos os trabalhos literários cabo-verdianos antes do aparecimento do primeiro número de *Claridade*? Creio que não. E isto porque, se não estou em erro, à exceção de Eugénio Tavares que na poesia quase se restringiu ao dialeto local, qualquer dos poetas anteriores, como José Lopes e Januário Leite, circunscreveram as suas poesias a temas extracrioulos, enformados nos cadinhos académicos. Nada do sabor da terra ou do sabor do mar, nenhum dos dramas locais lhes chamou a atenção. Viveram positivamente alheados dos problemas das suas gentes. (Ferreira 1947: 493).

Mais informada e benévola será a apreciação de Amílcar Cabral, expendida nos “Apontamentos...” de 1952, e onde talvez se distinga a influência de Juvenal Cabral, seu pai, que frequentou os Seminários de Viseu e São Nicolau e foi “um rosto típico das elites letradas nativistas, esteticamente pré-modernistas”, no dizer de J. L. Hopffer C. Almada (2008b). Amílcar Cabral reconhece o “mérito” e o “valor incontestável” de algumas das produções poéticas pré-claridosas lusógrafas e concede que na obra folclórica de Eugénio Tavares e de Pedro Monteiro Cardoso se encontra já “algo do que, mais tarde, se tornaria realidade nos poetas da nova geração: uma comunhão íntima entre o poeta e o seu mundo” (Cabral 1976: 27). Não excluirá, portanto, os textos classicizantes do *corpus* da literatura cabo-verdiana, já que eles espelham também um certo “complexo social” das Ilhas; mas trata-se de uma literatura que não serve ainda os interesses da comunidade circundante. Ela foi, digamos assim, a falsa partida de uma marcha revolucionária cujo primeiro passo válido será dado por *Claridade*.

Mas o texto de Amílcar Cabral interessa também enquanto exposição pioneira e defesa explícita de uma estética literária regida pelo *nomos* do realismo socialista. O articulista começa por recusar a chamada “arte pela arte” para advogar a comunhão dos interesses sociais e económicos do escritor e do povo. Perfilhando depois certa nomenclatura da crítica determinista, Cabral explica que a poesia é uma manifestação da classe social ou um reflexo da “condição socioeconómica” e do “ambiente material e humano” em que é produzida (Cabral 1976: 26)<sup>58</sup>. A “base económica” de Cabral articula-se particularmente com as instituições de ensino – nas quais, segundo John Guillory, se regula a distribuição do capital cultural inscrito no cânone literário (cf. Goulart 2001: 13, Duarte 2006: 77-81). Apesar deste reflexo involuntário das circunstâncias

---

<sup>58</sup> Assim, à experiência elitista, religiosa e clássica dos poetas oriundos do Seminário-Liceu de São Nicolau corresponde uma poesia de temáticas sentimentalistas, mitológicas ou patrióticas; já aqueles que tiveram acesso ao liceu público, democratizado e laico, num Mindelo em crise económica, hão de produzir uma literatura atenta às realidades sociais do Arquipélago.

sociais do escritor na obra literária, esta deve não apenas representar a realidade social mas também proceder à crítica dessa realidade, de um ponto de vista político e económico, para, conclui Amílcar Cabral, a projetar otimisticamente no socialismo futuro. António Nunes e Aguiñaldo Fonseca são os modelos dessa ultrapassagem da fase “resignada” ou meramente “esperançosa” da literatura cabo-verdiana.

Se, como vimos, Teixeira de Sousa situou em *Claridade* a aurora da *manhã futura* e se Manuel Ferreira apenas a enxergou na geração de *Certeza*, agora, em 1952, Amílcar Cabral remete para um futuro próximo a afirmação plena de uma poesia neorrealista em Cabo Verde. Esta é a poesia que, como sucede em António Nunes, “sonha com um «Amanhã» diferente, que antevê possível” (Cabral 1976: 29). Ora tal prescrição doutrinária de um tom otimista na arte, que em Lukács corresponderá à necessidade de superar a “decadência” de um Joyce, um Beckett ou um Ionesco, há de encontrar a sua mais radical refutação na teoria estética da Escola de Frankfurt:

Comparada com o otimismo frequentemente unidimensional da propaganda, a arte está impregnada de pessimismo, não raro entremeado com a comédia. (...) Mas o pessimismo da arte não é contrarrevolucionário. Serve para advertir contra a «consciência feliz» da *praxis* radical: como se tudo o que devém figura na arte pudesse resolver-se através da luta de classes (Marcuse 2007: 23).

Já quanto à determinação da mimese social na obra artística – “a voz do Poeta, agora, é a voz (...) da própria realidade cabo-verdiana”, garante ainda Cabral (1976: 28) –, dir-se-ia que Teixeira de Sousa, Manuel Ferreira ou Pedro da Silveira acusam nos seus textos a mesma dificuldade que, segundo Terry Eagleton, se deteta na crítica marxista inglesa da década de 1930: será possível conciliar uma conceção de literatura como reflexo da realidade e como construção da utopia futura? Tratava-se afinal, em ambos os casos, de “aceitar simultaneamente uma visão mecanicista da arte como «reflexo» passivo da base económica e uma crença romântica na arte como projetando um mundo ideal e incitando os homens a novos valores” (Eagleton 1978: 71). A propósito de Erskine Caldwell, o crítico inglês recorda (no mesmo lugar) certo “romantismo revolucionário” capaz de descrever também alguns traços fundamentais da crítica e da poesia teleológicas cabo-verdianas (incluindo, aliás, certo Arménio Vieira dos anos 60 e das primeiras anotações de *Voz di Povo*, como veremos):

Sob certos aspetos, esta mistura de ideias pragmáticas e românticas sobre a arte assemelha-se ao «romantismo revolucionário» russo – a junção de uma imagem ideal do que poderia existir a uma descrição obstinadamente fiel ao que existe, para incitar os homens a realizações superiores. (Eagleton 1978: 72).



É no âmbito deste programa ideológico e político que Pedro da Silveira assina a mais radical proscrição dos clássicos cabo-verdianos<sup>59</sup>. Abandonando as cedências de motivação estética ou folclórica que observámos em Osório de Oliveira e Amílcar Cabral, o crítico açoriano vincula a criação poética ao âmbito da responsabilidade cívica dos intelectuais; defende por isso que continuar, pelos anos 30, a cantar as belezas naturais ou mitológicas da Europa “na terra seca e trágica [de Cabo Verde] (...), mais do que alheamento, seria crime” (Silveira 1954: 28). A antítese de Pedro da Silveira, que lembra a narrativa de Osório de Oliveira sobre a conversão modernista de Jorge Barbosa, parece dirigir-se sobretudo ao canto hesperitano de José Lopes. Sobre este aparente delito de consciência, Alberto Carvalho propôs uma explicação que devemos aqui considerar. Referindo-se à disjunção entre a esfera poética e o âmbito da intervenção cívica praticada pelos escritores pré-claridosos, o catedrático português defende que

[n]ada tem de contraditório este desfasamento entre a série das ideias sociais, progressista, e a literária que regride até às tradições clássicas (...). A explicação do fenómeno cabo-verdiano parece encontrar-se (...) na consciência social da ordem da escrita e do seu exercício como atividade de elevado índice-valor de cunho civilizacional e intelectual. A rigorosa separação entre os dois domínios, artístico e pragmático, responde às exigências desse estatuto de refinamento da novidade inaugural, acessível às elites, ainda não popularizada. (Carvalho 1997: XXVIII).

O juízo de Manuel Ferreira acerca do valor desta poesia de moldes clássicos coincide fundamentalmente com o de Amílcar Cabral e o de Pedro da Silveira. Certo dualismo geográfico da sua leitura gerou, entretanto, um equívoco ainda atuante em diferentes *fora* dos estudos da literatura cabo-verdiana que caberá aqui apontar. Segundo esse esquema bipolar, a partir da década de 1930 os escritores insulares abandonaram os “modelos aferidos pelo meridiano de Lisboa” (Ferreira 1959: 33) e, conduzidos pelo exemplo dos Modernismos brasileiros, passaram a adotar temáticas relacionadas com o seu arquipélago. Mas esta leitura deve ser confrontada com os vários dados que a matizam ou contradizem. Em primeiro lugar, nem os escritores pré-claridosos desconheciam a literatura do Brasil<sup>60</sup>, como testemunha exemplarmente o “Panorama da Literatura Brasileira” incluído por Pedro Cardoso em *Folclore Cabo-Verdiano* (1933), nem as diferentes gerações modernas abandonaram os exemplos metropolitanos. As já referidas *Notas sobre Poesia e Ficção Cabo-Verdianas*, de Arnaldo França, explicam que a revista *Presença* “foi

---

<sup>59</sup> Sobre a relação de Pedro da Silveira com a geração de *Claridade* e a literatura moderna de Cabo Verde, veja-se o depoimento “Pedro da Silveira e Manuel Lopes”, in António Cândido Franco, *Exercício sobre o Imaginário Cabo-Verdiano – (Simbologia Telúrico-Marítima em Manuel Lopes)*, Évora, Ed. Pendor, 1996, p. 111-123.

<sup>60</sup> Se Manuel Ferreira sugere, em *O Discurso no Percorso Africano*, que “ninguém contesta que anteriormente à *Claridade* o discurso literário cabo-verdiano era quase exclusivamente subsidiário do discurso literário português” (Ferreira 1989: 151), admite mais adiante que “a presença da literatura e da cultura brasileiras em Cabo Verde não se reporta apenas [ao período de *Claridade*], ao contrário do que normalmente se julga. Os poetas cabo-verdianos que nasceram no século XIX haviam já experimentado com a mesma devoção e emoção os ventos e os eventos da cultura da nação irmã” (idem: 171).

a primeira força catalisadora do novo surto literário cabo-verdiano”; semelhante influência “dos escritores neorrealistas portugueses” age depois sobre a geração da *Certeza*; enfim, as “novas correntes da lírica portuguesa” insinuam-se, segundo o mesmo Arnaldo França (1962: 15-22), entre os jovens do «Suplemento Cultural». O próprio Manuel Ferreira reconhece, por exemplo, que a revista *Certeza* “trazia dentro de si a deliberação de se encaminhar na corrente dominante da literatura portuguesa coeva”; tratava-se, neste caso, de um solidário “sistema de empréstimo” (Ferreira 1985: 267)<sup>61</sup>. Assim, as alterações verificadas por meados da década de 1930 devem-se antes, e em rigor, ao abandono dos processos clássicos oitocentistas usados por portugueses e brasileiros (ultrarromânticos, parnasianos, simbolistas, etc.) e à concomitante adoção das estéticas modernistas – ou seja, quer dos Movimentos de 1922 e de 1930, no Brasil, quer das revistas *Seara Nova* ou *Presença*, em Portugal. As conexões literárias com o exterior dependiam, portanto, da natureza estética ou política do modelo seguido, e não da sua origem geográfica. Além disso, não apenas parte considerável da poética moderna de Cabo Verde, incluindo a de Jorge Barbosa, dispensa as temáticas ditas realistas, como, por outro lado, os escritores nativistas versam amiúde circunstâncias privadas, sociais ou históricas das Ilhas, conforme dizia já A. Aurélio Gonçalves (c. 1976). Anote-se, como indicador deste facto, que são oriundos do arquipélago de Cabo Verde quase um terço do total de 674 “textos literários escritos sobre temas ou desde pontos de vista africanos e cabo-verdianos” publicados no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* entre 1854 e 1932 (cf. Moser 1993: 205-225).

Este momento fulcral da crítica literária cabo-verdiana, situado entre 1959 e 1963, compreende também as primeiras propostas de recuperação dos clássicos por parte das gerações claridosas. Não ainda, contudo, na introdução de Jaime de Figueiredo aos *Modernos Poetas Cabo-Verdianos*. A disjunção das correntes estéticas proposta pelo antigo promotor do grupo Atlanta, cujos critérios lembram certo Quirino Spencer Salomão, aproxima-se, nas suas consequências, da cisão absoluta de um Pedro da Silveira: “Um fosso decisivo se rasga entre a versificação escolar, sentimental ou anedótica antecedente, por equívoco de cultivo humanista, e a verdadeira criação poética, liberta, fragrante, viva, nas últimas décadas surgida no arquipélago” (Figueiredo 1961: XVII). Mas certa aceitação do nativismo literário, ainda que particular e cautelosamente seletiva, surge já no manifesto nova-largadista de Onésimo Silveira. Ao polemista não interessa ainda o Pedro Cardoso da poesia de língua portuguesa, conforme garante o pressuposto de que o “ponto de partida” da “trajetória da literatura cabo-verdiana” foi “definido pelo Movimento Claridoso” (Silveira 1963: 7). Mas secundando, por um lado, o valor do interesse pela cultura popular presente já em Osório de Oliveira e em Amílcar Cabral e antecipando, por outro lado, alguns dos

---

<sup>61</sup> No ponto anterior do seu excuro por “Uma expressão literária original”, a cabo-verdiana, Manuel Ferreira condenava os escritores pré-claridosos porque eles “afinavam a sua lírica pelo diapasão de Lisboa” (1985: 265).

critérios realistas e nacionalistas depois propostos por Manuel Ferreira, Onésimo Silveira dedica o seu manifesto ao “verdadeiro precursor” da Moderna Geração que foi afinal o autor de *Folclore Cabo-Verdiano* – estatuto avalizado pelo (já referido) “esforço de dar dignidade literária ao crioulo e libertar seus conterrâneos do complexo de inferioridade ligado ao mesmo e aos componentes negroides da cultura cabo-verdiana” (Silveira 1963: 25).

Sinais menos equívocos da recuperação moderna dos escritores pré-claridosos haviam surgido, entretanto, no “Comentário” de António Aurélio Gonçalves à *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea* (1960) e nas *Notas sobre Poesia e Ficção Cabo-Verdianas* (1962) de Arnaldo França. O primeiro afirma revolucionariamente que “o realismo das letras de Cabo Verde é fase extrema de um caminho estirado” (Gonçalves 1998: 106). Esta alegação surge a propósito do contexto em que irrompe *Claridade*: A. A. Gonçalves considera insuficientes, se consideradas isoladamente, as motivações atribuídas (por alguns) ao empréstimo brasileiro (que Baltasar Lopes invocara, em 1956, no ensaio *Cabo Verde visto por Gilberto Freire*), ou à consciencialização (relevada por outros) das novas e dramáticas realidades sociais do Mindelo da década de 1930 (que Arnaldo França sistematiza nas “Notas...” que acabámos de referir). Seria necessário considerar também, escreve o autor de *Pródiga*, o ambiente literário que começara “a formar-se com a leitura dos poetas, romancistas e oradores do ultrarromantismo” e com a “influência dos parnasianos” e dos “mestres nas modernas correntes artísticas” (Gonçalves 1998: 106) – estes, como vimos, recebidos por Pedro Cardoso e por José Lopes com importantes reservas.

As considerações de Arnaldo França, expendidas dois anos depois, não serão alheias a este comentário de A. A. Gonçalves. O antigo certezista vem dizer-nos que, passados os “arroubos extremistas” que diziam “não ser possível falar num (...) período literário cabo-verdiano” anterior ao Modernismo, “já que ele era inexistente”, tornava-se necessário reconhecer que “o movimento da revista *Claridade* não brotou como a água da rocha de Moisés”. Pelo contrário, ele decorre também desse “ambiente propício a anseios literários”, anterior ao modernismo cabo-verdiano, e que, embora marcado pelo gosto ultrarromântico ou parnasiano, alcançou nos textos em crioulo as mais “conseguidas realizações poéticas” (França 1962: 11). A relevância atribuída neste artigo ao *milieu* e ao momento histórico, que já em Amílcar Cabral adquirira uma força próxima do determinismo de um Taine, justifica entretanto que Arnaldo França faça recuar o objeto da sua análise ao processo de formação da sociedade cabo-verdiana, já que considera “indispensável o conhecimento do meio para que se possam compreender as coordenadas de uma literatura que esse meio determinou e condicionou” (França 1962: 8). Este desejo de exumar os fundamentos históricos das transformações contemporâneas regressará, como veremos, na última fase do criticismo de Manuel Ferreira.

Retomo agora a conferência “As Origens da Literatura Cabo-Verdiana” (c. 1976), de A. A. Gonçalves, para concluir este ponto da presente tese com a revisitação do ressurgimento dos clássicos nos primeiros anos após a Independência. O reconhecimento da presença de Cabo Verde na literatura pré-moderna desvela o núcleo da estratégia argumentativa desta preleção: na verdade, em vez de tentar promover o prestígio de uma literatura (aparentemente) não empenhada – ou seja, da expressão pré-claridosa conforme a interpretação coeva –, A. A. Gonçalves lança mão dos instrumentos críticos próprios dos realistas, delatores da chamada *arte pela arte*, idealista ou desinteressada, para com eles resgatar José Lopes ou Eugénio Tavares. Alega assim que a tentativa de criação de uma literatura situada em Cabo Verde é já um esforço de “expressão de uma individualidade nova” – e mesmo, conforme acentua, uma “expressão de resistência” (Gonçalves 1998: 115). As teses de Amílcar Cabral sobre o “papel que compete à cultura na evolução na vida de um povo” confirmam, por sua vez, que o necessário *retorno às fontes*<sup>62</sup> estava já implicado nas obras que Eugénio Tavares e Pedro Cardoso dedicaram às expressões culturais populares e, especificamente, ao folclore crioulo (em *Mornas – Cantigas Crioulas*, de 1932, e em *Folclore Cabo-Verdiano*, de 1933, respetivamente). O palestrante recorda, finalmente, que o ideal da independência política tornado realidade pela ação de Abel Djassi começou por ser “pura ideologia” inscrita nos textos de José Lopes e do mesmo Eugénio Tavares. São estes factos que atestam que “[a] literatura cabo-verdiana é uma totalidade: os seus períodos dependem uns dos outros. Querer segregar o primeiro destes períodos” – conclui A. A. Gonçalves – “é uma falta de visão crítica” (idem: 118). A secção “Retrospectiva” da revista *Raízes*, coordenada por Félix Monteiro, viria, por estes anos, responder ao apelo do novelista mindelense. Nela se publicam, por exemplo, “páginas esquecidas” de Eugénio Tavares e de Guilherme Dantas, autores depois reunidos em volumes patrocinados pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco ou pelo Instituto de Promoção Cultural.

Mais problemática é a avaliação dos clássicos nos textos coevos de Manuel Ferreira. Em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I* (1977), primeiro dos seus “três breviários historiográficos” (Laranjeira 2001: 18), o investigador português anuncia, na sequência das suas pesquisas, que em Cabo Verde não houve literatura colonial (tal como a conhecemos em Angola e Moçambique)<sup>63</sup>. Testemunham tal facto o romance *O Escravo* (1856), de José Evaristo

---

<sup>62</sup> Uso a expressão *retorno às fontes* (que não surge no texto de Gonçalves) salvaguardando o contexto e as condições “um tanto diferente[s]” daquelas que encontramos na “doutrina perfilhada por Amílcar Cabral” (Gonçalves 1998: 115): em “O Papel da Cultura na Luta pela Independência” (1972), por exemplo, o líder do PAIGC defende que tal “regresso às fontes” apenas pode ser interpretado como “prelúdio do movimento de pré-independência ou da luta pela libertação” a partir do momento em que “ultrapassa o caso individual para se exprimir através de «grupos» ou de «movimentos»” (Cabral 2008: 216).

<sup>63</sup> Manuel Ferreira justifica a ausência de uma literatura colonial em Cabo Verde recorrendo de novo às relações causais entre a expressão artística e a base material em que ela irrompe. No caso vertente, a passagem progressiva da posse da terra e da Administração para a burguesia local, a partir dos meados do séc. XIX,

d'Almeida, cuja ação se situa na ilha de Santiago e cujos protagonistas são uma mestiça e o negro que dá título à obra<sup>64</sup>; e os textos de Guilherme Dantas e de Eugénio Tavares publicados no jornal *A Voz de Cabo Verde* (Mindelo, 1911-1919). Tomados como modelo, tais documentos permitem concluir que

[d]e um modo geral, estes autores procedem às suas abordagens colocando-se *dentro* do universo cabo-verdiano e o seu registo é dominado pelo concurso de algumas das contradições do sistema social, donde uma mensagem criticamente positiva e esclarecedora. (Ferreira 1977: 22).

É então que, à semelhança de António Aurélio Gonçalves, Manuel Ferreira se (e nos) pergunta “por que razão estes escritores (...) sofreram o ataque e depois a marginalização das gerações que lhes sucederam”. As explicações do investigador português, aventadas em diferentes momentos, reiteram os princípios realistas, nacionalistas e socialistas que regem todo o seu trabalho crítico e teórico. Atribuindo a um sujeito indeterminado a autoridade caucionada pela tradição, a justificação realista recorre, desde logo, a um argumento circular (e tautológico): “Considera-se a autêntica literatura cabo-verdiana aquela que exprime a *cabo-verdianidade*, ou seja, o conjunto de textos cujo enunciado reflete o real cabo-verdiano” (idem: 24)<sup>65</sup>. Em nota de rodapé apenas a este princípio, Manuel Ferreira enumera algumas das muitas referências de José

---

alterara a natureza das “relações de exploração” entre *colonos* e *colonizados*, a partir de então assumidas por *exploradores* e *explorados*, “tal como sucede nas sociedades de tipo capitalista” (Ferreira 1977: 20). A enfática reserva que Manuel Ferreira acrescenta a esta anotação – “salvaguardando, claro, e sempre, os aspetos de uma situação especificamente colonial” – testemunha, contudo, a tendência da crítica, coeva ou pós-colonial, para sobrevalorizar esta segunda situação política: é esta tendência que faz com que a mesma sociedade *capitalista* que justifica a ausência de uma literatura *colonial* promova paradoxalmente a produção hegemónica de uma literatura considerada *anticolonial* (cf. Ferreira 1977: 24). O paradoxo só será superado se aceitarmos que, com a exceção dos nacionalistas na Nova Largada, a generalidade dos intelectuais cabo-verdianos se opunha menos ao estatuto político do arquipélago (que distinguia do colonialismo afro-continental) do que à sempre deficiente administração metropolitana do Reino, da Primeira República ou do Estado Novo. Sobre o assunto, escreve J. L. Hopffer C. Almada num ensaio intitulado “Indagação identitária, funcionalização política, síndromas de orfandade continental e novos desafios de desenvolvimento” (atualmente inédito): “Tais peculiaridades levam Onésimo Silveira a questionar a existência de um colonialismo clássico no Cabo Verde pós-escravocrata, pois que se trataria de um «colonialismo sem colonos». (...) Em Teixeira de Sousa o período pós-escravocrata e pós-morgadio da história cabo-verdiana é definido como pós-colonial em oposição ao período colonial marcado pela dominação interna da aristocracia branca crioula”.

<sup>64</sup> Manuel Ferreira considera-o um “romance libertador”, que procura “redimir a condição escrava e compreender e valorizar o homem africano em geral”; testemunha também que “senhores de escravos havia que eram africanos: pelo menos, mulatos” (Ferreira 1977: 21). Tratava-se, neste caso, da amada do protagonista. Adiante, porém, escudado em postulados de Baltasar Lopes da Silva e Gabriel Mariano, afirma que “[o] sentimento da cor da pele tão diluído é que a literatura cabo-verdiana não chega a denunciar a cor das personagens” (idem: 23). Para a discussão desta tese, veja-se o artigo “O negro na *Claridade*: zona de sombra”, de Pires Laranjeira (in *Baltasar Lopes (1907-1989) e o Movimento da Claridade*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2010, p. 79-88). O estatuto da “Pretinha dos Picos” da poesia de Jorge Barbosa (2002: 336-371) ou a discussão da “lei de feijão-mistura” na prosa de Teixeira de Sousa (s/d.: 120) são outros elementos relevantes para esta investigação.

<sup>65</sup> E acrescenta: “Com frequência, e alguma veemência, a partir de década de trinta, a questão ficou devidamente clarificada e demarcada, embora nem sempre isenta de excessos, como quase sempre acontece em momentos de rutura (e a parte de responsabilidade que nisso nos cabe não a queremos enjeitar)” (Ferreira 1977: 24).

Lopes e de Pedro Monteiro Cardoso ao arquipélago de Cabo Verde – algumas delas, aliás, denunciadoras da má administração colonial ou da conseqüente miséria vivida nas ilhas. Apesar disso, e conforme ficou já assinalado, reafirma-se que a produção dos pré-claridosos *antecede sem preceder* a literatura verdadeiramente cabo-verdiana (cf. Ferreira 1977: 101), tal como fizera, logo em 1975, na primeira edição de *No Reino de Caliban I*<sup>66</sup>.

A condição menor da literatura anterior a 1936 não significa, porém, que, depois da Independência, ela não possa ou não deva ser considerada pelos nacionalistas cabo-verdianos. Recordemos de novo, e para concluir, o que escreve Manuel Ferreira, secundando o Arnaldo França de 1962:

[O] arquipélago de Cabo Verde é hoje uma República independente. A sua realidade política é (...) outra bem diferente. A sua realidade histórica, outra é. Com isto se conjuga também uma nova realidade cultural. (...). Subjacente ou emergente a tudo isto está uma consciência nacional. Está a formação de um profundo sentimento nacional que há de alimentar-se nas raízes da longa história do processo social e político de Cabo Verde (...). E esta começa quando os portugueses fizeram desembarcar nas ilhas os primeiros colonos e os primeiros escravos. Este será o caminho para a busca de uma totalidade histórica, política, social, económica e cultural. Concomitantemente, o mesmo sucederá para a sua literatura. Com isto queremos dizer que estamos convencidos (...) que os futuros historiadores da literatura [cabo-verdiana] (...) terminarão por considerar a globalidade da atividade literária levada a cabo ao longo (...) de séculos (...). E, deste modo, todos aqueles que foram considerados antecessores, ou precursores, terão o seu lugar próprio na história da literatura cabo-verdiana. (...). As futuras histórias da literatura e da cultura dos novos países africanos terminarão por recuperar aqueles autores naquilo que na sua obra houver de significação nacional. (...). Isto não invalida que, para além das eventuais ou possíveis subdivisões, não venha a considerar-se a literatura cabo-verdiana em duas grandes fases: antes e depois da *Claridade*. (Ferreira 1977: 24-26).

Mais do que as hesitações na leitura da condição precursora ou antecessora dos cultores das formas clássicas, mais do que a decisiva demarcação do ano de *Claridade*, interessa destacar deste período a forma como, apesar da aparente abertura dos seus critérios valorativos, Manuel Ferreira faz ainda depender da "significação nacional" a sobrevivência dos diferentes testemunhos do longo passado literário. O seu interesse pelo mito hesperitano, conforme veremos em seguida, depende conceptualmente da capacidade para responder a este requisito: tratar-se-ia, neste caso, da (re)invenção de uma pátria mitológica. Afirmou já Benedict Anderson, a propósito da construção das identidades políticas, que se "os Estados-nação são amplamente reconhecidos

---

<sup>66</sup> Há uma ideia de "realismo" em literatura, implícita em muitos textos de Manuel Ferreira, que desencadeia um feixe de questões deveras intrincadas. Assim, e por exemplo: os "rochedos" do "Paul" de António Januário Leite (2006: 78) são mais ou menos reais do que as "crateras" da "São Filipe" de Corsino Fortes (2001: 248)? A literatura que não representa as "pedras" ou as "crateras" de Cabo Verde é *inautêntica* apenas em Cabo Verde? Quer dizer, será autêntica em qualquer outro lugar? A literatura pré-claridosa que não representa Cabo Verde será portuguesa sem que nela se represente Portugal? E por que diremos, segundo estes critérios, que é cabo-verdiano um poema de amor de Arnaldo França (e.g., "Poema de amor") ou de Arménio Vieira (e.g., "O nosso amor")? Os últimos textos de Manuel Ferreira hão de ultrapassar algumas destas aporias, como se verá.

como «novos» e «históricos», as nações às quais dão expressão política surgem sempre como emanções de um passado imemorial” (Anderson 2005: 33). Trazer à memória a secular emergência da nação cabo-verdiana será, afinal, o que Manuel Ferreira pretende estimular. Mas a memória literária continua assim ao serviço da nova comunidade histórica e do seu socialismo futuro. Trata-se, no fundo, do mesmo procedimento que, aplicado a este projeto político, podemos surpreender no Georg Lukács da “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”:

Sem dúvida, a verdadeira história da humanidade começará com o socialismo. Mas a pré-história que conduz ao socialismo constitui um elemento essencial da formação do próprio socialismo. E os marcos desses caminhos não podem deixar indiferentes aqueles que os trilham, os defensores do humanismo socialista e da estética marxista. (Lukács 1965: 41).

### **I.1.5. Manuel Ferreira e as novas gramáticas da saga histórica**

Além do papel central que desempenhou na crítica cabo-verdiana<sup>67</sup>, como temos vindo a observar, Manuel Ferreira veio a alargar o âmbito da sua influência quando, depois do 25 de Abril de 1974, introduziu o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa na Universidade de Lisboa e, já “no início dos anos 80, contribuiu para o arranque do primeiro Mestrado, em Portugal, de literaturas brasileira e africanas”, conforme recorda Pires Laranjeira (2001: 18-19). Além das dissertações de mestrado deste especialista e de Elsa Rodrigues dos Santos, Manuel Ferreira orientou, por exemplo, as teses de doutoramento de Alberto Carvalho e Ana Mafalda Leite. Além da influência que tiveram três destes estudos – sobre Jorge Barbosa, Baltasar Lopes e Corsino Fortes – na ratificação do cânone nacional, importa, neste momento, observar os enunciados em que Manuel Ferreira procura sustentar a especial relevância das relações entre as literaturas africanas e as sociedades em que elas emergem.

A mais decisiva motivação metodológica invocada por Ferreira parece ser a qualidade *exterior* que atribui à expressão literária oriunda da África. E se o estudo de qualquer literatura estrangeira exige ou implica o conhecimento de outras realidades histórico-culturais do respetivo país, no caso africano essa imposição parece agravar-se por força do fosso cultural que separa o Continente Negro do leitor ocidental. Numa comunicação sobre este assunto, incluída em *O Discurso no Percurso Africano I*, o académico português defende que

o problema central do ensino das literaturas africanas em Portugal (...) está na abissal diferença da natureza social e antropológica do universo africano em contraste com o universo europeu ou americano. (...) E essa diferença está inscrita nos textos. E para que

---

<sup>67</sup> Arnaldo França afirmou reconhecer Manuel Ferreira “como o único historiador da literatura nacional” (França 1993: 25).

se compreendam os textos, na sua amplitude, é necessário que se compreendam os contextos. (Ferreira 1989: 264).

Os contextos a que se refere o preletor são “a história e a cultura desses países” (idem: 266)<sup>68</sup>, cujo estudo, conclui, deverá anteceder o contacto com as suas literaturas. Opondo-se àquilo a que chama a “análise *imanente*” – e que se pode identificar com o formalismo russo, a estilística, o *New Criticism* ou parte do estruturalismo –, Manuel Ferreira procede ao elogio de Mikhail Bakhtine, “o maior teórico da ciência literária da atualidade (...), que cedo demonstrou e advogou que os enunciados são constituídos por dois elementos: o linguístico e o contextual” (idem: 165). É na esteira do teórico russo, e partindo desta premissa, que o académico português filia, e reivindica para si, os trabalhos de Umberto Eco, Hans Robert Jauss, A. Kibédi Varga e Teun A. van Dijk – todos, segundo o professor português, “prescrevendo a íntima conexão da obra literária com o meio histórico, cultural, social que a determinou e justifica, partindo do princípio que o contexto é uma *ciência do texto*” (Ferreira 1989: 265, cursivo do autor). Se não cabe discutir aqui a validade desta interpretação das propostas oriundas da teoria da comunicação, da estética da receção, da semiótica literária, da poética gerativa ou da pragmática da comunicação literária, interessa perceber em que medida os últimos textos de Manuel Ferreira denunciam, ou não, a presença destes contributos teóricos<sup>69</sup>.

No “comentário final” do artigo “A emergência da intertextualidade afro-brasileira”<sup>70</sup>, o seu autor recorre à antologia *Mikhail Bakhtine: Le Principe Dialogique* (1981), organizada e anotada por Tzvetan Todorov, para superar o desprestígio da “influência” literária e justificar o novo interesse pela presença intertextual do Brasil em escritores angolanos, moçambicanos e, mais abundantemente, cabo-verdianos. Com a caução posterior de Julia Kristeva, com quem determina

---

<sup>68</sup> “Culturas e civilizações diferentes, hábitos, instituições sociais, culturais, religiões, conceitos de vida, modo de entender o transcendente, o modo de encarar os vivos e os mortos, os deuses e os homens, o Além e a vida terrena – tudo difere” (Ferreira 1989: 264). O elenco não deixa de surpreender pela presença hegemónica do tradicional e do religioso, se pensarmos que a literatura moderna surge em contextos urbanos e cultos, influenciados por modelos estéticos e ideológicos ocidentais – ou seja, nesse “universo onde se cultivava a ideologia da libertação” (Ferreira 1989: 260). A contextualização histórica que, seguindo este modelo, interessa ao estudo da literatura moderna de Cabo Verde deve (cor)responder sobretudo às pistas lançadas por Arnaldo França em 1962.

<sup>69</sup> A possibilidade de um compromisso entre o realismo socialista de um Georg Lukács e a estética da receção de um Hans Robert Jauss talvez se encontre no estruturalismo checo de Felix Vodička, interessado na história da receção crítica da obra, ou, em particular, na *Dialética do Concreto* (1967) de Karel Kosík (uma obra editada no Brasil em 1976). “Retomando o conceito de concretização, exposto pela primeira vez por Ingarden” – escreve Pires Laranjeira (1992: 74) –, “Kosík conclui lapidarmente que «a obra vive enquanto tem uma eficácia»”. A vitalidade da obra literária dependeria, neste sentido, da sua capacidade para gerar novas interpretações em diferentes períodos históricos. Hans Robert Jauss herda de Karel Kosík a refutação do “realismo literário como imitação e como reflexo” (Jauss 2003: 37), um princípio pouco evidente na crítica de Manuel Ferreira. Sobre as relações do poema com o real, e numa perspetiva também ela devedora de alguns dos teóricos referidos por Ferreira, veja-se o artigo citado de Pires Laranjeira (1992: 67-75).

<sup>70</sup> A parte relativa a Cabo Verde, que é a mais extensa, havia sido apresentada ao Colóquio sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa realizado em 1977 na Fundação Calouste Gulbenkian (cf. Ferreira 1994: 81-105).



que “a intertextualidade é omnipresente”, Manuel Ferreira pode agora matizar a habitual monocromia nacionalista e sustentar certa dimensão transnacional da literatura erudita:

É assim que dentro de cada um dos países africanos citados se entrelaçam, se interpenetram nos seus próprios autores as mais diversas interinfluências ou entre autores de países diferentes, diretamente; ou às vezes aquilo que um país exporta para outro país é aquilo que recebeu de um outro primeiro. (Ferreira 1989: 183).

Outra prática intertextual, mas de temática clássica, objeto do interesse de Manuel Ferreira é o tratamento do mito da Atlântida ou das Hespérides por parte de José Lopes e de Pedro Cardoso. Alguma terminologia de Marx, de Freud e de Greimas, certa mitografia de Pierre Grimal e informações do *Dictionnaire de Symboles* de J. Chevalier e A. Cherbrant convergem na comunicação “O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido”, apresentada, em 1984, no Congresso de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa realizado em Paris. Manuel Ferreira entende a referência a este mito como a manifestação parricida que melhor descreve a superestrutura insular: no desenvolvimento da isotopia hesperitana os escritores nativistas opõem-se ao pai metropolitano e procuram afirmar, num gesto protonacionalista, a sua pátria literária. Assim o paraíso mitológico das Hespérides contrabalança a miséria histórica coeva e pretende nacionalizar o torrão natal e a literatura regional. Seria este, em conclusão,

[o] mito que veio preencher um vazio e dar sentido à componente histórica do fundamento pátrio alicerçado nas ilhas e não na Metrópole europeia. O mito que funcionou como corretor do equilíbrio pendular social e psicológico. Ainda mito criador do espaço da felicidade. (Ferreira 1989: 193).

Apesar de o tratamento deste mito se encontrar “centrado, essencialmente, em dois ou três poemas” de José Lopes e Pedro Monteiro Cardoso; apesar de o são-nicolaense equiparar as ilhas cabo-verdianas às “outras suas célebres irmãs”<sup>71</sup>; apesar de estes dois poetas chamarem “pátria” a Portugal, num sentido político, como às respetivas ilhas natais, num sentido biográfico e etimológico<sup>72</sup> – apesar dos componentes que diluem a “cissiparidade pátrida” (Ferreira 1986:

---

<sup>71</sup> Nos Açores surgira já a revista *Atlântida* (1915-1916), dirigida por João de Matos Bettencourt; no Brasil, Cassiano Ricardo publicara o livro *Jardim das Hespérides* (1920), título depois adotado por Pedro Monteiro Cardoso e por José Lopes.

<sup>72</sup> Poderíamos assim detetar quatro planos da localização identitária (dispostos como círculos concêntricos): a ilha natal, o arquipélago de Cabo Verde, as ilhas portuguesas da Macaronésia e Portugal, sendo que os três primeiros se integrariam todos neste último. Reportando-se aos sentidos de “pertença por situação, integração e identidade” presentes na poesia de Pedro Cardoso, sugeriu Alberto Carvalho que Portugal, Cabo Verde e o Fogo se identificam, respetivamente, com as pátrias Histórica, Nacional e Natal (cf. Carvalho 2001: 8). A propósito da repercussão tardia destes textos, questionada por Manuel Ferreira, pode referir-se o exemplo de “Teu Império”, poema incluído por Andrade Sanches em *Crioula – Rimas Cabo-Verdianas* (1951), que relata a destruição “dum lendário País – o da Atlântida forte”. Publicado pelo autor sob o estímulo decisivo de José Lopes, o livro vai dedicado “às nossas portuguesíssimas Crioulas, eternamente portuguesas, no aquém e no além-mar!” (Sanches 1951: 5). Sobre a integração dos contos de G. T. Didial na tradição das representações da Atlântida, veja-se Elisa

XLI) inscrita na referência às Hespérides, esta interpretação instalou-se, como um dado adquirido, na historiografia e na crítica literárias cabo-verdianas. O alcance coletivo próprio de um mito fundador parece ter surgido, neste caso, apenas a jusante da sua erudita e elitista manifestação literária: Elsa Rodrigues dos Santos (1989), Elisa Andrade (1998), Simone Caputo Gomes (2006) ou Sérgio Neto (2009) reiteram, mais ou menos criticamente, a tese de Manuel Ferreira<sup>73</sup>. A sua mais evidente consequência, contudo, encontra-se no Período Hesperitano, situado entre 1926 e 1935, que Pires Laranjeira (1995) incluiu na periodização da literatura cabo-verdiana. A fixação de duas fases ou períodos distintos na literatura anterior a *Claridade* acusa, é certo, a ultrapassagem da denegação absoluta das estéticas clássicas. Aliás, também Arnaldo França aventara, em 1993, a hipótese de considerarmos duas fases distintas na expressão literária pré-claridosa (a primeira representada por José Evaristo de Almeida e Guilherme Dantas e a segunda protagonizada por Eugénio Tavares, José Lopes e Pedro Cardoso); mas não encontramos qualquer referência aos Jardins das Hespérides no artigo de França. Talvez se deva concluir, portanto, que a relevância atribuída ao mito da Atlântida se inscreve na lógica da narrativa política, disposta em etapas de consciencialização nacional progressiva, que caracteriza o trabalho historiográfico de Manuel Ferreira e de parte importante da produção dos seus discípulos.

É ainda este paradigma teleológico que se pode colher no ensaio “Uma expressão literária original: a cabo-verdianidade”, último estágio de um exercício historiográfico inaugurado em 1959. Quanto à recuperação dos clássicos, note-se que Manuel Ferreira, destacando embora as suas frequentes referências a Cabo Verde, confinará sempre essa expressão a um inoperante “processo naturalista e romântico” (Ferreira 1985: 234). Apenas em *Claridade* se manifesta o “realismo crítico” que antecede, este sim, o “realismo socialista” definidor das estéticas da *Certeza* e da Nova Largada (idem: 267 e 298). Já quanto ao estabelecimento de etapas progressivas na evolução da literatura cabo-verdiana, escudadas em revistas mais ou menos geracionais, ele parece reiterar-se nas referências a *Raízes* e a *Ponto & Vírgula* que encerram o artigo. A verdade, porém, é que, como reconhece Ferreira, estas são sobretudo um “*juntamon* de várias gerações” (Ferreira 1985: 319), não sendo porta-vozes, portanto, de qualquer nova tendência estética. Aliás, a perspectiva progressista sempre perseguida pelo ensaísta, e cuja validade política fora recentemente caucionada pela Independência, implode de modo

---

Andrade (1998), Alberto Carvalho (2001) e Ana Salgueiro Rodrigues (2003); em dissertação de mestrado orientada por Alberto Carvalho, intitulada *O Mito da Macaronésia na Ficção de G. T. Didial*, a mesma investigadora defende que a obra deste autor se “estrutura em torno da atualização do mito atlante, fazendo convergir as fronteiras de Cabo Verde com as da mítica Atlântida platónica” (Rodrigues 2003: 19).

<sup>73</sup> Alberto Carvalho, contrariando a leitura dominante, recusa a interpretação ideológica que entende a referência ao mito das Hespérides como uma simples fuga inconsciente ao real. E propõe, em sua substituição, que este mito seja lido a partir do conceito de *ideologema* cunhado pela semiótica do grupo Tel Quel e, em particular, por Julia Kristeva. Assim, tomando os poemas de José Lopes e Pedro Cardoso como hipertextos, Alberto Carvalho procura ler neles a interseção da sua organização verbal com os enunciados contextualmente motivados ou externamente afetados pelo(s) hipotexto(s) com que dialogam (cf. Carvalho 2001).

surpreendente, no âmbito propriamente artístico, quando se afirma que, até àqueles anos, “a qualidade atingida pelos «clássicos» cabo-verdianos não foi nem superada nem alcançada” (idem: 318)<sup>74</sup>. O que daqui podemos extrair é que, para o autor de *Morabeza*, uma maior consciencialização política – que significa, neste caso, a adesão ao socialismo nacionalista – já não engrandece, por si só, o valor de uma obra literária. O silêncio sobre os *Exemplos* de João Vário ou sobre os *Poemas* de Arménio Vieira, que o próprio editara, parecem confirmar, por outro lado, a perseverança da exigência social-realista no criticismo de Manuel Ferreira.

Entretanto, o investigador português especifica que a supremacia dos claridosos era perceptível “sobretudo na ficção” (Ferreira 1985: 318). A poesia, se não superara a qualidade dos primeiros modernos, conseguira, pelo menos, libertar-se “do peso estrutural barbosiano”, que dominou “o panorama poético cabo-verdiano por várias décadas” (Ferreira 1977: 37). Esta constatação, expendida no volume *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, resulta, não por acaso, do exame de uma geração ausente da crítica posterior de Manuel Ferreira: na verdade, nos volumes de 1985 e 1989 não se acha qualquer estudo ou referência crítica a Timóteo Tio Tiofe, Oswaldo Osório ou Corsino Fortes, autores já (a)firmados em 1977, nem a Arménio Vieira ou Mário Fonseca, na altura ainda sem livros publicados. Apesar disso, escrevia neste ano Manuel Ferreira, a propósito da referida superação da estética claridosa, que

[o] primeiro sinal dessa libertação definitiva vem com Timóteo Tio Tiofe (heterónimo de João Manuel Varela, a juntar ao de João Vário) com fragmentos de poemas que faria publicar no *Jornal de Letras e Artes* (1963 e 1964) e *Nós Vida* (Roterdão, 1972) depois incorporados em *O Primeiro Livro de Notcha* (1975) no qual Timóteo recorta o destino histórico do arquipélago. (Ferreira 1977: 52).

Mais do que as datas que confundem a parábola do “filho pródigo” regressando à terra-mãe na pele negra de T. Tio Tiofe, insisto em reter deste excerto a permanência do silêncio sobre os três *Exemplos* de João Vário publicados até então (e cujos títulos surgem, sem qualquer comentário, numa nota de rodapé)<sup>75</sup>. É certo que a liberdade política, há muito anunciada e recentemente alcançada, “organiza[ra] um novo espaço: o de uma nova escrita, o de uma nova língua, várias gramáticas” (Ferreira 1977: 52). Contudo, diferentemente do que defendem as

---

<sup>74</sup> Manuel Ferreira reconheceu já, em 1959 e em 1975, que, “a nível estético”, a geração de *Certeza*, muito jovem e por isso menos apetrechada culturalmente, não pudera ombrear com *Claridade* (cf. Ferreira 1959: 43 e 1988: 128). A última versão do artigo esboçado em 1959 constitui, aliás, uma consagração modelar do Movimento de 1936. Se Manuel Ferreira começou por apelar à superação de Jorge Barbosa, como vimos, agora elogia a “objetividade sócio-literária”, a “consciencialização política”, o “discurso literário (...) predominantemente social” implicados em *Claridade* (Ferreira 1985: 261-263); expressão pioneira de um “novo conceito” por todos perseguido – a “cabo-verdianidade” (idem: 293) –, esta revista “é radicalmente *cabo-verdiana*, exemplar e revolucionária” (idem: 302, sublinhado do autor).

<sup>75</sup> Os títulos citados, *Exemplo Geral* (1966), *Exemplo Relativo* (1968) e *Exemplo Dúbio* (1975) serão aliás importantes para Arménio Vieira, como prova a análise de “Canto do crepúsculo (Fragmentos)” a seu tempo ensaiada neste estudo.

epístolas de Tiofe, as novas pesquisas e invenções da linguagem poética só interessam ao investigador português se puderem ser interpretadas como um novo suporte para a expressão da mesma *cabo-verdianidade* – seja a pessoal ou “quotidiana”, seja a coletiva ou “histórica”:

Poetas de recursos estilísticos diferentes, mas todos apostados num corte definitivo (se é possível), cômnicos de que a primeira condição para a poesia exercer a sua função social, terá que começar por sê-lo. Procedem a uma destruição da língua para reconstruir outras, e cada um com a sua gramática própria, integrando-se assim num processo de reatualização, de pesquisa e invenção, desbloqueando a poesia de Cabo Verde de um certo percurso repetitivo. Deixa de ser íntima, exclamativa, interrogativa, torna-se irônica, mordaz, epopeia. *À saga quotidiana sucede a saga histórica.* (Ferreira 1977: 56, sublinhado meu).

A última versão do panorama periodológico concebido por Manuel Ferreira atenua certa linearidade da narrativa literária com o recurso a algumas analepses (e.g., sobre a poesia na língua cabo-verdiana) e prolepses (e.g., sobre a revista *Raízes*); insinua novos propósitos comparatistas nas referências à *Lucioles* antilhana ou à Negritude francófona; e alarga o âmbito da literatura cabo-verdiana aos poetas clássicos, reconhecendo, por exemplo, o “tocante lirismo e qualidade poética” de um José Lopes (Ferreira 1985: 243). Tomando aqui a futura e decisiva distinção de Timóteo Tio Tiofe, pode dizer-se que, apesar destes cambiantes, Manuel Ferreira continuará a abstrair-se da “poesia” que não seja “poesia cabo-verdiana” (cf. Tiofe 1989: 315). Ao invés de averiguar a gramática própria de João Vário ou Arménio Vieira, o autor de *A Aventura Crioula* prefere sinalizar os conteúdos que nessas obras servem a configuração da “saga histórica” cabo-verdiana. Invertendo os termos do subtítulo do capítulo em análise (“Uma expressão literária original: a cabo-verdianidade”), dir-se-ia que o que Manuel Ferreira busca na nova poesia é ainda a construção da “cabo-verdianidade” – e não aquilo que, em cada poeta, estabelece “uma expressão literária original”.

No ensaio “Quem é autor africano?”, incluído no seu último livro, Ferreira discute em determinado momento alguns postulados de Janheinz Jahn, expendidos no influente *Manuel de Littérature Néo-africaine* (1969). Afirmava o crítico alemão que a nacionalidade literária em África se definia pela presença na obra de um conjunto de *topoi*, na aceção de E. R. Curtius, com origem “estritamente africana” e evidentes na estética da Negritude. Manuel Ferreira, refutando este princípio, limita a sua validade à época colonial, quando “essa definição e afirmação era uma forma de fundamentar e fortalecer a luta pela independência nacional” (Ferreira 1989: 227). Considerando, entretanto, as alterações sociais, culturais e literárias decorrentes das Independências, o crítico português concluía: “Hoje uma obra pode surgir inteiramente desprovida dos tais *topoi* que Curtius sistematizou, e [Janheinz] Jahn repõe em circulação para o caso africano, e nem por isso deixa de ser guineense, são-tomense, cabo-verdiana, etc.” (idem: 228).

Esta distinção entre o compromisso histórico nacional, por um lado, e a independência da criação literária, por outro, permite-nos perceber enfim que Manuel Ferreira optou, legítima e estrategicamente, por manter a sua crítica sujeita ao critério da *fundamentação e fortalecimento nacionais* – mesmo depois da Independência política de Cabo Verde.



## CAPÍTULO 2. DAS EPÍSTOLAS DE TIOFE À GERAÇÃO MIRABÍLICA

### I.2.1. As epístolas e a arte poética de Timóteo Tio Tiofe

No dia 5 de julho de 1976, data do primeiro aniversário da Independência de Cabo Verde, surge na página de Cultura do jornal *Voz di Povo*, coordenada por Arménio Vieira, um “Extrato da «Epístola ao meu irmão António a propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*»”, assinado por T. T. Tiofe. Nos parágrafos escolhidos por Arménio Vieira, o epistológrafo sustenta que, em Cabo Verde, “há mais livros bons de ficção do que de prosa”. Os romances de Teobaldo Virgínio, Manuel Lopes, António Aurélio Gonçalves e Luís Romano, como os contos de Baltasar Lopes, Gabriel Mariano, Nuno de Miranda e Teixeira de Sousa, são, no seu conjunto, superiores não apenas a Jorge Barbosa (que escreve, “por vezes, *grande* poesia”) mas sobretudo a António Nunes, Osvaldo Alcântara e Ovídio Martins (que escrevem apenas “*boa* poesia”) (cf. Tiofe 5-7-1976: 19). Já na conclusão do excerto selecionado, Tiofe reitera a necessidade de maior exigência na leitura crítica das obras literárias cabo-verdianas:

Só lendo, discutindo, exigindo o melhor do escritor cabo-verdiano, fomentando ou provocando o aparecimento em Cabo Verde de críticos literários lúcidos, cultos, *professionais*, e de leitores interessados, exigentes, se pode esperar que uma literatura cabo-verdiana digna desse nome se forje e se imponha à consideração e ao respeito do mundo (...). (Tiofe 5-7-1976: 19, cursivo do autor).

Numa nota que precede este extrato, Vieira explica o motivo da sua discordância relativamente à tese de Tiofe: “O autor, na sua avaliação, utiliza critérios estritamente formalistas e esteticistas, esquecendo que a literatura pode, e por vezes deve, assumir uma função utilitária de ordem política e social”; ora, foi justamente no campo da poesia, conclui Arménio Vieira, que a literatura de Cabo Verde “deu o seu contributo à luta (...) pela emancipação política” (Vieira 5-7-1976: 19), e este facto não deveria ser desprezado na avaliação da poesia pós-claridosa.

Um segundo excerto desta epístola, intitulado “A propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*”, é publicado em abril do ano seguinte. Na mesma página cultural do jornal *Voz di Povo*, noticia-se a morte de Jacques Prévert, de quem Arménio Vieira apresenta uma “tradução literal” de “Le cancre”<sup>76</sup>. Os indícios da mudança do gosto literário por parte do antigo colaborador de *Seló* reiteram-se na nota que (de novo) antepõe aos parágrafos de T. T. Tiofe: são estes, opina agora o jornalista cultural, “um relance” sobre a poesia cabo-verdiana “visando a superação de

<sup>76</sup> Pierrette e Gérard Chalendar (2011: 278) irão invocar a técnica do *inventário* criada por Jacques Prévert (e.g., “Canção dos caracóis que vão ao enterro” e “Sou como sou”) a propósito de alguns poemas semelhantes de Arménio Vieira. Recorde-se, a este propósito, que o primeiro “Inventário” de Alexandre O’Neill surge no conjunto “Tempo de Fantasmas”, que perfaz o fascículo 11 da 2.<sup>a</sup> série dos *Cadernos de Poesia*, datado de novembro de 1951.

uma poética anquilosada pela repetição dos mesmos temas e a precisar de uma renovação ao nível da linguagem” (Vieira 29-4-1977: 9)<sup>77</sup>. Vieira, que no ano seguinte publicará na revista *Raízes* o programático “Prefácio a um livro futuro”, reprova apenas, desta vez, “o tom algo polémico e desabusado” de Timóteo Tio Tiofe<sup>78</sup>.

Ao contrário do que sucede em Manuel Ferreira, os diferentes períodos da literatura cabo-verdiana a que se refere T. T. Tiofe não decorrem da progressiva consciencialização política dos seus protagonistas nem se demarcam através das datas das revistas representativas dessa mudança. São antes os temas e os assuntos dominantes que permitem a leitura diacrónica do epistológrafo: as secas e as fomes, num primeiro momento, as novas emigrações, pelo meio do século, e as guerras coloniais, mais recentemente, distinguem as três etapas passadas do percurso da poesia moderna. Já quanto ao momento atual, o autor dos *Livros de Notcha* não sugere a necessidade de abandono dos motivos poéticos cabo-verdianos – e este é um dado importante para o presente estudo. O que em rigor lhe interessa anunciar é a necessidade de ser criada “uma linguagem poética nova na poesia cabo-verdiana” (Tiofe 29-4-1977: 9). Sobre este assunto, T. T. Tiofe antecipa o julgamento de Manuel Ferreira sobre o valor do mais apreciado poeta de *Claridade*:

(...) não [se] tem tentado uma verdadeira pesquisa ao nível da linguagem ou da matéria *poetizável*, uma salutar renovação da nossa poética como deve ser a preocupação fundamental ou a justificação da existência de cada nova geração de poetas. E a grande infelicidade para (...) [os] poetas (...) [da Nova Largada] reside no facto que tudo o que dizem, Jorge Barbosa o disse, muito antes deles, e melhor. (Tiofe 29-4-1977: 9).

Mas há neste excerto da primeira epístola de Tiofe outros procedimentos importantes para a crítica cabo-verdiana coeva. Um deles tem que ver com a referência aos *Cantos* de Ezra Pound e ao *Anabase* de Saint-John Perse, poemas épicos modernos que, tal como o *Primeiro Livro de Notcha*, dispensaram a intervenção de personagens heroicas; a invocação de escritores politicamente conservadores, distantes portanto da componente marxista dos nacionalismos africanos, e muito marcados, tal como Vário, pela experiência do exílio, merece também a nossa atenção. Mas interessa sobretudo, neste momento, assinalar a opção pela leitura crítica da poesia cabo-verdiana no quadro de um certo cânone de raiz ocidental: agora as referências internacionais já não estão ao serviço da explicação localizada, como sucedia no recurso aos exemplos brasileiros ou às perspetivas críticas neorrealistas, mas assumem a condição de modelos artísticos e teóricos com os quais se deve confrontar a produção literária e crítica de Cabo Verde.

---

<sup>77</sup> Estes e outros apontamentos publicados no mesmo lugar interessam também, portanto, ao estudo do percurso estético do autor de “Toti Cadabra”, conforme se verá adiante.

<sup>78</sup> A 28 de janeiro de 1978, e a propósito da publicação de “Dois fragmentos de *O Segundo Livro de Notcha*” na mesma página de *Voz di Povo*, Arménio Vieira afirma definitivamente a necessidade que tem Cabo Verde de produzir e receber uma poesia complexa e culta; e inaugura, na mesma nota, o tópico da dificuldade de João Vário (e de Timóteo Tio Tiofe).



A publicação integral da “Primeira epístola ao meu irmão António” dá-se apenas em 1979, na revista *África*, dirigida por Manuel Ferreira. São agora tornados públicos os momentos da missiva que reiteram a necessidade de uma crítica literária exigente; e que reafirmam o valor ainda não superado dos primeiros claridosos – Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Baltasar Lopes/Oswaldo Alcântara, António Aurélio Gonçalves –, conforme o Manuel Ferreira de 1985. Outro momento que aproxima Tiofe do investigador português é aquele em que se defende a necessidade de ultrapassar Jorge Barbosa. Não se trata agora, porém, de substituir o realismo contemplativo pelo realismo socialista, como em 1948, nem de fazer suceder à “saga quotidiana” a “saga histórica”, como em 1977. O que Tiofe propõe é a criação de uma poesia que transponha os “quadros limitados da vida física, tradicional, do seu país”, como fez Oswaldo Alcântara em alguns momentos (como em “Túnica”, esclarece-se), e que compreenda não só um lastro cosmopolita de referências culturais mas também essa dimensão metafísica ou ontológica “a que todo o homem de uma certa cultura ou dotado de uma certa estrutura «reflexiva» não escapa” (1EIA: 141):

Penso que urge que a poesia cabo-verdiana comece a dar mostras de elaboração, de esforço de referências culturais mais gerais que as que mostrou até agora, que, numa palavra, os nossos poetas sejam mais exigentes na sua preparação cultural e na fatura da sua poesia que os seus predecessores. A poesia cabo-verdiana está numa encruzilhada. Possuímos um antepassado de valor, Jorge Barbosa. Precisamos ultrapassá-lo para fazer progredir a poesia do nosso país. (1EIA: 136)<sup>79</sup>.

Observemos agora a proposta de periodização da moderna literatura cabo-verdiana apresentada por T. Tio Tiofe no congresso de Paris, realizado em 1984, na qual confluem ordenadamente algumas das hipóteses aventadas nas duas “Epístolas” que acabei de referir. “Em busca da identidade individual e nacional” era o mote programático desse encontro (promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro Cultural Português de Paris): corroborava-se, neste tópico, uma tendência crítica, ainda hoje notavelmente influente, que toma(va) a literatura como objeto privilegiado da investigação sobre a identidade – quase sempre coletiva e, por estes anos, estritamente nacional. É isto que se depreende, aliás, dos exemplos de manifestações da “identidade cultural” oferecidos pelos organizadores do encontro – as “tradições africanas”, as “reações contra o colonialismo” e o “uso particular das línguas” (Massa *et alli* 1984: 21) –, todos

---

<sup>79</sup> A segunda epístola de Tiofe, escrita em Luanda, em 1978, dava já conta da recente ultrapassagem da estética claridosa, “predominantemente objetiva, ligada ao concreto”, e da emergência de uma nova fase poética, marcada por “um léxico abstrato ou ressonâncias especulativas” (2EIA: 161). Além do(s) próprio(s) João Vário e Timóteo Tio Tiofe, protagonizavam essa viragem Corsino Fortes e Oswaldo Osório, já publicados em livro, e ainda Arménio Vieira, Pedro Gregório e Vera Duarte, recentemente premiados (como Oswaldo Osório) nos Jogos Florais 12 de Setembro. Embora nunca referido por Tiofe, este volume foi provavelmente uma das fontes da sua tese (cf. Almada 2005a: 231).

presentes nas comuns agendas nacionalistas daqueles anos e, de um ponto de vista dito “comparatista”, recorrentes nos “jogos de imagens” da produção literária dos Cinco.

A comunicação apresentada por T. Tio Tiofe, “investigador”, intitulada “Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde: reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia cabo-verdiana”, vem anunciar, muito a contrapelo, a emergência de uma estética refratária à expressão ou, mais justamente, à definição da “identidade individual e nacional”. Isto porque os novos poetas estão agora marcados pela “fome de escrutínio da sua condição irreduzível ou metafísica – a *inefável identidade*” (Tiofe 1989: 315). Esta segunda “fase estética” da literatura cabo-verdiana, que coincide com o seu quarto “período sociológico”, consolida-se depois da Independência e é identificada com os nomes já apontados na “Segunda epístola...”: Arménio Vieira, Pedro Gregório, Jorge Carlos Fonseca e Pedro Duarte<sup>80</sup>, além do precursor Osvaldo Alcântara<sup>81</sup> e dos não especificados “autores com volumes publicados há anos” (Tiofe 1989: 314), dos quais se destacaria o próprio João Vário.

Atento apenas à poesia que “interpela o homem do arquipélago”, o autor dos *Livros de Notcha* exclui da sua análise toda a produção de recorte clássico e romântico<sup>82</sup>. A partir de *Claridade*, e além do momento “Atual”, não datado, Tiofe propõe a delimitação dos períodos 1. de “Prospecção e identificação da cabo-verdianidade” (1936-1956), 2. do “Desencanto social” (1950[sic]-1962) e 3. do “Cantalutismo” (1963-1975), todos sob domínio da mesma e já expirante fase estética de feição claridosa (nas suas tendências barbosiana ou neorrealista). Os critérios temáticos da divisão por períodos são os mesmos que observámos na epístola sobre *O Primeiro Livro de Notcha*, acrescentando-se-lhes agora as obras exemplares que balizam esta hipótese: o *Caderno de Um Ilhéu*, de 1956, para o primeiro período; para o segundo, *Caminhada*, de Ovídio Martins, *Hora Grande*, de Onésimo Silveira, e *Caminho Longe*, de Terêncio Anahory, todos de 1962; enfim, para o terceiro período, *Noti*, de Kaoberdiano Dambará, não datado pelo preletor (e publicado em 1964).

A mais problemática e conseqüente asserção deste texto de T. Tio Tiofe talvez seja, contudo, aquela em que define a nova “fase estética” da lírica cabo-verdiana através da mesma propriedade que atribuíra a João Vário (e a certo Osvaldo Alcântara): trata-se de uma “poesia que nada tem que ver com os problemas específicos de Cabo Verde” (Tiofe 1989: 314). Convirá

---

<sup>80</sup> Como na epístola datada de 1978, T. Tio Tiofe volta a não referir o concurso ou o volume *Jogos Florais 12 de Setembro – 1976*, embora todos estes poetas estejam neles representados.

<sup>81</sup> A condição excepcional de Osvaldo Alcântara, e que em João Vário adquire um estatuto precursor, fora já apontada por Manuel Ferreira: “Osvaldo Alcântara (i. e Baltasar Lopes) é de todos os poetas de *Claridade* aquele que vem produzindo uma poesia mais intelectualizada” (Ferreira 1977: 41).

<sup>82</sup> Facto não despreciando para a discussão da hipótese, aventada por Ana Salgueiro Rodrigues (2003, 2010), segundo a qual a referência à Macaronésia em G. T. Didial (ou T. Tio Tiofe) é ainda uma forma de atribuição de um “estatuto de *mestres* aos antecessores” José Lopes e Pedro Cardoso e de conseqüente “recuperação da memória prestigante da primeira geração literária cabo-verdiana” – mesmo se, como sugeriu Alberto Carvalho, se trate de uma influência de “cotação negativa” (Rodrigues 2010: 126).

cotejar este e os anteriores contextos da afirmação de Tiofe, que destacarei em cada citação. Assim, o primeiro caso dá-se em 1975, na nota que introduz *O Primeiro Livro de Notcha*:

Até agora tenho publicado em volumes, sob o pseudónimo de João Vário, uma poesia que *nada tem que ver com os problemas específicos de Cabo Verde*. Era natural que, homem destas terras, um dia me voltasse para os seus problemas, as suas aspirações, e que tentasse dizê-las em poesia. (PLN: 13).

Já na “Primeira epístola ao meu irmão António”, escrita em 1974, a poesia de João Vário e, em parte, de Osvaldo Alcântara, distinguia-se, não exatamente dos “problemas específicos de Cabo Verde”, mas da poesia que neste arquipélago se escrevia:

[A] poesia de João Vário *não tem nada que ver com a poesia cabo-verdiana*, mas há um poeta cabo-verdiano que possui aqui e ali na sua poesia um tom remotamente semelhante – Osvaldo Alcântara. (1EIA: 142).

Por fim, em 1984, no congresso de Paris, aquilo que era próprio de João Vário e de algum Osvaldo Alcântara passa a definir, de uma forma geral, a nova fase da poesia moderna de Cabo Verde:

O tom novo desta poesia que *nada tem que ver com os problemas específicos de Cabo Verde*, e já se ouvia em certas composições de O. Alcântara, é representado por autores com volumes publicados há anos, como por outros – Arménio Vieira, Pedro Gregório, [Jorge] Carlos Fonseca, Vera Duarte – revelados essencialmente por *Voz di Povo* (...) e pela revista *Raízes*. (Tiofe 1989: 314-315).

A intenção próxima destas teses sobre uma “poesia que nada [tinha] que ver com os problemas específicos de Cabo Verde” poderia estar relacionada com a correção das perspetivas críticas realistas e nacionalistas subscritas pelos organizadores do congresso de Paris e difundidas, em particular, nas lições de Manuel Ferreira. Este investigador português, como vimos, não dissociara as novas gramáticas da matéria épica cabo-verdiana (a “saga histórica”) inscrita na poesia de T. Tio Tiofe, Corsino Fortes ou Osvaldo Osório – e esse procedimento excluía João Vário não apenas do *corpus* da poesia nova mas também do sistema literário cabo-verdiano. O reparo de Tiofe poderia conduzir, entretanto, a uma consequência improvável: são os próprios *Livros de Notcha*, atentos aos “problemas” e “aspirações” de Cabo Verde, que se veem assim excluídos desse *corpus* semanticamente não localizado que define a nova fase estética da poesia de Cabo Verde. O paradoxo agudiza-se quando se tem presente que Tiofe quis ser um dos fundadores desta fase estética emergente: lê-se na sua epístola sobre o primeiro *Livro de Notcha* que esta obra “representa, antes de mais, uma tentativa de criar uma linguagem poética nova na poesia cabo-verdiana” (1EIA: 132).

A propósito da nota que abre *O Primeiro Livro de Notcha*, observou Osvaldo Manuel Silvestre que ela acusa a assimilação subconsciente, por parte de João Vário, não só da “circunstância histórica” em que surge esse livro mas também da respetiva “doutrina” dominante nos “estudos africanos”, assente no neorrealismo nacionalista e na dicotomia entre a África e a Europa (cf. Silvestre 2008: 630-636). Outro postulado do mesmo comentário de Osvaldo Silvestre diz-nos que, se abandonarmos as leituras dicotómicas contestadas pelo Tiofe das epístolas, e cujo modelo se encontra em Russel G. Hamilton (1978), deixa de ser possível sustentar “o corte epistemológico entre [as poéticas de] *Exemplos* e [de] *Notcha*” (idem: 634)<sup>83</sup>. É esta hipótese fulcral que, quando transposta para o panorama atual, pode permitir, paralelamente, a ultrapassagem de certo impasse crítico, próprio do chamado Período Universalista, e para o qual J. L. Hopffer C. Almada ou José Luiz Tavares vêm chamando a atenção. Já vimos como na primeira epístola de Tiofe se lamenta que em Cabo Verde não se houvesse tentado, até àquele momento e salvo raras exceções, “uma verdadeira pesquisa ao nível da linguagem ou da matéria *poetizável*” (IEIA: 133). Mas devemos discutir agora o valor alternativo da conjunção empregue por Tiofe nesta frase: contra a cisão que esse “ou” propõe ou sugere, dir-se-ia que é justamente no interior da pesquisa linguística que se transmuda ou converte a matéria poética dos *Livros de Notcha* (como aliás sucede em *Pão & Fonema*, objeto da segunda epístola de Tiofe).

A defesa da não separação da “linguagem” e da “matéria” poéticas na criação e na exegese do texto, ou a necessidade de observá-las enquanto composto resultante de sentidos mutuamente construídos, reitera-se, já no presente século, e de modo absolutamente eloquente, nos importantes comentários de José Luiz Tavares ao seu *Paraíso Apagado por Um Trovão*. A partir de Theodor W. Adorno, Tavares vem defender “o abandono de uma estética do tema em favor duma estética da expressão” (Tavares 2010a: 301). E é justamente esta perspetiva teórica que permite superar as aporias da localização de Vário e Tiofe no sistema literário cabo-verdiano (e cujos equívocos afetarão ainda a análise de um José Vicente Lopes, como se verá em breve). O presente estudo, como ficou dito na sua introdução, pretende ser também uma consequência deste princípio, poucas vezes acolhido pela crítica académica da poesia africana escrita em português.

### **I.2.1.1. As opiniões de Arménio Vieira sobre João Vário**

Se o dia oito de março de 1914 assinala o dia triunfal da vida de Fernando Pessoa, conforme a ficção autobiográfica endereçada a Adolfo Casais Monteiro, o dia 23 de janeiro de 1976 assinala

---

<sup>83</sup> O autor do paratexto que antecede *O Primeiro Livro de Notcha* acaba por reconhecer também a invalidade dessa cisão, conforme lembra Osvaldo Silvestre (2008: 634). Certa confluência temática e estilística de Vário e Tiofe foi ainda assinalada, entre outros, e como veremos, por José Vicente Lopes (1981: 31), Arnaldo França (1993: 31), Alberto Carvalho (2001: 10), J. L. Hopffer C. Almada (2005a) ou Ana Salgueiro Rodrigues (2010: 112).

o dia triunfal da vida de Arménio Vieira. Um poema sem título, epigrafado pelo mito de Medusa, iniciado pelo verso “Quem acordado e com os seus sentidos iluminados de frente”..., é publicado neste dia no jornal *Voz di Povo*; assina-o Silvenius, um nome até então desconhecido dos anais poéticos cabo-verdianos. Na mesma página em que se estreia este poeta, encontra-se um excerto inédito do “Canto Segundo” do futuro *Exemplo Próprio* (1980); acompanha-o um comentário de Arménio Vieira, muito certo na descrição dos traços fundamentais da poesia de Vário. No momento próprio havemos de ler o poema que apresenta o Conde Silvenius, como romântica e ironicamente se distingue<sup>84</sup>; revisitam-se agora os comentários do autor de “Toti Cadabra” às artes poéticas de João Vário e do seu sócia T. Tio Tiofe.

Escreve Vieira, nesta primeira nótula crítica, que “a meditação filosófica é o cerne da poesia de Vário”; acrescenta depois, quanto ao plano da expressão, que estamos perante “um poeta barroco”, cujo discurso se torna “por vezes hermético e dificilmente inteligível”. Veremos como, de Arnaldo França (1993) a Silvina Rodrigues Lopes (2007 e 2009a), os tópicos da expressão barroca, da reflexão ontológica e da inteligibilidade dos seus sentidos definem a crítica da poesia do autor dos *Exemplos*. E se “no poeta Vário estes dois aspetos” – o poético e o filosófico – “se apresentam de forma coesa, difícil de separar”<sup>85</sup>, o colaborador do *Voz di Povo* propõe, apesar disso, a atribuição de diferentes valores a cada um deles:

A textura poética, o nível da sua elaboração como linguagem artística, é por vezes deveras notável. Todavia, não temos dúvidas em afirmar que toda essa construção cai um pouco por terra quando posta em confronto com o seu suporte filosófico, de cariz metafísico, idealista até ao solipsismo, o que dá ao discurso de Vário uma feição por vezes irrealista.” (Vieira 23-1-1976: 6).

Os versos que, na leitura de Vieira, confirmam a inscrição de *Exemplo Próprio* na metafísica e no idealismo filosóficos são estes: “Ah, homem, deixa a tua porta abrir-se/ sobre a insatisfação: que podes tu/ modelar de mais precioso que o teu espírito?”<sup>86</sup>. Vieira não reconhece

---

<sup>84</sup> Quando questionado por Michel Laban sobre as razões da atribuição do título de conde a esta personagem autoral, o seu criador esclarece: “– Para me afirmar elitista (no bom sentido). Por razões de ordem romântica. Por ironia (a minha casa é um «castelo» em ruína). Para homenagear um dos meus «padrinhos» literários: Isidore Ducasse (conde de Lautréamont)” (Vieira 1992: 526). O poeta Silvenius publicará também prosa de ficção na revista *Ponto & Vírgula*.

<sup>85</sup> Vieira conclui assim esta constatação: “Se a meditação poética é o cerne da poesia de Vário, ela não encontra forma de se exprimir que não seja a de um discurso revestido de metáforas e símbolos poéticos.” (Vieira 23-1-1976: 6). Enquanto o primado da *forma* ou do *conteúdo* competiam na arena crítica cabo-verdiana, Vieira parece admitir aqui a irredutibilidade dos sentidos do texto poético a qualquer discurso filosófico, quer dizer, racional, sistemático e transitivo. Como diz Umberto Eco a propósito da *poética* inscrita numa determinada obra, também a *filosofia* de João Vário é “uma matéria que assume uma configuração insubstituível” (Eco 2011: 269).

<sup>86</sup> O poema reage à questão que a si mesmo se põe aventando esta hipótese: “Os bens da tua vida são talvez esse caos,/ melhor e mais que a morte/ mais e melhor que a perenidade”. Findo o sentido redentor da morte, finda a perspetiva da eternidade – resta o afinal benéfico *caos* da existência restituída ao mundo? Alheio à enumeração anafórica, caótica e celebrativa com que encerra o mesmo “Canto Segundo” de *Exemplo Próprio*, Arménio Vieira parece identificar o *caos* destes versos com os problemas sociais do seu tempo, por certo não apenas cabo-

aqui as questões identitárias e de cidadania tratadas em *Exemplo Próprio* – que, aliás, ainda não teria lido na totalidade<sup>87</sup>. O seu comentário tem que ver com as dificuldades de interpretação que esta poesia levanta e com a conseqüente resistência à sua aceitação por parte do público leitor de Cabo Verde. É neste âmbito que intervém a defesa de uma filosofia materialista que, atenta ao “campo político, económico e social”, nele encontra o espaço da ação e da luta capazes de promover a elevação cultural e espiritual do povo cabo-verdiano. Contra certa aceitação resignada e ensimesmada do isolamento do poeta face a esse público (ainda) incapaz de recebê-lo, Vieira advoga a revolução cultural que, num tempo futuro, faça de cada cabo-verdiano – sem exceções elitistas – um possível leitor competente da mais erudita, barroca e metafísica expressão poética.

A reserva levantada por Vieira não significa, portanto, que a poesia de João Vário não deva “ser lida e bem ponderada”; pelo contrário, ela “merece um esforço de leitura e compreensão”. Só assim poderemos distinguir o que há de mais válido “[n]as múltiplas sugestões que tal poesia encerra” (Vieira 23-1-1976: 6). É esse exercício, justamente, que Vieira ensaia em 1978, a partir dos dois fragmentos do *Segundo Livro de Notcha* publicados no jornal *Voz di Povo*. Em nova nota introdutória, o agora coordenador da secção de Cultura deste periódico condena a “preguiça mental” de quem se recusa a “difícil tarefa” de “esclarecer quanto possa estar oculto” sob os “símbolos” e os “significantes poéticos” de que o poeta lança mão. Perante as dificuldades, o leitor de Vário – como o da melhor poesia moderna – deve recorrer, “sempre que necessário e possível, à ajuda de fontes de consulta”. Esta perceção das dificuldades “contingentes” dos *Exemplos*, na terminologia George Steiner (2013), e que antecipa a nota de Osvaldo Silvestre (2008: 630) sobre a “saturação de referências” que a *complexidade* de Vário destaca, encontra exemplo num oblíquo envio a Moisés: “E ninguém os tirou das águas/ ou os apanhou de entre os juncos e os sinais”. Vieira não propõe, contudo, quaisquer implicações semânticas resultantes da referência ao patriarca judeu e às comuns narrativas das crianças prodigiosas, e por isso perseguidas e ameaçadas, em que se inscreve este relato bíblico<sup>88</sup>. Neste momento, o seu propósito é apenas o de assegurar a seguinte ilação: “Vário – urge reconhecê-lo – tem dado contributo válido para a dignificação da poesia em Cabo Verde” (Vieira 28-1-1978: 6).

Uma progressiva aproximação de Vieira às teses expendidas nas epístolas de Tiofe não se fez, porém, sem as hesitações e as ressalvas próprias de um tempo de grandes transformações políticas e de acesas polémicas culturais, artísticas e literárias. Em particular, J. L. Hopffer C. Almada alerta para a necessidade de se ter em conta o “regime de Partido Único socializante”; é

---

verdianos; por isso afirma que urge reconhecer tal *caos* – e “pugnar pela sua organização”... (Vieira 23-1-1976: 6).

<sup>87</sup> O poema “Canto do crepúsculo (Fragmentos)”, de 1977, sugere, como veremos, a apreensão, por parte de Vieira, de questões epistemológicas, religiosas e ontológicas postas (também) por João Vário, mas não exatamente a dessa identidade cosmopolita que os *Exemplos* amiúde procuram inquirir.

<sup>88</sup> H. D. F. Kitto recorda o caso idêntico de Ciro, relatado por Heródoto, e a sua semelhança com a narrativa de Édipo (cf. Kitto 1009: 182).

no seu bojo que se desenrolam as “longas polémicas (...) sobre a «poesia para o povo» e a «poesia para a elite», polémicas essas demonstrativas da dominância de preconceitos populistas e mistificadores, próximos do «realismo socialista» jdanovista” (Almada 1998b: 150). O Arménio Vieira do suplemento *Ariópe* ou do poema “Plano, reconstrução, aventura”, por exemplo, esteve próximo desta doutrina que destinava à expressão artística uma função política imediata e pragmática – e a que correspondia, necessariamente, a defesa de uma linguagem acessível às massas alfabetizadas mas carentes de educação e cultura literárias.

Arménio Vieira mantém um interesse histórico e político pelos “artefactos poéticos” de imediata intervenção política que não se acha no ensaísmo de T. Tio Tiofe – mesmo quando, no advento da Independência Nacional, o propósito e as práticas de “rutura formal” (Vieira 1998: 195) fazem a sua aparição nas obras de um Corsino Fortes ou de um Oswaldo Osório<sup>89</sup>. No comentário ao “Extrato da «Epístola ao meu irmão António a propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*»”, já acima recordado, Vieira contesta a proposição, aventada por Tiofe, segundo a qual em Cabo Verde *a prosa de ficção vinha sendo superior à poesia*<sup>90</sup>. Porque recorre a “critérios estritamente formalistas e esteticistas”, conforme se lê na referida nota, Tiofe esquece que “a literatura pode, e por vezes deve, assumir uma função utilitária de ordem política e social, sem que com isso perca o que ela tem de intrinsecamente artístico” (Vieira 5-07-1976: 19). Tal sucedera, em particular, com a geração de poetas da Nova Largada, encabeçada por Ovídio Martins, e partícipe ativa da luta pela emancipação política de Cabo Verde. Vieira acusa T. Tio Tiofe de ignorar este facto – e repete a acusação, dois anos depois, no “breve comentário” à conferência de João Vário sobre «As estruturas da lírica africana contemporânea», realizada na cidade da Praia. Também nesta ocasião, escreve Vieira, o preletor mindelense “não se preocupou muito em compreender a poesia engajada ou de temática ideológica” (Vieira 13-2-1978: 6)<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Vieira sublinhará mais tarde, em entrevista a João Lopes Filho, que a obra destes poetas “não depende necessariamente desse advento histórico” (Vieira 1998: 195). Creio que a afirmação pretende sugerir, em primeiro lugar, que a liberdade política nem sempre estimula a criação de novas formas poéticas; tal como sucedeu em Portugal, o pendor experimental pode, aliás, ser instigado pela própria repressão cultural. Outra hipótese consideraria aqui uma acusação algo tardia àqueles que, pela década de 70, condenaram o labor estilístico de Corsino Fortes ou de João Vário. Mas também podemos considerar que se trata (apenas ou sobretudo) de uma asserção sobre a autonomia da obra de arte.

<sup>90</sup> “A ficção tem sido superior à poesia” é a declaração que titula a entrevista de João Manuel Varela a Manuel Brito Semedo, publicada no jornal *A Semana* a 20 de dezembro de 1991.

<sup>91</sup> O comentário de Vieira à lição de Vário é, em geral, bastante depreciativo. O jornalista do *Voz di Povo* considera que o conferencista foi incapaz de escudar a defesa da superioridade do seu cânone pessoal – Perse, Eliot, Pound, Quasimodo – num conjunto mínimo de argumentos válidos. Assim, ao afirmar que “o *sentido* não é um elemento essencial à poesia”, João Vário lançava apenas mais “uma justificação para os seus próprios exercícios poéticos” – escopo que, esquecido o tema pré-definido, dominaria afinal toda a conferência. Vieira parece diminuir também a informação teórico-literária e filosófica de João Vário: os “estratos poéticos” referidos pelo preletor teriam sido colhidos na “poética estrutural” coeva (oriunda da linguística de Saussure) e a “condição humana” seria apenas um título de André Malraux. Anote-se, por fim, que Arménio Vieira, ao contrário de João Vário, não se mostrava então recetivo a entender a Bíblia como literatura (Vieira 13-2-1978: 6).

Entretanto, podemos extrair outro princípio destes comentários: o poeta que exerce também a crítica literária, como são os casos de Vário e de Vieira, deve distinguir as suas escolhas pessoais, enquanto criador, dos seus juízos sobre as produções alheias, enquanto crítico ou historiador da literatura; este, ao contrário daquele, tem o dever de considerar – se necessário recorrendo a *critérios não estéticos* – o valor de determinadas poéticas com as quais, enquanto autor, não precisa de se identificar. Significa isto, no caso vertente, que a “grande cruz vermelha” que Vieira traça sobre os seus “poemas transitivos” não pretende rasurar a pretérita poesia panfletária de intervenção social e política; no seu contexto e alcance muito próprios, ela cumpriu uma função importante na história recente das ilhas de Cabo Verde.

Mais consentânea com as convicções de João Vário, e conforme testemunham os *Livros de Notcha*, é a possibilidade do compromisso entre o labor linguístico e estético, por um lado, e a intervenção político-social, por outro (que veremos praticado também por Arménio Vieira em diferentes lugares de *Poemas*). O melhor exemplo moderno deste acordo estético, Vladimir Maiakovski, seria aliás recordado pelo Praiense, que traduz a partir do francês e publica no *Voz di Povo* um poema do modernista russo<sup>92</sup>. Assim, a primeira epístola de Tiofe enaltece as aptidões (mais do que as realizações...) de Ovídio Martins e, com particular desvelo, o Osvaldo Alcântara do “Romanceiro de São Tomé”, ciclo de poemas elogiado também na comunicação ao Colóquio de Paris (realizado em 1984). *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha*, escritos com o propósito assumido de contribuir para uma *renovação da poesia cabo-verdiana* (2EIA: 151; Vário 1991: 11), inscrevem-se justamente neste desígnio: homenagear e perpetuar os heróis e a revolução nacionais fazendo uso de uma linguagem tão elevada quanto a matéria narrada no poema.

Já o pleno acordo entre as intervenções críticas de João Vário e do Praiense há de surgir entretanto a propósito da necessária “superação de uma poética anquilosada pela repetição dos mesmos temas e a precisar de uma renovação ao nível da linguagem”, conforme escreve Vieira (29-4-1977: 9) na anotação a um excerto da primeira epístola de Tiofe<sup>93</sup>. Mais tarde, em junho de 1978, quando estava ainda “longe do fim o antigo debate sobre o conteúdo e a forma” do poema, o coordenador da secção de Cultura do jornal *Voz di Povo* reforça o mesmo apelo aos (agora muito menos ativos) poetas do seu país: as produções futuras devem assegurar a “diversidade da forma e dos temas – conforme o gosto e o talento[,] [c]onforme a preparação de cada poeta” (Vieira 17-6-1978: 6). Este preceito, que começava a ser praticado também nas páginas da revista *Raízes*, conforme se verá em breve, reitera-se entretanto na recensão crítica de Arménio Vieira ao

---

<sup>92</sup> O modernismo russo regressa ao jornal *Voz di Povo* no verão de 1976, quando são publicados poemas de Velimir Khlébnikov e Ievgueni Ievtuchenko (em versões de Augusto e Haroldo de Campos, respectivamente).

<sup>93</sup> Os dois fragmentos da primeira epístola de Tiofe ao seu irmão António são publicados, portanto, a 5 de julho de 1976 e a 29 de abril de 1977. Entre estas duas datas, Arménio Vieira abandona a acusação de desprezo pela poesia *engagé* e reconhece, como “há poucos dias” fizera Arnaldo França, que João Vário é “um dos fautores da renovação poética que ora se deteta na poesia cabo-verdiana” (Vieira 29-4-1977: 9).



livro *O Cântico do Habitante precedido de Duas Gestas* (1977), de Oswaldo Osório. Cotejando esta obra com o inaugural *Caboverdeamadamente Construção Meu Amor* (1975), o recenseador considera que, “sob um ponto de vista estritamente formal”, o primeiro livro fora superior a esta nova coletânea: a “elaboração (...) mais cuidada”, “ambiciosa” e inovadora e a maior “qualidade e pesquisa vocabulares” haviam-lhe garantido essa distinção. *O Cântico do Habitante* tinha porém a seu favor “uma novidade de outra ordem”:

a de ser um texto virado para temas que ultrapassam o panorama nativo do seu autor, visando problemas de natureza universal ou universalista, facto de certo modo raro adentro da poesia cabo-verdiana, eivada de um cunho e de uma temática regionalistas que vêm dos tempos da *Claridade*. (Vieira 17-6-1978: 6).

Porque não privilegia nem despreza qualquer desses aspetos do poema, a recensão de Vieira parece superar o referido “antigo debate entre o [seu] conteúdo e a [sua] forma”; mantém-se, no entanto, a observação isolada ou não concatenada dos repertórios temáticos e das estratégias expressivas presentes no texto poético. Assim, a citação destacada inscreve-se nesse procedimento crítico, hoje muito atuante entre os ensaístas cabo-verdianos, que concentra num certo entendimento do *universalismo temático* e da *expressão metafórica* os mais ativos critérios da avaliação da produção poética atual. Será preciso esperar pela metapoesia e pelos paratextos de José Luiz Tavares para vermos perturbado este tipo de descrição e de valoração da poesia recente em Cabo Verde.

### **I.2.2. Os comentários e as páginas estéticas de Arménio Vieira**

Um mês depois da revelação de Silvenius, em fevereiro de 1976, surge na mesma secção do jornal *Voz di Povo* um apontamento intitulado “Literatura – Para uma reflexão necessária”. A argumentação do(s) autor(es), que não assina(m) a nota, começa por recorrer à tradição marxista ou gramsciana para declarar que “[a] poesia, sendo superestrutura de um determinado processo sócio-político-económico, encontra-se em relação dialética com esse mesmo processo” – ainda que, conforme se reconhece, seja menos evidente a influência da poesia sobre o tecido social do que aquilo que este oferece às matérias do poema. O propósito de atribuir ao texto poético uma ação social pragmática não deve, contudo, fazer com que o poeta negligencie “o que a literatura tem de específico para além do seu conteúdo, ou seja, uma certa forma, um certo nível de linguagem, sem a qual ela se nega como arte”. Além disso, o(s) articulista(s) não esquece(m) que “a missão de qualquer escritor-artista é tentar trazer algo de novo à literatura”. Só assim alcançará essa “resistência que as obras conseguidas oferecem à passagem do tempo, resistindo para além da morte do seu autor”. É então necessário lançar mão dos “utensílios que uma técnica de séculos

colocou ao seu dispor” e, fazendo deles um uso novo, forjar uma linguagem poética original e capaz, por sua vez, de enriquecer a panóplia de utensílios dessa mesma tradição literária.

Embora não assinados, os fundamentos desta proposta de reflexão denunciam com alguma clareza a presença de Arménio Vieira na sua redação (seja exclusiva ou partilhada)<sup>94</sup>. Os princípios da dialética materialista e a aceitação historicamente contextualizada da poesia *engagé* ou de intervenção têm correspondência nos reparos de Vieira às teses expendidas nas epístolas de Tiofe, como acabámos de ver. Por outro lado, a teoria marxista encontra também aqui um campo de conformidade com as preocupações das vanguardas artísticas. Em particular, com os requisitos da *literaturnost* e com as causas e efeitos do *ostranenie* teorizados pelo formalismo russo; mas também com o *make it new* que Ezra Pound importou do confucionismo ou com a imaginação surrealista que Arménio Vieira irá em breve perfilhar. Assinale-se, finalmente, a evidente sedução pelo cânone literário, clássico e universal, e a consequente prescrição da aprendizagem com os mestres antigos ou contemporâneos, agora muito conforme João Vário.

Este último preceito será reiterado passadas algumas semanas, em abril de 1976, numa nota sobre o poema “Liberte”, de Mário Fonseca, publicado na mesma página do jornal *Voz di Povo*. Dirigindo-se a todos aqueles que pretendem iniciar-se na criação literária, o ortónimo de Silvenius adverte que a poesia “é, como tudo, algo que tem de ser estudado e aprendido” – sem que, acrescenta uma ressalva de sabor vanguardista, tal signifique a defesa de uma “arte académica” (Vieira 19-4-1976: 9)<sup>95</sup>. Estas recomendações encontram respaldo no próprio Manifesto do Surrealismo, onde André Breton aponta vários modelos anteriores a 1924: Dante, Shakespeare, Swift, Chateaubriand, Rimbaud ou, e acima de todos, o *caso apaixonante* de Isidore Ducasse. Na página do *Voz di Povo* que em abril de 1978 Arménio Vieira dedica à “Poesia surrealista” e à “sua expressão em Portugal” esta ideia surge literalmente reiterada: o surrealismo “teve antecessores em várias épocas, dentro e fora da França. Pois a imaginação e o sonho – bem como outros aspetos pouco claros da consciência – sempre tiveram lugar no universo dos poetas e artistas de

---

<sup>94</sup> Cf. *Voz di Povo*, secção “Cultura”, Ano II, n.º 30, 20 de fevereiro de 1976, p. 6. José Vicente Lopes (1987: 26) e David Brookshaw (1986: 185-186) atribuem esta nota a Arménio Vieira. O segundo estabelece uma muito sugestiva relação entre o poeta de Cabo Verde e, digamos, os seus homólogos de Moçambique e de Angola: “By reaffirming the autonomy of art and of the poet in relation to political power, Arménio Vieira performed a similar function in the debate concerning literary theory and practice in Cape Verde during the late 1970s as did Luís Carlos Patraquim in Mozambique and David Mestre in Angola. Moreover, as with these two poets, eroticism became one of the metaphors through which Vieira expressed himself poetically” (Brookshaw 1986: 186).

<sup>95</sup> Vieira define então o “artista” como o “homem que passa pelo seu crivo interior, mental e espiritual, as sensações e as experiências que recebe do mundo exterior, transforma[ndo]-as em material estético”. Trata-se de uma ideia próxima da “transmigração” da realidade de que fala Vário (EPro: 125). Pierrette e Gérard Chalendar (2011) incluem entre estas *sensações e experiências* as mais profundas imagens da imaginação e do sonho. Na mesma página do *Voz di Povo* encontram-se “4 poemas” assinados por Silvenius: “Os mortos que somos”, “Homens-cães (e vice-versa)”, “Anunciaram os jornais” e “Amor de pai”.

todos os tempos” (Vieira 1-4-1978). Os nomes dos protossurrealistas citados depois por Vieira constam todos da lista original de André Breton.

Daqui se pode inferir que a aprendizagem da poesia, como ficou já sugerido, não pode fazer-se apenas com os instrumentos fornecidos pela cultura e a literatura nacionais. É também isso que testemunha a colagem intitulada “Poesia”, apresentada por Vieira em maio de 1977:

#### POESIA

##### LAUTRÉAMONT:

A poesia deve ser feita  
Por todos. Não por um.

##### IESSIENIN:

Nem todos sabem cantar.  
Não é dado a todos ser maçã  
Para cair aos pés dos outros.

##### LORCA:

Uma coisa é certa: na poesia,  
Assim como no desporto,  
É preciso iniciação.  
Mas existe, na verdadeira poesia,  
Um perfume, um acento,  
Um rasgo luminoso  
Que todos podem entender. (Vieira 13-5-1977: 9)

Lautréamont, como veremos, é um dos “«padrinhos» literários” de Vieira, homenageado no título de Conde atribuído a Silvenius. Como Blake, Sade ou Baudelaire, Maldoror é para o cabo-verdiano um exemplo desse Mal de que *a literatura é expressão*, conforme a tese de George Bataille (que, aliás, considerou supérflua a inclusão de um estudo sobre *Os Cantos de Maldoror* na obra *A Literatura e o Mal*)<sup>96</sup>. Mas também a citação, o plágio ou a paródia praticados por Isidore Ducasse, que são outra “espécie de suicídio” do poeta, se tornam modelares para o cabo-verdiano – sobretudo quando servem a correção ou a refutação de aforismos ou postulados alheios, como notaram Maria Luísa Baptista (2007) e Tiago Aires (2010). A sentença de Lautréamont, extraída de *Poésies II*, e muito citada pelo surrealismo francês, será, neste caso, objetada por Iessienin, parceiro de Maiakovski na empresa do modernismo russo. Mas ao contrário do que sucede no poema “Lautréamont, digo Conde”, de *Mitografias*, as afirmações antitéticas sobre a universalidade do canto resolvem-se, neste caso, na síntese proposta por Federico García Lorca, também ele glosado na coletânea de 2006: se nem todos sabem cantar, todos podem contudo escutar e *entender o rasgo luminoso* da poesia.

---

<sup>96</sup> Cf. George Bataille, *A Literatura e o Mal*, trad. António Borges Coelho, Lisboa, Vega, 1998, p. 6, nota 1.

Educação para a memória cosmopolita da literatura – é o que Arménio Vieira pede aos seus companheiros de letras em Cabo Verde. João Vário, Mário Fonseca ou Osvaldo Osório, antes ou pouco depois dele, acompanham-no na defesa deste propósito. Mas outras figuras da ação cultural contemporânea exigiam ainda o privilégio excludente das expressões nacionais, conforme se lê na narrativa alegórica do *Eleito do Sol*: “Tens a mania de citar certos figurões estrangeiros”, diz o governador Ramósis ao escriba egípcio, que acabara de invocar a (já então) proverbial paciência de Job. “O nosso imperador tem insistido em que devemos enaltecer os valores nacionais. (...) Como artista e patriota que és, evita a tentação das coisas importadas” (ES: 63). Mas viajando por variegados universos literários, filosóficos e mitológicos, quer antigos quer contemporâneos, Vieira havia já firmado a sua condição de “autor aberto ao mundo”, como veio a reiterar Tiago Aires (2010: 112). E é na esfera da filosofia antiga que colhe o cenário e o enredo da narrativa “José e os seus irmãos”, uma breve alegoria das suas convicções culturais e literárias, publicada no *Voz di Povo* em agosto de 1978.

Fechado com os seus irmãos numa caverna abismal, observando as sombras que uma luz difusa e vinda do exterior projeta na parede, o protagonista desta narrativa possui uma intuição única: “Algo mais devia existir, acima e além desses tons desbotados”. Os sons da caverna, que seriam apenas ecos repetidos das suas próprias vozes, são agora desarmonizados pela intuição de José, cuja sombra, equivalente ao seu mérito e competindo com a dos irmãos, insiste em crescer<sup>97</sup>. José não chega a sair da caverna para ver o Sol, símbolo do Bem supremo, e o mundo inteligível por ele iluminado, como sucede na alegoria platónica. Mas basta-lhe a intuição e a ambição de um “mundo para o qual era preciso caminhar”, centelha naquela caverna onde se esconde a sombra de Aquiles, para que os seus irmãos se tornem “coléricos e desconfiados”. Por fim, “convertido num símbolo de ambição sem limites”, desafiando a paz podre daquele antro, os irmãos de José acabam por condená-lo à morte; e é então que a sombra de José se converte “num fecho de luz” (Vieira 5-8-1978: 12).

O propósito e a eficácia desta narrativa são evidentes: a redação do jornal *Voz di Povo*, a comunidade literária cabo-verdiana, a cidade da Praia e o jovem país arquipelágico precisam de abrir-se ao mundo. Mesmo considerando a evidente dimensão romântica da ambição solipsista de José, que bem poderia chamar-se Silvenius, trata-se aqui de uma lição mitológica e historicamente cosmopolita: afinal, já Platão havia descrito a República coeva de Cabo Verde. Quanto ao deslumbramento do poeta iluminado, veja-se como a já muito próxima “Alegoria dedicada a Platão” há de devolver-lhe, enfim, a indeclinável *nuvem do não-saber*: “Dou um passo/ e

---

<sup>97</sup> A ideia das “sombras em competição” é uma espécie de corruptela sintática de uma circunstância imaginada na intriga platónica (que destaco): se aquele que visitou o mundo exterior regressasse à caverna e “lhe fosse necessário julgar daquelas *sombras em competição* com os que tinham estado sempre prisioneiros, (...) acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista (...)?” (Platão 2001: 319).

retrocedo:/ nenhum avanço/ me é possível/ entre o limiar/ desta caverna/ e a luz/ que é vasta e plena” (P: 60).

Em outubro de 1976, numa nova “Nota para reflexão” do jornal *Voz di Povo*, Vieira retoma uma questão fundamental e já aflorada no primeiro comentário à poesia de Vário. Agora num registo mais assertivo e veemente, o Praiense vem dizer-nos que o escritor não pode, em nome do leitor menos preparado, retrair-se nem trair-se, recusando tudo aquilo que aprendeu com os seus antecessores ou contemporâneos. Assim,

não [lhe] parece correta a pretensão daqueles que, por inconsciência ou mero populismo, propõem o desenvolvimento de determinada cultura nacional, inclusive formas de expressão literária, dentro de limites exclusivamente populares ou convencionalmente tidos como populares, acusando de elitista toda a manifestação que tenda a assumir formas mais elaboradas e complexas de comunicação. (...) [A tendência da cultura] foi desde sempre renovar-se, ganhando formas cada vez mais complexas através dos tempos – o que, por vezes, lhe traz desvantagens momentâneas, sabido que tudo o que é novo é suscetível de não ser entendido no momento do seu aparecimento. (...) Recusar as grandes obras em nome das massas, de certo modo equivale a negar a capacidade destas de se elevarem à compreensão daquelas. (Vieira 23-10-1976: 6).

O que parece ser novo aqui é a sugestão de que, tal como os fatores económicos invocados na nota anterior, também o contacto das *massas leitoras*<sup>98</sup> com obras literárias complexas e cosmopolitas pode contribuir para a sua elevação cultural – para que saiam do “escandaloso” atraso em que se encontram, conforme conclui Arménio Vieira<sup>99</sup>. Ora, a elevação do gosto

---

<sup>98</sup> A expressão “massas leitoras” procura o compromisso, decerto difícil, entre o conceito de “massas” empregue por Vieira e a entidade a que hoje chamaríamos apenas “o leitor”. Recorde-se que o valor positivo que o marxismo atribui às massas, e que está presente nesta nota do poeta, se opõe ao do *homem-massa* descrito por Ortega y Gasset. No artigo “Maiakovski, poeta da revolução, publicado na *Vértice* em 1977, Beatriz Rodrigues Barbosa cita a resposta do poeta às acusações de elitismo oriundas do Proletkult: “Diz-se: a verdadeira arte soviética, proletária, deve ser compreensível pelas grandes massas. É verdadeiro e é falso. É verdadeiro, mas com um corretivo fornecido pelo tempo e pela propaganda. A arte não é uma arte para as massas desde o seu início, torna-se assim como resultado de uma soma de esforços... quanto mais elevada é a qualidade do livro mais ele ultrapassa os acontecimentos” (apud Barbosa 1977: 723).

<sup>99</sup> Russell Hamilton irá citar e subscrever esta opinião num artigo intitulado “Algumas breves considerações sobre a literatura cabo-verdiana”, publicado no *Voz di Povo* a 12 de agosto de 1978. Hamilton começa por apresentar o contexto das pugnas entre defensores do privilégio da *forma* ou do *conteúdo* na produção poética. De entre aqueles, cita T. Tio Tiofe, que no excerto da epístola sobre o primeiro *Livro de Notcha* publicado no mesmo jornal, “caracterizou [as] tentativas poéticas em torno da guerra de libertação como «escassas ou de amadores». (...) Mas ver a forma dessa maneira – acrescenta o professor de Minnesota – é seguir a noção burguesa de que a estética se reduz a uma simples questão de técnica e estilo”. De entre os defensores do conteúdo, cita Sukre d’Sal, que em nota preliminar a *Horizonte Aberto* (1977) “fala sobre «a poesia popular, isto é, [a poesia que,] despida dos preconceitos burgueses que lhe dão todo esse ar pomposo, (mas vazio de conteúdo), reflete todo o clima de contestação dos valores alheios e, de modo revolucionário, empreende os caminhos que agora emanam do seio das massas (...)». Esta declaração, diz ainda o articulista, parece tomar por certo que a literatura reproduz a realidade social de uma maneira direta – um conceito reflexionista rejeitado pelo próprio Marx. Assim, a tese defendida por Hamilton – a *complexidade poética pode promover o nível cultural de uma comunidade* – é a mesma que se encontra em Maiakovski, Vário ou Silvenius: “Numa tentativa de pôr as coisas em perspetiva, Arménio Vieira, numa “Nota para reflexão», apela por uma arte que vise elevar o nível cultural do povo. Em outras palavras, nesta fase de «anivelamento», o cabo-verdiano não deve desprezar aquelas manifestações artísticas «difíceis» e, portanto, não sempre acessíveis ao grande público, mas que deveriam ser

popular proporcionada pela complexificação dos objetos artísticos fora justamente um dos argumentos que Tiofe apresentara em defesa dos *Livros de Notcha* e dos *Exemplos* de Vário: “A função da arte ou da literatura, se porventura tem alguma, é fazer progredir a capacidade de penetração ou o sentido estético. Só propondo obras de uma sensibilidade superior à já existente se pode melhorar ou afinar a sensibilidade de um povo” (1EIA: 140). Também neste caso podemos supor, portanto, que esta primeira epístola de Tiofe – que Vieira já lera na totalidade, enquanto coordenador da página cultural de *Voz di Povo*<sup>100</sup> – exerceu uma influência determinante nas suas ações e produções poéticas futuras.

No poema “XVII” da sequência “Quotidiano”, de *Clar(a)idade Assombrada* (1987), Oswaldo Osório sustenta também ele esta tese recorrendo a um postulado – *o escritor escreve como escreve* – subscrito por João Vário e Arménio Vieira:

escrever para o Povo não é falar-lhe de milho  
nem afoitar-se a uma escrita linear  
de um redação de quarta classe  
Escrever para o povo até conota mal:

coisas simples para o povo, porque o povo  
se umas coisa compreende outras não, então!  
Mas isso é o resultado do nível de instrução  
e do aparelho educacional e cultural

O escritor escreve como escreve  
como o pintor pinta como pinta  
Entre ele e o leitor uma só lição:  
dêem-lhe a instrução que propicia a comunicação (Osório 1987: 59)

A ideia de que o convívio com obras poéticas mais complexas pode contribuir para o progresso cultural e artístico de uma nação merece, entretanto, certas ressalvas importantes. A primeira consiste na emenda que circunscreve os seus termos: em vez de *progresso cultural*, será preferível dizer *mudança do gosto*; e em vez de *nação*, será preferível dizer *leitores de poesia* (de uma qualquer comunidade). Assim estaremos mais próximos do pessimismo antropológico de *Mitografias*, que não nega nem afirma estes propósitos progressistas da intervenção de Silvenius na cena literária cabo-verdiana. Uma outra ressalva tem que ver com as teorias da apragmaticidade ou da incomunicabilidade da linguagem poética. Servindo ainda o gosto de Arménio Vieira, pode citar-se o que disse António Maria Lisboa a este propósito: “O ato poético é fechado e não aberto, é hermético, é um puro ser mundo sem os predicados da comunicação

---

cultivadas como formas de comunicação artística contribuintes à evolução cultural da população” (Hamilton 1978: 6).

<sup>100</sup> A indicação “Coordenação de Arménio Vieira” surge na edição de 4 de dezembro de 1976 e mantém-se até meados de 1978; recorde-se que a alegoria “José e os seus irmãos” é publicada em agosto deste mesmo ano.

exigida pela vida societária, é íntimo e não espetacular” (1977: 171). Poderá neste sentido dizer-se, com Theodor W. Adorno, que “a poesia lírica assume mais profundamente a sua responsabilidade social quando não toma o partido da sociedade, nem comunica seja o que for” (2003: 14)<sup>101</sup>. Acresce, enfim, que a presente leitura dos comentários ou das notas Vieira, que dão testemunho crítico da viragem estética implicada na criação de Silvenius, não pretende extrair deles *uma teoria poética* orgânica e acabada. Interessam, sem dúvida, as representações líricas e narrativas do confronto do poeta com as palavras da sua tribo; mas elas não precisam de estabelecer uma *ars poetica* definida no exercício dualista, e por isso redutor, da oposição simples entre as opiniões de Vieira e as convicções de alguns dos seus companheiros ou ex-companheiros das letras de Cabo Verde.

### **I.2.3. Os Jogos Florais 12 de Setembro e a revista *Raízes***

A imagem do poeta incompreendido e ostracizado, impossibilitado de realizar a missão pedagógica de que se sente investido, perseguido pelos contemporâneos que o julgam louco, será muito própria do Romantismo europeu, como do Simbolismo ou do Surrealismo franceses. A identificação do sujeito lírico ou do protagonista de alguns textos de Arménio Vieira com essa figura literária não precisa portanto de descrever qualquer momento histórico ou biográfico do seu autor civil. No âmbito da poesia cabo-verdiana moderna, a novidade inscrita na poesia do Praiense é o ponto de chegada de um movimento de mudança do gosto que, sendo herdeiro de filões minoritários das gerações anteriores (um Osvaldo Alcântara, um Arnaldo França, um certo Daniel Filipe), irá manifestar-se, em particular, nas obras da maturidade dos poetas de *Seló*, no Corsino Fortes de *Pão & Fonema* ou na poesia e nas epístolas de João Vário e T. Tio Tiofe; só a longa formação deste bosque humoso e bravo, pelos vastos arrabaldes do “jardim botânico” dos jdanovistas crioulos, permitiu que medrasse, com o seu particular vigor, a “bela casuarina” cultivada por Arménio Vieira.

Também os Jogos Florais 12 de Setembro, realizados em 1976, dão testemunho eloquente deste facto. A distinção de “A Noite e a Lira”, terceiro caderno do futuro *Poemas*, é um gesto de reconhecimento e louvor de uma poética já nesse tempo situada “nos antípodas da consagração”, como assinalaria Pires Laranjeira (2009: 8) a propósito da atribuição do Prémio Camões ao autor de *Mitografias*. O facto de estarmos perante um poeta refratário aos aspetos mais litúrgicos da instituição literária não significa, entretanto, que Vieira se oponha ao reconhecimento da sua obra por parte dos agentes do sistema literário cabo-verdiano ou, depois de 2009, do macrossistema

---

<sup>101</sup> Partindo da convicção de que “a ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira”, Theodor W. Adorno defende que “é a descida profunda ao que é individual que eleva o poema lírico à universalidade, na medida em que traz à luz do dia dimensões ainda não desfiguradas, não pensadas, não subordinadas” (Adorno 2003: 8 e 6).

lusógrafo: a propósito de “Não há estátua que preste na minha cidade”, e depois de invocar os remoques que Camões dirigiu a alguns lusíadas do seu tempo, Vieira defende que “há um reconhecimento a que julg[a] ter direito”, mas os seus companheiros no poder dão-lhe sempre “outra coisa” (Vieira 1992: 533). Trata-se esta de uma questão que nos reconduz às polémicas sobre os critérios e consequentes escolhas dos diferentes agentes da promoção e da canonização literárias. São disputas que ocorrem, aliás, não apenas no círculo da crítica académica ou jornalística, mas que se manifestam, fora dele, entre critérios editoriais, fóruns de discussão mais ou menos institucionais e opiniões de leitores não especializados<sup>102</sup>. Já no estrito plano da criação poética, tal discussão terá correspondência nas tensões entre a conformação da obra aos hábitos (maioritários ou minoritários) da sua época e a oposta atribuição de valor artístico em função daquilo que nela constitui uma novidade, ou seja, uma rutura com o já instituído e tornado familiar (conforme, por exemplo, a dialética negativa de Theodor W. Adorno ou a estética da receção de Hans Robert Jauss).

No caso de Arménio Vieira, a insistência na encenação desta luta não pode dissociar-se da sua condição de editor da secção de cultura do jornal *Voz di Povo*, conforme foi já assinalado. Como em nenhum outro lugar do sistema literário cabo-verdiano coevo, ali convergem as pressões políticas oriundas do Partido Único e as iniciativas, protagonizadas por diferentes gerações de poetas, de renovação e pluralização das práticas artísticas ou literárias.

Na introdução ao volume que reuniu os trabalhos premiados nos Jogos Florais 12 de Setembro<sup>103</sup>, e depois de exigir aos futuros autores um mais demorado polimento artístico, Ovídio Martins (s/d: 4) cita o apelo que o júri havia dirigido a todos os concorrentes: “Inserta num processo social, é porém a poesia, a nível de linguagem, uma realização individual. O que distingue o poeta é a originalidade da sua voz. O epigonismo condena à nascença toda a mensagem poética. Ser-se poeta é ser-se autêntico e ser-se original”<sup>104</sup>. Ora, o ponto de vista expandido nesta nota está muito próximo daquele que Arménio Vieira vinha enunciando nas

---

<sup>102</sup> Alguns dos últimos Prémio Camões serão um objeto privilegiado para este tipo de investigação. Arménio Vieira, Manuel António Pina ou Dalton Trevisan não são autores populares no mundo de língua portuguesa, como são Pepetela, António Lobo Antunes ou Mia Couto. O Prémio Camões parece querer assumir assim, em alguns dos últimos casos, uma espécie de missão corretiva e justiceira relativamente ao gosto de um público menos especializado e às escolhas do mercado livreiro que o serve. Sobre o caso de Arménio Vieira, cf. Elena Brugioni, “Cartografias Literárias Pós-coloniais. Contrapontos entre práticas e teorias. Um estudo sobre Arménio Vieira” (2011: 111-128).

<sup>103</sup> Alguns desses poemas já haviam sido divulgados no jornal *Voz di Povo*, em setembro de 1976. Além de Arménio Vieira, o júri distinguiu também Oswaldo Osório e Jorge Carlos Fonseca (2.º prémio *ex aequo*), além de Armando Lima, Vera Duarte, Pedro Gregório Lopes e Vasco Martins (menções honrosas). A antologia dá ainda voz aos concorrentes Pedro Delgado, João Rodrigues, Marino Verdeano Raimundo (i.e., Aristides Lima) e João de Deus Lopes da Silva, que não foram premiados.

<sup>104</sup> Na conferência sobre “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, pronunciada por João Cabral de Melo Neto em 1952, afirma-se, como premissa, que “cada poeta tem sua poética”; por isso, “o que se espera” do escritor contemporâneo “é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original” (Neto 1982: 4).



páginas do *Voz di Povo*. É porque conhece os membros deste júri, como conhece os potenciais candidatos ao prémio em disputa, que o Praiense declara antecipada e publicamente que irá ganhá-lo, conforme recorda a Michel Laban (1992: 526-527). O que daqui se depreende, enfim, é que, ao contrário do alegórico José ou da fabulosa Cigarra, Vieira não se encontrava só na sua defesa de uma expressão poética cosmopolita e complexa. É certo que havia ainda quem se lhe opusesse: J. H. Oliveira Barros, um dos membros do júri presidido por Ovídio Martins, refere-se a uma “alta entidade do Ministério da Cultura” que, assistindo à reunião deliberativa, se terá oposto à decisão dos jurados por crer que os poemas distinguidos eram de alguém que estava na oposição (política, entenda-se); mas os membros do júri dos Jogos Florais 12 de Setembro, como os promotores do movimento estético emergente que eles representavam, negam ao autor a solidão das *personae* românticas de Arménio Vieira<sup>105</sup>.

Entre os seus leitores atentos encontrava-se Arnaldo França – o antigo certezista que, mais cedo do que os seus pares, destacaria a importância de João Vário para a renovação da poesia cabo-verdiana, conforme registou o próprio Vieira. E seria com o mesmo espírito de defesa da pluralidade artística e ideológica que, entre 1977 e 1984, França viria a dirigir a revista *Raízes*. Publicada na cidade da Praia, sob a chancela da Imprensa Nacional de Cabo Verde, a orientação “eclectica e elitista” do seu diretor garantiu a esta publicação a defesa de uma “estética de abertura” e a promoção de uma “cidadania do mundo”, conforme recorda J. L. Hopffer C. Almada (1998b: 153). Deste modo, à revelia dos governadores Ramósis ou das agentes do Ministério da Cultura, Arnaldo França e a revista *Raízes* promoviam a identidade cívica e artística do *Eleito do Sol* e do criador de “A Noite e a Lira”, Pablo Alexandre, i.e., Conde Silvenius, i.e., Arménio Vieira.

Assim, poemas como “Caviar, champanhe e fantasia”, “Mas que bela casuarina!” ou “Glosa ao poema de passarem aves”, comentados nesta dissertação, vêm a lume na eclética *Raízes*<sup>106</sup>. Esta revista contribuiu também, portanto, para a “consolidação”, entre outras, da “poesia crítico-existencial de Arménio Vieira, mais tarde reunida no seu livro *Poemas*”, conforme acrescenta J. L. Hopffer C. Almada. “Não pugnando explicitamente pela liberdade de criação e pela liberdade estético-ideológica, enquanto questões teóricas pertinentes ou relevantes”, – conclui o autor de *Praianas* –, “praticou-as a revista *Raízes*, numa altura em que todas as correntes estético-ideológicas estavam (...) identificadas com o poder constituído” (Almada 1998b: 154). Abstraídos

---

<sup>105</sup> João Henrique Oliveira Barros testemunhou a Michel Laban (2002: 551) a sua participação no júri deste concurso, ao lado de Manuel Duarte e Ovídio Martins, que presidia. Arménio Vieira refere porém outros nomes, a saber, Arnaldo França e Félix Monteiro (além de uma hipotética professora de Português do Liceu da Praia, que será a representante do Ministério da Cultura a que se refere Oliveira Barros). É razoável admitir que os veteranos da futura *Raízes*, Arnaldo França e Félix Monteiro, tivessem assumido algumas responsabilidades no concurso sem que integrassem depois o seu júri. Da mesma entrevista, interessa ainda anotar esta afirmação de Arménio Vieira: “quando atribuiu o prémio, o júri justificou-se. (...) No próprio livro dos *Jogos Florais* há um pequeno texto deles em que justificam a atribuição do prémio. E gostei disso...” (Vieira 1992: 527).

<sup>106</sup> A revista incluía distintas secções de Ensaio, Ficção, Poesia, Crítica e Retrospectiva. O significado cultural desta última secção de *Raízes* foi já apreciado no presente estudo.

do alinhamento político dos seus autores, textos como “Os loucos poemas de amor” (1981), de Oswaldo Osório, o segundo e o oitavo “Exercício poético” (1981), de Vera Duarte, ou “Mar e sal para crustáceos” (1983), de Jorge Carlos Fonseca<sup>107</sup>, são também exemplos dessa diversidade artística invocada por Almada.

#### **I.2.4. O criticismo de José Vicente Lopes e de José Luís Hopffer C. Almada**

A meio de uma tarde de 1992, quando trabalhava na redação do jornal *Voz di Povo*, José Vicente Lopes recebeu um telefonema inesperado: chamava-o João Manuel Varela. O neurocientista e autor dos *Exemplos*, de passagem pela cidade da Praia, queria conhecê-lo porque, conforme lhe dirá horas depois, saudando-o na praça Alexandre Albuquerque<sup>108</sup>, era o então jovem jornalista, de entre aqueles que escreviam em Cabo Verde, o único que se lembrava de que existia um poeta chamado João Vário.

José Vicente Lopes invoca este *rendez-vous* no breve memorial “João Manuel Varela: do primeiro ao último encontro”, incluído, em agosto de 2009, no número da *Pré-Textos* em “Homenagem a João Varela”. O testemunho de Vicente Lopes confirma algumas idiossincrasias de João Vário. A rivalidade com Arménio Vieira, por exemplo, será confirmada em 1992, quando o ortónimo de Silvenius é excluído do grupo daqueles que, segundo o autor dos *Exemplos*, eram os “grandes poetas” cabo-verdianos: Jorge Barbosa, Oswaldo Alcântara, Corsino Fortes, T. Tio Tiofe e, acima de todos, João Vário (cf. Vário 1992a: IV). O interesse pela épica moderna, por sua vez, manifesta-se na apreciação do estatuto de “Capitão Ambrósio”, de Gabriel Mariano, ou então, no plano internacional, no retrato de Ezra Pound que Vário mantém no seu escritório no Mindelo, ao lado de T. S. Eliot e de Saint-John Perse.

Ora, sobre *O Primeiro Livro de Notcha*, dominava desde há anos – desde 1978, exatamente – a tese de Russel G. Hamilton sobre o abandono da máscara greco-latina de Vário em favor do lídimo rosto de Tiofe. Arménio Vieira fizera já algumas cedências, sempre muito cautelosas, às sentenças ditadas nas epístolas de Tiofe. Mas a adesão (ainda que parcial) aos seus julgamentos críticos e, em particular, o explícito elogio de João Vário enquanto precursor da nova poesia cabo-verdiana surgiram apenas num muito juvenil mas importante ensaio assinado por José Vicente Lopes. Vejamos então o que poderá ter despertado o interesse de Vário pelo autor deste artigo.

Escrito e corrigido entre 1981 e 1986, o ensaio “Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana” foi publicado nos números 16 e 17 (de 1986 e 1997) da revista *Ponto &*

---

<sup>107</sup> Estes poemas viriam a ser reunidos, respetivamente, nos livros *Os Loucos Poemas de Amor e Outras Estações Inacabadas* (1997), de Oswaldo Osório, *Amanhã Amadrugada* (1993), de Vera Duarte, e *O Silêncio Acusado de Alta Traição e de Incitamento ao Mau Hábito Geral* (1995), de Jorge Carlos Fonseca.

<sup>108</sup> O encontro deu-se sensivelmente na mesma esplanada onde, há pouco mais de vinte anos, Arménio Vieira teria escrito o poema de aniversário “Caviar, champanhe e fantasia” (como a seu tempo se verá).

*Vírgula*. Ao presente estudo, importa, em primeiro lugar, assinalar a afirmação axial acerca da (na altura) recente rutura estética e temática com o paradigma poético de Jorge Barbosa, conforme atestava a poesia de Arménio Vieira, Jorge Carlos Fonseca, Osvaldo Osório, Corsino Fortes e T. Tio Tiofe.

A justificação entretanto avançada por Vicente Lopes para a exclusão dos *Exemplos* de João Vário do *corpus* do seu estudo é um caso exemplar de *misreading* na crítica literária de Cabo Verde<sup>109</sup>. Vicente Lopes fundamenta a sua decisão numa declaração da primeira epístola de Tiofe, segundo a qual a poesia de Vário “nada tem que ver com a poesia cabo-verdiana” (1EIA: 142); e acrescenta que, “se não fosse a posição assumida pelo poeta em questão, (...) proporia a sua reabilitação dentro do (...) moderno panorama poético” de Cabo Verde (Lopes 1986: 21). Ora, a opção do futuro historiador só pode compreender-se porque não havia sido ainda publicada a segunda epístola de Tiofe, escrita em 1978, e onde se reconhece que a nova “fase estética” da poesia de Cabo Verde “é inaugurada” pelos *Exemplos* – e é nesse “contexto” que eles “têm lugar” no *corpus* do sistema cabo-verdiano<sup>110</sup>; ou porque o então jornalista não conhecia o texto lido por T. Tio Tiofe em Paris, no ano de 1984, mas apenas impresso em 1989, e que reitera a mesma tese. O que as duas epístolas e a comunicação de Tiofe defendem não é, portanto, a exclusão dos *Exemplos* do *corpus* cabo-verdiano por delito (juvenil e ultrapassado) de desenraizamento crioulo (como diria Manuel Ferreira). Antes pelo contrário: é porque os *Exemplos* não têm nada que ver com a poesia de Cabo Verde escrita *até então* que eles se apresentam como paradigma do que ela deverá ser *a partir de então*.

Vicente Lopes propõe-se então analisar as restantes obras que, conforme assinalara Manuel Ferreira (1977), vinham libertando a poesia cabo-verdiana do fardo barbosiano. Alguns aspetos da sua argumentação encontram paralelo tanto na crítica claridosa e neorrealista, a montante, como em contemporâneos mais velhos ou da sua geração, a jusante. Diz-nos por exemplo o jovem crítico, à imagem de Amílcar Cabral (1952), que a “obra artística” é um “reflexo sociocultural” do meio a que se submeteu o autor; e defende, como Arnaldo França (1962), que *Claridade* não se justifica apenas pelo contributo brasileiro mas também pela crise social da década de 1930. Recorre ainda a alguma semiologia de uso literário, à semelhança de Manuel Veiga (1994), e a dados sociológicos relativos ao período da pós-Independência, como fará J. L. Hopffer C. Almada (1998b). A sua relação com os clássicos cabo-verdianos, mais distante do que aquela que percebemos em Arnaldo França (1962) ou António Aurélio Gonçalves (c. 1976), não subscreve,

---

<sup>109</sup> O problema talvez comece no título do artigo: quando se propõe uma distinção (nunca esclarecida) entre o “poético” e o “temático”, sugere-se também, de alguma forma, que a análise desta segunda categoria pode dispensar a consideração da “forma”, da “expressão” ou do “estilo” do poema.

<sup>110</sup> Depois de referir o “léxico abstrato” ou as “ressonâncias especulativas” da nova poesia, o criador de Notcha afirma que “[é] neste contexto que *Exemplos*, que nada têm a ver com os problemas aparentemente mais específicos do arquipélago, têm o seu lugar” (2EIA: 162).

contudo, a rasura a que a submetera Timóteo Tio Tiofe (1989) – já que agora se reconhece que “muitas vezes o novo tem as suas origens no velho” (Lopes 1986: 20).

Já o tratamento individual de cada um dos autores, por um lado, e sobretudo o reconhecimento de que eles representam apenas uma das três correntes poéticas coevas<sup>111</sup>, por outro, são opções próprias de um desígnio que parece responder aos apelos de T. Tio Tiofe para que se elevasse a exigência da crítica da poesia em Cabo Verde. A lição de João Vário pode perceber-se igualmente no propósito, assaz evidente neste ensaio, de entender a poesia cabo-verdiana num quadro de referências teóricas cosmopolitas, e não apenas arquipelagicamente contextuais. Mesmo se Vicente Lopes se mantém muito atento às relações da poesia com as tramas históricas e sociais, fá-lo agora no plano alargado de um cânone ocidental que, aliás, envolve sem complexos o autor de *Arquipélago*, “clássico” possível da modernidade em Cabo Verde:

Toda a experiência poética é, no fundo, a consciência viva da época em que é gerada. O poeta, ao participar nesse processo, também lê a história que ajuda a escrever. Homero, Camões, Whitman, Maiakovski, e, por que não, o nosso Jorge Barbosa, são exemplos claros disso. (Lopes 1987: 29).

Este diálogo com autores e ensaístas oriundos de diferentes tempos e lugares parece reproduzir, no corpo do texto crítico, o gosto pelos envios cosmopolitas que caracteriza a poesia de Arménio Vieira, João Vário ou T. Tio Tiofe. Trata-se, aliás, de um exercício já praticado na crítica epistolar deste último. Quanto às citações ou referências presentes no texto de José Vicente Lopes, elas nem sempre coincidem com as perspetivas assumidas neste estudo (e.g., quando António José Saraiva admite que a poesia também existe fora do poema)<sup>112</sup>; outras respeitam a autores apenas marginalmente aqui considerados (e.g., quando o ensaísta recorre a Ezra Pound para classificar Jorge Carlos Fonseca como “poeta fundamentalmente fonopaico”)<sup>113</sup>. Mas podem

---

<sup>111</sup> Após a Independência, diz José Vicente Lopes que alguns poetas mantêm a via da militância política (e.g., Ovídio Martins), outros (que não nomeia) preferem manter-se, subversivamente, na oposição ao poder, e outros, por fim, optam por uma “linguagem pura, que se manifesta de múltiplas formas, mas que, de uma maneira ou de outra, é caracterizada por uma [poética] introspetiva, por vezes hermética” (Lopes 1986: 21). É nesta vertente que situa Osvaldo Alcântara, como haviam feito Manuel Ferreira (1977) e T. Tio Tiofe (2EIA), além de Jorge Carlos Fonseca e do último Arménio Vieira – ou seja, o posterior à invenção de Silvenius.

<sup>112</sup> Perfilha-se aqui, quanto a esta questão, um princípio interpretativo que distingue a linguagem quotidiana – íntima ou não, tanto faz – da linguagem do poema. Diria, para já, que aquelas podem assumir-se nesta, mas não o contrário. A poesia – que é “dado verbal” e “campo retórico” (Magalhães 1982: 17 e 46) – precisa sempre de um contexto comunicativo que lhe é convencionalmente próprio.

<sup>113</sup> José Vicente Lopes, formado em jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, cita no seu artigo dois volumes que há de mostrar a João Vário quando este visitar a sua biblioteca: são eles uma *Antologia Poética* de Ezra Pound e o quarto número dos *Cadernos Rioarte*, de 1985, dedicado ao centenário do autor dos *Cantos* e que inclui textos de *ABC of Reading* e de *The Art of Poetry* (cf. Lopes 2009: 17-18). O livro de poesia será o que reúne as traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Mário Faustino, editado em Portugal, em 1968, pela Ulisseia, e no Brasil, em 1983, pela Ucitec e a Universidade de Brasília. Assim, se João Vário recebeu Ezra Pound através de Jorge de Sena ou José Blanc de Portugal, um tanto como o Rui Knopfli da

ser-nos úteis as advertências de Ruy Belo a propósito da necessidade que tem o ofício poético das práticas do rigor e da complexidade, muito atuantes em João Vário; ou a citação de Octávio Paz a propósito da definição do poema como “ressurreição da experiência” e como “transmutação”, noções comuns a Wilhelm Dilthey e a Herberto Helder e que interessam ao estudo de João Vário ou de José Luiz Tavares. Sobre Arménio Vieira, enfim, oferece Vicente Lopes diferentes matérias que neste trabalho devem ser retomadas e desenvolvidas: são exemplos a evolução temática e linguística verificada entre as datas dos *Poemas*, ou seja, entre 1971 e 1979, e sobretudo a partir do surgimento de *Silvenius*; as citações de George Bataille ou Jorge Luis Borges que auxiliam a interpretação do seu lirismo amoroso; a invocação de Mallarmé, Pessoa ou Pound a propósito do “sentido crítico” desta poesia; a emergência do cosmopolitismo pela apropriação dos mitos ocidentais; a dessacralização enquanto princípio do prazer, como queria Georges Bataille; ou o tratamento dos temas do amor, do sonho, do tempo, da morte e da própria poesia.

Há um momento deste ensaio em que, a propósito do poema “Ilha a ilha”, de Ovídio Martins, Vicente Lopes recorda que a literatura cabo-verdiana dava ainda conta das “novas estruturas sociais e económicas” (Lopes 1986: 21) em emergência no Cabo Verde independente. O uso da mesma locução – “novas estruturas” – aplicada à poesia e à história coevas (no título e no corpo do artigo) testemunha uma interpretação contígua, digamos assim, dessas “transformações das (...) estruturas sociais” que são também, “em certa medida, culturais” (idem: 22). Ora, esta noção de que as circunstâncias históricas são inerentes ao estado da criação poética, como quiseram, de resto, as anteriores escolas modernas e realistas cabo-verdianas, irá manter-se e, em muitos aspetos, determinar o exercício crítico e ensaístico de José Luís Hopffer C. Almada.

Almada iniciou a sua formação política na Juventude Africana Amílcar Cabral (de Cabo Verde), órgão coordenado pelo PAIGC, e estudou Direito na Universidade Karl Marx, em Leipzig, onde conheceu “a neve com odor/ a carvão e melancolia”; em 1986, participou na criação de “Voz di Letra” e do Movimento Pró-Cultura, no âmbito do qual dirigiu a revista *Fragments* (1987-1998); em 1993, com José Vicente Lopes, fundou a Spleen-Edições, que veio a publicar João Vário (*Exemplo Coevo*, 1998) e José Luiz Tavares (*Paraíso Apagado por Um Trovão*, 2004).

Ao recordar o ideário fundamental do Movimento Pró-Cultura, o autor de *Assomada Noturna* destacava a “reivindicação do pluralismo e do fragmentarismo estético-ideológicos como modo de existência da poesia” (Almada 1998a: 155). Afirma David Brookshaw, com evidente acerto, que “[Arménio] Vieira does not feature in the anthology [*Mirabilis – De Veias ao Sol*] but is influence on the values suggested by Pró-Cultura is implicit”; um poema como “Prefácio a um livro futuro”, acrescenta Brookshaw, “suggested a standard that few younger poets could ignore”

---

anglófila Lourenço Marques, José Vicente Lopes contacta no Brasil com a versão concreta e experimental do autor dos *Cantos* e importa dos trópicos hábitos críticos que serão novos em Cabo Verde.

(1996: 223). J. L. Hopffer C. Almada (2004: 202) virá aliás a destinar estes princípios à sua própria obra poética, quando declara a Danny Spínola que procura “construir-[se] como um ser plural na [sua] cabo-verdianidade e universalidade”; ou quando, em entrevista a Abraão Vicente, reafirma a assinatura de “uma poesia que se quer primar pela diversidade temática e formal” (Almada 2009: 5). Ora este apetite pelo *caos-mundo*, comum a outros poetas revelados na década de 1980, tem sido compreendido no quadro de uma relação simbiótica, digamos assim, entre a sociedade cabo-verdiana independente e o discurso poético coetâneo. Se “o quadro social inaugurado com a independência” se revelou “propício à pluralidade de estéticas e ideologias poéticas” (Almada 1998a: 152), esta pluralidade, assaz evidente na antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*, adquire, por seu lado, “um valor simbólico para a sociedade cabo-verdiana” (Almada 1998b: 29):

Indagador por excelência, o escritor questiona, suscita dúvidas, favorece o advento de soluções, utilizando os meios próprios da arte, isto é, criando e fazendo desabrochar a tensão da crítica, como estado natural e permanente da liberdade e do seu sustentáculo plural que é a sociedade civil (Almada 1994: 95).

Muito dependentes das vicissitudes editoriais da crítica literária, sujeitos a constantes processos de revisão e acrescentamento (como tem acontecido alguns dos seus poemas), os ensaios de J. L. Hopffer C. Almada encontram-se (ainda) dispersos por várias publicações periódicas e volumes coletivos. Este estudo deve assinalar, em particular, 1) “A poética cabo-verdiana e os caminhos da nova geração” (1991), publicado na revista *Fragments*, 2) “A poética cabo-verdiana pós-Claridade. Alguns traços essenciais da sua arquitetura” (1998), do volume *Cabo Verde: Insularidade e Literatura*, organizado por Manuel Veiga, e 3) “*Estes poetas são meus*. Algumas reflexões sobre a poesia cabo-verdiana, nos trinta anos da independência nacional” (2005), publicado no coletivo *Cabo Verde: 30 Anos de Cultura (1975-2005)*, coordenado por Filinto Elísio Correia e Silva<sup>114</sup>. Resultado de um exercício crítico e historiográfico iniciado há mais de duas décadas, é este último ensaio, com a extensão de 70 páginas, que conduz agora a leitura dos principais preceitos, processos e resultados da crítica e da historiografia literárias de J. L. Hopffer C. Almada.

A exposição das matérias deste ensaio de Almada divide-se em dez pontos, cronológica e tematicamente dispostos. E já no primeiro deles, respeitante à poesia anterior a *Claridade*, se

---

<sup>114</sup> Sobre o primeiro destes textos, onde se cunham os conceitos de *negritude crioula* (referente aos promotores da Nova Largada) e de *universalismo* (referente aos escritores da pós-Independência), escreveu Pires Laranjeira (1995a: 248) que era ele o “mais exaustivo, panorâmico, mas sintético e lapidar, de consulta obrigatória, sobre a poesia cabo-verdiana desde os seus começos”. Outros textos teóricos importantes de José Luís Hopffer C. Almada são a “Apresentação” da antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*, editada em 1991 e em 1998) e o ensaio “Problemáticas atuais da lusografia e da universalização na literatura cabo-verdiana”, publicado na revista *Lusografias* (Ano I, n.º 1, julho-setembro de 2005, p. 13-21).

encontra uma distinção fundamental para o seu exercício crítico: de um lado, dominando a fase nativista, temos uma “estética de intenção universalizante”; do outro lado, e opondo-se-lhe, temos uma estética “telúrica”<sup>115</sup>, que atinge a sua “plenitude” no modernismo de *Claridade*. É este esquema dialético que, embora sujeito a constantes modalizações, permite a posterior aproximação entre *pré* e *pós* claridosos.

O segundo ponto considera a relação problemática entre a *Claridade* e a Negritude a partir de três teses endógenas: a de João Lopes sobre a inexistência do latifúndio *nas ilhas* (i.e., fora de Santiago); a de Baltasar Lopes da Silva e Gabriel Mariano sobre a “diluição da África” no arquipélago mestiço de Cabo Verde; e a de Dulce Almada Duarte, como de outros, sobre a expressão da cabo-verdianidade enquanto “cultura nacional”.

O exame da expressão poética à luz das coordenadas socioculturais e políticas coevas, que é outra propriedade do criticismo de J. L. Hopffer C. Almada, prossegue no terceiro ponto deste ensaio, dedicado ao realismo crítico da Nova Largada. Ideologicamente inaugurado no “Poema de Amanhã”, de António Nunes, e formalmente criado em 1953, em Lisboa, este movimento alarga ao âmbito da ação política a ideia de *independência* que as temáticas e a linguagem de *Claridade* haviam já caucionado à literatura das ilhas de Cabo Verde – mas *apenas* à literatura, como reconhecem José Gomes dos Anjos (2002) e Gabriel Fernandes (2006).

Acompanhando a emergência do nacionalismo, surge, no ponto seguinte, a questão da “Negritude crioula”, conforme a designação que o autor retoma dos seus anteriores ensaios<sup>116</sup>. O louvor de Pedro Monteiro Cardoso – “o Langston Hughes cabo-verdiano”, como queria Teixeira de Sousa – é um bom exemplo da versatilidade diacrónica das análises de Almada, e que contraria, neste aspeto, certos hábitos periodológicos da crítica cabo-verdiana. Jorge Barbosa, Osvaldo Alcântara, António Nunes, Aguinaldo Fonseca, Mário Fonseca, Kaoberdiano Dambará (i.e., Felisberto Vieira Lopes), Kwame Kondé (i.e., Francisco Fragoso), além de T. Tio Tiofe e Arménio Vieira, são os autores de versos africanistas nomeados pelo ensaísta. O poema “In the South”, por seu lado, testemunha o pan-africanismo mitigado de Vieira; já sobre Tiofe, escreve J. L. Hopffer C. Almada:

*O Primeiro Livro de Notcha* constitui o primeiro livro de emersão poética total na história de Cabo Verde e de dissecação das raízes escravocratas da sociedade cabo-verdiana, bem como do estabelecimento de laços de parentesco e de meandros de luta solidária entre o povo das *ilhas africanas* de Cabo Verde e o continente, a partir de uma perspetiva

---

<sup>115</sup> O ensaísta reconhece, entre os clássicos cabo-verdianos, “uma face telúrica” que coexiste com a “universalidade estética”, conforme veio depois comprovar a dissertação de mestrado de Ana Cordeiro (2009). Já vimos, na primeira parte deste trabalho, o que terá motivado o desprezo da crítica pelas representações de Cabo Verde na literatura pré-moderna - representações aliás muito consentâneas com a influência, reconhecida também por J. L. H. C. Almada, que o Romantismo exerceu sobre aqueles escritores.

<sup>116</sup> Refiro-me aos dois textos publicados na revista *Fragmentos*, de 1989 e 1998, e no livro *Cabo Verde: Insularidade e Literatura*, de 1998.

epicamente resgatadora da dignidade do homem humilde e anónimo do arquipélago. (Almada 2005a: 223).

Neste período concentram-se os três focos do interesse de Almada por Tiofe: trata-se de um poeta com uma “visão política pan-africanista”, que pretende contribuir para a valorização das “raízes africanas” na explicação cultural de Cabo Verde, sem esquecer a (por vezes demasiado relevada) “contribuição europeia na sua formação”; o resultado literário dessa perspetiva traduz-se numa obra de carácter épico, ou seja, de invocação e louvor dos heróis nacionais (que podem ser coletivos e/ou apresentar-se mitificados). Adiante neste estudo veremos como as aporias originais deste projeto literário, a um tempo internacionalista e nacionalista, terão sido agravadas pelo fim da união política entre Cabo Verde e a Guiné-Bissau. Após o 14 de novembro de 1980, a África que restava a T. Tio Tiofe era a de Santiago, a ilha-fetiche do africanista José Luís Hopffer C. Almada e tema maior do segundo livro de Notcha<sup>117</sup>.

Como sucede a propósito da épica de Tiofe, as referências de Almada à poesia de Vário, com que abre o quinto ponto do ensaio em apreço, serve-se da terminologia crítica proposta pelo próprio autor, em particular nas epístolas ao irmão António (uma prática aliás comum entre os comentadores cabo-verdianos). Assim, os nove *Exemplos* publicados, definidos como “longos poemas narrativos, de interpretação ontológica”, constituem a confirmação da “experiência universalizante (...) reencetada por João Vário” em 1958, quando publica *Horas Sem Carne*.

Conforme foi já sugerido, o prefixo da forma participial “reencetada” propõe uma solução de continuidade entre o cosmopolitismo clássico dos pré-claridosos, que os diferentes realismos haviam postergado, e esse momento em que a independência nacional instigou e acompanhou “uma nova vontade de o literato cabo-verdiano se pôr em sintonia com as correntes predominantes na literatura ocidental e mundial” – desiderato que exigiu a “invenção de um *dizer novo* na literatura cabo-verdiana” (Almada 2005a: 227)<sup>118</sup>. A afirmação que constitui o núcleo teórico e conceptual deste ensaio, recolhida na oitava epístola de Tiofe – “Em suma, *mudou-se de paradigma*” – é então sujeita a uma demorada e minuciosa demonstração.

Entre os muitos casos em que é visível esta “mudança de paradigma” – locução agora tomada como estribilho – contam-se os de João Vário, Arménio Vieira, Oswaldo Osório, Mário Fonseca, Jorge Carlos Fonseca e Arnaldo França; bem como, entre os mais novos, os de

---

<sup>117</sup> J. L. Hopffer Almada nasceu e cresceu no concelho de Santa Catarina, facto não despreciando para quem interpreta os seus textos sobre a literatura cabo-verdiana. Valentinus Velinho polemizou aliás a propósito do grande número de autores de Santa Catarina e da Praia presentes na *Mirabilis* (cf. “Na Mira a bÍlis – de veias ao Sol”, in *Artiletra*, n.º 29/30, Maio-Junho 1999, pp. III e XI-XII). Na pena de J. L. Hopffer C. Almada, a atribuição equivocada de *Sturiadas* a T. Tio Tiofe parece querer corrigir o sistema pseudonímico de João Vário: como compatibilizar a animista África continental com as ilhas cartesianas da nação de Notcha?

<sup>118</sup> Neste sentido, a “reabilitação da linguagem erudita” e a “utilização de formas fixas” (e.g., o soneto) presentes na obra de José Luiz Tavares são também entendidas no quadro amplo que inclui a recuperação dos poetas anteriores a *Claridade* (cf. Almada 2005a: 242-243).



Valentinous Velhinho, António de Névada, Danny Spínola, Filinto Elísio, Mário Lúcio Sousa e, como é evidente, José Luiz Tavares. Impossibilitado de “aprofundar todas as poéticas referidas no texto”, como adita numa nota final, o autor limitou-se a “assinalar impressivamente” as mais evidentes características de cada uma delas – e que enformam, afinal, as “tendências gerais de desenvolvimento da poesia cabo-verdiana contemporânea” (Almada 2005a: 277). Às suas impressões, tão sintéticas quanto certeiras, Almada acrescenta excertos de muitos poemas e de alguns textos de outros críticos, como Arnaldo França, Alberto Carvalho, José Vicente Lopes ou Maria de Fátima Fernandes.

As informações e considerações de J. L. Hopffer C. Almada que mais interessam a este estudo devem ser enunciadas, como sucedeu até aqui, quando induzidas pela matéria em questão. Mas importa ainda assinalar, em jeito de conclusão, os procedimentos hermenêuticos e os critérios judicativos que o autor introduz no campo da crítica cabo-verdiana. A tese geral deste ensaio, como vimos já, foi inicialmente formulada por T. Tio Tiofe e encontra uma das suas expressões no seguinte período:

a questão da cabo-verdianidade explícita ou assumida nos textos literários, quer na sua vertente telúrica, quer na sua vertente combativa, torna-se cada vez menos um problema ontológico para um número crescente de escritores e, especialmente, de poetas cabo-verdianos. (Almada 2005a: 246).

Ensaia-se aqui, portanto, uma afirmação pela negativa: a *cabo-verdianidade* deixou de ser a *questão* da poesia do Arquipélago. Mas colocado assim o problema, a análise dos textos poéticos cabo-verdianos terá de fazer-se pela invocação constante daquilo que eles *deixaram se ser*. É isso que parece suceder no postulado-chave de um artigo de Fátima Fernandes, muito devedor da tese de Almada, sobre a “cabo-verdianidade” e as “representações estético-ideográficas na novíssima literatura cabo-verdiana”:

Consideramos que a Literatura cabo-verdiana contemporânea evidencia uma dinâmica própria, marcando rumos e percursos identitários de uma cabo-verdianidade «desassumida», já que os diferentes ângulos de projeção (...) permitem a identificação de linhas de orientação que vão desde a inquirição sobre o perfil da identidade pátria, à reformulação de perspetivas coletivizantes para interpretações individuais, universalizantes, mais interrogativas do que afirmativas” (Fernandes 2012: 76).

A resiliência da ideia de *identidade* caracteriza de modo idêntico a crítica cabo-verdiana e o ensaísmo académico exógeno. Mas se neste essa orientação tende hoje a relacionar-se com as questões do género (sobretudo no Brasil) e do pós-colonialismo (mormente em Portugal e na restante África lusógrafa), em J. L. Hopffer C. Almada, como em Fátima Fernandes, a problematização da identidade decorre, genericamente, da oposição entre as poéticas *teluricistas* e

*realistas*, por um lado, e as poéticas *universalistas* e *metafísicas*, pelo lado oposto. Acontece que as mesmas análises que perfilham este esquema denunciam amiúde a sua excessiva simplicidade; e que as tentativas de superar esta limitação não estão isentas de novas perplexidades e aporias.

Uma das falácias desta grelha de leitura encontra-se numa espécie de naturalização, no espaço nacional, das estéticas de vocação realista. Veja-se, no caso em apreço, o modo como Almada destaca a relação de dependência entre os universalismos cabo-verdianos e as correntes estéticas que os proferiram, como o romantismo e o parnasianismo, para os pré-claridosos, ou o surrealismo e o experimentalismo, para os pós-claridosos; mas não reconhece explicitamente a mesma origem exógena das correntes nativistas, modernistas, neorealistas – e nacionalistas, enfim – que muniram *Claridade*, *Certeza* ou a Nova Largada<sup>119</sup>.

Por outro lado, este esquema parece diluir-se sempre que se propõe a observação da coexistência das duas categorias – o *telurismo* e o *universalismo* – na mesma época, no mesmo autor ou no mesmo texto. Assim, no ensaio de Almada assinala-se, por exemplo, a presença de “uma face telúrica e nativista” no período anterior a *Claridade*, de uma “nuance ontológica” entre os claridosos e de uma “literatura socialmente engajada e comprometida” no período atual (Almada 2005a: 203, 248 e 250). E se na obra de Mário Fonseca é possível distinguir uma fase de “mundividência telúrica”, a primeira, e outra de “indagação ontológico-metafísica”, a segunda, já no mesmo livro de António de Néveda é possível discernir “uma meditação metafísica sedimentada numa vontade de autenticidade telúrica”; em *Paraíso Apagado por Um Trovão*, finalmente, os “motivos” e o “tema” são sem dúvida cabo-verdianos – mas tal não implica a presença de “referências telúricas explicitamente comuns” (idem: 235, 238 e 241)<sup>120</sup>.

Mas talvez residam aqui, mesmo se paradoxalmente, a virtude e a lição a extrair da crítica de J. L. Hopffer C. Almada: a complexidade das práticas literárias (modernas ou contemporâneas) dificilmente suporta os esquemas temáticos, ideológicos e periodológicos que a historiografia da literatura cabo-verdiana forjou ao longo de décadas. E talvez a melhor demonstração deste postulado se encontre nas considerações de Almada acerca da atual “literatura socialmente engajada e comprometida”, desenvolvidas no oitavo ponto do texto em apreço. Ao contrário do que percebemos em Manuel Ferreira, não se trata agora de anunciar ou enunciar as *novas gramáticas* da velha *saga histórica* – mas de assinalar a supervivência do social e do histórico no

---

<sup>119</sup> Outro será o problema da receção tardia dos movimentos estéticos internacionais, também tratado por Almada, e que tem que ver com a condição periférica das ilhas de Cabo Verde (questão, de resto, comum a Portugal, conforme, entre outros, vem afirmando Joaquim Manuel Magalhães).

<sup>120</sup> Deve considerar-se que Almada se refere às “referências telúricas explicitamente comuns” na *literatura claridosa* – e nos discursos identitários da cabo-verdianidade, com o seu cortejo de dados etnográficos ou folclóricos? Ou reconhece-se que é mais fácil perceber essa diferença no estrito plano da linguagem? É isto que sugere a referência do ensaísta ao registo linguístico de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, totalmente despojado do “coloquialismo identitário (...) de invenção claridosa” (Almada 2005a: 241). Mas não é a nova linguagem, precisamente, que convoca um Cabo Verde diferente daquele que engendrou a estética claridosa? É sobre estas questões que o capítulo dedicado a José Luiz Tavares procurará também refletir.

tecido hegemónico das novas linguagens poéticas. Inverteram-se, portanto, os pressupostos críticos: não é a poesia social que compreende agora novas formas, mas são estas que incluem ou suportam certas expressões poéticas de intenção épica ou interventiva – expressões que apenas o labor e o rigor linguísticos podem abonar. É neste sentido que Almada se refere à “grande sintonia, parentesco e afinidade, senão identidade, entre as linguagens dos dois heterónimos” (idem: 251) de João Manuel Varela – entenda-se, entre os *Exemplos* e os *Livros de Notcha*.

Empenhado em identificar as zonas de “menor conseguimento literário” do *corpus* da poesia recente, o décimo e último ponto deste ensaio afirma ou confirma, por contraste, os critérios judicativos Almada. O autor de *Assomada Noturna* entende que a poesia implica necessariamente uma linguagem que, distinguindo-se da prosa utilitária e quotidiana, se sujeita a uma retórica fixada no uso da metáfora, na dicção elevada, na inovação e na riqueza vocabulares ou no domínio da prosódia e do ritmo artísticos. Invocando um momento axial do prefácio de Jorge de Sena a *Poesia I*, de 1960, e que interessa também ao estudo de João Vário<sup>121</sup>, escreve agora Almada:

*A forma de especialização do espírito que a arte também consubstancia (...) não se coaduna [com] a sua colonização por outras formas de linguagem, porventura socialmente mais eficazes, nem [com] a (...) abdicação dos meios que lhe são próprios, maxime, daqueles suscitadores do espanto estético”* (Almada 2005a: 268).

Na alocução do banquete Nobel de 1960, Saint-John Perse detetava uma alteração nas condições relativas da poesia e da filosofia que será determinante para João Vário: quando os filósofos “desertam do limiar metafísico”, é a poesia, e já não a filosofia, “quem se revela a verdadeira «filha do espanto»” (Perse 1994: 71). Mas a fórmula de Almada parece inverter a expressão de Platão: esteticamente, a poesia deve ser antes a *mãe do espanto*. É neste sentido que Jorge Carlos Fonseca, um dos poetas de referência para a formação de Almada, assume o propósito de, através da escrita poética, alcançar um “resultado que espante esteticamente” (1999: 15).

A mais consequente citação deste texto será, contudo, aquela que Almada colhe no “Ensaio de Interpretação do «Noturno» de Osvaldo Alcântara”, de Jaime de Figueiredo<sup>122</sup>. A autoridade

---

<sup>121</sup> Trata-se do momento em que Jorge de Sena confronta a sua ideia de “testemunho” com a noção pessoal de “fingimento”, decidindo-se pela superioridade daquela: parafrazeando a última tese de Marx sobre Feuerbach, conclui Jorge de Sena que é a esta *poesia do testemunho* que “cabe, mais do que compreender o mundo, transformá-lo” (Sena 1988: 25). Sobre este assunto, veja-se Victor J. Mendes, “Fernando Pessoa e Jorge de Sena, segundo este último”, in *Colóquio/Letras*, n.º 147/148, janeiro de 1998, p. 132-149; e Jorge Fazenda Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010, p. 228 e ss.

<sup>122</sup> Uso o texto publicado em *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 78, Ano VII, Praia, março de 1956, p. 7-16. Timóteo Tio Tiofe (1EIA 139) parece confundir este texto com o comentário coevo de António Aurélio Gonçalves a “Alguns poemas de Baltasar Lopes”, publicado no mesmo boletim *Cabo Verde* (Ano VII, n.º 80, maio de 1956, p. 9-13).

convocada por este argumento parece caucionar a maturidade emancipada da crítica literária cabo-verdiana no quadro do macrossistema lusógrafo. Tal não implica, contudo, a defesa explícita de uma orientação nacionalista (e.g., Roberto Schwarz) ou endógena (e.g., Luís Kandjimbo): pelo contrário, é antes a vocação cosmopolita de Jaime de Figueiredo que domina os postulados transcritos. Inspirado pela teoria estética de Ortega y Gasset, o mentor do grupo Atlanta assinala duas receções distintas do “complexo emotivo da serenata”: e se esta emoção ressoa nos “sentimentos elementares da massa”, já “o controle desperto de uma mentalidade cultivada” terá de opor-lhe uma cautelosa distância:

Porque para a realização da obra de arte importam apenas os valores puramente estéticos, desinteressados; (...) Enquanto simples manifestações de estados afetivos e emocionais (...), os simples sentimentos em si, nada de autenticamente significativo podem determinar. (...).

Essa atitude necessária de puro espectador, pela interposição de uma «distância espiritual», como salienta Ortega y Gasset num dos seus profundos ensaios, é que consente ao artista a liberdade e a faculdade de reagir livremente fora do domínio dos sentimentos comuns que porventura o envolvam. (...).

Só a provocação estética gratuita pode fazer vibrar o misterioso fundo criador do artista – a que chamou Jung o seu *fundo maternal*. (...).

Num passo tanto depois citado [sic], escreveu Rilke um dia: «Car les vers ne sont pas, comme certains le croyant, des sentiments, ce sont des expériences». (Figueiredo 1956: 13-14).

O texto de Jaime de Figueiredo interessa sem dúvida à história da crítica cabo-verdiana, em geral, bem como, em particular, ao estudo da influência da *Presença* coimbrã no projeto da revista Atlanta. Antes do envio a Carl Jung, Figueiredo referira-se ao *ideal do Ego*, conceito cunhado por Sigmund Freud no estudo inaugural *Sobre o Narcisismo*, de 1914; por sua vez, o “fundo maternal” de Jung que o crítico endossa à figura do poeta pode ter sido colhido no artigo “Fernando Pessoa e as Vozes da Inocência” (1930), de João Gaspar Simões, crítico que exerceu profunda influência sobre o cabo-verdiano<sup>123</sup>.

A citação de Figueiredo abre com aquela que é, provavelmente, a mais explícita defesa do idealismo e da estética de Kant de toda a crítica cabo-verdiana. E se a analítica do Sublime será importante para José Luiz Tavares, como veremos, aqui é o segundo parágrafo da analítica do Belo que serve de diapasão: “O comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse” (Kant 1998: 91). Não por acaso, também ao estudo de J. L. Tavares interessam

---

<sup>123</sup> Recorde-se que os *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, publicados pela Ática, em 1930, e que inauguram a edição de Freud em Portugal, foram traduzidos e apresentados por José Osório de Oliveira. O artigo de João Gaspar Simões, publicado inicialmente na *Presença* (n.º 29, novembro/dezembro de 1930), foi incluído depois em *O Mistério da Poesia – Ensaios de Interpretação da Gênese Poética* (1931), um livro aliás apreciado na conhecida carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões.

as teorias estéticas de Ortega y Gasset e Rainer Maria Rilke, filósofo e poeta igualmente citados por Figueiredo – e agora por J. L. Hopffer C. Almada.

A necessária “distância espiritual” entre o artista-espectador e a “realidade humana” é defendida pelo Madrileno no capítulo “Umás gotas de fenomenologia” de *A Desumanização da Arte* (1925). A metáfora de Ortega y Gasset encontra paralelo no poema de Osvaldo Alcântara analisado por Jaime de Figueiredo<sup>124</sup>: o moribundo, que desencadeia a dor emocional, a sua mulher, que sofre essa dor, e o pintor, que dela se distancia, têm correspondência na serenata, que desencadeia o romantismo, nas “moças à janela”, que vivem esse sentimento romântico, e no poeta, que, desde o primeiro verso do poema, se distancia do “lirismo *ingénuo* da serenata”, conforme sublinha Figueiredo. “Para que um facto se converta em objeto de contemplação”, diz Ortega e Gasset (2008: 75), “é necessário separá-lo de nós”. E para que a “realidade vivida” se converta em matéria da arte, é necessário abstrair lucidamente dessa realidade, que foi *humana*, a simples *ideia* dela, que assim (a)parece *desumanizada*.

Já a citação de Rilke, extraída das *Anotações de Malte Laurids Brigge*, serve em Jaime de Figueiredo a distinção entre o sentimento ingénuo, imediatamente vivido, e a mediata matéria do poema – que o tempo da experiência lucidamente cultivou. Conforme recordam Figueiredo e Almada, Rilke esclareceu que “os versos não são, como as pessoas julgam, sentimentos (esses aparecem bastante cedo) – são experiências”<sup>125</sup>. Significa isto que a poesia precisa de acrescentar à *vivência*, designada por *Erlebnis*, a distância maturada da *experiência*, que Rilke designará por *Erfahrung*. Ora neste entendimento do fenómeno poético enquanto *experiência*, segundo Rilke, ou enquanto *testemunho*, segundo Sena, as categorias analíticas do *local* e do *universal* revelam-se quase sempre equívocas – ou apenas ineficazes, também porque designam objetos ou matérias que são sempre anteriores ao poema e aos sentidos por ele gerados.

Finalmente, recupero ainda questão da origem (endógena ou exógena) de determinadas correntes artísticas – mas agora para modalizar a perspetiva acima adotada sobre este assunto. Escreve o ensaísta da Assomada, a propósito do pioneirismo de João Vário e de Arménio Vieira, que, na verdade,

diversas correntes radicalmente modernas, por vezes assumidamente distanciadas do telurismo identitário ou do comprometimento político-social, só depois da independência fizeram a sua plena e desinibida aparição ou tiveram pleno reconhecimento enquanto estirpes poéticas cabo-verdianas de pleno direito. (Almada 2005a: 228).

---

<sup>124</sup> Cf. “Noturno”, in Osvaldo Alcântara, *Cântico da Manhã Futura*, Praia, Banco de Cabo Verde, 1986, p. 47-48.

<sup>125</sup> A frase original de Rilke, que Jaime de Figueiredo cita em francês, é a seguinte: “Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen”. Cito a tradução de Maria Teresa Dias Furtado em *As Anotações de Malte Laurids Brigge*, Lisboa, Relógio D’Água, 2003, p. 48.

Tendo em mente o século XX ocidental, também aqui poderíamos matizar a alegada tendência cosmopolita e apolítica das vanguardas estéticas: não a demonstram, na nossa língua, a nacionalidade primitivista do Movimento Pau-Brasil ou o desígnio revolucionário da PO-EX portuguesa, por exemplo. Mas gostaria agora de destacar a defesa da importação cultural desinibida e a atribuição de *plenos direitos de cidadania*, digamos assim, a todas as correntes estéticas estrangeiras chegadas ao Arquipélago. Em Almada, este princípio tem aliás equivalência nas práticas plurais da intertextualidade, conforme atesta a verificação de que em *Paraíso Apagado por Um Trovão* se imprime “um cunho universalizante” obtido “por efeito da intertextualidade com autores como Seamus Heaney, Vitorino Nemésio ou Ted Hughes” (2005a: 242). Contra os governadores Ramósis que, abjurando “a tentação das coisas importadas”, cerravam fronteiras a todos os “figurões estrangeiros” (ES: 63), a poesia e a crítica cabo-verdianas reafirmam essa *hospitalidade sem condições* (como quis Jacques Derrida) que deve definir os paradigmas literários cosmopolitas.

### **I.2.5. A geração de José Luiz Tavares e o ideário de *Mirabilis***

Numa entrevista publicada no suplemento Leituras do jornal *Público*, a 15 de julho de 1995, Joaquim Manuel Magalhães expunha algumas noções, muito marcadas pelo magistério de T. S. Eliot, que a leitura de José Luiz Tavares irá aqui solicitar: diziam elas respeito ao peso do passado que os poetas carregam sobre os ombros e à consequente responsabilidade “pela sua perpetuação não epigónica”; à tendência hodierna “para escrever livros que tenham uma unidade”; ou à felicidade dos artistas que, quando jovens, puderam “encontrar o [s]eu Pound” (Magalhães 1995: 5). Além da entrevista a Joaquim Manuel Magalhães, podia ler-se neste suplemento uma recensão crítica de Nelson Saúte ao manual de *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* que Pires Laranjeira escrevera para a Universidade Aberta e onde se assinalava já a “Consolidação” do período Universalista inaugurado pelo *Exemplo Geral* de João Vário.

Mas são as quatro primeiras páginas do mesmo Leituras que justificam a sua presença na abertura deste capítulo. Sob o título geral “O Tempo dos Iconoclastas”, assinadas por Nelson Saúte e Torcato Sepúlveda, elas são inteiramente dedicadas aos escritores e às obras que, por esses anos, instituía a literatura nova de Cabo Verde. A iconoclastia invocada neste título tinha que ver sobretudo com a prosa de Germano Almeida. Contra a gravidade do realismo comprometido de Teixeira de Sousa ou de Orlanda Amarílis, o advogado da Boavista optava por narrar historietas pícaras que punham a nu as humanas fraquezas dos figurões da burguesia (*O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*) ou da política (*O Meu Poeta*) da sociedade

mindelense<sup>126</sup>. Já a propósito da expressão poética, tratada no texto “A Morte e a Dignidade do Amor”, os dois jornalistas noticiavam a recente estreia em livro de cinco poetas do arquipélago crioulo.

Os dois primeiros, Jorge Carlos Fonseca e Vera Duarte, estão mais próximos de João Vário, Osvaldo Osório ou Arménio Vieira do que do grupo dos escritores nascidos a partir de 1960 e do qual virá a emergir José Luiz Tavares. Oriundos da geração da Independência, estão ambos representados na antologia *Jogos Florais 12 de Setembro*. Jorge Carlos Fonseca acabara de reunir em *O Silêncio Acusado de Alta Traição e de Incitamento ao Mau Hábito Geral* (1995) a sua poesia “altamente devedora da experiência surrealista, da paranoia crítica, do cadáver esquisito” (Saúte e Sepúlveda 1995: 3); viria depois a reincidir “na prática de um surrealismo tardio” e de “forte cariz satírico” (Vário 1999: 18) num fabulário orwelliano, *Porcos em Delírio* (1993), algo circunscrito aos primeiros anos pluripartidários em Cabo Verde, mas assaz revelador da sua noção de “poesia: tirania da palavra; liberdade criativa; resultado que espante esteticamente; uma dose forte de loucura que se traduza no verso e em verso” (Fonseca 1999: 15). Vera Duarte, por sua vez, publicara em *Amanhã Amadrugada* (1993) quatro “Cadernos” desiguais. Os jornalistas do *Público* apreciam os poemas em que “ela canta o seu desejo”, mas repudiam o “pedagogismo” dos textos revolucionários (cf. Saúte e Sepúlveda 1995: 4). No meio deles, o “Caderno II”, de “exercícios poéticos” escritos em prosa, parecia apontar um caminho novo, menos afetado por estilemas convencionais e capaz de dizer com justeza um quotidiano afetivo e social raramente acolhido pelos poetas cabo-verdianos. Contudo, quer *O Arquipélago da Paixão* (2001) quer *Preces e Súplicas ou Os Cânticos da Desesperança* (2005) viriam apenas confirmar a opção por essa “poesia intimista, de vivências intensas, de experiências de mulher, de exaltação dos sentidos (...), que não se esquece das guerras, das utopias (...) de seu Povo, de todos os povos do mundo”, etc., de que fala Simone Caputo Gomes (2001: 9).

Os outros poetas referidos por Saúte e Sepúlveda, (estes sim) companheiros geracionais de Tavares, eram Valentinus Velhinho, autor de *Relâmpagos em Terra* (1995) e, pela década de noventa, “provavelmente o nome mais importante da jovem poesia cabo-verdiana”; Mário Lúcio Sousa, que revelara a sua “cabala poética” no volume *Sob os Signos de Luz* (1994); e J. L. Hopffer C. Almada, que se estreara com os dois volumes de *À Sombra do Sol* (1990) e é referido no artigo apenas como contraexemplo da qualidade geral da nova poesia cabo-verdiana. Pode hoje dizer-se que as opiniões de Saúte e Sepúlveda são premonitórias na deteção da recusa dos “exotismos e

---

<sup>126</sup> Uma outra vertente da narrativa marcada pela iconoclastia é aquela que assume uma contestação mais direta ao poder instituído, como sucede n’*O Eleito do Sol*, de Arménio Vieira. *O Cão e os Caluandas*, de Pepetela, ou *Quem Me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui, são expressões angolanas desta tendência recente das literaturas africanas de língua portuguesa.

regionalismos”<sup>127</sup>, bem como, e em particular, no registo dos “sinais, todos os sinais, do mais antigo saber (...), que nos devolvem ao Egipto ou à Grécia, a Fernando Pessoa ou a Breton” (Saúte e Sepúlveda 1995: 3-4)<sup>128</sup>. É este veio cosmopolita, oriundo de João Vário e de Arménio Vieira, que a presente revisitação breve da geração cabo-verdiana de José Luiz Tavares procura assinalar<sup>129</sup>. A minha atenção incidirá em particular sobre as referências a obras ou autores de origem estrangeira; elas sinalizam ostensivamente essa *cultura da hospitalidade* que define a tradição e a atualidade cosmopolitas.

Não temos atualmente uma forma instituída para designar o grupo de poetas que viria a estreitar-se em livro na década de 1990 do século passado. No prefácio a *Mirabilis – De Veias ao Sol*, datado de 1987, J. L. Hopffer C. Almada, organizador da antologia, aventa a possibilidade de se definir ali uma *geração mirabilica*, mas o carácter ostensivamente panorâmico do volume (que incluía 58 “novíssimos”, todos revelados após a Independência) terá contribuído para o relativo fracasso dessa designação. Haverá, contudo, algumas práticas poéticas capazes de distinguir esses anos, conforme regista aliás o próprio J. L. Hopffer C. Almada.

É talvez o mais distintivo traço desta geração seja aquele que acentua a sua indefinição: trata-se do privilégio das poéticas individuais face às estéticas tendencialmente coletivas predominantes nas décadas anteriores. Oriunda do período pós-Independência, ratificada pelo júri dos Jogos Florais 12 de Setembro, esta preocupação manifestou-se em primeiro lugar na “diversidade de conceções estético-ideológicas e estilos, verificáveis nas diferentes oficinas” representadas na panorâmica *Mirabilis* (cf. Almada 1998a: 29). Anos mais tarde, Almada assevera ainda que “a contemporaneidade significa fundamentalmente a maturação de estilos marcadamente individuais” (1998b: 160)<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Exotismos e regionalismos que parecem entretanto regressar em textos de Eileen Barbosa, Lay Lobo ou Silvino Évora. A qualidade da poesia destes jovens escritores tem permanecido muito aquém da dos seus predecessores; ainda não apareceu qualquer poeta importante nascido depois de 1967.

<sup>128</sup> Se parecem genericamente certas, as opiniões de Nelson Saúte e de Torcato Sepúlveda deverão sujeitar-se ao ajuste das duas últimas décadas. Assim, além de testemunharem a origem remota da sobrevalorização de Vera Duarte enquanto poeta – um hábito a que nem João Vário escapou –, são hoje perceptíveis as distrações relativas ao que viria a significar *Assomada Noturna* (1993) na poesia de J. L. Hopffer C. Almada e à relevância do livro *Ato Primeiro ou o Desígnio das Paixões* (1993), com que se estreara António de Névada. *Do Lado de Cá da Rosa*, volume inaugural de Filinto Elísio, está datado de 1995, e pode, portanto, não ter chegado a tempo do artigo de Saúte e Sepúlveda. A ausência de Euricles Rodrigues (i.e., Daniel ou Danny Spínola), que publicara *Vítreas Labaredas* (1994), afetarà menos a qualidade do artigo.

<sup>129</sup> Comum nas apreciações críticas da poesia cabo-verdiana hodierna, esta afirmação é reiterada por Fátima Albuquerque na introdução à antologia *Destino de Bai*: “o trânsito pelo mundo” abre aos poetas cabo-verdianos “uma via cosmopolita que se revela numa produção artística marcada pela multiplicidade de tendências e pela diferenciação de estratégias formais ou conteudísticas” (Albuquerque 2008: 9).

<sup>130</sup> Um cânone restrito desta geração incluiria os seguintes autores e obras: de J. L. Hopffer C. Almada (n. 1960), *À Sombra do Sol – I e II* (1990), *Assomada Noturna* (1993), *Assomada Noturna (Poema de N’Zé di Sant’Y Águ)* (2005) e *Praianas (Revisitações do Tempo e da Cidade)* (2009); de Valentinus Velhinho (n. 1961), *Relâmpagos em Terra* (1995), *Adeus Loucura Adeus* (1997), *O Túmulo da Fénix* (2001), *Tenho o Infinito Trancado em Casa* (2008) e *Noites ao Cair da Noite* (2011); de Filinto Elísio (1961), *Do Lado de Cá da Rosa* (1995), *O Inferno do Riso* (2001), *Das Frutas Serenadas* (2006), *Li Cores e Ad Vinhos* (2009) e *Me\_xendo no Baú. Vasculhando o U* (2011); de Mário Lúcio Sousa (n. 1964), *Nascimento de Um Mundo* (1991), *Sob os Signos da Luz* (1994) e *Para*



No contexto do sistema literário cabo-verdiano, é esta a primeira geração que não precisou de confrontar-se com a tradição poética a que Elsa Rodrigues dos Santos chamou *barbosianismo*. João Vário e Arménio Vieira, como Corsino Fortes, Mário Fonseca e Oswaldo Osório, vinham alterando e movendo os temas, as referências e os padrões linguísticos da tradição moderna de Cabo Verde. As apreciações críticas sobre a poesia contemporânea, (como as que assinava Arménio Vieira), ou sobre as gerações anteriores a *Claridade*, (como as expendidas por António Aurélio Gonçalves), caucionavam também a instauração de um período novo na poesia do Arquipélago. Uma síntese dos mais recorrentes tópicos da crítica da poesia deste tempo, e confirme o que tem sido observado neste estudo, começaria por assinalar a opção hegemónica por um discurso marcado pela criatividade verbal e metafórica (por vezes veiculada por um léxico e um imaginário virulentos e corrosivos); destacaria a emergência das preocupações intimistas, existenciais ou ontológicas, essas que arrastam consigo os temas considerados universais e atemporais, como o amor, o tempo ou a morte; e apontaria, enfim, a presença de múltiplas referências culturais e artísticas cosmopolitas, em particular do universo da literatura.

É esta última característica da mais recente poesia de Cabo Verde que conduz os próximos parágrafos deste capítulo. Como tem sido assinalado por J. L. Hopffer C. Almada (1998b, 2005), o universo de referências e envios dos poetas estreados em livro na década de 1990 acolhe heranças da mitologia, da religião, da filosofia ou das literaturas quer clássicas e judaico-cristãs quer orientais (estas, sobretudo a partir de *Cathay* ou de Bashô); do honesto estudo da comum biblioteca de Babel, a que se acrescenta a longa experiência da diáspora cabo-verdiana, resultam as referências a lugares da Europa (e.g., *Tenho o Infinito Trancado em Casa*), da América (e.g., *O Inferno do Riso*) ou da África continental (e.g., *Praianas*).

É neste contexto que, conforme sugere J. L. Hopffer C. Almada (1998a: 152), as possibilidades oferecidas pela Independência política multiplicam os interesses e as práticas dos poetas cabo-verdianos. Mas elas promovem também, em paralelo, uma nova ancoragem localista, já não acionada pela reivindicação nacionalista, mas reagindo agora contra a diluição do quotidiano crioulo (como diria Jaime de Figueiredo) na torrente de especulações intimistas e metafísicas que tomou parte da poesia cabo-verdiana dos últimos trinta anos<sup>131</sup>. A complexidade poética instaurada manifesta-se, por outro lado, em formas que vão desde o discurso sibilino,

---

*Nunca Mais Falarmos de Amor* (1999); de António de Névada (n. 1967), *Ato Primeiro ou O Desígnio das Paixões* (1993) e *Esteira Cheia ou O Abismo das Coisas* (1999); de José Luiz Tavares (n. 1967), *Paraíso Apagado por Um Trovão* (2003 e 2010), *Agreste Matéria Mundo* (2004), *Lisbon Blues seguido de Desarmonia* (2008), *Cidade do Mais Antigo Nome* (2009).

<sup>131</sup> Uma recente “Epístola aos poetas do meu país (Antimanifesto para um tempo sem poesia)”, de José Luiz Tavares, divulgada na Internet, reproduzida na *PensarDiverso – Comunidades* (n.º 2, 2011, Funchal, Universidade da Madeira, p. 147) e incluída no livro inédito *Polaroides de Diferentes Naufrágios*, assinala a ainda atual hegemonia desta tendência: “Oram e laboram nas catacumbas/ do mistério, os poetas do meu país./ Têm pactos com a metafísica.”, etc.

hermético ou epigramático, como sucede em *Nascimento de Um Mundo* (1991), até à recuperação de uma narratividade de cariz épico e tonalidade barroca, de dicção espraiada, derivativa e detalhada, como acontece em *Praianas* (2009)<sup>132</sup>.

Um excuro breve pela poesia desta geração pode começar, aliás, por estes dois títulos cronologicamente distantes mas próximos nos seus propósitos. O que os une é essa medida épica que, à revelia da universalização temática que qualifica comumente esta geração, vem constituindo também o estado atual da literatura cabo-verdiana. Além da trilogia *Pedras de Sol & Substância* e do *Segundo Livro de Notcha*, que em 2001 fechavam (ou prosseguiam) programas iniciados pela década de 1960, e entre estes dois títulos de Mário Lúcio e Hopffer Almada, surgiram ainda o criulógrafo *Konfison na Finata* (2003), de Kaká Barboza, bem como, na esteira de Tiofe e de Fortes, os dois volumes de António de Névada. Mas comecemos, como convém, pelo “Canto I – Fogo” de *Nascimento de Um Mundo*:

Prometeu  
prometeu e deu: eis a essência do ícone:  
«O fogo nascerá do sexo das madeiras, da sua fricção erótica».  
Dito e feito, a história do fogo incinerou-se  
na memória rochosa da biblioteca de Alexandria  
quando duas eras chocaram no mesmo dia.  
Pelas raízes a esta terra chegou  
desde as profundezas do mar para domar a fúria da ausência.  
Ante o silêncio do mar e da terra  
as ilhas nasciam  
e eu que já estava semeado  
para nascer mil novecentos e sessenta e quatro vezes  
– até nascer de uma vez  
já velho na memória das ilhas –  
evoquei a Epicuro e aos Miletos,  
e pela estranha coincidência dos símbolos  
os fósforos inconquistados deram à luz o fogo  
e a primeira ilha,  
que gera ilhas,  
ainda feita de água,  
acordou ilhada da cabeça dos peixes. (Sousa 1991: 9).

Vários dos processos deste livro, composto por um Prelúdio e dez Cantos, cada um deles rematado por uma Coda<sup>133</sup>, estão já aqui experimentados: o trocadilho que desdobra hipóteses semânticas, as faculdades demiúrgicas e místicas dos símbolos e do Verbo, próximas do

---

<sup>132</sup> *Nascimento de Um Mundo* e *Praianas* são livros orgânicos: os seus poemas, ou longo poema único, obedecem a um plano estruturado e coeso cujos limites coincidem com o do próprio livro. Trata-se de uma prática observada em Cabo Verde desde os alvares da modernidade, com o *Arquipélago* (1935) de Jorge Barbosa, até ao recente livro-álbum de José Luiz Tavares e Duarte Belo, *Cidade do Mais Antigo Nome* (2009).

<sup>133</sup> Os dez Cantos correspondem às dez ilhas do arquipélago de Cabo Verde (incluindo a desabitada Santa Luzia). Recorde-se que T. Tio Tiofe virá a definir idêntica cobertura de todas as ilhas de Cabo Verde na trilogia (incompleta) de Notcha.

pitagorismo e do nominalismo que seduzem também Arménio Vieira (adiante lê-se que “nada existiu nunca fora da palavra”), uma cosmogonia alheia ao hipotexto hesperitano (mas ainda clássica, também na invocação do origem a partir das águas) ou a fusão de elementos geológicos, míticos, históricos, filosóficos, eróticos e biográficos (na génese do arquipélago, na referência à biblioteca de Alexandria, na convocação de Epicuro e dos Milésios ou na indicação do ano do nascimento do autor...). Aliás, à semelhança do que acontecerá em *Exemplo Coevo*, também neste livro os dados biográficos podem cobrir-se com essas vestes messiânicas que reforçam a condição do poeta criador de novos universos mitológicos. E nascer “já velho na memória das ilhas” não será a condição daquele que escreve com os espectros dos livros por companhia?

Outro será o uso das vivências pessoais em *Praianas*, de J. L. Hopffer C. Almada, um livro próximo da *autobiografia detalhada* com que, a partir dos *Cantos* de Ezra Pound, Paul Merchant definiu a épica moderna. Lembrando ainda o *Bildungsroman* realista descrito por Mikhail Bakhtin, no qual um mundo novo emerge com o herói em formação<sup>134</sup>, e atestando a “importância política da biografia” na literatura pós-colonial, como pretende Homi K. Bhabha (2007)<sup>135</sup> – este livro narra epicamente inúmeras experiências pessoais ou coletivas do arquipélago nas vésperas da Independência, ao mesmo tempo que revisita as grandes estações do processo de criação endógena da imagem identitária de Cabo Verde<sup>136</sup>. O tom politizado e as referências nacionais próprios de *Praianas* podem averiguar-se na estrofe abaixo transcrita: a partir de um *requiem* por Amílcar Cabral, de registo precisamente elegíaco, usam-se as expressões de Manuel Duarte e Onésimo Silveira (“o povo das ilhas”) e do próprio Cabral (a “nação africana forjada na luta”) para designar os dois países envolvidos no projeto político “prematuramente derruído” no dia 20 de janeiro de 1973; incrustam-se depois, para a edificação teleológica da sociedade justa, uma locução de Ovídio Martins (“ilha a ilha dor a dor amor a amor”) e parafraseiam-se dois versos de um tema de Renato Cardoso (“tude kriston tude sinbron/ ten diretu na se gota d’águ”), interpretado(s) por Ildo Lobo no álbum *Porton d’Nós Ilha*:

Todos nós éramos  
rostos chorosos  
atormentados pela prematura derruição  
do sonho longamente acalentado

---

<sup>134</sup> Escreve Mikhail Bakhtin que o mais completo tipo de *romance de construção* realista se distingue por esta propriedade do seu herói: “He emerges along with the world and reflects the historical emergence of the world itself” (1996: 23).

<sup>135</sup> A locução citada, de António Pinto Ribeiro (2007: 12), refere-se ao ensaio “Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspetiva Pós-Colonial”, de Homi K. Bhabha, incluído em *A Urgência da Teoria*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Tinta-da-china, 2007, p. 21-44.

<sup>136</sup> O desenvolvimento desta obra no volume *Rememoração do Tempo e da Humidade*, no prelo da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, virá acrescentar-lhe dois propósitos políticos presentes também na obra de João Vário: um deles diz respeito à terapia pelo perdão no âmbito público ou histórico; o outro, mais particular, tem que ver com o equilíbrio entre os capitais culturais simbólicos do Sotavento e do Barlavento cabo-verdianos.

da presencial visão do Homem Grande  
na sua modesta e simples estatura de filho dileto  
do povo das ilhas e da nação africana forjada na guerra de libertação  
na sua grande envergadura de líder africano de intelectual do mundo  
e do seu regresso triunfal ladeado dos companheiros das partes várias

[do arquipélago da resiliência

aos portões das nossas ilhas  
libertadas do jugo estrangeiro  
prontas para a gesta do recomeço  
maduras para a gestação de um mundo novo  
construído *ilha a ilha dor a dor amor a amor*  
generoso no provimento da esperança restituída  
com a gota de água devida a cada *kriston* a cada *sinbron* (Almada 2009: 80)<sup>137</sup>.

Os dois volumes de António de Névada, *Ato Primeiro ou O Desígnio das Paixões* (1993) e *Esteira Cheia ou O Abismo das Coisas* (1999), menos interessados num projeto épico edificante, podem contudo ser apontados como exemplos da articulação entre o registo cosmopolita e conceptual do primeiro Mário Lúcio e a anotação do real insular das *Praianas* de J. L. Hopffer C. Almada. Sobre este poeta, escreveu Osvaldo Manuel Silvestre que “os seus versos [são] declinados num português que oscila entre a dicção grave e nobre que poderíamos associar a um clássico como Dante ou a um moderno como Eliot, transpostos localmente”. E acrescentou o mesmo crítico:

A poesia de Névada é cabo-verdiana sem responder contudo a um programa etnológico; é africana sem rejeitar a negociação do seu estatuto (não) periférico com os supostos centros da produção (e da tradição) poética ocidental; é culta, numa profunda fidelidade à matriz popular de quase toda a cultura cabo-verdiana; é tão épica quanto metafísica, propondo-se como registo elegíaco de um universo habitado pelos espectros da carência e da morte. (Silvestre 1998).

O tom elegíaco, a meditação metafísica e o estatuto culto são propriedades de Névada em que percebemos contínuas reverberações da poesia de João Vário. É como se António de Névada sempre *fizesse baixão* aos seus mestres insulares, quer dizer, acompanhasse em coro os solistas

---

<sup>137</sup> A referência a outros poetas de Cabo Verde, que testemunha um novo grau da autonomia do sistema literário cabo-verdiano, estrutura os poemas “O pássaro na retina”, de Osvaldo Osório, e “Poesiaaaa, Ombrooo, Armaaaa”, de Jorge Carlos Fonseca. No primeiro caso, incluído em *Clara(i)dade Assombrada* (1987), os vocativos “ó arm...”, “ó vid...”, “ó taca...”, “ó mar...”, “ó var...”, “ó one...”, “ó zon...”, “ó kond(é)...”, referir-se-ão, respetivamente, a Arménio Vieira, Ovídio Martins, Tacalhe (i.e., Alírio Vicente Silva), Mário Fonseca, João Vário, Onésimo Silveira, Zona (i.e., Jorge Carlos Fonseca) e Kwame Kondé (i.e., Francisco Fragoso). O poema de Jorge Carlos Fonseca, incluído na sequência premiada nos Jogos Florais 12 de Setembro, narra a passagem do barbosianismo tardio (uma “poesia bloqueada” porque feita “a papel químico”) para a poesia militante mas formalmente inovadora da geração da Independência: “Pão & Fonema gotejou sobre dedal d’Humbertona/ num mundo de recode pâ São Cente/ Timóteo tio tiofe soergueu-se/ primeiro livro de notcha discursou quatro vezes/ exemplos vários dúbio/ de amor caboverdeano com armas cansadas de brandir ansiosas de produzir/ poemas diferentes para o povo das ilhas/ caboverdeanamente meu amor./ (...)/ (Quando a vida nascer...)”. Além dos explícitos Corsino Fortes e João Vário, estes versos convocam *Caboverdeamente Construção Meu Amor*, de Osvaldo Osório, “Um poema diferente”, de Onésimo Silveira, e “Quando a vida nascer”, de Mário Fonseca.

cabo-verdianos que tem por modelos: o João Vário dos *Exemplos* e o T. Tio Tiofe dos *Livros de Notcha*, além do autor da trilogia *A Cabeça Calva de Deus*<sup>138</sup>. Corsino Fortes, cuja voz ecoa sobretudo no *Ato Primeiro*, pode reler-se nos versos do poema “Melancolia” que, entre aliterações e pleonasmos, convocam dados do clima, do bestiário e da cultura que a poesia moderna cabo-verdiana reificou (desde o *Diário* de António Pedro, de 1929, ao não menos inaugural *Pão & Fonema*):

Raízes secas crescendo nos pés dos homens  
corvos comendo o canto das mornas

E as mornas  
oh mornas dançando nesses bocados de corpos  
que nos formam  
dancem dançando o dançar das lágrimas e do riso (Névada 1993: 34).

*Esteira Cheia ou O Abismo das Coisas*, mais do que o primeiro livro de António de Névada, tinga a discursividade de João Vário e de algum T. Tio Tiofe<sup>139</sup> com um matiz lírico assente em códigos metafóricos razoavelmente convencionais (o que corrige, no mesmo gesto, algum hermetismo próprio de João Vário). Veja-se, neste excerto do “Coro ou Rapsódia Final” de *Esteira Cheia*, como se articulam a repetida elegia das carências locais (ou genericamente humanas, enfim) e a citação culta cosmopolita, aqui convocada pela coincidente descrição de uma paisagem árida – neste caso, a moderna *Waste Land* de T. S. Eliot:

E os rios da vida  
não banham estas margens,  
a brisa galopa alucinada  
no dorso de cavalos bravos,  
maré-rasa maré-morta  
molhando os meus lábios  
paisagens abruptas que nascem  
grito

---

<sup>138</sup> A locução “fazer baixão”, usada por Osvaldo Alcântara no poema “Meterologia na terra zero no mês de setembro de 1972”, foi explicitada pelo ortónimo Baltasar Lopes da Silva: “Que eu saiba, só se emprega no sentido de *acompanhar em coro* o solista que está *pontando* (...). O verbo que se emprega com *baixão* é *fazer: faze baxon*” (Lopes 1984: 218).

<sup>139</sup> A filiação na poesia metafísica de João Vário foi, de resto, assumida pelo autor em entrevista à extinta Ciberkiok e ufanamente reconhecida por T. Tio Tiofe (cf. 8EIA: 303). Já em 1997 António de Névada publicara uma longa “Carta ao tio Djom à volta de uma consideração crítica do poeta Mário Fonseca em torno de *Ato Primeiro*” e na qual, à semelhança do que faz Tiofe nas epístolas ao seu irmão António, disserta sobre o discurso poético em geral, a poesia cabo-verdiana e a sua própria obra. Quando sugere que as mortandades cabo-verdianas estão na origem da (nova) poesia ontológica – argumento aliás recuperado na oitava epístola de Tiofe –, António de Névada conclui: “A poesia procura a síntese, o «sentido» ínfimo e íntimo, e vasculha, verdadeiramente, como diria João Vário, os subúrbios da linguagem... do conhecimento”. (Cf. *Artiletra*, Ano VI, n.º 23, março/abril de 1997, p. 10 e 19). A afirmação de Vário é a seguinte: “Se desejasse ser truculento, diria que habitualmente o poeta povoa ou explora a linguagem, enquanto que o poeta “barroco” explora não só esta mas também os seus subúrbios, os seus arrabaldes desmedidos” (EPro: 128).

ou cataclismo!  
*The grass is singing*  
*Over the tumbled graves, about the chapel*  
*There is the empty chapel, only wind's home* (Névada 1999: 74).

À semelhança de António de Névada, que além de citar Dante, Goethe, Ezra Pound ou Nuno Júdice se assume leitor assíduo de Camões, Quental, Pessoa, Sá-Carneiro, Sena ou Herberto Helder (cf. Silvestre 1999), também Valentinus Velhinho se declara leitor dos mesmos Camões e Quental, além de Raul Brandão, “quando filosofa”, e de António Vieira, “o maior pensador da língua portuguesa e um dos maiores da literatura” (Velhinho 1998: 15). E se em *Adeus Loucura Adeus* prefere os envios a figuras oitocentistas, urbanas e insurretas, como Nietzsche, Lautréamont, Baudelaire ou Cesário Verde (estes dois glosados em “As Novas Descrições” de *O Túmulo da Fénix*), é sem dúvida Álvaro de Campos o *autor fantasma* do segundo livro de Valentinus Velhinho. Como não cabem aqui os longos “Poema para sempre sem título” ou “Senão descer a nossa rua todos os dias”, tão próximos do exemplar “Tabacaria”, reproduz-se o mais funcional “Morreu hoje”:

Morreu hoje o engenheiro Álvaro de Campos,  
E não o dia,  
Mas sim a eternidade,  
Deu em chuvosa logo pela manhã.  
Tornou-se hoje o Menino da sua Mãe.  
O epitáfio sereno o contempla  
E cobre-lhe a máscara, só a máscara,  
A tampa do seu túmulo prazeroso.  
O firmamento, todo o firmamento,  
Não o viu ele mais do que uma tabacaria,  
Uma velha tabacaria de todas as cores.  
Sem memória reviveu toda a infância,  
Sem a hora viveu todo o presente,  
Não imaginou o futuro – embalou-o.  
No fundo, o seu último heterónimo é o Verme. (Velhinho 1997: 202).

Este poema pode ilustrar a opção, menos comum na poesia cabo-verdiana recente, por uma certa simplicidade expressiva – por um estilo mais próximo das rotinas orais. Não significa isto, porém, que estejamos perante um regresso a esse barbosianismo que, enraizado no chão exógeno do Modernismo brasileiro, procurou dizer em português o que na fala do povo era a língua crioula. A distensão sintática dos poemas mais longos de Velhinho, desembaraçada das anástrofes e hipérbatos em que tropeçam por vezes os seus epigramas, surge aqui ao serviço dos monólogos interiores em que o engenheiro naval de Tavira parece fazer escala em Cabo Verde. Além disso, Velhinho nunca abdica de certa pátina literária presente quer no uso de uma grafia desatualizada (“cousa” ou “dousa”, “sòzinho” ou “sòmente”), quer na criação de ambientes góticos, mórbidos e

fantasmagóricos (“Prazeres? Só quero os da Morte!”) ou na referência às coisas abjetas (como o “tinhoso barril de lixo” onde se acoita Diógenes de Sinope).

Mas “Morreu hoje” revela ainda dois outros traços do estilo de Velhinho: são eles o gosto pelo remate surpreendente do poema, lançado numa asserção lapidar, e a facilidade com que convoca dados da vida e da obra daqueles autores que quer preitear. Esta prática, próxima da intertextualidade e assaz ostensiva nos últimos livros de Arménio Vieira<sup>140</sup>, como se verá, acentuou-se em *Tenho o Infinito Trancado em Casa* (2008). Sob o signo de Angelus Silesius, presente na dedicatória e nos títulos que abrem e fecham o volume, este livro convida o leitor a visitar a biblioteca eletiva de Valentinous Velhinho: assim, nele concorrem um Petrónio repudiando Nero, um Bashô na frescura do seu epitáfio, um Oscar Wilde expulso da vida que não imita a arte, uma Anna Akhmátova lendo Safo, uma Marina Tsvetáieva lendo Emily Dickinson, um “Nietzsche falando de Goethe em Pequim” – e ainda, como seria de esperar, Jorge Luis Borges, o melhor instrutor deste procedimento poético<sup>141</sup>. Importante também para Arménio Vieira (e.g., “Canto das graças”, de *Mitografias*) e José Luiz Tavares (e.g., “O tempo, esse verdugo”, de *Agreste Matéria Mundo*), o fabulista portenho é preiteado no poema “E só nesse dia Borges não serás”, uma narração do seu cortejo fúnebre onde comparecem os anjos de Blake, Juan Muraña, o *cuchillo*, ou os irmãos Iberra, reconciliados. E também em “1999”, uma glosa ao poema de Borges “*Religio Medici*, 1643”, título e data de um ensaio do médico e místico inglês Thomas Browne (1605-1682)<sup>142</sup>:

Defende-me Senhor. Defende-me de mim.  
Antes de ti – tu o disseste Borges –  
Browne e Montaigne já o mesmo tinham  
Pedido: como antes de mim, não o ignores,

O mesmo também Elmano e o teu amigo Pessoa –  
Aceitou ele o teu arriscado pedido – já tinham pedido;  
Livrai-me Senhor. Livrai-me de nas minhas mãos  
Cair, se para tal vos pedir pulso ainda tenho.

---

<sup>140</sup> A coincidência deste processo estende-se às pequenas narrativas iconoclastas dos dois poetas. Vejam-se, como exemplos, os poemas “Apocalipse com eleitos?” ou “Pergaminho”, de *Adeus Loucura Adeus*, e “Quando a chuva não chove” ou “Epopéias”, de *Mitografias*.

<sup>141</sup> O jornal *Artiletra*, dirigido por Larissa Rodrigues, mulher de Vadinho Velhinho, tem publicado excertos de obras dos escritores referidos na poesia de Valentinous Velhinho: Bashô, Safo, Dante, Akhmátova, Poe, Mallarmé, Borges, Hölderlin, etc. O poema “Anna Akhmátova aqui deste cabo” lembra-nos a origem russa de Larissa Rodrigues: “E à minha frente deitada/ Traduz a minh’ amada/ A leda língua de Anna Akhmátova/ Para o lábio de outra língua/ que é a minha” (Velhinho 2008: 35). A língua literária de Valentinous Velhinho é o português, que não usa nunca na oralidade.

<sup>142</sup> A referência a Thomas Browne, que J. L. Borges traduziu, invoca a importância do pensamento barroco na poesia de João Vário (definida em dois momentos dos *Exemplos* como “arte funerária”); no entanto, se em Vário o interesse pelo tema da morte é sobretudo filosófico (através de Heidegger e Camus, por exemplo), em Valentinous Velhinho ele comporta frequentes reabilitações das narrativas judaico-cristãs e do gótico oitocentista.

Livrai-me de nas minhas mãos cair, mesmo que,  
Como vós, Senhor, também eu seja aquele que sou:  
Os arbustos, os rochedos ocultos e rubros e supremos  
E os olhos que, sem senhor já, postos não cegaram

Só para que do secreto e grande Nebo Canaã vissem. Canaã  
Que só nesse instante foi Canã, depostos o deus El e a sua paz.  
Livrai-me Senhor, livrai-me de nas minhas mãos cair –  
Mãos que em tentação de o não serem jamais hão de cair! (Velhinho 2008: 29).

O poema de Velhinho rescreve o intertexto de Borges fazendo uso dessa espécie de transmigração no tempo das mesmas (ou idênticas) ocorrências de que falava o argentino e que comparece também na poesia de Arménio Vieira<sup>143</sup>. Neste caso, Velhinho ingressa, com mais dois poetas portugueses, na enumeração dos filósofos e poetas que, como Fernando Pessoa, disseram “Senhor, livra-me de mim” (2007: 72). Tomando a tautologia divina dirigida a Moisés no Monte Sinai, o cabo-verdiano ensaia depois o seu autorretrato, um tanto panteísta, num *flash* paisagístico que situaríamos entre Caspar David Friedrich e um Teixeira de Pascoaes tocado pelo Sublime. Enfim, insistindo no fundo plano bíblico, Valentinous Velhinho parece redimir a tentação da esperança – que Borges temia – através da visão salvífica de Canaã.

---

<sup>143</sup> Em Jorge Luis Borges, essas repetições referem-se, por exemplo, a Umar-i Khayyām e Edward Fitzgerald ou à bala que matou J. F. K.; em Arménio Vieira, elas surgem em “Metáfora”, de *Mitografias*, ou em “Que segredo havia em Xanadu...”, de *O Poema, a Viagem, o Sonho*.



## PARTE II. EXEMPLOS COSMOPOLITAS

### CAPÍTULO 1. JOÃO VÁRIO

#### II.1.1. Heteronímia social: os nomes literários de João Vário

As contracapas de *Exemplo Geral* (1966) e de *Exemplo Relativo* (1968) traziam breves comentários às respectivas obras assinados por Vítor Matos e Sá, o primeiro, e por João Vário, o segundo. Mas foi apenas a partir de *Exemplo Próprio* (1980) que se tornaram habituais os prefácios explicativos do autor, conforme atestam os *Exemplos Precário* (1981), *Maior* (1985) e *Coevo* (1998). O primeiro dos preâmbulos de Vário abre com dois parágrafos importantes para a averiguação do sistema autoral da sua obra, objeto de que se ocupam as próximas páginas deste estudo.

Vário começa por declarar que a poesia que escreve, sendo narrativa, não pretende ser autobiográfica. A voz que fala nos seus *Exemplos* ambiciona superar aquilo que foi particular, alargando-o “num discurso impessoal (o *nós* de todos os textos) que se pretende «anonimamente» ontológico”. Por esta terceira pessoa se designa um “«nós», os que escrevemos, falamos – impessoalidade da enunciação, igualdade ontológica dos humanos”, conforme escreveu Silvina Rodrigues Lopes (2009b: 174). Em outro lugar, e partindo do prefácio ao *Exemplo Próprio*, disse a mesma investigadora que, na poesia de Vário, a narração do homem “na sua singularidade” se realiza, “não pelo traçado de uma autobiografia, mas pela escrita de si na dispersão, pelo tornar-se vário: único e múltiplo, interminável, indeterminável” (Lopes 2009a: 245). A ideia de “inefável identidade”, exposta na comunicação parisiense de 1984, pode certamente relacionar-se com este propósito ontológico dos *Exemplos*. A pertinência do comentário de Silvina Rodrigues Lopes não obstará, contudo, à consideração crítica dos dados biográficos disseminados pelos *Exemplos* e pelos livros de Notcha. Afinal, uma parte importante dos sentidos dos versos de Vário acha-se ainda nessa *realidade singular* que a arte apreende e transforma no mesmo momento:

Quando o verbo se apropria da realidade para propor uma *ficção poética* narrativa, há um nível (ou momento) da transformação, diria melhor, da transmigração, em que o discurso poético, a arte de legar, instituir ou *fazer* o verbo (...) é hermética espectadora da sua própria faina (...), da sua pessoa ou da sua anónima multidão. (...) [E]sta é uma das maiores e mais secretas ambições de toda a arte: transformação do singular na multidão, a coletivação, por assim dizer, do *eu*. – *Ó universo, eu sou-te*, diz Pessoa. Todos nós transportamos em nossa vida interior uma multidão privada, assegura-se; porém, raros somos os que lhe damos a palavra ou a largamos à tona do mundo, para que o seja. (EPro: 125)<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> O verso citado por João Vário, “Ó universo, eu sou-te”, pertence ao poema “III. A Voz de Deus”, da sequência “Além-Deus”, que fora destinada ao terceiro número de *Orpheu*.

Este excerto é revelador do estilo hermenêutico e ontológico que tinge muitas vezes os paratextos de João Vário; e testemunha, por outro lado, os equívocos ou aporias a que eles podem conduzir. A correção que convoca a ideia de “transmigração” não deixará de sugerir certa interferência, pelo menos na superfície lexical, da tradição religiosa (e filosófica) pitagórica (e platônica). Por sua vez, a ideia de uma *poiesis* que se torna “espectadora da sua própria faina” e que é largada “à tona do mundo” parece aproximar-se dessa “hipóstase da linguagem” de que falava Heidegger. Explica George Steiner que, neste sentido, “não é tanto o poeta quem fala, como a própria linguagem: *die Sprache spricht*” (Steiner 2013: 74). Finalmente, a distinção entre o âmbito particular da “biografia” e o alcance universal da “poesia”, que parece ecoar a lição da *Poética* de Aristóteles (1451a 35), pode interessar também ao estudo da representação da história em T. Tio Tiofe.

A citação de Fernando Pessoa contida no excerto destacado autoriza a referência à “multidão privada” que, segundo o modernista português, todos transportamos connosco. É fácil associarmos a multidão de que fala Pessoa aos heterónimos por ele criados. Mas a multidão do poeta cabo-verdiano é também um “singular” designado pelo nome “o *eu*”; e parece falar a uma só voz, cujo apelido autoral é ‘Vário’. O que nos torna *singulares*, neste sentido, será essa composição única da *multidão* de que somos feitos.

Mas será mesmo assim, ou devemos presumir, pelo contrário, que os nomes literários de Vário correspondem a três vozes distintas dessa multidão privada? A variação e a pluralidade do sujeito ter-se-ão manifestado, na sua obra literária, através dos heterónimos João Vário, T. Tio Tiofe e G. T. Didial? Ou estaremos antes, como propõem Osvaldo Manuel Silvestre e Ana Salgueiro Rodrigues, perante um sistema falhado porque “falsamente heteronímico” (Silvestre), quer dizer, que engendra apenas “pseudo-heterónimos” (Rodrigues)?

Se em 1961, no “Texto 1” da revista *Êxodo*, Vário defendia que os escritores portugueses precisavam “de se voltar profunda e urgentemente para Pessoa” (1961: 3), foram ainda a poesia de Cabo Verde e a sua crítica que, depois da Independência do país, e talvez mais do que as portuguesas, acusaram a influência de Fernando Pessoa. Testemunham esse legado, entre outros sinais, a aproximação do modernista português a Jorge Barbosa, as frequentes referências e alusões a Álvaro de Campos na poesia de Valentinus Velinho ou as propostas de “heteronímia social” presentes na crítica de José Luís Hopffer C. Almada<sup>145</sup>. A exclamação de Pessoa citada no

---

<sup>145</sup> Sobre os exercícios de aproximação das fases estéticas de Jorge Barbosa à heteronímia pessoana, cf. Rui Guilherme Gabriel, “A Poesia na Sala de Verificação: Sobre a Crítica da Poesia de Jorge Barbosa”, in *Baltasar Lopes (1907-1989) e o Movimento da Claridade*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2010, p. 53-77. A presença de Álvaro de Campos no imaginário poético de Valentinus Velinho manifesta-se, por exemplo, em “Poema para sempre sem título”, “Senão descer a nossa rua todos os dias” ou “Morreu hoje”, incluídos em *O Túmulo da Fénix* (1997). Enfim, chamo “heteronímia social” a certo princípio, presente na crítica de J. L. Hopffer C. Almada, segundo o qual a hodierna diversidade social cabo-verdiana promove a afirmação, nos poetas universalistas, “de uma heteronímia ou de uma personalidade poética vivida para uma referencialidade

prefácio de *Exemplo Próprio* não envolve, porém, a defesa da heteronímia por parte de Vário: ela refere-se especificamente aos longos poemas a que chama *Exemplos*. A meu ver, a invocação dos universos pessoanos teria o mesmo valor argumentativo se não existissem Tiofe e Didial. Quer isto dizer que também estas duas entidades literárias possuirão a sua “multidão privada” – tal como Álvaro de Campos e Ricardo Reis, que se dizem habitados por múltiplos e distintos “eus”, não criaram heterónimos que lhes dessem vozes próprias<sup>146</sup>.

Quando, no mesmo prefácio, o autor esclarece que “[s]ó o *personagem* de João me diz nos meus livros” (destaque meu), isso significa que o próprio ‘João Vário’ se oferece como *persona*, máscara dramática ou narrativa – naquele sentido, *mutatis mutandis*, em que Jorge de Sena afirmava que o ortónimo ‘Fernando Pessoa’ foi um heterónimo também<sup>147</sup>. Este princípio dramático em que Vário sustenta a sua conceção de poesia pode, em determinadas obras, afetar a macroestrutura em que coincidem o poema e o livro, conforme esclarece o autor no preâmbulo de *Exemplo Relativo*:

Trata-se de um poema *a três vozes*, uma voz impessoal (ou a do poeta), que transporta um dado número de reflexões de ordem ontológica, uma outra que se terá tendência a identificar com a África e uma terceira que é uma espécie de «voz-objectora-de-consciência-europeia». (ERel: 84).

Repare-se como aqui se confrontam dois espaços opostos, o africano e o europeu, e como sobre eles se faz ouvir uma voz *impessoal* – que é justamente a do *poeta* que reflete *ontologicamente*, ou seja, num plano que se deseja não circunscrito às coordenadas históricas locais e que, por isso, se supõe universalmente válido ou eficaz. Assim a distinção aristotélica entre a história e a poesia – “a poesia expressa o universal, a História o particular” (Aristóteles *Poética* 1451b 5) –, teria aqui uma nova expressão. Este poeta, porém, não é propriamente *anónimo*, e na capa do *Exemplo Relativo* surge a assinatura ‘João Vário’. Será este o nome *poético*, e portanto universalista, que se distingue dos nomes *históricos*, e portanto locais, T. Tio Tiofe e G. T. Didial?

---

assumida e explicitamente cabo-verdiana, coexistente com a faceta universalizante, como são os casos de T. Tio Tiofe em relação a João Vário, ou da poesia de [outros] poetas cabo-verdianos (...), nos quais as escritas de várias personalidades coexistem numa mesma obra ou na cronologia diversa das obras” (Almada 2005b: 18).

<sup>146</sup> Recordem-se, como exemplos, o poema “Vivem em nós inúmeros”, de Ricardo Reis; ou o verso “Mas eu próprio sou o Universo”, de Álvaro de Campos; ou Alberto Caeiro quando se imagina, não “o cordeirinho”, mas “o rebanho todo”. O facto de os três heterónimos de Fernando Pessoa poderem escrever sobre o mesmo assunto (e.g., a pluralidade do *eu*) sem que os poemas (ou os seus autores) se confundam prova, justamente, que a identidade heteronímica é de natureza sobretudo estilística (e não temática, como sucede nos *Livros de Notcha*).

<sup>147</sup> Esta interpretação de Jorge de Sena, que distingue o poeta ortónimo do senhor Fernando A. N. Pessoa, surge no ensaio “O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou” (cf. Sena 1984: 315-389). Apesar desta aparente cedência ao registo autobiográfico, o nome ‘João’ identifica-se amiúde com os dois grandes homónimos do Novo Testamento, ou seja, quer com o precursor que clama no deserto a vinda do Messias, quer com o autor do Livro do Apocalipse e do mais alegórico e teológico dos Evangelhos.

O uso destes diferentes nomes na atribuição autoral dos *Exemplos* e dos *Livros de Notcha*, e depois dos *Contos de Macaronésia* e de *O Estado Impenitente da Fragilidade*, tem ocupado parte importante da crítica destas obras. Uma primeira dificuldade que este sistema suscita, e que precisamos de resolver desde já, é a da nomeação do seu criador: falta a este caso um autor ortónimo, um nome civil com obra literária, a quem pudéssemos atribuir, se não a invenção de heterónimos, pelo menos o desdobramento em distintas *personae*. Com as reservas adiante assinaladas, Ana Salgueiro Rodrigues chama a essa entidade anónima ‘João Manuel Varela’, secundando Russel Hamilton e Alberto Carvalho; já Osvaldo Manuel Silvestre prefere chamar-lhe ‘João Vário’, fazendo coincidir neste nome o autor dos *Exemplos* e o criador de T. Tio Tiofe e G. T. Didial. Se o primeiro caso desrespeita a vontade do autor<sup>148</sup> e o segundo pode considerar-se impróprio, como reconhece aliás Osvaldo Silvestre, a clareza da exposição exige que optemos por um destes nomes. O único pseudónimo que responde a entrevistas é ‘João Vário’; e é a ‘João Vário’ que se atribui neste estudo a criação tutelar das obras assinadas tanto por este nome como por T. Tio Tiofe e G. T. Didial, segundo a lição de Osvaldo Silvestre. Outras razões que fundamentam esta escolha podem achar-se nos próximos parágrafos.

Nos seus paratextos, epístolas, ensaios ou entrevistas nunca João Vário esclareceu claramente o estatuto dos autores textuais que pretendeu distinguir com diferentes nomes. Numa primeira fase, a crítica afro-cabo-verdiana – assinada, nomeadamente, por Russel G. Hamilton (1978) e David Brookshaw (1996) – viu em T. Tio Tiofe uma conversão tardia de João Manuel Varela à causa política da geração da Independência. O aparecimento de G. T. Didial e as reações do próprio Tiofe aos desacertos de Hamilton e Brookshaw vieram entretanto alterar os dados do problema. Assim surgiram as teses (já aludidas) de Ana Salgueiro Rodrigues, assente na ideia de “pseudo-heteronímia”, e de Osvaldo Manuel Silvestre, que refuta a oposição entre Vário e Tiofe conforme a interpretação de Hamilton e Brookshaw.

O texto lido por Vário no Mindelo aquando do lançamento de *Exemplo Coevo*, em 1998, inclui alguns parágrafos subintitulados “O problema dos meus *heterónimos*. Somos um país de *heterónimos*”. A argumentação do poeta acerca dos seus nomes literários, como se pode perceber neste subtítulo, inscreve-se nessa “variação onomástica por herança sociocultural de origem” de que fala Ana Salgueiro Rodrigues (2003: 13). Trata-se apenas do hábito cabo-verdiano de usar um “nome-de-casa” (ou mais do que um) distinto do nome civil, prática que nada tem que ver com a heteronímia literária. Assim, diz João Vário que o seu irmão António, destinatário das “Epístolas” de Tiofe, sem obra literária conhecida, “tem quatro *heterónimos*”; e porque não quer “alongar a lista de *pseudónimos* ou *heterónimos*” que conhece, conclui reafirmando que Cabo Verde “é um

---

<sup>148</sup> “Não insistirei no facto de não haver nenhum poema assinado por João Varela, pelo que não vejo razões para se falar do poeta João Varela” (2EIA: 164).

país de *pseudónimos*” (Vário 1998). As duas palavras que destaquei nesta citação tornam evidente a oscilação (ou confusão, enfim) “entre as categorias do pseudónimo e do heterónimo”, aliás repetida em outros textos teóricos e críticos de Vário, conforme observou Osvaldo Silvestre (2008: 633). Teremos então de partir do princípio de que, enquanto domínio da teoria literária, a questão nunca lhe terá interessado muito – ou o suficiente, enfim, para que sobre ela formulasse uma hipótese coerentemente sustentada<sup>149</sup>.

A condição irresoluta do sistema autoral desta obra começa, aliás, na apresentação do primeiro nome que não é «João Vário», formulada ou intentada no prefácio ao *Primeiro Livro de Notcha*. Osvaldo Silvestre assinalou já as contradições fulcrais deste texto: apesar da mudança absoluta de assunto, a linguagem de Tiofe é considerada apenas “de algum modo diferente” da de Vário; ambos, Vário e Tiofe, são ali designados por pseudónimos; sendo assim, pergunta-se: “Quem fala neste texto assinado por T. Tio Tiofe?” (Silvestre 2008: 634). Não será afinal “uma entidade sem nome” – essa que nunca assumiu o apelido Varela? No prefácio ao *Segundo Livro de Notcha*, publicado em 2002, reitera-se “um certo parentesco” entre Tiofe e Vário; e parece assomar de novo esse Varela oculto, ou não nomeado, quando se afirma que a redação daquela obra foi ajudada por leituras da Bíblia – “como frequentemente sob a minha pena” (SLN: 184). É difícil não considerar que esta pena bíblica escreveu sem distinção os *Livros de Notcha* e os *Exemplos*.

As “Epístolas ao Meu Irmão António”, assinadas pelo autor dos *Livros de Notcha*, denunciam igualmente a presença dessa entidade que não é Tiofe nem Vário – ou melhor, que é ambos simultaneamente. E de tal forma que, num testemunho absolutamente autobiográfico, assinado por Tiofe, se elegem como autores preferidos “Homero, Eliot, Pound, Perse, Camus, Faulkner, Platão”, justamente aqueles que em outras ocasiões sustentam os *Exemplos* de João Vário<sup>150</sup>. Adiante, usa-se a expressão “a minha poesia (a de Vário)”, atribuindo-se ao *eu* que escreve aquela epístola, e que assina T. Tio Tiofe, a autoria dos poemas de *Horas sem Carne*. Já num momento fulcral da oitava epístola, quando o seu autor se assume precursor e protagonista da recente mudança de paradigma na poesia cabo-verdiana, fá-lo novamente “enquanto João Vário” – e mesmo, ostensivamente, contra aquilo que alguns quiseram ver no surgimento de T. Tio Tiofe:

---

<sup>149</sup> Circunstância que não deixa de causar estranheza quando vem de um poeta que, logo em 1961, na revista *Êxodo*, defendia que os escritores portugueses precisavam “de se voltar profunda e urgentemente para Pessoa” (1961: 3), como ficou já referido.

<sup>150</sup> Quando assinala a presença da *Bíblia*, da *Divina Comédia* e da *Eneida* no *Primeiro Livro de Notcha*, acrescenta Osvaldo Silvestre: “O que desaparece, em relação a *Exemplos*, é o *corpus* de obras fundadoras da tradição alto-moderna, substituídas, com inteira pertinência, por um *corpus* mínimo de obras fundadoras da literatura cabo-verdiana, ou por estudos sobre a realidade das ilhas” (Silvestre 2008: 655). A não coincidência entre os interesses do Tiofe autor dos *Livros de Notcha* e do Tiofe autor das “Epístolas ao meu irmão António” revela mais uma vez a natureza compósita, digamos, do seu sistema de assinaturas.

[E]la, a minha poesia, não terá transigido, nem na sua temática nem na sua forma; continuou, insensível à hostilidade circundante, a sua busca, o seu percurso. Já não sou condenado como outrora e fiz mesmo epígonos (8EIA: 303)<sup>151</sup>.

É certo que os *Livros de Notcha* foram também alvo de depreciações motivadas pela sua complexidade (e.g., Arnaldo França) ou pelas suas dívidas ao cânone ocidental (e.g., Russel G. Hamilton). Recorde-se, por exemplo, que, na “Carta de Bia d’Ideal”, o nome de Junzin – que será ainda o “Geunzim” do mesmo apelido “Didial”, quando regressar, não à pátria-Cabo-Verde, mas à matria-Micadinaia – se dizia naquele tempo “Vário ô T. Thio Thiofe”, sem distinção entre os *Exemplos* e o *Primeiro Livro de Notcha*<sup>152</sup>. Mas é certo que a hostilidade de que fala o irmão de António partira sobretudo da fixação metafísica e da expressão hermeticamente metafórica dos *Exemplos*.

As incursões dessa modulação metafísica no *Segundo Livro de Notcha*, conforme regista o prefácio do autor – “Notar-se-á que, no comentário algo metafísico que por vezes pontua a narração, *Os Livros de Notcha* revelam um certo parentesco com *Exemplos*, de João Vário, obra percorrida por uma reflexão de tipo ontológico” (SLN: 183) –, são apenas uma parcela das áreas de interseção dos espaços poéticos de Vário e Tiofe, e mesmo da prosa de Didial. A crítica não tem deixado de assinalar essas confluências – muitas vezes, justamente, a propósito do sistema autoral de Vário. Logo em 1978, Russel G. Hamilton lamenta que Tiofe, representante da suposta “segunda fase” da poesia de “João Varela”, se revelasse ainda afetado pela influência da Bíblia ou de Dante<sup>153</sup>. Quase dez anos depois, José Vicente Lopes anota: “Embora *O Primeiro Livro de Notcha* seja algo que Varela pretende diferente das suas experiências anteriores” (...), “[a] técnica literária e a própria estrutura dos versos pouco diferem entre si” (1987: 31). Arnaldo França, por sua vez, ressalva que, se Vário “cedeu lugar a T. T. Tiofe (...), a linguagem subjacente aos heterónimos é a mesma” (1993: 31). Alberto Carvalho, depois de apontar a escassa referencialidade e a “reflexão conceptual” que marcam a poesia de Vário, conclui que no mesmo “modelo geral de escrita se integra toda a produção poética de João Manuel Varela” (2001: 10). J.

---

<sup>151</sup> A influência sobre os jovens poetas manifestou-se aliás na rivalidade com Arménio Vieira. Conta José Vicente Lopes que, no seu primeiro encontro com João Vário, ocorrido em 1992, este lhe pediu uma opinião sobre quem, “de entre ele, João Vário, e Arménio Vieira (...), estava a influenciar mais os jovens poetas da altura” (Lopes 2009: 17).

<sup>152</sup> O conhecido epíteto “negro negro greco-latino” serve de acusação a “Vário ou T. Thio Thiofe [sic]” (Fortes 2001: 18), facto que a crítica africanista tende a desprezar. Isto significa que, ou o autor do poema não detetou a diferença inscrita nos fragmentos de *Notcha* até então publicados, ou antecipou, contra alguma crítica da sua época, a constatação da herança greco-latina em T. Tio Thiofe.

<sup>153</sup> Cf. Hamilton 1978: 166. Conforme notou T. Tio Thiofe, a referência a Dante terá sido sugerida pelo prefácio ao *Primeiro Livro de Notcha*; porém, as passagens de *A Divina Comédia* encontravam-se apenas no Discurso V, que veio a ser excluído da primeira edição da obra depois de escrita a referida introdução. Quanto à influência da Bíblia, ela estende-se à escolha do pseudónimo, que não é apenas familiar: Timóteo de Éfeso, “filho de uma judia crente e de pai grego” (Atos 16, 1-2), pertence à galeria de personagens cujo “perfil cultural” permite perceber “o carácter misto, universal da identidade cristã” (Mendonça 2008: 179). Teófilo, de que Tiofe é uma corruptela crioula, é o destinatário do Evangelho e dos Atos dos Apóstolos do mesmo Lucas (de Antioquia).

L. Hopffer C. Almada encontra “uma grande sintonia, parentesco e afinidade, se não identidade, entre as linguagens dos dois heterónimos” (2005a: 251). Osvaldo Silvestre parte das datas e locais dos livros de Vário e Tiofe para relevar a (também progressiva) aproximação entre ambos; neste sentido, a transição “da cultura local para a universal” em *Exemplo Coevo* (1998) será testemunha de um “momento final em que a imbricação entre *Exemplos* e *Notcha* se revela já indissolúvel” (2008: 650). Ana Salgueiro Rodrigues, especialista na ficção de G. T. Didial, apela, finalmente, ao entendimento da “unidade que (...) caracteriza o macrotexto de João Varela” (2010: 112). Osvaldo Silvestre e Ana Rodrigues apresentam, aliás, um muito semelhante repertório de procedimentos comuns a Vário, Tiofe e Didial, que inclui a intertextualidade bíblica, as referências a Homero, Dante, Kierkegaard, Pound, Eliot *et alii*, a insistência nas cosmologias mitológicas, certa fusão genológica (entre os dois poetas e o ficcionista), o léxico rebuscado ou em contexto inusitado, a recorrência de idênticos adjetivos, advérbios e nomes abstratos ou de semelhantes enumerações, variações, redundâncias e contrapontos discursivos (cf. Rodrigues 2003: 17-18 e Silvestre 2008: 636).

#### **II.1.1.1. Complexidade autoral nas literaturas crioulas**

A leitura da poesia de João Vário ensaiada nesta tese irá conduzir-nos de novo aos seus processos de construção ou afirmação identitária. Entretanto, e ainda no âmbito da crítica do sistema autoral deste poeta, convirá isolar a área de um triângulo conceptual, teoricamente dependente de alguns efeitos metafóricos do conceito de *crioulidade*, e cujos vértices compreendem 1) os processos históricos de criouliização, 2) a construção contemporânea das identidades culturais e 3) a natureza estética da linguagem literária.

A articulação teórica destas três matérias tem sido ensaiada sobretudo nas Antilhas de língua francesa, e em particular na pena de Édouard Glissant, um escritor e teórico não por acaso muito influenciado pela filosofia de Gilles Deleuze (e outros teóricos das identidades pós-modernas, como notou Miguel Vale de Almeida). São exemplares, quanto aos dois primeiros vértices referidos, as afirmações de Glissant, na *Introduction à Une Poétique du Divers*, quando sublinha que “*le monde se créolise, (...) les cultures du monde mises en contact (...) se changent en s’échangeant à travers des heurts irréversibles*” (2006 : 15); ou, de modo ainda mais perentório, esta asserção dos signatários do *Éloge de la Créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaél Confiant: “*De plus en plus émergera une nouvelle humanité qui aura les caractéristiques de notre humanité créole: toute la complexité de la Créolité*” (2002 : 52). Curiosamente, também esta teleologia transporta consigo os gérmenes da sua própria destruição: quando se apresenta como modelo atualmente reproduzido em novos contextos, a crioulide

perde a capacidade de se designar como fenómeno sociocultural específico – quer dizer, como fenómeno capaz de contribuir para a afirmação do Diverso.

Num sentido oposto, mas ainda paradoxal, as culturas crioulas, e a cabo-verdiana em particular, não têm deixado de ambicionar definir-se como portadoras de traços individualizadores e resistentes ao esboroamento cosmopolita. Tal sucede, em particular, nas análises que têm por objecto as comunidades emigradas, como testemunha este postulado de David Hopffer Almada: a diáspora “consegue manter vínculos próximos com o torrão natal, continuando, geração após geração, a manter a identidade cultural dos ancestrais”; e é precisamente nos Estados Unidos da América, outro pretenso exemplo de *melting pot* cultural, que melhor se manifesta – conclui Almada – a “capacidade de resistir à integração e à cultura dos países de imigração” (1989: 68). Quer isto dizer que uma história de “emigração com pluridestinos”, como aquela que se verifica em Cabo Verde, nem sempre se resolve num generalizado “processo de criouliização cosmopolita”, conforme constatou Miguel Vale de Almeida (2004: 205).

Quanto ao seu próprio afastamento do solo pátrio, João Vário parece mais próximo da figura do intelectual exilado – pense-se em Ovídio, Dante, Camões, Jorge de Sena, Milan Kundera... – do que das narrativas da emigração que nutrem a prosa de uma Orlanda Amarílis, por exemplo. É certo que a ficção de G. T. Didial enfrenta esse universo da emigração. Mas nunca o faz com o propósito de zelar pela conservação das tradições do seu país ou lamentar o seu esquecimento, como acontece com muita literatura da emigração. Aliás, o projeto das obras de Vário e Tiofe foi definido entre Coimbra e Lisboa, antes da experiência diaspórica depois plasmada no *Exemplo Relativo*. A G. T. Didial, por sua vez, virá a ser atribuída a redação das *Sturiadas*, o que aproxima este *literary double* dos anos em que João Manuel Varela viveu na África continental (de 1978 a 1982 e, depois, de 1985 a 1989), ensinando em diferentes Universidades e fazendo investigação médica e antropológica. Esta peregrinação por diferentes cidades, países e continentes é constitutiva de uma identidade cosmopolita, que ambiciona não a representação do seu pequeno país (por criouliizado ou diaspórico que seja) mas antes, como assinalou Osvaldo Silvestre, a inscrição na moderna *Weltliteratur*<sup>154</sup>.

A articulação da natureza estética da linguagem literária com os discursos identitários da criouliidade pós-moderna não parece menos complexa. Trata-se, neste caso, do propósito de

---

<sup>154</sup> A ideia de *Weltliteratur*, que se associa ao magistério de Goethe, terá ganho novo impulso com a emergência e a instituição recente da Literatura Comparada. Veja-se, por exemplo, o que diz Gerhard R. Kaiser na sua *Introdução à Literatura Comparada* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989). Sobre o não-marxista Hans Robert Jauss, referido na primeira parte desta tese, escreve Gerhard R. Kaiser que ele procurou “compreender e descrever a história literária como um processo evolutivo geral, acima do carácter individual das obras, autores e nações”. Ultrapassava-se assim a literatura comparada positivista, centrada nas “influências, dependências ou reações recíprocas de fenómenos das várias literaturas nacionais”, e que por isso mesmo “não conseguia escapar-se à conceção romântica de que a importância histórica da literatura se deve ao facto de esta conferir expressão à ideia de individualidade nacional” (Kaiser, *op. cit.*, p. 15).



deduzir diretamente do discurso identitário um repertório próprio de procedimentos literários capazes de circunscrever uma *estética da criouldade*. Contudo, se atentarmos nas cinco exigências provisórias<sup>155</sup> que, a partir Édouard Glissant, os signatários do *Éloge de la Créolité* propõem aos criadores crioulos, verificaremos que todas elas retomam métodos e experiências oriundos dos vários modernismos do século XX: “L’ enracinement dans l’ oral”, “La mise à jour de la mémoire vraie”, “La thématique de l’ existence”, “L’ irruption dans la modernité” e “Le choix de sa parole” (conforme os subtítulos da segunda parte do capítulo “La Créolité”). A originalidade decorrerá quase sempre, portanto, de alguns temas, assuntos ou anedotas históricos, culturais ou quotidianos tidos por característicos dos espaços crioulos. Nas referidas como exemplos – *Malemort*, de Édouard Glissant, e *Dézafi*, do haitiano Frankétienne – partilha-se ainda essa “alchimie du langage” que decorre do uso de um certo “créole recrée par et pour l’ écriture” (idem: 21-23). Quanto a este aspeto, bastará anotar aqui que ele exclui do âmbito da *literatura crioula* a quase totalidade do *corpus* da presente tese. Como ficou sugerido, a presença de referências locais, apresentadas de modo mais ou menos *realista*, e as projeções das marcas da oralidade no texto literário, com ou sem carga dialetal e socioletal, são património de todas as literaturas eruditas e contemporâneas – não são uma criação dos escritores *empenhadamente crioulos*.

A aporia deste projeto exemplar mantém-se assim insolúvel: se uma literatura crioula se define 1) pela referência a um determinado contexto histórico, 2) pela presença de marcas das línguas crioulas na língua literária europeia e 3) pelo recurso a um certo repertório de figuras de estilo metaforicamente próximas da ideia de criouldade – como poderão estas especificidades, assim apresentadas em conjunto, tornar-se um modelo literário universalmente válido?

A fundação de uma estética da criouldade em Cabo Verde, ensaiada desde a cinta de Jaime de Figueiredo que cingiu o *Arquipélago* (1935) de Jorge Barbosa<sup>156</sup>, nunca encontrou uma enunciação teórica coerente e profícua. A identificação de uma literatura com um determinado contexto cultural acaba sempre por confrontar-se com a resistência da deslocação de categorias estéticas para o campo das práticas sociais. Quando este se descreve como crioulo, acresce o embargo próprio daquilo que se define pela *resistência à definição* (como se pode ler em Manuel Veiga). Além disso, a prática da complexidade estética não exige, como que por inerência ou por

---

<sup>155</sup> Provisórias, mais uma vez, porque descrevem um estágio anterior à emergência da humanidade crioula. Hal Wylie apontou aliás este paradoxo: “Apparently *créolité*, which is defined as a *process* of mixing cultures, will only be authentic when the process has ended and a new purity emerges” (Wylie 1995: 251).

<sup>156</sup> Teixeira de Sousa dizia conhecer estas frases de memória: “Um ritmo vital próprio, perfeitamente nuançado, aflora hoje no complexo do sentir humano: a psique atlântica. O infinito azul que nos rodeia, a distância que nos envolve e beija, sublimaram de sonho a longa simbiose dos sangues... E fluindo sempre para o diferenciado, rasga-nos a vida novo ciclo. Esse *processus* – consciencializando-se – determinará valores virgens, um inédito clima emocional, o nosso verdadeiro caminho para a integração viva na alma do mundo”. (Cf. “Um texto quase esquecido”, *Pré-Textos*, N.º 0, 1990, p. 10). Manuel Veiga será talvez o último representante dessa tradição crítica, mas a sua noção de identidade movente e plural está já mais próxima dos ideais de diversidade e fragmentação estética consolidados por J. L. Hopffer C. Almada, conforme o manifesto do I Encontro de Escritores Cabo-Verdianos apresentado ao contexto pluripartidário do dealbar da década de 1990.

natureza, o recurso ao desdobramento da identidade pessoal. As literaturas inglesa e estadunidense podem demonstrá-lo com clareza. Se um reconhecido pendor dramático se escora em William Shakespeare, no coração da Inglaterra isabelina, já a pluralidade fragmentada dos Estados Unidos da América irá fundar-se em Walt Whitman, um artista hiperconsciente da sua personalidade literária, conforme assinalou Gilles Deleuze (cf. 2000: 81).

No espaço da língua portuguesa, foram os crioulistas angolanos – Mário António Fernandes de Oliveira, José Carlos Venâncio e Francisco Soares – aqueles que mais se empenharam na demonstração da emergência de uma estética literária crioula. Considerando que nunca se formaram línguas crioulas em Angola, o caso terá de assumir características originais. Mas o que os seus textos desvelam é a mesma dificuldade em isolar um repertório de procedimentos literários especificamente crioulos. Mário António Fernandes de Oliveira, numa primeira fase, considerou crioulizantes os vestígios de hibridismo linguístico na obra Viriato da Cruz; mas cedo recuou no tempo histórico angolano em busca da “amorosidade de tudo – terra e gentes – que [ia sendo] apontada por sociólogos e historiadores como a explicação do êxito da integração portuguesa nos trópicos” (1968: 144). Como demonstra este postulado, o que estava aqui em causa era a produção da vertente literária da propaganda política de teor lusotropicalista. José Carlos Venâncio, já no nosso tempo de revisão lusófona das teses de Gilberto Freyre, circunscreve a criouldade angolana às elites urbanas, atribuindo à literatura uma função modelar e prospetiva próxima daquela que encontramos nos signatários do *Éloge de la Créolité*. Nos seus mais importantes artigos sobre o assunto, reunidos em *Literatura versus Sociedade* (1992) e em *Uma Perspetiva Etnológica da Literatura* (1993), a estética crioula é de novo identificada com algumas importações lexicais e sintáticas do português dos arrabaldes luandinos, por um lado, e, por outro, com a tematização das relações humanas estabelecidas na colónia – eróticas ou hostis conforme os géneros envolvidos, quase sempre.

Mas é apenas nos estudos de Francisco Soares sobre a lírica de M. António, (como depois sobre alguns poetas posteriores à independência de Angola)<sup>157</sup>, que se aclara o propósito de identificação de certos valores morais e retóricos com o *corpus* de uma literatura crioula. Francisco Soares defende que, na *Autobiografia Lírica de M. António*, onde se desenha *Uma Estética e uma Ética da Crioulidade* válida para toda a literatura do seu país, se pode perceber um movimento espiralado de acumulação cultural que parte da Maquela do Zombo natal e desagua num cosmopolitismo que excede as raias de Lisboa. Como nas teses de Édouard Glissant, também aqui a dinâmica da criouldade, quando extravasada dos seus contextos históricos, parece

---

<sup>157</sup> Curiosamente, os objetos de estudo tomados por Francisco Soares são definidos pelo “rompimento estético face à poética *mensagem*” (Soares 1999: 9) – a mesma em que José Carlos Venâncio encontra a mais acabada expressão da criouldade angolana.

conduzir a um universalismo pós-moderno que, ao assumir-se como ponto extremo desse movimento, pulveriza a mesma criouldade que se pretendia descrever<sup>158</sup>.

Os aspetos crioulos da poesia de M. António, provenientes do “levantamento intrinsecamente literário”<sup>159</sup> proposto por Francisco Soares (1996: 25), são o sincretismo genológico entre os modelos lírico e autobiográfico, em geral, e o recurso, em particular, a “critérios de composição que representam conceitos como os de hibridismo, cruzamento, mistura, suspensão, retorno, transporte, conceitos facilmente conotáveis com o de criouldade” (Soares 1999: 8). Quanto ao primeiro argumento, poder-se-ia dizer que a *Vida Nova*, de Dante Alighieri, ou *O Caminho Estreito*, de Matsuo Bashô são afinal precursores da atual literatura crioula, já que neles confluem a poesia e a autobiografia. O segundo argumento, que acrescenta a elipse e o *enjambement* à dualidade genológica e à intertextualidade, testemunha que “uma eventual poética da criouldade em Angola está ainda por levantar” (1996: 21): na verdade, seria necessário saber se os processos enumerados por Francisco Soares, próprios da expressão literária em geral<sup>160</sup>, são mais recorrentes nos textos oriundos de comunidades culturais descritas como crioulas – porque, diz o ensaísta, tais recursos literários poderiam relacionar-se com elas num plano metafórico. Enquanto não for realizado esse levantamento estatístico, resta-nos considerar que “todos os países são crioulos, diversos”<sup>161</sup> (Soares 1996: 394); e que em todos eles podem coexistir, por sua vez, “escolas literárias por igual cosmopolitas ou crioulas” (Soares 2001b: 240)<sup>162</sup>.

O que parece claudicar nestas tentativas de identificação de um estilo literário com a comunidade de origem do seu criador é o princípio de causa e efeito nelas implicado. E isso talvez

---

<sup>158</sup> A autobiografia narrada por Francisco Soares, que é tão lírica quanto epidérmica, leva até ao corpo genético a autodenegação da criouldade: se na tese de doutoramento se recusa “qualquer fixação de valores e padrões culturais” para abraçar as “conceções dinâmicas, plásticas”, da construção identitária (Soares 1996: 26), já na introdução à *Obra Poética* de M. António tece-se o elogio do intelectual que se manteve “esteticamente fiel à condição de crioulo em que nasceu” (Soares 1999: 8).

<sup>159</sup> Esta expressão de Francisco Soares reproduz o princípio axial da *Teoria da Literatura* de René Wellek e Austin Warren, que titula aliás o quarto capítulo da obra: “O estudo intrínseco da literatura”.

<sup>160</sup> Citem-se, como mera ilustração, três afirmações que corroboram, respetivamente, a universalidade da 1) coexistência de géneros (num mesmo texto), da 2) intertextualidade e do 3) *enjambement* (ou transporte). Jacques Derrida: “Todo o texto participa de um ou vários géneros, não há texto sem género, há sempre género e géneros, mas essa participação nunca é uma pertença” (apud Reis 2001: 287). Laurent Jenny: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida” (1979: 5). Giorgio Agamben: “O *enjambement* traz (...) à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofélico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (1999: 32). Aliás, esta investigação poderia afetar ainda, e por exemplo, a teorização de Édouard Glissant. No seu caso, poder-se-ia perguntar se a acumulação de dados dispersos, a representação da paisagem envolvente, a monotonia do ritmo narrativo (por similitude com o das estações tropicais), a fusão de géneros literários ou a criouldade linguística – que o martinicano atribui à sua obra – são propriedades de uma estética crioula coletiva ou do nome singular (de) ‘Édouard Glissant’.

<sup>161</sup> Afirmar que todos os países são crioulos implica que não são afinal nacionais – e que não é *portuguesa*, em particular – nenhuma dessas “rígidas formas de cultura originais” que, segundo Francisco Soares, a criouldade angolana soube transfigurar (cf. Soares 2001a: 300).

<sup>162</sup> Para uma contestação metodológica e histórica da criouldade angolana, veja-se *Crioulos e Brasileiros de Angola*, de Leonel Cosme (Lisboa, Novo Imbondeiro, 2001). Uma perspetiva africanista da mesma contestação encontra-se em *Apologia de Kalitangi – Ensaio e Crítica* (Luanda: INALD, 1998), de Luís Kandjimbo.

se torne mais evidente se invertermos os dados do problema e o alargarmos à ideia de cultura local ou nacional: dir-se-ia então que alguns escritores começam por atribuir-se determinadas qualidades que, no passo seguinte, pretendem distinguir como características gerais da sua comunidade cultural. Nas páginas de autointerpretação de João Vário, (para regressarmos enfim ao escopo desta tese), o caso mais flagrante de atribuição de um interesse particular, estimulado por razões familiares e geracionais, à comunidade cabo-verdiana de origem, será o do tratamento de alguns temas centrais da filosofia existencialista (e.g., a condição humana e a morte). Quanto ao exercício de despersonalização que conduz à heteronímia, recorde-se que também o autor de *Mensagem* pôde atribuí-lo ao carácter geral dos seus patrícios, definido pela “diversificação do indivíduo dentro de si mesmo.” A conclusão faz do próprio Fernando Pessoa o melhor representante do génio nacional: “O bom português é várias pessoas” (2012: 220)<sup>163</sup>. Fica por explicar, nestes casos, o carácter excepcional – e muito cosmopolita, sem dúvida – das obras de Fernando Pessoa, de Édouard Glissant ou de João Vário.

Vimos já como o poeta João Vário relaciona o uso pessoal de diferentes nomes literários com o hábito social dos *nominhos* cabo-verdianos. Mas tal não envolve qualquer aproximação entre as teorias da criouldade e a defesa da complexidade literária. O processo de criouldização que marcou a história de Cabo Verde reproduz-se apenas em enunciados muito descritivos de T. Tio Tiofe, e em particular no *Segundo livro de Notcha*. A referência às lições de Aimé Césaire e de Léopold S. Senghor colocam-no, a bem dizer, numa posição que considera singular, também na sua qualidade de *Exemplo*, no panorama da literatura do seu país. O martinicano e o senegalês são aliás considerados por Vário através do mesmo sincretismo artístico que, longe destes contextos mais ou menos crioulos, distingue a música de fusão do japonês Toru Takemitsu (cf. Vário 1998: 109) – num compromisso entre o local e o universal praticado também por Vasco Martins.

Apenas em J. L. Hopffer C. Almada, e estritamente a propósito da geração mirabílica, se promove uma interpretação da heteronímia à luz do contexto sociocultural decorrente do multipartidarismo e da abertura da sociedade cabo-verdiana ao mundo. Ao invés da síntese ou do composto culturais definidos pelos teóricos antilhanos, dir-se-ia que às teses da fratura e do conflito de uma “cissiparidade pátrida”, conforme Manuel Ferreira, se veio juntar o culto da complexidade identitária e da heteronímia identificadas com o caso (de) Fernando Pessoa.

---

<sup>163</sup> Eis outra afirmação semelhante quanto à multiplicação generosa das qualidades pessoais: “O povo português é, essencialmente, cosmopolita” (Pessoa 2012: 220).

### II.1.1.2. João Vário: um sistema de falsa heteronímia?

Ana Salgueiro Rodrigues apresenta uma “proposta de classificação para o tipo de desdobramento autoral adotado por João Varela” na sua dissertação de mestrado (de 2003) e no artigo homónimo “O mito da Macaronésia na ficção de G. T. Didial”<sup>164</sup>, de 2010 (incluído no coletivo *Vozes de Cabo Verde e Angola: Quatro Percursos Literários*). É esta versão corrigida que passarei agora considerar.

A investigadora começa por notar que os nomes literários usados por Varela não ocultam a identidade do autor, como sucede na pseudonímia, nem se distinguem dela, como ocorre na heteronímia. Assim, porque resultam de uma tentativa frustrada de criar um sistema idêntico ao de Pessoa, capaz de fazer de João Varela o *super-poeta* de Cabo Verde, estes nomes literários – propõe Ana Rodrigues – devem ser designados por “pseudo-heterónimos”. Tal frustração seria devida à comunhão em todos os nomes do “mesmo conceito de literatura e de homem, (...) os mesmos mestres, (...) temáticas afins (...) [e um] estilo comum” (Rodrigues 2010: 122).

A expressão “desdobramento autoral” e o mesmo título da tese e do artigo de Ana Salgueiros Rodrigues requerem, entretanto, dois comentários preliminares. O primeiro tem que ver com uma correção fundamental de Fernando Pessoa, quando, a propósito dos dois graus da heteronímia, se refere aos “desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes” que estão na génese das suas Ficções do Interlúdio (cf. Pessoa 2007a: 239). O que faz de Fernando Pessoa um caso radical de despersonalização, quer no quadro contemporâneo de modernistas como Antonio Machado ou T. S. Eliot, quer como modelo de um João Pedro Grabato Dias ou de um Mário Cláudio, é justamente esta distinção, que considero fulcral, entre os *desdobramentos* de uma personalidade mais ou menos plural e a *invenção* de personalidades distintas da do seu criador. O primeiro caso parece resultar sobretudo de uma espécie de acumulação ou excesso identitários estimulados por certos contextos biográficos e

---

<sup>164</sup> A tese central desta investigadora foi esboçada por Alberto Carvalho no artigo “Estética cabo-verdiana (séc. XIX-XX): o Mito da Macaronésia”, apresentado no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, realizado em Évora, em 2001. A atenção que Ana Salgueiro Rodrigues dispensa ao mito da Macaronésia em João Vário merece duas observações que, por economia de espaço, não serão aqui desenvolvidas. A primeira delas, relativa às teorias da identidade, poria em causa a definição do *Homo macaronesiensis* com base na criouldade, visto que Cabo Verde é o único espaço propriamente crioulo da Macaronésia. A segunda, mais particular, discutiria o estatuto de Baltasar Lopes, Pedro Cardoso e José Lopes enquanto destacados precursores e mestres de João Vário no espaço da língua portuguesa (cf. Rodrigues 2010: 116 e 122). A “angústia metafísica” que Tiofe (IEIA: 141) encontra em Osvaldo Alcântara ou a diversidade genológica de Baltasar Lopes são comuns a inúmeros outros casos (entre os mais influentes na formação juvenil de Vário estão Antero de Quental e José Régio, respetivamente). Já a Macaronésia que titula os dois volumes de contos e é referida em “As inscrições” – “o único [texto] que atualiza, de facto, o mito platónico” (Rodrigues 2010: 130) –, e à semelhança do que sucede com o mito hesperitano na tese de Manuel Ferreira, ela vê-se aqui investida de um significado que julgo sobrevalorizado. Uma leitura deste conto enquanto parábola política, remetendo para as disputas fratricidas entre o Barlavento e o Sotavento no Cabo Verde recém-independente, poderia circunscrever mais justamente o alcance do mito da Macaronésia na obra de G. T. Didial (e pôr em causa, portanto, a alegada influência de José Lopes e Pedro Cardoso).

históricos; o segundo procede da oposta relativização crítica da definição da identidade pessoal, fruto de uma consciência estreme das possibilidades da sua autoconstrução, e que conduz à necessidade de preencher ficcionalmente uma (id)entidade que se achou afinal devoluta. Ora o caso de João Vário (como mais recentemente o de J. L. Hopffer C. Almada) inscreve-se sempre e apenas no primeiro tipo descrito: o do *desdobramento*, com carácter de biografia social e política, de uma mesma personalidade artística.

O segundo comentário destaca o objeto de estudo de Ana Salgueiro Rodrigues, – o mito da Macaronésia na ficção de G. T. Didial –, e a forma como este tema pode arrastar a interpretação da obra de Vário para o âmbito da definição da identidade cabo-verdiana. Suspendo por agora a observação da emergência de G. T. Didial à luz da “orfandade continental” diagnosticada por António Leão Correia e Silva e retomada por J. L. Hopffer C. Almada. Para já, importa anotar a forma como, no ensaio de Ana Rodrigues, o “homem macaronésio”, que se confunde com o “homem crioulo”, se descobre *naturalmente* heteronímico. Os três “pseudo-heterónimos” de João Varela, diz a investigadora, corresponderiam a outras tantas “individualidades poéticas que querem exprimir múltiplas (e esteticamente diversificadas) visões cabo-verdianas do homem e do mundo” (Rodrigues 2010: 117). Mas por que motivo serão estes desdobramentos e as suas respetivas visões do mundo particularmente *cabo-verdianos*? A ensaísta começa por dizer que a obra de João Vário se centra, “de preferência, em questões metafísicas e ontológicas”, e que se aproxima, esteticamente, das “tendências literárias ocidentais” (idem: 109)<sup>165</sup>. Esta perspetiva, que tem correspondência em diferentes afirmações de João Vário, pode sintetizar-se aliás no propósito da conceção de uma “identidade inefável” e da sua *Weltliteratur*, alheias ambas aos circunstancialismos da chamada *cabo-verdianidade*. Mas assim como João Vário foi prendendo a sua aspiração cosmopolita a algumas coordenadas cabo-verdianas – são os casos do tema da morte ou dos destinos culturais do Arquipélago –, também Ana Salgueiro Rodrigues tende a buscar nos processos de criouliização as causas circunstanciais da criação literária heterónima. Ainda que pessoalmente marcado pela angustiante influência de Fernando Pessoa, seu modelo literário evidente, acrescenta Ana Rodrigues que a aspiração heteronímica de João Varela “quer representar esteticamente toda a complexidade do homem crioulo e do seu mundo” (idem: 116)<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Acrescenta a investigadora que João Vário se afasta, por este motivo, “do paradigma realista proposto pela geração da *Claridade*” (Rodrigues 2010: 109). A afirmação parece pressupor uma naturalização da estética realista em Cabo Verde. Trata-se talvez de um comum efeito de deslocação dos temas locais para o plano teórico das opções estéticas – embora saibamos que, na sua origem, os realismos literários são tão ocidentais como qualquer exercício de “poesia pura”. Tem razão portanto J. L. Hopffer C. Almada quando, a propósito da tardia abertura ao mundo da literatura cabo-verdiana, conclui que, durante algumas décadas, apenas foram consideradas “pertinentes as influências literárias estrangeiras que contribuísem para a explícita cabo-verdianização da literatura” (Almada 2005a: 229).

<sup>166</sup> Ana Rodrigues recorda o texto de 1961, em que João Vário ecoa as opiniões de Eduardo Lourenço e de Jorge de Sena sobre o poeta de *Orpheu*. Osvaldo Silvestre (2008: 631) restringe porém esta influência: a sombra de

O primeiro problema que aqui se levanta tem que ver com a comum aporia dos discursos das identidades crioulas: se estas se definem pela sua natureza plástica, dinâmica, compósita e sintética, por que estimulariam a paradoxal definição de personalidades literárias com obras divergentes e conflitantes? Não seria mais expectável que a *crioulização* se resolvesse numa personalidade justamente *crioula*? Timóteo Tio Tiofe invoca aliás este tipo de “mestiçagem cultural”, inimiga da oposição entre a heterogeneidade da herança ocidental e a circunscrição da comunidade local:

Sirvo-me da cultura ocidental como duma arma miraculosa, como diria Césaire, para elaborar a partir de coisas nossas, de raízes específicas, uma poesia de interpretação ontológica ou uma poesia cabo-verdiana de vigor novo. E para ter uma consciência aguda deste mundo ou deste século. Admito, como Senghor, que tudo é mais fecundo dentro duma tal mestiçagem cultural. (2EIA: 167).

Mais uma vez, quem escreve estas frases é o mesmo autor que assina os *Exemplos* (“uma poesia de interpretação ontológica”) e os *Livros de Notcha* (“uma poesia cabo-verdiana de vigor novo”). Assim, a atribuição das assinaturas ‘João Vário’ ou ‘T. Tio Tiofe’ aos estes paratextos – prefácios, epístolas, comunicações, entrevistas escritas, etc. – reforça a sua condição de *pseudónimo*. Por outro lado, se João Vário, quando ainda integrado no sistema literário português, em 1961, declarava que não queria produzir uma poesia que fosse *apenas* portuguesa, agora também não se contenta com uma poesia que seja *apenas* cabo-verdiana. A separação autoral, indistinta nas raízes comuns, decide-se apenas nos dois grandes ramos temáticos: a prospeção ontológica (de Vário) e a matéria cabo-verdiana (de Tiofe). Finalmente, quando Tiofe se refere a “uma poesia de interpretação ontológica *ou* uma poesia cabo-verdiana de vigor novo”, deve admitir-se ainda o valor explicativo da conjunção sublinhada: na verdade, a épica de Notcha é também ontológica e os *Exemplos* de Vário são também cabo-verdianos.

Mas desta citação da segunda epístola de Tiofe interessa destacar ainda a referência ao homem hodierno. Como sucede na apreciação do “homem crioulo”, Ana Salgueiro Rodrigues parece atribuir também ao “homem contemporâneo” certas qualidades que o tornam naturalmente apto para os exercícios de dramatização identitária:

Subjacente ao projeto literário do autor cabo-verdiano estaria o propósito de criar uma obra heteronímica, onde se pretenderia dar voz às múltiplas “personalidades” que habitam o homem contemporâneo e, em particular, o homem crioulo, marcado por um ancestral processo negocial de caldeamento biológico-cultural e pela experiência também miscigenadora e tensional da diáspora. (Rodrigues 2010: 121)<sup>167</sup>.

---

Pessoa não paira sobre a poesia dos *Exemplos* – a não ser, conforme o assunto em discussão, como modelo da macroestrutura da obra.

<sup>167</sup> Mais adiante atribui-se de novo a esta obra o propósito de representação “da tal «espessura ontológica» do homem contemporâneo e, em especial, do homem cabo-verdiano” (Rodrigues 2010: 124). Mas não devemos

O quadro do “homem contemporâneo” aqui referido funde-se naquele que pretende encontrar no “homem crioulo” um modelo identitário de alcance universalmente válido. A partir das teorias recentes sobre as identidades culturais “descentradas”, como na pós-modernidade de Stuart Hall, ou “híbridas”, como no pós-colonialismo de Hommi Bhabha, pode Benjamin Abdala Junior considerar que se assiste hoje a um novo e muito generalizado *processo de criouliização*<sup>168</sup>. Mesmo aceitando a justeza deste diagnóstico, deve reconhecer-se que ele não descreve apenas uma situação atual. Se não cabe aqui a revisitação da história das ideias sobre a condição humana ou as construções identitárias pessoais, bastará recordar que elas encontram no “Discurso Sobre a Dignidade do Homem”, de Pico della Mirandola, uma expressão moderna seminal<sup>169</sup>. Seja como for, suponho que será mais ajustado situar esta questão, que considero essencialmente literárias, nessa tendência dramática do Alto Modernismo europeu que encontrou o seu zénite na obra de Fernando Pessoa.

Quando João Vário começa a escrever os *Exemplos*, a crise do sujeito era um tema comum da arte moderna: além (ou aquém) das “invenções de personalidades” de Pessoa, Rimbaud dissera “Je est un autre”, Pirandello escrevera *Uno, nessuno e centomila*, Eliot publicara *The Love Song of*

---

esquecer que a complexidade literária buscada por Vário radica em Homero, Dante, Milton, Whitman ou T. S. Eliot, ou seja, nessa *ordem simultânea* de que fala T. S. Eliot e que Pessoa viria a considerar a marca distintiva da literatura *cosmopolita*, e que excede, portanto, a contemporaneidade imediata. A falácia da localização identitária da heteronímia assoma, de resto, em outros momentos do ensaio de Ana Rodrigues: nele convivem o “ser cabo-verdiano”, o “homem macaronésio”, o “homem contemporâneo”, o “sujeito criador” ou, enfim, o “ser humano” – todos eles revelando, na obra literária de João Vário, um afinal muito homogêneo “carácter plural, alteronímico e polifônico” (Rodrigues 2010: 123). Ecoando ainda a ontologia de Martin Heidegger, como sucede em Alberto Carvalho, a investigadora encontra nos nomes literários de João Vário três “entes” do “Ser” cabo-verdiano.

<sup>168</sup> Cf. “Um Ensaio de Abertura: Mestiçagem e Hibridismo, Globalização e Comunitarismos”, in *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*, org. Benjamin Abdala Junior, São Paulo, Boitempo, 2004, p. 9-20. Mas deverá chamar-se a atenção para as interpretações simplistas que, conforme adverte o próprio Stuart Hall, podem decorrer das suas teses: “A idéia de que as identidades eram plenamente unificadas e coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar a história do sujeito moderno”. (Cf. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, (10.<sup>a</sup> ed.), trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005, p. 24). Dir-se-ia, portanto, que aquilo que certa *crioulidade* pretende circunscrever a determinado *espaço*, é situado por certa *pós-modernidade* num determinado *tempo*.

<sup>169</sup> O momento mais atual deste discurso estará na fala do Deus criador ao primeiro Homem: “Ó Adão, não te demos nem um lugar determinado, nem um aspeto que te seja próprio, nem tarefa alguma específica, a fim de que obtenhas e possuas aquele lugar, aquele aspeto, aquela tarefa que tu seguramente desejares, tudo segundo o teu parecer e a tua decisão (...). Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de ti mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tivesses seguramente escolhido”. (Cf. Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*, trad. e apres. Maria de Lourdes Sirgado Ganho, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 57). “Este magnífico texto”, escreve José Maria André, “que muitos quiseram já aproximar de um pré-manifesto de existencialismo de tipo sartreano (...), mostra bem como o homem se assume como construtor de si próprio”. (Cf. *Renascimento e Modernidade. Do Poder da Magia à Magia do Poder*, (2.<sup>a</sup> ed.), Coimbra, MinervaCoimbra, 2005, p. 28). Giorgio Agamben, por sua vez, propõe uma leitura menos eufórica do *Discurso* de Pico della Mirandola: “Porquanto não tem essência nem vocação específica, *Homo* é constitutivamente não-humano, podendo receber todas as naturezas e todas as faces (...), e Pico della Mirandola pode sublinhar-lhe ironicamente a inconsistência e a inclassificabilidade, definindo-o como «o nosso camaleão» (...). A descoberta humanística do homem é a descoberta da sua falta de si mesmo, da sua irremediável ausência de *dignitas*” (Agamben 2002: 48).



*J. Alfred Prufrock*. Uma parte importante da reflexão de João Vário sobre o tema da identidade não será alheia à defesa da independência da obra de arte relativamente ao seu autor, conforme assinalam Ortega y Gasset ou Maurice Blanchot; num âmbito mais alargado, nela confluem também, conforme explica João Almeida Flor<sup>170</sup>, quer a crise do princípio da unidade do sujeito, suscitada pela reflexão positivista, quer as possibilidades decorrentes da diversidade do mundo, estas facultadas pela imaginação romântica (como se lê, por exemplo, na estrofe VI do Canto III de *Childe Harold's Pilgrimage*, de Lord Byron<sup>171</sup>).

A análise de Osvaldo Manuel Silvestre chega a conclusões próximas das de Ana Rodrigues – ou seja, o apuramento de um “sistema falsamente heteronímico” (2008: 654) –, mas por vias interpretativas diferentes. Em relação a Fernando Pessoa, e à semelhança desta investigadora, Osvaldo Silvestre reconhece que, se não “no plano propriamente textual (...), essa sombra persegue o autor no que toca à arquitetura da Obra” (idem: 631). A diferença é que, se no português a heteronímia surge como “vertigem contrastiva ou radicalizadora”, deslocando a própria centralidade do nome ‘Fernando Pessoa’<sup>172</sup>, (que é tomada pelo *mestre* Alberto Caeiro), já no cabo-verdiano o nome ‘João Vário’ designa um muito localizável “núcleo do sistema” (Silvestre 2008: 632). Este estatuto seria assegurado não apenas pela precedência histórica de *Horas sem Carne* e de *Exemplo Geral*, mas também pela possibilidade de observarmos a projeção de João Vário sobre as obras de Tiofe e Didial, diluindo-se assim, nas palavras de Ana Rodrigues, os “aspetos idiossincráticos que particularizam as obras assinadas pelos três nomes” (2003: 19). Apesar da distribuição de distintos temas e de diferentes predecessores aventada pelo autor do prefácio ao *Primeiro Livro de Notcha*, e ainda que a radicação de Tiofe, como depois de Didial, faça destas duas assinaturas “nomes que sugerem *personae*”, o que se verifica, acrescenta Osvaldo Silvestre, é que “[e]quanto meta-nome (...), «Vário» é o «apelido» oculto de todos os outros nomes de autor que a sua obra arrasta” (2008: 630-633). Os nove *Exemplos* publicados em vida por João Vário devem ser entendidos, neste sentido, como “o troço central ou medular de uma obra pensada sistemicamente” (idem: 629).

---

<sup>170</sup> Cf. “Discursos de alteridade”, in *Monólogos Dramáticos (por Robert Browning)*, pref., sel. e trad. João Almeida Flor, Lisboa, Na Regra do Jogo, 1980, p. 11-18.

<sup>171</sup> Transcrevo a versão de Fernando Guimarães: “É para criar e, ao criarmos, viver/ uma existência mais intensa, que às nossas visões/ entregamos uma forma, recebendo ao doá-la/ a vida que imaginamos, tal como o faço agora./ Quem sou eu? Nada! Todavia és diferente, tu, alma/ do meu pensamento, com quem atravesso a terra/ – invisível, mas vigilante –, enquanto me confundo/ na luz do teu espírito, partilhando a tua origem/ e sentindo as mesmas emoções vazias e perturbadas” (Byron *et alii* 2010: 21 e 23).

<sup>172</sup> Eduardo Lourenço refere-se também a esta “ausência radical”: “Não havia centro, não havia Fernando Pessoa, não há *pessoas*, mesmo sem ser fernandos: há apenas uma ausência radical do eu a si mesmo, um vazio original, informe e sem nome, apto a revelar-se (inutilmente, aliás) sob mil nomes” (Lourenço 2008: 140).

Se Ana Salgueiro Rodrigues convocara esse “caldeamento biológico-cultural” buscado pela geração claridosa e teorizado por Gabriel Mariano<sup>173</sup>, o contexto da criação heteronímica que interessa a Osvaldo Silvestre é antes o da modernidade literária protagonizada por alguns dos mestres de João Vário: Ezra Pound, T. S. Eliot, Luigi Pirandello<sup>174</sup> ou Saint-John Perse. Nos parágrafos que Carlos Reis dedica ao fenómeno da heteronímia, compulsados aliás por Ana Rodrigues, procede-se justamente à circunscrição cronológica desta prática literária: a heteronímia “tem lugar num tempo próprio – que é o da passagem do século XIX para o século XX –, tempo propício à questionação da unidade do sujeito e das fronteiras da identidade” (Reis 2001: 65). Osvaldo Silvestre situa entretanto esta questão geral no âmbito particular deste estudo:

A modernidade de Vário não é, [do] ponto de vista [da heteronímia], tão radical quanto a de Pessoa, o que não surpreende se atentarmos a que os seus mestres tutelares no moderno – Pound, Eliot, Saint-John Perse – se ficaram por aquelas modalidades de despersonalização como que obrigatórias no primeiro terço do século XX, mas longes dos abismos pessoais, reconduzíveis a versões moderadamente agónicas da máscara ou do *nom de plume*. (Silvestre 2008: 633).

O que nunca chegou a suceder com João Vário foi esse caso com que Eduardo Lourenço define Fernando Pessoa: “Ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é, textos que exigem vários autores” (1981: 24). Os fluidos critérios temáticos ou genológicos que distinguem os nomes literários de João Manuel Varela aceitariam sem conflito autoral a exclusividade do já suficientemente adjetivo e muito verosímil ‘João Vário’.

A compreensão do caso de João Vário deve fazer-se, portanto, com o contributo do contexto literário cabo-verdiano, incluindo o quadro histórico coevo e a crítica que com ele dialoga. Ora, conforme ficou dito a propósito do prefácio de Tiofe ao *Primeiro Livro de Notcha*, a “«doutrina dos estudos africanos»” dominante naquela época ambicionou “acompanhar, solidariamente, os processos de emancipação dos povos africanos” (Silvestre 2008: 631). Este escopo trouxe para o campo da crítica literária – e para as leituras que opõem Vário a Tiofe, em

---

<sup>173</sup> Ana Rodrigues refere-se ao ensaio de Gabriel Mariano sobre o uso generalizado de “nominhos” em Cabo Verde, “Nome de casa e nome de igreja” (cf. Mariano 1991: 83-93). O primeiro argumento da sua refutação do uso de “nominhos” por parte de João Manuel Varela apoia-se, contudo, num equívoco: ao contrário do que escreve a investigadora, um antropónimo português pode ser adotado como “nome-de-casa”, e é-o em muitos casos. Tal não invalida, entretanto, a sugestão de radicação etnográfica ou de desenraizamento implicada nos nomes Notcha, Didial e Vário, como ocorre também em Osvaldo Silvestre (2008: 630). Já “o carácter não aleatório” das assinaturas, ele ver-se-á matizado tanto pela confluência de João Vário e T. Tio Tiofe no *Exemplo Coevo* como pela muito problemática atribuição de *Sturiadas* a G. T. Didial.

<sup>174</sup> A admiração pelo italiano é testemunhada por João Vário no texto “Eça de Queirós e eu”: “Pirandello, a quem me une uma grande admiração de longa data”. (Texto publicado no jornal *A Semana*, da Praia, a 13 de outubro de 2000, e consultado em <http://www.instituto-camoes.pt/icnoticias/noticias00/eq18451900.htm>, a 23 de maio de 2010). Se Eduardo Lourenço afirmou que os heterónimos de Pessoa reivindicaram “um direito à existência digno das melhores peças de Pirandello” (1981: 24), a João Vário terão interessado sobretudo as questões da identidade pessoal dramatizadas pelo italiano (mais do que a mistificação pessoal em torno da existência real dos seus heterónimos).

particular – um quadro categorial, disposto em dois blocos antagónicos, representando, de um lado, o desenraizamento, a poesia pura, a máscara branca ou a literatura ocidental, e do outro lado, opondo-se-lhes, o enraizamento, a poesia empenhada, a pele negra e a literatura africana. A partir deste esquema de oposições, que convida João Vário a “utilizar um outro pseudónimo” (PLN: 13), Russel G. Hamilton (1978 e 1984), David Brookshaw (1996) ou Leonel Cosme procuraram fazer de T. Tio Tiofe a genuína e legítima face que, até ao irromper de Notcha, se escondera por detrás da *persona* greco-latina de João Vário<sup>175</sup>. É preciso reconhecer, entretanto, (como fazem Alberto Carvalho, Ana Salgueiro Rodrigues e Osvaldo Manuel Silvestre)<sup>176</sup>, que os próprios paratextos de Vário estão marcados por estas perspetivas dicotómicas – ainda que dispensem os juízos de valor que opunham as vertentes *africana* ou *européia* da sua obra. Tal disputa serviria aliás um sistema heteronímico de tipo pessoano – mas as opiniões críticas de Vário e de Tiofe (como as de Didial, aliás) são, pelo contrário, inteiramente coerentes.

A minha leitura aceita, portanto, a desadequação parcial das duas categorias que a teorização de Vário não distingue – a pseudonímia e a heteronímia –, mas crê que os nomes literários adotados por João Manuel Varela estão mais próximos do primeiro do que do segundo caso. A heteronímia, quer se prolongue no tempo criativo, como em Fernando Pessoa, quer se circunscreva a uma só obra, como em António Quadros, o pintor, requer uma biografia independente da do autor empírico – quer dizer, atribuída a “personagens que não são pseudónimos” (Sena 1984: 324) –, o que não sucede nunca com João Vário. Além disso, não existe obra literária publicada sob o nome de João Manuel Varela, como o próprio não deixou de assinalar (2EIA: 164)<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> Tiofe desenvolve a sua reparação dos “desacertos da crítica” na oitava epístola ao irmão António. Na enciclopédia *Biblos*, da Editorial Verbo, Leonel Cosme parece atribuir a T. Tio Tiofe o núcleo da obra de Vário: “Em 2000, Tiofe reúne num único livro, editado no Mindelo, as nove obras escritas, até 1998, sempre com o mesmo título associado: *Exemplos*”. (Cf. *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. V, Lisboa-São Paulo, Verbo, 2005, p. 431). Algo idêntico sucede, aliás, com Arménio Vieira, apresentado na mesma enciclopédia como o poeta que opõe “à tópica anterior do evasãoismo e da resignação” uma nova “consciência coletiva” de protesto e intervenção social (cf. *idem*: 846-847).

<sup>176</sup> Alberto Carvalho afirma que estes paratextos de “intencionalidade didática” são aduzidos para “dirigirem a legibilidade no sentido de uma entronização de uma abordagem sob tutela autorial” (2004: 12). Escudando-se neste investigador, Ana Salgueiro Rodrigues admite também que “muitos destes apontamentos autorreflexivos devem ser lidos com cuidado, dado que, por vezes, tentam conduzir a legibilidade dos textos, à revelia do que estes permitem como leitura possível ou aceitável” (2010: 111). Em sentido idêntico, Osvaldo Silvestre aponta a possibilidade de rastreamos em *Exemplos*, – “contra declarações enfáticas do próprio autor” –, “ocorrências da circunstância cabo-verdiana e (...) africana” (2008: 633).

<sup>177</sup> Recorda Joel Serrão, em *O Primeiro Fradique Mendes*, que nos casos de heteronímia “o nome civil do criador (...) também [assume] responsabilidades de autoria própria – e é o caso exemplar de Kierkegaard ou de Fernando Pessoa” (Serrão 1985: 177), dois escritores importantes para João Vário. A génese filosófica, religiosa e ideológica do Fradique Mendes de Antero de Quental, ou a classificação do autor dos *Boleros de Pã* como “heterónimo de uma geração” (*idem*: 197), como se quis T. Tio Tiofe, poderiam sugerir certa relevância de Fradique Mendes no caso cabo-verdiano; mas o facto de G. T. Didial ter lido apenas algum Eça de Queirós em meados da década de 1970 exclui essa possibilidade. Outro modelo, distinto ainda do de João Vário, seria representado pelos *Monólogos Dramáticos* de Robert Browning, que tomam uma personagem histórica ou fictícia como locutor do poema. O processo foi também usado por T. S. Eliot, que criou J. Alfred J. Prufrock, ou

As biografias que poderíamos cotejar com a de João Manuel Varela seriam talvez as das personagens que, nos textos poéticos ou ficcionais, são (quase sempre) homónimas dos diferentes autores: o “João” dos *Exemplos* (“E chamou-se João ao menino.”), o “Timóteo” ou o “Jom” do *Livros de Notcha* (“Eu, pois, Timóteo, dito Jom, filho de Bia”...), o “Geunzim Didial”<sup>178</sup> dos *Contos de Macaronésia* (“Ouve uma coisa, Geunzim.”, “Mas o doutor Didial saberá”...) <sup>179</sup>. Estas personagens intratextuais – as únicas do sistema de João Vário, aliás – não devem, contudo, confundir-se com os vários narradores poéticos ou ficcionais nem, e sobretudo, com os três nomes dos autores das diferentes obras.

Apesar disso, o jogo de espelhos entre os nomes autorais (Vário, Tiofe e Didial), os narradores poéticos ou ficcionais (Jom, João ou Geunzim) e as personagens literárias (Notcha, Dr. Didial ou Pereira) pode, em certos casos, estimular e nortear a leitura transversal da obra de João Vário. A exploração das hipóteses que procuram explicar o “advento do talento” – predestinação ou acaso?, herança ou mutação genética? – constitui um desses casos. O narrador de “No Zoo de Antuérpia”, de *Contos de Macaronésia I*, relata o episódio de um amigo, “físico teórico de renome internacional”, negro dos trópicos, de apelido Pereira, que receberá em breve a visita da mãe: “Há 13 anos que a não vê. A última vez que a viu, tinha ele 22 anos, estava no penúltimo ano da Universidade e fora de visita à terra” (CMI: 34). Estas datas, conforme esclarece T. Tio Tiofe (2EIA: 177-178), são as da biografia de... João Manuel Varela. Tiofe recorda aliás a notícia da morte de Camus, que recebe na véspera do regresso a Lisboa, em Janeiro de 1961; o físico Pereira, por sua vez, está “demasiado impressionado com [certa] narrativa autobiográfica de Camus” (CMI: 39)<sup>180</sup>, conforme esclarece o narrador de “No Zoo de Antuérpia”. Esta personagem homodiegética, ou que partilha o protagonismo da narrativa com o amigo Pereira, representa no conto a explicação do talento através da predestinação, hipótese que o espírito científico de Pereira contesta. O assunto traz à memória do narrador certa obra de certo amigo que não vê há muito, e que designa apenas pelo pseudónimo poético:

---

Konstandinos Kavafis, em cujas máscaras poéticas Jorge de Sena viu “a multiplicação do autor nas vicissitudes e nas eventualidades da vida humana” (apud Lourenço 2010: 357). Em Portugal, registem-se os casos recentes de “Zoo dos Homens”, de António Osório, ou *O Acidente*, de Jorge Gomes Miranda, uma sequência de poemas e um livro que dão voz, respetivamente, a animais mais ou menos exóticos e a objetos do chão quotidiano. Já Paulo Teixeira, à maneira de Konstandinos Kavafis, atribui a locução de muitos dos seus poemas a figuras da história da literatura e das artes.

<sup>178</sup> É este o nome adotado na carta-poema de Corsino Fortes, atribuída a “Bia d’Ideal” e endossada ao filho “Junzin”. Recorde-se, entretanto, a devoção biográfica de Tiofe quando faz as contas aos anos que esteve sem ver a mãe e coteja os resultados com o poema de Corsino Fortes (cf. 2EIA: 177).

<sup>179</sup> “Juga”, protagonista de *O Estado Impenitente da Fragilidade* (“Juga é um poeta, é óbvio.”, escreve o amigo Pedro), não partilha o nome de G. T. Didial, facto que apenas pode corroborar a assistemática onomástica em João Vário.

<sup>180</sup> A narrativa autobiográfica *Le Premier Homme*, sobre a infância de Camus e a relação com os seus pais, foi publicada apenas em 1994. A distância afetiva na relação com a mãe, em discussão no conto de G. T. Didial, parece mais próxima da abertura (e do desenvolvimento) de *L’Etranger*: “Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.”, etc. Mas João Vário leu este romance quando ainda vivia e estudava em Cabo Verde.

Vejo (...) com tolerância ou compreensão essa obstinação: se se não aceita a predestinação, será, pelo menos, necessário interpretar cientificamente o advento do talento. Lembrei-me dessoutro amigo, que perdi há muito de vista, João Vário de seu nome de poeta, que propôs no livro 3 de *EXEMPLOS*, *Exemplo Dúbio*, uma meditação poética sobre o assunto. Duvido que ele tenha sido convincente. (CMI: 41)<sup>181</sup>.

Adiante veremos o que poderia ter suscitado as dúvidas deste narrador; entretanto, devemos regressar aos nomes literários de João Vário. Apesar da distinção autoral por modo literário sugerida na expressão “João Vário de seu nome de poeta”, o que mais sistematicamente parecia regular este sistema, tornando-o talvez semi-heteronímico, era uma espécie de atribuição antroponímica por repertórios temáticos: o universalista, de Vário, o africanista, de Tiofe, e o macaronésico, de Didial<sup>182</sup>. A atribuição de *Sturiadas* a este último, “um poema épico tendo a África como tema” (Didial 2008: 77), e o fechamento dos *Livros de Notcha* no arquipélago de Cabo Verde (cf. SLN: 183), comutando as atribuições geográficas destes dois nomes, vieram entretanto baralhar estes dados. Tanto que essas deslocções decorrem não apenas nas esferas temáticas (pense-se num “Canto V” de *O Primeiro Livro de Notcha*, por exemplo) mas também em termos genológicos: G. T. Didial, que parecia ser o pseudónimo ficcionista de João Vário, será agora autor de um poema épico, nos moldes ensaiados por T. Tio Tiofe.

Embora nem sempre muito explícita, talvez na produção ensaística se possa, afinal, surpreender uma maior coerência temática autoral: Tiofe publica três “Epístolas” situadas no sistema literário cabo-verdiano; João Vário partiu do sistema português, enquanto autor de *Horas Sem Carne* (1958) e editor da *Êxodo* (1961), para se centrar depois nos *Exemplos* ou em outros poetas cabo-verdianos (e.g., Jorge Carlos Fonseca); G. T. Didial, enfim, escreve sobre prosadores (e.g., Eça de Queirós) ou sobre artes plásticas e performativas (e.g., pintura e bailado). Reitere-se, a propósito de todos estes ensaios, que não se verificam entre eles quaisquer divergências estéticas ou ideológicas, como sucedia nos textos assinados por alguns dos principais heterónimos de Fernando Pessoa (que, como se sabe, chegaram a polemizar entre si).

É possível, finalmente, que estejamos perante um desses casos em que a criação artística não tem lugar na teoria estabelecida, e o sistema de João Vário se situe afinal numa zona de fronteira ou ainda por reconhecer. A partir do exposto, só podemos chegar a formulações contingentes. João Vário seria, primeiramente, o pseudónimo literário de João Manuel Varela, que

---

<sup>181</sup> No livro que dedica a João Vário, José Luiz Tavares recupera esta noção de destino ou predestinação quando refere a “imperturbabilidade dos desígnios/ tão para sempre lavrados/ à hora do nosso prodigioso nascimento” (Cf. *As Irrevogáveis Trevas*, poema 33, p. 58).

<sup>182</sup> Noutra perspetiva, os nomes literários de João Vário acompanhariam as deslocções (sincrónicas ou diacrónicas) pelos sistemas literários português (*Horas sem Carne*), europeu (*Exemplos*), afro-cabo-verdiano (Timóteo Tio Tiofe), cabo-verdiano (*Segundo Livro de Notcha*) ou macaronésio (G. T. Didial). Também aqui, porém, a deslocção de Tiofe para Cabo Verde, no segundo *Notcha*, a atribuição a G. T. Didial da épica africana *Sturiadas* ou confluência de Tiofe e Vário no *Exemplo Coevo* impedem qualquer categorização geocultural.

vem a transitar, sem conflitos autorais, do juvenil *Horas Sem Carne* para os *Exemplos* da maturidade. O escritor João Vário adota depois os pseudónimos T. Tio Tiofe, para o ingresso político na África das Independências, e G. T. Didial, para o regresso biográfico à Macaronésia natal. A configuração de G. T. Didial enquanto síntese das duas vertentes da(s) obra(s) anterior(es), além da vivência no continente africano, terão favorecido, enfim, a atribuição de *Sturiadas* a este pseudónimo.

Sem qualquer traço biográfico particular, Vário, Tiofe e Didial seriam ainda pseudónimos do mesmo ensaísta, como acabámos de ver. Arriscando uma formulação afirmativa, esta proposta apontaria para a possibilidade de o sistema de nomes literários de João Vário vir a ser usado “para criticar uma dada formulação teórica” – aquela que surgiu em torno da heteronímia pessoana, neste caso –, mesmo que não encontremos nos seus paratextos “figurações de um outro pensamento «teórico» ou teorizável” (Gusmão 2010: 90). É possível, aliás, que tal teorização esteja já a decorrer em alguns textos críticos de J. L. Hopffer C. Almada. A não ser assim, estaremos a marginalizar uma escolha por delito de incompatibilidade teórica com a heteronímia estabelecida por Fernando Pessoa – exemplo estreme do *lirismo dramático*<sup>183</sup> – e pelo discurso crítico sobre ela produzido e instituído.

Concluindo: se quisermos insistir num modelo português para a explicação do sistema autoral de João Vário, talvez nos seja mais útil convocar o exemplo ostensivamente ortónimo de Jorge de Sena, para quem a poesia nunca deixou de ser uma forma de testemunho biograficamente estimulado. Ou, no plano internacional, T. S. Eliot, cuja teoria da impessoalidade poética nunca foi impedimento para a emergência do biográfico, como sucede em particular nos *Four Quartets*, uma das mais copiosas fontes estilísticas e temáticas dos *Exemplos*<sup>184</sup>. Complexa e irresoluta, a obra de João Vário move-se em torno de alguns temas e opções discursivas muito iterativos e interrelacionados, já que atuam de forma semelhante em diferentes cenários genológicos ou culturais. Os nomes de T. Tio Tiofe e G. T. Didial são sinais desse universo *vário* e da sua anónima multidão.

---

<sup>183</sup> Aliás, nem a própria obra de Fernando Pessoa escapou à análise daqueles traços que acusam a presença de uma identidade superior aos heterónimos, e à qual todos eles devem uma peculiar *visão do mundo* e da sua expressão artística.

<sup>184</sup> “For a poet who has such success, in his heyday, in importing the yardstick of impersonality into criticism, Eliot’s poetry is astonishingly personal, not to say autobiographical” (Coetzee 2002: 3).

## II.1.2. A formação de João Vário: de *Horas sem Carne* à revista *Êxodo*

Em abril do ano 2000, na secção “Arquivo Literário” da revista *Anais*, dirigida por João Manuel Varela<sup>185</sup>, foi divulgada uma carta expedida por Jorge de Sena, desde o Brasil, e datada de 1961. A missiva era dirigida a um “grupo de jovens poetas, entre os quais João Vário”, e seguia acompanhada pelo então inédito “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” (cf. Varela 2000b: 125). O autor de *Fidelidade* agradecia a oferta da revista *Êxodo*, nesse ano publicada em Coimbra, e, em particular, o elogio que lhe dirigira o seu diretor, no “Texto 1”, que abre a publicação. O signatário da justa catilinária contra o ambiente literário português, (na apreciação de Jorge de Sena), tinha 23 anos, era estudante de Medicina, e publicara em 1958 um livro de poemas intitulado *Horas sem Carne*, que logo retiraria do mercado<sup>186</sup>. Esta rejeição decorria de uma mudança fulcral nos interesses e nas exigências literárias do jovem autor: acontecida entre 1958 e 1961<sup>187</sup>, ela viria a condicionar toda a sua obra poética, publicada nas quatro décadas seguintes. Será conveniente, portanto, e antes de retermos esse fundador “Texto 1”, localizar o quadro de referências que produz *Horas sem Carne* e rastrear, ao mesmo tempo, o percurso intelectual que conduziu João Vário à criação dos *Exemplos* e dos *Livros de Notcha*.

Quando estudante do liceu, no Mindelo, entre 1949 e 1956, João Vário foi aluno de Baltasar Lopes da Silva e de António Aurélio Gonçalves. Nas aulas de filosofia, escutou as dissertações do autor de *Noite de Vento* sobre Dostoiévski, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé ou Oscar Wilde, e estudou, entre outras obras e autores, *Os Lusíadas* e Júlio Dinis. Conhece entretanto Corsino Fortes, em 1953, e no ano seguinte redige curtas narrativas de carácter fantástico. Começa a escrever *Horas sem Carne* em meados de 1956 (ainda em Cabo Verde, portanto), num período em que lê Antero de Quental, Miguel Torga, José Régio e *O Estrangeiro*, de Albert Camus, além da escassa produção insular publicada no boletim *Cabo Verde*. Chegado a Coimbra, em outubro do mesmo ano, contacta com as obras de Pascoaes e Pessoa, de alguns surrealistas franceses e com “ensaios de Ortega y Gasset sobre a arte”<sup>188</sup> (2EIA: 150). A propósito de “certo pendor teológico”

---

<sup>185</sup> Publicada pela Academia de Estudos de Culturas Comparadas, sediada no Mindelo e dirigida igualmente por João Manuel Varela. Entre os meses de abril de 1999 e 2001 saíram sete números desta revista, que pretendeu e soube antecipar-se à criação da Universidade de Cabo Verde. O seu “perfil de sóbria e exigente erudição” fizeram dela, na opinião de Osvaldo Manuel Silvestre, “uma publicação única nos PALOP e, a seu modo, em todo o universo da lusofonia” (cf. “Uma publicação para os anais de Cabo Verde”, in [http://www.home.no/tabanka/literatureart.htm#\\_Toc125898333](http://www.home.no/tabanka/literatureart.htm#_Toc125898333), acessado a 20 de abril de 2011).

<sup>186</sup> A inclusão de poemas de *Horas sem Carne* em antologias organizadas por Jaime de Figueiredo (*Modernos Poetas Cabo-Verdianos*, 1960), António Ramos Rosa (*Líricas Portuguesas*, 1969), Manuel Ferreira (*No Reino de Caliban I*, 1975) ou Mário Pinto de Andrade (*Na Noite Grávida de Punhais*, 1975), aconteceu, portanto, contra a vontade do autor (cf. Tiofe 2001: 134-135).

<sup>187</sup> Com data de edição de 1958, o livro *Horas sem Carne* saiu das oficinas da Coimbra Editora ainda em 1957. O número único da revista *Êxodo*, que se previa não periódica, é da primavera de 1961 (cf. Tiofe 2001: 151).

<sup>188</sup> A teoria artística de Ortega y Gasset será também importante para José Luiz Tavares. Registe-se entretanto uma asserção de *A Desumanização da Arte* muito adequada ao *Exemplo Geral* de João Vário: “Toda a arte jovem é impopular e não por acaso ou acidente, mas em virtude do seu destino essencial” (Gasset 2008: 61).

presente em parte da sua obra, disse João Vário a Michel Laban que a importância do livro contemporâneo desta aprendizagem, *Horas sem Carne*, não passaria da “mera curiosidade bibliográfica para os que se aperceberem de que essa linha de inquietação [com o divino] é retomada na ficção de Didial” (1992b: 463). Apesar desta reserva, deve reconhecer-se que outros aspetos daquele livro anunciam parte importante do que viria a ser a poesia dos *Exemplos*. Esta convicção e o problema das deslocções de Vário no âmbito dos sistemas literários português e cabo-verdiano justificam que nos detenhamos preliminarmente neste livro de estreia.

Em “Não é para mim”, sexto poema de *Horas sem Carne*, Vário responde ao Jorge Barbosa de “Não era para mim”, incluído em *Caderno de Um Ilhéu*<sup>189</sup>. E se Jorge de Lima dirá ao mesmo Jorge Barbosa que “nascer poeta é sempre um mal/ seja onde for”, Vário adverte, por seu lado, que nunca serão garantia de “sossego” essas consolações longínquas, oriundas da natureza ou da sociedade, que o autor de *Arquipélago* lamenta não alcançar (cf. HSC: 17-18). Era este o único envio explícito ao sistema literário cabo-verdiano presente no livro de estreia de João Vário; ele foi suficiente, contudo, para alimentar a tese do seu desenraizamento voluntário. Se, por um lado, estes “discretos vestígios insulares” (Ferreira 1988: 253) ou “escassas referências a Cabo Verde” (Hamilton 1978: 164) não se repetiam em *Exemplo Geral* e se, por outro lado, o autor repudiava *Horas em Carne* escassos meses depois da sua publicação, isso significava, para estes comentadores, que era afinal Cabo Verde que Vário pretendia rasurar da sua obra. A relevância atribuída pela crítica nacionalista às reminiscências cabo-verdianas na juvenília de Vário tem o propósito de enfatizar o delito universalista que lhe é imputado, mesmo que para tal seja necessário proceder à “manipulação da verdade” (8EIA: 300). É justamente o que acontece quando, na “versão revista” do artigo “Corsino Fortes, João Varela e a «nova» poesia cabo-verdiana”, Russel G. Hamilton faz destas “escassas referências a Cabo Verde” um conjunto de propriedades que transformam *Horas sem Carne* numa “coleção de poemas caracteristicamente cabo-verdianos” (Hamilton 1984: 205), conforme recorda ainda a oitava epístola de T. Tio Tiofe.

É sobre a “matriz portuguesa muito reconhecível nesses poemas, de Antero a Régio ou Torga” (Silvestre 2008: 632)<sup>190</sup>, que deverá agora incidir a nossa atenção. As duas partes do pequeno livro, “Dos Homens” e “De Deus” (com vinte e com cinco poemas, respetivamente),

---

<sup>189</sup> O hipotexto de Jorge Barbosa, dedicado ao “Dr. Marcelo Caetano” foi considerado por Inocência Mata “um dos poemas mais políticos publicados em vida pelo autor” (2008: 449); e disse Manuel Veiga, sobre o mesmo texto, que “o drama do poeta é o drama da sua ilha” (1994: 36). Recorde-se que *Caderno de Um Ilhéu*, Prémio Camilo Pessanha, fora publicado em 1956 e que no verão deste ano João Vário lera, por exemplo, os artigos de Jaime de Figueiredo e António Aurélio Gonçalves sobre a poesia de Osvaldo Alcântara (publicados nos números 78, de Março, e 80, de Maio, do boletim *Cabo Verde*).

<sup>190</sup> O único poema de forma fixa, o soneto “Transfiguração”, pode acusar essa herança de Antero de Quental, poeta sensível tanto ao fraternal Jesus de Nazaré como, numa fase posterior, ao salvífico Jesus Cristo. Afirma o Tiofe da “Primeira epístola” que, aos 16 anos, nenhum poeta o impressionou ou lhe interessou tanto como Antero de Quental; e conclui: “Sinal, talvez, de que já então eu era o poeta que havia de ser, que hoje sou” (1EIA: 139). O ambiente fantástico encenado em “Transfiguração” talvez se aproxime, por seu lado, das narrativas coevas do futuro G. T. Didial.



revelam-se, na verdade, muito devedoras das reflexões em torno do silêncio de um *ignoto deo* ou de um *deus absconditus* presentes na poesia de José Régio, bem como, em menor grau, de Miguel Torga, com quem parece partilhar ainda certa consciência da miséria da “nossa (...) biologia” (HSC: 19). Mas o tratamento poético das crises de fé e das suas implicações no entendimento da condição humana, que o cabo-verdiano situa na última estação adolescente (cf. Vário 1992b: 463), é também característico da geração dos católicos progressistas ou, como escreveu Ruy Belo, dos “vencidos do catolicismo”, com quem o jovem poeta contactou em Coimbra e em Lisboa<sup>191</sup>.

A técnica da enumeração e o tema da consciência do fluir do tempo, ambos inscritos na epígrafe de *Horas sem Carne*, colhida no poema “Le Lac”, de Lamartine, hão de perseverar na poesia dos *Exemplos*: “Eternité, néant, passé, sombres abîmes/ que faites-vous des jours que vous engloutissez?”. A meditação sobre a voragem do tempo e a inevitabilidade da morte, longamente exercitada em *Exemplo Geral*, tem já expressão nesta consciência ovidiana do “tempo devorador das coisas” (“Tempus edax rerum”). Em *Horas sem Carne*, essa consciência está impressa nas formulações da *vita brevis* (“Onde se poderá fugir à loucura das horas?! Onde esconder-se/ à morte que chega?”, HSC: 16) e na confissão de um quotidiano frustrado por essa consciência (“Mas sinto os dias/ escoarem-se indiferentes”, HSC: 37). É porém esta passagem ininterrupta do tempo que, em determinado momento, antecipa a vibração mística tratada na segunda parte do livro: “Caem horas na vida da noite,/ horas repassadas/ de opacidade mística...” (HSC: 29). Assim, depois de um conjunto de poemas dedicados à condição do homem contemporâneo, que sofre a sua “própria biologia” e possui apenas “uma verdade/ fatal e rasteira” (HSC: 19), surgem no final do volume cinco textos consagrados ao “eterno silêncio de Deus”:

Derramas-Te infinitamente no tempo  
sobre nós e dás-nos uma forma ambígua  
em que dizem Te escondes e passeias ignorado.

[...]

E, no entanto, persistes em nós, miragem ou inquietação permanente  
materializada de mil modos como existência real no nosso espírito  
perturbado e ávido de Ti. (HSC: 45-46).

Os cinco poemas da sequência “De Deus” respondem ao tema da *vita brevis* com o místico *Gottes Zeit*: o tempo das eternas *horas sem carne*. E ao poeta parece ter sido concedida a *ars longa*, anterior e posterior ao homem, esse “fogo sagrado” do Deus criador: “Só o poeta vive com

---

<sup>191</sup> Sem referir o tratamento do assunto por parte de outros poetas, Tiofe diz o seguinte: “Na verdade, na altura da escrita desse meu primeiro livro, e isso está nele bem espelhado, eu atravessava o período de discussões metafísicas por que passam muitos adolescentes” (8EIA: 300). O assunto fora também exposto na entrevista a Michel Laban (1992b: 463), onde João Vário reconhece que o seu pseudónimo nuclear se inspirou no caso de José Régio (*idem*: 467).

a lenda, o poeta é a lenda/ a ressurreição da flor/ da fantasia/ nas mãos indecisas do ser” (HSC: 27). Começa aqui a viagem, depois dirigida para os arrabaldes da linguagem, ao longo da qual João Vário procurou vasculhar o mistério da condição humana e as possibilidades do seu (re)conhecimento. Entretanto, no “Texto 1” da revista *Êxodo*, secundando a tese de Eduardo Lourenço sobre a contrarrevolução presencista, Vário renegava os mestres e, conseqüentemente, os poemas de *Horas se Carne*, ambos vítimas do “culto desenfreado do eu, culto dirigido no pior sentido, de pouca ou negligente ou nenhuma informação cultural” (Vário 1961: 2).

Até à sua transferência para Lisboa, onde reencontrará Corsino Fortes, no outono de 1961, Vário leu e estudou Saint-John Perse, Ezra Pound, T. S. Eliot, Konstandinos Cavafis, Salvatore Quasimodo, Federico García Lorca, Jorge de Sena e Vladimir Maiakovski. O ainda estudante de Medicina envolve-se entretanto no meio literário português, discutindo em Coimbra com Rui Mendes, Eduíno de Jesus, Luís Veiga Leitão ou Aureliano Lima e em Lisboa com Ruy Belo, José Blanc de Portugal ou Almeida Faria. Testemunham esse envolvimento as reações, em conversa ou por carta (de Ruy Belo e de David Mourão-Ferreira), às teses apresentadas no “Texto 1” de *Êxodo*<sup>192</sup>. De acordo com o relato da segunda epístola de Tiofe, é na sequência da publicação do número único desta revista, na primavera de 1961, que começa a esboçar-se a “primeira versão da obra que se chamaria depois *O Primeiro Livro de Notcha*”, encetada, como vimos já, com o propósito de “contribuir para uma renovação da poética cabo-verdiana” (2EIA: 151). Anos depois, na entrevista a Michel Laban, Vário revela a influência que tiveram sobre a criação de *Notcha* as discussões literárias com “[Gabriel] Mariano e um ou outro leitor e compatriota” (1992: 461). Coerentemente, os textos que assina na revista coimbrã não incluem qualquer referência explícita à literatura de Cabo Verde (ou às literaturas africanas). É por dentro do sistema literário português, e enquanto poeta português, que Vário problematiza a mudança que crê necessária, estabelecendo as suas normas programáticas e apresentando o “Canto Primeiro” do futuro *Exemplo Geral*<sup>193</sup>. A necessidade de acertar o passo com a Europa, muito insistente na crítica do cabo-verdiano, insinua, portanto, essa aspiração transnacional ou cosmopolita herdeira da ideia de *Weltliteratur*. Vário quer ver surgir uma poesia que não seja *apenas portuguesa* – e oferece um Canto I como *exemplo geral* dessa poesia necessária. Ao contrário do que foi depois afirmado em diferentes lugares, este desejo de universalização não conduzirá, porém, a um estado de “poesia pura”, tal como a entenderam Stéphane Mallarmé ou Paul Valéry. A anotação biográfica de *Exemplo Relativo*, o contexto histórico de *Exemplo Precário* ou a convergência de ambos em

<sup>192</sup> Também Fernando Assis Pacheco reconhece, na sua revisão a *Exemplo Geral*, que, depois do “Texto 1” de *Êxodo*, “alguns críticos esperavam, com certa curiosidade, a estreia em volume de João Vário” (Pacheco 1967: 397).

<sup>193</sup> Deste facto deu também conta Ana Salgueiro Rodrigues, que escreve: “Ainda que o texto publicado em 1961 coloque Varela no contexto do sistema literário português, do qual, com o seu exílio europeu (...) e com a independência cabo-verdiana, o autor inequivocamente se distancia, ele apresenta, desde logo, o perfil do projeto literário que manterá até ao final da sua vida” (2010: 112).

*Exemplo Coevo* evidenciam o propósito da manutenção quase constante de um fundo circunstancial nos palcos da reflexão lírica de João Vário.

O “Texto 1” da revista *Êxodo* pode ser lido como o manifesto programático de um grupo de poetas residentes em Coimbra e do qual faziam parte, entre outros, Rui Mendes, Eduíno de Jesus e Luís Serrano. O primeiro deles escrevera uma recensão crítica sobre *O Amor em Visita*, publicada no número único do *Jornal de Poesia* (1958) (esta publicação, proibida pela censura, contara também com a direção de João Vário). Três anos depois, na secção “Testemunho” da revista *Êxodo*, é o próprio Herberto Helder que publica o seu primeiro ensaio, intitulado “Ofício de Poeta”<sup>194</sup>. Embora Vário não o declare explicitamente, quer o madeirense quer Ruy Belo, além de Jorge de Sena, são nomes fundamentais para o enquadramento geracional dos *Exemplos*<sup>195</sup>.

O programa poético proposto no “Texto 1” desenvolve-se a partir de duas questões complementares: “Que poesia se faz atualmente em Portugal?” e “Como fazer poesia que não seja apenas «poesia portuguesa»”? O diagnóstico de João Vário percebe a permanência de “uma poesia menor, uma poesia de pequeníssima informação cultural” (Vário 1961: 1), devedora da importação superficial dos nomes mais divulgados do simbolismo e do surrealismo franceses, como Mallarmé, Verlaine, Éluard, Aragon e Prévert, além dos dois poetas da língua alemã traduzidos por Paulo Quintela, Hölderlin e Rilke<sup>196</sup>. A perseverança do magistério de Régio e Torga, – poetas “de antes de Pessoa”, a quem era urgente regressar –, testemunham a estagnação da lírica portuguesa contemporânea.

A ultrapassagem deste estágio deverá realizar-se pelo estudo e assimilação profunda da grande poesia universal árabe, hebraica (da Bíblia), egípcia (do *Livro dos Mortos*), grega (Homero), latina (Virgílio, Horácio), medieval (Dante) e renascentista (Shakespeare); e também dos grandes poetas da contemporaneidade ocidental, nomeadamente Eliot, Pound, Perse, Kavafis, Maiakovski, Quasimodo e Lorca. Será também necessário ler a melhor prosa do século, nomeadamente Joyce, Proust e Kafka, bem como as filosofias da existência propostas por

---

<sup>194</sup> Diana Pimentel transcreve integralmente este texto em *Ver a Voz, Ler o Rosto – Uma Polaróide de Herberto Helder* (2007: 159-164). A ensaísta lembra que a revista se destinava aos poetas “De Menos de Trinta Anos”. Herberto Helder, na altura com 31, é o primeiro “testemunho” do “vivo diálogo com a poesia imediatamente anterior”, conforme propunham os editores de *Êxodo* (cf. Pimentel, *op. cit.*, p. 159).

<sup>195</sup> Um indício revelador da comunhão com estes dois poetas portugueses encontra-se num depoimento de Ruy Belo sobre o autor de *Fidelidade*: “E João Vário – onde andaré ele? – e os moços da revista *Êxodo*, falavam de Jorge de Sena como de um mestre. Que posso eu dizer?” (Belo 1984: 466). Em 1971, Eduardo Lourenço encontra em Jorge de Sena uma “suma de tudo quanto a nossa consciência moderna tem caldeado”. Acrescenta, na linha do João Vário de 1961, que a “tensão (...) corrosiva a que [Sena] submete a sua (...) visão das coisas [torna] impossível uma boa-consciência poética do género das que estruturam as mais orgânicas aventuras da geração anterior, como as de Torga e de José Régio” (Lourenço 2003: 178).

<sup>196</sup> Lembrou Arnaldo Saraiva que “na década de 50 a poesia portuguesa conhece a sua mais intensa fase rilkiana. (...) Por isso mesmo é que também na década de 50 se multiplicam os ataques de alguns críticos aos rilkianos”: o mais veemente, Jorge de Sena, referia-se em 1961 aos “«numerosos ‘rilkinhos’ que prosperam por esse mundo fora»” (Saraiva 1984: 22). Em 1953, por exemplo, António Ramos Rosa distinguira em Vítor Matos e Sá uma “estrutura poético-filosófica comum à de Rilke”, porém distinta “daqueles casos em que a influência do poeta alemão era exclusivamente epidérmica, por mero efeito de moda” (Mendes 2000: 17).

Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Jaspers e Merleau-Ponty; enfim, seria urgente conhecer também os ficcionistas que dela partem e a desenvolvem, como Sartre, Simone de Beauvoir, Camus ou Malraux. Ambas, filosofia e prosa contemporâneas, precisam de se comprometer com a fatura poética. Só trabalhando com a herança dos clássicos do passado e do presente se poderia superar as fronteiras da demasiado restrita nacionalidade poética<sup>197</sup>.

Este manifesto programático reproduz, naturalmente, alguns aspetos da discussão contemporânea em torno da poesia portuguesa. Os dados mais imediatos dirão respeito, em geral, ao desejo de sintonização com a poesia europeia ou ocidental e com a assimilação das filosofias da existência<sup>198</sup>; bem como, em particular, à crescente valorização de Fernando Pessoa e à ultrapassagem da herança presencista. Haviam passado escassos meses desde a edição Galhoz da *Obra Poética* (que Jorge de Sena, por exemplo, recebera com as memórias dos seus “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa”). Entretanto, Eduardo Lourenço agitara as águas críticas ao publicar, no *Comércio do Porto*, o ensaio “*Presença* ou a contrarrevolução do modernismo” (1960), cuja tese, como acabei de apontar, surge secundada por João Vário<sup>199</sup>. Ora, a questionação radical da “certeza de si”, que no cabo-verdiano se resolve no paradoxo da “inefável identidade”, não assoma ainda em *Horas sem Carne* – palco onde o drama pessoal se encena recorrendo às mediações ainda seguras “Dos Homens” e “De Deus” (cf. Lourenço 2003: 141).

Mas a tese do ensaísta português exige uma ressalva parentética. Afirma Eduardo Lourenço que, na estética de *Orpheu*, “a poesia não vem *depois* do mundo”: “o mundo que há é [apenas] esse que o poema faz existir ou inexistir” (idem: 133). É certo que, de um ponto de vista hermenêutico, esta tese é ainda importante para o estudo de José Luiz Tavares. Contudo, tanto neste poeta como em Vário e em Vieira parece subsistir a noção de que o fazer poético é também “testemunho”, no sentido seniano de “transformação do mundo” através da “linguagem” (Sena 1988: 26). Nos casos em consideração nesta tese, pode tratar-se de testemunhar a “memória” que “inventa (...) um discurso ontológico”, como em João Vário (EPro: 126); ou as “marcas que o

---

<sup>197</sup> Esta consciência e defesa da condição cosmopolita da literatura estarão igualmente presentes na sua análise do sistema cabo-verdiano: no “período atual”, diz Tiofe em 1984, “não se trata já de poetas de Cabo Verde que escrevem poesia cabo-verdiana, mas de poetas de Cabo Verde que escrevem poesia” (Tiofe 1989: 315).

<sup>198</sup> Recorda Ana Paula Coutinho Mendes, a propósito da poesia de Vítor Matos e Sá, que, pelos anos 50, “começavam a ser cada vez mais visíveis as repercussões dos contactos com poesias estrangeiras, como ainda com reflexões filosóficas em torno da existência humana, da linguagem e da essência do poético” (2000: 11).

<sup>199</sup> “Eduardo Lourenço, caracterizando a aventura de Pessoa e Sá-Carneiro nos termos de uma ontologia negativa a que não falta sequer o paralelo com a teologia negativa, vem dizer-nos que o presencismo é um frustrado psicologismo cujas dúvidas e angústias metódicas se apaziguam por oferendas aos deuses da Literatura de que Pessoa & C.<sup>a</sup> há muito se tinha despedido. A *Presença* ter-nos-ia legado um modernismo tépido, desprovido daquela infeciosidade que caracteriza as mais negras travessias pessoais pelo oceano do ser. Em bom rigor, o que Lourenço instaura nesse ensaio é um corte epistemológico radical entre a experiência modernista do literário e tudo o que se segue, um «tudo» que, lido à luz dessa radicalidade, não sei se de Pessoa se do seu crítico-gémeo, não é senão um *resto*. Dir-se-ia que, nessa leitura, depois de Pessoa *tudo o resto é Literatura*” (Silvestre 1998: 211). Assim, a superação de *Horas sem Carne* pode ter sido promovida também por este ensaio fundamental de Eduardo Lourenço, como assinala ainda Silvestre no posfácio aos *Exemplos* de 2013.

estar-no-mundo e a dor/ feriram numa certa pedra”, como em Arménio Vieira (P: 108); ou a própria conversão do ”vivido/ em matéria de representação”, como em José Luiz Tavares (AMM: 50). Quer isto dizer que, se a nossa atenção apenas pode incidir sobre o produto da transfiguração poética (muitas vezes acionada por textos alheios), o mundo e a experiência interpretados nestes poemas não parecem ser gerados no confronto com esse “vazio”, esse “nada” que, na tese de Eduardo Lourenço, atormenta e estimula Fernando Pessoa. Fechado este parêntesis, regresso ao “Texto 1” de João Vário.

Os poetas portugueses que o cabo-verdiano considera acima da mediocridade geral denunciam a opção, confirmada na obra que há de produzir, por um discurso poético de configuração narrativa, de referências cultas e de expressão barroca. Oriundos das duas séries dos *Cadernos de Poesia* (que aliás publicarão Pessoa e Pascoaes, também citados por Vário), Tomás Kim, José Blanc de Portugal e Jorge de Sena representam a filiação anglófona, filosófica e por vezes religiosa, das lições de T. S. Eliot e de Ezra Pound<sup>200</sup>. Por sua vez, Fernando Echevarría e Pedro Tamen partilharão com o autor dos *Exemplos* certa “imaginação neobarroca da linguagem poética” (Amaral 1991: 47), sujeita a uma “espessura a nível conceptual” (Guimarães 1989: 31) que não recusa a opacidade do hermetismo. O madeirense inscreve ainda nos interesses de Vário alguns recursos da poesia concreta: não os lúdicos, fónicos ou visuais (como em E. M. de Melo e Castro ou em Ana Hatherly), nem os do despojamento e da contenção declarativa (como na *Poesia 61*), mas os das regras da composição devedoras de certo “modelo da variação e do contraponto” (Silvestre 2008: 636), também presentes nos poemas longos de T. S. Eliot ou de Saint-John Perse e, em particular, no “imediatamente anterior” Herberto Helder<sup>201</sup>.

É justamente por causa do interesse que demonstraram por Eliot e Pound que Vário se refere aos poetas de *Cadernos de Poesia*, *Árvore*, *Cassiopeia* e *Távola Redonda*<sup>202</sup>. Ora, a propósito desta última revista, disse Óscar Lopes que nela “podem distinguir-se duas formas de reação” ao “realismo social”: a do “verismo céptico (...) propenso aos matizes nauseados, sartrianos ou camusianos, do existencialismo”, por um lado, e, por outro, a da “sensibilidade” a que pode dar-se “o nome inexato mas cómodo de «metafísica»” (Lopes 1992: 1108)<sup>203</sup>. E se em

---

<sup>200</sup> Tornada hegemónica durante as décadas de 1980 e 1990, como se verá a propósito de José Luiz Tavares, dizia ainda Rui Knopfli em 1996: “Ao contrário da maior parte dos nossos poetas, eu pertenço a uma linha muito rara, que é a dos escritores de tradução ou de cultura anglo-saxónica. Quer dizer, o Sena, o Pessoa” (Knopfli 1996: 64).

<sup>201</sup> Ruy Belo procedeu ao levantamento de alguns desses processos de repetição e permuta em “Poesia e Arte Poética em Herberto Helder” (cf. Belo 1984: 153-165).

<sup>202</sup> Uma tradução integral dos *Four Quartets* de T. S. Eliot, que Vário lamentava não existir ainda em Portugal, surgiu em 1963, na *Ática*, fruto do trabalho de Maria Amélia Neto. A tradutora (e poeta, incluída por Jorge de Sena na terceira série das *Líricas Portuguesas*) respondia assim ao apelo de Charles Clark, que em 1960 divulgara o poeta anglo-americano em Portugal.

<sup>203</sup> Num ensaio sobre “A poesia portuguesa dos anos 50”, Fernando J. B. Martinho destaca, no mesmo sentido, a “tendência, a que se tem dado a designação de «metafísica», [e que] se manifesta, quer através de colaboradores de *Távola Redonda* e de *Árvore*, designadamente um Alberto de Lacerda e um Vítor Matos e Sá, quer através da

Vário o “realismo” político ou o “verismo” quotidiano surgem sempre metaforicamente transmutados, a sua poesia acaba por representar também uma forma de compromisso entre estas duas tendências – a metafísica e a existencialista – emergentes nos anos em que vive em Portugal.

Assim, a assimilação das “novas teorias da expressão poética”, que identifica com Eliot e Pound, e o conhecimento da “moderna filosofia europeia”, que relaciona com o romance de língua francesa, são uma necessidade e um imperativo repetidamente declarados no “Texto 1” de *Êxodo*. E ambos irão manifestar-se, de forma particularmente evidente, nos dois *Exemplos* inaugurais: o *Geral*, de 1966, e o *Relativo*, de 1968.

A defesa de uma poética da complexidade, recorrente na crítica de João Vário, insinua-se no “Texto 1” de *Êxodo* através dos dois nomes ali privilegiados: Jorge de Sena e T. S. Eliot. Do primeiro, afirma-se que é o maior poeta português vivo. Do segundo, subscreve-se a ideia de que “a grande poesia necessita do estudo da grande prosa” (EC: 409)<sup>204</sup>; e transcreve-se, a encerrar o artigo, um longo parágrafo de “Tradição e Talento Individual”. A inquirição ontológica, a exposição reflexiva, a expressão barroca, a memória literária, a consciência e as responsabilidades históricas do sujeito poético – são algumas das faces desses complexos poliedros poéticos de que falam T. S. Eliot, Jorge de Sena e João Vário.

Tiofe há de encontrar na poesia de Osvaldo Alcântara, reunida em 1986, alguns traços precursores do labor poético que havia proposto à sua geração cabo-verdiana. Nessa altura, como vimos, ela percorria os muito distintos caminhos do «Suplemento Cultural» ou de *Seló – Página dos Novíssimos*, herdeiros do prosaísmo de um Jorge Barbosa e conducentes ao realismo e à intervenção nacionalistas dos anos da Independência. É por isso que, a propósito das “feições retóricas e barrocas” da poesia épica de Tiofe, resultantes da sua “exuberância verbal ou (...) imagética”, sugeriu José Vicente Lopes que elas terão causado especial estranheza “num país onde a poesia, em tese, tende a parcimoniosidade como a paisagem geral das ilhas” [sic] (Lopes 1987: 29). Havemos de ver como José Luiz Tavares pôde ainda inscrever a sua “sintaxe escarpada” na orografia de Cabo Verde. Mas interessa agora assinalar essa passagem abrupta da simplicidade de um Jorge Barbosa para a complexidade dos *Exemplos* e dos *Livros de Notcha*.

---

revista *Eros*, que se publica entre 1951 e 1958 e onde se [destaca] Fernando Guimarães, um dos nomes mais significativos da poesia portuguesa da segunda metade do século” (Martinho 1988: 120). É contemporâneo desta tendência o “interesse pelo existencialismo, que já vinha dos finais dos anos 40, [e que] encontra uma das suas mais explícitas formulações, a nível ensaístico, num trabalho subscrito por João Rui de Sousa em *Cassiopeia*, (“A angústia e o nosso tempo”), e, a nível poético, em Helder Macedo” (*idem*: 125).

<sup>204</sup> Cito a defesa do estudo da prosa que, em raro registo faceto, se lê no Canto Segundo de *Exemplo Coevo*: “como diz o Reverendo Padre Eliot,/ a grande poesia necessita do estudo da grande prosa”. A afirmação de Eliot, extraída de *The Use of Poetry*, será citada por Jorge Fazenda Lourenço (2010: 355) a propósito de Jorge de Sena.

### II.1.3. Aspetos da poesia neobarroca nos *Exemplos Geral e Próprio*

A tese da parcimónia expressiva da poesia cabo-verdiana encontrou uma formulação crítica exemplar na descrição daquilo a que Elsa Rodrigues dos Santos chamou “barbosianismo”. Tematicamente, este barbosianismo teórico (que minoriza parte importante da lírica de *Claridade* e do próprio Jorge Barbosa)<sup>205</sup> traduz o tratamento de “dois elementos – insularidade e criouliidade – [aos quais] se ligam uma série de motivos que formam a idiosincrasia da personagem ilhena”: o mar, a chuva, o evasionismo, a seca, a fome, etc. (cf. Santos 1989: 156). Já para a descrição do padrão linguístico desta estética, será suficiente citar, com a especialista portuguesa, alguns versos do poema justamente intitulado “Simplicidade”: “Eu queria ser simples naturalmente/ sem o propósito de ser simples./ (...) / Seria sem gramática/ a minha poesia/ feita toda de cor/ ao som do violão/ com palavras aprendidas na fala do povo” (Barbosa 2002: 155)<sup>206</sup>. A anotação metalinguística destes versos, a que voltaremos a propósito de Arménio Vieira, assume, sem dúvida, certa consciência dessa irreduzível condição ficcional da literatura que viria a marcar os modernismos novecentistas<sup>207</sup>. Mas interessa neste momento destacar o ideal estético proposto pelo poeta da Praia.

A antítese do desígnio de Jorge Barbosa foi formulada pelo autor dos *Exemplos* e dos *Livros de Notcha* nos textos em que procura preencher (ou corrigir) os silêncios (ou os equívocos) críticos que rodearam a sua obra. Vejamos dois casos dessa afirmação, o primeiro assinado por João Vário e o segundo por T. Tio Tiofe:

---

<sup>205</sup> A poesia de Osvaldo Alcântara, Jorge Barbosa e Aguinaldo Fonseca, como de outros colaboradores de *Claridade*, logrou pelo menos três formas de expressão que escapam às idiosincrasias islenhas e às retóricas da coloquialidade. A primeira tem que ver com a introspeção da identidade e da consciência pessoais que (talvez com excessiva facilidade) poderia filiar-se na *Presença* de José Régio e Miguel Torga. A segunda via responde ao internacionalismo marxista, na linha teórica de uma Rosa Luxemburgo, sobretudo perceptível na poesia de Aguinaldo Fonseca; e reage aos projetos de pacificação da primeira metade do século XX, tema com expressão modelar em Arnaldo França. A terceira forma de universalizar e complexificar a matéria poética realiza-se, por um lado, no tratamento dos temas do amor e da morte, e, por outro, na *metapoesia* que busca um lirismo consciente do seu ofício, como queria Paul Valéry, poeta que um Osvaldo Alcântara não persegue no estilo mas cita respeitosamente.

<sup>206</sup> A propósito da presença de um “vocabulário raro, erudito e, por vezes, rebuscado” em José Luiz Tavares, João Vário ou Arménio Vieira, considera José Luís Hopffer C. Almada (2005a: 243) que ele se opõe a esse “português literário cabo-verdiano” que desejou, na sua “pouca sofisticação”, aproximar-se da “linguagem comum”. Se, como acrescenta Almada, esta “opção caminha a par com uma visão reabilitante (...) da poesia e da prosa (...) cultivadas pelos claridosos”, então talvez possamos começar a questionar a tese da parcimónia da linguagem poética cabo-verdiana – como aliás sugeriu já José Vicente Lopes (cf. 1987: 29).

<sup>207</sup> De resto, mesmo depois de abandonar as formas fixas e os temas ultrarromânticos a que dedicara os primeiros exercícios poéticos, Jorge Barbosa mostra-se sempre consciente da diferença da linguagem da poesia e da fala prática quotidiana. Quando envia a Jaime de Figueiredo os poemas que viriam a constituir *Arquipélago*, em novembro de 1933, o autor adverte: “Os poemas todos precisam de certo *arranjo* literário pois em muitos pontos noto-lhes aspereza de estilo”; escritos há poucos dias, Jorge Barbosa afirma ainda não ter decorrido “tempo de adquirir temperatura autocrítica” (Barbosa 1993: 37).

O homem é um ser de uma considerável espessura, é óbvio. Na minha poesia, cuja preocupação maior é traduzir essa espessura, o próprio movimento e a estrutura do discurso poético devem sugerir tal opacidade ontológica (...). Daí o seu ar voluntariamente compacto, prolixo, barroco. De resto, rara é a poesia (ou arte) que, com tais propósitos, não seja, não se apresente mais ou menos “barroca”. (...) Se desejasse ser truculento, diria que habitualmente o poeta povoa ou explora a linguagem, enquanto que o poeta “barroco” explora não só esta mas também os seus subúrbios, os seus arrabaldes desmedidos. (EPro: 128).

A estrutura da minha inteligência, da minha memória e da minha sensibilidade (...) fazem-me uma leitura do mundo e de mim que não é simples, e, conseqüentemente, quando a traduzo, ela não pode ser simples. Acresce que, como todo o escritor, tenho uma visão pessoal da literatura e da arte, e a minha é barroca. Quer dizer: a arte ou a literatura para mim, que valha a pena, é *inevitavelmente* complexa. (IEIA: 140).

Ora precisamente no primeiro ensaio de vulto sobre a poesia de João Vário, e referindo-se a estes parágrafos, Osvaldo Manuel Silvestre anotou, ainda que marginalmente, “a equivalência, aliás discutível, que Vário estabelece (...) entre a sua poesia “barroca” e o carácter “inevitavelmente complex[o]” da grande literatura, também ela inevitavelmente barroca, i.e., complexa”. E esclarece-se em seguida:

Em Vário, “barroco” não designa tanto o luxo verbal ou a saturação imagética e decorativa com que a *mens* barroca tenta disfarçar, ou tapar, o seu horror ao vazio, mas antes a complexidade sem a qual, em seu entender, não existe grande arte. Complexidade de que a sua obra destaca a exigência intelectual e a saturação de referências, algumas crípticas, outras reveladas no aparato de notas que nos informa da proveniência de citações e não apenas. (Silvestre, 2008, p. 630).

Temos então, segundo Silvestre, que João Vário diz *barroco* onde podia dizer *complexo*, e que esta complexidade se verte na “exigência intelectual” e na “saturação de referências” da sua poesia. Partirei desta tradução para conduzir este excuro a uma das mais pródigas fontes teóricas de João Vário: a crítica literária de T. S. Eliot. O importante “Texto 1” da revista *Êxodo* termina, como se disse, com uma longa citação do ensaio “Tradição e talento individual” (extraída da tradução de José Terra divulgada na contemporânea *Cassiopeia*), e na qual o autor dos *Four Quartets* defende que o sentido histórico da literatura obriga a que se escreva “não meramente com a sua própria geração nos ossos, mas com a sensação de que o todo da literatura da Europa, desde Homero (...), compõe uma ordem simultânea” (Eliot apud Vário 1961: 3). As futuras referências e alusões de João Vário aos mesmos Homero e Eliot, como a Virgílio, Horácio, Daniel Arnaut, Dante, Villon, Goethe, Rimbaud, Ungaretti, Gottfried Benn, S.-J. Perse, Pound, Lorca, ou Quasimodo – e ainda, com particular insistência, aos textos e aos contextos bíblicos – dão aturada conta do respeito do cabo-verdiano pelo preceito de Eliot.



Já quanto à exigência intelectual dos *Exemplos* de Vário, ela pode escudar-se no não menos influente “Os poetas metafísicos”, no qual Eliot procura na língua inglesa aquilo que Ezra Pound encontrara no passado ibérico: uma tradição para a complexidade poética e, por vezes, a expressão propriamente *barroca*. É neste ensaio que Eliot afirma, como fará Vário em sua própria defesa, que os poetas devem “fidelidade ao pensamento e ao sentimento” individuais – com sacrifício, se necessário, da simplicidade de uma linguagem imediatamente comunicante. Ou em versão coletiva e civilizacional, quase parafraseada pelo cabo-verdiano:

Os poetas na nossa civilização, como existe atualmente, têm de ser *difíceis*. A nossa civilização engloba grande variedade e complexidade, e esta variedade e complexidade (...) tem de produzir resultados complexos e vários. O poeta deve tornar-se cada vez mais englobante, mais alusivo, mais indireto, para forçar (...) a linguagem para o significado que lhe quer atribuir. (Eliot 1992: 30).

Numa das suas últimas entrevistas, concedida a Daniel Spínola em 1998, João Vário reivindicou para sua poesia “a estupefação mais barroca possível” – a única capaz de “*semear a sonoridade metafísica*” (Vário 1998: 107, cursivo do autor). Os exercícios de autointerpretação de Vário, como é aqui o caso, desaguam amiúde nessa *obscuritas* muito própria dos seus versos (e muito refratária, enfim, a certa *claridade* cabo-verdiana). Mas interessa agora destacar esta outra forma de Vário definir a sua poesia como *metafísica*: fá-lo também quando, atribuindo aos *Exemplos* o carácter de “investigações”, conclui que “o resultado é, evidentemente, como em muita investigação, um discurso (e/ou interpretação), e, nesse caso, de discurso metafísico de trata” (EPro: 127); esta “proposta metafísica torna-se” – como afirma noutro lugar – “o próprio corpo do poema” (EM: 235); enfim, na sùmula impressa na orelha da contracapa dos *Exemplos – Livros 1-9*, do punho do poeta, regista-se que eles procuraram “forjar um modo e uma via, um carácter próprio, de cariz metafísico”. Julgo não se tratar de mera coincidência o facto de estas hesitações ou oscilações de João Vário na designação do carácter geral da sua poesia serem partilhadas pela crítica portuguesa que vem historiando as décadas de 1950 e 1960, ou seja, os anos de formação do cabo-verdiano em Portugal.

Se são as discussões com os amigos das ilhas que conduzem João Vário à temática nacional dos *Livros de Notcha*, já a complexidade barroca e metafísica que quis imprimir nas suas obras não encontrava parceiros no Cabo Verde coevo. Seria com a geração portuguesa de João Rui de Sousa, Fernando Guimarães, Vítor Matos e Sá ou Ruy Belo que o cabo-verdiano viria a partilhar certas matérias e processos estruturantes do *corpus* central da sua obra, i.e., os *Exemplos*. Procuremos agora perceber algumas dessas afinidades geracionais.

Quando, no capítulo “Maneirismo e barroco” da sua *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva introduz uma espécie de prolepse sobre “O barroco e a literatura contemporânea”, são apontados

quatro casos da descoberta do “parentesco espiritual e sentimental” entre os poetas modernos e seiscentistas: são eles os das literaturas inglesa, espanhola, alemã e francesa. Apesar de menos presentes nos *Exemplos* do que outros poetas das línguas inglesa (e.g., Eliot, Pound) e italiana (e.g., Quasimodo, Ungaretti), as literaturas alemã e francesa interessam também a Vário. “Como qualquer poeta que, com alguma ambição e pertinência, hoje escreve” – dizia a Danny Spínola em 1998 –, “não descuro as técnicas do verso que os meus predecessores desenvolveram e aperfeiçoaram – simbolistas, surrealistas, expressionistas, entre outros” (Vário 1998: 107). Sobre Gottfried Benn, em particular, escreve Vário no *Exemplo Coevo* que se trata de um “poeta que ouvimos melhor que os mais,/ dividido, como nós que ele é” (EC: 139)<sup>208</sup>. Do simbolismo ou do surrealismo franceses, e apesar dos *Exemples Restreint e Irréversible*, encontramos apenas uma citação de “Soleil et chair”, de Rimbaud, na ode final daquele que dedica à morte do pai (um verso não distante, afinal, do pessimismo de Benn): “Ah il s’agît surtout de mitiger l’affliction/ car l’homme a fini, l’homme a joué tous les rôles” (ERes: 329). Mas o poeta de língua francesa mais importante para Vário é sem dúvida Saint-John Perse, um *surréaliste à distance*, como registava André Breton no Manifesto de 1924. Esta relação será observada a propósito do “Canto do Crepúsculo (Fragmentos)”, de Arménio Vieira, por motivos que na altura se esclarecem.

Já quanto às literaturas inglesa e espanhola, Aguiar e Silva recorda, em particular, o interesse de T. S. Eliot por John Donne e outros “poetas metafísicos”; e lembra a atenção que a Geração de 27, com Dámaso Alonso à cabeça, dedica a Luis de Góngora, por ocasião do tricentenário da sua morte<sup>209</sup>. Se estes dois casos despertam nos 20 do passado século, no contexto português é apenas pelas décadas de 50 e 60 que a crítica deteta um pendor *metafísico* e *barroco* nas novas gerações. Creio que a distinção necessária entre estas duas designações pode escudar-se em critérios cronológicos, linguísticos e ideológicos. Assim, pendor *metafísico*, patente, desde os anos 50, na revista *Távola Redonda*, e especialmente num Alberto de Lacerda, fora preparado por poetas anglófilos ligados aos *Cadernos de Poesia* e muito alheios às *praxes* neorrealistas. O pendor *barroco*, por seu lado, se já germinara na mesma *Távola Redonda*, foi assumido na década de 1960 por autores mais próximos das fontes românicas e ibéricas, como E. M. de Melo e Castro ou Ana Hatherly, que vieram a elaborar poéticas experimentalistas e concretas de intenção política mais ou menos subversiva.

---

<sup>208</sup> A comum divisão, neste caso, tinha que ver com o facto de o médico e poeta alemão ter vivido, como João Vário, “sob os latos signos da ciência e da poesia” (EC: 443).

<sup>209</sup> A lista de nomes cujo estudo João Vário considera necessário, em 1961, para atualizar as “formas de investigação e valoração” da crítica portuguesa começa exatamente por Dámaso Alonso (cuja tese de doutoramento, recorde-se, fora dedicada a Luis de Góngora). O antirrealismo, as associações metafóricas, a criação de um universo próprio ou a complexidade muitas vezes hermética são as propriedades que Dámaso Alonso encontra em diferentes poetas do seu tempo e que podemos identificar com a poesia dos *Exemplos* (Cf. Alonso 1978: 275-777).

Surgem então, entre a metafísica inglesa e o seiscentismo românico, alguns poetas que, como João Vário, enformam uma vertente estética *neobarroca*. Numa breve enumeração, passo a referir alguns desses casos geracionais e, depois, individuais. Sobre estes, chamo de novo a atenção para os nomes relevados por Vário em 1961: Fernando Echevarría, Herberto Helder, António Gedeão, Pedro Tamen e, sobretudo, Jorge de Sena, que considera o maior poeta português do seu tempo; e recordo que Vítor Matos e Sá<sup>210</sup> assinou o comentário inserto na contracapa do preambular *Exemplo Geral* (1966).

No último capítulo da *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, este crítico situa a poesia “metafísica” de Vítor Matos e Sá, Fernando Guimarães ou Fernando Echevarría no campo oposto ao da poesia neorrealista, aproximando-os assim daquele *antirrealismo* com que Dâmaso Alonso definiu a primeira fase da sua geração gongórica; a Echevarría é atribuída depois “uma espiritualidade que nunca abandona a obsessão de certas sobredeterminações barrocas”<sup>211</sup>. Gastão Cruz, em *A Poesia Portuguesa Hoje*, encontra, por sua vez, “aspetos barrocos” nas obras de Herberto Helder, Jorge de Amorim e o mesmo Fernando Echevarría (cf. Cruz 1973: 180). “Nos anos 50” – recorda Fernando Guimarães, por seu lado –, “toma-se (...) uma muito viva consciência do papel que a figuração desempenha na poesia, com especial relevo para o emprego da metáfora, o que levou alguns críticos, nomeadamente João Gaspar Simões, a falar de um novo *barroquismo* acerca de tal poesia” (Guimarães 1998: 35). Enfim, na pena de Fernando J. B. Martinho, a primeira tendência do lirismo português em 1974, ano da Revolução de Abril, é ainda a do “neobarroquismo da geração que se afirma sobretudo na segunda metade dos anos 50”, nomeadamente de Maria Alberta Menéres, Pedro Tamen, Jorge de Amorim, Fernando Echevarría ou Helder Macedo (Martinho 1984: 18).

Vejam agora alguns casos particulares. Sobre os “suportes principais” da “renovação discursiva” em Pedro Tamen, diz Joaquim Manuel Magalhães que eles incluem “a recuperação da prática conceptual que traz para o centro da preocupação poética uma certa tradição barroca sem vocação excessivamente maneirista” (1981: 186). Pedro Tamen é a figura destacada do capítulo que Vincenzo Russo dedica a certa “família barroca” que se reconhecia “numa poesia de inspiração – mais ou menos declarada – religiosa”, e que integrava também Jorge de Amorim, M. S. Lourenço e Fernando Echevarría (cf. Russo 2008: 178). E releve-se, desde já, a muito significativa presença de Herberto Helder e de Ruy Belo no último capítulo da tese de Vincenzo Russo (intitulada *Suspeita do Averso – Barroco e Neobarroco na Poesia Contemporânea Portuguesa*): dedicado aos “Rastos Barrocos na Modernidade Tardia”, trata-se de um ensaio que

---

<sup>210</sup> Esclarece Fernando J. B. Martinho que “Vítor Matos e Sá (...) representa dentro da *Árvore* uma poesia de índole reflexiva, a que não é alheio o impacto das traduções de Rilke e Hölderlin efetuadas por Paulo Quintela” (1988: 122).

<sup>211</sup> Cf. Lopes e Saraiva 1992: 1108-1111. Cita-se aqui o capítulo “Época Contemporânea”, redigido por Óscar Lopes.

explora essa carga neobarroca da poesia de Ruy Belo que encontra o seu clímax em “To Helena”, um “verdadeiro manifesto *barroquista*” (Russo 2008: 276); e que destaca, da poesia de Herberto Helder, essa “poesia combinatória que”, como tantas vezes em João Vário, “se configura como uma barroca e múltipla variação do «mesmo»” (*idem*: 257).

No prefácio à *Obra Inacabada* (2006) de Echevarría, poeta que partilhou com João Vário e Jorge de Sena a experiência do exílio, recorda Maria João Reynaud que, aquando da sua estreia, em 1956, “os grandes críticos da época começaram (...) por ler esta poesia no contexto de uma revalorização do barroco peninsular” (Reynaud 2006: V). Um desses críticos, Fernando J. B. Martinho, percebe na passagem de Echevarría por Espanha – “num período decisivo da sua formação” – um processo semelhante ao que João Vário experimenta em Portugal naquilo que diz respeito à assimilação “da tradição mística e da tradição barroca” das duas literaturas ibéricas. Também na nótula de apresentação de Echevarría nas *Líricas Portuguesas* (1958), assinada por Jorge de Sena, ficou registado o seu “barroquismo intenso e dominado, em que se sente o «fogo frio» das tradições gongóricas mais puras da poesia hispânica”<sup>212</sup>. Outro poeta no qual o autor de *As Evidências* encontra traços barrocos é António Gedeão. Após a minuciosa análise que desvela o “conservadorismo formal” deste poeta, Jorge de Sena conclui que estamos perante uma poesia “em que o dedutivismo das estruturas «clássicas» se disfarça de ornamentalismos «barrocos», cuja natureza é indutiva”. Além deste aspeto, Sena considera barrocos quer alguns títulos de Gedeão – *Movimento Perpétuo, Teatro do Mundo, Máquina de Fogo* –, quer o “uso de formas vocabulares ou conceptuais” oriundas de domínios considerados alheios à literatura, com o das ciências puras, e que assumem por isso “características de linguagem metafórica” (Sena 2007: 57).

As tensões entre as formas clássicas e a expressão barroca de que fala Jorge de Sena a propósito de António Gedeão virão a servir a análise de Luís Adriano Carlos sobre o próprio Jorge de Sena. Depois de afirmar o exercício de uma estética clássica no autor de *Metamorfoses*, acrescenta Adriano Carlos:

A manifestação da tendência classicizante incorpora grande irregularidade, na medida em que o carácter dialético do sistema por vezes (...) a submerge num regime neobarroco concorrente (...). Mediada pelas atrações simbolista e surrealista, a tendência barroquizante perturba a economia clássica do signo e da representação, por efeito da teatralização da subjetividade e da erotização da linguagem (Carlos 1998: 128).

No capítulo “Neobarroco e experimentalismo” da sua tese de doutoramento, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, este investigador abonara já uma síntese da receção de Jorge de Sena como poeta de expressão barroca. Citando os casos de João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, Luís Adriano Carlos recorda que, ao longo de

---

<sup>212</sup> As citações de Fernando J. B. Martinho e Jorge de Sena a respeito de Fernando Echevarría encontram-se em Reynaud 2006: V.

anos, a poesia de Jorge de Sena suscitou atribuições de valor estético que, sob várias designações, “visavam determinar a presença textual de uma estética barroca: ‘gongorismo’ ou ‘neogongorismo’, ‘cultismo’ ou ‘conceptismo’, ‘barroquismo’ ou ‘neobarroquismo’” (Carlos 1999: 337). Todas estas designações são também reveladoras de outra condição que a poesia de Jorge de Sena partilha com a de João Vário: refiro-me à emergência de “uma receção crítica que a rotulou de difícil, obscura, hermética, ininteligível” (*idem*: 249) – ainda que, no caso cabo-verdiano, tal imputação circulasse sobretudo no plano impressivo e volátil da oralidade<sup>213</sup>. Já vimos como Vário recupera um argumento de T. S. Eliot sobre os poetas metafísicos para justificar o óbvio: “escrevo assim porque não posso escrever doutra maneira” (1EIA: 140). Mas também podia tê-lo feito recorrendo aos postulados com que, a partir da interpretação paradigmática de Baltasar Gracián, Benito Pelegrin veio a definir a ética do texto barroco: “Si le monde est énigmatique, le style obscur est donc à son image”. Ou numa formulação sequente, esta dando conta da “considerável espessura” e da “opacidade ontológica” que João Vário encontra no homem: “L’impénétrabilité de l’homme, de son style (...), répondent donc à ceux de l’univers e de la divinité” (Pelegrin 1990: 93). Apesar disso, conclui o crítico francês, o obstinado leitor que Baltasar Gracián idealizou deverá experimentar no texto complexo uma viagem iniciática reveladora da igualmente complexa máquina do Mundo.

O regresso a Baltasar Gracián proposto por Benito Pelegrin no artigo que acabo de citar pretendia responder a uma aporia iminente, resultante da generalização do termo *barroco* na crítica coeva: “A voir le Baroque partout, on risque de le situer nulle part” (Pelegrin 1990: 85). Para evitar esta falácia, procurarei situar as semelhanças de família da poesia de João Vário com o barroco no quadro das lições de Aguiar e Silva (1971 e 1991), para as práticas literárias seiscentistas, e de Omar Calabrese (1988), para a sua projeção atual quer na literatura quer nas outras artes. A primeira questão a considerar tem que ver precisamente com a tese de Calabrese: podemos aceitar a hipótese do regresso da sensibilidade e do gosto seiscentistas – a emergência de uma Idade Neobarroca – na segunda metade do século passado? O mesmo será perguntar: pode um poeta contemporâneo, como faz João Vário, considerar-se “barroco”? Recorde-se o que diz Omar Calabrese sobre esta questão:

A minha tese geral é que muitos importantes fenómenos da cultura do nosso tempo são marcas de uma “forma” interna específica que pode trazer à mente o barroco (...). Severo Sarduy (...) define o “barroco” não só, ou não tanto, como um período específico da

---

<sup>213</sup> O que Timóteo Tio Tiofe, a este propósito, escreve na “Primeira epístola ao meu irmão António: a propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*” é o seguinte: “Quanto ao meu livro, sei bem, como tu dizes, que me responderão que o meu povo não está preparado para «ler coisas tão complexas ou difíceis»” (1EIA: 141). Sobre o caso de Giuseppe Ungaretti, outro poeta hermético citado por João Vário, disse o português Ruy Belo, em termos retomados pelo cabo-verdiano, que se tratava de uma “incomunicabilidade necessária, porque o poeta vasculha no mistério” (Belo 1984: 113).

história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização (Calabrese 1988: 27).

Não se trata, portanto, de um qualquer regresso de uma época passada – a ideia “dos ciclos históricos é inaceitável porque meta-histórica e idealista”, diz Calabrese no mesmo lugar – mas, como no caso de João Vário, da recorrência de um certo paradigma literário, marcado pela complexidade, em diferentes autores e períodos históricos. Aliás, assim como E. R. Curtius encontrou manifestações maneiristas em Mallarmé ou em James Joyce<sup>214</sup>, o cabo-verdiano encontra certa expressão barroca não apenas em Whitman, Perse e Eliot, mas também em Homero, Virgílio ou Dante – ou seja, num muito ortodoxo cânone ocidental anterior ao século XVII. Será com estes nomes, diz repetidamente João Vário no plural da sua “multidão privada”, que, a partir de *Exemplo Geral*, “instituímos os signos/ e nos louvamos nos mortos imortais”. Já vimos como Osvaldo Silvestre responde a esta acronia crítica cerceando o significado do termo “barroco” em João Vário. A partir da teorização de Jorge de Sena, Luís Adriano Carlos propõe a distinção entre o barroco *histórico* e o barroco *tipológico* – sendo este “definido no estrito plano da expressão” (Carlos 1999: 368). Julgo que os *Exemplos* cabo-verdianos são também portadores de um património *expressivo* que legitima a aproximação do seu autor ao barroco seiscentista, bem como, conseqüentemente, a sua leitura enquanto poeta neobarroco.

*Exemplo Geral* (1966), uma “longa meditação sobre a morte”<sup>215</sup> que é também uma introdução aos restantes *Exemplos*, explicará o autor, abre com uma ode que anuncia uma “quase arte funerária”. Os signos que irão sustentá-la disseminam-se por todo o volume: são, entre muitos outros, a *ruína*, o *suicídio*, a *cruz*, a *sepultura*, a *lápide*, o *cemitério*, a *elegia*, o *luto*, o *fim* – e o *olvido*. Se é certo que a filosofia coeva fornecia matéria bastante para este poema – será heideggeriana “a nossa insólita tendência para a morte”, como será camusiano o “medo do suicídio” –, certo é também que, como lembra Aguiar e Silva (1991: 494), a morte é precisamente

---

<sup>214</sup> E. R. Curtius, um dos críticos referidos por Vário no “Texto 1” da revista *Êxodo*, apresenta a tese do ressurgimento do maneirismo em autores posteriores à sua emergência histórica em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948). Aguiar e Silva contesta veementemente a hipótese de Curtius (que aproxima da de Eugenio d’Ors sobre o barroco): “A caracterização do maneirismo estabelecida por Curtius apresenta [um] grave erro metodológico no estudo de um estilo ou de um período literários: restringe-se a factos de estilo, considerados em abstrato, sem os relacionar com valores humanos de qualquer espécie (religiosos, éticos, existenciais)” (Silva 1971: 11).

<sup>215</sup> O mote é dado por estes versos: “Da morte nos ficou esse dom de a pensarmos/ como coisa sua, coisa por que a pensamos/ e acaso não a exprime, porque a designamos” (EG: 15). Pensar a morte instaurou uma cisão aparente entre o sujeito e o objeto. “A cisão é uma relação entre as coisas do mundo que se me deparam como objetos”, conforme se lê na *Iniciação Filosófica* de Karl Jaspers (1998: 37). Ora, a morte já não dá um sentido último, um fundamento, à nossa existência (“a cruz é a menor das promessas”), enquanto momento de passagem, de remissão do pecado e de acesso à vida eterna. Pensamos na morte na terceira pessoa, como “coisa” que sustenta o pensamento, e é essa distância (desapaixonada, sem as lágrimas de Apolodoro) que permite que nela pensemos. Esse pensamento da morte como coisa “dela”, não nossa, não é expressão da própria morte, porque somos nós que a designamos; nem é expressão, manifestação, revelação da nossa própria morte, porque a sua designação implica a aparente cisão entre o sujeito e a coisa, fora de si, para que aponte (ou que designa).

um tema maior do barroco. Um tanto ao acaso, porque a tonalidade deste livro é intensamente uniforme, tomo como exemplo um momento do Canto II:

E as lápides com que lotamos os cemitério  
e com lágrimas, luto e lúgubres lírios,  
nossas esposas leem a nossas filhas  
(oiro funesto, ouvido, poder ou bastão dos vizinhos)  
a glória, o grau, o metal espalham  
da face que repousa  
e glosa o grão de tais corpos  
seja ira ou mercê ou mão de Deus,  
povo, ouvido, oiro funesto ou bengala de laráprios.

O campo conceptual da morte proposto há momentos terminava com a palavra *olvido*. Contra essa não-condição imposta pela morte, e contra a aliteração líquida inicial, o período restaura as pedras lapidares onde se gravam os nomes dos mortos<sup>216</sup>. As mães que leem as palavras desses mortos estão como *Santa Ana ensinando Maria a ler*. Já para o *fabbro* caboverdiano, os mestres são não apenas tais “bíblicos narradores”, mas ainda a não menos canónica “epístola de Pound” que o poeta diz aguardar. O ato de legar, de herdar, o gesto com que “nos louvamos nos mortos imortais”, será um dos temas centrais da poesia e da crítica de João Vário. Mas partamos para a segunda sequência do excerto transcrito. Se optarmos por contornar as anástrofes ou o hipérbato, teremos a seguinte asserção: *As lápides espalham a glória, o grau e o metal da face que repousa e (que) glosa o grão de tais corpos, seja ira, mercê ou mão de Deus...* Os parónimos *grau* e *grão* hão de integrar o conjunto dos “signos dominantes” da poesia de João Vário: oriundos ambos do vocabulário da sabedoria bíblica, o *grau* serve as frequentes alusões ao julgamento do peso e da medida dos homens e das suas obras; o *grão* adquire as comuns conotações genésicas ou generativas, que aqui não dissociaremos das *mães* e das *filhas* precedentes. O ato de *glosar*, que terá como sujeito a face que repousa, comenta em duplicado, como num espelho gongórico, o ato do leitor debruçado sobre o poema hermético, obscuro, barroco.

Entre a plurissignificação semântica – de que *metal* ou de que *mercê* falamos? – e a ambiguidade sintática – *seja a face* ou o *grão*? –, não nos resta senão intuir a amplitude antitética das hipóteses que, num ápice, vão desde a *ira* até à *mão de Deus*, anulando qualquer tentação maniqueísta neste jogo hereditário do Bem e do Mal. O resto decorre dessas ambiguidades que abrem os espaços de indeterminação cujo eventual preenchimento Roman Ingarden endossou ao leitor. “L’ambigüité du sens” – afirma ainda Pelegrin – “dit l’ubiquité de l’auteur: omniprésent et omniscient, maître de la polysémie, de tous les horizons du Sens” (1990: 91). A breve

---

<sup>216</sup> António Osório revisita os “Epigramas Gregos” em *A Libertação da Peste*, Lisboa, Gótica, 2002, p. 84-92.

enumeração final, que é também um epânodo<sup>217</sup> paralelístico do parêntesis antecedente, reitera a inscrição da *face* e dos *corpos* nas *lápides* que os mortos nos legam: ou melhor, repetem a inscrição desse *grão* que nos *vizinhos* encontra onde germinar, fazendo durar e perpetuando a mesma condição ubíqua e hermética (o bastão com que nós, os vivos *heredipetae*, continuamos a peregrinar).

O segundo livro de João Vário, *Exemplo Relativo* (1968), introduz na sua obra o tema do exílio, ao qual regressará em *Exemple Restreint* (1989), e adota um registo testemunhal apenas parcialmente renovado em *Exemplo Próprio* (1980). Herdeiro longínquo dos livros das Lamentações, de Jeremias ou desses Salmos glosados também por T. S. Eliot em *Four Quartets* ou por Salvatore Quasimodo em *Giorno dopo Giorno*, ambos citados pelo cabo-verdiano em outros lugares, nele se apresentam dois velhos *topoi* literários, religiosos e filosóficos igualmente caros ao barroco: o do *homo viator* e o da *uita flumen*. A ode proemial deste livro, que transcrevo parcialmente, tem conhecido uma divulgação rara na poesia de João Vário. Escolhida por Manuel Ferreira para figurar em *No Reino de Caliban*, ela será comentada nos dois ensaios de Osvaldo Manuel Silvestre sobre Vário: aos sentidos do exílio inscrito na saída sorradeira do país (como dirá Vário) e da vinculação africana inscrita num provérbio soto, apontados no estudo de 2008, o posfácio de 2013 veio acrescentar os dados da anotação autobiográfica, a sugestão épica da narração iniciada *in medias res* – e essa “abrupta manifestação do sublime da paisagem que torna irrelevante o que fica para trás” (Silvestre 2013: 287). No “regime meditativo” da inflexível moenda verbal dos *Exemplos*, tudo o que é “mesquinho (...) devém grandioso”; neste caso, é a “viagem de fuga” que abruptamente se converte em “êxodo bíblico, numa operação na qual o concreto empírico sofre uma guinada para o simbólico” (*idem*: 288):

E, então, passámos aquele grande rio  
e as portas do Ródão, chamadas. Era em abril,  
dois dias depois da neve  
e da cidade dos nevões, na serra.  
Íamos a caminho do exílio.  
E olhámos para os penhascos da beira-rio,  
as oliveiras, o xisto, a cevada,  
as ervas de termo e as colinas.  
E, junto da via-férrea, os homens do país  
miravam-nos como se fôssemos nós  
e não eles os mortos desta terra,  
homens do medo e do tempo da discórdia  
que trazem para o cimo das estradas  
a malícia que vai apodrecendo  
seus pés neste mundo e em terras de outrem.

---

<sup>217</sup> Um muito ostensivo recurso a esta figura encontra-se um pouco em baixo no poema: “a oportunidade, utilidade desde utilidade,/ utilidade e sendo utilidade, e a utilidade ampla” (EG: 26). T. Tio Tiofe analisa alguns destes processos na “Segunda epístola ao meu irmão António: Em torno de *Pão & Fonema*, de Corsino Fortes”.



Que fazeis do mundo e da sua chama imponderável, ó homens,  
perdidos que estais, hoje como ontem,  
entre a casa e o limiar?  
E evocámos, mais uma vez, esse provérbio soto.  
E, na verdade, por que regressaremos,  
após tantos anos, a este tema?  
Será que a morte nos ensinou  
a olhar para o homem com pavoroso êxtase? (ERel: 49).

Trata-se este de um livro cujos índices de figuração do real empírico e biográfico não tiveram paralelo em *Exemplo Geral*: depois de formado em medicina e perante a perspectiva de vir a ser chamado para a Guerra Colonial, o poeta exila-se voluntariamente, atravessando a fronteira no popular comboio da Beira Baixa<sup>218</sup>. Os versos sobre a condição social e ética do Portugal provinciano dos anos 60 – imediatamente tomados pela “interrogação metafísica”, conforme assinala Silvestre (2013: 288) – testemunham a muito denegada acuidade política de João Vário. Mas como é ainda próprio da estética barroca, também aqui os “atos da vida quotidiana se transfiguram” (Silva 1991: 487) e dão lugar à dicção grandiloquente, à oratória da interlocução apostrofante, a essa *metaforização do discurso* que, na arte poética de Arménio Vieira, será condição para a salvação do pensamento<sup>219</sup>. Aliás, e desde a abertura – onde talvez possamos ler um envio ao primeiro título de Ruy Belo, de funda ressonância bíblica, *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961) –, são recorrentes, sobretudo neste *Exemplo Relativo*, as remissões de Vário aos rios das cidades por onde corre a sua e as nossas vidas: “Ó anciãos deste mundo (...)/, quantos olhos se levantaram já diante de vós/ sem que se tenham secado os rios das vossas cidades”?, pergunta algures; noutra lugar, diz-nos que a tristeza do exílio é uma “agrura que o Sena ignora, e o Douro amplo”; quando desce o Tamisa, em 1965, segue guiado por “Paul, o pederasta iluminado” que de súbito é Tirésias, o protagonista de *The Waste Land*, como explicou T. S. Eliot, de súbito barrocamemente metamorfoseado em João Vário. Enfim – os rios são quer explícito *exílio* e “carne fria” quer implícita *geração*, como aqui:

Essas maçãs, esses rubros morangos, esse leite,  
essa carne fria e esse pão barato.

Nessas margens do Mosa, longo tempo  
lembrando nossos melhores dias, longo tempo chorando-os,  
nossas guitarras jazeram sobre essas maçãs,  
tais morangos, esse leite,  
essa carne fria e esse pão barato.

<sup>218</sup> A propósito do prefácio de Vário ao *Exemplo Próprio*, Luís Serrano ressaltou que, nesta “poesia fortemente narrativa, de inspiração barroca”, se podem encontrar “observações autobiográficas, como seja a fuga à mobilização para a guerra colonial” (Serrano 2007: 3).

<sup>219</sup> A este propósito, Osvaldo Manuel Silvestre considera notável “a forma como Vário, ao mesmo tempo que vai fazendo de *Exemplos* a crónica do seu percurso existencial, introduzindo neles o circunstancialismo (...), não deixa, em simultâneo, de resistir a qualquer coloquialismo ou registo baixo” (2008: 646).

(E foi isto antes da emancipação das nossas cidades do sul.  
Entanto, Betsy, subindo o Reno,  
esse sémen fechava de homem dos trópicos  
em seu púbis atônito, rápido, vizinho das águas). (ERel: 55).

A partir de uma variação do glosadíssimo Salmo 137, e entre enumerações reiteradas, simula-se nesta segunda estância uma *natureza* aparentemente voluptuosa – mas logo *morta*, porque feita de “coisas (...) finitas, velocíssimas”. O parêntesis aberto, por sua vez, introduz uma anotação cronológica que identifica indiretamente o poeta como homem dos trópicos e, sem dúvida, enquanto *africano* politicamente atento, circunstância quase sempre negada pelos primeiros exegetas de Vário. A fusão aparentemente desordenada das matérias, não alheia a essa modernista “enumeração caótica”<sup>220</sup> que Leo Spitzer filiou nalgum barroco ibérico, conduz-nos depois a outra anotação abrasivamente biográfica e representativa de um registo sensorial ou erótico que, sendo ainda comum no barroco, Vário fará depois derivar para os universos de *O Estado Impenitente da Fragilidade* e, sobretudo, dos *Contos de Macaronésia*, atribuídos a G. T. Didial<sup>221</sup>.

Outra propriedade barroca herdada por Vário assume um papel estruturante em *Exemplo Relativo*: trata-se da visão (não apenas) shakespeariana do mundo como *palco* e da conseqüente consciência dos diferentes papéis que nele(s) o homem pode representar. Ficou já comentada a afirmação de Vário a respeito das “três vozes” que se revezam em *Exemplo Relativo* (que incluem a particular *persona* que, neste drama estático, tem a seu cargo a direção da reflexão ontológica de alcance universal); a encenação algo pessoana reconhecível neste *Exemplo* terá, por outro lado, uma comum raiz em certa impessoalidade lírica característica da tradição inglesa. Entretanto, na contextualização europeia e africana proposta por Vário – tão modernamente *deslocalizada* quanto pós-colonialmente *hiperlocalizada* –, esta estruturação não deixa de invocar também a dramatização desse “conflito interior na alma do homem” que Alejandro Cioranescu considerou a inovação fundamental do barroco (cf. Silva 1991: 498). Em outras ocasiões, o móbil do diálogo pode ser a interpelação dos mestres; ou pode tratar-se apenas do simulacro do diálogo convencionalmente incluído no corpo de uma narrativa<sup>222</sup>. Seja em que caso for, o gosto evidente

---

<sup>220</sup> Ao contrário do que aqui se sugere, Osvaldo Manuel Silvestre considera que, em Vário, estamos sempre em presença da enumeração “não caótica, porque domesticada por uma imaginação sempre sob controlo” (2013: 297).

<sup>221</sup> Ensina Aguiar e Silva que o barroco é também uma estética “sensorial e naturalista”; conseqüentemente, “a vida sexual está amplamente representada na literatura deste período” (1991: 477 e 492).

<sup>222</sup> O primeiro caso sucede sobretudo nos *Exemplos Relativo* e *Próprio*, como testemunham as mais de vinte notas explicativas que o autor apôs a cada um deles (na edição conjunta de 2000); o segundo caso surge no Canto Primeiro do *Exemplo Maior*, onde as aspas marcam o suposto discurso direto do narrador ou dos seus interlocutores: “E explicávamos: «vereis que não regressaremos senão/ para aumentar o sentido da exuberância»”; “E eis que se inquietam: «chegaremos a tempo/ para o leilão da prudência?»” (EM: 241 e 252).

pela oratória e pela afirmação de um interlocutor para a voz coletiva de Vário distingue a elevada dicção de toda a série de *Exemplos*.

Por fim, se Vário não foi nunca sensível às formas poéticas fixas com que o barroco representou “um universo movente”, como sugere Benito Pelegrin (1990: 90), revelou contudo uma preocupação invulgar com a macroestrutura do conjunto da sua obra, “uma espécie de *Dodecamerão* ou *Dodecateuco* no sentido em que se trata de doze volumes elaborados segundo uma visão de conjunto”, e todos eles compostos por uma ode preambular, três cantos de extensão idêntica e uma ode final. Osvaldo Manuel Silvestre foi perentório a este respeito, quando afirmou que “nesta capacidade para pensar (...) a sua Obra enquanto sistema necessariamente *complexo* (...) reside o essencial da conceção da poesia (...) do autor a que (...) vamos dando o nome de *João Vário*” (2008: 630).

#### **II.1.4. Sobre a dificuldade da poesia de João Vário**

Num ensaio de 1978, intitulado “Sobre a dificuldade”, George Steiner propõe-se responder à seguinte questão: “Que queremos significar quando dizemos: «este poema, ou esta passagem deste poema, é *difícil*?»” (2013: 37). Se não podemos dispor de um “modelo completo” e de uma “epistemologia total” das relações entre o pensamento (interior e de intenção clara) e as formas do discurso (exteriores e de intenção obstruída), talvez seja útil, diz Steiner, “procedermos a uma tentativa de classificação, de tipologia, de alguns dos principais modos de dificuldade, tal como os encontramos na poesia” (*idem*: 38). As dificuldades detetadas são então definidas como *contingentes, modais, táticas e ontológicas*<sup>223</sup>. As primeiras resultam da profusão de referências que exigem esclarecimento; num plano teórico ou ideal, argumenta o autor, estas dificuldades *contingentes* podem ser totalmente superadas. Elas abundam nos *Cantos* de Ezra Pound, apontados por Steiner, ou, no âmbito deste estudo, nos últimos livros de Arménio Vieira. As dificuldades *táticas*, próprias do poeta que opta “por ser obscuro a fim conseguir certos efeitos estilísticos”, realizam-se através da perturbação das convenções da linguagem comum. Ao exemplo de Miguel Ângelo expandido por Steiner poderá aditar-se, desta vez, o de José Luiz Tavares, também ele um reanimador de “palavras enterradas ou espectrais” e um subversor das “determinações banais e vinculativas da sintaxe corrente e pública” (*idem*: 40 e 60). As dificuldades *ontológicas* – as únicas que “não podem ser elucidadas” (*idem*: 68) – designam o exercício radical do poema ininteligível. São as dificuldades deste tipo, a par das contingentes, que mais interessam ao estudo de João Vário.

---

<sup>223</sup> Mais restritas do que as outras três, as dificuldades *modais*, resultantes do ambiente privado comum ao poeta e ao seu ouvinte ou leitor, não serão consideradas neste estudo.

Steiner traça uma genealogia desta prática que parte da rutura entre o artista e a sociedade, desde o século XIX; passa pelo hermetismo de Mallarmé, Rimbaud ou Verlaine como pelo formalismo e o futurismo russos; ou decorre, mais profundamente, quer da “insurreição quase subconsciente contra a imensa autoridade do passado clássico”, quer do oposto “desígnio de regresso a um passado arcaico em que a linguagem e o pensamento, de alguma maneira, estavam abertos à verdade do ser, às fontes ocultas de todo o sentido” (Steiner 2013: 70). Estamos já, portanto, no domínio da *magia* anterior ao poema linear, narrativo e realista de Homero: “A figura exemplar desta magia é, para Mallarmé, Orfeu” – o mesmo deus da lira que iremos surpreender na poesia filosófica e mística de Arménio Vieira. “Nos fragmentos enigmáticos de Parménides, de Heraclito, de Anaximandro”, acrescenta Steiner, “o pensamento e o dizer são uma unidade perfeita” (idem: 71). A leitura que Heidegger viria a fazer da poesia de Hölderlin legitima e promove a opacidade do poema ontológico tal como o encontramos em *Exemplos*:

Como Homero está para a poesia no modelo de Mallarmé, estão Platão e Aristóteles, no diagnóstico heideggeriano, para o «esquecimento do Ser verdadeiro» no racionalismo ocidental. Se a tarefa do poeta autêntico é remontar rio acima até às nascentes órficas da sua arte – e onde há compulsão haverá dificuldade –, a tarefa do pensador, do homem na sua essência, é regressar às iluminações da existência autêntica que se refletem nos pré-socráticos. (Steiner 2013: 71).

Na opinião de Steiner, o poeta moderno que melhor caracteriza esta busca é o Paul Celan da maturidade. As dificuldades que o ensaísta enfrenta perante alguns versos do poema “Largo”, cuja tradução é recusada, suscitam alguns comentários muito úteis a quem se propõe interpretar a poesia de João Vário. Também na leitura do cabo-verdiano sabemos muitas vezes que escutamos uma declaração – “ainda que não possamos dizer «de quê» em termos seguros, ou recorrendo a uma paráfrase” (idem: 75):

Intervém aqui, portanto, e centralmente, uma ação de privacidade semântica. Não é que, como no caso das dificuldades *tácitas*, se estipule que compreendamos lentamente ou que mantenhamos o equilíbrio entre significações alternativas. A certos níveis, não se estipula que compreendamos *seja o que for*, e a nossa interpretação – ou, na realidade, a nossa própria leitura – é uma intrusão (o próprio Celan muitas vezes exprimiu sentir como uma violação a indústria exegética que começava a centrar-se em torno dos seus poemas. (Steiner 2013: 73).

Seguirei a pista do caso Paul Celan para referir três aspetos da dificuldade em João Vário. O primeiro tem que ver com o antidiscursivismo do romeno e o oposto discursivismo do cabo-verdiano<sup>224</sup>: ainda que o hermetismo poético se identifique normalmente com a “restituição

---

<sup>224</sup> Na apresentação da antologia dos *Exemplos* organizada por Osvaldo Manuel Silvestre, realizada a 10 de junho de 2013, na Feira do Livro de Lisboa, Luís Carlos Patraquim colocava a discursividade da poesia de Vário

elíptica (até à obscuridade) do discurso” e com a inerente elisão “de qualquer marca narrativa”, como esclarece Vincenzo Russo (2008: 168 e 172), a verdade é que ele pode ocorrer também em poéticas discursivas e narrativas como são as de Herberto Helder, de Ruy Belo ou, claro, de João Vário<sup>225</sup>. Significa isto, no âmbito da exegese de Vário, que nem sempre a leitura sintagmática a que convida o seu discursivismo permite superar a opacidade semântica resultante das suas escolhas lexicais. Outra observação respeitante à dificuldade de Paul Celan, e que encontrámos já formulada nos comentários de Benito Pelegrin (1990) à estética barroca, tem que ver com a coincidência entre as formas igualmente obscuras do poema e do mundo. Quando procede à exegese demorada do poema “Carneiros”, de Paul Celan, Jacques Derrida sugere a permanência, em determinados pontos do texto, de um tipo de analogia semelhante àquela de que fala Pelegrin: “Mesmo ali onde o poema nomeia a ilegibilidade, a sua própria ilegibilidade, ele declara também a ilegibilidade do mundo” (Derrida 2008: 29)<sup>226</sup>. José Luiz Tavares não andarà longe desta tese quando afirma que “refazer o mundo, suas ínvias leis,/ desconsente falas plácidas” (AMM: 16). Em João Vário, como vimos, esta coincidência é traduzida no facto de uma “leitura do mundo” que, como a sua, “não é simples” se traduzir, inevitavelmente, numa poesia “que [também] não pode ser simples” (1EIA: 140). À filiação desta complexidade em T. S. Eliot, sugerida no subcapítulo anterior, pode acrescentar-se entretanto a lição de Jorge de Sena, “um dos escassos heróis portugueses de Vário”<sup>227</sup>, expandida no artigo “Duplicidades da Literatura”, de 1961:

Não é a lucidez apenas o que torna *maior* um artista: torna-o, sim e em qualquer caso, *grande*. Mas nenhum grande artista maior pôde jamais deixar de ter uma visão complexa. Esta complexidade (...) é, acima de tudo, uma visão abarcadora do destino humano, nas suas vicissitudes históricas e nas suas dores individuais, uma consciência sublime da

---

“nos antípodas de Paul Celan”. Os *herméticos* italianos – Quasimodo, Ungaretti ou Montale –, também apreciados por João Vário, estão muitas vezes próximos da contenção e da elipse que definem Celan. Na África de língua portuguesa, David Mestre, mais lúdico, e Luís Carlos Patraquim, mais culto, partilham alguns traços com as famílias herméticas do século XX.

<sup>225</sup> Não por acaso, a tese de doutoramento de Vincenzo Russo inclui um capítulo sobre “A obscuridade da Lírica Anti-discursiva”, observável em Fernando Echevarría, Jorge de Amorim ou António Salvado, e outro dedicado ao oposto “Discursivismo e Retórica Barroca em Herberto Helder”.

<sup>226</sup> Esta será uma forma invertida de representar o mundo, portanto: um mundo irrepresentável representa-se na referência do poema à sua própria incapacidade para representar o mundo. De resto, Derrida terá de fazer uma afirmação semelhante a respeito dos seus próprios textos: “Faço tudo o que posso para ser claro, na medida em que a clareza não prejudique a complexidade das coisas, e penso que são muitas as pessoas que compreendem bem do que se trata” (Derrida 2004: 32). Cite-se apenas uma das outras pessoas, Mario Vargas Llosa: “De cada vez que enfrentei a prosa obscurantista e as asfixiantes análises literárias de Jacques Derrida tive a sensação de perder miseravelmente o tempo”. Vargas Llosa encontra uma “incongruência absoluta” entre a declaração da “inépcia essencial da literatura para influenciar a vida (...) e para transmitir verdades” e o subsequente empenho em desenredar “esses monumentos de palavras inúteis” (2012: 87).

<sup>227</sup> Cf. Silvestre 2013: 323. Se Osvaldo Manuel Silvestre entende que o recalçamento de Pessoa e o apagamento da literatura portuguesa nos *Exemplos* de Vário devem ser sujeitos a uma leitura política, que denuncia a oposição ao regime vigente na metrópole (cf. *idem*: 293), então a admiração pelo exilado Jorge de Sena, destacada no “Texto 1” da revista *Êxodo*, poderia compreender subliminarmente o elogio da sua intransigência cívica.

tragédia que esse destino significa na grandeza ridícula do seu sem-sentido, uma estruturação total do pensamento e da sensibilidade” (Sena 1977: 181).

Mas regressemos ao confronto dos casos de Celan e de Vário, agora a propósito do carácter intrusivo, como diz Steiner (2013: 73), da exegese que procura compreender sentidos privados – e que, a certa altura, teria mesmo incomodado Paul Celan<sup>228</sup>. Havemos de ver como, em “A deserção das musas”, de José Luiz Tavares, se questiona a pertinência desse exercício em que, “nas vastas planícies da significação/ o sentido se aloira a jeito das escolares/ dentaduras” (AMM: 32). Mas o mesmo Tavares, (em entrevista a Abraão Vicente, em 2010), não deixa de citar George Steiner, num âmbito teórico, ou António Cabrita, num plano pessoal. E João Vário, ao contrário de Paul Celan, convida o leitor ao esforço de decifração da sua poesia complexa e obscura:

Toda a arte ou literatura que o valha é complexa (o que não quer dizer, evidentemente, rebuscada, artificial), mesmo se aparentemente não guarda segredos ou é imediatamente compreensível. Mas, quando os guarda, tais segredos em geral pagam bem o esforço dos temerários que se aventuram a penetrá-los. (1EIA: 140).

Tiofe propõe aqui, portanto, a necessária distinção entre a obra complexa e a obra enigmática. Apenas alguma poesia complexa é, ao mesmo tempo, difícil – embora a de Vário seja seguramente as duas coisas. Em outro lugar, Tiofe salvaguarda, no mesmo sentido, que a diferença que estabelece entre uma poesia da simplicidade e uma poesia da complexidade “não significa qualquer forma de hierarquia do ponto de vista estético” (8EIA: 302). Mas o que pretendo destacar a partir desta citação é a crença de Vário na decifração ou inteligibilidade da sua poesia. Ao contrário de Celan, o cabo-verdiano faz um apelo à exegese, exortando o leitor a penetrar nos segredos da sua poesia. Há aliás uma estrutura simbólica muito reconhecível neste convite e que se traduz, *grosso modo*, pelo sofrimento que trará recompensa, ou seja, por uma espécie de ritual de passagem ou de viagem iniciática a que se seguirá o reconhecimento ou a iluminação.

O modelo original da significação proposta por Vário é ainda o da parábola bíblica. A propósito do sentido mais comum da alegoria – i.e., o “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra” (Moisés 2006: 14) –, Heinrich Lausberg encontrou na Parábola do Semeador o melhor exemplo do uso bíblico desse recurso. Na versão do Evangelho de Mateus, indicada pelo alemão, a chave desta narrativa encontra-se nos versículos 9 e 18: “Quem tem ouvidos para ouvir, ouça”; “Escutai vós, pois, a parábola do semeador”. Tendo privado os de coração endurecido do

---

<sup>228</sup> É este transtorno que promove uma questão subsequente: “Para quem, então, está o poeta a escrever ou, por maioria de razão, para quem publica?” (Steiner 2013: 73). Embora por motivos muito distintos, relativos às filosofias niilistas da vida e da arte, Arménio Vieira irá levantar a mesma questão na entrevista a Michel Laban (como adiante se verá).

sentido das suas palavras, Jesus explica-o contudo aos seus discípulos, procedendo à comutação simples do termo conotativo pelo termo denotativo. O problema hermenêutico complexifica-se, entretanto, porque o sentido denotativo da parábola tem que ver com o próprio funcionamento deste recurso retórico (ou, mais precisamente, com as condições e as consequências da sua descodificação ou não). Por outro lado, a parábola corresponde aqui a uma tradição judaica reconhecida e ao cumprimento de uma profecia dela oriunda: o livro de Ben Sirá faz o elogio do escriba que “penetra na subtileza das parábolas” e que se ocupa do seu “sentido oculto” (Sir 39,2-3); em Mateus 13,35, as parábolas de Jesus de Nazaré cumprem o anúncio do Salmo 78,2: “Vou abrir a minha boca em parábolas e revelar os enigmas de outros tempos”. Mas o objeto deste capítulo é a dificuldade da poesia dos *Exemplos*, e a ele devemos regressar.

Em *Exemplo Dúbio*, uma “meditação poética” sobre “o advento do talento”, como explica o narrador de “No Zoo de Antuérpia” (CMI: 41), invoca-se de novo a figura de Abraão como exemplo do homem escolhido para executar, na mais silenciosa solitude, uma missão que suscita o *temor* e o *tremor*<sup>229</sup>. Surgem depois no poema as referências ao trigo e ao joio, à pérola perdida e à própria revelação das chamadas Parábolas do Reino:

Há medos que amamos porque  
sacodem nosso pó de mortais:  
mas se, aqui, a faca evoca  
o sangue do filho ou a viagem de três dias,  
símbolos do desespero e do dom do monólogo,  
falar da confusão e do amor, da preexistência,  
é devorar a terra sem apetecer a sua dádiva:  
a perversidade, a obediência, o tremor,  
furores e temores da gleba como pão de amo vil.  
Se permanecemos deste lado da certeza  
é apenas para prever a magnanimidade.  
A língua cai sobre estas lajes,  
arrasta-se por entre trigo e joio, verme e seiva,  
não recupera entre os fariseus suas pérolas,  
aflige a reciprocidade sem desvendar a parábola,  
mas nós que a observamos subjugados  
pela tensão e a posteridade,  
que faremos da sua simetria e da sua metamorfose? (ED: 99-100).

A referência às parábolas do Evangelho não será um dos modos mais evidentes da aproximação de Vário ao modelo excecional de Jesus, aliás frequente na sua obra<sup>230</sup>; mas tem

---

<sup>229</sup> Recorde-se que é com esta expressão bíblica e kierkegaardiana que termina o último dos *Exemplos* publicados por Vário: “E tudo isto vos foi dito aqui. E é verdade./ Porque, como Paulo, com os homens esteve o poeta/ em fraqueza, em temor e em grande tremor” (EC: 446).

<sup>230</sup> As aproximações “do personagem de «João»” (EPro: 125) à figura de Cristo fazem-se normalmente através das referências ao nascimento “(Nestes escritos de 37 estava já parte/ de seu ministério, sua futura seara” (EC: 424) e à morte na cruz, bem como ao estatuto excecional do eleito e ao sofrimento que acarreta a missão a cumprir. Por vezes Cristo surge ao lado de Sócrates, já que ambos foram predestinados sofredores e condenados

gerado em alguns leitores de Vário uma crença quase mística nas possibilidades ou nas virtudes da descodificação dos *Exemplos*. Outros, porém, continuam a acusá-la de total ininteligibilidade ou resistência ao esforço de decifração – que se tornaria, portanto, inútil<sup>231</sup>. Ora, num texto sobre a poética do terror em Herberto Helder, já citado neste estudo, Silvina Rodrigues Lopes recusa justamente estas duas reações comuns às dificuldades ontológicas da poesia:

Sendo a poesia incompreensível, as duas piores coisas que se podem fazer com ela são: lamentar a sua incompreensibilidade e enaltecê-la como valor em si. No primeiro caso, pretende-se reduzir a poesia à lógica gramatical, no segundo, sacralizá-la em função de uma verdade reservada aos iniciados (Lopes 2009b: 171).

Silvina Rodrigues Lopes acrescenta depois que nenhuma obra “se pode caracterizar por ser mais ou menos compreensível, por trazer mais ou menos problemas à leitura”, já que todas as categorias da dificuldade são afinal “construções da leitura”. Esta afirmação, que decorre da homóloga defesa “da impossibilidade de apresentar um sentido ou sentidos de um poema” (idem: 171), não é partilhada, como vimos, nem por George Steiner nem por João Vário. Os próprios textos de Silvina Rodrigues Lopes sobre os *Exemplos* de Vário parecem por vezes afastar-se deste princípio teórico. Assim, se a ensaísta se opõe ao uso do texto literário na produção de conhecimento de outras ciências humanas, parte contudo do mesmo João Vário para produzir um discurso muito assertivo e situável no âmbito da teoria da literatura, da poética ou da estética. Por outras palavras: é a partir da leitura dos *Exemplos* que Silvina Rodrigues Lopes se propõe “«descobrir»” o que uma determinada noção de poesia – *um texto a que não podemos atribuir sentidos* – “autoriza a encontrar”. Temos, assim, um princípio de ininteligibilidade poética que a obra de Vário vem inteligivelmente caucionar:

Em toda a poesia deste autor encontramos o mesmo imenso obstáculo à decifração – perseverança na opacidade, que se gera pela reflexão que hesita e pela atenção ao que vem, o nascer do mundo, na sua irreconhecível e demasiado próxima escrita. Estamos perante uma afirmação da poesia como enigma desencadeador de enigmas, isto é, como pensamento inspirador de pensamento. (2009a: 244).

---

à morte, como assinala o poema “Analogias”, de Arménio Vieira. Escreve Vário: “os mesmos homens do escarro e da cicuta somos” (ED: 96). Esta identificação não será alheia a *Os Mestres da Humanidade*, de Karl Jaspers; as origens humildes de Cristo e Sócrates, referidas por Jaspers, são também comuns a Vário, conforme recorda a Laban: “Nasci (...) no seio duma família de analfabetos, de gente humilde” (Vário 1992b: 455).

<sup>231</sup> Refiro-me a esta *crença* a partir de declarações informais, algumas orais, outras escritas em suportes voláteis da Internet (e.g., blogues e caixas comentários). Num registo mais ou menos irónico, e a propósito do tema de *Exemplo Coevo*, o próprio Vário invocou o Racionalismo Cristão, influente em alguns setores intelectuais do Mindelo, inscrevendo-se assim entre os “espíritos de luz” daquela cidade (cf. Vário 1998). Talvez tenham que ver com esse movimento religioso estes versos do primeiro *Notcha* sobre o Mindelo da sua infância: “Dir-se-á que a mão de Deus/ cobria os nossos corpos/ e punha secreta e invisivelmente/ o alimento nas nossas bocas. Porém,/ era do espírito que a cidade se nutria” (PLN: 124).



Entretanto, a citação do *Exemplo Coevo* que abre os dois textos de Silvina Rodrigues Lopes sobre Vário não apenas “indica” a “rutura com a *doxa*” como “afirma” a criação da poesia “fora da história”; por sua vez, “as indicações de João Vário em notas que introduzem os livros” são consideradas “importantes” e parte de “um esforço de inteligibilidade, que persiste em aliança com o afastamento incessante dos padrões de comunicabilidade” (idem: 245); finalmente, se a “organização e escolha vocabular, (...) [as] repetições e (...) [o] constante, mas quase impercetível, desvio à organização lógica da frase” são as causas da afirmação de *Exemplos* como “testemunho do desconhecido, de que não há testemunho” (idem: 251) será porque existem, afinal, modos do discurso poético mais ou menos comunicantes e, portanto, mais ou menos difíceis de ler. Silvina Rodrigues Lopes diz-nos que “os *Exemplos* dão conta de um desejo de perseverar no estudo, de não iludir a importância das respostas, pelo contrário, de a expor, fazendo dessa exposição também a da sua insanável insuficiência” (2007: 134). Assim o leitor de Vário deverá perseverar no estudo da sua obra: sem iludir a importância das perguntas que ela coloca nem a insanável insuficiência das respostas que pode facultar-lhes.

Se aqui se dispensa, portanto, uma semiótica capaz de descodificar o sentido dos *Exemplos*, aceita-se no entanto a insistência no exercício hermenêutico que propõe diferentes interpretações para os seus versos. Significa isto que o escopo desta investigação não é *conhecer a verdade* do texto de Vário – mas apenas *interrogar* alguns dos seus *significados*: “Não ignoramos que a verdade é um deus decrepito:/ viemos não para depor mas para interrogar” (EPro: 159)<sup>232</sup>. E neste caso, a primeira interrogação poderia ser esta: “Como nos poderá acolher ainda a significação?” (ED: 115).

#### II.1.4.1. Complexidade, repetição, imaginação e identidade literária

Estivemos, é verdade, vasculhando  
os sinais dos anelos escolhidos  
pela evasiva, a curiosidade e a expatriação  
(ainda que outra forma houvesse, e decerto haveria,  
para a harmonia, e evocava-se mesmo o devotamento  
do polegar e o sentido da estupefação!),  
porém, a idade, as rugas descobriam  
que o triunfo da predestinação periclitava.  
E rareavam o grão da comparação  
e a outra fibra do gosto, porque de muitos polos.  
Porque a complexidade, que remorso ou satisfação  
traria, afinal, à tona dos membros? (EC: 432).

---

<sup>232</sup> Escreve Hannah Arendt, a partir de Kant, que “o intelecto (*Verstand*) quer apreender o que é dado aos sentidos, mas a razão (*Vernunft*) quer compreender o seu sentido; assim, “a faculdade de pensar (...) não pergunta o que alguma coisa é ou se existe de todo – a sua existência é sempre tomada por certa – *mas que sentido tem que ela seja*” (Arendt 1999: 68).

A propósito dos nomes literários de João Vário, procurei demonstrar que a complexidade por eles sugerida não precisa de circunscrever-se ao âmbito da cultura moderna ou a qualquer *ethos* da crioulidade cabo-verdiana. Tal não significa, porém, que os *Exemplos* ou os *Livros de Notcha* recusem ou menosprezem a inquirição dessas duas realidades – que aliás neles se relacionam com as igualmente complexas coordenadas biográficas de João Vário. Assim, a sua poesia irá versar a Europa do pós-guerra, a África das guerras de libertação ou o Cabo Verde colonial e independente; bem como, no âmbito das vivências do autor, a infância entre alcoólicos e mortes próximas, as ciências médicas e as humanidades, o exílio e a solidão na Europa do norte, o fascínio pelo cânone literário, o interesse pela filosofia contemporânea, os anos de investigação e ensino em África, ou, enfim, o regresso ao Mindelo natal. A implicação biográfica na explicação da sua obra, em particular, irá acentuar-se na entrevista a Michel Laban ou na apresentação de *Exemplo Coevo* (realizada no Mindelo, em 1998), contrariando ou matizando, de algum modo, aquilo que em 1975 disse “a uma amiga” e repetiu depois aos leitores do *Exemplo Próprio*.

A par da complexidade destas matérias, ocorrem em toda a obra de Vário, e em particular nos *Exemplos*, certos temas e processos que se repetem obsessivamente. A justificação que o autor encontra para esta monotonia, avançada no mesmo prefácio ao *Exemplo Próprio*, agudiza entretanto a implicação autobiográfica de uma poesia construída *por entre e sobre* a mesma vida:

A arte de escrever pelos interstícios da vida, sobre os interstícios da vida, paga-se inevitavelmente com a redundância, um dos preços amargos. Mas há razões, em todo o caso tenho-os eu, para fazer dessa repetição ou dessa monotonia um esforço de perfeição ou uma vicissitude de provas pelo menos igual à que se vive, à que se vai vivendo pela vida fora. (EPro: 126).

Oswaldo Manuel Silvestre destaca justamente este predicado “da voz de Vário: uma voz hierática, grave, sacral, sublime e, no sentido profundo do termo, *monótona*” (2008: 632)<sup>233</sup>. Já a propósito da presença da matéria histórica em *Exemplo Coevo*, Silvina Rodrigues Lopes considera que “a condenação à repetição é também ocasião do aleatório, possibilidade de romper com a História como sistema cronologicamente ordenado e orientado para uma realização final” (2009a: 246). As fugas ao sentido do tempo linear, seja através de sistemas cíclicos ou de alternância seja por imposição anacrónica, são evidentes nas aberturas de alguns livros: o *Exemplo Geral* abre com “Mas ontem” (p. 11), o *Próprio* com “E, então” (p. 49), o *Maior* com “E, por isso” (p. 237); o *Primeiro Livro de Notcha* começa por parafrasear o capítulo terceiro do Eclesiastes: “Todas as coisas têm o seu tempo” (p. 21), etc. No início do Canto I do *Exemplo Precário*, a expressão “Já o

<sup>233</sup> Conclui depois Oswaldo Silvestre: “A voz de quem está certo de ter descoberto a sua voz, no sentido estranha e inevitavelmente romântico que neste contexto atribuímos a «voz»” (2008: 632). A este sentido romântico podemos associar “a possibilidade de *ser original*” (*idem*: 659) e o “esforço para dar voz à terra e ao humano” (*idem*: 650) – por vezes no papel do profeta a quem cabe “instituir os signos”, como esclarece ainda Oswaldo Silvestre (2013: 296).

disséramos outrora” introduz uma longa enumeração anafórica das causas e dos efeitos do mal e do perdão. Mas de nada nos valerá procurar nos *Exemplos* anteriores as versões originais do que naquele lugar se replica: o que ali ocorre, mais uma vez, é essa “sílabas ubíqua, o grão monótono das equivalências ou o exaspero das suas próprias equivalências” (EM: 236).

Aliás, a própria referência à repetição é reiterada nos *Exemplos*. Assim, o poeta “vai pela limpidez com os fervores/ ditos, o pó descrito e a unanimidade já referida” (EPro: 141); “Tal o homem (repeti-lo-emos ainda?) é também/ uma comoção distribuída pelo socorro” (EM: 252). Neste *Exemplo Maior*, em particular, multiplicam-se as expressões da reiteração: “repetiria” (p. 245), “insistiremos” (p. 253), “insistíamos” (p. 258), “referimos já” (p. 260), “já o temos acentuado” (p. 261), “e repetimos” (p. 265), “afirmámos há muito” (p. 269), “quantas vezes, oh quantas vezes evocámos já” (p. 273), “insistimos” (p. 279), “e a recidiva” (p. 289)... Pergunta-se então: “que círio é melhor que a sagrada reiteração?” (EM: 268). Talvez nenhum – “porquanto o que mais aflige/ é o que afugenta /(...) / a imaculada reiteração” (EC: 435).

Alguns dos mais frequentes processos de João Vário – a saber, a pergunta retórica, a frase sentenciosa, a locução e a citação de origem bíblica – concentram-se nestes versos do *Exemplo Precário*, a que iremos regressar em breve: “Como, pois, propagam: nós somos os governantes/ e a força do povo está connosco/ e a vontade dos seus legistas?// Em verdade, em verdade, de balde tem trabalhado/ a falsa pena dos escribas.// (...) Ensino de malícias é o poder” (EPre: 208). Sem excessiva preocupação metodológica, poderia entretanto acrescentar-lhes as frequentes avaliações da medida e do peso (do homem e da sua obra), o vocabulário da anatomia ou de outras áreas das ciências biológicas (como sucede em Saint-John Perse), as referências aos tempos do corpo e do mundo (as idades, os dias, os meses e as estações do ano), o léxico e as declarações dos universos emocional e moral, as interjeições, as interlocuções e as apóstrofes ao leitor, aos homens, a João – esse João, como ficou anotado, bíblicamente evocativo dos homónimos batista e evangelista.

Mas são também abundantes nesta poesia alguns modos convencionais da enumeração ou da reiteração lexical e fonética. O primeiro dos *Exemplos* ensaia a variação da “utilidade” decorrente da “usura” (e do “juro”) que Ezra Pound esconjurou: “a oportunidade, utilidade desde utilidade,/ utilidade e sendo utilidade, e a utilidade ampla” (EG: 26); no livro sexto, o *Maior*, multiplica-se a enigmática “faca” que nivela a chama dos candelabros<sup>234</sup>: “desde a faca simples, a faca da facada,/ até à faca mais galardoadada, a faca da eternidade, a faca da cópula” (EM: 251). As aliterações, próximas da poesia experimental coeva, são mais comuns no *Exemplo Geral*. A estrofe referente à gravidez da sua mãe (“de longe seguíamos a mulher aguardando/ seu sexto

---

<sup>234</sup> Se o contexto destes versos inclui referências aos valores da Páscoa cristã, o candelabro de Zacarias irá surgir, por sua vez, no *Exemplo Precário* (representando aqui, como quer a tradição exegética, os olhos com que Deus perscruta toda a terra): “Ah nestas terras, já que a luz/ se muda em sobra da morte,/ pesada herança é reconhecer/ a melhor estirpe de candelabros/ ou o uso desse fósforo antiquíssimo da fraternidade” (EPre: 209).

filho”)<sup>235</sup> conduz o sentido genésico do vento ao “bendito ventre grávido” (EC: 446): “o vento e a venda em seu ventre,/ ventre seguindo de longe, ventre ou ventre, ventre/ sempre, ventre a esmo” (EG: 38).

Vário explica na introdução ao *Exemplo Coevo* que, de entre as várias “alfaias da poesia”, a enumeração é sem dúvida “uma das mais candentes” da sua obra (EC: 384). As extensas listas de factos artísticos, científicos ou políticos do livro nono dos *Exemplos* serão os mais ostensivos casos do recurso a este processo. Outras vezes, porém, ela sequencia apenas nomes ou adjetivos. Vejam-se, quanto aos primeiros, aqueles que habitam a casa de João em Antuérpia: “O êxito, a doença, o tédio, o cisma,/ a doença, o trabalho, o êxito, a cizânia” (EPro: 151); ou os adjetivos que invetivam a insuficiência cívica dessa “casa cheia de pevides” que é a República cabo-verdiana: “Ao lado dos incontinentes/ ingratos,/ soberbos,/ avarentos,/ obstinados,/ gozadores,/ preguiçosos,/ orgulhosos,/ caluniadores,/ ao lado dos laços e das tentações,/ como frutificará a boa sentença?” (SLN: 279). A enumeração anafórica, por sua vez, atingirá o clímax ascendente no final do Canto II de *Exemplo Próprio*. Após uma minuciosa defesa da cidadania cosmopolita, esta enumeração satura-se num superlativo sintético impróprio, digamos assim, para depois tudo o que era sólido se rarefazer no ar: “O que é tudo, o que é global, o que é verdadeiramente/ tudo, tudíssimo, magna brisa” (EPro: 170).

Na epístola em torno de *Pão & Fonema*, de Corsino Fortes, T. Tio Tiofe refere-se aos momentos em que “a enumeração, casando-se com a aliteração, conduz (...) a condensações semânticas a que se poderia chamar erráticas ou metáforas erráticas” (2EIA: 157). Tiofe copia alguns casos recolhidos nos *Exemplos* de Vário; mas não aquele que, pela referência à mesma imaginação que inventa o poema cosmopolita e constrói a *inefável identidade*, merece ser aqui destacado:

E recorde-se que o que a imaginação cria  
inventava aquilo a que nos destinamos: incisão  
ou ocaso, ocasião, talvez oclusa, incisiva,  
ociosa, casa, oco caso, cáucaso, saco  
ou oca de cacos, que, cioso,  
o despojamento continua como gargalhada  
ou casca de conflitos que alucinam a presunção (EPro: 162).

---

<sup>235</sup> O *Segundo Livro de Notcha* identifica a mesma gravidez do sexto filho: “Eu, Timóteo, dito Jom, sexto filho de Bia,/ mulher de Manuel, irmão de Tiofe” (SLN: 291). Este tipo de anúnciação crística do seu nascimento será reiterando no *Exemplo Coevo*: “(Pois Maria, de seu nome, e Delgado, de seu apelido,/ ela deu à luz em Junho, e ao sétimo dia,/ dia de São Roberto./ E chamou-se João ao menino” (EC: 396). Por sua vez, o Discurso II da Segunda Parte do segundo *Notcha* recupera ainda o exercício da aliteração: “Ouvia-o ávido entre os aviões e a areia”; “tal esse negro grande que pilaram com pau de pilão” (*idem*: 251); “E é trilho de padecimentos, de preços, de previsões, de providências” (*idem*: 255).

Os três versos centrais deste excerto parecem girar em torno de um núcleo paronímico nunca nomeado: o *acaso*. Ora, este conceito surge na poesia de Vário e na prosa de Didial a propósito da explicação do “advento do talento”: entre a predestinação que se recusa e a necessária hipótese da mutação genética, como se lê em “No Zoo de Antuérpia” (CMI: 41), os *Exemplos* de João Vário encontram ainda esse enigmático arrabalde da crença ou da razão em que intervém o acaso: se “é muito dúbia a predestinação”, diz-se no *Exemplo Coevo*, restam ao poeta o “desaforo claro da hesitação/ e os olhos lavrados pelo acaso” (Ec: 411). Já antes, no *Exemplo Dúbio*, havia sido avançada a explicação que G. T. Didial consideraria pouco convincente: “Por certo, esta vocação, estas gestas/ invenção foram do acaso,/ esse impenetrável fazedor de parábolas” (ED: 118).

Interessa agora destacar esta definição do acaso enquanto *impenetrável fazedor de parábolas*. A arbitrariedade semântica suscitada pela enumeração de termos parónimos parece atribuir ao *acaso* a mesma “competência para produzir novas espécies lógicas por assimilação predicativa” que Paul Ricœur encontra na “imaginação produtora” própria do “processo metafórico” (1999: 156). Aliás, também esta passagem da produção arbitrária de *sentidos* para o âmbito da invenção ontológica, tal como pretendem os versos de Vário, será assinalada por Ricœur (em outro lugar): dispensada a referência semântica de primeiro grau, “o discurso poético deixa-ser (*laisse-être*) a nossa pertença profunda ao mundo da vida, deixa-se-dizer (*laisse-se-dire*) a ligação ontológica do nosso ser aos outros seres e ao ser” (Ricœur 1989: 220).

Regressemos ainda a essa imaginação que, como acabei de dizer, inventa o poema cosmopolita ao mesmo tempo que constrói a *inefável identidade*. Os versos que devemos retomar, escritos pelo dealbar dos anos 70 (quando Vário é já acusado de *desenraizamento crioulo*), são citados por Osvaldo Manuel Silvestre a propósito das insistentes reminiscências do viandante (figura central da poesia de Perse, recorde-se) e das considerações sobre a identidade (sempre inacabada), as pretensões da nacionalidade ou a “reivindicação cosmopolítica” (segundo Jacques Derrida) decorrentes dessas recordações do lugar de Notcha. Mas o que pretendo agora destacar deste excerto tem que ver com a inerência entre a alusão aos mestres da literatura e a condição cosmopolita que o sujeito a si mesmo se atribui. Aqui como em outros lugares, a autobiografia política de João Vário – “um poeta, é óbvio”, como o ‘Juga’ de G. T. Didial – só pode apreender-se no universo das evocações e das imaginações da verdade literária:

Pertences, certamente, a todas as nações,  
a todas as civilizações, a todas as culturas,  
se os mestres que evocaste no canto primeiro  
deste livro, o quarto dos *Exemplos*, e nos mais,  
te ajudam a fazer da tua obra  
não um armário nacional

da vaidade ou da pequenez,  
mas o caminho que a imaginação segue até ao infinito  
levando-te pela mão para além da particularidade (EPro: 178).

### II.1.5. Verdade, conhecimento e verosimilhança em G. T. Didial e João Vário

Etimológica e comumente, chamamos “verosímil” àquilo que se assemelha à verdade. Ao contrário desta, a verosimilhança possui diferentes graus – de probabilidade, de plausibilidade, conforme os nomes usados também por João Vário. Se considerarmos o ponto de vista do sujeito cognoscente, afirmar que a verosimilhança possui um carácter imponderável será, de algum modo, uma tautologia, já que a cada sujeito compete decidir da semelhança da coisa narrada com a sua própria verdade. Mas também pode suceder que o sujeito não tenha com que confrontar a sua narração:

Mas Oslo enche-nos a pele da sua difusa chuva  
como se viéssemos para morrer  
nesta Noruega de fiordes duros  
e a cabeça rola por entre os barcos dos vikings,  
suas armas lúgubres  
e as reminiscências de uma época inenarrável.

Ó Oslo recordado de Hamburgo,  
por entre as coisas de fins de outubro,  
outono e a Alemanha de Stockhausen,  
sob o tédio, os sapatos molhados e os marcos escassos,  
como se nos escapa, por que se escapa  
a verosimilhança da nossa boca? (ERel: 57).

Estas duas estrofes surgem no *Exemplo Relativo* depois de um longo parêntesis onde se invoca de novo a Paixão de Cristo. A este episódio pertencem os “pregos para os membros do profeta”, “a cruz e o cálice”, o sono “no meio do horto”, os “discípulos idos”, “a corda entre a garganta e as mãos” (ER: 56-57). Como em alguma pintura do Renascimento, o cenário da Paixão é no entanto a contemporânea Europa de Vário. Trata-se ainda, aliás, da Europa oriunda de Atenas e de Roma, das Erínias e da descida ao Averno<sup>236</sup>, da morte e da ressurreição que, de novo em Israel, “elevarão a língua até essa chama comum” – como um Pentecostes ou uma glossolalia que, entre a piedade e a alucinação, conduziu a narrativa pré-babélica do *Exemplo Relativo*. O

---

<sup>236</sup> Osvaldo Silvestre destaca a forma como Vário transforma os baixos mosquitos de Antuérpia em altas e eruditas Erínias (2008: 646). Frederico Lourenço ensina que as Erínias detinham o direito “de atormentar até à loucura aqueles que tinham praticado homicídios sobre pessoas do seu próprio sangue” (Lourenço 2004: 284). Além do episódio de Abraão e Isaac, várias vezes invocado nas obras poéticas ou ficcionais de João Vário, a ode final do *Exemplo Dúbio* parece colocar o poeta no giro da “Caína”, situada no novo círculo do “Inferno” de Dante, e destinada àqueles que traíram a sua família: “lembrar que perecemos/ provoca essa lágrima, a primeira/ desde há muito tempo, de Anteu” (ED: 121).

esforço de narração de uma “época inenarrável” não encontra um modo *verosímil* de dizer-se – ou de dizer a parábola que não pode pretender iluminar-se.

Por certo, sentimos a eternidade sopesar nosso espírito  
e aprenderemos a evitar  
a reticência, esse mal dos eleitos.  
Estar aqui, sem adivinhos nem oráculos,  
dispondo apenas de papiros e penas  
(será que alguma epístola o assinala como privilégio?),  
importa o que importa para impedir  
que a ambiguidade nos mate  
e nos ressuscite, todos os sétimos dias,  
e não tenhamos necessidade, para crescer,  
de sentido ou de verosimilhança (ED: 106).

Concentram-se nestes versos de *Exemplo Dúbio* as recorrentes noções de imortalidade (“sentimos a eternidade”), de juízo (“sopesar nosso espírito”), de perseverança (“evitar/ a reticência”), de predestinação (os “eleitos”), da herança dos mortos (os “papiros”), da criação poética (as “penas”), do sofrimento e da morte (de novo as “penas”, “nos mate”...), do renascimento (...“e ressuscite”), da interpretação (o “sentido”) e, enfim, da verosimilhança. A epístola inquirida no parêntesis seria idêntica à Primeira aos Coríntios, onde Paulo de Tarso enumera os dons ou carismas do Espírito<sup>237</sup>. Mas o contexto da verosimilhança neste livro e nestes versos tem que ver, desta vez, com a possibilidade da predestinação. Aquele que está destinado à celebridade ou à imortalidade cinde os caminhos da sua vida entre a vontade de Deus, que pretende conduzi-lo, e o fruto do seu talento e da sua perseverança:

Ah que espírito nos sobrar para tratar  
com deus da hierarquia que nos cabe  
ou da sua mão que pesa demais sobre nós  
e que cortaremos com essa esguia uva  
do mérito e da tenacidade? (ED: 95).

O mérito e a tenacidade que João Vário empresta à construção dos *Exemplos* ou dos *Livros de Notcha* – “livros escritos sem modelos, com tudo o que isso implica de hesitações, dúvidas”

---

<sup>237</sup> Entre os nove dons (“carismas”) enunciados por Paulo de Tarso na Primeira Epístola aos Coríntios, encontram-se “a variedade de línguas” e a “interpretação das línguas”. Explicam as notas da tradução dos Capuchinhos: “O dom de *línguas* é uma espécie de oração de louvor a Deus, num estado mais ou menos extático, complementado pelo dom da *interpretação*, que traduz essa linguagem ininteligível, para edificação dos fiéis” (cf. BÍBLIA dos Capuchinhos 1999: 1879). A esta língua do espírito, em Paulo de Tarso, chama-se hoje *glossolalia*; ela precisa de ser interpretada pela inteligência para que dê frutos no próprio e entre os fiéis. O dom do Pentecostes é diferente, ou mesmo oposto, pois neste caso todos entendem na sua língua materna aquilo que é dito pelos Apóstolos e por intercessão do Espírito Santo: “O dom de *falar outras línguas* significa a capacidade que os Apóstolos tinham de se fazer entender perante outros povos. Assim, o espírito restabelece no Pentecostes a unidade de linguagem que se tinha desfeito com Babel, prefigurando a universalidade da mensagem cristã” (*idem*: 1778).

(PSLN: 308), como dirá também José Luiz Tavares<sup>238</sup> – são as mesmas virtudes que assistem a criação do Estado de Cabo Verde, conforme explica Timóteo Tio Tiofe no posfácio ao *Segundo Livro de Notcha*:

Por isso é que viver, trabalhar, criar na corda bamba nem sempre é uma condição longe da suficiência abençoada, já que o destino vai lembrando aos seus botões que, no geral, o mérito e a tenacidade acabam por ter a última palavra (SLN: 308).

O “carácter imponderável da verosimilhança”, como diz João Vário na entrevista a Danny Spínola, é um dos “temas primordiais” da sua obra poética ou narrativa, a par do “mal”, do “sofrimento” ou do “perdão” (Vário 1998: 190). Anote-se, no regresso ao tema deste subcapítulo, que esta pequena enumeração pode recuperar a ideia de que, quando lido no corpo dos *Exemplos*, em particular, o enigma da verosimilhança não pode dissociar-se do contexto discursivo informado pela copresença de outros temas (sejam eles mais ou menos frequentes nesta obra). As derivações temáticas de Vário não deixam, aliás, de reproduzir-se no discurso ensaístico que neste momento procura acompanhá-las... Também por isso não se demandam (nos próximos parágrafos) os postulados capazes de estabelecer o conceito de verosimilhança em João Vário; pretende-se apenas observar alguns dos núcleos conceptuais que a reflexão sobre o verosímil gera na sua obra.

Um desses núcleos encontra-se em “A narrativa contraditória”, incluída na segunda reunião dos *Contos de Macaronésia*. A análise deste texto permite perceber, por um lado, a aplicação do conceito de verosimilhança na esfera da criação literária, conforme a lição inaugural de Aristóteles; mas convida também, já num âmbito gnosiológico, ao entendimento do verosímil enquanto categoria aferidora dos limites da razão ou das possibilidades do conhecimento.

Conforme explica o narrador deste conto, quando dois relatos da mesma ocorrência não coincidem, entra em ação o processo da narrativa contraditória. Se forem acareados, os deponentes que se contradisseram procurarão adequar o seu relato à versão do interlocutor, gerando-se então mais duas versões do mesmo acontecimento. O investigador criminal – ou o ficcionista, que neste caso é ainda o narrador do conto –, busca então, a partir dos quatro relatos disponíveis, uma síntese verosímil do que ouve, e essa é a quinta versão do acontecido: “sei do esforço que produzo, como ficcionista, para tentar reconstituir a partir das quatro versões uma versão plausivelmente próxima ou igual à ocorrência” (CMII: 64). Como sucede com o investigador das ciências exatas (que João Manuel Varela também foi), o escritor protagonista do

---

<sup>238</sup> Recorde-se a este propósito a seguinte anotação do “Parque Central” de Walter Benjamin: “Baudelaire não se baseou em nenhum estilo, nem teve escola. Isso dificultou muito a sua recepção” (Benjamim 2006: 153).



conto recorda então que a plausibilidade do seu relato depende do princípio da não contradição<sup>239</sup>. O verosímil não precisa, portanto, de cingir-se ao provável ou ao imanente, mas não suporta a incoerência, o ilógico ou a contradição.

A frase de Ágaton citada por Aristóteles, e que João Vário usa como epígrafe a *Exemplo Coevo* – “o verosímil acontece, muitas vezes, contra a verosimilhança” (1456a 24)<sup>240</sup> –, surge na *Poética* a propósito da necessidade de alcançar o trágico e a compaixão nos limites do enredo próprio da tragédia. Um homem inteligente mas mau é enganado, um homem valente mas injusto é vencido: invertem-se nestes casos as expectativas do espectador, porém sem afrontar os limites do razoável (nem a observância das normas gerais que as personagens individuais encarnam). Já o irracional, ao contrário do inverosímil, não tem lugar nos procedimentos aceites por Aristóteles na construção da tragédia. A ignorância de Édipo relativamente à identidade de Laio, por exemplo, será recusada, ou posta fora de cena (i.e., será *obscena*) por ser ilógica: “Não deve haver nas tragédias nada de irracional e, se houver, que seja fora da tragédia, como no *Édipo* de Sófocles” (1454b 5). Já quanto à epopeia, uma narrativa longa e de assuntos plurais, o Estagirita concede que neste género “[d]eve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil”; nesse caso, contudo, o absurdo ou o irracional surgirão dissimulados sob outras qualidades que garantem, justamente, a verosimilhança da narrativa (1460a 25 e 1460b). Salvaguardados os princípios da verosimilhança e da necessidade, o poeta deverá contar, não “o que aconteceu”, como compete ao historiador, “mas aquilo que poderia acontecer” (1451b 35). Daqui decorre Aristóteles para a diferença entre o particular da História e o universal da poesia.

Segundo um dos mais célebres postulados da *Poética*, conforme lembra Maria Helena da Rocha Pereira, “a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (1451b 5). A obediência da “acção” da obra ao “retrato dos universais”, traduzido no menor valor do particular facto histórico face ao universal possível da poesia, parece reescrever-se, como ficou já anotado, em alguns textos prefaciais de João Vário. Assim, no prómio a *Exemplo Próprio*, o poeta afirma que a sua poesia “tenta «generalizar» a realidade imediata” através da superação do particular biográfico, que aqui cumpre o papel da história ou da acção aristotélicas (EPro: 125). Mais tarde, quando decide tratar

---

<sup>239</sup> Trata-se, como explica João Manuel Varela no texto que inaugura a série *Anais*, de uma exigência próxima do segundo “princípio” da “ciência experimental” dominante até ao início do século XX, ou seja, “o princípio da identidade e da não contradição (uma coisa não pode conter em si mesma o que a contradiz, ela não pode ser uma coisa e outra coisa ao mesmo tempo” – e que a física contemporânea viria entretanto a pôr em causa” (cf. Varela 1999: 14).

<sup>240</sup> Uso a tradução de Ana Maria Valente em Aristóteles 2005: 77. A primeira frase de *Outros Sais na Beira Mar*, de Filinto Elísio (2010: 13), é a seguinte: “Agaton (citado por Aristóteles) vaticinava-o, em Arte Poética, porque também é verosímil que sucedam as coisas contra toda a verosimilhança”. O período recupera, não o passo de Aristóteles, mas a epígrafe de João Vário; e se não corrige o nome da obra do Estagirita, acrescenta-lhe outro equívoco, ao atribuí-la a Ágaton. O início do ponto 2. desta narrativa lembra, por sua vez, as reflexões sobre a desarticulação e o passamento do género romanescos na atualidade expendidas por Arménio Vieira na “Nota Prévia” à narrativa *No Inferno*.

poeticamente dos “«desvios totalitários» do exercício do poder”, no *Exemplo Precário*, Vário concede que “não cabe (...) a um poema (...) aproximar-se (...) da informação científica com que abordaria (...) tal tema um trabalho de ciências políticas”: afinal, “a única profundidade [ali] verdadeiramente necessária ou imprescindível é a estética” (EPre: 191). Por fim, no prefácio a *Exemplo Coevo*, e a propósito da tão faceta quanto difícil questão da influência dos fastos e das obras de 1937 na vida do autor, repetidamente colocada no poema (cf. EC: 401, 421, 423 e 434), Vário defende que a poesia “pretende ser onisciente” – e “simultaneamente [dar] a entender que não sabe o que é a verdade, que não lhe interessa de resto sabê-lo, porque lhe interessa preferentemente a verosimilhança” (EPre: 384); momentos antes, neste mesmo prefácio, fora já alvitado que “ler de muito perto a matéria investigada” exigiria que “se misturasse Deus e as coisas na mesma língua” (idem: 383). Estas duas afirmações reconduzem-nos ao conto “A narrativa contraditória”.

Além das cinco já apontadas, o narrador deste conto considera ainda uma sexta versão da mesma ocorrência. Trata-se enfim daquela que corresponderia à verdade, mas que apenas Deus – que “conhece a interpretação da discrepância”, diz o Alcorão (CMII: 61) – poderia enunciar ou depositar no espírito do homem. Quando, nos relatos da Paixão, o procurador romano Pôncio Pilatos pergunta a Jesus de Nazaré o que é a verdade, este permanece em silêncio. “La vérité (...) est au-delà de la capacité de l'homme” – diz Vário a Babacar Sall<sup>241</sup>, depois de reiterar esse “caractère impondérable de la vraisemblance” de que falara também a Danny Spínola.

Mas a narrativa de G. T. Didial propõe agora um outro obstáculo ao conhecimento da verdade: quando Deus faz descer sobre nós essa versão verdadeira que buscávamos “não será preciso que o espírito reconheça essa palavra e não a confunda com o seu próprio monólogo ou um desvario momentâneo, uma fortuita alucinação?” (CMII: 61). Como identificar, portanto, essa “versão onisciente”? Talvez nunca possamos sabê-lo. Talvez ao homem reste sempre a dúvida. Ou outra(s) dúvida(s):

Mas será esta boa ou má companheira? A questão pode também ser outra, mais do gosto dos nossos contemporâneos: que saber da verosimilhança? Ou como se deixar definir a credulidade? (...) A vida nada nos ensina praticamente sobre os destinos da verosimilhança. Será que dói tanto aos meus semelhantes quanto me dói a mim esta nossa condição de órfãos da plausibilidade? (CMII: 62-63).

Como ficou dito a propósito dos *Exemplos*, também nesta narrativa aparecem outros temas recorrentes na obra de Vário, tornando mais densa a sua reflexão em torno da avaliação da verosimilhança. Um desses casos, cujas consequências percebemos no desenrolar da narrativa, é o

---

<sup>241</sup> Cf. « Entretien de Babacar Sall avec João Manuel Varela », 8 de janeiro de 2000, Praia, Cabo Verde, (consultada em [http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche\\_article&no=1279](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=1279), a 12 de maio de 2010).

da rejeição quer da “renúncia” quer da “inata apetência para a facilidade”, a que Vário responderá com a ideia de perseverança<sup>242</sup> e o permanente “desejo de excelência” (EPre: 243), próprios afinal da sua “singularidade” (CMII: 64). Além da acumulação e da diversidade de hipóteses a considerar, resultarão ainda destes princípios os desvios narrativos pelos meandros herméticos da linguagem predominante nos *Exemplos*.

E chegamos ao desenlace aberto de “A narrativa contraditória”. Diz-nos ele que, se estamos conscientes do estatuto inacessível da verdade, mais nos angustia a fraqueza da confabulação ou a queda na mentira gratuita – e por isso perseveramos na busca da mais exitosa verosimilhança. Fazemo-lo, contudo, conscientes de que qualquer definitiva versão de uma narrativa poderia ainda, em última instância, ser esmagada ou pulverizada na sua absoluta coincidência com uma realidade não cognitiva ou não simbólica, comprometendo a prazo a sobrevivência de “todo o esforço de indagação” (CMII: 65). Por fim, o narrador considera que a sua singularidade e excecionalidade, mesmo se desprovidas de dons oraculares, o tornam um possível rival de Deus: quando o seu esforço o conduzisse ao entendimento da verdade, então a sexta versão, essa que a Deus pertence, perderia afinal a sua utilidade.

O entendimento da realidade como coisa não cognoscível ou não simbólica, por um lado, e, por outro lado, a perceção da verdade como parábola iluminada (se se trata aqui, como estou a supor, desse enunciado morto que é o enigma já desvendado), têm afinal o mesmo trágico destino, já que inviabilizam ambos a participação do imponderável, do caótico e do enigmático na vida do espírito. Talvez a lição de João Vário seja esta: a realidade e a verdade são as inimigas mortais do espírito – cujo maná se encontra justamente no carácter imponderável da verosimilhança.

---

<sup>242</sup> Como assinalou Silvina Rodrigues Lopes, “perseverança” é uma “das palavras que, a par da expressão “em verdade”, retornam de livro para livro e se repetem em cada um” (Lopes 2009a: 251). O louvor da perseverança encontra-se em duas das principais fontes de Vário, a *Bíblia* e Dante. No Novo Testamento, ele surge na Epístola de Paulo aos Gálatas (“Foi para a liberdade que Cristo nos libertou. Permanecei, pois, firmes, e não vos sujeiteis outra vez ao jugo da escravidão” (Gl 5, 1), na Epístola de Tiago (“Meus irmãos, considerai como uma enorme alegria o estardes rodeados de provações de toda a ordem, tendo em conta que a prova a que é submetida a vossa fé produz a constância. Mas a constância tem de se exercitar até ao fim, de modo a serdes perfeitos e irrepreensíveis, sem falhar em nada” (Tg 1, 2-4) ou na Epístola de Paulo aos Romanos (“Mais ainda, gloriamonos também das tribulações, sabendo que a tribulação produz a paciência, a paciência a firmeza e a firmeza a esperança” (Rm 5, 3-4). Em *As Lições dos Mestres*, e a propósito da *Divina Comédia*, George Steiner recorda que “O *Purgatório* desenvolve uma crítica aprofundada do conceito de *fama*, de glória secular para além da morte, tal como é descrita pelo Mestre no canto XXIV do *Inferno*” (Steiner 2005: 50). É nesta descrição que assoma o valor da perseverança: “Já o fôlego ao pulmão tão pouco monta,/ que, ao chegar, sem poder ir mais além,/ me sento ao primeiro alto que desponta./ «Que afastes a preguiça ora convém»,/ disse o mestre; «porque assentado em pluma,/ ou sob dossel, à fama não se vem;/ e quem sem ela a vida só consuma,/ tal vestígio na terra de si deixa/ que é fumo vão no ar ou na água espuma./ Levanta-te portanto: e vence a queixa/ co ânimo que vence tal batalha,/ se o grave corpo a força não desleixa./ Mais longa escada há que subir sem falha;/ que não basta daqueles ter partido:/ e se me entendes bem, assim te valha” (Dante 1997: 221).

## II.1.6. A solidão crítica dos *Exemplos* e as deslocações geopolíticas dos *Livros de Notcha*

Há em todo o João Vário uma obsessão narcísica em torno do valor da sua obra e, em particular, dos seus *Exemplos*. A permanente “querela dos talentos”, o julgamento da importância da sua obra e da fama que ela lhe trará, ao inscrevê-lo no quinhão dos eleitos ou dos “mortos imortais”<sup>243</sup>, convive com frequentes momentos de desânimo e dúvida, de lamento pela ausência de reação crítica ao seu trabalho. Na entrevista a Michel Laban, Vário recorda o “silêncio” e a “solidão” que o envolvem a partir de 1965:

Fora de Portugal, fiquei reduzido a mim mesmo. Nesse contexto, os anos de Paris (1968-69) foram decisivos. Sem amigos em literatura, com apenas livros para a minha sede de pesquisa literária. São obras que crescem sem praticamente nenhuma crítica em torno, apenas a crítica do autor, uma autocrítica. Nunca li, não me lembro de ter lido resenha crítica a algum dos *Exemplos*. Só poucas referências, não raro descabidas, em antologias. (Vário 1992b: 462).

Este depoimento confirma, por contraste, a importância do convívio com a sua geração portuguesa, em Coimbra e em Lisboa. É nela que encontra o conforto crítico das palavras de Vítor Matos e Sá (1966), de Gastão Cruz, que o considera “um dos profissionais mais conscientes ultimamente estreados na poesia portuguesa” (apud Pacheco 1997), ou de José Blanc de Portugal, que vê na “linguagem aparentemente críptica” de *Exemplo Geral* um “sinal de alta poesia” e a prova de que, na poesia portuguesa do seu tempo, “é possível o grande poema num tipo de linguagem que tende para o clássico” (Portugal 1966)<sup>244</sup>. Mas afirma também, e em primeiro lugar, a condição de uma obra produzida sem a apreciação crítica dos seus contemporâneos. Este ambiente despovoado de interlocutores em que se consolida o seu estilo é versado em diferentes momentos de *Exemplo Próprio*, um livro redigido a partir de 1969:

---

<sup>243</sup> Vário não hesita em confrontar-se com o mais alto cânone ocidental, antigo ou moderno. Assim invoca os mestres Homero, Perse, Eliot, Pound e Faulkner e conclui: “Se o leitor compreende o que fizeram compreenderá também grande parte da minha empresa” (EPro: 127).

<sup>244</sup> Apelando a que o leitor “leia de um fôlego o *Exemplo Geral* de João Vário sem a preocupação de tudo entender”, José Blanc de Portugal não deixa no entanto de assinalar a presença de “um ou outro ponto suscetível de ser revisto no que possa ser tomado por queda em prosaísmo ou menor quebra de temperatura emocional” (idem). A recensão crítica de Fernando Assis Pacheco, muito negativa, irá destacar justamente estas debilidades discursivas. Acusando João Vário de falta de talento – que não poderia ser superada com a “informação cultural” exigida no “Texto 1” de *Êxodo* –, Fernando Assis Pacheco declara que “*Exemplo Geral* não corresponde aos propósitos do teórico de poesia [revelado em 1961], antes se afunda, quase sempre, num verbalismo inconsequente”. Quando ao pendor neobarroco de Vário, Assis Pacheco não é menos complacente: trata-se, em sua opinião, de “roupagens cultistas e conceptistas herdadas da mais sufocante das nossas tradições” (Pacheco 1967: 366). A aversão da “grandiloquência” em Fernando Assis Pacheco reverbera ainda num poema da sequência de *As Irrevogáveis Trevas* que José Luiz Tavares dedica justamente a João Vário: “E eis que perguntamos,/ já da resposta asseverados:/ não será o malogro pleno/ o cadinho donde a arte retira a sua/ seiva? Cantá-lo a cada pacificado/ alvorecer, sem recurso à grandiloquência/ (pulha, sim, mano pacheco), eis o que/ atará o assombro dos vindouros/ aos esteios da nossa reiterada incomodidade” (IT: 125). Tavares invoca um dístico de “F.A.P. FECIT”, poema que encerrava as *Variações em Sousa* (1987): “Peçam a grandiloquência a outros/ acho-a pulha no estado atual da economia” (Pacheco 1991: 166).

Estamos, pois, perplexos, evocamos a persuasão,  
aguardamos a vinda dos melhores critérios,  
nenhum vizinho farinha traz para as nossas amassadeiras  
e o crepúsculo, os ruídos da rua, o inverno próximo  
falam a mesma linguagem da singularidade (EPro: 142).

No posfácio ao segundo *Livro de Notcha*, Tiofe reconhece idêntica angústia, mas agora resultante da necessidade de inventar de raiz os modos de uma épica cabo-verdiana moderna: “Tenho estado a escrever estes livros sem modelos, sem o auxílio de antecessores: com tudo o que isso implica de hesitações, dúvidas, escolhas, experimentalismos próprios” (SLN: 308). Sobre esta anotação, constatou Osvaldo Manuel Silvestre que “as vestes do poema épico”, que haviam sido o modelo – ou a “ideia de modelo” – do *Primeiro Notcha*, já não se encontram disponíveis para este segundo livro de Tiofe (Silvestre 2008: 658)<sup>245</sup>. Sugere o mesmo ensaísta que as razões dessa desatualização têm que ver sobretudo com a mudança da matéria que Tiofe se propõe narrar: se o primeiro *Notcha* trata da formação da Nação afro-crioula, já o segundo versa a criação do Estado cabo-verdiano. E aqui que ocorre a dificuldade em encontrar modelos capazes de legitimar um corpo poemático estruturado em “discursos políticos” e em “textos legais”, como escreve Osvaldo Silvestre (2008: 658).

Os quinze anos que decorrem entre o início da redação dos dois textos, em 1961 e em 1976, não desatualizam, portanto, a épica moderna enquanto género literário<sup>246</sup>; nem a derruição do projeto político que unia Cabo Verde e a Guiné-Bissau afeta entretanto o projeto de Tiofe (cf. SLN: 184)<sup>247</sup>. Quanto à referida épica moderna, ao Ezra Pound e ao Saint-John Perse referidos por Tiofe poderiam acrescentar-se o *Canto General*, de Pablo Neruda, citado no *Pão & Fonema* de Corsino Fortes, a *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, também ele barroco e metafísico, bem como o *Paterson*, de William Carlos Williams, o *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, de Aimé Césaire, ou os *Éloges*, do mesmo Perse referido por Tiofe. Estas duas últimas obras partilham com o primeiro *Notcha* o regresso à infância insular; o título de William Carlos Williams, por sua vez, poderia fornecer um modelo de incrustação de textos históricos ou oficiais na narração poética da

---

<sup>245</sup> Invertendo o título de Harold Bloom, Silvestre acrescenta que esta circunstância gera em Tiofe uma “ansiedade de *ausência* de influência” (Silvestre 2008: 658). Acrescente-se, entretanto, que a épica mitológica e classicista de José Lopes é totalmente desprezada por T. Tiofe; a sua vinculação à Macaronésia, que é também um afastamento da África continental, escuda-se antes no trabalho científico de Orlando Ribeiro (cf. SLN: 184).

<sup>246</sup> Tiofe refere-se a obras escritas “nos nossos dias”, mas os modelos modernos dos *Exemplos* são, em rigor, contemporâneos da épica do século XX. O desprezo pelas obras de Osvaldo Osório ou de Corsino Fortes parece confirmar a condição de *inventor* e de *mestre* que João Vário se atribui no âmbito do sistema literário cabo-verdiano (cf. Lopes 1986: 21).

<sup>247</sup> Sobre essas reviravoltas da história inscrita no segundo *Notcha*, Tiofe responde com uma variante da fórmula com que se iniciam as sessões de contos populares: “Não julguei necessário modificá-la por causa dum tal rotura: *história é história, fortuna do céu, amen!*” (SLN: 184).

construção de uma comunidade. E se *Paterson* trata da formação de uma cidade, o mesmo podemos dizer do primeiro livro de Tiofe, que privilegia a sua Mindelo natal.

O primeiro prefácio de Tiofe inscreve o tratamento poético dos “problemas específicos de Cabo Verde” num movimento político de regresso à África do autor; o seu epicentro histórico e autobiográfico, porém, é a cidade do Mindelo – e desde “o sangue e os usos que a fundaram/ no século II antes de Notcha, cidade de Notcha” (PLN: 69). Já o segundo livro de Tiofe, se se propõem narrar os “cinco séculos” decorridos desde a origem “desta nação, desta nova República” (PSLN: 288), recentrando-a na Santiago profunda, acaba por deslocar o mesmo Cabo Verde para o conjunto das ilhas atlânticas habitadas por aulilianos ou cabo-verdianos – “homens todos da Macaronésia” (idem: 240)<sup>248</sup>. O convívio do Mindelo euro-americano com a África negra continental, no *Primeiro Notcha*, e a diluição da Santiago *badia* na atlântica “unidade da Macaronésia”, reivindicada no prefácio ao *Segundo Notcha*, informam um corpo conflitual de dados geopolíticos e identitários dificilmente compatível com a narrativa da gênese e da consolidação de uma Nação e da instituição do seu Estado. As hesitações identitárias de Tiofe estão, de resto, muito de acordo com as reflexões de Vário sobre o mesmo tema. Assim, mais do que na alegada ausência de modelos literários, talvez se situem aqui os fatores da ansiedade que protelam o aparecimento do segundo *Notcha* e inviabilizam o terceiro – um livro que, privado do circunstancialismo autobiográfico e do imediato revolucionário que haviam movido Tiofe, deveria ocupar-se, num esforço quase burocrático, das ilhas de Santo Antão, Boavista, Maio, Fogo e Brava.

A estas hesitações podem acrescentar-se, por fim, as dúvidas de Tiofe acerca da matéria épica disponível em Cabo Verde ou sobre a possibilidade de construir um poema deste tipo sem a presença de heróis que pudessem protagonizá-lo. Quanto ao primeiro aspeto, poder-se-ia dizer que Vário subscreve a opinião de Mário Fonseca quando atribui às *Sturiadas* essa dimensão épica que não podia emprestar aos *Livros de Notcha*: “Não me parece que Cabo Verde dispõe [sic] de material épico próprio”, diz Fonseca a Michel Laban; e acrescenta: “A África, no seu conjunto, sim”<sup>249</sup>. E a ser verdade, como se lê na primeira epístola de Tiofe, que “seria ridículo” escolher “o povo cabo-verdiano” para “herói de um poema épico” – apesar da sua “heroica tenacidade e determinação” (1EIA: 131) – o mesmo se diria caso essa escolha recaísse sobre os responsáveis pela formação dos Estados modernos: eles “são homens, apenas homens. Quer dizer, com a esperada ou inesperada dose de falácia e sujeitos ao julgamento dos seus compatriotas e da

---

<sup>248</sup> A localização identitária de Cabo Verde no espaço da Macaronésia e a relevância que assume G. T. Didial na última fase da vida literária de Vário parecem corresponder ao estado de “orfandade continental” que António Leão Correia e Silva e J. L. Hopffer C. Almada atribuem às roturas político-administrativas com a Europa portuguesa, em 1975, e com a África guineense, em 1980.

<sup>249</sup> Cf. “Encontro com Mário Fonseca”, in Michel Laban, *Cabo Verde – Encontro com Escritores*, Vol. II, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, p. 482.

história” (SLN: 308). É justamente essa crítica que, num âmbito transnacional, se desenvolve no *Exemplo Precário*:

E, perecendo com eles amiúde a verdade,  
desampararam muitos da nossa geração.  
Que esperavas tu, homem vestido  
de ingenuidade e ponderação,  
que aguardavas tu das vicissitudes  
do poder e da governação?  
Para que, pois, te servirá ajoelhar-te  
junto da soberania e elevar um canto  
à camaradagem e à clarividência?  
Contudo, é preciso não desesperar desse grão  
enquanto a boa chuva não vier,  
é preciso não queimar no fogo  
o filho e a filha apenas porque o coração se encheu  
de muito fel, este ano,  
ou de nenhuma excelência, o ano transato. (EPre: 207).

Este “canto à camaradagem” pode referir-se, em simultâneo, quer aos homens do MPLA e da Luanda onde Vário escreve estes versos (e publica uma parte deles), quer aos seus companheiros de geração do PAIGC e do poder instalado na cidade da Praia, sobre quem competia a Tiofe escrever. A limpa metáfora da “boa chuva” está longe do frio e da neve de Antuérpia; e a solidão percebida “em meados de uma vida” invocava ainda o exílio político de Dante (cf. EPro: 183). Além do contexto político e da autobiografia, insiste-se aqui, como é comum em Vário, no cânone literário e religioso. Concretamente, reproduzem-se, quase literalmente, os versículos de Jeremias que condenam a *apostasia* da retidão e do bem (cf. Jr 8,4-9 e EPre: 208). E embora mais tolerante do que o Vário do *Exemplo Próprio* ou deste *Exemplo Precário*, já que nele opera o dom do perdão requerido também no *Exemplo Coevo*, o autor dos *Livros de Notcha* não esquecerá a máxima exarada no último verso que aqui se transcreve:

Como, pois, propagam: nós somos os governantes  
e a força do povo está connosco  
e a vontade dos seus legistas?  
Em verdade, em verdade, debalde tem trabalhado  
a falsa pena dos escribas.

Assim, até mesmo aquilo que a luta pela independência  
lhes deu se irá deles, e as carnes santas.

Porque fazem a sua habitação no meio do engano.  
Ensino de malícias é o poder. (EPre: 208).

O início do Canto Terceiro deste *Exemplo Precário*, de uma clareza rara em João Vário, apresenta um inequívoco manifesto político libertário, revolucionário e utópico (que os seus

detratores talvez nunca tenham lido com a atenção necessária). Se o prefácio deste livro nos remete para todos os ditadores contemporâneos, a permanência de Vário em Angola pede-nos uma contextualização africana da obra: e ela encontra-se, de modo absolutamente eloquente, no subtítulo “O entusiasmo e a vergonha” do ponto “4. Considerações finais” do artigo “Ética e Moral nas Sociedades Negro-Africanas” (cf. Varela 2000b).

O poema abre com as acusações de “corrupção”, “avidez” e “ódio”, que podemos atribuir aos ditadores em geral (no prefácio ao *Exemplo Coevo* não se distinguem, quanto a este aspeto, o nazismo e o estalinismo); reconhece depois a desilusão face às expectativas geradas, provavelmente, pelas revoluções socialistas e independências nacionais (“andamos por rumos que não levam/ à paisagem entrevista, ao fervor esperado”); aconselha a prudência no uso da imparcialidade e da esperança; anuncia a proximidade do dia da vingança salomónica (“Porque perguntareis: quanto tempo ainda viverão/ estes déspotas, estes tiranos, sem notar o fogo nos seus lares,/ os alçapões sob os seus pés e o ruído da faca,/ o limpar da arma que se prepara (olho/ por olho...)”) <sup>250</sup> para os banhar de sangue?”) e do *Dies Irae* (“até que soarão as pancadas do bordão do juízo”; “a ira do povo/ é maior que a de deus”; enfim, faz-se a defesa dos “que estão mutilados pela dificuldade”, reivindica-se “a coragem, entre o respeito e a justiça”, dos que se armam para conquistar *uma terra sem amos*: “para que a terra não mais seja/ essa obsoleta aldeia de dois direitos” (EPrec: 119-220).

A reflexão de Vário dirige-se então para o tema do perdão histórico, fundamental para a Europa do pós-guerra e hoje por vezes atuante na história e na literatura pós-coloniais. “Se Honório Barreto pôde servir os tugas” – dizia Amílcar Cabral em 1969 –, “isso talvez qualquer um de nós preferisse fazê-lo, se tivéssemos a sua educação e se tivéssemos vivido naquele momento da História em que ele viveu. Mas hoje, os descendentes do Honório Barreto, que foram ou não à escola e preferem ainda os tugas; esses não têm perdão” (Cabral 2008: 129). Tiofe modera esta sentença no Discurso V de *O Primeiro Livro de Notcha*, quando afirma que não tem “palavras duras” para aqueles “que se viram obrigados a lutar/ ao lado do exército colonial e não puderam desertar”; reserva contudo palavras de “repúdio e escárnio/ e merda de muito ânus” para os “fantoques do capitalismo lusitano” (PLN: 107). E se Amílcar Cabral pretende assinalar aqui a diferença radical entre dois tempos históricos, a sua formulação suscita também a ponderação do efeito da passagem do tempo na emergência do perdão coletivo.

Hannah Arendt, que encontrou na faculdade de perdoar a única solução para o problema da irreversibilidade, distinguiu, nas suas reflexões, aquilo que é o “pecado”, “evento quotidiano”, e

---

<sup>250</sup> João Vário não usa as reticências nos *Exemplos*. Esta exceção permite-nos supor que aqui se cita o ensaio “Olho por olho”, em que Simone de Beauvoir procura justificar por que não assinou a petição em favor da suspensão da pena de morte a que fora condenado Robert Brasillach em 1945 (cf. “Olho por olho”, in *O Existencialismo e a Sabedoria das Nações*, trad. Mário Matos, Lisboa, Esfera do Caos, 2008, p. 77-27).



como tal perdoável, daquilo que é o “crime”, o “mal intencional”, muito mais raro e difícil de julgar. E quando este “mal radical”, na expressão de Kant, atinge a esfera pública, como aconteceu com o nazismo, os fascismos ou o estalinismo, então a única coisa que sabemos é que “não podemos punir nem perdoar esse tipo de ofensas” (Arendt 2001: 293). É isto exatamente que Vário recorda no prefácio a *Exemplo Coevo*, súpula das reflexões do autor sobre a remissão pessoal, que desenvolvera já n’*O Estado Impenitente da Fragilidade*, e sobre o perdão histórico, trabalhado sobretudo neste *Exemplo Precário*. E se, na ode inicial desta obra, Dostoiévski assegura a João Vário que “nenhuma vida poderá prescindir da piedade” (EPre: 193), já a ode final do *Exemplo Coevo* parece (re)afirmar a descrença no perdão ou na “compaixão maravilhosa” – porque “nada cura o mal” (EC: 446). Seja como for, é com a crença messiânica numa utopia realizada – num *dia dos prodígios* –, e depois de vingados os déspotas, que o tema do perdão histórico assoma nesta meditação:

Porventura visitará a reconciliação  
toda a obra da casa das vítimas?  
E que solenidade, quando as melhores luas  
trouxerem as coisas novas, os prodígios sagrados,  
os manjares coletivos e as festas,  
recolherá a bondade  
para a levar para junto das queixas,  
o lugar dos trovões e a desamparadíssima habitação? (EPrec: 220).



### II.2.1. Tábua das matérias: contributos da crítica e do autor

A breve nota “À guisa de prefácio (ou talvez advertência)” que abre o volume *Poemas* (1981 e 1998) inscreve-se na tradição retórica da *captatio benevolentiae*. Com um “impiedoso e lúcido olhar sobre a própria obra”, como dirá Luís Carlos Patraquim (2008), Arménio Vieira adverte que os poemas ali reunidos teriam justo lugar “no limbo (mais ou menos discreto) de algumas revistas e jornais”; porém, após uma “luta ingente” com o Demónio, acabou por ceder à tentação da menos efémera recolção em livro. É provável que o agente tentador tenha encarnado na figura de Manuel Ferreira, diretor da África Editora (que veio a chamar-se ALAC), e que já divulgara seis destes textos na revista homónima que também dirigia<sup>251</sup>.

O fáustico cenário da luta com o Diabo, seja ele *quem* ou *o que* for, irá irromper com frequência na obra de Vieira, e em particular no fragmentário *No Inferno*. A depreciação da própria obra, por seu lado, pode ser localizada na arena do *agon* com os muitos nomes preiteados pelo autor (de Salomão ou Qohélet a Safo de Lesbos, entre os antigos, de Arthur Rimbaud a Jorge Luis Borges, entre os modernos), e da consciência da condição tardia do escritor atual – do ficcionista mais do que do poeta, apesar de tudo – que amiúde redundava desse confronto<sup>252</sup>. Mas ela pode também decorrer de uma pulsão profana face ao objeto literário *tout court*, já que Vieira se inclui entre os escritores “que pensam que a literatura não é uma coisa necessariamente séria” (Vieira 1998: 197). Sujeito a negações pontuais mas relevantes, este impulso niilista pode agudizar-se até à tentação dadaísta do silêncio: “Se tudo é inútil, nada é belo, nada é útil...” – diz o poeta a propósito do *Livro do Desassossego* – “Escrever, para quê?” (Vieira 1992: 531).

Outra imagem usada na advertência de *Poemas* que se encontra dispersa pela obra do Praiense, e de novo especialmente em *No Inferno*, é a da errância, por vezes desesperada, através de um labirinto de circunstâncias ou declarações enigmáticas. Neste caso, tal demanda define a sensação do leitor que entrasse na produção poética de Vieira antes da arrumação a que a publicação em volume a sujeitou. A escassez e a dispersão temática do *corpus* reunido em *Poemas* – “duas das suas limitações mais evidentes”, diz o prefaciador – não serão alheias às condições históricas, culturais ou económicas da sua produção. Importa recordar, e para além das idiosincrasias do autor, a inexistência de editoras ou de um mercado livreiro sólido no Cabo Verde dos anos 70, e a conseqüente remissão das produções poéticas para os suplementos (como

<sup>251</sup> Foram eles “Lisboa – 1971”, “A vida e a morte de Jaime de Figueiredo”, “Caviar, champanhe & fantasia”, “In the south”, “Retrato de poeta” e “Canto final ou agonia de uma noite infecunda”. Cf. *África – Literatura, Arte e Cultura*, N.º 10, Vol. II, Ano II, Lisboa, África Editora, 1980, p. 554-562.

<sup>252</sup> O autor de *No Inferno* reconhece, em “Nota prévia”, que o romance “deu já o que tinha a dar, tornou-se caduco” (NI: 12). Ao contrário do romance, a poesia não morreu “porque é a essência do ser humano” (NI: 19).

*Ariópe*, do jornal *Alerta!*) ou as páginas culturais (como no *Voz di Povo*) dos periódicos generalistas. Assim, o volume *Poemas* é composto por um conjunto de textos

cujo traço de união (à falta do termo adequado) não será fácil descobrir, apesar do cuidado que se devotou à sua arrumação. Contudo, a dificuldade terá sido particularmente contornada ao se ter optado pela sua divisão em séries datadas – mais ou menos correspondentes a uns tantos livros ou cadernos, não importa se completos ou não. (P: 7).

Estas sequências ou ciclos são “Poesia Um – 1971-1974”, “A Musa Breve de Silvenius – 1971-1978”, “A Noite e a Lira – 1976”, “Poemas Estrangeiros – 1977”, “Poesia Dois – 1974-1979” e “Poesia Três – Após 1981”<sup>253</sup>. O título *Poemas*, explica ainda o autor, quis respeitar a diversidade irreduzível dos textos reunidos; as séries “Poesia Um”, “Poesia Dois” e “Poesia Três” recorrem a idêntica titulação não adjetiva no interior do volume. Apesar do carácter plural e eventualmente incompleto destas três séries, elas permitem a percepção de alguns critérios de arrumação do volume. A primeira delas, que ensaia já certo experimentalismo e a técnica do fabulário, é a mais politizada do volume<sup>254</sup>. Na segunda, mais longa, confluem os grandes veios destes primeiros *Poemas*: veja-se como os bestiários em torno da cotovia convocam a tradição romântica inglesa e exercitam algum experimentalismo coevo ou como o louvor da casuarina invoca o espanto que instiga, não a filosofia, mas antes a poesia; e atente-se na dor da despedida amorosa (“My love”, “O nosso amor”), nos discursos proféticos de contexto cívico (“Destruição pelo fogo”, “Parábola”), na presença de alguns *signos dominantes* de João Vário (“Homenagem a quem...”) ou nos diálogos metapoéticos com Cristiano Valcorba e Manuel Ferreira (“Setembro dói e sangra”, “Posfácio”). Já em “Poesia Três”, sequência de poemas escritos “Após 1981”, retomam-se as glosas, os tributos e as teorias do poema ensaiados em “A Noite e a Lira”, o ciclo distinguido em 1976 nos Jogos Florais 12 de Setembro, e que virão a amadurecer em *Mitografias*, onde surge um novo ciclo de “A Musa Breve de Silvenius”. Os três “Poemas estrangeiros”, em inglês, francês e espanhol, aparecem no livro “com o seu quê de insólito” (P: 8), diz o autor, mesmo se autorizados no sistema literário cabo-verdiano pelos casos de Osvaldo Alcântara e Mário Fonseca (referidos no prefácio)<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> A edição de *Poemas* acerca da qual escreveram Fernando J. B. Martinho, José Vicente Lopes e Danny Spínola é portanto essa que abre com uma “Arte poética”, em letras maiúsculas, anteposta aos cinco cadernos, e termina com o tríptico “Prefácio a um livro futuro”, “Setembro dói e sangra” e “Posfácio”. Na versão aumentada de 1998, que uso neste estudo, esta sequência deixou de encerrar o volume, já que se manteve a ordem cronológica dos diferentes cadernos.

<sup>254</sup> Os animais fantásticos do ciclo “A Musa Breve de Silvenius” de *Mitografias* estão já longe da bestialização de causas políticas que encontramos em *Poemas*. Dir-se-ia que estes estão mais próximos de um livro como *O Grande Zoo*, de Nicolás Guillén, e aqueles dos bestiários de Ted Huges e Marianne Moore, na língua inglesa, ou de António Osório e José Alberto Oliveira, entre nós.

<sup>255</sup> Vieira não refere contudo os casos do poliglota José Lopes nem do Luís Romano que escreve em francês o caderno “Climat”, incluído em *Clima* (Recife, 1963).

A recensão crítica de Fernando J. B. Martinho a *Poemas* começa justamente por moderar a alegada fragmentação do volume: diz o crítico português que as suas várias sequências são atravessadas por traços de união que “contribuem para dar ao leitor a impressão de estar perante *um livro*, e não apenas um conjunto de «livros ou cadernos» mais ou menos incompletos” (1986: 89). As duas linhas de força que Martinho destaca na sua apreciação têm que ver com a imagem do *poeta maldito* e com as *relações intertextuais* presentes na poesia de Vieira. O sujeito poético construído pelo Praiense identifica-se com o “ladroão de fogo” anunciado por Arthur Rimbaud na carta a Paul Demeny. “O [seu] impulso é sempre rimbaldiano” – dirá ainda José Mário Silva –, “expressão de uma vontade de dar forma ao «informe»” (2009: 64). É porém entre outros poetas, e já não entre os deuses, que Vieira busca a centelha que inflama os seus próprios poemas. O poeta-leitor identificado por Fernando J. B. Martinho é esse cuja *ars combinatoria* se exercita não apenas na “glosa” ou no “desenvolvimento de epígrafes” alheias mas também na “adoção da *maneira* do autor” que se pretende celebrar ou, em alguns casos, reprovar. Outros traços da poética de Vieira detetados por Martinho são a imaginação e o riso que mitigam o tédio do quotidiano, o jogo poético do fingimento e das máscaras (cuja matriz pessoana adotará depois feições borgeanas) ou, enfim, a auscultação, destacada pelo crítico, da *circunstância* social, política e económica (progressivamente tomada, por sua vez, por reflexões de motivação existencial)<sup>256</sup>.

João Vário e José Luiz Tavares são autores de livros estruturados e orgânicos, como atestam aliás os importantes paratextos que um e outro oferecem aos seus leitores. A tábua das matérias a estudar na poesia destes dois poetas poderá escudar-se, portanto, na organização proposta pelos próprios. Já a disposição dos assuntos deste capítulo, dedicado à poesia de Arménio Vieira, deverá recorrer, numa primeira etapa, às sugestões (apenas implicitamente) presentes nas arrumações a que o autor sujeitou os seus três livros de poemas. Mas a organização do multimodo objeto em análise precisa de considerar também as propostas daqueles que, à semelhança de Fernando J. B. Martinho, vêm procurando interpretar a arte poética do autor de *Mitografias*. A revisitação deste *corpus* crítico surgirá em diferentes pontos deste capítulo, e em função de cada etapa do seu percurso argumentativo. Neste momento preliminar, apresentam-se apenas, e em síntese, os principais temas e processos retóricos abordados nos estudos de José Vicente Lopes (1986 e 1987), Danny Spínola (2004 [1990]) e J. L. Hopffer C. Almada (2007), a que se acrescentam as enumerações de Inocência Mata (2009) e Simone Caputo Gomes (2011). São depois sumariamente revistas as recensões críticas de Luís Carlos Patraquim (2008) e Maria Luísa Baptista (2007) a *Mitografias* e de Tiago Aires (2010) e Pierrette e Gérard Chandelar (2011) a *A*

---

<sup>256</sup> Embora a “poesia de circunstância” invoque inevitavelmente o exemplo de Goethe, o conceito de Martinho oscilará entre o *quotidiano* ou o *fortuito* do alemão e esse mais complexo *milieu* que o trabalho de Taine trouxe para o âmbito da crítica literária.

*Viagem, o Poema, o Sonho*. A encerrar este ponto preliminar, e considerando já o contributo da crítica de Arménio Vieira, observam-se alguns critérios da arrumação dos seus volumes de 2006 e de 2009.

Os parágrafos que José Vicente Lopes dedica a Vieira, no ensaio “Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana”, começam por apontar o “percurso evolutivo” que podemos percorrer em *Poemas*, e no qual o aparecimento de Silvenius marca “nitidamente a rutura com a tradicional poesia cabo-verdiana”. A primeira etapa deste trajeto mantém-se muito atenta ao ambiente social que “reduz [o cidadão] ao estatuto de animal”. Entretanto, a expressão da vivência coletiva ensaia já o “humor” e a “ironia”, o estilo “sarcástico, mordaz, dramático” que conduzirá à “inversão da realidade” política ou quotidiana (Lopes 1986: 22). O alargamento dos temas versados coexiste com a “atitude auto e metacrítica” inscrita nas *artes poeticae* de Arménio Vieira (Lopes 1987: 26). Surge entretanto o “lirismo amoroso”, “essencialmente erótico”, mas sempre atingido por “um rio que serve de fronteira ou uma fuga que separa os amantes”, redundando na “desordem dolorosa” da solidão (idem: 24). A fugacidade da ventura amorosa, por seu lado, torna-se exemplo da “relação que existe entre o homem e o tempo” (idem: 25) – relação que tem na *consciência da morte* o mais amargo corolário. Enfim, a “utilização (...) dos mitos gregos”, conforme a citação de Maria Helena da Rocha Pereira usada pelo ensaísta, “revela a capacidade, que [eles] sempre tiveram, de exprimir, em função das coordenadas culturais de cada época, os problemas permanentes do homem” (apud Lopes 1986: 23).

O estudo “*Poemas*, de Arménio Vieira”, incluído por Danny Spínola nas suas *Evocações* (2004) da cultura cabo-verdiana, encontra no humor “irónico” ou “sarcástico” o primeiro traço distintivo do autor – como acontecerá ainda com Pires Laranjeira ou Filipa Leal. O discurso faceto pode assumir um “tom alegórico”, que permite deslocar a realidade circundante, ou um tom próximo do “fabulário”, que faz dos agentes dessa realidade personagens de um George Orwell crioulo. Igualmente atento à metapoética armeniana, Danny Spínola filia o estilo dominante de *Poemas* no movimento surrealista (quer francês quer português<sup>257</sup>), ensombrado embora, não raras vezes, pela intervenção “[d]o expressionismo e [d]o grotesco” (Spínola 2004: 289). Certa coloquialidade jocosa (oriunda de um Alexandre O’Neill, por exemplo) não deixa, contudo, de servir de suporte a uma “elaboração conceptual” paradoxalmente complexa e grave, conforme assinala Spínola<sup>258</sup>. Tal gravidade é também visível nos “temas prediletos e caraterísticos” de Vieira, que incluem “os grandes males sociais”, “a tragédia, a desgraça e a miséria humana” –

<sup>257</sup> Do diálogo com a poesia de língua portuguesa Danny Spínola isola os casos de “Homens-cães (e vice-versa)” e “A invenção do crime (folhetim negro)”, que teriam como possíveis hipotextos, respetivamente, “O macaco”, de Alexandre O’Neill, e “A invenção do amor”, de Daniel Filipe.

<sup>258</sup> Danny Spínola refere-se àquilo a que, partindo de um ensaio de Erich Auerbach sobre Baudelaire, Osvaldo Manuel Silvestre definiu como o “estilo mesclado” de Arménio Vieira. Trata-se, de certo modo, de um registo próximo daquele que James Wood encontra na poesia herói-cômica (*mock-heroic*), onde se “aplica a linguagem do épico ou da Bíblia a sujeitos humanos de dimensão reduzida” (cf. Wood 2010: 36).

acusando enfim uma “obsessão pela escuridão, pela agonia, pela solidão, pelo pesadelo e pela morte inevitável” (idem: 289). “Os mitos, os deuses e a religião” (idem: 295), no plano das imaginações coletivas, e as sequelas do “amor desencontrado” (idem: 291), no plano das vivências pessoais, são outros temas de uma arte poética tão crítica e niilista quanto fantástica, mística e enigmática.

O artigo “Arménio Vieira: um anticlaridoso na poesia cabo-verdiana pós-independência” (2007) recupera e desenvolve o que sobre o autor de *Mitografias* dissera J. L. Hopffer C. Almada em “«Estes *poetas são meus*». Algumas reflexões sobre a poesia cabo-verdiana, nos trinta anos da independência nacional” (2005). Como foi já observado, este longo ensaio assenta na distinção entre uma *poética localista*, de expressão imediata e vocação materialista, dominante até aos anos 70, e uma *poética universalista*, eruditamente mediada, de pendor ontológico e metafísico, e difundida pela década seguinte. É nesta grelha de leitura que, no âmbito das referências culturais, se destacam os “escritos saturados de erudição ocidental” incluídos em *Poemas* e *Mitografias* – erudição testemunhada, em particular, pelo culto assíduo “da revisitação greco-latina”, mesmo se com um propósito “erosivo dos [seus] mitos”. No mesmo esquema analítico cabe o realce da “indagação existencial e metafísica”, da “interpelação e [d]a dúvida ontológicas”, também elas caracterizadoras da poesia de Vieira (cf. Almada 2007).

Além da memória greco-latina (ou judeo-cristã, acrescente-se) e da demanda ontológica e existencial, outros traços distinguem Arménio Vieira do panorama anteriormente apresentado por Almada. Certo “formalismo de teor experimentalista”, que recorre amiúde à “aliteração”, faz-se acompanhar, no percurso do autor, pela expressão das “incongruências do quotidiano” e pelo “jogo com o absurdo”, próprios sobretudo da musa de Silvenius. Este pseudónimo, como observara José Vivente Lopes, reconstrói uma “imagem libertária do poeta” e promove a sua “tomada de consciência metacrítica”; a “forte presença da ironia e do tom picaresco” resulta do mesmo temperamento crítico que condiciona, por outro lado, a “indagação da liberdade existencial”, a “interrogação da transitoriedade de tudo”, o tom “desesperante” do seu “lirismo amoroso” ou, enfim, esse “desencanto metafísico” que ensombra o mundo poético de Arménio Vieira (cf. Almada 2007).

Já na sequência da atribuição do Prémio Camões, em 2009, Inocência Mata e Simone Caputo Gomes enumeraram, respetivamente, os temas e os tipos de discurso dominantes na obra poética de Vieira. A professora santomense, depois de invocar a poesia “telúrica” e “metafísica”, como “narrativa” e “lírica”, do inaugural *Poemas*, destacava a dispersão de “«contaminações» culturais em *Mitografias*, livro feito (...) a partir de referências de leituras e de afetos literários, revelando excentricidades de influências, geografias e temas: literatura, filosofia, história, teologia, condição humana” (Mata 2009). A professora brasileira, por seu lado, referia-se a uma

poesia que adota “vários tipos de discurso” – “o metapoético, o ideológico, o político, o religioso, o mitológico, o metalinguístico, o erótico, o filosófico, o bíblico, o teatral, a fábula, a parábola” (Gomes 2011: 45).

Estes textos provam que, mesmo se escassa, a crítica da poesia de Arménio Vieira tem sido bastante exaustiva na explanação dos constituintes da sua diversidade. As resenhas críticas de *Mitografias* e de *O Poema, a Viagem, o Sonho* prosseguem, aliás, essa tarefa da heurística temática e retórica.

Luís Carlos Patraquim, com quem retomo este exercício, definiu a “poesia vertical” de Vieira, herdeira de Baudelaire e “da modernidade que [ele] nos legou”, como uma “inquieta e mordaz e interrogativa tarefa de reunião, num absoluto que se ronda”. Como em *Poemas*, o índice de *Mitografias* – com três subtítulos em maiúsculas, “Canto das graças”, “Dez poemas mais um” e o homónimo “Mitografias” – sugere alguns critérios básicos de organização da matéria assim reunida. Abrindo com “uma espécie de invocação”, com função “sinalética, pose a dar o tom”, segue-se-lhe a “sequência (...) virtuosa e medular” dedicada a João Cabral de Melo Neto. As “Mitografias” que titulam o volume, de tom “altivo” e de “fingida ironia”, são o corpo principal de um “livro que se estrutura em cinco partes” (Patraquim 2008).

Cinco partes – e não três, como anuncia o índice e entende, por exemplo, Maria Luísa Baptista (2007). Isto porque Patraquim isolou as duas sequências que, no corpo do volume, e dentro do conjunto “Mitografias”, mereceram um subtítulo separador: os três poemas com dedicatória a F. X. de Castro e “*A Musa Breve de Silvenius*, que vai sendo longa”. Não será esta uma questão de pormenor, porque as divisões das sequências poemáticas afetam decisivamente a interpretação articulada da obra multimodal de Vieira. Ora, se o tríptico “Vladimir Maiakovski”, “Pablo Neruda” e “Llanto por García Lorca” não destoam de “Mitografias”, rematando aliás uma sequência que convoca vários outros poetas (quase todos franceses), já “*A Musa Breve de Silvenius*”, pelo seu pendor lúdico e interartístico, pela sua localização no final do volume, porque tituló uma série independente em *Poemas* – por tudo isso, esta série assume em *Mitografias* um estatuto idêntico ao das sequências identificadas no índice do livro. Talvez se deva considerar, portanto, que se trata de um livro afinal estruturado em quatro partes<sup>259</sup>.

Após a apresentação de algumas coordenadas biobibliográficas do autor, alvitra Maria Luísa Baptista, em resenha crítica ao mesmo *Mitografias*, que a “opacidade” semântica em que incorre esta poesia – por vezes “esfingica” e “hermética”, como acentuará – tem “o intuito (...) de

---

<sup>259</sup> Uma futura e necessária edição crítica das obras de Arménio Vieira deverá incluir portanto a revisão destas titulações e arrumações de índices e poemas. Como Stéphane Mallarmé ou Camilo Pessanha, Vieira é autor de poemas, mais do que de livros de poemas, que não gosta de projetar (conforme confessou a Michel Laban). Veja-se, a este propósito, como as cinco estofes de “Excentricidades gregas” se dividiram em dois poemas, e como a edição portuguesa da Vega não reviu essa gralha. As últimas obras de Vieira, contudo, apresentam já evidentes sinais orgânicos. Os dois *Brumários*, por exemplo, abrem com um “Prólogo” e um “Prolegómeno” e encerram com um “Epílogo”.



universalizar o âmbito do seu canto” (Baptista 2007: 362). É certo que, pelos últimos anos da década de 70, Vieira reconhece que já não pode “dizer tão diretamente” (Vieira 1992: 529); contra a “má prosa”, era então necessário *salvar o pensamento* através da *metaforização do discurso*. Apesar do “despojamento formal [que é] timbre do poeta”, e que tem expressão acentuada na série dedicada a João Cabral de Melo Neto, reitera Maria Luísa Baptista que as “inesperadas associações vocabulares” e a “sintaxe gongorizante”, de “sucessivos encaixes”, conferem a *Mitografias* um discurso por vezes “enigmático”. Já no plano das suas referências, a dificuldade destes poemas acentua-se no uso de um “conhecimento profundo (...) das culturas judaico-cristã e helénica, como da cultura ocidental *latu sensu*” (Baptista 2007: 364-5).

Úteis à organização das partes que constituem o universo poético armeniano são também as referências de Maria Luísa Baptista aos temas da “implacável passagem do tempo” e da “busca romântica do (amor) absoluto” (idem: 365), bem como, e sobretudo, ao gosto pela dessacralização dos mitos coletivos e pelo exercício da metapoesia. Quando a esta prática, a investigadora propõe a definição de um “núcleo” de *artes poeticae* disperso por *Mitografias*.

Já quanto às “mitoclastias” a que Vieira chamou *Mitografias*, Maria Luísa Baptista parece atribuir-lhes uma função social progressista e desmistificadora:

Ver claro e fazer ver claro é também o múnus cívico do poeta, do pensador, do intelectual *latu sensu*. Uma sociedade esclarecida e crítica exige a revisão objetiva e a depuração do seu repositório de afetos, pela leitura distanciada, racional dos mitos e lendas que lhe sedimentam a História; exige também a remoção do que lhe compromete, por obscurantista, o crescimento limpo, saudável e adulto. (Baptista 2007: 368).

Ainda que centre a leitura de Vieira na desobediência ao poder político, às ortodoxias religiosas e às convenções literárias, Maria Luísa Baptista reconhece que a ética insubmissa do cabo-verdiano se inscreve numa tradição antiga da filosofia e da literatura (protagonizada, ente outros, por Diógenes de Sinope, François Villon, Bento de Espinosa, Arthur Rimbaud ou Guillaume Apollinaire). Assim, em contraponto com os gestos de *dessacralização*, assistimos à *consagração* dos “ínclitos criadores”, dos “poetas malditos” que contribuíram para a “rutura criativa ao longo da história”: “Serão [estes] os novos mitos, os novos heróis” (Baptista 2007: 265). As conclusões desta estudiosa implicam, portanto, a atribuição de importantes funções culturais ao discurso dos poetas. Além de estabelecerem as figuras do panteão contemporâneo, os poetas seriam uma espécie de *númenes da razão* – a quem competiria desvelar a verdade oculta sob o véu dos mitos (literários ou culturais, religiosos ou políticos).

Sugere Tiago Aires, na abertura da sua recensão crítica a *O Poema, a Viagem, o Sonho*, que esta edição é um “reflexo direto” da atribuição do Prémio Camões a Arménio Vieira; acrescenta depois que a “estrutura tripartida” do título se adequa “ao conjunto das linhas temáticas que

percorrem o livro”. As duas notas são importantes para a análise que a presente tese pretende desenvolver. A primeira delas, se pode ser modalizada, deve assinalar as possíveis referências ao Prémio Camões numa obra que se encontrava em fase de revisão em maio de 2009<sup>260</sup>. Quanto à segunda afirmação, o recenseador ressalva que esse tríptico temático não se “estrutura (...) de modo visível”; tal como sucede em *Poemas* e em *Mitografias*, também neste volume “os temas [se vão] cruzando, interpenetrando, como se intimamente dependentes uns dos outros” (Aires 2010: 112). Tiago Aires sumaria então alguns núcleos estruturantes de *O Poema, a Viagem, o Sonho* – o metapoético, o erudito, o cómico, o narrativo, o oral, o discursivo, o aforístico, o enigmático –, redigindo um parágrafo que convém citar quase na totalidade:

O poema, “uma ponte (...) entre a morte e a vida”, é um espaço de reflexão sobre si próprio, como arte poética do autor, explicitando influências mais ou menos diretas (...). O seu discurso, entre a ironia e o humor descrente, até mesmo cético, tendo quase sempre por base uma narrativa, reinventa uma certa oralidade, com frases sintaticamente arrojadas, cheias de suspensões, encadeamentos longos, entremeadas com outras de carácter aforístico, por vezes de índole hermética, já que o poema é, também, “mistério”. (Aires 2010: 112).

Outros importantes motivos de reflexão propostos por Tiago Aires são, no plano temático, a conceção do *sonho* como “catalisador da escrita”, bem como, no plano retórico, o “efeito (...) de surpresa” que resulta das “construções alternativas às vigentes” (idem: 113), uma técnica já experimentada no anterior *Mitografias*. Por fim, quanto ao núcleo da *viagem*, sugere-se a inclusão no seu âmbito das andanças do sujeito poético pelos universos culturais da literatura, da filosofia, da mitologia ou da história – universos que, partindo de uma “matriz cultural (...) profundamente europeia”, fazem de Arménio Vieira “um autor aberto ao mundo” (idem: 112).

Se Tiago Aires situa *a viagem* que titula este livro nos lugares culturais percorridos por Arménio Vieira, a leitura crítica de Pierrette e Gérard Chalendar irá acrescentar *o poema* e *o sonho* a esse mesmo universo de (ou do) conhecimento<sup>261</sup>. Assim, estes comentadores consideram que o conjunto da “tripla atividade” designada pelo “título programático” do livro “progride a partir de um conhecimento que abrange mais de vinte séculos”, partindo dos pré-socráticos para chegar aos modernos; à profundidade histórica das “referências poético-filosóficas” aditam-se os envios ao “domínio musical (...) ou cinematográfico” (Chalendar 2011: 277).

---

<sup>260</sup> Refiro-me, em particular, a certa uniformidade discursiva do volume, mais rarefeita nos livros anteriores, e a textos particulares como “Megalomania”, onde Vieira se considera herdeiro da estrela de Camões.

<sup>261</sup> Um exemplo da convivência da *viagem* e do *sonho* num mesmo *poema* foi parcialmente reproduzido pelos recenseadores franceses: “O viajante que jamais viaja é quem deveras viaja, pois que, viajando nunca, ele sabe dos múltiplos dons com que o Destino distingue o sonhador” (PVS: 22). Trata-se de um texto que lembra aliás o muito citado “Poema de quem ficou”, de Manuel Lopes, e cujo remate, remetendo a Ulisses, traduz uma etapa (reiterada) da *viagem literária* de que fala Tiago Aires.

É a *viagem* através do tempo de uma vida humana, acrescentam os mesmos especialistas, que permite a articulação do *poema* com o *sonho*. A deslocação psíquica pela memória autobiográfica torna possível fixar no *poema* a recordação de uma experiência *onírica* propriamente dita ou de uma experiência *vivida* que o tempo memorioso transmutou em *matéria de sonho*. Ora, das experiências convocadas pela criação poética destacam-se, nesta obra, as das leituras que marcaram o autor<sup>262</sup>. O resultado é essa apropriação da matéria alheia de que fala Luís Carlos Patraquim – e que faz do uso *da alma de outros poetas*, como diz um verso de Vieira, uma revelação da “ótica pessoal do autor” (Chalendar 2010: 278-279).

Outro procedimento partilhado por Tiago Aires e pelo casal Chalendar tem que ver com a história da crítica da poesia cabo-verdiana revisitada no primeiro capítulo desta tese: trata-se da necessidade de distinguir a obra poética de Vieira das “questões regionais/nacionais que tanto marcaram, e ainda o vão fazendo, (...) [as] literaturas que experimentaram a situação colonial, quer na sua produção quer na sua reprodução.” (Aires 2010: 112). Os efeitos dessa *reprodução* são evidentes, por exemplo, neste passo dos recenseadores franceses:

Já passou o tempo em que, perante a impossibilidade de o sistema colonial reprimir a pobreza e os problemas que dela decorriam, o intelectual do arquipélago se sentia no dever de tomar consciência do insucesso da política ultramarina empreendida por Salazar. (Chalendar 2011: 277).

O próximo subcapítulo, dedicado aos poemas políticos de Arménio Vieira, deve modalizar esta tese, cuja circunscrição aos contextos colonial *versus* pós-colonial acaba por omitir a rutura do poeta face ao ambiente cultural e artístico do período de hegemonia política do PAIGC. A índole insurreta desta obra é reconhecida, de resto, na mesma recensão crítica, quando os dois Chalendar, à semelhança de Maria Luísa Baptista, afirmam que “Vieira refere a maior parte dos autores e das obras com o objetivo único de pôr em causa as suas conceções mais conhecidas.” (Chalendar 2011: 277). Contudo, como se disse acima, se nesta obra a objeção predomina sobre a vassalagem, foi ainda aquela posição que, desde o período pós-Independência, formou o espírito e o propósito cosmopolitas que definem a maturidade poética de Arménio Vieira.

Retome-se agora a advertência que antecede o inaugural *Poemas* e o momento em que o autor se refere aos critérios de “arrumação” do livro por “séries datadas”. O que se constata, a este respeito, é que em *Mitografias* a datação perdeu relevância enquanto princípio de distribuição dos poemas no corpo do livro. Atingida a maturidade poética, achada uma dicção original – o estilo de Arménio Vieira –, as datas deixaram de assinalar períodos autónomos de experimentação e de resultados distintos. Ao mesmo tempo, os estímulos da criação artística deslocaram-se dos

---

<sup>262</sup> A noção de “experiência pessoal” tem aqui, portanto, um “sentido muito lato”, que inclui, entre outros, o “acontecimento (...) intelectual (leitura de um poeta, de um filósofo, etc.)” (Chalendar 2010: 278-279).

ambientes sincrónicos da história e da política, ainda muito evidentes em *Poemas*, para os menos datáveis comentários ou glosas às leituras realizadas pelo autor<sup>263</sup>, como atestam os poemas filosóficos de *Mitografias* e dos dois *Brumários*, ou para a mais distanciada rememoração das experiências pessoais, como testemunham os poemas de amor de *O Poema, a Viagem, o Sonho*. Apartados da circunstância cronológica da sua criação, os poemas de *Mitografias* foram, por isso, arrumados segundo critérios temáticos mais evidentes do que sucedeu com *Poemas*.

Os temas do amor, do tempo, do mal e da morte, embora mais rarefeitos, inscrevem *Mitografias* em certas tradições líricas que a última série de *Poemas* reivindicava já explicitamente (nomeadamente em “Cantares”). Mas eles são também tópicos estruturantes de *O Poema, a Viagem, o Sonho* e dos dois *Brumários*. Compostos a partir de textos escritos no telemóvel e dirigidos a amigos do autor, neles podem circunscrever-se também estes núcleos temáticos – mas não apenas. Tome-se o caso de *O Poema, a Viagem, o Sonho*. Quanto aos motivos ditos perenes, os primeiros poemas versam a relação do poeta com o inexorável tempo (menos compassivo para com o autor do que para com a obra); os últimos textos, por sua vez, constituem uma espécie de *canto das graças* de tom elegíaco, e que deve ser confrontado com a *iconoclastia* que a crítica tende a relevar. São ainda perceptíveis nesta obra, e por exemplo, o ciclo de reflexões sobre o estatuto heteronímico do sujeito poético, que Arthur Rimbaud cunhou no dito “Je est un autre”, ou o dos aforismos de matiz pré-socrático ou oriental, que Arménio Vieira ensaia apenas nesta obra (e que José Mário Silva considerou o seu ponto mais elevado).

## II.2.2. Os excluídos: juvenília, panfletos e poemas em crioulo

Em fins de outubro de 1956, a bordo de um navio que zarpara da cidade da Praia e navegava com destino a Lisboa, um grupo de intelectuais cabo-verdianos declamava e falava de poesia. Baltasar Lopes, Arnaldo França e Gabriel Mariano reuniam-se ali como se haviam reunido na *Claridade* – ainda que o segundo tivesse partido da *Certeza* e o terceiro se dirigisse para o «Suplemento Cultural». João Vário, que recorda esta viagem na segunda epístola ao irmão António, participou também nesse cenáculo instituído pelo acaso; e conta que, quando deu a ler alguns poemas do futuro *Horas sem Carne* a Gabriel Mariano, este comentou que “não se [via naqueles] versos nada da [sua] vida de menino do Mindelo” (2EIA: 172). Cinco ou seis anos mais tarde, já em Lisboa, foi a vez de Ovídio Martins dar a ler a João Vário o manuscrito de *Caminhada*; e quando este lhe aconselhou a leitura de um certo número de poetas, “Ovídio retrocou, solene: «Não leio poetas, ou procuro ler o mínimo possível para que não influenciem a

---

<sup>263</sup> Além da diversidade de referências livrescas que caracteriza a poesia de Vieira, veja-se o caso da escrita dos “Poemas estrangeiros”, que o autor atribui a leituras concomitantes nas respetivas línguas (espanhol, inglês e francês).

minha poesia»”. A resposta surpreendeu João Vário: só aqueles que “não possuem personalidade própria” – lê-se na primeira carta de Tiofe – “podem temer o contacto dos mestres” (1EIA: 143)<sup>264</sup>.

Ovídio Martins, que publica *Caminhada* em 1962, viria a afirmar-se por esses anos, na opinião do mesmo T. Tio Tiofe, como “o mais dotado” dos poetas posteriores a *Claridade* (1EIA: 143). Gabriel Mariano, que enriquecera o ensaísmo literário crioulo ao importar para o Arquipélago a dialética freyriana, encontrou em “Capitão Ambrósio” a mais alta e popular expressão da poesia de intervenção em Cabo Verde. Com Onésimo Silveira e Terêncio Anahory, Martins e Mariano encabeçavam uma geração politicamente comprometida, de formação marxista e anticolonialista, próxima da Negritude, telúrica e anti-evasionista, e que teve em Amílcar Cabral um permanente “correligionário implícito”, de acordo com J. L. Hopffer C. Almada (1998b: 141).

O afastamento do imediato político e biográfico e a aproximação ao cânone ocidental constituía, por estes anos, delito de “desenraizamento crioulo”, conforme a imputação que Manuel Ferreira (1988: 262) endossa a João Vário. Assim, na história da poesia cabo-verdiana, os desencontros entre o autor dos *Exemplos* e os dois nova-largadistas parecem anunciar, como se numa *mise en abyme*, o episódio do divórcio entre Arménio Vieira e a política editorial e estética de alguns dos seus companheiros do jornal *Voz di Povo*<sup>265</sup>. Antes dessa rutura estética, Vieira iniciara a sua formação artística e publicara vários textos que, conquanto excluídos do inaugural *Poemas*, importa considerar neste estudo. A leitura da “velha poesia utilitária” das décadas de 1960 e 1970, de que se ocupam as próximas páginas, ajuda a perceber o estado da arte cabo-verdiana coeva, em geral, e permite, em particular, identificar certas características da obra futura de Arménio Vieira anunciadas naqueles poemas.

Ora, de entre os grupos afins à Nova Largada, diz ainda J. L. Hopffer C. Almada, irá destacar-se o de *Seló - Página dos Novíssimos* (1962), onde pontifica “um excelente trio de poetas”: Mário Fonseca, Oswaldo Osório e Arménio Vieira. Manuel Ferreira, conforme se disse na primeira parte deste estudo, viu nas quatro páginas dos dois números de *Seló* a súpula do telurismo claridoso (1936-1960), do marxismo certezista (1945) e do anticolonialismo nova-largadista do «Suplemento Cultural» (1958). Mais tarde, avaliando a evolução da obra destes três poetas, Almada destaca o facto de eles “nunca ter[em] cedido ao panfletarismo poético”, muito comum naqueles anos; pelo contrário, a necessidade de escaparem às malhas da censura fá-los por

---

<sup>264</sup> Harold Bloom recorda uma afirmação de Wallace Stevens próxima daquela que surpreendeu João Vário. Convirá distinguir a aprendizagem com alguns mestres do passado (ou não), por um lado, da uniformização estilística das vozes contemporâneas, por outro.

<sup>265</sup> Arménio Vieira dirá a Michel Laban (1992: 529) que esteve casado com a *política* do PAICV – e até com a sua *polícia*. O poema “Antimoral da fábula”, publicado no *Voz di Povo* a 5 de outubro de 1977, foi depois incluído em *Poemas* com uma dedicatória aos “ex-companheiros do [mesmo] jornal *Voz di Povo*”.

vezes deslocarem-se, (como ficou anotado), “até aos limites do hermetismo, num simbolismo de raiz, por vezes, surrealizante” (Almada 1998b: 142).

Atentando no caso de Arménio Vieira, deve dizer-se que essa *metaforização do discurso* encontra motivações que transcendem a circunstância política coeva. É certo que os sete poemas que publica entre 1961 e 1963, e que o dão a conhecer ao público, são quase todos de motivação cívica; mas “Nem sei o que daria”, um poema de amor, e “Evocação da minha infância”, uma glosa de Manuel Bandeira, antecipam um tema e um procedimento muito comuns no(s) futuro(s) *Poemas*. Já o particular “Poema” de 1962, que dialoga com o “Poema de amanhã”, de António Nunes, permite antever, por sua vez, o matiz pessimista com que Vieira (a)tingirá o discurso revolucionário da Praia contemporânea.

Vieira contactou com a poesia de Manuel Bandeira (e dos neorrealistas portugueses) em 1961, na cidade da Praia, quando se encontrava preso. “Evocação da minha infância”, escrito nessa ocasião, teve como “modelo” evidente o poema “Evocação do Recife”: “A influência de Manuel Bandeira é nítida”, diz o cabo-verdiano a Michel Laban (1992: 509), “embora a vivência fosse minha e cabo-verdiana”. Além dos referentes biográficos ou insulares, indispensáveis num exercício de vocação e propósito localistas, outros aspetos distinguem estas duas recordações dos respetivos *paraísos apagados por um trovão*.

#### EVOCÇÃO DA MINHA INFÂNCIA

Até mim  
rumores...  
farrapos dispersos da minha infância  
minha infância  
morta-sepultada adormecida  
em ataúde branco  
com cadeado de ouro.  
Farrapos da minha infância  
nos seios-duros  
da preta Xila despida no banho:  
Menino-ladrão-de-prazer  
Luxúria-a-estremecer espreitando  
as coxas nuas da preta Xila.  
Farrapos da minha infância...  
Menino-sufocado-de-riso  
bailando...  
bailando perdido  
nos berros históricos de Nha Maninha-Doida.

Farrapos da minha infância  
no lume-vermelho de cigarro furtado  
na chaminé-revelação  
do meu nariz em fumo.  
Farrapos da minha infância  
nos pardais

sangrados à pedra  
na indescritível emoção  
as pernas  
tiros  
e cenas de pancadaria  
vendidos no cinema.  
Farrapos da minha infância  
desenrolando-se  
nas selvagens fugas diárias  
– com doidos-por-Mim-assobiados  
– com cães-por-Mim-açulados  
– com polícias-por-Mim-apupados  
com o mundo no meu encalço.

Farrapos da minha infância  
nas mágicas pedrinhas  
atiradas ao pote  
no contemplar-espantado no cais  
de músculos inchados  
levantando fardos.  
Farrapos...  
rumores da minha infância  
no chocalhar de vidraças partidas  
no clandestino buzinar de carros parados  
nos berros de Nha Maninha-Doida...  
Farrapos da minha infância  
nas poderosas musculaturas  
dos carregadores de cais  
da minha infância...  
morta-sepultura-adormecida  
nas coxas interditas  
da preta Xila (Vieira 1975: 57-58).

O título do poema cabo-verdiano, que faz corresponder ao Recife familiar de Bandeira uma mais atópica infância (mas que sabemos praiense), une o designativo do título (“Evocação”) e o grupo preposicional (“da minha infância”) de um verso axial do modelo brasileiro; locuções como “nuinha no banho”, “partia as vidraças” e “fumar escondido”, presentes neste hipotexto, repetem-se em “despida no banho”, “vidraças partidas” e “cigarro furtado”, presentes no hipertexto de Vieira. Já a referência aos “rumores” ambientes, oriundos de mínimos pormenores da vida local, parece importada da lírica de Jorge Barbosa<sup>266</sup> – ou mesmo de António Nunes, poeta santiaguense também glosado por Arménio Vieira. Outros sinais da vivência praiense estão nas memórias dos filmes de aventuras, fascínio mais tarde traduzido na crítica cinematográfica de Arménio Vieira e

---

<sup>266</sup> “Rumores” é o título de um dos mais conhecidos poemas de Jorge Barbosa, incluído no inaugural *Arquipélago* (1935). Gabriel Mariano considerou que uma aguda “permeabilidade ao ruído”, própria de Jorge Barbosa e dos “meios insulados”, funciona nesta poesia como impulso que, na terminologia de Gilberto Freyre, conduz do “estado de rotina” ao “estado de aventura” (1991: 141-157). Mais do que rotina, porém, o silêncio da literatura cabo-verdiana pode ser a voz do êxodo e da morte: o ambiente da abertura de “Casebre”, de Jorge Barbosa – “Foi a estiagem.// E o silêncio depois” (Barbosa 2002: 111) – regressa, por exemplo, em *Famintos*, de Luís Romano – “O silêncio apoderava-se de tudo: das fazendas, das aldeias, das casas dispersas” (Romano 1983: 56) ou de G. T. Didial – “Sobre o mundo, o murmúrio dos homens se perdera” (EIF: 15).

nas várias referências da sua obra à sétima arte; ou na recordação quase antropológica das “mágicas pedrinhas/ atiradas ao pote”, uma prática supersticiosa das crianças do arquipélago crioulo<sup>267</sup>. A atenção iconograficamente neorrealista que dedica aos “carregadores do cais” e a rebeldia ou a tentação do interdito que conduzem o protagonista da evocação praiense anunciam outros traços da maturidade poética de Vieira.

Mas importa agora atentar nas duas grandes dicotomias que estruturam e distinguem os poemas “Evocação do Recife” e “Evocação da minha infância”. Em Manuel Bandeira, e desde a negação anafórica dos primeiros versos, estabelece-se uma oposição irreduzível entre, por um lado, a erudição histórica e literária, cuja expressão imita a “sintaxe lusíada”, e, por outro lado, a *vida verdadeira* do povo, narrada na “língua errada” – “na língua certa do povo”. A questão do nível de língua reproduzido no texto literário interessa ao estudo do *estilo mesclado* de Arménio Vieira, sem dúvida, mas será discutida, no momento próprio, em moldes diferentes dos do modernismo brasileiro, conforme exige a diglossia cabo-verdiana. Neste momento, interessa assinalar a ausência desse desacordo cultural e linguístico no poema de Vieira e a centralidade que nele assume o *agon* entre a pulsão erótica e a consciência da morte. Já perceptível no texto de Manuel Bandeira, este conflito entre *Eros* e *Thanatos* acentua-se de modo trágico no poema cabo-verdiano. No hipotexto brasileiro, a visão da moça nua é sobretudo emotiva e afetiva; a morte, por sua vez, surge apenas no desenlace do poema, selando o fim dessa infância que, como o protagonista de *No Inferno*, o pernambucano sentia impregnada de eternidade. Como se composta em anel, a glosa cabo-verdiana abre e encerra com o confronto – talvez resolvido no remate do poema – entre a puerícia “morta-sepultada-adormecida” e os genésicos “seios-duros” e “coxas interditas/ da preta Xila”. Mais do que as vivências pessoais ou insulares que o autor refere a Michel Laban, é esta transposição da circunstância biográfica e linguística, que domina o poema de Bandeira, para o plano cultural e literário dos arquétipos coletivos, acentuado por Vieira, que, a meu ver, melhor distingue estas evocações do Recife e da cidade da Praia.

O “Poema” que abre com os versos “Talvez um dia/ quem sabe...”, publicado na mesma antologia *Mákua 1*, tem sido lido, por sua vez, como uma glosa ao “Poema de amanhã”<sup>268</sup>, de António Nunes. A poesia messiânica, de funda tradição judeo-cristã, acompanhou amiúde o projeto de emancipação política das ilhas de Cabo Verde. “Unidos venceremos”, de Ovídio

---

<sup>267</sup> Esta prática foi recordada por Corsino Fortes na *BreadMatters II* (realizada em Lisboa, no Museu da Água, em 2003). Quando uma criança receava ser castigada por qualquer má ação que tivesse cometido, pegava numa pedrinha e fazia com ela um pacto: caso fosse castigada, lançá-la-ia no lume do fogão da casa; se conseguisse escapar ao castigo, concederia à pedrinha solidária a frescura da água do pote, para onde seria atirada.

<sup>268</sup> Esta profecia política, que veio a encerrar o volume *Poemas de Longe* (1944), foi escrita em resposta a um incentivo de Teixeira de Sousa: depois de introduzir António Nunes na tertúlia neorrealista do Café Portugal – que definia as “coordenadas literárias da época” –, o médico do Fogo encomenda ao autor dos românticos *Devaneios* (1939) um poema “esperançoso”, “que fosse um hino do futuro”. Alguns dias depois, recorda o próprio Teixeira de Sousa, o trabalho de casa de António Nunes “foi muito festejado pela malta da tertúlia” (Sousa apud Nunes 1988: 12).



Martins, “Hora grande”, de Onésimo Silveira, ou “Capitão Ambrósio”, de Gabriel Mariano, recolhidos em *No Reino de Caliban I*, são exemplos reconhecidos dessa expressão. Mas a expectativa da chegada de uma entidade redidora ou de uma condição redimida, – a mesma *Expectativa* que titulóu uma coletânea (póstuma) de Jorge Barbosa –, constitui ainda um dos motivos recorrentes da poesia publicada na eclética *Claridade*: vejam-se os exemplos de “Oportunidade perdida”, “Momento” ou “Esperança“, de Aguinaldo Fonseca, ou de “Ignoto deo”, a resposta de Ovídio Martins à espera daquele companheiro da Nova Largada<sup>269</sup>. Mas leia-se agora o “Poema” que, no dealbar do seu percurso poético, Vieira acrescenta a esta tradição:

#### POEMA

Talvez um dia  
Quem sabe!...

Sim  
talvez um dia...  
pedra jogada  
à nossa gaiola de vidro  
e para nós  
a fuga  
além    fronteira do mar.

Talvez arrebente um dia  
o búzio dos mistérios  
no fundo do mar  
e mais um vulcão venha a tona  
— dez vinte  
mil vulcões — Quem sabe!...  
e as ilhas fiquem derretidas:  
Estranha alquimia  
de montes e árvores  
de lavas e mastros  
de gestos e gritos.

Talvez um dia  
onde é seco o vale  
e as arvores dispersas  
haja rios e florestas.  
E surjam cidades de aço  
e os pilões se tornem moinhos.

Ilhas renascidas  
nuvens libertas...  
Talvez um continente

---

<sup>269</sup> Já em poemas como “Deslumbramento” e “Túnica”, de Osvaldo Alcântara, e “Consumatum”, de Manuel Lopes, divulgados na mesma revista *Claridade*, a enunciação (ou o *cântico*) *da manhã futura* tem um alcance sobretudo pessoal ou espiritual. J. L. Hopffer C. Almada encontra neste poema de Manuel Lopes uma “nuance ontológica” comum aos (também) claridosos Pedro Corsino de Azevedo, Osvaldo Alcântara e Jorge Barbosa (cf. Almada 2005a: 248).

à medida dos nossos desejos.

Sim  
talvez um dia...  
Quem sabe!

Num ensaio sobre “O tema da esperança na poesia africana de língua portuguesa”, divulgado na *Colóquio/Letras*, em 1977, Fernando J. B. Martinho escrevia que, em Cabo Verde, “é a geração da *Certeza* que claramente fala de esperança”. Esta afirmação tinha a sua melhor prova no “Poema de amanhã”, de António Nunes, com que abre o segundo número da revista *Certeza*. Nas palavras do investigador português, este texto “exalta uma aberta confiança no futuro, revela[ndo] uma crença na capacidade de o homem vencer um circunstancialismo que aos *Claridosos* se afigura inamovível”; assim, a “uma dimensão utópica” de carácter político, este poema programático acrescenta “a fê nas possibilidades de o homem dominar a natureza” (Martinho 1977: 6).

Já os jovens poetas de *Seló*, prossegue o crítico, irão, por sua vez, participar na revolta que define a geração da década de 1960; testemunha-o, neste caso, o “Poema” que Arménio Vieira faz publicar em *Mákua I*. Trata-se este de um documento, prossegue Martinho, que

nos permite igualmente verificar a existência de uma tradição literária cabo-verdiana. Não se poderá descortinar um eco do “Poema de amanhã” de António Nunes nestes versos: «Talvez um dia/ onde é seco o vale/ e as arvores dispersas/ haja rios e florestas./ E surjam cidades de aço/ e os pilões se tornem moinhos.// Ilhas renascidas/ nuvens libertas.../ Talvez um continente/ à medida dos nossos desejos.// Sim/ talvez um dia.../ Quem sabe!»? Se há diferença, ela reside no dubitativo *talvez* do poema de Arménio Vieira. A confiança de António Nunes não é de todo isenta de ingenuidade – é uma confiança com laivos utópicos. Mas a tónica da esperança domina também o texto de A. Vieira. (Martinho 1977: 7).

Quando a relação entre estes dois textos foi reiterada por Michel Laban, Vieira reagiu apontando quatro aspetos que, numa leitura mais atenta, distinguem o seu “Poema” do modelo de António Nunes. Assim, aos pés fincados no chão das ilhas, a segunda estrofe do hipertexto contrapõe “um acento, assaz evasioneiro, de vontade de fuga”<sup>270</sup>; ao projeto de posse e exploração da terra enunciado por Nunes, acrescenta-se a utopia industrial e urbana; à solução regional prometida pelo “Poema de amanhã”, responde a hipótese internacionalista da *re-união* com a África continental. Uma última e decisiva diferença, já aventada por Fernando J. B. Martinho, resulta do uso reiterado do advérbio *talvez*, que introduz neste texto uma nota de *pessimismo* – “dizem que eu sou pessimista...” – ou, pelo menos, de *incerteza* – “não tenho a certeza de nada,

---

<sup>270</sup> Recorde-se que Arménio Vieira, talvez inspirado pela “Desmontagem de Morabeza” (1973) de J. H. Oliveira Barros, publicara no suplemento *Ariópe* o poema “Desmistificação de Pasárgada” (1974), dando assim o seu contributo para a avalanche de declarações antipasargadistas das décadas cabo-verdianas de 1960 e 1970.

por isso é que [o poema] é sempre meditativo, problemático – e daí começar por *talvez*” (Vieira 1992: 510-511). Esta diferente percepção do devir histórico e do papel que a poesia pode desempenhar na sua condução é muito importante para a distinção da poética armeniana; de facto, a subversiva *incerteza* inscrita em “Poema” ver-se-á depois ratificada, em novos moldes e contextos, no pessimismo antropológico (e.g., “Atualidades”) ou no niilismo metafísico (e.g., “Se...?”) da obra adulta de Arménio Vieira<sup>271</sup>.

É no dealbar de 1976 que se dá a decisiva inflexão estética e política na obra de Arménio Vieira, conforme assinalam os programáticos “Arte poética” e “Prefácio a um livro futuro”, que abrem e fecham os *Poemas* de 1981. Entre o ano de 1959, em que toma “consciência dos problemas” políticos e sociais do seu tempo – a “libertação de Cabo Verde e das outras colónias, o problema do africano, do negro e do fascismo” (Vieira 1992: 506) –, e o mês de janeiro de 1976, em que inventa o poeta chamado Silvenius<sup>272</sup>, a poesia que Vieira oferece à publicação mantém-se ao serviço da construção da república socialista de Cabo Verde.

Este comprometimento corresponde, por exemplo, à nota editorial de Ovídio Martins<sup>273</sup> que, em agosto de 1975, nas páginas de cultura do jornal *Voz di Povo*, lembrava aos eventuais colaboradores: “Já dissemos uma vez – teremos que o repetir certamente – que a poesia que nos interessa, aqui, é a que serve para consciencializar. (...) Uma poesia assim até ajuda na obra da reconstrução”. O tipo de texto utilitário a que se refere Ovídio Martins tem exemplo no poema “Plano, reconstrução, aventura”, de Arménio Vieira, publicado na mesma página do *Voz di Povo*.

Ambos presentes no “Poema” de 1961, quer o antigo tom bíblico e messiânico quer o moderno imaginário agroindustrial reaparecem, neste poema, prestes a realizar-se. A grande viagem iniciática revelou *a máquina do mundo*; a humilhação e o sofrimento depuraram o elixir da vida nova. Agora, depois do *exílio* (nas ilhas, na diáspora) e da *guerra* (da escravatura, do colonialismo), era tempo de regressar às terras da África prometida. Os termos messiânicos e

---

<sup>271</sup> Aos esclarecimentos de Fernando J. B. Martinho e do próprio autor sobre este texto, podem acrescentar-se ainda duas notas complementares. A primeira, de carácter retrospectivo, aditaria à verificação de “uma tradição literária cabo-verdiana”, conforme diz o crítico português, a eventual presença, nos “mil vulcões” capazes de fazer emergir “um continente”, de reminiscências da cosmogonia mítica do arquipélago – ou seja, das Hespérides cantadas por José Lopes ou da Atlântida negada por Jorge Barbosa. A segunda nota, esta prospetiva, tem que ver com os diferentes registos de linguagem, e respetivos imaginários, presentes nos dois textos: a um certo prosaísmo dominante em “Poema de amanhã”, acrescem em Vieira o “mistério” e a “alquimia” que lhe hão de oferecer, na década seguinte, o simbolismo de um Arthur Rimbaud ou o surrealismo de um André Breton.

<sup>272</sup> Ainda que o nome Conde Silvenius tenha surgido apenas em janeiro 1976, a sequência “A musa breve de Silvenius”, incluída em *Poemas*, está datada de 1971-1978. Numa leitura denotativa ou literalista, o poema “Caviar, champanhe e fantasia” foi composto no dia 29 de janeiro de 1971. Todos os restantes textos parecem ter sido escritos desde janeiro de 1976. A atribuição autoral de “Quiproquo” hesita entre os dois nomes na edição de 1978, no *Voz di Povo* – “Arménio Vieira (ou talvez Silvenius)” –, embora seja de admitir que se trate apenas da revelação desejada da identidade de Silvenius.

<sup>273</sup> Embora não assinada, a autoria desta nota é esclarecida no caderno *Independência* (1983), que reúne artigos de Ovídio Martins publicados dispersamente entre julho de 1973 e outubro de 1977. O texto anterior a que se refere Ovídio Martins fazia a defesa do MPLA, cantado num poema de Paula; e recordava um texto profético de Aguiinaldo Fonseca sobre Amílcar Cabral.

escatológicos do cumprimento da utopia socialista, próprios do novo momento histórico, assemelham-se aos da Nova Largada ou dos primeiros livros de T. Tio Tiofe e de Corsino Fortes:

#### PLANO, RECONSTRUÇÃO, AVENTURA

Com os nossos barcos de sonhos  
contornámos o mundo e voltámos

(No coração das máquinas  
fomos sangue a girar.  
Em prensas enormes  
fomos bagos e prensados  
fomos suco a escorrer  
até ao bagaço)

Nos campos da luta  
no lodo e lutando  
fomos bravos e vencemos

Eis de novo a terra  
depois do exílio e da guerra

Agora é raspar  
o tempo e a pedra  
e arredar todo o limo  
e lançar a semente

Esse é o plano  
o recomeço, a aventura (Vieira 28-8-1975: 6).

Outro texto de Arménio Vieira em que se defende o engajamento do poeta no *processo revolucionário em curso* nas ilhas de Cabo Verde intitula-se “Amor e luta”. A leitura deste poema em prosa solicita um breve apontamento sobre a fortuna da lírica amorosa em Cabo Verde. Conforme recorda J. L. Hopffer C. Almada, a poesia de amor constituiu “uma tradição literária ferozmente cultivada pelos poetas pré-claridosos, como Januário Leite, e que teve em Eugénio Tavares o seu mais abalizado e exímio cultor” (Almada 2005a: 233). Às gerações seguintes, e até à Independência, é comum atribuir-se um generalizado desprezo pelo tema do amor. Gabriel Mariano, por exemplo, afirma que “o amor é um sentimento que está ausente dos poetas claridosos. Os claridosos e nós outros, os seguintes, não tínhamos tempo para cantar o amor (...), porque estávamos mais interessados noutra batalha (...), que era a de extravasar a nossa repugnância pelo sistema político e social que vigorava naquela altura em Cabo Verde”<sup>274</sup>. A verdade, porém, é que os modernos poetas cabo-verdianos não abandonaram a poesia de

---

<sup>274</sup> Cf. “Gabriel Mariano e a *Ladeira Grande*”, entrevista por Danny Spínola, in *Evocações*, Vol. I, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004, p. 179.

motivação amorosa ou erótica. Almada aponta os casos dos “telúricos” Jorge Barbosa, Manuel Lopes e António Nunes; ou dos “modernos” Arnaldo França, Nuno Miranda e Ovídio Martins<sup>275</sup>.

Este último poeta, em particular, pode testemunhar a permanência de Eros na geração do «Suplemento Cultural»<sup>276</sup>. Atente-se no último terceto deste “Poema”, onde a relação amorosa e o combate político confluem de modo muito harmónico: “Amo// Amo tua face/ bela como farol/ à boca de porto// Amo teus olhos/ belos como fogueiras/ incendiando a noite// Amo teu corpo/ belo como a luta/ beijando a vitória” (Martins 1998: 116). Apesar disso, outros postulados e outros versos da mesma geração, ou do mesmo Ovídio Martins, punham em causa esta possibilidade de enlace entre a vivência amorosa e a *praxis* política revolucionária. Já vimos o caso de Onésimo Silveira, que, em 1963, proscovia a “actividade lúdica” da “arte desinteressada” – porque não tinha chegado “ainda a hora do jogo diversivo” (Silveira 1963: 24). Ora esta condenação pode dirigir-se especificamente à lírica amorosa, como sucede em “Adiado o tempo para amar”, de Ovídio Martins: “Desculpa meu amor/ ‘Inda é cedo para o amor’; apenas “[q]uando fenderem os ares/ os pássaros da liberdade” – então sim, será chegada a hora do jogo amoroso. É o que afirma Fernando J. B. Martinho, quando, no já referido artigo sobre o “tema da Esperança” na poesia africana de língua portuguesa, toma como exemplo este mesmo poema do autor de *Caminhada*:

Num texto que, de certo modo, se pode considerar uma resposta ao poema de António Ramos Rosa, "Não posso adiar o amor", Ovídio Martins proclama que o amor só no futuro, quando a Esperança se cumprir, será possível. (...) Só quando a grande festa da libertação vier (...) [é que] o amor poderá apresentar o esplendor da sua face. Até lá, o poeta vê nele o perigo de um elemento alienante. No «tempo de bloqueio», pode ser uma cilada. (Martinho 1977: 8-9).

Os títulos, os subtítulos e as datas das duas partes do livro *Caboverdeamadamente Construção Meu Amor (Poemas de Luta)*, publicado por Oswaldo Osório em 1975, estão muito de acordo com esta tese: são eles “1. Caboverdearmadamente (poemas clandestinos) – 1967/1973” e “2. Caboverdeamadamente (poemas para depois da luta) – 1974”. No texto de Arménio Vieira, o sujeito lírico dirige-se à sua amada em termos concordantes com os de Oswaldo Osório e semelhantes aos de Ovídio Martins:

---

<sup>275</sup> Se regressarmos às páginas ecléticas de *Claridade*, seguindo a sugestão de Almada, nelas encontraremos, por exemplo, o segundo “Poema para tu decorares”, de Tomaz Martins, que faz da amada uma figura redentora; em “Serenata” e em “Luar”, de Jorge Barbosa, ou em “Noctívago”, de Nuno Miranda, o amor serve a encenação do espaço insular; já em “Soneto” ou em “Poema de amor”, de Arnaldo França, o ambiente amoroso dilui qualquer circunscrição geográfica.

<sup>276</sup> Cf. “Da vida e da morte dos teus beijos”, “Minha dor” ou “Poema” (“Tua boca/ é uma ideia de fruto”, etc.), incluídos em *Gritarei, Berrarei, Matarei – Não Vou para Pasárgada* (1998). Sobre a geração de Ovídio Martins, veja-se o estudo de Luís Filipe da Sousa Martins Torres de Carvalho, *Rebeldia e Sensualidade no “Suplemento Cultural” (Uma Perspetiva da Produção Literária dos Poetas “Insubmissos”)*, tese de mestrado orientada por Alberto Carvalho e apresentada à FLUL no ano de 2003, e em particular o capítulo “2.1. O amor, a mulher e a terra”, da “Parte II - Uma estética e poética da rebeldia e da sensualidade”.

## AMOR E LUTA

O amor é como a febre que não se inventa: numa tarde igual a tantas outras o veneno atinge-nos o coração. E assim chega o tempo da loucura e eu amo-te e sonho contigo e passo as horas a pronunciar teu nome e grito ao vento a minha alegria de saber que tu existes.

Entretanto eu sei que a felicidade não é isolar-me assim contigo no banco deste jardim.

Depressa, amor, depressa, dá-me só mais um beijo que o tempo ainda não nos pertence e o amor não se restringe à trança dos teus cabelos.

Além, no crepitar do fogo, é que se conquista o amor para todos nós.

O peso deste crepúsculo ainda não é a morte. Quanto mais reforçares a retaguarda da nossa luta, mais depressa estarei de volta.

Adeus, e não te esqueças que um amor digno ou a liberdade valem bem o sangue que se dá. (Vieira 13-11-1975: 6).

Embora seja de amor o seu primeiro poema publicado, conforme recorda a Michel Laban em 1985, é no dealbar dos anos 60, conforme relata na mesma entrevista, que a aprendizagem política de Vieira vem exigir a exclusividade das temáticas revolucionárias. Além da protelação daquele que será um dos motivos centrais da sua poesia, “Amor e luta” antecipa o exercício do *poema em prosa*, que há de ocupar a totalidade de *O Poema, a Viagem, o Sonho* (2009) e parte dos dois *Brumários* (2013); e provê um período (“e sonho contigo e passo as horas a pronunciar teu nome e grito ao vento a minha alegria de saber que tu existes”) cujos descomplexados lugares-comuns da declaração amorosa serão reutilizados em dois dísticos de “Cantares” (“E passo as noites a sonhar contigo/ e gasto as horas a dizer teu nome// (...) // E gritarei ao vento minha alegria/ de saber que tu existes”), composição incluída, em 1998, na edição aumentada de *Poemas*. A nota do autor aditada a este “Cantares”, que articula versos do *Cântico dos Cânticos* e outros de Vieira, permite atribuir um significado biográfico ao autoplágio nele cometido: “Fica assim provado que o Amor é eterno. Às vezes parece que terminou, mas não, recomeça” (P: 128).

Este e alguns outros poemas divulgados na mesma época, como “La passionara”, dedicado a Dolores Ibárruri, ou “Saudação às mulheres amadas”, oferecido às cabo-verdianas que resistiram ao colonialismo, são peças importantes para a investigação das representações da mulher na literatura de Cabo Verde. Ao presente estudo, interessa apenas assinalar o otimismo da próxima “conquista [d]o amor para todos” através das *praxes* políticas e culturais revolucionárias: trata-se de uma convicção teleológica semelhante àquela que Vieira sustenta quando, opondo-se ao idealismo pessimista que deteta em João Vário, afirma que a “modulação espiritual” exigida pela complexidade dos *Exemplos* “não deve ser privilégio de alguns, mas sim de todos”. Tal desenvolvimento espiritual, porém, só será alcançado através das “conquistas que dia a dia se obtêm no campo político, económico e social” (Vieira 23-1-1976: 6).

É nesta data, janeiro de 1976, mês da invenção de Silvenius, que o discurso normativo do(s) editor(es) da secção de Cultura do jornal *Voz di Povo* sofre uma alteração decisiva. Garante-se agora que, naquelas páginas, “ninguém pretende impor normas e muito menos dizer ao artista de que temas ele deve lançar mãos. São tudo coisas que dependem da consciência, da formação e da vivência de cada um”. Meses depois de considerar(em) que “o estilo e a forma, não sendo tudo, são condições indispensáveis para que [o poeta] se realize no plano artístico”<sup>277</sup>, o(s) mesmo(s) jornalista(s) abandona(m) definitivamente a doutrina da utilidade política e da pragmática comunicativa do poema – deixando todas as possibilidades temáticas e expressivas da sua realização ao critério exclusivo do autor.

Tal não significa, porém, que aos preceitos socialistas devessem suceder, com idêntico carácter normativo, quaisquer novos ditames poéticos - fossem *intimistas*, *elitistas*, *esteticistas* ou outros. No caso de Vieira, podemos identificar uma solução de compromisso, assumida nesta fase, entre o necessário apuramento estético do objeto artístico e o desejo de fazer do poema uma “mensagem que se comunica de homem para homem”, como afirma o último verso de “Itinerário de um viajante metafísico”:

#### ITINERÁRIO DE UM VIAJANTE METAFÍSICO

Subiu até o cimo dos astros  
e viu como os deuses eram todos falsos e impresentes.

Desceu ao fundo da terra  
e com solas de amianto percorreu todo o reino do fogo  
e viu que o diabo era um complemento necessário  
à impostura dos deuses

(À falta de outro meio  
cumpru todo este percurso  
batendo as asas da sua imaginação delirante).

Pela primeira vez  
experimentou meter as suas quatro patas humanas numa poça de lama  
e sentindo o odor que vinha do lodo mexido  
e ouvindo perto de si o pranto e o ódio que nasciam de tantas bocas famintas  
compreendeu que o lugar do poeta  
era junto dos homens.

Tanto assim que o canto  
(sabido que os deuses não têm ouvidos)  
é mensagem que se comunica de homem para homem. (Vieira 7-2-1976: 6).

---

<sup>277</sup> A afirmação é de outubro de 1975, e surge a propósito da obra de Pablo Neruda. Esta nota editorial, que também não foi assinada, defende ainda, contra a arte “elitista”, a necessidade de uma poesia popular – e “empenhada” na reconstrução política e social de Cabo Verde. Trata-se de um juízo de valor sobre o texto poético próximo daquele que defende o júri dos Jogos Florais 12 de Setembro (realizados em 1976) – pelo menos no que respeita à necessidade de engendrar um estilo original e formalmente apurado.

O propósito desmistificador que inspira este texto será o mesmo que Maria Luísa Baptista encontra na generalidade da obra poética de Arménio Vieira. O seu projeto crítico seria idêntico àquele que Marx e Engels extraem da refutação da filosofia alemã: o poeta tem de assentar os pés na terra e o poema tem de partir dos homens de carne e osso. A diferença relativamente ao ponto de vista adotado neste estudo tem que ver com os opostos procedimentos – ou criativos, ou críticos – que podem resultar do referido exercício de desmistificação. O Arménio Vieira anterior à criação de *Silvenius* e a perspetiva crítica de Maria Luísa Baptista parecem empenhados em mobilar com os novos artefactos da razão esses lugares culturais que a deserção dos velhos mitos deixou devolutos. Ora, um procedimento diferente deste não pretenderá substituir o *mito* pela *história*, o *idealismo* pelo *materialismo*, o *falso* pelo *verdadeiro*. Nesta perspetiva, entende-se que as interpretações ou as refutações poéticas dos mitos, como as que pratica o autor de *Mitografias*, não pretendem devolver ao homem qualquer verdade até então oculta sob o véu fantasioso da superstição e da irracionalidade; tais interpretações ou refutações serão sobretudo modos do diálogo com os criadores de tais mitos e expressões da crítica do seu legado na contemporaneidade que a cada um coube viver<sup>278</sup>.

Mas outras representações comuns na futura poesia de Vieira encontram neste “Itinerário de um viajante metafísico” uma formulação seminal: são os casos do *deus absconditus*, das representações do Céu e do Inferno, da dialética do Bem e do Mal, das viagens que apenas a imaginação consente ou, enfim, das asserções sobre a natureza do canto poético. Note-se ainda, e em particular, a construção sintática do terceto final, tão próxima dos processos argumentativos e dos ritmos frásicos dominantes em *Mitografias*.

São também destes anos os poemas de Vieira escritos em crioulo, a língua em que, nas ilhas de Cabo Verde, a “mensagem” oral e quotidiana “se comunica de homem para homem”. A defesa e o estudo do crioulo tiveram no arquipélago ilustres antecessores: de três gerações diferentes, são exemplos Pedro Monteiro Cardoso, Baltasar Lopes da Silva e Onésimo Silveira. E é precisamente este poeta e ensaísta quem, logo em 1963, procura convencer Vieira a escrever “uns poemas em crioulo”, no âmbito do coetâneo “programa de afirmação da língua nacional, da identidade cabo-verdiana” (Vieira 1992: 513).

Ensina J. L. Hopffer C. Almada (1998b: 149) que é no pós-25 de Abril de 1974 que se assiste, enfim, à plena afirmação desse movimento de “reabilitação literária” da língua cabo-verdiana, testemunhado sobretudo nas páginas de *Ariópe*, dirigidas por Vieira e Oswaldo Osório.

---

<sup>278</sup> A morte do mito em Arménio Vieira será aliás motivo de elegias, mais do que de odes. Leia-se, por exemplo, a sequência final de *O Poema, a Viagem, o Sonho*, até ao poema que afirma que “A última das elegias vai para o Rei de Tule”... (PVS: 131).



O poema “Canta co alma, sem ser magoado”, depois popularizado na voz de Bana, foi publicado julho em 1974 neste suplemento do jornal independentista *Alerta!*<sup>279</sup>:

#### CANTA CO ALMA, SEM SER MAGOADO

Céu é grandi, mundo é largo  
alto é monti pico ‘Ntoni  
bo dor câ tem comparaçom  
na mei’ di fúria di bento lesti

Teteia bai pâ nunca más  
terra-longi di San Tomé  
Nha Cumá, Toti Cadabra  
curti mundo d’amargura

Toda cimboa, rapica tamboro  
canta co alma, sem ser magoado

‘Squêce vapor, ‘squêce distância  
finca bo pé na tera firmi  
rumo di mar e sina tristi  
bo caminhu e tchom di Caoberdi

Nho Natcho flâ ali bêm tempo  
qui midjo tâ dá sem mêste tchuba  
vontadi d’omi é sima Deus  
coraçom forti câ dêbe tchora

Toda cimboa, rapica tamboro  
canta co alma, sem ser magoado (Vieira 1974: 3).

A mensagem eufórica deste poema, que anuncia a iminência de um futuro radioso, protagonizado por um homem novo, insere-se no espírito do “Camin crioulo” proposto por Ovídio Martins; poemas como “Mudança”, “Cantáme” ou “Nós camin certe”, incluídos na terceira parte de *Gritarei, Berrarei, Matarei – Não Vou para Pasárgada* (1998), estão muito próximos deste exercício de Arménio Vieira. E é enquanto artefacto da poesia cabo-verdiana de intervenção que, numa primeira etapa, devemos considerar “Canta co alma, sem ser magoado”.

A vocação e o sucesso popular deste poema beneficiaram também da organização dos seus versos numa sequência repetida de duas quadras e um dístico (que funciona como refrão); dir-se-ia que o seu corpo lírico – porque muito *cantabile*, neste caso – se oferecia à roupagem musical que o compositor Pedro Rodrigues veio a acrescentar-lhe. Mas interessam-nos ainda os termos

---

<sup>279</sup> Informam os organizadores do volume *Jogos Florais 12 de Setembro* que a separata *Ariópe* “foi suspensa pelas autoridades coloniais antes do estabelecimento do Governo de Transição” (*op. cit.*, p. 5). Como o título *Seló* reproduzia a interjeição *sail on!*, este *Ariópe* é corruptela do inglês *hurry up!*. O poema “Canta co alma, sem ser magoado” foi depois publicado nas antologias *No Reino de Caliban I*, de Manuel Ferreira, e *Contravento*, de Luís Romano.

musicais do título e do refrão deste poema. A cimboa e o tambor que neles se ouvem trazem a África negra para a cultura crioula de Santiago<sup>280</sup>. Sobre o primeiro destes instrumentos, diz Nuno de Miranda que ele foi importado pelos escravos do Sudão e que “é um acessório indispensável do batuque” (1963: 53), uma prática atualmente confinada à ilha de Santiago<sup>281</sup>. Já o tambor, que Luís Romano incluiu entre “os instrumentos locais ainda não influenciados por penetração de fora” (1970: 81), continua a usar-se na *tabanca* de Santiago e do Fogo ou no *colá* de São Vicente e de Santo Antão. Neste poema, pode dizer-se que ele garante esse “som pleno” que Ana Mafalda Leite ouviu no título *Árvore & Tambor*, de Corsino Fortes: “Pela sua tradição africana”, explica a investigadora luso-moçambicana, este instrumento “impõe uma nova linguagem de identidade com África” (2001: 295).

Ainda que condicionado pela necessária eficácia revolucionária, “Canta co alma, sem ser magoado” confirma a capacidade de Vieira para sintetizar os traços fortes de uma estética – neste caso, da poesia popular de intervenção em Cabo Verde. São próprios desta corrente poética os enunciados aforísticos (“Céu é grandí, mundo é largo”), a antroponímica (“Toti Cadabra”, “Nho Nacho”) e a toponímica (“pico ‘Ntoni”, “San Tomé”) postas ao serviço da “menção direta”<sup>282</sup>, as frases exortativas (“‘Squêce vapor, ‘squêce distância/ finca bo pé na terra firmi”), o otimismo social de inspiração profética e escatológica (“Nho Nacho flá ali bêm tempo/ qui midjo tâ dê sem mêste tchuba”)<sup>283</sup> ou a denúncia das más condições de vida no arquipélago de Cabo Verde, sujeito ao vento leste, ou no de São Tomé, sujeito ao contrato escravizante da exploração cafeeira.

Com estes exercícios de síntese relaciona-se, por outro lado, o frequente recurso de Vieira ao acervo plural da memória literária. No caso vertente, além do envio endógeno ao “Toti Cadabra” de 1971, podemos ouvir o estribilho de *Claridade* ou de Kaoberdiano Dambará na expressão “fica pé na tchon”; ou os títulos de Manuel Lopes e Ovídio Martins na referência à “fúria bento lesti”; ou a consciência de Osvaldo Alcântara e de Terêncio Anahory na recusa da

---

<sup>280</sup> Manuel Duarte e Onésimo Silveira, na geração do «Suplemento Cultural», como o Kaká Barboza de *Konfison na Finata* (2003) ou o J. L. Hopffer C. Almada de *Praianas* (2009), nos nossos dias, assumem idênticos propósitos de promoção da história e da cultura da cidade da Praia e do interior de Santiago (em parte, como resposta a certa hegemonia de São Vicente, desde *Claridade a Ponto & Vírgula*).

<sup>281</sup> A 11 de março de 2005, na capa do suplemento *Kriolidade*, do jornal *A Semana*, a expressão “Toca a cimboa, repica o tambor” titulava um artigo sobre Mano Mendi, então considerado “o último construtor e um dos últimos tocadores deste instrumento em Cabo Verde” (e que viria a falecer em 2008). A cimboa, “parte integrante e indissociável e do ritual do batuque”, é definida como “um dos mais típicos e ancestrais [instrumentos] do país”. (Cf. Pedro Miguel Cardoso, “Toca a cimboa, repica o tambor”, in *Kriolidade, A Semana*, Sexta-feira, 11 de Março de 2005, p. 2). Mais recentemente, em 2011, este instrumento começou a ser de novo produzido e comercializado no concelho do Tarrafal, em Santiago.

<sup>282</sup> “Menção direta” é a expressão usada por Pires Laranjeira para designar o uso de nomes de pessoas e de lugares que, na poesia da Negritude, contribuem para criar uma particular “atmosfera de identificação topológica, geográfica, humana e cultural” (cf. Laranjeira 1995b: 324-326).

<sup>283</sup> Nho Nacho, um profeta popular da ilha de Santiago, é figura assídua na poesia de José Luís Hopffer C. Almada; surge referido em “Ciadadeverdades”, de Erasmo Cabral de Almada, “Sonhos à sombra”, de Alma Dofer Catarino, além de “Não há dia, não há manhã” e “Ínsula Verdiana”, de Nzé de Sant’ y Águ.

emigração para a “terra-longi di San Tomé”<sup>284</sup>. São variadas estas referências – porém todas elas circunscritas aos universos da cultura e da sociedade locais ou nacionais.

“Canta co alma, sem ser magoadado” pode ser visto, neste sentido, como um exemplo das limitações que Arménio Vieira encontra na poesia escrita em cabo-verdiano: muito influenciada pela “poesia popular”, ela não se adequa a “certo tipo de experiências” em que, necessariamente, “as referências são outras”, como explica a Michel Laban (1992: 514). É certo que nem todos os seus textos em crioulo servem os propósitos sociais e revolucionários de “Canta co alma, sem ser magoadado”. O poema “Coragi mos, inda e ca noti” (“Coragem, rapaz, ainda não anoiteceu!”)<sup>285</sup>, publicado no n.º 2 de *Folhas Verdes*, em 1981, é composto por dez dísticos e um monóstico (que dá título ao poema), irregularmente rimados, que narram uma estranha jornada onírica. A trama assemelha-se a um percurso iniciático, durante o qual o sujeito lírico, um moço, percorrendo montes e vales, enfrenta figuras humanas desprezíveis, duas meninas e uma velha, e um pardal assustador; superando depois os estorvos físicos do calor fatigante e das câibras, e encorajado por um outro passarinho, conquista enfim a mulher amada.

#### KORAJI MOS, INDA E KA NOTI

N subi kutelo, N dixi ladera  
N buska mudjer ti N duzuspera

Dos minina pasa pa mi  
Un era feia, otu fitera

Kel di tres era d’idadi  
N ba ta bai sen da botardi

Sol kenti dan na mulera  
N sakedu baxu un pé di tanbra

Un txota viaxa na nha sombra  
(Dundi e ben? N ka ta lenbra)

---

<sup>284</sup> A recorrência deste tema levou Timóteo Tio Tiofe a afirmar que a poesia do “Período do desencanto social (1950-1962)”, quer seja erudita ou cantada, “inspira-se essencialmente da emigração para São Tomé”. Este drama social, acrescentava o investigador, “constitui uma espécie de catalisador de um sentimento de «niilismo socioeconómico»: a vida (...) é percebida como vaivém inútil, como uma *corrida para riba e para baixo sem rumo nem direção*” (Tiofe 1989: 312). A expressão destacada por Tiofe reproduz o título da canção “Corre riba corre baixo”, de Abel Lima, e um verso de “Disispero”, de Kola, tema popularizado pelos Tubarões.

<sup>285</sup> Tradução de “Coragem, rapaz, ainda não anoiteceu!”: “Subi o cutelo, desci a ladeira/ Procurei a mulher até desesperar// Duas meninas passaram por mim/ Uma era feia, a outra fiteira// A terceira mulher era de idade/ Segui caminho sem dizer boa-tarde// O sol quente dava-me na moleira/ Parei debaixo de uma tamareira// Um pardal viajava na minha sombra/ (Donde veio? Não consigo lembrar-me)// Com seus olhos vivos, pequeninos,/ Reparou logo que eu estava triste// Mas quando falou (galante, como num sonho)/ Senti medo do bicho feroz// Tentei correr, senti câibras na sola dos pés/ Credo! Deu-me para gritar, mas para quê?// Parei parado como um relógio/ Ouvi o conselho do passarinho:// “Coragem, moço, ainda não é noite!// Subi o monte, procurei no vento/ A mulher bonita caiu-me no peito”. O tormento que vai da “mulera” à “sola pé” é narrado em Job 2,7. Eis a versão João Ferreira Annes d’Almeida, tão próxima do mais fundo crioulo: “Então se saiu Satanás de diante do acatamento do Senhor; e feriu a Job de ruins apostemas, desde a planta de seu pé até a moleira de sua cabeça”.

Ku ses odju spertu, pikinoti,  
E odja lógu ma N staba triste

Mas kantu e papia (kuza galanti, sima na sónhu)  
N xinti medu bitxu runho

N ba pa N koré, kaianbra dan na sola pé  
Ó fronta! Dan pa N grita, mas pa ké?

N para paradu sima rulóji  
N obi consedju txintxiróti:

«Koraji mos, inda e ka noti!»

N subi monti, N spia na bentu  
Mudjer bunita kain na petu. (Vieira 1981b)

A viagem, o sonho e o pesadelo, a visão salvífica da mulher amada – são também traços da poesia de Vieira em português; além disso, o cenário e as personagens representados não precisam de ser cabo-verdianos. Mas o “pé di tanbra” e o “txintxiróti”, da flora e da fauna do arquipélago, como o crioulo fundo que emerge nas expressões “mulera”, “bitxu runhu” ou “Ó fronta!” – esses são traços inequívocos da família crioulografa que inclui Pedro Cardoso, Gabriel Mariano ou Jorge Pedro Barbosa.

A poesia escrita de língua cabo-verdiana ressurge, na década de 1970, num contexto político muito particular; como dizia Mesquitela Lima a propósito de *Pão & Fonema*, ela queria testemunhar a “individualidade marcante da cultura cabo-verdiana”, ao mesmo tempo que declarava, no pós-25 de Abril de 1974, a superação histórica dos “complexos de povo dominado” (Lima 1980: 91). A ambicionada paridade entre as duas línguas de Cabo Verde, porém, não poderia brotar deste tipo de declaração de intenções. A despeito das afirmações revolucionárias da elite letrada, é a diglossia que, conforme ensinam Dulce Almada Duarte e Manuel Veiga<sup>286</sup>, define ainda hoje a situação linguística de Cabo Verde.

Ao contrário do que vem sucedendo com José Luiz Tavares, Arménio Vieira acabou por abandonar a poesia de língua cabo-verdiana. No próximo capítulo, e a propósito de *Paraizu Pagadu pa Un Strubon*, voltarei às razões das línguas literárias em Cabo Verde. Mas esta questão suscita outras considerações acerca da relação de Vário, Vieira e Tavares com a literatura portuguesa clássica ou contemporânea.

Antes da (já aludida) questão da difícil interferência da coloquialidade numa *língua de prestígio*, quando usada com propósitos estéticos, a diglossia coloca sempre ao escritor o

---

<sup>286</sup> Sobre o assunto, são de consulta obrigatória os livros de Dulce Almada Duarte, *Bilinguismo ou Diglossia?* (Praia, Spleen Edições, 1998), e de Manuel Veiga, *A Construção do Bilinguismo* (Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004).

problema da escolha da sua *língua literária*; ora, sabemos que nos estudos linguísticos as duas expressões sublinhadas são muitas vezes coincidentes. A definição de *diglossia* proposta por Charles A. Ferguson, em 1959, define a variante culta de uma língua, entre outras coisas, como “the vehicle of a large and respected body of written literature”<sup>287</sup>; e é neste sentido que Manuel Veiga inclui a literatura entre as “funções de comunicação formal” que em Cabo Verde estão reservadas para a língua portuguesa (Veiga 1998: 96). Acentuando o estatuto do português como língua literária por excelência, Mário Fonseca pôde referir-se ao “incontestável prestígio, beleza e força” da

dita, não por acaso nem por erro, língua de Camões e de Pessoa e a que, hoje, se poderia também colar, à laia de epítetos, os nomes de Sá-Carneiro, Pessanha, Jorge de Sena, Herberto Helder, Eugénio de Andrade, Nuno Júdice, entre outros, que não são poucos nem menores.

Aliás (...), não se encontrará na admiração e no apego, mesmo (e sobretudo) se inconfessados, por uma língua tão marcada pelo fenómeno literário, desde o início, uma razão, não formulada, para, com algum (fútil) desdém, se relegar o Crioulo para as áreas “informais” da oralidade (...)? (Fonseca 1998: 99).

Julgo que não será fácil defender qualquer tipo de excepcional vocação literária da língua portuguesa quando posta em confronto com outras línguas colonizadoras, como o inglês, o francês ou o italiano. A questão que gostaria de extrair da afirmação de Mário Fonseca antes seria esta: poderemos afirmar que em Arménio Vieira, como em João Vário ou José Luiz Tavares, *a referência à literatura substitui a referência ao mundo*, conforme a expressão de Antoine Compagnon (1998: 232)<sup>288</sup>?

A última fase da poesia de Vieira parece corresponder a este diagnóstico crítico muito divulgado nas últimas décadas. Aliás, ao descrever certa doutrina que tende a dominar a teoria literária atual, o ensaísta francês invoca, não por acaso, o nome axial do cânone armeniano: “Le monde des livres a complètement oblitéré l’autre monde, et nous ne sortons jamais de «La Bibliothèque de Babel», recueillie dans les *Fictions* de Borges” (idem: 112). Adiante voltarei a este assunto; agora é tempo de encerrar este ponto com uma nota sobre a língua portuguesa e a ideia de *Weltliteratur*. É certo que os portugueses Fernando Pessoa ou Jorge de Sena são

---

<sup>287</sup> Citado por R. A Hudson, *Sociolinguistics*, (2.ª ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 49. Sobre esta definição de Charles A. Ferguson, deve ressaltar-se que ela distingue a língua padrão, culta, oficial e de ensino, dos dialetos que com ela coexistem num mesmo espaço social. Ora, como se sabe, hoje o crioulo de cabo-verde é considerado uma língua, não um dialeto (como acontecia em 1957, por exemplo, no título já clássico de Baltasar Lopes da Silva, *O Dialeto Crioulo de Cabo Verde*).

<sup>288</sup> Esta formulação, apresentada a propósito do fenómeno da intertextualidade, não esquece que a literatura faz parte do mundo e que, também por isso, a linguagem funciona de modo idêntico quando, na terminologia de Peirce, o significante de um signo linguístico é um ‘verso’ ou uma ‘cadeira’. Para superar o contraste que a teoria estabelece entre *representação* e *significação*, Antoine Compagnon propõe a recuperação da mimese aristotélica enquanto *conhecimento*: “La *mimèsis* est (...) connaissance, et ni copie ni réplique à l’identique: elle désigne une connaissance propre à l’homme, la manière dont il construit, habite le monde” (Compagnon 1998: 148).

importantes para Vário, Vieira e Tavares (e que este, em particular, dialoga explicitamente com Herberto Helder, Eugénio de Andrade e Nuno Júdice). Mas se o Borges de Vieira é de língua espanhola, se o T. S. Eliot de João Vário e o Seamus Heaney de José Luiz Tavares são de língua inglesa – isso poderá significar que o caso destes três poetas tem menos que ver com a *língua literária* (seja a portuguesa ou outra) do que com o *património cosmopolita da literatura*.

### II.2.2.1. Critérios de exclusão de *Poemas* e *Mitografias*

Já vimos como, em 1981, tentado pelo demónio do reconhecimento literário, Arménio Vieira soçobrou à tentação de publicar em livro um conjunto de sessenta e três *Poemas*; mas outra vintena de textos, escritos em português ou em crioulo, não sairia “do limbo (mais ou menos discreto) de algumas revistas e jornais” (P: 7). De modo semelhante, foram excluídos da edição aumentada de *Poemas* (1998) ou de *Mitografias* (2006) alguns textos entretanto publicados em diferentes jornais e revistas. Como sucede em muitos outros casos, a observação retrospectiva dos critérios de exclusão adotados por Arménio Vieira pode ajudar a definir *a contrario* o cerne e as margens das opções estéticas da sua obra definitiva.

Ainda que amiúde eles possam interpenetrar-se, julgo ser possível distinguir pelo menos seis fatores de exclusão das duas versões de *Poemas* e de *Mitografias*: 1) a demasiada proximidade entre uma glosa e o seu mote, 2) a excessiva circunscrição do universo semântico do poema, 3) a debilidade estética da comunicação pragmática e das suas convenções linguísticas, 4) a reintegração de versos ou estrofes num novo poema, 5) a superação de um exercício poético em textos posteriores e, por fim, 6) a ocorrência do “óbvio ideológico” – “o maior adversário da vertigem que toda a palavra livre pode instaurar”, conforme escreveu José Luiz Tavares (2008: 194).

Os dois primeiros e o último destes casos têm exemplo em alguns dos poemas até agora comentados. Apesar das importantes diferenças assinaladas, “Evocação da minha infância” e “Poema” estão ainda muito próximos de Manuel Bandeira e de António Nunes, respetivamente. “Canta cu alma, sem ser magoado” e “Koraji mos, inda e ka noti!” podem ilustrar, por sua vez, a limitação do universo de referências de que fala o poeta na entrevista a Michel Laban. Já os textos “Plano, reconstrução, aventura”, “Amor e luta” e “Itinerário de um viajante metafísico” podem comprovar a presença do *óbvio ideológico* no Arménio Vieira anterior a 1976. A incompatibilidade entre a comunicação imediata e prosaica e a complexidade da expressão poética – o terceiro critério de exclusão apontado – foi abordado, em particular, no subcapítulo “I.2.2. Os comentários e as páginas estéticas de Arménio Vieira”. Neste momento, detenho-me em alguns

poemas que, divulgados depois de 1981, serão demonstrativos dos critérios aventados nos pontos quatro e cinco da categorização proposta.

“Passagem do tempo” foi o título de uma quintilha publicada em 1985 no jornal *Voz di Povo*: “No silêncio desta noite/ – lua triste sobre o leito –/ uma a uma queimo as horas/ (perdição e morte minha/ a soar em todos os relógios)” (Vieira 28-9-1985: 8). Já em 1989, no poema “Never more”, publicado na *Fragments*, o estribilho de Edgar Allan Poe vinha pautar a cadência destes relógios:

Era minha, era flor, era música  
guitarra nas mãos do tocador

Até que veio um outro e cingiu-a  
horrível gladiador!

Porque ela já não vinha  
o sexo doía tanto, gemia o coração

Na hora de recordar uma ave chora  
*never more, never more* (Vieira 1989: 77).

Entretanto, alguns fragmentos deste poema seriam balbuciados por Robinson, protagonista do romance *No Inferno*<sup>289</sup>: “Veio um vento e levou-a,/ Ou talvez fosse o Demónio.// Como «Julieta» já não vinha/ o sexo doía tanto,/ gemia o coração” (NI: 104). Uma nota do narrador sugere que estes versos foram recolhidos no livro *A Noite sem Lira*, cujo autor seria o próprio Robinson. Sujeito à mesma *viagem pela noite* que epigrafa o *magnum opus* de Céline e um dos capítulos de *No Inferno*, Robinson é um Orfeu emudecido, sem Eurídice, sem música ou “guitarra/ nas mãos do tocador”, essa música que, em “A Noite e a Lira”, havia coroadado de louros o poeta Arménio Vieira. Por fim, retomando a posse da sua “harpa eólia”, “Passagem do tempo” e “Never more” são recompostos no poema “Nunca mais”, epigrafado por E. A. Poe<sup>290</sup> e incluído na segunda edição de *Poemas*:

#### NUNCA MAIS

Veio um vento e levou-a,  
ou talvez fosse alguém,

---

<sup>289</sup> O poema surge quando, sabendo-se traído por “Julieta”, Robinson é tomado pela loucura. O cenário e a forma destes versos lembram o livro *Para Nunca Mais Falarmos de Amor* (1999), de Mário Lúcio Sousa; neste, porém, acha-se já um ânimo convalescente, que poderíamos definir com este dístico de Gustavo Adolfo Bécquer: “Pasó la nube de dolor... con pena/ logré balbucear breves palabras...”. Considerando a constelação poética de Arménio Vieira, valerá recordar que o uso de variantes de poemas oriundos de outros lugares da mesma obra foi também experimentado por Arthur Rimbaud, em 1873, nos poemas em prosa de *Une Saison en Enfer*.

<sup>290</sup> O poema é introduzido pelos dois últimos versos de “The Raven”, na tradução de Alexei Bueno: “E minha alma desta sombra, que se alonga em meus umbrais,/ Não há de erguer-se – nunca mais!”.

terrível contendor!

No silêncio desse quarto  
uma a uma ouvia a horas,  
perdição e morte minha  
a soar em todos os relógios

Porque ela já não vinha  
o peito dóia tanto,  
gemia o coração

Triste e negro nos umbrais  
ele nunca mais se cala  
«Nunca mais, nunca mais». (P: 118).

Os poemas de amor de Arménio Vieira são quase sempre esta memória dolorida de Lenora – uma paixão afortunada mas já finda; são expressão da passagem do tempo, da efémera e inútil negação ou afastamento da solidão e da morte. A amada, quase divina, mais próxima de Vénus do que de Beatriz, consubstancia amiúde o instrumento e o móbil da poesia lírica. Em “Lolita”, da mesma série “Poesia 3 – depois de 1981”, encontramos uma estrofe que recupera alguns versos do poema “Do amor”<sup>291</sup>, contemporâneo de “Passagem do tempo”, e essa identificação do canto lírico com a *coisa amada*, a um tempo mulher e deusa: “Andei alegre uma estação inteira./ Em junho me vi ébrio e transportado.// Setembro ia acabando, chegámos ao Paraíso./ Em dezembro perdi a lira de Orfeu./ Despedi-me dela às portas do Inferno” (P: 127).

Outros poemas foram excluídos da edição em livro porque, como foi dito há pouco, viram as experiências de que resultavam serem mais bem realizadas em exercícios posteriores. Terá sido esse o caso de “Interpelação a D. Quixote”, publicado em 1987, na segunda *Sopinha de Letras*, e que não veio a integrar as *Mitografias* que parece anunciar:

#### INTERPELAÇÃO A D. QUIXOTE

Alonso Quijano de Triste Figura!  
Que vento era esse que te cuspiu areia  
no cérebro e fazia rodar os teus moinhos?

E tu a berrar, e tu a jurar  
que eram gigantes as velas que vias.

Cá entre nós, baixinho, para que o abade  
não oiça, posso dizer-te o nome do autor  
dos livros que lias. Queres saber?  
Pois bem, é o anjo caído. Satã,

---

<sup>291</sup> Esses versos são “Nos braços de Vénus/ nunca me vi ébrio e transportado” (início da estrofe “Tese”) e “No regaço de alguém/ andei uma estação perdido” (início da estrofe “Antítese”). O poema “Do amor” foi publicado no jornal *Voz di Povo* (28-9-1985: 8), juntamente com “Passagem do tempo”, “Nemo” e “Jorge Luis Borges”. Apenas estes dois reaparecem em *Poemas* sem quaisquer alterações.



a serpente enroscada na árvore da Ciência  
do Bem e do Mal.

Já agora, porque não aventurar  
que ele seja o próprio Deus?  
- plural e multiforme como outrora os deuses de Homero  
ser inescrutável no seu refúgio de sombras,  
para além do Bem e do Mal. (Vieira 1987: 3).

É certo que a homenagem aos mestres e certa teologia heterodoxa são já exercitados nas duas edições de *Poemas*; mas o tom coloquial desta confissão, em geral, e o envio final à filosofia moral de Nietzsche, em particular, são traços muito característicos do futuro *Mitografias*.

Em “Retrato de poeta”, além da hesitação entre a referência a um “tu” ou a um “ele”, os versos de Vieira são ainda paráfrases de Pessoa e de Campos; em “Isaiás, profeta de Deus”, são também algumas imagens do texto do filho de Amoz, e sobretudo do seu Apocalipse, que o poeta vem recontextualizar no Cabo Verde coevo. “Interpelação a D. Quixote”, pelo contrário, diz-nos mais sobre Vieira do que sobre o Manchego: e talvez resida nisto um dos motivos por que esta interpelação foi depois silenciada pelo autor.

O D. Quixote interpelado por Vieira é afinal o mesmo Robinson enlouquecido pelo excesso de leituras e que é levado a perceber o rosto de Satanás por detrás da máscara de cada autor, quer dizer, de cada rival do Deus demiurgo e legislador. O seu interlocutor permanente define-se a páginas tantas como “[o] maior de todos os poetas, a fonte da grande poesia” (NI: 98). Quanto à identidade plural e multiforme de Satã e de Deus, ela é aliás partilhada pelo protagonista de *No Inferno*: “Robinson tem muitos nomes” (NI: 124)<sup>292</sup>. Assim, o Cavaleiro da Triste Figura havia sido tomado como exemplo ou como pretexto de uma tese que Vieira irá expor muito mais detalhadamente, em 1999, na sua segunda narrativa de ficção. Outros postulados menores são reformulados em *Mitografias*: Masoch e Sade não são menos divinos do que Deus (cf. “Exercício teológico”); ou “Quando o poeta dedilha as cordas/ que importam o Bem e o Mal?” (cf. “Nietzsche versus Schopenhauer versus Buda e J.C.”). Numa formulação de sentido diacrónico, dir-se-ia que esta “Interpelação a D. Quixote” ainda não encontrava um espaço de convivência no último caderno do *Poemas* de 1998; pelo contrário, em 2006, as *Mitografias* que se lhe seguiam já não precisavam desta interpelação algo enviesada ao Cavaleiro de Saavedra.

---

<sup>292</sup> Recorde-se a resposta do Maligno de Gerasa a Jesus de Nazaré: “Em seguida, perguntou-lhe: «Qual é o teu nome?». Respondeu: «O meu nome é Legião, porque somos muitos” (Mc 5,6). Outras personagens igualmente *plurais e multiformes* são a amada do herói – Dulcinea, Julieta, Safo, Helena... – e o anjo swedenborgiano que, conversando com Robinson, afirma: “Sou ubíquo e multirracial” (NI: 166). Robinson lembrara-se recentemente “da última página de um enorme romance de Robert Musil, onde Ulrich, *o homem sem qualidades*, encontra na sua biblioteca uma surpreende descrição de Swedenborg acerca dos anjos” (NI: 155-156). Jorge Luis Borges dedicou um soneto ao sueco “que conversaba con los ángeles en las calles de Londres”, como se lê em “Otro poema de los dones”; escreveu depois um prólogo aos seus *Mystical Works* e deu uma lição intitulada “Emanuel Swedenborg”, incluída em *Borges, Oral*.

### II.2.3. A invenção de Silvenius e o fabulário de *Poemas*

O olhar da Medusa  
persegue o bailarino.  
Quem não for subtil  
petrifica-se.

Quem acordado com os seus sentidos iluminados de frente  
por enormes arcos-voltaicos  
e depois de tudo ponderar com padrões corretos  
e tara certa  
pode tolerar em sua cabeça  
o nojo destes trapos e a sua caligrafia sem almas?  
A pavorosa nomeação de um poema arcaicamente útil  
a começar do primeiro verso legível e ortográfico  
passando pelos seus intestinos carcomidos de salitre  
até aos gemidos com que acaba  
torpemente e amarelos.  
Versos, letras, dejetos  
rótulos de registo e cartaz.  
Até à invenção de outros e o modo da sua inscrição  
em símbolos de alfabeto novo, hieróglifos inominados  
caligramas, signos fechados e selados em ânfora de barro  
ao mar atirada  
para o regalo de prováveis peixes-martelos  
seláceos anónimos, teleósteos virgens  
percutindo o barro como um tambor de festa.  
Algas, moluscos, limos, grinaldas, signos  
e fitas coloridas para um festival de peixes. (Vieira 23-1-1976: 6).

Na carta sobre a génese dos heterónimos que endereça a Adolfo Casais Monteiro, conta Fernando Pessoa que, logo após a redação de “O Guardador de Rebanhos”, regressaria a si mesmo, enquanto ortónimo, através da “Chuva oblíqua” – um poema em que confluem todos os planos espaço-temporais de um sujeito poético “liberto em duplo”. Se quiséssemos perseguir a analogia entre as invenções de Caeiro e de Silvenius, a expressão extraída do poema intercecionista encontraria paralelo na locução “até à invenção de outros” – neste caso, de outros alfabetos, hieróglifos, caligramas; o mesmo será dizer, de outros poetas.

No percurso da obra do Praiseiro, este primeiro texto de Silvenius tem a montante o “Itinerário de um viajante metafísico” e a jusante o “Prefácio a um livro futuro”. Com o primeiro, ele partilha a narrativa da queda de um antigo mito causada por uma espécie de epifania da experiência ou da razão. As entidades metafísicas do “Itinerário...” correspondem, em Silvenius, à ilusão da *função social da poesia*. Como os deuses e os demónios foram derrubados pela experiência e pela compreensão da realidade humana, a poesia utilitária, legível e ortográfica, será negada pela razão sensorial, tecnológica e ética – a razão própria do poeta “acordado”, de “sentidos iluminados” por “arcos-voltaicos”, e que “tudo [pondera] com padrões corretos/ e tara

certa”. O resultado é essa ”tomada de consciência metacrítica” a que se referiu J. L. Hopffer C. Almada (2007). Do “Itinerário...” até Silvenius, as diferentes instâncias da comunicação poética sofrem transformações importantes: o sujeito da enunciação, que se convertera ao materialismo, regressa ao idealismo solipsista; o discurso poemático repudia o pragmatismo e torna-se metafórico; enfim, depois de “queimado o endereço” (cf. “Setembro dói e sangra”), a “mensagem que se comunica[va] de homem para homem” fecha-se e sela-se “em ânfora de barro ao mar atirada” – e aos seus improváveis habitantes-recetores.

Quanto ao “Prefácio a um livro futuro”, registre-se apenas, neste momento, o modo como ele reelabora *a posteriori* a rutura ou a transição estética ocorrida na obra de Vieira. Assim, a origem de Silvenius é situada sincrónica e historicamente nos meses de dezembro e de janeiro, fazendo coincidir o calendário biográfico com o simbolismo genésico do solstício de inverno. Os dois meses que marcam a transição do *velho* para o *novo* transportam um léxico muito semelhante<sup>293</sup>. Em 1976, no *Voz di Povo*, dezembro é o mês da “caligrafia” e do “poema arcaicamente útil”, do “nojo” dos seus “trapos”, do “poema (...) útil” de “verso legível e ortográfico”; em 1981, em *Poemas*, dezembro é o mês da “ortografia/ de velha poesia utilitária”, da “nojenta gastronomia poética”, dos “versos úteis” dos “poemas transitivos” e dos “ortopoemas”. Em 1976, no *Voz di Povo*, janeiro é o mês da “inscrição/ em símbolos de alfabeto novo” e da “invenção de outros” nomes; em 1981, em *Poemas*, janeiro é o mês da “dispo[sicão d]as letras do alfabeto/ em sentido oposto” e dessa “espécie de suicídio” do poeta ‘Arménio Vieira’.

O poema com que Vieira procura fugir à perseguição da Medusa do Partido Único e do seu olhar petrificante foi improvisado nas instalações do jornal *Voz di Povo*; o pseudónimo Silvenius respondeu ao desejo circunstancial de ocultar o ortónimo que assinava o já referido comentário a um fragmento de João Vário<sup>294</sup>. Recorde-se que na sua anotação Vieira reconheceu que a “textura poética” daqueles versos, o nível “deveras notável” da sua “elaboração como linguagem artística”, “merec[iam] um esforço de leitura e compreensão” (Vieira 23-1-1976: 6); mas as “múltiplas sugestões que tal poesia encerra[va]”, no seu discurso “hermético e dificilmente inteligível”, só poderiam ser desveladas por um leitor de “espírito modelado” por uma sociedade económica, política e culturalmente mais evoluída do que o Cabo Verde coevo. Ora, o primeiro Silvenius é a catarse anarquista destas afirmações comprometidas com o demorado projeto de reconstrução

---

<sup>293</sup> Este poema de Silvenius pode considerar-se mais um exemplo da superação de um exercício poético através de uma versão posterior mais bem realizada. Por seu lado, José Luiz Tavares procura resolver uma idêntica tendência para a reformulação do mesmo exercício poético distendendo-o em ciclos textuais organicamente concebidos.

<sup>294</sup> Quando narra estes factos a Michel Laban (2002: 526), Vieira prefere calar as razões que o levaram a optar por um pseudónimo. Os poemas que virá a dedicar “aos ex-companheiros do jornal *Voz di Povo*” são contudo esclarecedores quanto àquilo que fica para a história da literatura de Cabo Verde. Recorde-se, a este propósito, que o protagonista de *O Eleito do Sol* ficou “proibido de revelar o seu nome” por delito de discordância com o Ministro da Educação de quem era subordinado (cf. ES: 90).

nacional; parafraseando Césaire e Rimbaud, dir-se-ia que este nome vinha postular, com irritação e impaciência, uma poesia dirigida ao culto da liberdade livre.

Mais do que os tons vocabulares dos *Exemplos* que por ali talvez ecoem (“depois de tudo ponderar (...) com tara certa”), é a reformulação enquanto *ars poetica* das observações críticas acerca de *Exemplo Próprio* que faz da intervenção de João Vário na cena poética contemporânea a *condição necessária e suficiente* para o advento de Silvenius. Apesar disso, deve reconhecer-se que, na sua realização futura, é o ortónimo Arménio Vieira, se comparado com Silvenius, quem mais recebe do espólio de João Vário; em particular, fá-lo nos postulados e no léxico da reflexão filosófica ensaiada em “Poesia dois – 1974-1979”. Ao pseudónimo Silvenius serão reservados, nesta primeira fase, os poemas da circunstância em que se despede dos companheiros do jornal *Voz di Povo*. E isto significa que o “hermetismo” discutido na anotação de Vieira e advogado no poema de Silvenius, os “hieróglifos” em que deveria exprimir-se *o eleito do sol*, os “signos (...) selados” como no Apocalipse de João, os “caligramas” reinventados desde Apollinaire – quer dizer, as regras da *ars poetica* descrita neste poema são menos os propósitos de um manifesto programático, que implicaria o sacrifício do nome ‘Arménio Vieira’, do que a negação dos *artefactos poéticos*, isto é, dos estafados “rótulos de *panfleto* e *cartaz*” que, por aqueles anos, celebravam a Independência de Cabo Verde e a política do PAICG.

O autor do ciclo “A musa breve de Silvenius – 1971-1978”, segunda parte de *Poemas*, não cumpre, como se disse, os propósitos deste programa subversor; é enquanto fabulista situado no quotidiano do seu momento histórico que o Silvenius da primeira fase irá realizar-se. No entanto, alguns textos desta sequência anunciam já a genésica *fantasia* inscrita nas narrações amorosas e eruditas que animam ainda o Silvenius de *Mitografias*. A datação “1971-1978” permite-nos aliás perceber que Vieira terá encontrado no seu espólio inédito um Silvenius *em botão* (como o Álvaro de Campos forjado no “Opiário” ou no “Soneto já antigo”).

De facto, a crermos na validade autobiográfica de “Caviar, champanhe e fantasia”, ele terá sido escrito no dia 29 de janeiro de 1971, cinco anos antes do nascimento do autor textual chamado Silvenius. Quando surge na *Raízes*, em 1978, o nome do poeta é ‘Arménio Vieira’, sem pseudónimo. A partir de uma aproximação a outro Prémio Camões, dir-se-ia que o caderno que em *Poemas* se atribui a Silvenius é apenas um pouco mais solene do que o Clóvis da Silva ou o Slim da Silva do primeiro e do segundo livros de Manuel António Pina<sup>295</sup>. Ambos leitores e devedores de Fernando Pessoa, e apesar das biografias atribuídas por M. A. Pina aos dois Silva,

---

<sup>295</sup> Refiro-me às duas sequências atribuídas a Clóvis da Silva em *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas Um Pouco Tarde* (1974) e às duas “biografias” atribuídas a Slim da Silva em *Aquele Que Quer Morrer* (1978). O caderno “Nicolau Cansado Escritor”, que Mário Cesariny incluiu em *Nobilíssima Visão*, está mais próximo das ficções de Manuel António Pina.

nem o português nem o cabo-verdiano aproximam estas *personae* da cena heteronímica, conforme se depreende do que ficou dito a propósito dos nomes literários de João Vário.

O texto “Caviar, champanhe e fantasia” (P: 46-48) é ainda um exercício de motivação utópica; mas não se trata já da utopia socialista do “Poema” acrescentado a António Nunes ou da profecia popular de Nho Nacho que o Vieira crioulografo quis recuperar<sup>296</sup>. O que este poema *imagina*, se quisermos inscrevê-lo na tradição lírica de Cabo Verde, é uma espécie Pasárgada local e particularmente hedonista: desta vez não é o poeta que vai para o *campo dos persas*, mas é esse paraíso que vem ao poeta. Como sucede no ciclo pasargadista de Osvaldo Alcântara, o texto de Silvenius convoca a linguagem evangélica para designar o requisito espiritual da redenção: “A esplanada da Praia (...) / seria um oásis (...) / se a nossa fé (que remove montanhas) / fosse um milésimo de um grão de mostarda”. Mas se nesta praça “ficou só o esboço da rampa / que não foi concluída”, também o quotidiano permanece aquém do sonho, contingente e não realizado. Assim, contra a “gravata preta” (cf. “Os mortos que somos”) ou os “insetos cor de cinza” (cf. “Canto final ou agonia de uma noite infecunda”) que vestem e povoam esse quotidiano, deveria levantar-se uma “abóbada cristalina” de “estrelas (...) coloridas”: e contra os indigentes, raparigas bonitas; e contra a seca, um chafariz pleno de água; e contra a velha igreja, uma catedral de Óscar Niemeyer. A “cruz tão fora de moda” da “igrejinha do lado” seria essa onde, para o poeta, “talvez fosse oportuno morrer” – para depois, como a esplanada Morabeza<sup>297</sup>, ser de novo batizado. O homem assim renascido, como o seu tempo e o seu lugar, “teria outro nome”. E esse nome seria Silvenius.

Quando Robinson se despede do *Inferno* para regressar por breves páginas à infância, cenário da única paixão amorosa não ameaçada pela passagem do tempo, ele recorda a certa altura que no pátio da sua casa havia “um pé de groselha, no topo do qual (...) olhava para as nuvens, em cujas figuras via, ou imaginava, os gatos que a [sua] mãe detestava” (NI: 75)<sup>298</sup>. Se na vida

---

<sup>296</sup> Se Nho Nacho anunciava que o milho crescerá sem precisar de chuva, aqui o café não exige que se vá plantar “um cafeeiro / na cabeça do gerente”. Este gerente “que entra e que sai” do seu estabelecimento será menos o “cuco do relógio” da “Alegoria dedicada a Platão” do que um daqueles que, em “Antimoral da fábula”, “regula[m] a vida / pelo ofício da formiga” (P: 36).

<sup>297</sup> A recusa do nome “Morabeza” lembra o terceiro poema da “Trilogia eventual do tempo proibido”, de João Henrique Oliveira Barros, intitulado “Desmontagem de «Morabeza» – Coimbra 1973”; nele se lê, por exemplo, “«Morabeza» é ode ao conformismo / «Morabeza» é DESARMAMENTO”. Na sua entrevista a Michel Laban (1992: 542), Oliveira Barros reafirma que “a morabeza foi aproveitada com fins políticos para justificar uma passividade do cabo-verdiano”. A figura do “sapo imbecil”, por sua vez, é retomada por Vieira no poema “Anunciaram os jornais”, onde desempenha um papel próximo dos sapos parnasianos imaginados por Manuel Bandeira.

<sup>298</sup> O parágrafo completo refere duas árvores, a jovem groselha e um velho limoeiro, já perigoso para “ver o mundo em cima dele”; e nomeia outros animais, a saber, “os cães que o [seu] pai odiava” e muitas outras espécies “que tinha visto num livro”. Literariamente, o gato e o cão representam a revolta contra as instituições sociais – aqui representadas pela família –, como vimos acontecer no romantismo ou, em particular, no surrealismo (recorde-se o que disse Alexandre O’Neill sobre André Breton); os restantes animais partilham com a literatura o mesmo reino da representação e da ficção. O tempo parado, o mundo da imaginação e do sonho,

ficcionada do autor esta cena antecede e provê a imaginação do poeta, já na sua biografia literária ela recupera o poema “Um gato lá no alto” (P: 29-30), incluído em “A musa breve de Silvenius – 1971-1978”.

Este texto desenvolve uma estrutura narrativa comum a outros poemas de Vieira: a situação inicial, anódina à primeira vista, vê-se de súbito perturbada pela intervenção de uma ocorrência ou de uma personagem insólitas. Aqui é um gato que, saltando entre as nuvens, interrompe um colóquio informal sobre estrelas e cometas. Se o narrador se dispensara situar o *quando* e o *onde* da peripécia, a intervenção do gato-fantástico fá-lo simular a quebra do pacto do leitor com a condição ficcional da literatura: “Eu juro que vi um gato/ saltando de uma nuvem para outra”. Assim o poeta regressa pela mão de Robinson à *casinfância* de Herberto Helder, o lugar onde se diz *Eu jogo, eu juro*.

A sedução pelos objetos celestes, que achámos na narrativa de “José e os seus irmãos”, aclara de novo o temperamento excecional e rebelde do poeta, conforme as tradições romântica, simbolista ou surrealista: “o espírito de um gato/ é como o canto de um poeta/ - não atende nem escuta/ a ordem de ninguém”. A *desordem* inscrita no discurso poético, enquanto suspensão da doutrina instituída, pode aliás reportar-se ao mais fundo património literário, desde Homero, passando por Dante, e até Milton, conforme evidencia P. B. Shelley na sua *Defesa da Poesia*: a palavra do poeta “é um sabre nu e refulgente, que consumiria a bainha que o guardasse” (Shelley 2001: 56)<sup>299</sup>.

A bainha ferida pelo sabre de Silvenius é aquela que cinge quer o *cidadão* e a sua ética, quer o *poeta* e a sua estética. “Antimoral da fábula” e “Anunciaram os jornais”, ambos incluídos em “A musa breve de Silvenius – 1971-1978”, podem testemunhar esta asserção. Quando surge em *Poemas*, o primeiro destes títulos perde a locução alternativa (“ou reverso da medalha”) e vem seguido de uma dedicatória “Aos ex-companheiros do jornal *Voz di Povo*”, onde fora publicado em outubro de 1978. A recuperação genológica da fábula permite a reunião de quatro aspetos muito característicos da poética de Vieira: o exercício da narratividade, a glosa a um mote alheio, a animalização (ou antropomorfização) e a discussão de teor moral. Não se trata já, neste caso, do tipo de bestialização denunciado em “Isto é que fazem de nós”<sup>300</sup>, que decorre diretamente da ação política exercida sobre a vítima colonizada (e conforme adiante se confirma).

---

invocados nos primeiros períodos do parágrafo seguinte, reiteram a identificação da infância com os universos da literatura que mais insistentemente viriam a seduzir Arménio Vieira.

<sup>299</sup> Uma formulação de Martin Heidegger com valor próximo, e que melhor se ajustará a José Luiz Tavares, dirá que a poesia “faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal” (Heidegger 2007: 60).

<sup>300</sup> Recordem-se as exclamações do Cesário Verde que observa a Lisboa do séc. XIX: “Homens de carga! Assim as bestas vão curvadas!”. E cite-se esta constatação pertinente de Manuel Ferreira: “No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto

Como o poema “Fábula de Esopo” (P: 33), que, partindo de “A Rã e o Boi”, se aproxima do *nonsense* de um Lewis Carroll, esta “Antimoral da fábula” propõe uma reflexão moral, neste caso, sobre as escolhas e as prioridades que cada um elege na condução da sua vida. O pano de fundo é a fábula “A Cigarra e a Formiga”; o contexto é semelhante ao de “José e os seus irmãos”, no sentido em que encena o conflito entre o poeta, ambicioso e solipsista, e os seus irmãos-companheiros, resignados e gregários, que o perseguem e procuram silenciar. Há no alto um canto que falta ao rebanho ou ao formigueiro – como há no céu um Sol (não o “solzinho” desta fábula...) que falta aos prisioneiros da caverna. A cigarra recusou a vigilância do cão-pastor e afastou-se do aprisco, como enfatiza o pronome contraído: “tudo vil/ *desse* lado/ como gado/ num redil”. Ainda que a leitura deste poema não nos obrigue a localizá-lo em Cabo Verde, o seu ambiente invoca o sistema político de partido (e de pensamento) único; a deslocação das reses humanas para o açougue em que morrem *e em que vivem* faz-se apenas em *Mitografias*.

Ao contrário do que sucede com “Antimoral da fábula” ou com “Fábula de Esopo”, o poema “Anunciaram os jornais” (P: 32), que dá voz a um coro de anuros, não parte de qualquer apólogo reconhecível. Mas este será ainda um texto instigado pela literatura: de facto, o estatuto de *ars poetica* que aqui lhe atribuo decorre dos ecos dos “Sapos” de Manuel Bandeira que nele se podem escutar. Quando flete os joelhos e reza, o sacerdote da saparia adota dois gestos que o poeta afirmou detestar (cf. “Nunca dobres a espinha”); a comunidade de fiéis, engalanada e esganiçada, “declara guerra à extravagância” (provavelmente, como o sapo-tanoeiro, ela *come os hiatos* e não *rima os termos cognatos*). Por ironia, é a *extravagância* a que os sapos declaram guerra – etimologicamente, o vagar por “caminhos/ que não passam pela porta de ninguém” (cf. “Didática inconseguida”) – que oferece o justo enredo a este poema. Assim, o Cristo abdicou do altar e foi cochilar na outra margem do rio (*lá, fugido ao mundo, sem glória, sem fé*, talvez encontre o humílimo sapo-cururu); e o eterno sol, que alumbrara os parnasianos de Manuel Bandeira, morre agora de tanto rir – isto a crer no que “Anunciaram os jornais”.

### **II.2.3.1. Primeiro tríptico: “Prefácio a um livro futuro”**

Sobre o poema “Prefácio a um livro futuro”, publicado na *Raízes* em 1978, quando Vieira desconhecia ainda o projeto homónimo de Lautréamont, ficou já anotado o modo como ele denuncia a incompatibilidade entre a linguagem pragmática e a expressão artística requerida pela poesia; observou-se também que ele representa o ponto de chegada em que confluem os propósitos da desmistificação cultural (patente em “Itinerário de um viajante metafísico”) e o

---

paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação” (Ferreira 1977: 10).

posterior programa de rutura com a poesia utilitária, anunciado no primeiro texto de Silvenius. Os núcleos lexicais partilhados pelos dois textos – que são os termos que definem o *antes* e o *depois* do “corte (...) desaforado” com a velha poesia transitiva<sup>301</sup> – testemunham que “Prefácio a um livro futuro” resulta da reescrita da reação de Vieira-Silvenius à poesia de João Vário.

No livro *Poemas*, os versos de “Prefácio a um livro futuro” vêm epigrafados por uma asserção programática da carta de Rimbaud a Paul Demeny: “La poesie ne rytmera plus l’action; elle sera en avant”. A ação que a poesia de Vieira ritmara até então era a da *praxis* política do seu tempo e do seu lugar; e a dicção exigida pela utilidade do poema fixava-o no padrão linguístico da *ortografia* e no modelo artístico da *ortopoesia*. A sua mensagem, que devia comunicar-se “de homem para homem”, não servia apenas “para consciencializar”: ela até ajudava “na obra da reconstrução”, conforme garantia o jornal *Voz di Povo* em agosto de 1975.

No oitavo capítulo de *A Literatura como Provocação*, Hans Robert Jauss defende que o modo como uma obra “responde à expectativa” do público fornece “um critério para o juízo sobre o seu valor estético”. Assim, o “caráter propriamente artístico” de uma obra é determinado pela deslocação que ela provoca no *horizonte de expectativa* pré-existente no leitor; ora, quando essa distância “se encurta e a consciência recetora já não é forçada a reorientar-se em direção a um horizonte de uma experiência ainda desconhecida, a obra aproxima-se do domínio da arte «culinária» ou de uma simples diversão” (Jauss 2003: 72). No “Posfácio...” de Vieira, os adjetivos “velha” e “transitivos”, os tempos do pretérito (perfeito e mais-que-perfeito) e o mês de dezembro assinalam a desatualização da “expressão direta, puramente informativa” – a expressão que, enquanto “gastronomia poética”, preenchia hegemonicamente o *horizonte de expectativa* do leitor cabo-verdiano coevo<sup>302</sup>:

---

<sup>301</sup> Arménio Vieira usa a expressão *corte desaforado* depois de Michel Laban assinalar a *evolução*, no sentido do público para o privado, da imagem do “mar” na poesia de Vieira: no “Poema” de *Seló* (“Mar! Mar!”), de 1962, o mar é “raiva-angústia/ de revolta contida”; já no primeiro dos poemas estrangeiros, “Pourquoi, pourquoi?”, de 1977, o mar é angústia (“détresse”) e inferno (“enfer”) intimamente percebidos. Mas Vieira corrige o francês: “Eu não vejo evolução, eu vejo corte. A certa altura há um corte, mas é mesmo desaforado. Isso é patente neste poema [«Prefácio a um livro futuro»]” (Vieira 1992: 513). Esta emenda assemelha-se à passagem, em “Lisboa – 1971”, do verso “A revolta, porém, que ferve no peito” para a variante definitiva “Porém o desencanto, que desce ao peito”...

<sup>302</sup> Entre nós, as expressões de Jauss e de Vieira lembram a “Receita para fazer literatura original com pouco trabalho” que Almeida Garrett oferece ao leitor benévolo no Capítulo V das *Viagens na Minha Terra*. Mais recentemente, Rogério Casanova reformula este exercício narrando a confeção de quatro pratos no estilo de outros tantos autores canónicos (cf. “Cozinheiro para o cânone”, in *Trabalhos de Casa 2008-2012*, 2013, p. 226-228). Hans Robert Jauss tem a preocupação de se referir ao “primeiro público da obra”, garantindo a eficácia diacrónica da sua tese. A novidade de uma experiência artística enquanto critério estético pode contribuir aliás para a valorização da poesia utilitária quando compreendida no seu momento histórico: o despojamento formal e a própria retórica política pertencem então à categoria da *inovação estética*. Para o caso suficiente da poesia de guerrilha e de intervenção de Mutimati Barnabé João, veja-se o artigo “Perspetiva da literatura africana de guerrilha”, de Pires Laranjeira (2001: 146-153).



## PREFÁCIO A UM LIVRO FUTURO

Em dezembro reparei na ortografia  
da velha poesia utilitária  
e vi que em janeiro  
podia começar a dispor as pedras do alfabeto  
em sentido oposto ao que até aí  
não ultrapassara os limites  
de uma nojenta gastronomia poética

Risquei de A a Z os versos úteis  
e, numa guerra aberta aos ortopoemas,  
decidi que ser poeta a sério  
implicava uma espécie de suicídio

Sobre os meus poemas transitivos  
tracei uma grande cruz vermelha. (P: 106).

Mas devemos considerar ainda os sentidos possíveis dessa “espécie de suicídio” implicada no trabalho daquele que doravante se exige “poeta a sério”. Ficou já assinalado, quanto à circunstância da irrupção deste programa, o apagamento do nome civil e artístico do autor sob o pseudónimo de Silvenius. A partir da colagem que cita Lautréamont – “A poesia deve ser feita por todos” –, pôde inscrever-se parte importante da poética de Vieira nas técnicas da citação, do *pastiche* e da correção que estruturam as *Poésies* do franco-uruguaio<sup>303</sup>. Trata-se, neste caso, de um suicídio paradoxalmente revelador, já que o jogo de máscaras verbais que oculta o rosto do poeta é o mesmo que desvela uma interpretação pessoal e original dos dizeres alheios.

Mas o poema também pode ser assinado por uma *terceira mão*, conforme a entidade autoral que Manuel Gusmão convocou para escrever com Carlos de Oliveira (e Herberto Helder). No caso de Vieira, as recorrentes “mudanças de voz e de estilo” (Gusmão 2008: 74) resultam amiúde da incorporação de um modelo alheio que se pretende homenagear (e.g., João Vário) ou desaprovar (e.g., Corsino Fortes). Em outro sentido, mais evidente em textos recentes, o poeta suspende-se quando dissolve a sua voz no grande *poema único* a que cada autor acrescenta alguns versos<sup>304</sup>; esta hipótese, que Vieira poderá ter colhido na *Defesa da Poesia* de P. B. Shelley, foi fixada num *hai-kai* de reverberação mallarmeana ou borgeana, na ideia do Livro total ou infinito, mas também pessoana, na imagem do poeta-tela colorido por “oculta mão”: “Múltiplas folhas, o poema é só um./ Assinar o livro, pura ilusão!/ Oculta mão redige o texto” (P: 119).

Negado o registo poético da imediata circunstância política, afirmada a natureza não pragmática, porque não comunicante, da linguagem artística, o poeta encontra-se enfim à beira

---

<sup>303</sup> Uma variante desta técnica, neste caso herdeira da poesia épica, surge ainda em *Cidade do Mais Antigo Nome*, de José Luiz Tavares; o João Miguel Fernandes Jorge de *Crónica* (1977) será um dos modelos de Tavares.

<sup>304</sup> Não se trata aqui, portanto, do poema genésico ou arquetípico que a Musa ditou a Homero e que Vieira invoca em outros momentos (e.g., M: 11).

desse suicídio pelo silêncio a que se entregou Arthur Rimbaud: “Mil vezes iluminado,/ mil vezes atormentado,/ perdeu a perna aos 37 anos,/ tinha 19 quando morreu” (M: 53). Mas Vieira descobre ou decide que não pode ser assim. Se a poesia é um culto pessoal da liberdade livre, os dois textos que encerram o primeiro *Poemas*, (o de 1981), vão confrontar este “Prefácio a um livro futuro” com dois postulados complementares: “Escreve-se acerca de qualquer coisa, e não se pode escrever obrigatoriamente para nós” (Vieira 1992: 518). O mundo e o leitor estão aí – e só através deles a dor de quem escreve pode ser sublimada:

#### SETEMBRO DÓI E SANGRA

Em dezembro escrevi o tal prefácio  
a um livro futuro. No entanto,  
queimado o endereço e morto o lume,  
é meu ainda o que dói no verso  
e o mais que na alma é gume e sangra. (P: 107).

“Setembro dói e sangra” é um *post scriptum* “para C[ristiano] Valcorba”, a quem fora também dedicado o “Prefácio a um livro futuro”. Oriundo dos Açores, radicado na Praia no início dos anos 60, este poeta bissexto<sup>305</sup>, íntimo de Jaime de Figueiredo, acompanhou de perto a formação artística de Oswaldo Osório e de Arménio Vieira. Os raros poemas que dele se conhecem aproximam-no de alguma poesia experimental, na linha minimalista e polissémica de *Poesia 61* ou do Carlos de Oliveira de “Debaixo do vulcão”, em Portugal, como do David Mestre de *Nas Barbas do Bando* ou do João-Maria Vilanova de *Vinte Canções para Ximinha*, em Angola. As reiteraões (aliterantes e assonantes), os paralelismos e a dicção lapidar de “Nome de pão”, de Oswaldo Osório, ou “Aliteração da pedra-vento”, de Arménio Vieira, testemunham o exercício desta estética em Cabo Verde<sup>306</sup>.

Mas regressemos a “Setembro dói e sangra” e ao endereço que, a um tempo, localizava o autor e o leitor do poema. Se se aceitasse o princípio de que “o verbo escrever era intransitivo” (Vieira 1992: 517), como pretendeu o “Prefácio a um livro futuro”, o destino do poeta seria a

---

<sup>305</sup> A poesia de Cristiano Valcorba (1937-1983) encontra-se reunida num livro inédito, manuscrito, intitulado *No Círculo do Verso*, entregue a J. L. Hopffer C. Almada, em 1989, para publicação no Instituto Cabo-Verdiano do Livro (que não veio a concretizar-se). Quando dele deu notícia, no N.º 5/6 da revista *Fragmentos* (Praia, novembro de 1989, p. 18-20), Almada divulgou seis dos seus 56 poemas. Em vida, Cristiano Valcorba publicou um livro de contos intitulado *Vicente* (Sá da Bandeira, Imbondeiro, 1963) e artigos dispersos no *Voz di Povo* e na mesma *Fragmentos*.

<sup>306</sup> Transcrevo “Nome de pão”, de Oswaldo Osório: “ousou nosso pão e posso// ousou nosso pão e posso/ ainda molecular a ideia/ para dedos de haver esperança// ousou pensar/ coragem e amar/ e tanta coisa que é pão” (Osório 1977: 33). Para o confronto com David Mestre, vejam-se, do angolano, “O sapo” – “O sapo sabe/ saltar na lagoa// o sapo/ sabe/ que não voa// o sapo/ chape/ chape” (1996: 58) –, e o próximo “Tempo de bichos”, de Arménio Vieira – “A múmia baça/ o bolorento/ o gri-gri tanso/ a lagartixa// Modorra santa/ de bicho lasso/ no charco coaxa/ o sapo ranço”. No breve bestiário de *Cântico da Terra e dos Homens*, João Melo dedica a David Mestre o seu “O sapo”: “O sapo/ sonhou/ que tinha asas/ Voou voou voou// estatelou-se/ na lagoa suja” (2011: 36).

solidão e a inexistência. Assim, talvez a expressão da dor seja sempre esta busca do outro, que na compaixão encontra a catarse da sua própria dor. Aliás, o próprio jogo do poema só funciona dentro das regras de uma transitividade mínima: enquanto matéria da linguagem e instrumento da expressão, e “uma vez que ninguém escreve para si mesmo” (PVS: 5), como recorda a dedicatória de *O poema, a Viagem, o Sonho*, o poema é evento que ocorre no ato comunicante da leitura.

O “Posfácio” de *Poemas*, por sua vez, é dedicado a Manuel Ferreira, divulgador de Vieira na revista *África* e editor do volume *Poemas*. As dedicatórias não implicam, contudo, o endereçamento do poema a um recetor particular da mensagem: a obra é entregue aos bichos-leitores (como aos peixes do primeiro Silvenius), que dela guardam os sentidos que o lugar e o tempo (da leitura) lhes consentem. Mas esta é também a condição a que o poeta não pode esquivar-se. Como as coordenadas fixadas em “Lisboa – 1971”, que marcam o destino do emigrante chegado à metrópole, a “dor” e (agora também) a experiência impressas no poema são os indícios ou os vestígios da ventura que conduz o seu autor. E se “Setembro dói e sangra” assinala o regresso do autor ao palco do poema, aqui é o mundo que se faz existência e dor no processo da escrita:

#### POSFÁCIO

Num retomar constante e abandono  
os poemas podem ser assim ou de outro modo  
até ao infinito. Só que estes  
(não importa o sangue ou seiva que a outros se foi pedir)  
são bem as marcas que o estar-no-mundo e a dor  
feriram numa certa pedra.  
E fora outra a sorte ou talvez o lugar e o tempo  
e seria diferente o livro  
e a lembrança que de uma obra fica  
depois de lida e entregue aos bichos. (P: 108).

Os termos em que Arménio Vieira recupera o real não são, porém, os da mimese socialista – fosse pela via universalista do materialismo dialético, fosse pela instrução etnocultural a que Manuel Ferreira chamaria *enraizamento crioulo*. Mais próximo, neste debate particular, das referências estético-filosóficas de um Alfredo Margarido, “o estar-no-mundo e a dor” que ferem o corpo do poema são antes expressões da filosofia da existência de Schopenhauer, de Heidegger ou de Sartre. Mais do que as ficções políticas e identitárias da nacionalidade, “o lugar e o tempo” de que falam estes versos são as coordenadas do acontecer poético e a possibilidade – que afinal importa – de ir buscar a outros “o sangue ou [a] seiva” que corre nos seus versos. E assim – na companhia de João Vário – os poemas vão seguindo por esse “caminho que a imaginação segue *até ao infinito*” (EPro: 178).

## II.2.4. O protesto anticolonial e os bestiários de *Poemas*

A averiguação da aprendizagem poética de Arménio Vieira, e em particular a realizada pela década de 1970, permite-nos perceber que foram escassos os meses em que a sua produção artística esteve ao lado do poder instituído. Até ao 25 de Abril de 1974, e desde a ação de *Seló*, em 1962, o poeta opôs-se ao regime colonial-fascista conduzido por Lisboa; já no dealbar de 1976, no Cabo Verde independente, separa-se da linha política do PAICG e assume aquela que será a sua convicção permanente: “Um poeta não está com o poder” (Vieira 1992: 111). Os poemas políticos que a sua obra da maturidade quis preservar ou veio a produzir são todos, portanto, de oposição ao Estado Novo português e de crítica ao Partido Único cabo-verdiano (diferentemente do que sucedeu com T. Tio Tiofe e, sobretudo, com Corsino Fortes, que veio a tornar-se uma espécie de poeta oficial do regime do PAIGC)<sup>307</sup>.

Preso pela PIDE aos 21 anos, acusado de incitamento ao separatismo político, forçado depois a combater ao lado do exército colonial português, em Angola, se a sua obra não regista explicitamente essas experiências, ela assinala porém a memória trágica do Estado Novo e da Guerra Colonial. No segundo romance de Vieira, é a figura do Cardeal de Richelieu que, recebendo Robinson no castelo de Franz Kafka, o acusa de ter atentado “contra os três grandes sustentáculos da sociedade: Deus, Pátria e Família” (NI: 150). A *trilogia da educação portuguesa*, segundo a iconográfica “lição de Salazar”, surge de novo, anos mais tarde, num poema escarninho e iconoclasta de *O poema, a Viagem, o Sonho*. A rara violência verbal e imagética deste texto, onde se reúnem o português de caserna (que é também cabo-verdiano) e a demonização do Menino Jesus, enfatiza a circunstância militar que conduziria à Revolução dos Cravos:

‘Abram as pernas ao bebé, a ver se ele é fêmea’. Qual quê, ele é macho! Tás fodido, meu, vais p’ra guerra e não tarda. Fodidos estavam eles – praças, oficiais e sargentos. Tinha nascido Salazar, doutor e professor; num palheiro, entre vacas sorridentes, só faltavam os reis magos, que eram três: Deus, Pátria e Família. (PVS: 61)<sup>308</sup>.

Se a oposição ao colonialismo se exprime neste texto através do sofrimento dos soldados e dos militares de carreira chamados para a Guerra Colonial, tal demarcação temática permite ainda que o poema se furte à retórica mais comum da delação política. Por outro lado, podemos alargar o seu âmbito histórico e entendê-lo como uma outra manifestação do antibelicismo do autor, conforme se pode ler em “Apollinaire nas trincheiras”: estas, ontem como hoje, “só são boas para

---

<sup>307</sup> Apesar da importância que têm em *Poemas*, as referências à oposição política ao PAICG são comuns apenas nos comentários a *O Eleito do Sol*, como se pode verificar em Manuel Veiga (1994) ou em José Luís Hopffer C. Almada (2007).

<sup>308</sup> Já “A Sagrada Família”, um poema em prosa de *O Brumário*, versa as desventuras familiares do fundador de Portugal e dos heróis improváveis que o acompanham na sua missão.

as toupeiras” (M: 51). Maria Luísa Baptista (2007: 365) partiu aliás deste poema de *Mitografias* para requerer que “[se inscreva] o antibelicismo como um dos novos mitos” propostos por Arménio Vieira.

Os textos de motivação social e política incluídos em *Poemas* são sempre, conforme acabei de dizer, expressões de contrapoder e de contracultura, quer sejam anteriores ou posteriores à independência política de Cabo Verde; são herdeiros, neste sentido, das correntes anarquistas ou *avant-gardistes* que, independentemente das circunstâncias históricas e políticas, promovem o pensamento crítico e a oposição ao consenso ou à hegemonia ideológicos. Mas mesmo quando se move em outros universos temáticos – a linguagem e os mitos, o amor e a morte, a contingência e a transcendência –, a poesia de Vieira continua a inscrever-se nessa “grande tradição da cultura, da poesia e da literatura [que é também a] do Ocidente”, e na qual, “ao longo dos tempos (...), as vozes da liberdade, da justiça, da ética, da consciência crítica, da revolta e do sonho dos homens, têm sido e continuam a ser as vozes dos grandes poetas”, conforme recorda Vítor Aguiar e Silva (2010: 144). O que daqui se extrai é que a poesia política e social que Vieira reúne em *Poemas* é tão complexa, erudita, indisciplinadora e original, do ponto de vista estético e concetual, como o são, por exemplo, os textos de *Mitografias* que especulam sobre questões históricas, filosóficas ou teológicas.

O muito citado “Toti Cadabra (Vida e morte severina)”, divulgado na revista *Vértice* em 1971, é um bom exemplo desse facto: nele se concentram os exercícios da intertextualidade, do experimentalismo formal, da bestialização e da denúncia da miséria social. É este último aspeto que, no volume *Poemas*, caracteriza o ciclo criativo a que pertence “Toti Cadabra”, ou seja, a série datada pelo título “Poesia Um – 1971-1974”. Mas a intervenção política, um desígnio herdado do ideário de *Seló*, aparece agora sujeita a um *limae labor* alheio aos poemas dos anos 60.

Por sua vez, o exercício da intertextualidade convoca, neste caso, o pernambucano João Cabral de Melo Neto e o auto natalício *Morte e Vida Severina*, de 1955. Em entrevista ao *Jornal de Letras* de Lisboa, na sequência da atribuição do Prémio Camões, Vieira declarava que “o chamado modernismo cabo-verdiano é um «rebento» da literatura nordestina brasileira e grande cultor do poeta brasileiro Manuel Bandeira” (Vieira 2009: 7). E se o próprio, em “Invocação da minha infância”, contribuíra para o arrastamento dessa dicção amolecida pela coloquialidade do primeiro modernismo brasileiro, já a imitação de Melo Neto, precursor da poesia experimental e concreta brasileira, representa uma viragem decisiva no sentido do apuramento formal da linguagem poética.

A receção de Melo Neto em Cabo Verde tem sido pontualmente assinalada pelos escritores ilhéus. Gabriel Mariano e Orlanda Amarílis, por exemplo, referiram-se, nas respetivas entrevistas

a Michel Laban (1992: 267 e 332), ao convívio com o poeta pernambucano, destacando Orlanda Amarílis o impacto da “esplêndida” *Morte e Vida Severina*. Também Corsino Fortes, ao questionar a sua hipotética condição de “pedreiro da palavra”, se assume aprendiz de Melo Neto: “A pedra é a própria substância, irradia força” (2001: 136), explica o cabo-verdiano, confirmando uma afinidade já apontada, entre outros, por Simone Caputo Gomes<sup>309</sup>. Já quanto aos exercícios intertextuais com o autor de *Quaderna*, eles terão sido inaugurados pela “Homenagem em forma de cabra” – “João Cabral, tua cabra/ tensa, rude, agreste mola”... –, poema que Daniel Filipe, na altura já integrado no sistema literário português, incluiu em *Pátria, Lugar de Exílio*, de 1962<sup>310</sup>. O mais recente exemplo da receção profícua de Melo Neto em Cabo Verde encontra-se na poesia de José Luiz Tavares, conforme se verá na última parte deste estudo. Mas leia-se agora o poema de Arménio Vieira:

TOTI CADABRA  
(Vida e morte severina)

No enterro de Toti  
nem padre nem gente  
na campa de Toti  
nem flor de finado

Na campa-buraco  
teu corpo mirrado  
já eras da larva  
bem antes da cova

Toti Cadabra  
de vida macabra  
já eras cadáver  
bem antes da morte

---

<sup>309</sup> A relação de Corsino Fortes com a obra cabralina realiza-se em dois aspetos distintos. Um deles tem que ver com a aprendizagem de certas regras da composição do texto lírico posteriormente apuradas pela poesia concreta. Assim como, relativamente à Geração de 1945, Haroldo de Campos pôde afirmar que “os «poetas concretos» brasileiros (...) sempre estiveram a favor da posição cabralina de poesia-crítica” (2000: 48), Fortes declara que aprendeu muito com o mesmo poeta – no seu caso, “no sentido que se põe a hipótese de se apresentar o papel branco como uma tela, lançando as palavras para o intelecto, abrindo assim o tal espaço pictórico” (2001: 136). O outro aspeto relevante da educação estética de Corsino Fortes, já acima aventado, decorre da presença obsidante da palavra “pedra” na trilogia *A Cabeça Calva de Deus* – e em particular no último livro, *Pedras de Sol e Substância*. Julgo que uma leitura atenta dos usos deste vocábulo permitirá surpreender uma amplitude semântica que parte da denotação morfológica das ilhas – os “poços de pedra” (de “Proposição”) –, passa pela sua antropomorfização – “a pedra [que] é um poeta bissexto” (em “Oráculo”) – e atinge enfim a condição educativa proposta por João Cabral de Melo Neto – porque “as pedras do chão são letras” (em “Recado de Umbertona”), como as outras, as do mar, têm “na boca (...) a pedagogia do marulho” (em “Páscoa de pedra”).

<sup>310</sup> Na poesia portuguesa, e além de Alexandre O’Neill, recordem-se os casos de “Saudação a Melo Neto com golpe baixo em dialética” (*Lírica Consumível*, 1965), e “João Cabral” (*Os Ovos de Ouro*, 1969), ambos de Armando Silva Carvalho, além de “A palavra faca” (*Geografia*, 1967) e “Dedicatória da segunda edição do *Cristo Cigano* a João Cabral de Melo Neto” (*Ilhas*, 1989), de Sophia de Mello Breyner Andresen. A *Antologia* de Sophia publicada pela Portugália em 1968 abre com o “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, que Melo Neto publicara em *A Educação pela Pedra* (1966).

Bem antes da morte  
já eras cadáver  
Toti Cadabra  
de vida sinistra

o grogue e a fome  
são traças são bichos  
já eras da larva  
bem antes da cova

No enterro de Toti  
nem padre nem gente  
na campa de Toti  
nem flor de finado (P: 14).

Na tradição registada nas *Metamorfoses* de Ovídio, Orfeu perdeu Eurídice quando, saindo do Inferno, e já no limiar do mundo dos vivos, “receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la,/ voltou o olhar, apaixonado” (Ovídio 2007: 246). Na versão de Cesare Pavese, proposta nos *Diálogos com Leucó*, esse gesto do deus da lira não é acidental, mas trágico: trata-se de um abandono consciente e deliberado daquela que, sem remédio, trazia já o frio do Averno entranhado “nos ossos, na medula, no sangue” (Pavese 2007: 65). Ora, mais do que o efeito da doença ou da velhice que pressentimos em quem jaz nos “cemitérios gerais” de Melo Neto – essa morte “que, mais pessoal,/ alguém já trouxesse na carne” (Neto 1986: 208) –, no caso de “Toti Cadabra” afirma-se, desde o epíteto titular (“cadáver”), a condição *post mortem* em que viveu o conhecido marginal praiense<sup>311</sup>. Os muitos versos requeridos pela identificação do retirante Severino, cujo nome próprio se dilui entre os irmãos homónimos, são a antítese deste título exato. Já o subtítulo da elegia, situado entre a epígrafe e a paráfrase, inverte disforicamente a sequência própria de um Auto de Natal (pernambucano, no caso vertente). Ainda que, quer pelo tecido semântico quer pela disposição rítmica repetitiva, o poema cabo-verdiano se aproxime sobretudo do pranto pelo “trabalhador de oito”, percebemos que em Vieira a sepultura não realiza (nem mesmo de modo precário) as utopias adiadas em vida; pelo contrário, ela vem confirmar a presença antecipada da morte numa existência sem utopias.

São frequentes em Arménio Vieira os poemas cuja dicção hesita entre a discursividade narrativa e o aforismo epigramático. A lição de Melo Neto, no caso de “Toti Cadabra”, inclina-se

---

<sup>311</sup> Esta figura foi retomada por Euclides Menezes em *Toti Cadabra e Outras Estórias* (Lisboa, Alia, 1984) e em *Toti Cadabra e Novas Histórias* (Linda-a-Velha, ALAC, 1990). N. Eurico Cabral afirmara entretanto que “Toti a effectivement vécu à Praia jusqu’au tout début des années 60 e le surnom de «Cadavre» dispense de tout commentaire” (1989: 205). Sobre estes contos e a personagem que lhes dá título, escreveu Jorge Miranda Alfama: “Histórias que falam das razões que levaram o pároco da Igreja de Nossa Senhora da Graça, padre Agostinho do Rosário, a excomungar o cachaceiro Firmino Garcia, mais conhecido pela denegrada alcunha de Toti Cadabra, que o Arménio Vieira também imortalizou em poesia” (cf. Alfama 2000: 93). A sobrevivência deste nome nega a epígrafe de Vieira: “«Toti Cababra», nome exato para um ser marginal. Estes versos são o teu epitáfio; depois deles nunca mais falarão de ti” (P: 14).

para esta vertente, ou seja, a do cuidado prosódico que retém o verso em poucas sílabas (as da redondilha menor, em rigor). Tal contenção e escassez são comuns, de resto, ao procedimento analítico do poeta: primeiro, munindo-se da lâmina adverbial, que destaca, limpa a enxúndia exterior de um enterro convencional: “*nem* padre *nem* gente (...) *nem* flor de finado”; depois, num brevíssimo *close-up*, desce à “campa-buraco” e aproxima-se do “corpo mirrado” para achar nele a “larva” antecipada; por fim, um brevíssimo *flashback* reduz a vida de Toti ao “grogue” e à “fome”. Como escreveu Alexandre O’Neill na sua “Saudação a João Cabral de Melo Neto”, também no caso de Arménio Vieira o pernambucano parece ter incitado “a ver de mais perto,/ com mais atenção e vagar, o que está (...)/ ainda por vistoriar” (O’Neill 1995: 163). É ainda essa vigilância que conduz à redistribuição ou à variação dos oito versos centrais do poema que se organiza num díptico articulado pelo verso “bem antes da morte”; e que obriga à repetição da primeira estrofe no remate do poema, fechando o ciclo ininterrupto da ausência de tudo e de todos.

Há uma estrofe de “Você, Brasil”, missiva de *Caderno de Um Ilhéu* endereçada a Ribeiro Couto, em que Jorge Barbosa, depois de assinalar a semelhança entre as secas do Ceará e as estiagens de Cabo Verde (que partilham a mesma “intensidade de dramas e renúncias”), releva a diferença trágica da condição insular: “é que os (...) *retirantes* [brasileiros]/ têm léguas sem conta para fugir dos flagelos/ ao passo que [nas ilhas] *nem* chega a haver os que fogem/ porque seria para se afogarem no mar...” (Barbosa 2002: 136). Apesar disso, é necessário reconhecer que, à sua escala exígua, o arquipélago crioulo assistiu também a fenómenos cíclicos de êxodo rural. O poema “Seca”, do mesmo Jorge Barbosa, dá conta desse fenómeno: “Vagueiam pela cidade/ esqueléticas crianças./ Chegaram de fora/ dos campos onde outrora/ havia/ a harmonia/ de plantas exuberantes/ a promessa de fartura!” (idem: 66). É este, aliás, o primeiro motivo do “Poema de Amanhã”, de António Nunes: o “êxodo das gentes nos anos de estiagem/ deixando terras, deixando enxadas, deixando tudo” (1988: 53)<sup>312</sup>. Também a ficção narrativa de Baltasar Lopes, Luís Romano ou G. T. Didial assinalou estas migrações das turbas miseráveis e famintas<sup>313</sup>. Em

---

<sup>312</sup> A memória dos êxodos rurais em Cabo Verde foi recentemente recuperada por José Luís Hopffer C. Almada em *Praianas (Revisitações do Tempo da Cidade)*. Na segunda parte de “Praianas (poema de Nzé di Sant’y Águ)” são citados os cenários descritos por António Nunes para extrair deles uma hipótese redentora: os “*campos sem nada*” ou o “*êxodo das gentes/ nos tempos de estiagem*”, destacados pelo autor, vão afinal “disseminando os assertivos sinais/ da reinvenção da vida e da ilha/ e do verde sopro da liberdade”; já em “Cidade VI”, atribuído a Erasmo Cabral de Almada, as reações sociais ao êxodo rural são bem menos eufóricas: “o terramoto da miséria e do êxodo rural [provoca] a invasão dos bárbaros que, dizem, são os sampadjudos das *as-ilhas*, os badios de fora (das aldeias, dos cutelos e das vilas do interior da ilha)” (Almada 2009: 72 e 118). As perspetivas opostas sobre o mesmo fenómeno social são muito reveladoras das distintas personalidades destes dois *nomes literários* de J. L. Hopffer C. Almada: Nzé di Sant’y Águ é um poeta épico, telúrico e otimista, ao passo que Erasmo Cabral de Almada assina uma poesia ainda social, mas crítica e por vezes cáustica.

<sup>313</sup> Da terceira parte de *Chiquinho*, “As-Águas”: “Constantemente passava pela minha porta gente que fugia dos povoados (...), em direção à Vila. Era um cortejo lamentável de homens, mulheres, crianças. Os animais domésticos faziam também parte do êxodo para outras regiões mais habitadas (...). Era de uma rigidez de pedra a conceção da honra daqueles homens (...) acossados pela fome” (Lopes 1993: 264-265). Do capítulo “A causa”,



Cabo Verde, porém, são antes os *emigrantes* que podem equiparar-se aos *retirantes* da paisagem social brasileira. O Fabiano que Graciliano Ramos persegue em *Vidas Secas*, por exemplo, encontra paralelo no Chiquinho que sonha com a América ou no Mané Quim que, no desfecho de *Chuva Braba*, se prepara para partir para o Brasil. Uma enxurrada que irrompe como *deus ex machina* acaba, neste caso, por reter o herói de Manuel Lopes no arquipélago de Cabo Verde. Mas nem todos os perseguidos pelas adversidades geoclimáticas ou humanas do arquipélago se viram assistidos por este maná providencial, conforme relatam os contos de Orlanda Amarílis ou de G. T. Didial. No poema “Lisboa – 1971”, Vieira dá idêntico testemunho daqueles que conheceram outras chuvas, inúteis e inóspitas.

LISBOA – 1971

A Ovídio Martins e Oswaldo Osório

Em verdade Lisboa não estava ali para nos saudar.

Eis-nos enfim transidos e quase perdidos  
no meio de guardas e aviões da Portela.

Em verdade éramos o gado mais pobre  
d’África trazido àquele lugar  
e como folhas varridas pela vassoura do vento  
nossos paramentos de presunção e casta.

E quando mais tarde surpreendemos o espanto  
da mulher que vendia maçãs  
e queria saber d’onde... ao que vínhamos  
descobrimos o logro a circular no coração do Império.

Porém o desencanto, que desce ao peito  
e trepa a montanha,  
necessita da levedura que o tempo fornece.

E num camião, por entre caixotes e resquícios da véspera,  
fomos seguindo nosso destino  
naquela manhã friorenta e molhada por chuviscos d’inverno. (P: 17).

Este poema foi publicado na revista *África* (1980), em Lisboa, e nas *Folhas Verdes* (1982), na Praia. No título anuncia-se um dos seus motivos estruturantes: a relação do sujeito (coletivo) com o *lugar* e o *tempo* da enunciação. A dedicatória, que endossa a missiva a dois poetas cabo-

---

de *Famintos*: “A migração transformava-se em desespero, porque ninguém queria morrer como alimária, desfazendo-se nas lombas, ou ser pasto de cães nas covoadas. (...) Havia menina-moça que já não podia andar e ficava estirada no caminho, (...), a marcar como posto de sacrifício o êxodo daquele drama que endoidecia a multidão por causa da seca” (Romano 1983: 56). Da “Primeira parte”, capítulo “I”, de *O Estado Impenitente da Fragilidade*: “O êxodo era apenas a ilusão momentânea de que havia sobre essas terras uma terra, poupada às fomes e à amargura, e prometida, ao fim do cansaço dos membros e da boca parada. Mas tratava-se apenas da procura de outro sítio para morrer” (EIF: 16).

verdianos e nacionalistas, permite-nos “saber d’onde...” e *ao que vem* a voz plural e politizada que nele fala. O último terceto acrescenta às duas coordenadas moventes a ideia do *destino* que se cumpre (seja com barbosiana resignação, seja com a angústia armeniana): como se lê no “Posfácio” de *Poemas*, este dirigido a Manuel Ferreira, “fora outra a sorte ou talvez o lugar e o tempo/ e seria diferente”, não “o livro”, no caso em apreço, mas o título e o poema “Lisboa – 1971”.

Quando, na entrevista a Michel Laban (1992: 515), o poeta da Praia procura matizar a tese da relação natural de certos temas com o crioulo de Cabo Verde ou, pelo contrário, com a língua portuguesa, o exemplo de que lança mão é o de “Lisboa – 1971”: este poema testemunhava que, ao contrário do que defendera Manuel Ferreira, e que Laban pretendia ver corroborado, o tratamento do “caso (...) do emigrante que chega a Lisboa” pode ocorrer num poema escrito em português (como podia ter acontecido, esclarece ainda o poeta, com o texto em que mencionara a emigração para São Tomé, “Canta cu alma, sem ser magoado”). Se considerarmos a realidade do bilinguismo cabo-verdiano, esta discussão pode ser interpretada como uma colocação *no plano idiomático* do problema da expressão considerada adequada para o poema engajado: a saber, um nível de língua corrente e um uso pragmático da linguagem. Ora, se a vida em Cabo Verde decorre em crioulo, como terá dito Jorge Amado, a sua expressão literária deveria defluir também em crioulo. A literatura escrita, porém, tende a assumir-se como fenómeno erudito e autorreferencial; os três poetas em análise neste estudo testemunham aliás essa tendência.

As linhas de leitura que gostaria neste momento de destacar têm que ver, neste sentido, com aquilo que distingue “Lisboa – 1971” da generalidade da poesia social que lhe é contemporânea. O primeiro traço incomum deste poema encontra-se na sua organização narrativa e nos efeitos de representação do real – político, certamente, mas também circunstancial e emocional – que as técnicas da narração permitem nele inscrever. A evidência da narratividade não apaga, contudo, aquilo que, no entendimento do autor, deve ser o discurso poético: “Eu não estou a contar uma história, não estou a fazer um romance, estou a fazer um poema – há cortes que eu faço...”, esclarece Vieira (1992: 521). A rasura dos dados que feriam a razão política do sujeito de enunciação – “São portugueses do Ultramar!”<sup>314</sup> –, o ritmo frásico sincopado, além da generalizada *metaforização do discurso*, distinguem esta narrativa lacunar da sua congénere neorrealista como da lírica de intervenção social.

A fuga aos hábitos discursivos da poesia política coeva realiza-se, por outro lado, através das deslocções ascendentes e descendentes do nível de língua e da matéria narrada. A primeira

---

<sup>314</sup> O comentário do autor acerca deste poema constitui um bom exemplo do tratamento poético de um episódio ou incidente aparentemente anódino – mas que se revelará portador de um significado político importante. Neste caso, o poema enuncia o carácter fraudulento do Império português, conforme a fala que procura escondê-lo: os cabo-verdianos “[s]ão portugueses do Ultramar!”. Esta teria sido a resposta de um metropolitano à pergunta da “mulher que vendia maçãs”, conforme explica o poeta (1992: 521).

delas consiste na adoção de um estilo elevado, grandiloquente, pleno de conceitos abstratos e metafóricos, próximo por vezes das reverberações bíblicas de João Vário (os “nossos paramentos de presunção e casta”; a “levedura que o tempo fornece”); a expressão “Em verdade”, que abre o poema e nele se repete, estabelece a antítese com “o logro” que circula “no coração do Império”. A segunda deslocação inverte ou subverte esse estilo grandioso, quer nos detalhes humildes ou humilhantes do episódio narrado (“entre caixotes e resquícios da véspera”), quer nas marcas da oralidade que assinalam a fala chã da vendedora de rua (“queria saber d’onde... ao que vínhamos”); a coloquialidade informal desta personagem acaba por aproximá-la dos estranhos emigrantes recém-chegados a Lisboa.

Como sucede por regra na poesia épica, também ela narrativa, os protagonistas deste poema formam uma comunidade identificada com um determinado momento histórico. “[A] minha pessoa não está aqui”, esclarece Vieira a Michel Laban, “este é o *descobrimos* coletivamente” (1992: 520). A este propósito, Luiz Silva identificou o momento em que, “face à emigração em massa dos trabalhadores portugueses”, as autoridades metropolitanas procuraram “recrutar trabalhadores cabo-verdianos”. Convencidos de que iriam encontrar “um mundo melhor”, sem “pobres (...) nem explorados”, acrescenta Luiz Silva, os emigrantes chegados à metrópole surpreendem-se com a pobreza dos portugueses que nela vivem, e participam depois “nas lutas nas fábricas e nas minas, ao lado da classe operária portuguesa” (Silva 2004: 64). Não será difícil entrever neste poema o espanto causado pela constatação da pobreza na metrópole: a “mulher que vend[e] maçãs” é uma *rabidanti* de condição semelhante às suas patrícias cabo-verdianas. Na versão publicada nas *Folhas Verdes*, em 1982, o primeiro verso da penúltima estrofe era “A revolta, porém, que ferve no peito”. A versão definitiva, que recentra o motivo do poema na ideia de *desencanto*, denuncia ainda o propósito de rasurar a retórica de certa poesia social daqueles anos; mas o verso de 1982 parece anunciar a futura revolta de que fala Luiz Silva. Já vimos o que escreve João Vário no momento em que parte para o exílio: “os homens do país/ miravam-nos como se fôssemos nós/ e não eles os mortos desta terra,/ homens do medo e do tempo da discórdia” (ERel: 49). Afastando-se da cena sentenciosa de Vário, Vieira faz deste *confronto* um *encontro* de surpresas e de logros mútuos.

E a surpresa que move “Lisboa – 1971” – conforme testemunha a leitura que o próprio autor propõe a Laban (1992: 520-521) – tem que ver ainda com a destruição aviltante da imagem que o cabo-verdiano tinha de si mesmo no quadro político e identitário do colonialismo português. A antropologia cabo-verdiana recente, de José Gomes dos Anjos a Victor Barros, tem assinalado que, ao longo da sua história colonial, “paulatinamente, os cabo-verdianos começaram a se autoperceber brancos, apesar de viverem como africanos ou negros”; e se o fenómeno começou por circunscrever-se a “uma elite influente”, mais tarde foi “toda a sociedade, até certo ponto,

[que] se viu impulsionada por essa dinâmica de branqueamento”, conforme esclarece Gabriel Fernandes (2004: 2015).

A identificação com o *branco* – uma categoria que parte do âmbito biológico para definir depois a condição social elevada – tem como negativo a descrição do negro africano como o *gentio* e o *canibal*, figura aterradora do cancionero popular, conforme se lê em Pedro Corsino de Azevedo ou, sob a mira da denúncia política, em João Henrique Oliveira Barros<sup>315</sup>. Na já referida “Trilogia eventual do tempo proibido” (1970-1973), a origem deste preconceito é atribuída à doutrinação ideológica do colonizador: “ensinaram-nos «gente-gentio-que-come-gente»/ a selva o selvagem e os monstros da nossa infância./ Assim começou/ o que Portugal vem chamando/ nossa cultura diferente”<sup>316</sup>. O poema de Vieira arrasta a questão da *classe* e da *raça* para a mesma locução inequívoca: “éramos o gado mais pobre/ d’África”. A arrumação do poema “In the south”, sobre o regime do apartheid, na sequência imediata de “Lisboa – 1971”, reforça esta linha de solidariedade política com os negros da África continental.

Se o “nacionalismo africanista” propugnado por Manuel Duarte ou Amílcar Cabral procura corrigir o “regionalismo lusitano-crioulo” através da *reafricanização dos espíritos*, é uma terceira linha da identidade crioula, a do “nacionalismo mestiço”, que, segundo José Gomes dos Anjos, responde ao papel atribuído aos cabo-verdianos no quadro do clientelismo colonial: o “de intermediários entre brancos e nativos” (Anjos 1997: 20). Ora, o que se interroga ou denuncia em “Lisboa – 1971” é ainda a retórica política lusitana sobre o estatuto daqueles que nasceram nas chamadas províncias ultramarinas. Sujeitos a um processo mais ou menos consciente de *branqueamento* identitário, só ao chegarem à metrópole os cabo-verdianos percebem que Portugal não é “uma comunidade de povos de várias etnias”, como queriam fazer crer os discursos oficiais da época: “Portugal é um Império, mas diz que não é um Império”. As saudações de Lisboa aos cabo-verdianos estavam reservadas para as docilizadas “delegações (...) de estudantes [ou] da Mocidade Portuguesa” (Vieira 1992: 520-521).

Assim, aquilo que deveria ser um (re)encontro dos cabo-verdianos com a pátria – porque *presumiam* pertencer à “casta” dos portugueses – converte-se de súbito numa condenação ao exílio. É no coração da metrópole, centro do *mundo que o português criou* e lugar mapeado por excelência, que os cabo-verdianos se sentem paradoxalmente marginalizados e perdidos. Ali são conduzidos como gado, agentes passivos porque privados de ação histórica, cumprindo um destino urdido nas malhas que o Império teceu. A estes dados humanos da encenação do exílio acrescentam-se os do plano geoclimático: o “vento” varre-lhes as vestes da dignidade e da

---

<sup>315</sup> Os versos usados por João Henrique Oliveira Barros encontram-se num dístico que Pedro Corsino de Azevedo atribui a uma canção de ninar interpretada pela sua mãe: “«Terra-longe tem gente-gentio,/ gente-gentio come gente»” (do poema “Terra-longe”, publicado no n.º 4 de *Claridade*, de janeiro de 1947).

<sup>316</sup> Cf. “III. Desmontagem de «Morabeza» - Coimbra-73”, in *Mirabilis – De Veias ao Sol*, 2.ª ed., rec., org., sel. e apres. José Luís Hopffer Cordeiro Almada, Praia, Instituto de Promoção Cultural, 1998, p. 257.

solenidade social, a “chuva” e o “frio” fustigam-lhes o corpo e o espírito desnudados. As marcas linguísticas do exílio encontram-se, por sua vez, nos abundantes localizadores temporais e espaciais (“enfim”, “mais tarde”, “da véspera”; “ali”, “d’onde”, “a circular”), que insistem na expressão do afastamento e do abandono.

Porque este é sempre um movimento de *displacement*, seja propriamente económico-social, seja sobretudo de desencanto emocional: o *lugar* que lhes é negado é a *ilusão* da pátria multiétnica. Se a revolta precisava de tempo para se manifestar, o mesmo acontece com o definitivo processo da *desilusão*; e talvez a passividade gregária com que estes emigrantes são conduzidos no camião seja ainda a supervivência da *presunção lusitana*, (digamos assim), de que vinham (in)vestidos. Os detritos que encontram na carroçaria não são, neste sentido, meros sinais de penúria económica: são ainda as humilhantes sequelas do logro imperial e do desengano desses homens que, na “véspera” daquela “manhã”, sonhavam a sua pátria em Lisboa.

Mas a pátria destes homens estava em Cabo Verde e na cidade da Praia. A nação que a história veio a ratificar foi engendrada a 19 de setembro de 1956, data da fundação do PAIGC, e formalizada a 5 de julho de 1975, quando, na sequência do Acordo de Argel, o então secretário do presidente Aristides Pereira, Abílio Duarte, declara solenemente a Independência do Estado de Cabo Verde. Se considerarmos o período que vai de *Seló*, em 1962, ao ano de *Ariópe*, em 1974, veremos que bastaram alguns meses de 1975 para que Vieira se divorciasse dos sectores mais ortodoxos do primeiro governo de Pedro Pires ou da redação do *Voz di Povo*. O seu casamento com a política do PAIGC durou pouco tempo, conforme explica a Michel Laban (1992: 529). Todos os textos dispersos que celebravam o poder instituído foram depois excluídos de *Poemas*. Apenas se salvaram aqueles que, como “Toti Cadabra” ou “Lisboa – 1971”, denunciavam a miséria e os logros do regime e da política da Metrópole; ou aqueles que, como “Destruição pelo fogo” ou “Parábola”, se opunham às encenações do poder novo do PAIGC. O presente subcapítulo termina com a sequência a que pertencem estes dois poemas e que inclui ainda “Também os deuses”, “Isaías, profeta de Deus” e “Como Roma foi incendiada nos primórdios da era de Cristo”.

Quando, no encontro com Michel Laban, se discute a dicotomia entre o conteúdo e a forma do poema, conforme os termos em uso na época, Vieira recorda ao francês o exemplo de Vladimir Maiakovski: as “experiências da linguagem” (como diz o cabo-verdiano) que marcaram a estética futurista não comprometeram o envolvimento ativo do poeta russo na revolução bolchevique. Na “Autobiografia” que escreve em 1922 (e acrescenta em 1928), Maiakovski recorda as primeiras leituras de panfletos políticos: desde então, “versos e revolução como que se associaram na [sua] cabeça.” Mais tarde, ao ler os simbolistas (Konstantin Balmont, Andrei Biéli), surpreende-se excitado “com as novas formas” do verso e das artes (cf. Maiakovski 1977: 17 e 24). O resultado

terá expressão nessa máxima que, conquanto de atribuição apócrifa, melhor sintetiza a teoria poética do modernista russo: *sem forma revolucionária não há arte revolucionária*.

Mas a referência a Maiakovski, quando vinda de Arménio Vieira, não deixará de convocar também a independência e a insurreição artísticas sempre reivindicadas pelo russo. Se em ambos os casos o apoio à revolução, no momento em que ela ocorre, nem sequer se questiona – “Era a *minha* revolução”, diz de si Maiakovski (1977: 31) –, esse espírito revolucionário, oposto às práticas da autoridade normativa, precisa de consubstanciar-se também na arte<sup>317</sup>. Ora é este compromisso possível – mas não necessariamente evidente – entre a invenção artística e a intervenção cívica que Vieira reivindica para a primeira parte do livro *Poemas*.

Um processo muito característico da sua poesia, e que assumirá novos moldes em *Mitografias*, revela-se igualmente neste conjunto de poemas, e desde o inicial “Isto é que fazem de nós”. Trata-se, nas palavras do poeta, da tendência para “«animalizar» as personagens (...) dos [s]eus poemas, vítimas ou algozes, não importa” (Vieira 1998: 197). Ficou já assinalado, a propósito das variações sobre o género da fábula, o modo como a reflexão moral e cívica pode recorrer às propriedades ou comportamentos de um qualquer animal, tomado como objeto do poema. Foi também apontada a coincidência desta “bestialização do humano” com as experiências formais em voga nas décadas de 1960 e 1970 da língua portuguesa. Detenho-me agora naqueles poemas em que, conforme assinalaram Manuel Ferreira e Filipa Leal, Arménio Vieira “começa por dar voz a uma voz coletiva” (Leal 2010: 115). Trata-se, neste caso, de convocar a “galinha”, a “cabra” ou a “larva” para dizer – como queria Jorge Barbosa – a *tragédia silenciosa* do arquipélago colonial de Cabo Verde.

“Isto é que fazem de nós”, o primeiro de todos os *Poemas*, foi divulgado na revista *Vértice*, em 1971, ano dos mais antigos textos que o poeta quis preservar. Conforme assinalou Manuel Ferreira, este texto “inicia, em cruel ironia, o ciclo da «animalização»” (1977: 51) que irá desenvolver-se ao longo do livro de estreia de Arménio Vieira.

#### ISTO É QUE FAZEM DE NÓS

Isto!  
E perguntam-nos:  
– sois homens?  
Respondemos:  
– animais de capoeira.  
Dizem-nos:  
– bom dia.  
Pensamos:

---

<sup>317</sup> Como sinais dessa independência, registem-se, da mesma “Autobiografia” de Maiakovski, a recusa da “lealdade política” exigida aos estudantes da Escola de Belas Artes (da qual o poeta será expulso), a reação negativa dos “intelectuais comunistas” ao *Mistério-Bufo* ou a recusa de fazer do poema *Lenine* apenas uma “narrativa política” (Maiakovski 1977: 27, 37 e 40).

lá fora...

Isto é que fazem de nós  
quando nos inquirem:

– estais vivos?

E em nós  
as galinhas respondem:

– dormimos.

ISTO É QUE FAZEM DE NÓS (P: 13).

O verso-interjeição com que abre o poema – “Isto!” –, mais do que *animalizar*, parece *reificar-nos* no demonstrativo que reservamos para as coisas inanimadas. As síncopes permanentes e os espaços em branco que as (não) preenchem debilitam todo o discurso do poema (apenas assertivo no último verso, que, recuperando o título, desengana qualquer anterior ilusão de progresso). Aparentando a forma de um diálogo entre duas personagens coletivas, definidas apenas vagamente enquanto *elas*, que agem, e *nós*, que reagimos, o estatuto menor deste *nós* reproduz-se na redução performativa das suas falas, que são duas respostas declarativas às duas interrogativas diretas formuladas pelo interlocutor. A última delas cinde aliás o sujeito *nós*, que entretanto silenciara no pensamento a réplica “lá fora...”, para falar através da máscara timorata dos “animais de capoeira”: não estamos de facto vivos, mas “dormimos”. A estrutura dramática deste poema e o gregarismo submisso dos seus protagonistas, sobrevividos numa dormência que coarta a “vida plena”<sup>318</sup>, não de reaparecer em outros contextos invocados por Vieira.

Se a musa chistosa de Silvenius enjeita o excesso laboratorial e a ortodoxia ideológica de Corsino Fortes, dedicando a *Pão & Fonema* uma “Lengalenga contra alguns insetos para a salvação de todos os poetas”<sup>319</sup>, a lição de poesia experimental inscrita neste livro não será, contudo, alheia a um texto como “Aliteração da pedra-vento”, que encerra o caderno “Poesia I – 1971-1974”. O próprio Arménio Vieira faz notar a Michel Laban que, mesmo neste poema, “em que existe o problema da forma, parece que o conteúdo é quase político...”. A questão, neste caso, seria encontrar o ponto de equilíbrio entre a “expressão direta, meramente informativa”, e a fabricação de “poemas puramente baseados nas palavras, brincando com elas” (Vieira 1992: 519).

---

<sup>318</sup> Uso uma locução de “Para uma vida plena de consciência da terra”, poema de Vieira divulgado em *No Reino de Caliban I*: “Frutos-versos de um poema/ que se há de escrever/ na hora exata/ em que os homens despertarão/ para uma vida plena/ de consciência da terra” (*op. cit.*, p. 218).

<sup>319</sup> O poema de Arménio Vieira parodia em particular alguns núcleos verbais e imagéticos dos poemas “De boca a barlavento”, que abre o Canto I de *Pão & fonema*, e “De rosto a sotavento”, que encerra o terceiro e último Canto do mesmo livro. Assim, e por exemplo, se Fortes imagina árvores e arbustos “[q]ue arrastam/ as vogais e os ditongos/ para dentro das violas” (2001: 16), Vieira responde “[q]ue todo o zunzum/ antes de ser vogal e consoante/ é fricção de pata e de chato/ no púbis da viola” (P: 35). Anote-se ainda que a sedução pela estrutura externa do poema nunca coincidiu em Vieira com o exercício das formas fixas – por exemplo, o soneto (que José Luiz Tavares virá recuperar). Em *O Poema, a Viagem, o Sonho*, as formas do soneto, da ode ou da epopeia são próprias do “pobre homem” que se vê convertido “num aparelho de fazer poemas”; trata-se este, portanto, de um texto que recusa o uso de uma “técnica demasiado rígida” na produção artística, nas palavras de Pierrette e Gérard Chalendar (2011: 278).

A referida *lengalenga* contra Corsino Fortes recusava o alfabeto que se decora e se coloca depois ao serviço da poesia, como recusava a matéria poética que, de tão conceptualmente depurada, acaba por obliterar o sofrimento e a baixeza da vida quotidiana. É isto que o poema de Vieira não quer omitir – nem polir excessivamente:

#### ALITERAÇÃO DA PEDRA-VENTO

vento-pedra  
pedra-vento  
penedo pedra rochedo rocha  
ardente vento revolta venta  
seco barro terra seca  
berra cabra resiste gente  
aguenta urra luta agarra  
agreste sílaba sibila silva  
pedra-vento  
vento-pedra  
merda medra range ruge (P: 22).

Os dois exercícios formalmente mais próximos deste texto são “Toti Cadabra” e “Bicho-gente”. A paisagem física e humana aqui convocada é a mesma que, desde a *Claridade* barbosiana ao Corsino Fortes de *Pão & Fonema*<sup>320</sup>, o arquipélago de Cabo Verde comunga literariamente com o nordeste de Graciliano Ramos ou, de novo, João Cabral de Melo Neto. Os dois primeiros versos do poema, formados por um neologismo justaposto que se comuta num quiasmo, confinam um universo inanimado – mineral e fixo na “pedra”, mineral e movente no “vento”. O terceiro verso, onde as variações sobre a “pedra” se acumulam, percute a oclusiva bilabial desta palavra, no primeiro hemistíquio, e antecipa, no segundo, as vibrantes múltiplas e as fricativas palatais com que encerra o poema.

Os primeiros verbos e adjetivos surgem apenas no quarto e no quinto versos, que insistem nas oclusivas, agora apicodentais, e confirmam o ritmo binário do poema; os adjetivos distinguem os nomes iniciais do texto, o “vento” e a “pedra”, ou as variantes desta, o “barro” e a “terra”. O termo “revolta” tanto pode designar a ação do “vento”, enquanto verbo, como ser o nome da coisa

---

<sup>320</sup> O último poema do Canto I de *Pão & Fonema* recorre, aliás, a associações semelhantes entre os universos mineral, vegetal e animal (ou humano), como em “Tchon de pove tchon de pedra” (“Chão do povo chão de pedra”) e em “Lenha mote/ crescê-me/ na pulmon sec” (“Secos os pulmões/ neles cresce-me/ a lenha do mato”). O remate do poema denuncia a *angústia da influência* de dois nomes importantes para Arménio Vieira: “De sol a sol/ ‘ma gritá Rimbaud ô Maiakovsky/ largâ-me da mon” (“De sol a sol/ gritei por Rimbaud ou Maiakovsky/ deixem-me em paz”). (Estas traduções são de Arnaldo França). T. Tio Tiofe afirma na “Segunda epístola ao [s]eu irmão António” que Corsino Fortes lhe deve o primeiro contato com a poesia de Perse, Rimbaud e Maiakovski; e acrescenta que a citação destes poetas, como sucede na poesia de João Vário, deve ser vista como uma homenagem aos mestres (cf. 2EIA: 167 e 171). Além de Arménio Vieira, também Jaime de Figueiredo era um admirador confesso do russo, conforme o fragmento poético que Oswald Osório divulgou: “A Maiakovski – poeta da idade mecânica”: “Do passado façamos tábuas/ A um ritmo suado:/ Taque/ Bate estuque sobre a/ Imunda vaza das ficções/ Românticas” (cf. “O pavão de lata”, in *Claridade. A Palavra dos Outros*, org. e apres. Fátima Bettencourt, Praia, IBNL, 2010, p. 628).



que “venta”, numa espécie de prosopopeia que antecipa a entrada do reino animal no poema. Os três versos seguintes confirmam o percurso que vai do barro ao homem – ou a essa gente que se crê da *mesma casta* da cabra, conforme João Cabral de Melo Neto, Corsino Fortes ou José Luiz Tavares<sup>321</sup>. As ações de “revolta” e de sobrevivência perante a aridez do meio precipitam-se e concentram-se no verso seguinte; o sujeito destas quatro ações será de novo, e sem distinção, tanto a “cabra” quanto a “gente”.

O oitavo verso do poema retoma a forma sintática e morfológica do quarto verso: um nome (“vento”, “sílaba”) precedido de um adjetivo (“ardente”, “agreste”) e seguido de dois verbos (“revolta” e “venta”, “sibila” e “silva”). O paralelismo mantém-se na disforia dos adjetivos e nas assonâncias fricativas (mais suave na labiodental, mais agreste na apicodental); mas há uma mutação semântica fundamental na passagem do “vento” à “sílaba”. Dir-se-ia que nesta comutação, operada no eixo paradigmático, o vento inanimado adquiriu as propriedades do Verbo ou do Espírito; em termos profanos, trata-se de acrescentar ao corpo físico dos sons o significado, o pensamento e a consciência próprios da linguagem verbal. Assim, esta “sílaba” de Vieira assemelha-se ao “fonema” do primeiro título de Fortes, porquanto também ela “pressupõe o acesso à voz, à palavra”, de um ponto de vista cívico, bem como, e em particular, a “reivindicação do próprio ato da escrita e da realização poética”, conforme a lição de Ana Mafalda Leite (2001: 23). Após a repetição invertida do dístico inicial, o poema termina com a exasperação vocabular da revolta (“merda medra”), novamente audível na forma inanimada (“range”) ou bestializada (“ruge”).

“Bicho-gente”, um dos inéditos de *No reino de Caliban I*, em 1975, é o poema de um Toti Cadabra anónimo e, portanto, potencialmente coletivo. O signo de João Cabral de Melo Neto cinzela as duas quadras e o dístico que dão forma ao poema lapidar, iterativo e de remate rimado. Já vimos que o materialismo de cariz marxista com que Vieira responde ao idealismo solipsista de Vário exigia a atenção minuciosa ao “campo político, económico e social” (Vieira 23-1-1976: 6). Neste poema, essa atenção ao real extrema-se na encenação da prática científica empírica e laboratorial – tradição que desagua, nas ciências humanas e nas artes, na linguística e na poesia experimental do terceiro quartel do passado século. No caso vertente, é a “lamela” sujeita à luz do “sol” que permite observar o ínfimo que estremece na “larva de fome”. Uma observação denotativa registaria: uma larva alimenta-se do cadáver de um homem vitimado pela fome.

---

<sup>321</sup> Recorde(m)-se o(s) “Poema(s) da cabra”, de Melo Neto, presente no bestiário de José Luiz Tavares; e recorde-se, por exemplo, “Pesadêle na terra de gente”, de Corsino Fortes, que termina com a imagem de um comboio, primeiro antropomorfizado, depois metamorfoseado na cabra que avança “a comer terra a comer terra a comer terra” (Fortes 2001: 57).

## BICHO-GENTE

Numa lamela de sol  
uma larva de fome  
na fome da hora  
uma hora de bicho

(homem ou larva  
bicho ou gente?)

Na fome da hora  
uma larva estremece  
na hora de bicho  
um verme apodrece. (P: 16).

A fusão entre os dois bichos, o homem e a larva, dá-se no quiasmo interrogativo e parentético, uma espécie de gonzo que articula as duas quadras do poema: “(homem ou larva/bicho ou gente?)”. A segunda quadra redistribui os segundo e terceiro versos do poema e reitera a disjunção do dístico central. Na visão marxista contemporânea, a fome e o homem não podem coexistir na mesma “hora”, que pertence apenas ao “bicho”. O explorador é a larva e o explorado é o homem; a fome, que matou o homem (explorado), alimenta a larva, que (explorando) estremece de vida. O “verme” do último verso não é, portanto, a “larva”, mas o homem baixado a tal condição; ou o mesmo “verme” é a mesma “larva” que, alimentando-se do homem, se faz podridão e morte (moral ou espiritual). O ciclo da vida cumpre-se: mas o seu movimento é descendente, porque o *bicho* devora o homem que não pôde ser *gente*.

De natureza diferente, como ficou anotado, é o pequeno bestiário incluído na sequência “A musa breve de Silvenius”, de *Mitografias*, e que encontra ainda parentes próximos no *Brumário* e nas suas *Derivações*. A natureza fabulosa de alguns destes animais pode ter origem na *História Natural* de Plínio, o Antigo, referida aliás no romance *No Inferno*. A propósito da reclusão em que vivia Toi, o misterioso taumaturgo, pergunta-se o narrador, a páginas tantas, se porventura “havia [ele] descoberto, capturado e aprisionado (...) aquela série de bichos fantásticos a que se referia Plínio, o Antigo, para troçar da credibilidade dos gregos” (NI: 58)<sup>322</sup>. Alguns destes animais irão migrar pelo *Livro das Aves* medieval ou o *Bestiário* de Leonardo Da Vinci, entre outros, para arribarem, já nas margens de Arménio Vieira, no *Livro dos Seres Imaginários* de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero – onde se acham quase todos os nomes dos hipotéticos prisioneiros de Toi.

O pendor fantástico do bestiário de Silvenius não será alheio à gnosiologia implícita na sua poesia. A passagem da fábula política (dominante em *Poemas*) para a recuperação do antigo imaginário dos seres fantásticos (ocorrida desde *Mitografias*) é reveladora da importância que o

---

<sup>322</sup> Os animais fantásticos comparecem também, aliás, em *O Eleito do Sol*, no capítulo “O escriba explica a Ramósís quem são os unicórnios e os bicórnios”.

idealismo foi assumindo na cosmovisão deste poeta<sup>323</sup>. “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do Universo”, diz o *maestro* J. L. Borges, “mas existe alguma coisa na sua imagem que concorda com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes latitudes e idades” (2009: 5). A universalidade deste real imaginário, digamos assim, e a sua resistência ao empirismo zoológico inaugurado por Aristóteles, encontra respaldo no exercício demiúrgico praticado no poema “Derivações”, de *Mitografias*. Duas características da epistemologia medieval cristã são aqui reescritas. Quanto à sua estrutura, o poema organiza-se como um dicionário de sentidos etimológicos. As suas entradas são neologismos (“heliofante”, “helifante”, “leofante” e “polifante”) e um termo que adquire um novo significado (“olifante”). Parafraseando o Herberto Helder de “Cães, marinheiros”, dir-se-ia que estas são criaturas *derivadas* por composição e que têm o “elefante” como elemento base. Assim, o pequeno léxico de Vieira parece invocar as *Etimologiae* (ou *Origines*) de Isidoro de Sevilha. Já quanto aos artigos deste poema, eles podem adquirir valores alegóricos e moralizadores semelhantes àqueles que encontramos quer nos primitivos *Fisiólogos* quer nos *Bestiários* deles derivados. Comuns a todos eles são as asserções negativas: o primeiro animal não come, o segundo não voa, o terceiro não quer ser rei, o quarto não se zanga, o quinto não tem pátria.

Transcrevo duas estrofes do poema “Derivações”, exemplares quanto ao seu processo discursivo e quanto às suas possibilidades semânticas.

*Leofante*: tem o seu quê de leão,  
mas não quer ser rei. Às vezes  
sente raiva e um nó na garganta.  
Porém controla-se e vai-se embora. (M: 110).

[...]

*Polifante*: não tem pátria, por opção.  
Tanto se lhe dá que faça sol  
ou caia neve, nada o aquece  
nem arrefece. Até gosta de Pasárgada,  
que, entre outras coisas,  
é o melhor sítio do mundo  
para se andar de burro. (M: 111).

O primeiro destes dois seres imaginários, o Leofante, abdicou da condição de leão, animal que, por regra, abria os *bestiários* medievais. A ordenação alfabética das estrofes atribui-lhe um

---

<sup>323</sup> As variantes daquilo que designo por “idealismo” encontram-se dispersas pela obra ficcional ou poética de Arménio Vieira. Em *O Eleito do Sol*, o protagonista cita duas vezes o que escreveu o divino Toth sobre o assunto: “ninguém sabe quando é que está desperto ou a sonhar” (ES: 58). Um poema do *Brumário*, “A Flecha e a Navalha”, abre com este período: “Queria tê-la, a navalha, porventura a mesma com que Occam rapou a barba ao Dialogista, rasurando assim o texto pelo qual as sílabas em coisas se tornavam” (DB: 65).

lugar mais adequado à sua esquiva condição. Quanto ao preceituário moral do poema, veja-se como a forma “controla-se e vai-se embora” parece reproduzir a máxima estoica *Sustine et abstine*, que Aulo Gélcio atribuiu a Epicteto<sup>324</sup>. Estoico, mas também epicurista, é ainda o Polifante. O cosmopolitismo que excede a identidade pátria pode achar-se nos *Pensamentos* de Marco Aurélio: “A minha cidade e pátria, enquanto descendente dos Antoninos, é Roma”; todavia, “enquanto homem é o mundo” (Aurélio 2008: 73). O desprendimento moral destas figuras fabulosas reproduz-se entretanto no registo corrente da linguagem do poema, que pode adotar aliás algumas variantes de frases feitas ou expressões idiomáticas (“nada o aquece/ ou arrefece”, neste caso)<sup>325</sup>.

Finalmente, deve registar-se o modo como Vieira recupera um dos grandes *topos* da poesia do seu país para o fazer regressar à sua origem – o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira. Em quatro versos que podiam ser prosa, desbasta-se quer a sólida moral cristã que lhe emprestou Osvaldo Alcântara, quer a pesada culpa da evasão política que lhe imputou Ovídio Martins. O que dele permanece é, em primeiro lugar, um dos gratuitos gestos hedonista daquele que partiu para a cidade de Ciro; mas para o leitor da poesia cabo-verdiana este é também um exercício de *louvor e simplificação* da geração de *Claridade* (e do seu poeta mais culto). Já vimos como em “Caviar, champanhe & fantasia”, de *Poemas*, se encena outra Pasárgada epicurista numa enfadonha esplanada da Praia. Aqui, no poema “Derivações”, não nos custa imaginar Silvenius montando o burro do rei da Pérsia. E a cena regressa, enfim, na “Bisca tropical” das *Derivações do Brumário*. Quando o poeta nos requer que imaginemos “este quadro, surreal e jocoso”: Praça Nova, 1936, Jaime de Figueiredo e Rendall Leite jogando a bisca –, e nele faz intervir “Le Bateau ivre” de Rimbaud, que desregra os sentidos de Figueiredo, está justamente a assinalar aquilo que faltou à poesia moderna cabo-verdiana: a vanguarda estética, o gracejo inocente e uma “bisca a céu aberto” no afinal tão próximo “Jardim de Epicuro” (DB: 33).

Ao contrário dos não-elefantes de “Derivações”, muito estoicos e pacíficos, o tubarão e o tigre de “Terríveis animais” (M: 107) podem ser tomados pela fúria sanguinária. Ambos partilham, no entanto, a indulgência de quem mata inscientemente, e não terão, portanto, o Inferno como destino: não têm uma alma que possa ser julgada. Inocente é também o “Colibri colorido” (M: 114-115) que visita o poeta numa noite de vigília. Alheio aos dilemas da *Suma Teológica* de

---

<sup>324</sup> A expressão *Avéχου και απέχου*, no grego, citada nas *Noctes Atticae* (17.19.6) de Gélcio, pode traduzir-se por “Suporta e abstém-te”. Cf. António Manuel Gonçalves Mendes, “Cultura Clássica em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* de Mário de Carvalho”, *Terceiro Colóquio Clássico – Atas*, João Manuel Nunes Torrão (coord.), Aveiro, Universidade de Aveiro, 1999, p. 347-363. No romance de Mário de Carvalho, esta máxima surge numa fala de Marco Aurélio dirigida ao duúnviro de Tarcis: “As coisas são como são, Lúcio Quíncio. Suporta-as e abstém-te da indignação” (Carvalho 1994: 187).

<sup>325</sup> Trata-se de um processo de uso mais acentuado no recente *Brumário*, onde se lê, por exemplo, “Por uma carga de água qualquer” (B: 15), “uma pera que nunca é doce” (B: 56), “quem os quer, brancos ou pintados?” (B: 66) ou “em mil oitocentos e troca a valsa” (B: 80). Ao contrário deste Polifante, o sujeito que define o que é “Ser poeta” mostra-se vulnerável ao meio envolvente: “o vento aquece e arrefece” (P: 57).

Tomás de Aquino, que o narrador do poema tinha em mãos, alheio àquela ou àquilo que *nunca mais* regressa, ao contrário do corvo de Poe, este pássaro tem contudo uma alma... Mas trata-se ainda de uma alma inocente, como a das crianças que não conhecem o tempo nem a morte e vivem, por isso, “num ecrã suspenso na eternidade” (NI: 75); ou como a alma das prostitutas que riem na rua e que, nesse momento, “são aves a cantar” (M: 114).

Termino esta sequência com um poema sobre o tempo, que vai dedicado à sombra do autor, e em que surgem dois animais que atribuem alma a essa sombra: um cão fidelíssimo e um burro chamado Platero. O primeiro, que acompanhou o seu dono na guerra e no “penoso regresso” (DB: 68), poderia, mesmo assim, chamar-se Argos; o segundo, com quem o poeta regressará ao Paraíso da infância, foi-lhe oferecido por Juan Ramón Jiménez.

*Nous passons, et nos ombres...*  
Saint-John Perse, *Vents*

Tantos anos a mesma sombra. De tantos amores que hei tido e me deixaram, apenas tu me acompanhas; de todos os cães, o mais fiel, inda mais que o outro, teu irmão, ou seja, o que de mim me devolve o espelho em cada manhã, já que as moedas com que o tempo nos onera é fácil contá-las, tal se fossem números: uma em cada vinco, duas em cada floco, que frio cai sobre os cabelos. Tenho pena e dói-me, sombra fiel, pois sei que um dia me vais deixar, quando eu mesmo me deixar. Ou será que existe algum lugar, Inferno ou Paraíso, onde nós os dois (Platero e eu) possamos estar sempre juntos? (PVS: 59).

#### II.2.4.1. Uma sequência contra o poder do PAIGC

A leitura sequencial dos dois primeiros textos de “Poesia três – Após 1981”, intitulados “Não há estátua que preste na minha cidade” e “Nemo”, pode representar o gesto de abandono da matéria imediatamente política na obra de Vieira. O primeiro deles, já referido a propósito do reconhecimento do poeta no sistema literário cabo-verdiano, vai dedicado a Léo Ferré – “em saudação a todos os anarcossurrealistas” (P: 111). Uma instância falaz da consagração literária identifica-se, neste caso, com o poder político, que apenas sabe ou pode eLEG o canto de uma qualquer “barata” (como ela rasteiro, doméstico e sabujo). Também Henrique VIII, que há de acabar só e no Inferno, como recorda *O Poema, a Viagem, o Sonho*, “preferiu o falso mel que sai da boca dos lacaios” (PVS: 127). Já no texto seguinte, “Nemo”, o poeta encontra o seu rosto na imagem do grande misantropo; e assim se despede para sempre dos senhores do país novo e da sua coorte de lacaios. Quando todo o mundo é “degredo/ e lugar de contenda”, não há “rua ou caminho” da sua cidade que, entre as estátuas apeadas, o conduza ao covil ou ao ninho onde possa reclinar a cabeça. A sensação de se ser *estrangeiro*, ali *como em toda a parte*<sup>326</sup>, configura uma

---

<sup>326</sup> *Ali* quer dizer na Lisboa de Pessoa-Campos, em 1926, como na Lisboa de Arménio Vieira, em 1971, como ainda na Praia de Vieira-Silvenius, em 1981, ano do poema “Nemo”. É o que confessa Arménio Vieira a Michel

percepção do mundo como lugar de exílio; e essa sensação só encontra consolo na Pátria absoluta da Morte.

Tomo agora a última etapa da desmistificação do discurso edificante do poder, exercício que conduz à grande estância apátrida de Arménio Vieira. O momento em que surgem estes poemas é aquele em que, num certo entendimento literário da história, patente também em João Vário, o poeta testemunha a repetição cíclica dos abusos do poder político e do Mal implicado nesses desvios. O poeta dos *Exemplos* cita o paradigmático “Homem do meu tempo”, de Salvatore Quasimodo<sup>327</sup>; em Jorge Luis Borges, modelo da obra tardia de Vieira, são alguns crimes particulares, como o assassinato do presidente Kennedy (“In memoriam J.F.K.”), que testemunham o regresso cíclico do mal<sup>328</sup>.

O que se vê historicamente repetido na sociedade cabo-verdiana é a prepotência do poder político. Este clima de fim de festa, como dizem o poema de Carlos Drummond de Andrade ou a canção de Chico Buarque da Holanda, esta percepção desiludida e pessimista do momento histórico, que extingue a euforia recente da Independência de Cabo Verde, tem expressão distinta em dois momentos do romance *No Inferno*. O primeiro encontra-se no resumo de *Bouvard e Pécuchet*, incluído no capítulo “O assassino”. A páginas tantas, os heróis incompletos de Flaubert decidem dedicar-se à política: “Vão ser revolucionários. Mas logo que a revolução triunfa, eles concluem que não adiantou nada, uma vez que nos governos as mudanças são as coisas mais ligeiras deste mundo” (NI: 48). O segundo caso de descrença nas virtudes das revoluções políticas acha-se no relato da narradora do capítulo “A infância (episódio II)”. Reportando-se à experiência portuguesa do 25 de Abril, esta personagem despreza a memória do Verão Quente (de 1975) e do Processo Revolucionário em Curso; aprecia apenas o pregão “«as putas ao poder, que os filhos já lá estão», como se ouvia da banda dos anarquistas, os únicos (...) que tinham algum humor e discernimento no meio de tanta idiotice, quer à paisana, quer fardada” (NI: 193).

Mas atentemos nos textos de *Poemas* que recusam as ilusões da retórica revolucionária. Quando Michel Laban diz a Vieira que, “desde a Independência”, não encontra quaisquer “referências diretas a Cabo Verde” na sua poesia, o escritor responde:

Diretas, não. Indiretas.

Havia um desfile das milícias quando escrevi este poema, “Como Roma foi incendiada nos primórdios da era de Cristo”. Dá a impressão de que é um poema

---

Laban (1992: 528-529): “Você situa-me muito em Cabo Verde, mas eu estou no mundo! (...) Porque, ao fim e ao cabo, é a mesma sensação que tenho em Moscovo ou em Lisboa ou em Luanda (...): a sensação de estar sempre perdido...”.

<sup>327</sup> O dístico “Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue/ Salite dalla terra, dimenticate i padri” (“Esquecei, ó filhos, as nuvens de sangue/ crescidas da terra, esquecei os avós”), é reproduzido, na língua original, no Canto Primeiro do *Exemplo Geral* (EG: 17).

<sup>328</sup> Não por acaso, o fratricídio perpetrado por Caim, origem metafórica ou simbólica da presença do mal entre os homens, repete-se nos versos do italiano e na prosa do argentino.

histórico: Tigellinus, o chefe dos pretorianos; Agripina, o escritor Petronius, Nero... Mas eu vi a encenação toda, portanto a forma não é direta.

E aparece outra vez: “Parábola”, o discurso público. Para ocultar, aparece o discurso do pregador religioso – mas é do político, não é do religioso.

E também: “Isaiás, profeta de Deus”, “Destruição pelo fogo”... Se o gravador estivesse fechado, eu poderia dizer o que é que eu pensei. Está a ver a figura do rei? Aqui, ou em qualquer parte...

E “Também os deuses”... Ao fim e ao cabo, são largamente políticos, continuam a ser. (Vieira 1992: 529).

A epígrafe e a citação de “Também os deuses” são bem demonstrativas do tom erudito destes poemas. A primeira é um verso do poema “Glória”, de Jorge de Sena: “Um dia nos libertaremos da morte sem deixar de morrer”. O hipertexto cabo-verdiano recebe de Sena uma idêntica crença na redenção da humanidade: no português, o que é certo tomará o lugar do erro; em Vieira, o que é humano tomará o lugar do deus. O erro que antecipa a morte dos homens, em Sena, é equivalente ao sono que permite a sobrevivência dos deuses, no cabo-verdiano. Quanto à citação de Salvatore Quasimodo, ela não surge ainda na primeira versão de “Também os deuses”, publicada no *Voz di Povo* em 1978; aqui, a segunda estrofe era constituída pelo dístico “O resto finda ou transita/ assim o sol depois da chuva”. O terceto que o substituí na segunda edição de *Poemas* – “O resto finda ou transita/ assim o sol rumo ao poente/ e de súbito é noite” – mantém a imagem da *transitoriedade* na mudança de estado do dia para a noite, mas acentua a ideia do *fim* na identificação da noite com a morte, conforme o hipotexto de Quasimodo<sup>329</sup>.

## TAMBÉM OS DEUSES

Só os deuses não consentem a morte

O resto finda ou transita  
assim o sol rumo ao poente  
**e de súbito é noite**

Ciosos de eternidade  
é pela memória dada ou consentida  
que os deuses trepam aos altos sóis  
e aí reinam (ou repousam)  
em côncavos tronos envolvidos  
de silêncio, ócio e tédio

Mas se um dia ressuscitarmos  
(que não da morte, porém do sono)  
também eles estarão mortos (P: 91).

---

<sup>329</sup> Recorde-se a tradução de Jorge de Sena do poema do hermético italiano: “Todos estão sós no coração da terra,/ Atravessados por um raio de sol:/ E de repente é noite” (Sena 2003: 325). O início do poema de Arménio Vieira lembra uma fala do *Édipo em Colono* dirigida a Teseu: “Ó caríssimo filho de Egeu, só aos deuses não advém algum dia a velhice ou a morte. Tudo o resto o confunde o tempo todo-poderoso: esgota-se a força da terra, esgota-se a do corpo” (Sófocles 1996: 83).

Em outros textos, como “Tutto è finito”, de *Poemas*, ou “A que deusa ou deus” e “Explicação dos deuses”, de *Mitografias*, o poeta desenha as suas teologias antropocêntricas e progressistas; neste caso, porém, o *fim* que se anuncia é menos o dos antigos deuses do que o das formas do poder secular contemporâneo e dos seus (ainda mais) transitórios protagonistas. Assim como o despertar do estado mítico implica a morte dos deuses, cujos néctar e ambrósia são cedência e dádiva das crenças dos homens, também os sistemas autoritários do poder necessitam da aceitação ou do acordo dos súbditos. Se a poesia de Arménio Vieira não ambiciona fazer ciência política, ela admite neste ponto um uso cívico de cariz libertário; entendido à luz de outras afirmações do autor, este poema será menos uma narrativa escatológica de espírito ou propósito anarquista do que a defesa de um contrato social através do qual a necessária delegação de poderes não acarrete quaisquer formas de mistificação ou de prepotência<sup>330</sup>. O verso que retoma Jorge de Sena, segundo o qual *ressuscitaremos* do sono mas *não da morte*, tem o valor de uma promessa de desmistificação e, digamos, de secularização do exercício do poder. Se não pertence ao âmbito do sagrado e do transcendente, como protesta a Epístola de Paulo de Tarso aos Romanos<sup>331</sup>, o poder não deve supor-se possuidor de virtudes divinas – e não pode, no seu plano intrinsecamente secular, prometer a superação futura da nossa mortalidade<sup>332</sup>.

As milícias que desfilam pelas ruas da cidade, em “Como Roma foi incendiada nos primórdios da Era de Cristo”, são um exemplo ostensivo das encenações em que o poder se celebra a si mesmo; a demonstração ritualizada da ordem e da força procura agir na letargia cívica como fator de adesão reverente ou temerata. Mas ao poeta compete observar estas exhibições com a distância crítica que Edward Said atribui ao intelectual exilado no (seu) mundo, consciente das leis e dos processos históricos que estão na origem do poder:

Olhamos para o mais impressionante dos poderes em termos das suas origens e da sua eventual direção; não nos deixamos amedrontar pela personalidade augusta ou para a magnífica instituição que, para um nativo, para alguém que sempre viu (e, como tal, venerou) a pompa, mas não forçosamente as suas mais humildes origens *humanas* das

---

<sup>330</sup> Esta hipótese não compreende, portanto, a alegação de José Mário Branco segundo a qual “Bem usado/ Mal usado/ O poder é prepotente”, conforme o refrão de “Poder”, canção do álbum *Resistir é Vencer* (2004).

<sup>331</sup> Cite-se a Bíblia Almeida (Revista e Corrigida) usada por João Vário: “Toda a alma esteja sujeita às potestades superiores; porque não há potestade que não venha de Deus; e as potestades que há foram ordenadas por Deus” (Rm 13,1).

<sup>332</sup> Uma leitura católica deste preceito diria que só a Jesus de Nazaré, enquanto Cristo e senhor do perdão, pertence o poder de libertação, não da morte do corpo, mas da chamada *morte eterna*, essa que, causada pelo pecado, impede a alma de gozar da presença de Deus: “Jesus Cristo, Verbo feito carne, enviado «como homem para os homens», (...) consuma a obra de salvação que o Pai lhe mandou realizar (cf. Jo 5,36; 17,4). Por isso, Ele (...) completa e totalmente confirma (...) que Deus está connosco para nos libertar das trevas do pecado e da morte e para nos ressuscitar para a vida eterna”. (Cf. “Constituição Dogmática. A Revelação Divina”, in *Consílio Ecuménico Vaticano II – Documentos Conciliares e Pontifícios*, 11.ª ed., Braga, Editorial O. A., 1992, p. 222).



quais ela deriva, compele muitas vezes ao silêncio e à subserviência aturdida. (Said 2000: 60-61).

No século primeiro ou no vigésimo século, em todos os tempos e em todos os lugares, a máscara litúrgica da honradez e da lisura pode esconder um rosto vil e despótico, seja a podridão de Roma ou Helsenor, seja “a peste/ que vai nos fundamentos” da cidade da Praia. É este também o sentido que Ana Mafalda Leite encontrou na alegoria de *O Eleito do Sol*: “comum a todos os homens e épocas”, o carácter maravilhoso e exemplar desta narrativa permitiu que em nenhum momento da sua recensão crítica ao primeiro romance de Vieira se referisse a sociedade cabo-verdiana coeva (cf. Leite 1994: 160-162). Atemporal e atópico, portanto, este fenómeno do poder, cujas condicionantes viajam no tempo e no espaço, autoriza a localização na Roma imperial de uma ocorrência observada na Praia independente. Ao mesmo tempo, esta estratégia garante a mediação crítica e estética com que Arménio Vieira pretende evitar a (já citada) *expressão direta, meramente informativa* – substituída por essa *metaforização do discurso que universaliza o pensamento*.

#### COMO ROMA FOI INCENDIADA NOS PRIMÓRDIOS DA ERA DE CRISTO

**Esta cidade não merece estar de pé  
nem mais um dia!  
Quem admira estas águias e togas romanas  
por certo ignora a peste  
que vai nos fundamentos.  
A cloaca vil das cortesãs!  
O cu untuoso de Tigelinus  
o mais sacana dos meus lacaios!  
A cadela viciosa da minha mãe  
útero gasto pelo coito!  
A garganta melíflua de Petronius  
que me finge tantos aplausos em público  
para melhor se rir da minha lira!  
Que nenhuma criatura pois, mulher ou homem,  
se aqueça mais ao sol das minhas ruas!  
E correndo tais pensamentos  
na coroada frente de César  
no mesmo dia Roma ardia  
por mandado de Nero, o Imperador. (P: 94).**

A *Estética* de Monroe Beardsley descrevia a metáfora como um “poema em miniatura” e tomava-a como modelo de toda a interpretação literária. Em “Metáfora e semântica do discurso”, Paul Ricœur parte destas hipóteses de Beardsley para propor o alargamento da explicação do mesmo tropo “a entidades mais vastas” – como a totalidade de um poema... ou de uma ficção narrativa (cf. Ricœur 2001: 128-131). O apelo de Ricœur parece adequar-se não apenas a este “Como Roma foi incendiada...”, mas ainda ao romance *O Eleito do Sol*, outra *metáfora*

*continuada* – ou alegoria, na designação de Quintiliano e da crítica a este romance – sobre o exercício do poder despótico. O que exige o poema de Vieira em análise não é, porém, a comutação simples de ‘Roma’ por ‘Praia’; de facto, quando entendemos a deslocação histórica como um processo metafórico que, recorrendo agora a uma sinédoque, substitui a denotativa ‘Praia’ pela conotativa ‘Roma’, o significado desta ‘Roma’ abandona no mesmo gesto a referência à cidade imperial para convocar, em vez desta, os trans-históricos e atópicos “«desvios totalitários» do exercício do poder”, como escreve João Vário no prefácio ao *Exemplo Precário*.

A observação de Vieira acerca do gravador de Michel Laban permite entretanto perceber outro motivo da deslocalização histórica encenada neste poema: refiro-me ao desconforto da crítica ao regime político cabo-verdiano saído da Independência. Ainda que não possamos avaliar o peso relativo das objetivas pressões policiais ou das subjetivas objeções de consciência eventualmente envolvidas nesta escolha, devemos recordar que se trata de uma opção criativa bastante comum em obras produzidas no seio de regimes totalitários. É o caso exemplar de *Câu Kiên: Um Resumo*, de Fernando Assis Pacheco, publicado em 1972, e reeditado, já em 1976, com o título *Catalabanza Quilolo e Volta*: depois do 25 de Abril, explicava o autor em nota a esta segunda versão, “a toponímia vietnamita, e outros disfarces de circunstância, já não [tinham] razão de ser” (Pacheco 1976: 5)<sup>333</sup>.

Contemporânea do ciclo de poemas em apreço, a narrativa ficcional de *O Eleito do Sol* assenta justamente neste processo de migração histórica. A crítica a este romance, cabo-verdiana ou estrangeira, não deixou de assinalar a *alegoria* inscrita na transposição da situação política cabo-verdiana para o Antigo Egipto. Danny Spínola aponta a semelhança da sociedade egípcia ficcionada em *O Eleito do Sol* com “a burocracia, o centralismo, a prepotência, a presunção, o luxo (...) e a repressão” presentes no Cabo Verde contemporâneo; enquanto “superação da realidade pura”, é a *imaginação*, uma categoria central na obra tardia de Arménio Vieira, que “confere, indiscutivelmente, um valor literário e estético” a este romance (Spínola 2004: 276). Na esteira de Spínola, J. L. Hopffer C. Almada reitera que *O Eleito do Sol* procede à “transplantação da realidade” cabo-verdiana,

ou melhor, de qualquer sociedade submetida a poderes autoritários e/ou totalitários (a onnipresença do Estado e dos seus agentes, os jogos palacianos do poder, o ambiente concentracionário, a miséria e a insolúvel dependência em relação aos maiores, etc.) para

---

<sup>333</sup> Esclarece ainda a mesma nota: “*Catabalanza, Quilolo e Volta* é basicamente a versão original de um título que publiquei em Maio de 1972, *Câu Kiên: Um Resumo* (...). Reposto o texto tal como era, junto agora alguns poemas, todos da mesma época e quase todos considerados para o *Câu Kiên*, mas então eliminados” (Pacheco 1976: 5). Sobre a prudência inscrita no discurso oracular, já falava Plutarco ao explicar *Por Que Razão a Pítia Já Não Dá Oráculos em Versos*: “Havia naturalmente assuntos em que era conveniente que os tiranos ficassem na ignorância, e os inimigos nada pressentissem. Envolvia-os [aos oráculos], pois, em palavras incertas e ambíguas, que ocultavam a sentença aos outros, mas não escapavam ao próprio, nem passavam despercebidas aos que dela precisavam e que estavam atentos” (Plutarco *apud* Pereira 2005: 504).

uma realidade aparentemente longínqua. Aparentemente, porque todo o romance é um fresco absurdo e virtual sobre as expectativas mais profundas da sociedade cabo-verdiana, quer dizer, maiores liberdades cívicas e relações menos cínicas entre o Poder e os cidadãos. (Almada 1998c: 172).

O interesse de Arménio Vieira pelas faculdades deste processo retórico estão já presentes, como vimos, em “José e os seus irmãos”. Aqui, tomava-se de empréstimo o cenário da caverna mitológica invocada por Platão – ou seja, do “exemplo clássico de alegoria metafísica” (Moisés 2006: 16) –, para o reproduzir numa espécie de alegoria de segundo grau. Quanto às leituras cabo-verdianas de *O Eleito do Sol*, elas não serão alheias à lição do estruturalismo francês e do prestígio que nele (re)encontra a figura da alegoria; a crítica de Manuel Veiga, em particular, como os primeiros ensaios de José Vicente Lopes, J. L. Hopffer C. Almada ou Danny Spínola, praticam amiúde uma semiologia onde a *metáfora* e a *alegoria* assumem um papel determinante. Num exercício exemplar de interpretação dialética deste romance de Vieira, Manuel Veiga estabeleceu uma oposição entre o Poder, representado pelos oponentes Ramósis e Amenófis, e o Saber, encarnado na figura pícara e heroica do escriba eleito pelo deus do Sol.

Ora, se diferentes considerações de Vieira atribuem a esta metaforização continuada do discurso a superação das coordenadas cabo-verdianas, evitando um excessivo confinamento semântico, ela não deixa de incluir esses “sinais reveladores do pensamento pretendido” que, segundo Heinrich Lausberg, são próprios da “alegoria imperfeita” (a que Retórica antiga chamava *permixta apertis alegoria*)<sup>334</sup>. As referências ao hibridismo genético dos egípcios, a rígida estratificação social, a repressão política e a miríade de movimentos sociais contestatários ou, em particular, as discussões em torno da reforma ortográfica, entre outros, contribuem para localizar esta narrativa no contexto sociopolítico que se seguiu à independência de Cabo Verde.

À semelhança de “Também os deuses”, o poema “Isaías, profeta de Deus” anuncia o fim do tempo cíclico em que a liberdade, o bem ou a vida incessantemente se revezam com a servidão, o mal ou a morte. A primeira parte do poema faz uso de duas qualidades da *árvore*, a solidez e a durabilidade, e da *águia*, a deslocação e a elevação perseverantes, presentes nos três livros atribuídos a Isaías; a segunda parte, idêntica à versão original da segunda estrofe de “Também os

---

<sup>334</sup> Cf. Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, trad. e pref. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 249. Veja-se, como exemplo da semiologia cabo-verdiana, o ensaio “Signos e símbolos em Jorge Barbosa: uma tentativa de análise semiológica” (1989), de Manuel Veiga. Este último exercício intitula-se precisamente “A alegoria do Poder e do Saber em *O Eleito do Sol*, de Arménio Vieira” (in *A Sementeira*, Linda-a-Velha, ALAC, 1994). A estes dois símbolos, representados por Ramósis e Akenaton, respetivamente, Ana Mafalda Leite acrescenta o do Amor, prefigurado por Hatshepsut (cf. Leite 1994: 261).

deuses”, recorre ao Apocalipse do mesmo profeta judaico para vaticinar a destruição da mudança ilusoriamente concebida como *eterno retorno*<sup>335</sup>:

#### ISAÍAS, PROFETA DE DEUS

Um dia transportei minha atenção lá onde o tempo  
devia ser uma árvore segura no solo e na rocha  
Mas o que vi foi uma águia voando com uma raiz na boca

Se uma primavera vai e volta  
e após ela o verão (e isso é coisa já antiga)  
um tempo há de vir  
devorando o ciclo das estações

E as pedras que foram erguidas  
à crista das montanhas  
se amontoarão cá em baixo  
ao lado de outras pedras. (P: 92).

A análise deste poema proposta por José Vicente Lopes incide sobre o tema da relação do homem com o tempo, “aspeto basilar na poesia de Arménio Vieira”. A lição deste crítico aproxima-se da constatação de Sá de Miranda: a natureza renova-se em cada ano; para o homem, porém, a cíclica destruição dos anos *é sem cura*. As referências de Vicente Lopes ao mito de Sísifo e à “eterna disputa entre Eros e Tanatos” confirmam esta interpretação atenta aos mitos clássicos e debruçada sobre a condição humana. A devastação das montanhas, por exemplo, será entendida, neste caso, como o outono e o inverno que arruinam aquilo que a primavera e o verão haviam edificado. Assim, o fim do “ciclo das estações” não teria um carácter apocalítico, e portanto geral, mas antes contingente, porque particular, relativo à morte de cada um.

Menos trágica do que a derrota definitiva que nos impõe Tanatos será a imagem repetida das “figuras emblemáticas, tais como profetas, reis, etc.”, que, a “determinado momento”, se veem apeadas “dos seus pedestais” (Lopes 1987: 25). É a partir desta observação de José Vicente Lopes que procurarei deslocar a interpretação deste poema para um campo marcado pelo seu contexto literário e político.

Em primeiro lugar, julgo ser proveitoso proceder a uma distinção entre as figuras do rei e do profeta, que o ensaísta cabo-verdiano envolve na mesma categoria. Se há personagens históricas

---

<sup>335</sup> Refiro-me aos versículos “Porque o que escapou da casa de Judá, e ficou de resto, tornará a lançar raízes para baixo, e dará fruto para cima (...)” (Is 37,31), “(...) os dias do meu povo serão como os dias da árvore (...)” (Is 65,22) e “(...) os que esperam no Senhor (...) subirão com asas como águias: correrão, e não se cansarão, caminharão, e não se fatigarão” (Is 40, 31); e ao chamado Apocalipse (do segundo livro) de Isaías (Is 24-27; 34-35), um texto fundamental para o *The Waste Land* de T. S. Eliot, e onde se lê que a terra “cairá, e nunca mais se levantará” (Is 24, 12).

ou míticas detentoras do poder simpáticas a Vieira, como são os casos do rei de Tule ou do príncipe de Helsenor, é porque há nelas uma consciência e um destino trágicos que relativizam esse poder: “David é Rei e forte, porém chora”, diz o verso citado por Vicente Lopes. Diferente é o caso de Nero ou de Henrique VIII, que são apenas exemplos de prepotência e hipocrisia. Ora, se não é explícita no texto de Vieira a referência ao quarto Poema do Servo<sup>336</sup>, é evidente que a fealdade, a perseguição e o sofrimento a que este Messias está destinado o afastam da figura do rei poderoso e idolatrado. Assim, o perfil do profeta acolhido por Vieira, denunciador dos desmandos dos súbditos e dos senhores, como Isaías (cf. Is 1,16 e 1,23, respetivamente), e por isso desprezado e perseguido, como Elias (cf. 1 Rs 19,3) ou o próprio Jesus de Nazaré (cf. Jo 4,44)<sup>337</sup>, não pode confundir-se com o perfil de Nero ou de Henrique VIII.

Convirá depois, como teria sido útil a Danny Spínola<sup>338</sup>, considerar, neste caso, o contributo dos textos de Isaías para a interpretação de um poema justamente intitulado “Isaías, profeta de Deus”. O uso de uma linguagem simbólica, metafórica e apelativa, dirigida a uma sociedade e a uma classe política que parecem ter esquecido os valores do bem e da justiça, conforme Tiofe e o último Vário, oferecem ao título de Vieira uma matriz cívica que deve ser considerada – e que a entrevista a Michel Laban viria ratificar. À semelhança do que percebemos em “Também os deus”, o que o Isaías de Vieira parece vaticinar é a queda futura e inevitável dos sistemas políticos baseados em governos – sejam eles quais forem. O caso circunstancial, que o autor lança para a arena semântica do poema, tem que ver com a ação do primeiro governo de Pedro Pires e do PAICG. Anarquista ou apenas céptico, o autor destes poemas poderia subscrever a sentença de Jorge Luis Borges: “Creio que, com o tempo, merecemos que não haja governos” (1998b: 401).

A expressão “Um dia”, repetida no início e no fecho do citado “Glória”, de Jorge de Sena, abre os poemas “Isaías, profeta de Deus” e o subsequente “Destruição pelo fogo”. Em ambos os casos, esta locução adverbial de valor temporal não anuncia o momento da escuta de Deus, como

---

<sup>336</sup> Ao contrário do que sucede em “Analogias”, do volume *Mitografias*, e onde se lê: “O profeta Isaías deixou sinais/ de que Jesus Cristo era o Messias”. Vieira adota nestes versos a interpretação tradicional que identifica o *Servo do Senhor* anunciado por Isaías com a figura de Jesus de Nazaré, como explica Amílcar Amaral: “Toda a tradição cristã e a quase totalidade dos especialistas nos estudos bíblicos concordam em que esse «Servo do Senhor» é a mais perfeita imagem antecipada do futuro «Messias»-Salvador, isto é, de Jesus Cristo” (Amaral 1988: 161). Uma interpretação mais recente, contudo, admite que esta figura possa representar todo o povo da casa de David, conforme escreve Herculano Alves: “Tem-se discutido se o *Servo do Senhor* é um personagem coletivo ou uma pessoa singular, se é uma personificação de todo o povo sofredor, etc. O *Servo do Senhor* pode significar este povo (coletivo) dominado e humilhado por povos poderosos, sobretudo os babilónios” (Alves 2012: 38).

<sup>337</sup> Conforme as narrativas de Mateus 13,53-58, Mc 6,1-6 e Lc 4,16-30.

<sup>338</sup> Spínola apresenta a primeira estrofe deste poema como exemplo da vertente mística, inconsciente, fantástica e enigmática de Vieira; tais associações alógicas – “tempo por árvore, tempo por água” – sugerem, “no entanto, a incerteza, a precaridade, a virtualidade e relatividade das coisas” (Spínola 2004: 288). A leitura que proponho crê que o confronto com o hipotexto bíblico (e com outros versos do autor) pode tornar menos *incerto* ou *relativo* o sentido do poema “Isaías, profeta de Deus”.

sucede nos profetas bíblico, mas refere-se uma quase epifania, que revela aquilo que permanecia oculto.

A partir de “Destruição pelo fogo”, José Vicente Lopes insinua a secularização dessa revelação ao fazê-la decorrer, com acerto, da introspeção e da autocrítica do sujeito poético. Os pés inamovíveis do velho rei que fala neste poema são como as raízes da árvore que a força e a independência da águia devem arrancar; considerando uma pirâmide social em cujo vértice assentasse a coroa real, a *persona* que fala neste poema opta por proceder à *destruição pelo fogo* a partir desse “ponto mais alto” – a sua própria cabeça<sup>339</sup>. O impulso destrutivo é essa *monotonia* que apenas o fogo catártico pode debelar; em outros poemas de Vieira, a fantasia levantará das cinzas a oliveira do Erectéion, a Fénix da poesia, *liberdade livre*.

## PARÁBOLA

Por esse tempo, um monstro, a Esfinge, devastava os arredores de Tebas, devorando os viandantes que não adivinhavam os seus enigmas (...)

Sobre o desenho de um templo  
traço o poema e digo:

é néscia a palavra  
é fífia o som  
é vazia a garganta

Falsa é a voz que vibra o santuário  
– a besta de Tebas ocupa já  
o plano mais alto  
no pedestal dos deuses

Tudo encenado e em ato  
(Oh, não falte quem engula  
o oráculo e a hóstia!)

COM ÉDIPO AUSENTE  
– TAL É A MISTIFICAÇÃO DA PALAVRA (P: 95).

Se um título como “Parábola” invoca o mais atuante tropo dos evangelhos, a epígrafe que se lhe segue, sobre a Esfinge que “devastava os arredores de Tebas”, chama ao poema as mais antigas narrativas dos Labdácidas. A circunstância exposta no poema confirma a referência à Tebas que, antes da chegada de Édipo, permanece ameaçada pelos enigmas e as sentenças da Esfinge. Quanto ao título “Parábola”, ele cumpre-se na narrativa moralizadora protagonizada por personagens humanas. Mas podemos acrescentar-lhe o sentido da “alegoria imperfeita” acima

---

<sup>339</sup> Trata-se de um reino (ou de um rei, seu duplo) que fala na primeira pessoa, como acontece no monólogo de Nero que ocupa quase todo o “Como Roma foi incendiada nos primórdios da era de Cristo”.

referido, já que “o discurso do pregador religioso”, diz o autor a Michel Laban (1992: 529), tem ali a função de ocultar a acusação ao discurso “do político”.

O texto em análise refere explicitamente os discursos das sibilas ou dos pregadores religiosos (“o oráculo e a hóstia”) e os enigmas da Esfinge (“a besta de Tebas”); em comum, eles têm o *templo* como espaço de reverberação e a *mistificação* como resultado. A ação de Édipo consistiria na desconstrução destes enunciados e na conseqüente desativação do culto temeroso que lhes é prestado. Aqui, como em “Também os deuses”, o poder assenta os seus alicerces na fé e na reverência dos súbditos. Ora, se a poesia panfletária tinha como propósito a denúncia da miséria, da repressão ou da injustiça social, esta série de poemas assume a missão libertadora confiada a Édipo, enquanto denúncia da inaniidade e do embuste que definem o discurso do poder (“é fífia o som/ é vazia a garganta”)<sup>340</sup>.

Mas os elementos reunidos no poema podem, se observados sob outra perspectiva, tornar menos evidente a lição desta “Parábola”. Isaías, profeta de Deus, foi um devoto ministro do antigo templo de Jerusalém; Édipo, vencedor da Esfinge, foi um avisado consulente do oráculo de Delfos (e Apolo não errou a previsão do parricídio). Assim, talvez devêssemos considerar a distinção entre a linguagem dos profetas e das sibilas, metafórica e vaticinadora, e o discurso “do sacerdote religioso” e “do político”, este sim, mistificador e atemorizante. Aliás, como testemunham o anterior “Isaías, profeta de Deus” ou os posteriores fragmentos do “Canto do crepúsculo” (um poema de interpretação da poesia de João Vário), a metaforização que Vieira inscreve na abertura do seu canto não recusa essa tradição oracular e profética, e cuja vertente gnóstica, também patente nos evangelhos (canônicos ou apócrifos), privilegia justamente a *parábola*.

O poeta é um hierofante e um legislador não reconhecido do mundo, disse Percy B. Shelley num ensaio que ecoa na *ars poetica* de Arménio Vieira<sup>341</sup>. E é neste sentido que o poeta caboverdiano parece aceitar a possibilidade de uma *gramática* subversiva, a um tempo metafórica e desmistificadora, capaz de desvelar e esboroar a oposta *gramática* do sistema, ou seja, do logro em que assenta o poder – religioso, político ou outro. Vieira dá ainda razão ao receio que Nietzsche registava no *Crepúsculo dos Ídolos*<sup>342</sup>: mesmo no limite das experiências mais radicais da linguagem (pense-se em Paul Celan, por exemplo), é ainda através da crença numa gramática e no que nela sempre há de normativo – como se de uma Lei divina se tratasse – que o poeta recusa

---

<sup>340</sup> Recorde-se, para o período colonial, o logro que circulava no coração do império quando se dizia dos caboverdianos: “São portugueses do Ultramar!” (Vieira 1992: 521). A Esfinge que ocorre neste poema distingue-se, portanto, daquela que, como no “Edipo y el el enigma”, de J. L. Borges, guarda o enigma da condição humana até à chegada do neto de Lábdaco.

<sup>341</sup> “Os poetas são os hierofantes de uma inspiração inapreendida; os espelhos das gigantescas sombras que a futuridade lança sobre o presente; as palavras que exprimem o que não compreendem; as trombetas que conduzem à batalha e não sentem o que inspiram; a influência que não é movida, mas move. Os poetas são os legisladores não reconhecidos do mundo.” (Shelley 2001: 87).

<sup>342</sup> Cf. *Crepúsculo dos Ídolos*, “A «razão» da filosofia”, 5: “Receio que não nos livremos de Deus, porque ainda cremos na gramática...” (Nietzsche 2002: 33).

o niilismo e procura retardar o silêncio e a morte que nos aguardam. A revolta de Vieira manifesta-se, portanto, não através da rasura ou da subversão da gramática da Lei (como sucede em Vário e, de modo distinto, em Tavares), mas pela recusa ou pela refutação das suas asserções. Assim, no plano da linguagem, Vieira opta por fazer uso das armas pragmáticas e prosaicas do inimigo; será também por esse motivo que o seu surrealismo conceptual abandonou progressivamente o discurso metafórico que caracteriza, por exemplo, a poesia de um *maestro* como André Breton.

## II.2.5. A herança romântica e o viajante sem passaporte

*REINALDO – De onde vens?*

*TRISTÃO – Nenhures.*

*CARRALDO – Um compatriota.*

*REINALDO – Sim. Um compatriota.*

Daniel Jonas

“Nemo”, o poema lido a Michel Laban para ilustrar a condição atópica do exílio existencial, surge na abertura do caderno “Poesia 3 – Após 1981”. A antecede-lo, encontra-se apenas “Não há estátua que preste na minha cidade”, onde o poeta lamenta o desprezo a que a sua poesia vinha sendo votada no círculo literário da cidade da Praia. Vieira zarpa então no microcosmos itinerante de Nemo para não mais regressar à insula da poesia *apenas* cabo-verdiana, como destacava Tiofe no congresso de Paris. À semelhança do artificioso Capitão que, sem infância ou juventude conhecidas<sup>343</sup>, sobrevive sob o nome de “Ninguém”, Arménio Vieira habita agora esse lugar que, sem as fronteiras das pátrias, tem a morte por condição particular e universal:

NEMO

Por certo  
nenhum país era o teu

Cada fragmento de terra  
rua ou caminho,  
era-te degredo  
e lugar de contenda

Viajante

---

<sup>343</sup> A nacionalidade do submarino *Náutilus* permanece desconhecida no romance de Júlio Verne: “Não sei reconhecer a que nação pertence. Não tem a bandeira içada”, responde Ned Land a Conselho. Este acreditava que Nemo era “um génio incompreendido, que, farto das deceções da terra, se tinha refugiado naquele meio inacessível, onde os seus instintos atuavam livremente” (cf. Verne s./d.: 290 e 8). Sobre a maturidade como exílio do paraíso da infância, diz uma anotação do *Livro do Desassossego*: “É a última morte do Capitão Nemo. Em breve morrerei também. Foi toda a minha infância passada que nesse instante ficou privada de poder durar” (Pessoa 2011: 268).



sem passaporte  
buscavas a Pátria  
na Morte (P: 112).

A infância perdida, a vida cindida pelo tempo, a terra fragmentada pelo conflito, sem pátria divina a que aportar enfim, este viajante solitário não é apenas o Polifante que, nas *Mitografias*, “não tem pátria, por opção”. Ele encontra-se antes na condição do Robinson que, submerso *No Inferno* da ficção, se vê sujeito ao mais radical *dépaysement*: “Estranho ao mundo, indiferente à vida, perdido nalgum ponto do universo, prisioneiro por dentro e por fora, porventura louco ou talvez nem isso. Sem substância, nem forma, nem atributos. Em suma: não existo, nem hipótese sou de coisa alguma” (NI: 52). A ideia de exílio aqui enunciada não é já autobiográfica, implicando a deslocação física num espaço transnacional, como sucede em João Vário e José Luiz Tavares, avatares do Camões invocado no primeiro *Brumário*: “«Estar só entre as gentes»,/ magnífica antítese,/ nada melhor do que isto./ Quem o disse e na pedra o gravou/ foi um Camões errante e amoroso” (B: 14). Trata-se agora, em rigor, de uma categoria especificamente existencial e ontológica. As fontes religiosas e filosóficas desta condição poderiam partir da narrativa bíblica da expulsão do Paraíso, no livro do Génesis, e da sua leitura gnóstica ou maniqueísta; como poderiam chegar ao campo secular do Existencialismo, onde Meursault, *o estrangeiro* de Albert Camus, é já o órfão Ivan Karamázov sem pai penalizador<sup>344</sup>.

Outros aspetos da condição do exilado do mundo podem identificar-se com o estatuto do poeta e da poesia conforme ele se afirma na obra de Vieira. A propósito do sistema literário caboverdiano e dos debates nele havidos pela década de 1970, ficou já dito que, à margem dessa circunstância, a solidão de Silvenius acusa ainda certo gosto Romântico – ou Simbolista, ou Surrealista, conforme os seus mestres da língua francesa. A estas heranças serão dedicadas algumas das próximas páginas.

É possível, aliás, invocar um outro género da *solidão do artista* que transcende as referidas épocas ou correntes artísticas. A sua origem poderia situar-se em diferentes modos da misantropia budista ou cristã, como entre os místicos ou os ascetas que seduziram Arthur Schopenhauer; ou na filosofia antiga, como entre os seguidores de Diógenes, o Cínico, ou mais moderadamente no estoicismo tardio de um Séneca ou um de Marco Aurélio: “Recolhe-te em ti mesmo”, diz este no Livro VII dos *Pensamentos*<sup>345</sup>. Mas também as artes e as literaturas se declaram amiúde afastadas

---

<sup>344</sup> O esvaziamento identitário de Vieira, por seu lado, precisará de superar a tentação do silêncio para inscrever no tempo as suas próprias *mitografias* (cf. “Noite de vampiro”); como Robinson, é na memória pessoal e cultural – literária, em primeiro lugar, mas também filosófica, religiosa ou histórica – que deverá respigar a semente e a matéria-prima da lavra e da construção poéticas.

<sup>345</sup> A ética social de Marco Aurélio afasta-o, no entanto, da simples misantropia: “Tem cuidado, não sintas nunca a respeito dos misantropos o que os misantropos sentem a respeito dos outros homens” (cf. Marco Aurélio 2008: 88). O romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho, trata do conflito entre as convicções filosóficas e os gostos pessoais de Lúcio Valério Quíncio, duúnviro de Tarcisis, na Lusitânia, e as

do mundo e do homem comum. Vinte séculos antes desse divórcio entre a arte e o público que associamos a um Baudelaire ou aos Modernismos novecentistas – “Onde quer que as jovens musas se apresentem, as massas escoiceiam-nas”, sentenciava Ortega y Gasset (2008: 64) –, já o latino Horácio cunhava o conceito do *Odi profanum vulgus*, o mesmo que o renascentista António Ferreira “repete até à saciedade, através de toda a sua obra”<sup>346</sup>. É na Ode I do Livro III do venusiano que se colhe o destino solitário dos *Poemas Lusitanos*: “Sujeitas sempre ao tempo obras humanas/ Coa novidade aprazem; logo em duro/ Ódio e desprezo ficam: ama o seguro/ Silêncio, fuge o povo, e mãos profanas”, lê-se na segunda estrofe o soneto 1, “Livro, se luz desejas, mal te enganas” (Ferreira 1998: 57).

É certo que, se confrontado com Vário, Arménio Vieira se mantém, no plano da linguagem, muito mais próximo do uso corrente da língua portuguesa. A sua extravagância decorre de uma imaginação subversora que não passa, contudo, por esses arrabaldes da linguagem que percorrem os *Exemplos* (o que está muito de acordo, aliás, com a tese de Borges a respeito da incompatibilidade entre a retórica e a imaginação). Mas o seu universo de referências – literárias, filosóficas, históricas ou religiosas – é cada vez mais erudito e, portanto, impopular. Secundando outro juízo expandido por Vário, também Vieira reitera essa tautologia segundo a qual “[o] escritor escreve como escreve”. E de nada lhe valeria escrever de outro modo, porquanto “jamais houve poema que (...) [a multidão] quisesse ouvir” (PVS: 124)<sup>347</sup>.

Diferentemente de João Vário, que viveu o exílio “enquanto condição *real*”, Vieira pode representar o caso do intelectual *exilado porque não-acomodado* de que fala Edward W. Said: vivendo em dissonância e “em conflito com a sua sociedade”, expatriado “no que diz respeito aos privilégios, ao poder e às honras”, dir-se-ia que, para o intelectual Arménio Vieira, “o exílio nesta aceção metafísica é o desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando os outros” (Said 2000: 55).

---

decisões políticas que, contras as suas convicções, é por vezes obrigado a tomar. Incapaz de conciliar estas duas forças, vê-se por fim exilado da sua cidade. A cena do encontro de Lúcio com Marco Aurélio, em Roma, é marcada por esta aprendizagem difícil, posta na boca do imperador: “Nunca demonstres, por atos ou omissões, que estás longe do sentir do povo. Poderias romper um equilíbrio fixado na ordem natural das coisas em que as tuas convicções interviriam como um mero capricho pessoal, alheio e perturbador” (Carvalho 1984: 187).

<sup>346</sup> Além do oitavo verso do Soneto I do Livro I, Maria Helena da Rocha Pereira encontra envios a este tema no primeiro verso da Ode I do Livro 1, no v. 1 da Ode V do Livro I e em vários passos das Cartas (I, 5, 49-51; I, 6, 86-87; I, 10, 26). (Cf. *Alguns Aspectos do Classicismo de António Ferreira*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos/FLUC, 1960, p. 84). Se as reservas de quem se dirige a um grupo restrito de iniciados pode aproximar os propósitos de Horácio e do narrador de *O Eleito do Sol*, já o louvor de Octávio Augusto e das reformas por ele operadas na *res publica*, objeto das odes horacianas introduzidas por este mote, estão nos antípodas das simpatias anarquistas de Arménio Vieira.

<sup>347</sup> A propósito do “abismo entre os escritores superiores e o grande público”, oriundo do Romantismo e agravado no século XX, convirá citar um comentário moderador de Erich Auerbach: “Acreditou-se (...) que se tratava de uma situação necessária e inevitável, que tinha existido em todos os tempos: que um grande poeta ou um grande artista não pode, necessariamente, ser compreendido pela maioria dos seus contemporâneos, que seu gênio só se pode revelar às gerações futuras; trata-se, porém, de um erro”. Sempre houve escritores de gênio não reconhecidos; porém, “como regra quase geral (...), trata-se de um fenómeno particular do último século, antes das guerras mundiais” (Auerbach 1970: 238).

Cabe retomar agora as linhas de força que Fernando J.B. Matinho (1986) encontrou na poesia de Arménio Vieira: são elas, conforme ficou registado, a encenação do “poeta maldito” e o frequente estabelecimento de “relações intertextuais”. A conexão destas duas práticas conduz a uma verificação inevitável: a presença da figura do poeta esconjurado em diferentes tempos e lugares há de ser, um tanto paradoxalmente, um modo de superação da mesma maldição e consequente solitude. É nesta comunidade espiritual, onde vivem mais (os) mortos do que (os) vivos, que esse vate de perfil romântico e surrealista encontra um espaço de partilha e reconhecimento.

Ora, o particular prestígio das afinidades eletivas de Vieira resulta com frequência da mesma aversão e sedução pelos avatares do Mal. Como (indiretamente) sugere Maria Luísa Baptista (2007), o cabo-verdiano encontra parte fundamental da sua família poética entre os chamados poetas satânicos, ou seja, entre as rebeliões oitocentistas guiadas por um Byron ou um Baudelaire. Citando um dos metapoemas das *Derivações do Brumário*, poder-se-ia dizer que, nesta obra, “entraram as almas” de que o poeta se recordou, “acaso poucas, mas infernais, posto que os malditos não cabem no Paraíso” (DB: 125).

É no capítulo “Conversa com o Diabo”, do romance *No Inferno*, que o interlocutor de Robinson se apresenta como “o maior de todos os poetas, a fonte da grande poesia” (NI: 98). Ainda que não assine qualquer poema, a poesia que nele encontra inspiração vai assinada por Lord Byron, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gomes Leal ou Léo Ferré. Os sinais desta filiação encontram-se disseminados pela obra de Vieira, desde a explícita dedicatória de “Não há estátua que preste na minha cidade” ao autor de “Ni Dieu, ni maître”, (mas “em saudação a todos os anarcossurrealistas”), até ao diálogo subliminar com o Gomes Leal do soneto “A Águia”<sup>348</sup>.

Uma referência a Lord Byron surgira, entretanto, momentos antes da citada revelação do Diabo, quando este recorda que o autor de *Manfredo*, uma das suas “almas preferidas”, morou na mansão onde Robinson se encontra aprisionado, na vila de Sintra; não se trata agora, porém, do Paraíso que Byron ali achou<sup>349</sup>, mas do seu antagónico Inferno. Também no final de *O Poema, a Viagem, o Sonho*, numa sequência idêntica ao “Canto das graças” que abre *Mitografias*, se celebra Lord Byron, “o poeta a quem Satã revelou o arcano pelo qual se ganham todos os jogos” (PVS: 128)<sup>350</sup>. Aos melhores simbolistas franceses – Baudelaire, e depois Verlaine, Mallarmé e Rimbaud

---

<sup>348</sup> O soneto “A Águia”, de *Claridades do Sul*, termina com a mesma pergunta que faz Arménio Vieira em “A que deus ou deusa”: morto o deus Pã, como anuncia “Nietzsche versus Schopenhauer versus J. C.” (M: 84), “qual será o deus novo de amanhã?”.

além disso, Gomes Leal estabelece uma ponte entre os modernos franceses das *flores do mal* e a iconoclastia, por vezes um tanto jacobina, do poeta cabo-verdiano. [Sobre o pai, diz AV a Michel Laban (517): “Eu lembrome dele, por exemplo, a recitar poemas de Junqueiro ou de Antero e de Camões”].

<sup>349</sup> Escreve Lord Byron: “Lo! Cintra's glorious Eden intervenes/ In variegated maze of mount and glen”. (Cf. *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, est. XVII, v. 3-4).

<sup>350</sup> Noutro poema deste livro, diz-se que Lord Byron “tinha a alma com que Satã anima os gatos” (PVS: 52).

– prestam homenagens vários momentos de *Mitografias*. O quarto poema das graças, conforme o título herdado de Borges, invoca a “flama de Rimbaud”, a quem Satã atribuiu o ofício da tradução do informe, e a “flauta de Verlaine”, que via nele “O mais belo dos demónios” (M: 18) – ecos delidos da inspiração homérica; desertadas as Musas, restam *As Flores do Mal*: o livro do poeta abençoado com as dores de Cristo<sup>351</sup> e “no qual Satã, por crueldade ou gozo,/ esteve quase a inscrever o derradeiro verso” (M: 11). “Baudelaire” e “Rimbaud” são depois títulos da sequência francófona de *Mitografias*; os restantes poetas nela invocados partilham o gosto pela subversão moral e pela vanguarda estética: são eles Lautréamont, Apollinaire, André Breton e Pierre Reverdy. Trata-se enfim, como ficou anotado, da horda maldita *que não cabe no Paraíso*.

### II.2.5.1. Segundo tríptico: a imitação de estilos alheios

*La chaire est triste, hélas!, et j'ai lu tout les livres.*

Stéphane Mallarmé

*Car j'imité. (...). Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas.*

Louis Aragon

A propósito da “poesia épica de reconstrução nacional ou da mitificação do passado histórico”, muito praticada pelas últimas décadas cabo-verdianas<sup>352</sup>, escreveu J. L. Hopffer C. Almada que ela não sacrifica a necessária independência estético-ideológica quando o seu autor exerce funções oficiais no estado pós-colonial. Deve-se esta situação, entre outras razões, à “tradição libertária do poeta cabo-verdiano” ou, conforme ensinou Vieira, ao “virtual suicídio do poeta quando se embrenha no ato da autêntica criação” (Almada 1998b: 163). A meu ver, a tese de Almada é mais convincente no plano estético do que no âmbito ideológico. O Corsino Fortes de *Árvore & Tambor* não abandona – ainda que atenua – as pesquisas formais inauguradas em *Pão & Fonema*, mas a doutrina nele inscrita acha-se no ortodoxo *Independência*, de Ovídio Martins: “Tudo está ligado, tudo. (...) Se o MPLA obriga os poetas a cantá-lo, é porque é um movimento verdadeiro. Onde se viu poetas cantarem movimentos reacionários, ou fascistas?”

<sup>351</sup> Cf. *Les Fleurs du Mal*, «I. Bénédiction», v. 57-58: “– « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance/ Comme un divin remède à nos impuretés ». Afirma Luís Carlos Patraquim, na sua recensão a *Mitografias*, que Arménio Vieira “se entranhou (...) de Baudelaire e, através dele, da modernidade que nos legou” (2008: 729). O satanismo de Baudelaire tem expressão exemplar em “Les litanies de Satan”, da parte “Révolte” de *Les fleurs du Mal*, e cujo refrão suplica: « O Satan, prends pitié de ma longue misère! ». Um poema de Vieira diz-nos que, “dos filhos que a Gália teve”, foi Baudelaire “o que Satã mais amou” (PVS: 89).

<sup>352</sup> Além de T. Tio Tiofe, ensaiaram este tipo de poesia Corsino Fortes, na trilogia *A Cabeça Calva de Deus*, Kaká Barboza, em *Konfison na Finata*, (escrito na língua cabo-verdiana), António de Néveda, em *Ato Primeiro ou O Desígnio das Paixões e Esteira Cheia ou O Abismo nas Coisas*, ou o próprio J. L. Hopffer C. Almada, nos poemas longos, e.g., “Praianas”, atribuídos a Nzé di Sant’ y Águ.

(1983: 32). É possível que a referência de Almada a “um certo José Lopes”, que opõe ao caso de Corsino Fortes, acuse ainda esta cedência às virtudes da *política verdadeira*<sup>353</sup>.

A asserção de Almada pode compreender-se, por um lado, enquanto homenagem aos poetas socialmente empenhados – esses que, entre as décadas de 40 e 70, marcaram a poesia moderna cabo-verdiana. Por outro lado, ela convoca um dístico de Vieira já aqui considerado e que acabámos de ver glosado por Almada: “decidi que ser poeta a sério/ implicava uma espécie de suicídio”. De entre os sentidos que estes versos podem assumir, gostaria de recuperar agora aquele que implica o apagamento do sujeito poético que se apropria de modelos alheios – quer seja para os achincalhar, em alguns casos, quer seja, como sobretudo acontece, para lhes prestar o devido preito. Trata-se de um exercício que Vieira pratica com frequência, conforme assinalaram Fernando J. B. Martinho (1986) e Gerald M. Moser (1992), e que está naturalmente relacionado com a conceção de um *poeta-leitor*.

A primeira referência bíblica do *Exemplo Geral* de João Vário constitui uma variante sobre um versículo do Eclesiastes: “Porque alegrarmo-nos na nossa obra/ é a parte que nos cabe,/ pois quem nos fará voltar/ para ver o que será depois de nós?”<sup>354</sup>. Em Arménio Vieira, contudo, é antes a experiência da receção da obra, do ato de leitura, que, ao engendrar a comunhão identitária do leitor com o autor, se torna legítimo motivo de orgulho:

Por um sortilégio de Mefisto, que o confiou a Fausto em lugar da cobiçada flor, por esse pequeno dom me fiz autor de numerosas obras, sem que de tal labor me sinta ufano, pois que por um feitiço apenas escrevi **Hamlet** do princípio ao fim, conquanto me possa orgulhar de ser Homero enquanto leio a Odisseia. (PVS: 109).

Há ainda um gosto mallarmeano nesta invocação do pacto de Fausto com Mefistófeles; no caso, em vez de alcançar o amor de Margarida (designada por antonomásia, um tropo comum em Vieira), o físico recebe de Mefistófeles a autoria de “numerosas obras” – que, a julgar pelo exemplo de *Hamlet*, poderão circunscrever-se no âmbito do cânone ocidental. E se a relação do

---

<sup>353</sup> Almada afirma que não houve, neste sentido, “um poeta oficial do Regime”, como foi o caso de “um certo José Lopes, no período colonial fascista”. O exemplo de independência expendido – “a título meramente exemplificativo” – é o de Corsino Fortes (cf. Almada 1998b: 163). Mas o mínimo que se poderia dizer é que a *um certo Corsino Fortes*, e em particular o de *Árvore & Tambor*, foi, sem dúvida, atribuída essa função; a *título meramente exemplificativo*, recorde-se o uso destes poemas na doutrinação da Juventude Africana Amílcar Cabral. Dizia Mário Fonseca, por exemplo, que Corsino Fortes poderia “ser bem melhor” poeta se “[deixasse] de lado a «apologética» da política partidária” (Fonseca apud Laban 1992: 482). Vejam-se estes versos de *Árvore & Tambor* dedicados ao MPLA (de que fala Ovídio Martins): “Sabemos Neto! pela dor muscular do poema/ Que tuas mãos colocaram/ Pedra nova nos alicerces do mundo! para que/ O mundo fosse cada vez mais livre/ A liberdade fosse cada vez mais Homem/ E o Homem! cada vez mais Sonho:/ Dar à terra a voz do povo E ao povo a voz da pátria” (Fortes 2001: 161). A pergunta de Ovídio Martins sobre os poetas reacionários ou fascistas será meramente retórica.

<sup>354</sup> A versão anotada por João Vário, nos *Exemplos 1-9* de 2000, p. 449, e que coincide com a Bíblia Almeida RC, é a seguinte: “Assim que tenho visto que não há coisa melhor do que alegrar-se o homem nas suas obras, porque essa é a sua porção; porque quem o fará voltar para ver o que será depois dele?” (Eclesiastes 3,22).

autor com a obra se vê assim destituída da alegria da sua produção, o Fausto cabo-verdiano encontra porém consolação na *re-produção* que constitui todo o ato de leitura. Identificando o autor coletivo de Lautréamont com a “mão oculta” que redige as “múltiplas folhas” do único e grande poema do mundo, como se lê no hai-kai de Arménio Vieira acima transcrito, Gérard Genette fundamentava assim o motivo do orgulho de “todo o verdadeiro leitor”:

Borges redit, ou dit, à sa manière, que la poésie est faite part tous, non par un. Pierre Ménard est l’auteur du *Quichotte* pour cette raison suffisante que tout lecteur (tout vrai lecteur) l’est. Tous les auteurs sont un seul auteur parce que tous les livres sont un seul livre, d’où il suit encore qu’un seul livre est tous les livres (Genette 1966 : 132).

Mais do que Mallarmé, Goethe, Shakespeare ou Homero, será a lição de Jorge Luis Borges, portanto, que reverbera no poema cabo-verdiano; mas é também a presença dos quatro primeiros nomes que lhe garante esse carácter borgeano. A dádiva hereditária de uma obra alheia, como em “Memória de Shakespeare”, o exercício da atribuição apócrifa, como no mesmo “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, a que poderíamos acrescentar a leitura (intensiva e extensiva) dos clássicos – são outros traços que aproximam este poema do universo de Borges<sup>355</sup>.

A leitura dos clássicos é, aliás, assunto de dois outros textos de *O poema, a Viagem, o Sonho*. Um deles abre com esta asserção altiva: “Li-os todos” (PVS: 15). E com Homero, o cego Homero, aprendeu a força do Destino; com Dante, soube que o Inferno é igual à vida; com Milton, tomou consciência do regresso ao pó; com Whitman, aprendeu o que é um bardo; porém dos fáusticos Poe, Rimbaud e Pessoa... desiste de falar. Estes três nomes regressam em “Megalomania” (PVS: 48), um poema de reação ao Prémio Camões e no qual o cabo-verdiano declara que, detentor do grande legado poético, nada lhe falta para ser o supra-Camões que escapou a Pessoa<sup>356</sup>. Conforme assinalaram Pierrette e Gérard Chandelar, este texto é exemplo do modo como, na obra de Vieira, “o íntimo e o interpessoal se conjugam infalivelmente”; trata-se, neste como noutros casos, de “um cruzamento de vozes onde a sua voz acompanha outras, anteriores mas vizinhas quanto às suas principais preocupações” (2011: 279). Assim a “voz coletiva” de que fala Filipa Leal (2010: 115) a propósito de alguns antigos *Poemas* sociais serve agora a comunidade literária que parte de Homero, com quem nasce a poesia, passa pelas visões do Inferno de Dante e Leopardi, detém-se na loucura de Shakespeare e nas visões de Rimbaud, De

---

<sup>355</sup> Estes dois textos de Jorge Luis Borges, “Memória de Shakespeare” e “Pierre Menard, autor do Quixote”, assomam aliás em outros lugares da obra de Arménio Vieira. O exercício de Menard é recusado por Robinson no capítulo “O assassino” de *No Inferno*. O primeiro conto, por sua vez, reescreve-se num texto de *O poema, a Viagem, o Sonho*: “Em Londres, com Shakespeare, vi um louco que sabia de cor os cinco monólogos de Hamlet”. Neste caso, trata-se de um homem que foi o próprio Shakespeare – “e muitos mais”. O poema termina com uma dúvida sobre a erudição do louco memorioso: “Como e quando o velho poeta soubera de um argentino chamado Borges?” (PVS: 16).

<sup>356</sup> É no artigo “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, publicado na revista *A Águia*, em 1912, que Fernando Pessoa anuncia “o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra” (Pessoa 1980: 15).

Quincey e Poe, conhece o permanente e o novo em Eliot e Pound, experimenta o licor agridoce de Whitman e Pessoa e persegue, enfim, a estrela inacessível de Camões.

“É preciso ler muita gente”, dizia Arménio Vieira a João Lopes Filho, em 1985. E acrescentava: “As influências vêm de tudo o que se lê, se ama e se preserva”. Apesar da condição exígua e periférica da literatura cabo-verdiana, que conduz à importação frequente do “instrumental técnico posto a circular noutras paragens”, o autor de *Brumário* reconhece, apesar de tudo, “que o fenómeno da imitação, ou melhor, da assimilação é comum a todas as literaturas” (Vieira 1998: 194-195).

Quanto à sua própria produção literária, o Praiense ver-se-á entretanto confrontado com um dilema criativo ficcionalmente encarnado na personagem de Robinson. Tal embaraço diz-nos que, se é certo que “«quem não lê, não escreve», ou antes, «só escreve quem lê»” (NI: 30 e 40), como repete o Diabo de *No Inferno*, é igualmente certo que o excesso de memória literária pode coartar a criação artística: “Inventa mais e cita menos” (NI: 162), exige o Diabo ao mutante Robinson (no capítulo “Dois ou três infernos” do mesmo romance). A questão aflora aliás na “Nota prévia” a esta narrativa, assinada por Arménio Vieira, e onde se lê que, “compelido a libertar-se pela escrita”, Robinson cumpre esta tarefa “com sofrível sucesso em razão de uma sobrecarga mental de informações livrescas (quicá um mero alibi)” (NI: 11)<sup>357</sup>.

Já no interior da trama narrativa, o apagamento artístico e identitário provocado pelas demasiadas reminiscências literárias tem expressão, respetivamente, nos capítulos “O assassino”, que invoca o já referido Pierre Menard, e “Impia tortorum...”, no qual Ulisses, naufragado entre Cila-Homero e Caríbdis-Joyce, se descobre prostrado numa praia de Dublin. Assim, Robinson, o memorioso – como o Funes de Borges –, encarcerado numa luxuosa biblioteca, incumbido de deslindar a sua *inefável identidade* nesse labirinto livresco, descobre “que, além de conhecer todas as obras ali presentes, era também capaz de as reproduzir de cor” (NI: 45). É o que sucede, pouco depois, quando abre o *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert:

Se eu quiser, posso reproduzi-lo de memória, mas que adiantaria isso? Para demonstrar o que é tão certo como dois e dois serem quatro? Para imitar Pierre Menard, que se pôs a copiar o D. Quixote, ignorando, intencionalmente ou não, que a obra fora já escrita por Cervantes, talvez para provar (segundo pretendia J. Luis Borges) que *não inventamos nada*, ou antes, que *se trabalha com a memória* ou, melhor dizendo, *com o esquecimento*? (NI: 47).

---

<sup>357</sup> Esta afirmação é retomada (quase literalmente) pelo narrador do capítulo “A evasão”: “Pelo que toca a Robinson, ele limitou-se a escrever contos. (...) De resto, aquela sobrecarga de livros na sua memória, em vez de beneficiá-lo, talvez o prejudicasse” (NI: 212). As outras duas razões deste insucesso serão, segundo a “Nota prévia” do autor, a caducidade do romance enquanto género literário e “a falta de uma real vocação de escritor” (considerada, esta última, “a explicação mais justa”) (NI:11).

Se não cabe aqui uma crítica da interpretação do conto do argentino por parte do narrador de *No Inferno*, interessa no entanto assinalar que, além do papel da memória e do esquecimento na criação artísticas, nele se questionam também as instâncias do *autor* e do *leitor* no processo da produção e da receção literárias. O desfecho do conto-memorial de Borges, em particular, parece antecipar algumas questões da futura Estética da Receção de Hans Robert Jauss, entre outros, e da investigação de Michel Foucault em busca das “condições de funcionamento de práticas discursivas específicas”<sup>358</sup>. É certo que, diferentemente do que pretende o filósofo francês, a personagem ‘Pierre Menard’ reivindica para si o estatuto de *autor del Quijote*; mas trata-se de um autor que se constrói numa biografia voluntarista, erudita e imitativa de outro autor, i.e., Miguel de Cervantes, e das condições criativas, digamos assim, de uma outra época, i.e., a Espanha do início de Seiscentos<sup>359</sup>.

Mas devemos regressar ao *Inferno* erudito de Arménio Vieira – para tomarmos depois três exemplos dessa apropriação de estilos alheios presente em *Poemas* e em *Mitografias*. No capítulo “Impia tortorum...”, Robinson discute com um Anjo acerca das dúvidas socráticas e das certezas cristãs acerca do Além. As fontes usadas por ambos são o Evangelho de Mateus e a *Apologia de Sócrates*. Nas suas falas, quer o Anjo quer Robinson usam paráfrases da *Odisseia* de Homero<sup>360</sup>. Quando o mensageiro de Deus o abandona,

---

<sup>358</sup> Cf. Michel Foucault, *O Que É Um Autor?*, trad. António Fernando Casais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega, 1995, p. 32.

<sup>359</sup> A sequência final da ficção de Borges coloca em ação, no espírito do leitor, a consciência do momento cultural e linguístico em que um texto é produzido. Assim, o facto de «o» *Quijote* de Pierre Menard, pensado e escrito no início do século XX, se reportar a uma época histórica passada e ao seu imaginário sociocultural, (ou à sua *Weltanschauung*), torna o texto de Menard, segundo o autor do conto-memorial, “quase infinitamente mais rico”: é esta *décalage* que acrescenta ao *Quijote* de Menard a virtude da leitura considerada à luz da contemporaneidade (por exemplo, de Bertrand Russell, quanto ao carácter do herói, ou de William James, quanto ao conceito de história). Enfim, a diferença entre o estilo de Pierre Menard, arcaizante e afetado, e o de Miguel de Cervantes, desenvolto e corrente, será a mais evidente demonstração dos efeitos da localização histórica de uma obra no processo da sua receção e da sua avaliação estética (cf. Borges 1998a 165-466). Porque no conto das *Ficções* de Borges a obra de Menard deve ser escrita no espanhol de Cervantes, tal empresa tem suscitado também a discussão teórica no âmbito da tradução literária. O fragmento de Novalis que teria inspirado Menard fundamenta aliás a pertinência desta deslocação: “Só mostro que compreendi um escritor quando puder atuar dentro do seu espírito, quando o conseguir traduzir e alterar de diversas maneiras, sem reduzir a sua individualidade” (Novalis 2000: 31).

<sup>360</sup> As citações bíblicas encontram-se em Mateus 5,8 (“*Bem aventurados os puros do coração, porque verão a Deus*”), 25,46 (“*E estes irão para o suplício eterno, e os justos para a vida eterna*”) e 26,24 (“*Mas ai daquele por quem o Filho do Homem vai ser entregue; melhor seria para esse homem não ter nascido*”); da *Apologia de Sócrates*, parafraseiam-se afirmações de 40b a 41d (“*«Haveis-me condenado, mas nada sabeis daquilo que se passa, pois se a morte é um sono, qual de nós não desejará um bom sono sem sonhos? E se, pelo contrário, a morte é uma passagem para um outro mundo, nesse caso vamos ver o que se passa aí.»*”, “*«Vamos discutir com os sábios de lá»*”); da *Odisseia*, adaptam-se os versos 390 do Canto V (“*A aurora de lindos caracóis está anunciando o sábado*”) e 489-491 do Canto XI (“*Tu não sabes, mas em verdade te digo que no Hades, onde Sócrates habita, e até reina entre os doutos, Sócrates, dizia eu, assim como Aquiles, trocava a sua coroa de rei pela enxada de um labrego, só pelo prazer de respirar cá em cima*”). O título do capítulo de Vieira – “*Impia tortorum...*” – é a locução inicial da epígrafe de “*The Pit and the Pendulum*”, de Edgar Allan Poe, uma quadra “*composed for the gates of a market to be erected upon the site of the Jacobin club house at Paris*”, conforme esclarecia o autor de “*The Raven*” (cf. Poe 1998: 135). Os versos são depois ouvidos durante o pesadelo de Robinson: “*Impia tortorum longos hic turba furores/ Sanguinis innocui, non satiata, aluit./ Sospite nunc patria,*



Robinson começou a andar até chegar a uma praia. Notando que não havia ninguém por perto, resolveu despir-se até ficar nu. Estendeu-se na praia e adormeceu. A seguir, sonhando, pareceu-lhe que era ele, Robinson, o autor de *Ulisses*. E monologou, durante horas, sobre a vida, o sexo e a morte. (NI: 176).

Sem Molly a seu lado adormecida nem Nausícaa que ali venha jogar a péla, Robinson, que se chamara Leopold no início do romance<sup>361</sup>, encontra-se em sonhos com Julieta, que o enlouquece e o faz lançar-se ao mar; ao Anjo árabe que o salva, ele relata então uma catábase idêntica à de Orfeu, mas de ambiente corânico, e enumera quatro dezenas das muitíssimas coisas inúteis que sabe (sobre Pound, Whitman, Rimbaud, Poe, Swedenborg, Angelus Silesius, Omar Khayyam, Mary Shelley, Marco Polo, François Villon, Jean Genet, Guimarães Rosa, etc.); conversa depois com uma tartaruga sobre as *kenningar* estudadas por Borges e cai de novo no pesadelo do cárcere, entre *o poço e o pêndulo* de Poe; quando enfim desperta, Robinson viaja pela praia, onde encontra um último Anjo, atravessa o deserto, onde reconhece o *Anabase* de Perse, e acha-se enfim na Bagdad do tempo do califa Harun-al-Rashid, personagem futura de *As Mil e Uma Noites*. Os restantes capítulos do romance *No Inferno* – os da “Infância”, os de “Safo” e os da “Evasão” – amenizam estes ambientes da biblioteca demoníaca. Assim, é a exuberante erudição livresca de Robinson – mesmo se hoje mais ou menos ameaçada, conforme se ouça George Steiner ou Mario Vargas Llosa – que acaba por caucionar-lhe a sua salvação possível.

---

fracto nunc funeris antro./ Mors ubi dira fuit vita salusque patent.” (“Aqui a ímpia turba dos carrascos alimentou/ o seu longo furor, nunca saciado de sangue inocente./ Salva agora a pátria, destruído agora o antro funesto./ onde houve morte mostram-se a salvação e a vida”). A intervenção do “anjo muçulmano” neste pesadelo de Robinson pode invocar a cena narrada por William Wordsworth no Livro Quinto de *O Prelúdio*; este episódio em que o árabe, metamorfoseado em cavaleiro, se confunde com D. Quixote, pode aliás reconhecer-se no sentido global do capítulo (ou mesmo de todo romance) de Arménio Vieira: “Tu (...), homem, criaste/ (...) / Coisas que aspiram a uma vida eterna;/ E no entanto nós sentimos – não temos outra alternativa –/ Que têm de perecer” (cf. Wordsworth 2010: 145). “A poesia e a verdade geométrica”, objetos da reflexão do narrador de Wordsworth, parecem também ecoar na “Arte poética” do cabo-verdiano: “Introduz métrica nos teoremas./ Faz da geometria um livro de poemas”. Em “Pesadelo”, uma conferência reunida em *Sete Noites* (1980), Jorge Luis Borges afirma que o sonho narrado por Wordsworth “parece a perfeição do pesadelo”, posto que “nele estão os dois elementos” que o caracterizam: “episódios de mal-estar físico, de uma perseguição, e o elemento do horror, do sobrenatural” (Borges 1989c: 237); ora, tudo isso sucede amiúde *No Inferno* cabo-verdiano. Outro seria o caso de “O sonho de Coleridge” (Borges 1989b: 18-21), mas Vieira não consente nunca a ilusão da felicidade: “Que segredo havia em Xanadu que Marco Polo quis saber mas nunca soube? Mais tarde, um poeta soube-o a sonhar; só que os sonhos, como as nuvens ou o que se escreve na areia, vão com o vento e a maré” (PVS: 100). O autor do prólogo de *O Eleito do Sol* terá colhido no mesmo “O sonho de Coleridge” a comparação com o seu caso: “À semelhança de Caedmon – o primogénito dos poetas sacros da Inglaterra –, tentei esquivar-me ao que se me antolhava um labor inexecutável. Mas Akenaton [sic] voltou e tornou a voltar. E um dia pus-me a contar a inacreditável história de um escriba egípcio” (ES: 9). (O estatuto de Caedmon usado por Borges é muito semelhante ao de Vieira: “Foi o primeiro poeta sagrado da nação inglesa”, diz o argentino).

<sup>361</sup> No capítulo “O julgamento”, Robinson recupera este nome: “Chamo-me Leopold”. Richelieu, o inquisidor salazarista, responde-lhe: “Só se for em sonhos. Leopold, melhor dizendo, Leopold Bloom, é uma personagem criada por James Joyce”. Robinson reconhece enfim que há muito que anda “a sonhar com livros” (NI: 147).

“Ler consiste em reunir textos”, escreve Robert Scholes a propósito de Roland Barthes<sup>362</sup>. E acrescenta: “Constitui uma atividade construtiva, uma espécie de escrita” (1991: 26). Tendo em vista esta *espécie de escrita* que Scholes encontra na leitura, devemos observar agora o modo como, na poesia de Vieira, a identificação do poeta-leitor com os seus mestres, conforme Gérard Genette, se pode traduzir em diferentes exercícios de emulação estilística.

Como primeiro exemplo podemos apontar o caso do poema “Heraclito”, de *Mitografias*, no qual reverbera a lição de Jorge Luis Borges. Além da quadra do livro *Poemas* que tem por título o nome do argentino, além do mote do “Canto das graças” com que abre *Mitografias*<sup>363</sup>, muitas outras referências ou alusões ao autor de *Ficções* se acham dispersas pela obra de Vieira. A inscrição de “Heraclito” na relação dos textos que prestam homenagem a Borges não depende, contudo, desses modos da prática intertextual. O que gostaria de relevar, neste e nos outros dois casos em seguida observados, seria antes a imitação de um *estilo* que podemos considerar característicos de outro poeta. À imitação de um estilo alheio corresponderá, naturalmente, o tratamento de certos *temas*, também eles recorrentes nas obras dos autores imitados.

Sobre o significado do vocábulo “tema”, escreve Massaud Moisés no seu *Dicionário de Termos Literários* que ele “apresenta diversa conotação”, sendo “não raro confundido com «assunto», «argumento», «motivo», «leitmotiv» e cognatos” (2006: 445); já sobre o significado do “vocábulo «estilo»”, regista o mesmo dicionário que ele “ostenta, como poucos no âmbito literário, numerosas e ambíguas conotações” (idem: 167). Algumas das diferentes conotações destes dois termos serão consideradas nos comentários aos três poemas de Arménio Vieira. Neste momento preliminar, porém, os conceitos de *tema* e de *estilo* são tomados nos seus sentidos mais comuns. Assim, o *tema* compreende a aceção abstrata, universal e atemporal dos *topoi*, dos assuntos ou dos motivos de um texto literário: o Tempo e a Morte, por exemplo, são temas próprios da poesia de João Vário, Arménio Vieira e José Luís Tavares. O estilo, por sua vez, designa os traços da escrita literária que distinguem um autor e certificam a sua originalidade: as longas frases compostas, numa cascata de orações coordenadas e subordinadas, são próprias do estilo dos mesmos autores de *Exemplos*, de *Mitografias* e de *Lisbon Blues*.

---

<sup>362</sup> O apelo ao contributo do leitor na construção do texto não é de hoje: quando avista Dite, “lo’mprador del doloroso regno”, o próprio Dante precisa da imaginação do leitor para o descrever: “Como eu fiquei então gelado e rouco,/ não perguntes, leitor, que o não derivo/ de escrever, que falar seria pouco./ Eu não morri, e não me fiquei vivo:/ pensa agora por ti, à flor de engenho,/ no que fiquei, disto e daquilo esquivo” (Dante 1997: 303).

<sup>363</sup> “General exilado entre signos que ama,/ num labirinto comanda a guerra./ Da oculta mensagem que uma rosa encerra/ se ocupa ele, que não vê nenhuma” (P: 120). Publicado pela primeira vez em 1985, no jornal *Voz di Povo*, este “Jorge Luis Borges” pode ser lido como uma síntese do primeiro “Poema de los dones”: trata-se do cego decifrador do oculto que encontra na rosa, que é também a de Milton, o objeto que o poema trasmuda em *oro, sangre o marfil*. Uma proposição do *Brumário* de 2013, sobre a filosofia de Platão – “o Grego que, em vez de rosas, só via a rosa (a eterna flor, a que não murcha)” – reitera que a fixação da coisa efémera através símbolo poético é ainda uma forma de resistir à degradação ditada pelo tempo.

A *Análise e Interpretação da Obra Literária* proposta por Wolfgang Kayser, em 1948 – pouco antes, portanto, dessa crise da *crítica temática* que a última década do século procuraria depois superar<sup>364</sup> – começa por tentar definir os “Conceitos fundamentais quanto ao conteúdo”. São eles o *assunto*, o *motivo* e a *fábula*. O primeiro tem tradição fora da literatura e aparece nela fixado “ao local, ao tempo e às figuras” da narrativa; como tal, está ausente da poesia lírica. O *motivo*, pelo contrário, só se apreende “quando abstraímos de qualquer fixação individual”, já que se trata de uma “situação típica” (Kayser 1976: 57). Neste sentido, os motivos da “noite” e do “tempo”, por exemplo, encontram-se no poema “Reverdy revisitado”, de *Mitografias*. A *fábula*, enfim, designa a comum narrativa protagonizada por animais, como em Esopo, e em que “se tenta limitar o decurso da ação à extrema simplicidade, ao esquema puro” (idem: 76); como vimos, “Antimoral da fábula” ou “Fábula de Esopo”, incluídos em *Poemas*, pertencem a esta tradição.

Ao contrário do que sucede com o *assunto*, a natureza transcendente do *motivo* permite a sua presença na poesia lírica. É isso que afirma Wolfgang Kayser – e assevera-o, aliás, num registo impressionista e psicologista não alheio a um Jaime de Figueiredo:

Na verdade, na lírica fala-se também de motivos. Como tais designam-se, por exemplo, a corrente do rio, o túmulo, a noite, o erguer do sol, a despedida, etc. Para que, na realidade, sejam motivos autênticos, têm que ser entendidos como situações significativas. A sua transcendência não consiste, neste caso, no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivência para uma alma humana, em se prolongarem interiormente na sua íntima vibração. (Kayser 1976: 86).

Kayser encontra ainda três níveis distintos na categoria do *motivo* literário: o *leitmotiv*, ou seja, “os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta” (idem: 69); o *topos*, isto é, “os clichés fixos ou esquemas do pensar e da expressão”, estudados pelo contemporâneo Ernst Robert Curtius<sup>365</sup>; e o *emblema*, quer dizer, “um sinal a que está

---

<sup>364</sup> Refiro-me, em particular, ao volume *The Return of Thematic Criticism*, organizado por Werner Sollors (Massachusetts, Harvard University Press, 1993). O seu propósito tem exemplo neste parágrafo-manifesto de Leslie Fiedler, autora de *Love and Death in the American Novel* (1960), intitulado, justamente, “Love and Death”: “I have never had the slightest doubt that all literature is about something; criticism, for instance, being about works themselves, often about other works, but always ultimately about love and death. That this has come to seem to some recent critics problematical merely means that the only works (“texts” they call them) which they feel comfortable discussing are those which approach degree zero; that is, purport to be about nothing but “aboutness”. Terrorists like me, however, perceive in such “texts” (and all the more in their critics) the presence of another encrypted theme – the dead of love, the love of dead” (apud Sollors 1993: 288). Uma via específica deste regresso, escreve Werner Sollors num ensaio intitulado “A crítica temática na atualidade”, de 1995, é essa que, partindo da literatura comparada, atravessa os estudos culturais ou a crítica pós-colonial: “A crítica temática atualmente praticada está mais disseminada do que nunca, por exemplo, em campos tão florescentes quanto o dos estudos pós-coloniais, estudos culturais, crítica ideológica e Novo Historicismo”; transformou-se, assim, “em tematologia não declarada, na medida que a investigação acerca de temas tem tendência a viajar sob diferentes bandeiras” (Sollors 2001: 154).

<sup>365</sup> O conceito de *topos*, motivo que se repete ao longo da história literária, de Homero ao Barroco, foi cunhado por Ernst Robert Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948). A pertinência e atualidade deste livro estendem-se ao estudo dos cosmopolitas Vário, Vieira e Tavares: “A loucura divina dos poetas”, “A poesia

inerente um determinado sentido; é, portanto, uma espécie de alegoria” (idem: 72), esclarece o teórico alemão. Se não precisarmos de atribuir uma natureza especificamente moral a esta alegoria, diremos então que a imagem das águas correntes de um rio é o *emblema* maior da consciência da passagem do tempo.

A consciência do perpétuo movimento ou a ideia de que *todo o mundo é composto de mudança*, conforme Camões experimentou “em suas derivas” (B: 20), foram fixadas por Heraclito no mais conhecido dos seus aforismos: “Para quem entrar no mesmo rio, outras são as águas que correm por ele”<sup>366</sup>. O rio de Heraclito regressa a Arménio Vieira na comum aceção de “símbolo/da mais cruel de todas as sinas/ – o tempo, o irreversível tempo”, fator inexorável da degradação da matéria, como da velhice e da morte. Na proposta de Kayser acima anotada, o rio funciona neste caso como *emblema* da passagem do tempo.

As referências a Odisseu e a Helena, presentes no início e no fim do poema “Heraclito”, parecem inverter a sequência das duas epopeias atribuídas a Homero; mas se “a enrugada face” da rainha de Esparta se sucede às “tormentas por que passou Ulisses”, referidas no primeiro verso, é antes uma espiral que se desenha na cronologia deste poema:

#### HERACLITO

Nunca soube das tormentas  
por que passou Ulisses, nem suspeitava  
do ácido que degrada tudo: o Rei e o  
trono, a espada e a coroa.

Guardador de ovelhas,  
dessedentava-as num brando rio.  
Indiferente ao encanto das nereidas,  
tocava flauta até o declinar do Sol.

Certo dia, como se um deus  
pairasse sobre ele, compreendeu  
que um rio, qualquer rio, era o símbolo  
da mais cruel de todas as sinas  
– o tempo, o irreversível tempo.

Os gregos tinham matado e morrido  
em Troia. Homero, o cego Homero,  
cantou a guerra. Como podia ele  
ver a enrugada face de Helena? (M: 81).

---

como imortalização”, a que se associa “O orgulho do poeta”, ou “Deus como artífice” são exemplos de *topoi* assinalados por Curtius presentes nas obras dos três cabo-verdianos.

<sup>366</sup> Uso a versão de Maria Helena da Rocha Pereira (2005: 152) do frg. 12 Diels-Kranz. Robinson recorda que na infância, no tempo em que começa a ler, “continuava inserido na eternidade, sem descobrir ainda o que era o tempo” (NI: 79).

O tema da passagem do tempo e o tom grave mas humilde deste poema cabo-verdiano são muito evocativos da poesia de Jorge Luis Borges. Aliás, também o argentino escreveu o seu “Heraclito”, endereçando ao Efésio dois versos que poderiam epigrafiar quer o livro quer o poema de Vieira: “Que rio é este/ que arrasta mitologias e espadas?”<sup>367</sup>. Outros poemas de Borges que procuram fixar o fluir do tempo – “O relógio de areia”, “Arte poética”, “Cosmogonia”, “Adão é tua cinza”, “O fazedor” ou “São os rios” – incluem referências explícitas a Heraclito. Já a imagem da degradação física de Helena, revelada na interrogação que encerra o poema, ela parece reproduzir *in vita* a visão *post mortem* que Luciano nos dera do miserando crânio da esposa de Menelau, no diálogo entre Hermes e Menipo<sup>368</sup>. O confronto entre os valores de Homero e a consciência de Heraclito, que estrutura o poema cabo-verdiano, regressa aliás, nos mesmos *Diálogos dos Mortos*, nas falas trocadas entre Menipo e Éaco. Tal como a mais desejada beleza, também a *aretê* (ἀρετή) dos heróis se converte em pó: “Ó Homero, como os cabecilhas das tuas rapsódias estão por terra, irreconhecíveis e informes, tudo cinzas” (Luciano 1989: 71), exclama o filósofo cínico.

Opondo-se ao heroísmo cantado por Homero, cuja cegueira impede o reconhecimento da transitoriedade da beleza de Helena, móbil da guerra de Troia, é como se Heraclito fosse iluminado por uma súbita consciência ou escolhido pelo deus<sup>369</sup> para anunciar, não a salvação dos heróis, mas a necessidade de *aceitar a irremediável morte para tudo e todos*, como se lê num poema de Ruy Belo. É ainda de Homero – precisamente, de uma fala de Glauco dirigida a Diomedes – o símile das gerações humanas e das folhas da árvore que caducam<sup>370</sup>. Mas o que se confronta no poema cabo-verdiano é, mais uma vez, a discórdia entre o ritmo cíclico da natureza e o tempo linear da vida humana que a Esfinge revelou a Édipo: apenas *isto*, como viu Sá de Miranda, é que *é sem cura*<sup>371</sup>.

O primeiro conto de *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder, intitula-se “Estilo”, e constitui um exercício singular de interpretação deste conceito da crítica literária. O narrador,

---

<sup>367</sup> Na sua entrevista à *Paris Review*, diz J. L. Borges a propósito da metáfora: “Quando eu era novo andava sempre à caça de novas metáforas. Descobri então que as metáforas verdadeiramente boas são sempre as mesmas” (Borges *apud* Marques 2009: 250). (Cf. *Entrevistas da Paris Review*, sel., trad., pref. e notas Carlos Vaz Marques, Lisboa, Tinta-da-china, 2009, p. 250). A imagem do rio, frequente no argentino e no cabo-verdiano, é um exemplo evidente desse tipo de metáfora.

<sup>368</sup> À vista da caveira calva de Helena, indistinta entre todas as outras, afirma Menipo, no mesmo XVIII dos *Diálogos dos Mortos*: “o que me espanta, ó Hermes, é que os Aqueus não tivessem compreendido como sofriam por uma coisa tão efémera e que tão facilmente perde a flor” (Luciano 1989: 69).

<sup>369</sup> As águas do rio e o deus que paira sobre Heraclito no momento da *revelação* lembram aliás a narrativa dos Evangelhos sinópticos sobre o batismo de Jesus de Nazaré (cf. Mt 3,13-17, Mc 1,9-11 e Lc 3,21-22).

<sup>370</sup> Uso a tradução de Frederico Lourenço (*Ilíada*, Canto XI, vv. 146-149): “Assim como a linhagem das folhas, assim é a dos homens./ Às folhas, atira-as o vento ao chão; mas a floresta no seu viço/ faz nascer outras, quando sobrevém a estação da primavera:/ assim nasce uma geração de homens; e outra deixa de existir” (cf. Homero 2007: 136).

<sup>371</sup> Assim “o Paraíso, ao invés da Primavera, que morre e volta a nascer (...), não é estação a que a fortuna tenha grande apego” (PVS: 29).

declinado talvez no divã de Sigmund Freud, explica ao seu interlocutor que ao *estilo* se deve a possibilidade de organizar a desordem da vida em “dois ou três tópicos” traduzíveis, por sua vez, “num tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte” (Helder 1980: 11). Os temas considerados pelo protagonista deste conto – essas “tremendas abstrações” cuja presença obsidiante no espírito do nosso tempo muito deverá ao psicanalista de Viena<sup>372</sup> – são afinal o *alfa* e o *ômega* do Tempo que Heraclito fixou nas águas de um rio (e no qual Heidegger haveria de lançar o Ser).

Mas o narrador de Herberto Helder desenvolve ainda a sua argumentação. Todos os homens, e os poetas em particular, precisam de encontrar um estilo que os defenda da dispersão caótica e da loucura que ela acarreta; é necessário, porém, que essa busca não sufoque os processos criativos e as suas possibilidades. Significa isto, por outras palavras, que o poeta não deve permanecer “demasiado na posse de um estilo” (idem: 14). Tal representaria, no domínio da produção artística, à queda nessa espécie de vício a que alguns chamam *maneira*<sup>373</sup>.

O esclarecimento do conceito de *estilo* aqui adotado pede um regresso breve ao trabalho teórico de Wolfgang Kayser. Quando assinala, em 1948, a presença simultânea de “vários conceitos de estilo”, o teórico alemão reconhece que “há, contudo, opiniões fundamentais e interpretações basilares comuns” (Kayser 1976: 302). Mais do que a distinção dos contributos da estilística e da estética de Charles Bally, de Leo Spitzer ou de Benedetto Croce para o conceito de *estilo*, importa assinalar agora a crítica de Kayser às perspetivas demasiado crenes na investigação heurística do temperamento do artista: para que desta pudéssemos deduzir um *estilo*, seria necessário supor, por um lado, “que toda a personalidade do poeta toma parte no ato de criação” e, por outro, “que é exclusivamente a individualidade do poeta que toma parte no ato de criação” (Kayser 1976: 321). Significa isto que, segundo Kayser, o poeta não está *inteiro* nem está *sozinho* no seu estilo. Os exercícios modernos de imitação de um estilo de outro autor ou de uma

---

<sup>372</sup> Recorda-o George Steiner em *Nostalgia do Absoluto*: “Segundo Freud, duas divindades, dois deuses, dois poderes irresistíveis governam e dividem o nosso ser. O amor e a morte, Eros e Tanatos.” (Steiner 2003: 33). Em *A Poesia do Pensamento*, e a propósito do predomínio da “pulsão de morte” (*Todestrieb*) descrita em *Além do Princípio do Prazer* e em *O Mal-Estar na Civilização*, o mesmo George Steiner recorda uma outra proposição fundamental de Sigmund Freud: “«O princípio do prazer parece estar ao serviço do impulso de morte»” (apud Steiner 2012: 158).

<sup>373</sup> O conceito de *maneira* pode não ser pejorativo: já vimos que Fernando J. B. Martinho o usa como sinónimo de *estilo* ao referir-se aos exercícios de imitação de Vieira, i.e., à “adoção da *maneira* do autor” (1986: 89). Já de valor negativo é a *maneira* que Hegel distinguiu do *estilo* e da *originalidade*. Considerada no artista, a *maneira* é uma “forma de conceber e modo de execução” que, se forem levados demasiado longe, se opõem diretamente a que a arte cumpra uma das suas exigências fundamentais: “que o artista (...) apague as particularidades acidentais da sua personalidade subjetiva”. Considerada coletivamente, a *maneira* “torna-se um hábito” partilhado por epígonos: neste caso, a arte “cai, então, numa simples profissão, numa simples habilidade” (Hegel 1983: 182-183). Umberto Eco apresenta uma síntese útil da *maneira* e do *estilo* conforme os distingue Hegel: a primeira é a “obsessão repetitiva do autor que se refaz sempre e continuamente a si próprio”; a segunda é a “capacidade de se superar a si próprio” (Eco 2003: 176).

época (próxima ou distante) parecem atestar, em conclusão, a ideia de *heteronímia estilística* insinuada na alegação de Wolfgang Kayser.

O carácter moderno desta noção de estilo, próxima ou dependente da exigência de originalidade suscitada pelo Romantismo, e desde Giacomo Leopardi, pretende distingui-la do sentido que lhe atribui a época clássica e se lhe opõe neste particular. Ao dissertar “Sobre o estilo”, Umberto Eco começa por dizer que ele designou durante séculos “um modo de fazer segundo regras”, que ia a par “da ideia (...) de imitação”, para depois, no fim do século XIX, se identificar “com a originalidade bizarra e o desprezo dos modelos” (Eco 2003: 166). Naturalmente, este antagonismo simplificador não pretende negar a inevitável coexistência na obra de arte literária de características *estilísticas* próprias da sua época, por um lado, e próprias do seu autor, por outro. Na leitura do Modernismo e do Pós-Modernismo realizada (em 1983) por Douwe W. Fokkema, um teórico da literatura interessado na *história da recepção* (*Rezeptionsgeschichte*) de Hans Robert Jauss, o estilo da época e o estilo do autor têm correspondência em dois (dos cinco) códigos literários<sup>374</sup> que regem a sintaxe e a semântica da obra: o de período ou de grupo, necessariamente coletivo, e o do *idioleto* do autor, “o qual, na medida em que se distingue a partir de traços recorrentes, tem também o carácter de código” (Fokkema [1983]: 21). Ora, é este conceito de idioleto, (oriundo da *parole* de Saussure e usado por André Martinet para designar o uso individual da língua), e que ali designa uma espécie de *língua do autor*, aquele que melhor compreende a ideia de *estilo* em uso no presente estudo.

O que verificamos nos modernos exercícios de reprodução de um estilo alheio – o José Luiz Tavares que imita o Carlos de Oliveira que imita o Louis Aragon que imita Luís de Camões – implicará, portanto, um compromisso entre os dois grandes sentidos históricos do *estilo* literário: *a imitação da originalidade*. Ora, o gosto Vieira pela recriação do estilo de outros poetas, assinalado por Fernando J. B. Martinho (1986) e por Gerald M. Moser (1992), e que observámos já a propósito de J. C. de Melo Neto e de J. L. Borges, manifesta-se novamente no poema “Reverdy revisitado”, incluído na sequência francófona de *Mitografias*.

#### REVERDY REVISITADO

Partiu-se a chave  
na fechadura  
à porta ficou a senhora  
Nenhum pássaro  
o frio é de rachar  
Meia-noite sem luar

---

<sup>374</sup> A definição de código perfilhada por Fokkema é ainda a de Iuri Lotman: “«um conjunto fechado de unidades significativas e de regras que governam a sua combinação»” (Fokkema 1983: 18). Os restantes códigos são o *linguístico*, inerente a cada idioma; o propriamente *literário*, relativo às convenções desta arte; e, dentro deste, o de *género*, que responde ao âmbito genológico da obra (cf. Fokkema 1983: 21).

morcegos a voar  
O relógio de casa  
badala  
em surdina  
são quatro da matina  
alguns chapéus de chuva  
marcham em silêncio  
Fica tudo às escuras  
apagou-se o lampião  
Meia-chave na fechadura  
outra metade na mão  
Uma luz finalmente  
um avião a passar  
Parou de chover  
são oito horas  
começa-se a ver  
À porta ficou a senhora (M: 58).

Há nas formas exteriores deste poema vários traços que o aproximam do surrealista francês: na aliteração presente no título, na ausência de pontuação, nas rimas esparsas ou na deslocação de alguns versos para a direita, enfatizando certa autonomia das sequências declarativas ou marcando a rítmica cinza das horas: “O relógio de casa/ badala/ em surdina/ são quatro da matina”. Afastando-se das estruturas argumentativas que sustentam muitos poemas de *Mitografias*, “Reverdy revisitado” aglomera imagens noturnas dispersas. São estas visões que acompanham a vigília de uma mulher que não pôde entrar em casa – porque “a chave [se partiu]/ na fechadura”. As formas impessoais de alguns verbos (“Partiu-se”, “apagou-se”, “começa-se”), que ocultam os sujeitos, (como os guarda-chuvas que marcham metonimicamente ocultam os fantasmas que os seguram), acentuam a solidão da mulher que *ficou à porta*.

Se lemos em *O Poema, a Viagem, O Sonho* que “Todo o poema é uma ponte entre o dia e a noite”, como queria a tese surrealista da união dos opostos, “Reverdy Revisitado” conduz-nos, por sua vez, da noite para o dia: “são oito horas/ começa-se a ver/ Na porta ficou a senhora”. Mas a trama não alcança um desenlace, nada ficamos a saber sobre o destino daquela a quem o acaso quebrou a rotina diária. O ambiente inóspito, sinistro e misterioso – “o frio (...) de rachar”, os “morcegos a voar”, os “chapéus de chuva/ [que] marcham em silêncio” –, oprime e nega como essa porta que, tardando em abrir-se ao conforto, testemunha apenas o oculto que não revela<sup>375</sup>. E

---

<sup>375</sup> No poema “Profecia”, de *O Poema, a Viagem e o Sonho*, “a sétima porta” que “jamais se abre” é o futuro profetizado pelos loucos e pelos poetas; contudo, por capricho do Destino, as suas palavras nunca são decifradas ou levadas a sério, como testemunha o caso de Cassandra (PVS: 49). Mas este caso é ainda mais revelador. Uma das lendas afirma que Apolo deu a Cassandra o dom da adivinhação em troca do seu amor; Cassandra aceitou a proposta, mas, uma vez senhora da profecia, esquivou-se a Apolo; este castigou-a retirando-lhe, não o dom de adivinhar, mas o da persuasão. É este sentido que surge, por exemplo, no “Poema VII” de *O Barco Vazio* de João Miguel Fernandes Jorge, conforme assinala Joaquim Manuel Magalhães: [Ninguém/ conhece o profeta que/] “a faz dizer a verdade e não ser acreditada” (Magalhães 1999: 202). A associação de Cassandra à loucura é, portanto, uma escolha de Vieira: os poetas e os loucos são os profetas desacreditados, como Cassandra, que não era afinal nem poeta nem louca. A propósito do discurso enigmático, veja-se ainda o poema “Ainda não”, de



a noite, cenário obsidiante da poesia de Pierre Reverdy<sup>376</sup>, assume aqui a condição da vida sem remissão – que voltamos a encontrar nos “2 quintetos” endereçados ao príncipe Hamlet ou no poema “Die Welt als Wille und Vorstellung”, que convoca a filosofia de Arthur Schopenhauer.

Este tipo de importação do discurso filosófico para o âmbito da expressão poética, semelhante ao que vimos suceder em João Vário, ocorre também em “Canto do crepúsculo (Fragmentos)”, incluído no caderno “Poesia Dois – 1974-1979”, de *Poemas*. Trata-se, neste caso, de um exercício que interessa especialmente ao presente estudo, já que nele se reúnem e reescrevem alguns dos principais caracteres da poesia de João Vário. A crítica tem aliás assinalado esta confluência, inscrevendo-a nas práticas armenianas da imitação do estilo de outros autores. Escreve Gerald M. Moser que “Vieira possesses a great facility to adopt the style of other poets when he wants to, e.g., the prophetic and epic manner of João Varela” (1992: 14)<sup>377</sup>. J. L. Hopffer C. Almada assinala a importância do “parentesco linguístico, estético-formal e filosófico entre alguma poesia de interpretação ontológica de Arménio Vieira (por exemplo, «Canto do Crepúsculo» e «Homenagem a quem...») e a poesia de João Vário” (2005a: 231). Mas o patricio João Vário não é o único poeta que podemos confrontar com estes fragmentos crepusculares de Arménio Vieira.

Antes de Moser e de Almada, e a propósito das práticas intertextuais do poeta da Praia, já Fernando J. B. Martinho havia referido o exemplo deste poema – filiando-o porém no estilo de Saint-John Perse:

Inserida (...) numa tradição literária que nunca se furtou (...) ao diálogo com outras literaturas, a poesia de Arménio Vieira assume (...) a sua integração dinâmica num processo de relações intertextuais (...) que podem incluir a glosa, o desenvolvimento de epígrafes alheias, motivando eventualmente a adoção da *maneira* do autor do texto de partida (cf. «Canto do Crepúsculo (Fragmentos)», que toma como epígrafe um texto de Saint-John Perse)”. (Martinho 1986: 89-90).

Conduzido pela epígrafe do poema, Fernando J. B. Martinho entende, portanto, que ali se encena um diálogo com a poesia de Perse e, em particular, com o livro *Crónica* (1959), que fornece o versículo citado. O poema cabo-verdiano possui, de facto, matéria que sustente a

---

*Poemas*: alguém anuncia que *ele*, não sabemos *quem* ou *o quê*, *será*, no tempo determinado, que também desconhecemos... (P: 117).

<sup>376</sup> Gérard Bocholier esclarece que « La nuit est le grand océan essentiel, la matrice de la quasi-totalité des poèmes » (1984 : 27). Recorde-se, a este propósito, que a noite é um dos *motivos* estudados por Wolfgang Kayser em *Análise e Interpretação da Obra Literária*; tratando-se este de um poema narrativo, poder-se-ia aplicar também aqui a noção de *assunto*, que o teórico alemão reserva para a prosa de ficção.

<sup>377</sup> Moser dá também o exemplo da imitação das “symbolic inventions of Corsino Fortes”, apesar de não distinguir a ironia de “Lengalenga contra alguns insetos...”, por um lado, da homenagem deste “Canto do crepúsculo (fragmentos)”, por outro. Mas vale a pena citar ainda Gerald M. Moser sobre o autor de *Poemas*: “In general, as in his love poems, the undertone is dead serious. He appears to be haunted by the transitoriness of live, fame, memory, affection. (...). Well versed in western mythology and literature, he mastered a variety of rhythms and themes, verse forms and images” (Moser 1992: 14).

hipótese de Martinho. Há um ambiente crepuscular em ambos os poemas, e desde o título de Vieira; uma semelhante consciência da herança histórica, a um tempo filosófica e religiosa; uma comum linguagem oracular, mais afirmada no franco-caribenho e mais interrogada no cabo-verdiano. Talvez possamos detetar em Perse a centelha de uma esperança de redenção que se extingue em Vieira: neste, “a sabedoria inscrita em cada poente” tem um definitivo “travo a pó”; em Perse, o crepúsculo parece mentir, porque “é estrada de brasas e não de cinzas...” (Perse 1973: 209). Alargando o estrito âmbito deste “Canto do crepúsculo”, poderíamos encontrar ainda importantes coincidências, na obra destes dois poetas, a respeito da função numinosa e oracular da poesia em tempo de indigência: dizia Perse, secundando Friedrich Hölderlin, que, derruídas as mitologias, “[é] na poesia (...) que o divino encontra refúgio” (1994: 74); diz-nos Vieira, no “Epitáfio” em que recorda Mário Fonseca e Fernando Assis Pacheco, que “a vidência é apanágio que o Poeta recebe da Musa” (DB: 31). Assim ambos, Perse e Vieira, indagam ainda um transcendente sem Deus, histórico e imanente, próximo daquele que vasculham os *Exemplos* de João Vário.

Porque é com João Vário, como intuíram Gerald M. Moser e J. L. Hopffer C. Almada, que estes fragmentos de Vieira dialogam face a face. O caso é intrincado e provavelmente triangular, portanto. Já vimos como em “Poesia” (1960), a alocução de Perse no Banquete Nobel, se definem alguns princípios fundamentais da *ars poetica* de João Vário (e.g., as propriedades ontológicas da linguagem simbólica e analógica, a apropriação da metafísica por parte do discurso poético). Aliás, a mesma investigação ontológica que Perse desenvolve em *Crónica*, e que fornece a epígrafe a Vieira, será também citada no *Exemplo Geral*: “Qui sut jamais notre âge et sut notre nom d’homme?” (EG: 17). A substância da epígrafe e da citação é idêntica: repete-se a inquirição sobre a *inefável identidade* do homem. Trata-se, mais uma vez, de um homem cosmopolita, peregrino na “ubíqua poeira comum”, que se nomeia e representa com a herança dos lugares e dos tempos de que é herdeiro: “Grande idade, vimos de todas as margens da terra. Nossa raça é antiga, nossa face é sem nome. E o tempo é muito instruído sobre todos os homens que fomos” (Perse 1973: 211).

Mas é preciso (re)ler o poema de Vieira, que, dada a sua extensão e a diversidade da matéria a comentar, divido aqui nas suas três partes. Uma primeira versão de “Canto do crepúsculo”, publicada em 1977 na revista *Raízes*, apresentava uma disposição diferente das suas estrofes e não levava a epígrafe de Saint-John Perse (mas apenas a de Shakespeare). A primeira alteração confirma a lassitude da estrutura narrativa do poema; a segunda certifica o carácter inextrincável dos ecos de Vário e de Perse que nele reverberam.

## CANTO DO CREPÚSCULO (Fragmentos)

Que sabemos nós do homem, o nosso espectro, oculto pela sua  
capa de lã e pelo seu grande chapéu de estrangeiro?

Saint-John Perse

1.

Entretanto por este tempo, por este tempo só  
recordemos o vaticínio, augúrios prometidos e não cumpridos.  
Ou seria antes o ruído vão, o sopro vil, o *flatus vocis*?  
Em verdade a adivinhação ou nossa contenda com ela  
não é o menor dos nossos preconceitos.  
Tal a mania dos números, os idos de março, aziagos  
ou propícios sinais, os dígitos predestinados.

No entanto, quem pode no meio deste caos de signos  
garantir-nos a mínima das verdades, jurar sobre a cruz,  
ou testemunhar que Zeus é ainda deus entre os deuses?

Ah, fôssemos ainda jovens para os oráculos!  
Desenterrar Delfos ou manusear Zodíaco com dedos familiares.  
Porém nos é vedado contemplar as pitonisas  
e transportá-las como amantes aos nossos lares.  
Eis que os papiros velhos, os livros negros,  
as escrituras sacras só falam do nosso equívoco.

Assim o logro e a dúvida encontram tempo largo  
para nos confundirem. Até que pereçamos,  
até perecerem os nossos filhos e as gerações depois de nós.  
Seres de ubiquidade, assim nos consumimos  
entre Édipo e a Esfinge. (P: 101-102).

Até 1977, ano da redação deste poema, João Vário havia publicado os *Exemplos Geral* (1966), *Relativo* (1968) e *Dúbio* (1975); já vimos que Arménio Vieira lera e comentara também um excerto do “Canto Segundo” de *Exemplo Próprio* (1980). Ora este primeiro fragmento parece dialogar, em particular, com a “meditação poética” proposta em *Exemplo Dúbio*. A matéria em investigação neste livro, recorde-se, é a predestinação do génio artístico ou científico. Em João Vário, diferentemente do que sucede em G. T. Didial, essa explicação do génio predestinado é bíblicamente conduzida para o enigma do *carisma* – quer dizer, da condição excecional, determinada pelo deus, daquele que nasce para cumprir uma importante missão espiritual.

A natureza *dúbia* desta meditação tem que ver, em primeiro lugar, com a hodierna descrença na predestinação. Alargando o âmbito da gnosiologia cética que caracteriza o nosso tempo, fruto sazonado da razão grega, dir-se-ia que nos perdemos no “caminho dúbio para a (...) dádiva”: “escutamos os aedos e renegamos os oráculos” (ED: 96). Assistimos já ao crepúsculo dos deuses e dos seus imperscrutáveis desígnios; a dessacralização do mundo, a instauração do

caos e a derrisão da verdade invalidam agora as práticas oraculares. Já não somos “jovens para os oráculos”, diz-nos portanto Vieira. Já não cremos nas sacerdotisas de Apolo: é por esse motivo que, no poema de Jorge de Sena, a Sibila de Cumas deseja enfim morrer<sup>378</sup>.

Há em Saint-John Perse e em João Vário uma noção de *ubiquidade* relacionada com a condição cosmopolita e que veicula, portanto, uma carga semântica positiva. O franco-caribenho, por exemplo, despreza a filiação dos pássaros de Georges Braque: seres “de toda a margem e de todas as estações, são príncipes da ubiquidade” (Perse 1994: 43). Vário, como vimos, encena em *Exemplo Próprio* a pulverização da sua identidade nessa “ubíqua poeira comum” – “poeira transmissível de todos” (EPro: 162). Mas o anterior *Exemplo Dúbio*, fonte provável do canto crepuscular de Vieira, lançava já esse tópico da inefável identidade: peregrinos, “somos de todas as estradas” (ED: 96); cosmopolitas, somos “habitante[s] de coisas ubíquas” (ED: 104)<sup>379</sup>. No poema de Vieira, contudo, esse dom da ubiquidade assume uma inusitada dimensão trágica. É como se, privados da verdade da nossa crença, do nosso tempo e do nosso lugar, nos perdêssemos no esforço de decifrar o *enigma* da nossa condição e por ele fôssemos devorados – Édipos errando frente às Esfinges. Estão-nos ocultas as cifras do Livro do Mundo e da Vida. “Estamos desorientados, ninguém sabe, ninguém tem a chave...”, diz Vieira a Michel Laban (1992: 530).

O segundo momento do poema introduz-nos abruptamente no episódio bíblico da morte de Absalão e das lamentações de David:

2.

E que diremos nosso senão morte nossa  
E esta pequena crosta de singela terra  
.....  
Ah, por amor de Deus, sentemo-nos no chão,  
Contando histórias da morte dos Reis

William Shakespeare

Em Sião há choro. Absalão...! Absalão!  
Em verdade os muros de Jerusalém ainda não nos ensinaram  
a reprimir as lágrimas. Quem refutaria  
sermos feitos para a morte, o denso olvido, a consumação?

<sup>378</sup> Cf. “Sobre um passo do capítulo XLVIII do *Satíricon* de Petrónio”, do livro *Exorcismos* (1972): “se lhe perguntam não por um oráculo/ e sim o que ela quer para si mesma,/ que pode uma Sibila desejar antiga/ (...) senão morrer?” (Sena 1989: 149). Este tipo de reavaliação de figuras ou episódios da mitologia clássica pode surgir também em Arménio Vieira (e.g., “Narciso e a estátua de Vénus”, “Lendo a Odisseia”, “Orfeu desce ao Hades...”). O passo do *Satíricon* referido por Jorge de Sena, em que o discurso direto se reproduz na língua grega, serviu de epígrafe ao poema *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot.

<sup>379</sup> As sequências destes dois livros são aliás muito semelhantes na sua articulação do particular com o universal: “Este homem não pertence apenas/ a essa terra do milho:/ vive, mergulha no seu fado, decide/ da proporção ou do equívoco,/ mas é um habitante de coisas ubíquas” (ED: 104); “A nação, a raça, a cidadania,/ só valem esse sentido/ da perfeição, da intemporalidade./ Como seria ele destes ou daqueles, deste ou daquele país/ e não dessa ubíqua poeira comum?” (EPro: 162).

Ah, os ensinamentos colhidos ao crepúsculo, o travo a pó desta saliva, a sabedoria inscrita em cada poente!

Em Sião há lágrimas. De que vale ser-se eleito do Senhor? David é Rei e forte, porém chora. (P: 102).

A morte é o tema principal do primeiro *Exemplo* de Vário. Ali se declara a nossa “insólita tendência para a morte” (EG: 19) e cita-se o título de Martin Heidegger que instaura este axioma, “Ser e tempo” (EG: 30). O *Exemplo Relativo* retoma essa tentativa de domínio da angústia da morte através de um esforço de teorização ou investigação poética; mas o seu Canto Terceiro, marcado pela leitura do *Fédon* de Platão, afirma que o poeta está “preso das lágrimas de Apolodoro” (ERel: 77)<sup>380</sup>. O entendimento da morte enquanto destinação do homem surge ainda em *Exemplo Dúbio*, num dos raros monósticos do autor: “Nada é óbvio se não viemos para morrer” (ED: 108). A pulsão da vida e a perspectiva da morte, dirá Arménio Vieira, digladiam-se incessantemente na nossa consciência e nos nossos atos; a inquietação com a passagem do tempo e com a morte que o futuro nos destina não encontra hoje consolo. “A não ser”, admite Vieira a Michel Laban, “que se assuma a morte como meta – (...) no tal filósofo alemão, Heidegger, aparece tudo projetado para a morte” (1992: 524).

Mas outros dois tópicos muito caros a João Vário – a excecionalidade e o crime – são aqui retomados por Vieira. As figuras excepcionais destes versos, Absalão e David, confrontam o seu estatuto com a ambição que configura um caso de *hybris* (Absalão) e com a dor causada pela morte de um filho (David). O crime de Absalão é exemplar quanto à sua configuração adâmica e edipiana, se nos permitirmos identificar essas duas figuras – e respetivas tradições mítico-religiosas – pela comum afronta ao Pai. Num exercício semelhante ao “*In memoriam* J.F.K.” de Borges, intitulado “Lista de Assassinos”, Vieira começa por sugerir a correção do alvo de Caim: ele “devia ter matado o Pai, sabido que este é a metáfora de todas as tiranias” (DB: 34)<sup>381</sup>. A dor de David, por sua vez, é exemplar quanto àquilo que, segundo a epígrafe de Shakespeare, é afinal tudo o que nos pertence: uma exímia crosta de terra, onde somos vivos, e a certeza da morte, “verdade fundamental do sentido do ser”, na expressão heideggeriana de George Steiner (2013: 144). A condição excecional – a de Abraão, a de David, a de Jesus, a de Sócrates, a de Kierkegaard... – não consola o pranto nem resgata da morte.

---

<sup>380</sup> Tomo aqui a interpretação de Emmanuel Lévinas acerca deste diálogo de Platão: “É toda a intenção do *Fédon*: a teoria mais forte do que a angústia da morte. Mas neste mesmo diálogo há o *excesso* da emoção: Apolodoro chora mais do que os outros, chora para além das normas – e foi preciso expulsar as mulheres” (2003: 44).

<sup>381</sup> Escreveu Sigmund Freud a este propósito: “Não se deve, certamente, ao acaso que três das obras-primas da literatura de todos os tempos – o *Édipo Rei* de Sófocles, o *Hamlet* de Shakespeare e *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski – tratem todas do mesmo tema: o assassinato do pai” (Freud 2012: 778).

3.

E porque havemos de retroceder às coisas ditas,  
repetir a sua gênese e os caminhos percorridos  
desde o parto, tal se nos alegrasse retornar às fezes,  
devassar o lodo, a urina, a merda, o limo,  
nossos umbigos putrefactos  
ou hediondos, purulentos mucos  
vomitados ainda Adão vivia entre a inocência e a serpente?

Porém por este tempo, por este tempo só,  
nos seja perdoado o crime  
de nos contemplarmos sobre as nossas vísceras.  
E quem desmentiria ser essa a nossa vocação  
ou seria antes desígnio e condenação?

O aviltamento sobe das nossas entranhas.  
E quando ferimos ou matamos  
é para a seguir nos rendermos ao susto e ao perdão,  
tal o gozo da clemência ou da autocomplacência.  
Porém se tapamos a cara, é só por hábito nosso  
ou para ganharmos tempo e voltarmos a transgredir.

Contudo quem nos dirá ao certo haveremos transgredido,  
que deuses nos chamarão à pedra?

Melhor que a vergonha e o medo  
é esquecermos os nossos crimes e quando tornarmos a pecar  
estarmos prontos para o olvido.

Demasiado humanos! Caim cumpre a sua sina  
entre o deserto e o paraíso  
e tudo se passa tal se Herodes se erguesse de entre os mortos  
e beijasse a cabeça de João Baptista  
e jurasse perante o tempo e os fariseus  
estar maduro para o olvido. (P: 103-104).

O fraseado longo, a dicção elevada e solene, o uso da primeira pessoa do plural, as frequentes anástrofes, as interpelações ao leitor, as perguntas retóricas, as proposições sentenciosas, as repetições e as enumerações, a incrustação lexical inusitada e mesclada, o uso do determinante “tal” e da locução “em verdade”, as referências eruditas de origem bíblica ou clássica, os temas da expressão oracular, da contingência humana e da morte, do crime e da sua remissão pelo perdão – tudo no poema de Vieira encontra similitude em Vário.

Esta terceira parte, em particular, volta a convocar algumas das questões estruturantes de *Exemplo Geral*. Tentarei esquematizar a *matéria negra* deste livro para confrontá-la depois com o poema de Vieira. A ode inicial fala-nos da “evidência para o homem moderno de uma mortalidade sem heroísmo nem resgate” (Silvina 2007: 133) (“a cruz é a menor das promessas”) e de um tempo em que “matar o irmão”, chame-se Abel ou Cláudio, se tornou problema exclusivo da

consciência temporal, i.e., do indivíduo e da ordem social. O “Canto Primeiro” reitera a ideia de que “a morte” já não é esse “outono esplêndido” (que lemos também em Perse). Mas este mundo sem remissão compreende ainda a prática do vaticínio, da profissão de fé nessa “via dos favores, da graça”: “Vaticinemos porque nada foi mudado” (EG: 17). O “Canto Segundo” desenvolve a obscura relação entre “a cólera no início”, quando “nos apetece matar”, e “a impunidade no fim”, quando “o perdão que nos negamos nos cita”: “se nos redime, nos volve fracos” (EG: 27). O “Canto Terceiro” articula raras cifras biobibliográficas<sup>382</sup> com alguns fragmentos de uma narrativa semelhante à de *O Estado Impenitente da Fragilidade* – ou, se quisermos, do episódio de Abraão e Isaac segundo Søren Kierkegaard: “Porque a culpa que em nós se inconstitui/ Absolve-nos, legando-nos/ A desespero menos furtivo/ Que exaustão ou remorso” (EG: 35). Quanto à ode final, recordaria apenas os versos que reiteram a onnipresença do crime ao longo do tempo:

Há muito passado no estar aqui com o tempo.  
Fim e reconhecimento, e não sofrendo mais do que o tempo concede,  
Fim de novo e reconhecimento de novo,  
E tudo é crime, ou crime sempre, crime ou crime,  
Criminosissimamente crime,  
Quando arriscamos a intensidade, comemorando. (EG: 41).

As partes 1. e 3. do poema de Vieira poderiam ser também interpretadas à luz das muito citadas teses de Ivan Karamázov a respeito da crença em Deus e na vida eterna. Assim, os “augúrios prometidos e não cumpridos” seriam aquele que haviam anunciado “a felicidade e a alegria” que, na profecia de Ivan, deveriam seguir-se à plena renúncia de Deus (cf. Dostoievski 2012: 642)<sup>383</sup>. As barbáries do Século XX, perpetradas com ou sem esse Deus, testemunham agora o “nosso equívoco”. O fim da crença na imortalidade da alma – crença que sustenta a lei universal do amor –, conduzirá, por sua vez, ao estado de *amoralidade* em que “tudo será permitido, até a antropofagia” (idem: 75). Embora situada num contexto muito preciso, recorde-se que a antropofagia é um dos assuntos do *Diário de Isaac*<sup>384</sup>, o livro autobiográfico e filosófico que Joga, protagonista de *O Estado Impenitente da Fragilidade*, redige ao longo de anos. No caso de

---

<sup>382</sup> Refiro-me à data do nascimento do poeta (“ao sétimo dia de junho”) e à sua idade aquando da rejeição de *Horas sem Carne* e da criação de parte importante do *Exemplo Geral* (“ao vigésimo terceiro ano”) (EG: 39). Osvaldo Manuel Silvestre recorda o episódio de Abraão e Isaac para definir João Vário como autor configurado “por efeito de *revisão*”: foi necessário matar o primogénito *Horas sem Carne* para que se desse a transubstanciação autoral que permitiu depois conceber os *Exemplos* (cf. Silvestre 2008: 632). O abandono da poesia portuguesa (e cabo-verdiana) implicado nesta morte e ressurreição, ainda segundo Silvestre, tem aqui um sentido próximo dessa “espécie de suicídio” que, em Arménio Vieira, e na interpretação de J. L. Hopffer C. Almada (2005a: 231), exigiu a decisão de “ser poeta a sério” (P: 106). O pseudónimo Silvenius redime, neste sentido, o suicídio autoral perpetrado por Arménio Vieira.

<sup>383</sup> Os pesadelos e as visitas do Diabo a Ivan Karamázov (desta vez para confrontá-lo com a sua responsabilidade pelos atos de Smerdiakov) podem ter servido de modelo para algumas cenas ou capítulos do romance *No Inferno*.

<sup>384</sup> O livro é inicialmente designado por “As Recordações de Isaac” e só depois por *Diário de Isaac* (cf. EIF: 42 e 119).

Abraão, a fragilidade que não permite a penitência decorre de uma obediência cega aos desígnios de Deus<sup>385</sup>. Já a nossa fragilidade, narrada no poema de Vieira, resultará do “crime/ de nos contemplarmos sobre as nossas vísceras”, aviltados mortais sem Deus nem deuses. A ara do sacrifício foi abandonada. Assim, “quem nos dirá ao certo haveremos transgredido,/ que deuses nos chamarão à pedra?”.

Extintos os oráculos, enfrentada a morte, lamentaremos a Sião deixada, a fé dos dias antigos, a crença entretanto perdida? “Veja – aliás a frase é de Nietzsche: «Somos demasiado humanos» - o homem não é Deus”, diz o poeta a Michel Laban (1992: 531). O dilema agora poderia ser este: suportaremos o peso da culpa e do remorso, esse que Rodion Raskolnikov não pôde suportar? Ou confrontaremos a condição humana, predicando-nos o dom de perdoar que era atributo de Deus? O poema parece optar por esta segunda hipótese: não porque o perdão nos proporcione “o gozo da clemência ou da autocomplacência”, mas porque ele permite o exercício da terapia da memória. O projeto do perdão, como ensina Paul Ricœur, “não é o esquecimento”, mas antes, e pelo contrário, o “de *destruir a dívida*”. E continua: “O perdão é uma espécie de cura da memória, a conclusão do seu luto; (...) O perdão dá um futuro à memória” (Ricœur 1997: 183). A comparência, no final do poema, das figuras de Caim, o primeiro fraticida, e de Herodes, carrasco do último profeta do Messias, recupera, respetivamente, as noções da prática reiterada do crime (versada por Quasimodo, Borges ou Vário) e da vanidade (para João Baptista) ou insuportabilidade (para Salomé) do discurso oracular. E não sabemos se o ato compromissivo do Rei de Jerusalém será igualmente vão ou insuportável.

## II.2.6. Os Cantos das Graças e os Cantos de Maldoror

Num ensaio intitulado “Classicismo greco-latino e helenismo em *O Barco Vazio* de João Miguel Fernandes Jorge”, publicado na *Humanitas* de 1995<sup>386</sup>, Joaquim Manuel Magalhães apresentava três preceitos metodológicos úteis à averiguação da “interiorização da matriz cultural greco-latina” nos poetas contemporâneos. A expressão citada é de Maria Helena da Rocha Pereira (a quem Magalhães dedica o seu texto) e dela deve destacar-se a ideia de *interiorização*. O primeiro preceito proposto pelo ensaísta afirma, justamente, que não bastam as referências a figuras ou obras clássicas no corpo do texto – porque são mera erudição ou “informação” – para que daí se infira uma “formação” clássica, conforme distingue Maria Helena da Rocha Pereira. O segundo princípio explica que o copioso lastro greco-latino, sujeito em cada autor a diferentes

---

<sup>385</sup> Escreve Søren Kierkegaard em *Temor e Tremor*: “A história de Abraão contém (...) uma suspensão teleológica do ético. Como singular tornou-se superior ao universal. Este é o paradoxo que não se deixa mediar” (2009: 125).

<sup>386</sup> Cf. *Humanitas*, vol. XLVII, tomo II, Coimbra, FLUC, 1995, p. 1027-1045. Cito a partir do volume *Rima Pobre*, Lisboa, Presença, 1999, p. 193-203.



processos de assimilação, “será sempre absorvido em função das práticas retóricas e prosódicas (...) em exercício no tempo do autor contemporâneo”. A terceira regra avançada por Magalhães determina que é necessário detetar o nexos entre a matéria cultural invocada e “as preocupações culturais (literárias, filosóficas, históricas, políticas, geográficas e tantas outras) do poeta em causa” (Magalhães 1999: 197).

Ainda que relativas à análise de um campo cultural muito específico, julgo que estas orientações metodológicas, que exigem a articulação da herança literária com a contemporaneidade e o pensamento do poeta legatário, podem ser úteis para o exame de alguns aspetos fundamentais da última fase da obra poética de Arménio Vieira. Tal exame deve respeitar três procedimentos (mais ou menos) comuns e complementares entre si. O primeiro, de feição preliminar, procura identificar as fontes explícitas ou implícitas do poema (ditos, versos ou títulos alheios, fastos, factos ou excentricidades de figuras famosas da história e da cultura, etc.). O carácter meramente preambular deste levantamento pretende evitar que (também aqui) se confunda “o estudo do fenómeno da intertextualidade com a positivística inventariação de fontes”, conforme nos adverte Vítor Aguiar e Silva (2010: 229). Outro procedimento, agora centrado no texto do poema, pretende esclarecer alguns termos ou alguns modos das glosas, das refutações ou dos acrescentamentos propostos pelos textos de Vieira. Finalmente, como sucedeu com João Vário e ocorrerá também com José Luiz Tavares, pretende-se explicitar alguns aspetos nucleares da *ars poetica* e da *visão do mundo* que deflui da leitura comparada e global dos últimos livros deste poeta<sup>387</sup>.

A última fase da poesia de Vieira fez-se anunciar em vários lugares de *Poemas*, e em particular no caderno “Poesia Três – Após 1981”. Foi depois ratificada pelo volume *Mitografias*, de 2006, e desde logo pela exemplar sequência de abertura, “Canto das graças”. É por este preito que deve começar o presente subcapítulo. “Em rigor”, e como observa Maria Luísa Baptista, “nenhum nome” referido nesta sequência “nos remete para a esfera da Antiguidade Clássica”

---

<sup>387</sup> Uma leitura menos benévola destes últimos livros de Arménio Vieira poderia extrair deles pouco mais do que uma sucessão de sínteses, boa parte deles de motivação derrisória, sobre alguns *mitos* das literaturas, das histórias, das filosofias ou das religiões de diferentes tempos e lugares; poderia ater-se à aparente redução, até ao lugar-comum, do legado de Platão, Camões, Espinosa, Nietzsche ou Pessoa. O seu autor, neste sentido, seria uma espécie de sub-Borges de vocação pequeno-anarquista. Por isso Maria Luísa Baptista sugeriu, a propósito do título *Mitografias*, que Vieira “bem podia chamar-lhe *Mitoclastias*” (2007: 369). Nesta sugestão parece ecoar o derradeiro postulado da “Introdução” de Roland Barthes a *Mitologias*, e segundo o qual “não há semiologia que finalmente se não assuma a si mesma como uma semioclastia” (Barthes 2007: 52). Sem desprezar os frutos hermenêuticos desta perspectiva, o presente capítulo prefere enfatizar o modo como os “nomes, poemas, formulações, releituras” que se sucedem nestes poemas se convertem, em última instância, em “inquirição [de] matéria ôntica que Arménio Vieira faz sua”, conforme assinalou a argúcia de Luís Carlos Patraquim. O que está em causa, neste sentido, é “um universo da mais alta inquietação ontológica”, complexamente construído nos copiosos confrontos com (ou entre) “os poemas e as referências de erudita reformulação ou glosa”, ainda segundo Patraquim (2008).

(2007: 363). Todos eles, porém, são reveladores dos interesses literários, filosóficos, históricos ou religiosos de Arménio Vieira.

Ora, o princípio estético que os últimos livros de Vieira tornam radical no âmbito da poesia cabo-verdiana tem que ver com a *substituição da referência ao mundo pela referência à literatura*. Esta formulação de Antoine Compagnon, já citada no presente estudo, excede, naturalmente, o estrito âmbito da intertextualidade. Se esta forma comum de substituição da referência ao mundo testemunha a “pluralité constitutive de la littérature” (1998: 232), a sua importância indicia entretanto uma circunstância cultural e filosófica mais profunda:

Le monde des livres a complètement oblitéré l'autre monde, et nous ne sortons jamais de «La bibliothèque de Babel», recueillie dans les *Fictions* de Borges, livre culte des années théoriques que Foucault commentait à l'ouverture des *Mots et les Choses* (1966), et Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition* (1968). (Compagnon 1998 : 112)<sup>388</sup>.

É justamente sob o signo de Jorge Luis Borges que Arménio Vieira compõe o seu “Canto das graças”. O texto que lhe serve de modelo é “Otro poema de los dones”, de *El Otro, el Mismo* (1964), em que o Argentino, através de epítetos ou definições sumárias, enumera aquilo por que quer dar *Gracias* “al devino/ labirinto de los efectos y de las causas” (Borges 2005: 173). O universo das suas referências não se reporta, como na sequência de Vieira, ao âmbito da Biblioteca, embora as dileções comuns aos dois poetas sejam muitas: Helena e Ulisses, o amor, a álgebra, Angelus Silesius, Schopenhauer, Sócrates, Xerazade, Swedenborg, o mar, Verlaine, os jasmims, a música ou, enfim, “el poema inesgotable” que “no llegará jamás al último verso” (Borges 2005: 175). Mas é no “Poema de los dones”, de *El Hacedor* (1960), que se encontra a “ciudad de libros” em cuja arquitetura Borges “[se] figuraba el Paraíso” (idem: 11-12). Alheia ao claustrofóbico labirinto encenado em *No Inferno*, que lembra algumas cenas iniciais de *Alice no País das Maravilhas*, a breve biblioteca ideal com que Vieira abre *Mitografias* parece querer aproximar-se deste Paraíso borgeano.

Vieira dá graças por Xerazade e Lewis Carroll, no primeiro poema, por Espinosa e Mallarmé, no segundo, por Camões, no terceiro, por Rimbaud e Verlaine, no quarto, por Rihaku e

---

<sup>388</sup> Antoine Compagnon desenvolve neste livro uma crítica às teorias que, ao longo do passado século, questionaram a presença do “autor” (cap. “2. L’auteur”) e do “mundo” (cap. “3. Le monde”) na obra literária – ou, mais justamente, a utilidade da sua identificação para a correta (ou mais completa) interpretação da obra. Entre nós, Rosa Maria Goulart apresentou em “O Regresso do Autor” um exercício de propósito semelhante ao do segundo capítulo de Compagnon (cf. *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*, Coimbra, Angelus Novus, 2001, p. 45-49). Quanto ao regresso do mundo, digamos assim, veja-se o “Manifesto por uma literatura-mundo em francês” (2007), assinado, entre outros, por Édouard Glissant, Marise Condé, M.M. Le Clézio e Amin Maalouf: “O mundo está de volta. Esta é a melhor das notícias. Não terá ele estado demasiado tempo ausente da literatura francesa? O mundo, o sentido, o sujeito, a história, o “referente”: durante décadas, foram postos «entre parêntesis» pelos mestres pensadores, inventores de uma literatura sem outro mundo que ela própria, fazendo, como se dizia na altura, «a sua própria crítica aquando da sua enunciação»” (cf. Barbery *et alii* 2012: 243-247). Mais idiossincrático, quanto ao objeto em estudo e às crenças envolvidas, será o restabelecimento das *Presenças Reais* na literatura ensaiado por George Steiner (1993).

Pound, no quinto, e “por cada flor”, no último. O segundo e o terceiro poemas, em que nos determos, permitem ainda o confronto com dois sonetos de Borges, “Spinoza” e “A Luis de Camoens”. Os pares de figuras paralelas, como as dispôs Plutarco nas suas *Vidas*, exibem à superfície o princípio da analogia em que assenta toda esta sequência. Em certo sentido, as analogias são a causa das coisas e a condição do seu conhecimento: os números em que confluem *As Mil e Uma Noites* e as ficções de Lewis Carroll, os mesmos números que são a “cúpula do saber” no *Prometeu* de Ésquilo (v. 459)<sup>389</sup>, parecem acolher aqui as propriedades cosmogónicas que lhes são atribuídas no *Timeu* de Platão (53a7-b5)<sup>390</sup>. Estas faculdades dos números e da álgebra, indissociáveis da criação artística e literária, haviam sido enunciadas na “Arte poética” que antecede os *Poemas* de Vieira, e em que parece ecoar o projeto euclidiano de Espinosa: “Introduz métrica nos teoremas./ Faz da geometria um livro de poemas” (P: 9).

O divino labirinto de efeitos e causas entre números, sonhos, símbolos, livros e, enfim, o mundo – não é fácil de deslindar. Como as *cores virtuais* de Camilo Pessanha, serão estas coisas fundadas pela luz do Verbo? Confundem-se e fundem-se na mesma entidade que é “peixe” e “símbolo”, “flor” e “livro”, simultaneamente? Quer dizer, que é a coisa (“peixe”, “flor”) e o seu nome (“símbolo”, “livro”), interdependentes e indissociáveis? “Os números”, diz o primeiro poema do “Canto das graças”,

[...] mais não são  
do que sonhos mergulhados num mar ainda por nomear,  
onde os peixes com símbolos se confundem,  
razão pela qual a álgebra,  
abrindo-se como um livro ou flor,  
se converte num conto de encantar. (M: 8).

No poema seguinte, Espinosa e Mallarmé são preiteados porque ambos viram, “em seu tempo/ e seu lugar, (...) o que jazia/ oculto sob a máscara da Esfinge”. No soneto “Édipo y el enigma”, Borges recorda aquilo que “descifró aterrado” o trágico rei de Tebas: “la ingente/ forma de nuestro ser” (2005: 165). Mas a hipótese de Vieira tem ainda que ver com a teoria da linguagem e da metáfora. A língua matemática buscada por Espinosa encontra o seu equivalente na língua musical buscada por Mallarmé: ambas aspiram superar as limitações da “língua natural”, que, como sustenta George Steiner, “não pode medir-se com a universalidade da música

---

<sup>389</sup> Cito a versão de Maria Helena da Rocha Pereira (2005: 222). Ana Paula Quintela Sottomayor traduz a mesma expressão por “a principal das invenções engenhosas” (cf. Ésquilo 1994: 54).

<sup>390</sup> “Na verdade, (...), todos os elementos estavam privados de proporção e de medida; na altura em que foi empreendida a organização do universo, primeiro o fogo, depois a água, a terra e o ar, ainda que contivessem certos indícios de como são, estavam exatamente num estado em que se espera que esteja tudo aquilo de que um deus está ausente. A partir deste modo e desta condição, começaram a ser configurados através de formas e de números” (cf. Platão 2011: 140).

ou das matemáticas” (2012: 24). Arménio Vieira convoca agora, confrontando-os, a teologia de Espinosa e a poética de Mallarmé:

Sem se importar mesmo nada  
com a maldição lançada pelos  
rabinos lá do gueto, um judeu  
de olhos meigos como as rolas  
percebeu que os rios, o mar  
e o firmamento não são meros  
algarismos em que o Número  
se divide, pelo que se torna  
redundante dizer que há Deus e a Natureza.

Esse ponto em que o texto como um rio  
se desdobra e, nítido, surge o poema,  
só se vê num mapa que Mallarmé doou  
ao filhos que teve com a Musa. (M: 9).

O soneto que Jorge Luis Borges dedica a “Spinoza” partilha com estes versos a alusão (circunstancial) ao gueto em que vive o filósofo<sup>391</sup> e a referência (substancial) ao seu sistema panteísta: “Libre de la metáfora y del mito/ labra un arduo cristal: el infinito/ mapa de Aquel que es todas Sus estrelas” (Borges 2005: 166). Nos versos cabo-verdianos, a descoberta de Espinosa é semelhante àquela que faz Alberto Caeiro: “A Natureza é partes sem um todo”. Mas para que uma parte se isole na sua unicidade, explica Adélio Melo, é necessário conceber uma “espécie de *Nada* à sua volta”; este *Nada*, por sua vez, “é ao mesmo tempo um *Tudo* ou um *Todo*” que, se não pode ser sensibilizado ou pensado, “se instala «em negativo» como a única coisa realmente transcendente”:

É escusado dizer que esse *Nada-Tudo* não é senão «Deus». Mas também é escusado dizer que não se trata aqui do Deus das «crenças» ou do Deus dos teólogos. É sim, aproximativamente, o «Deus sive Natura» de Espinosa. É sim a tal dimensão do enigmático e do sagrado que rodeia cada coisa uma vez sensibilizada como «singularidade» (como coisa «única no seu género», como coisa «única sem género» ...) (Melo 2005: 26).

Deus, *ou antes*, a Natureza: trata-se afinal da mesma substância. Ora, o ponto em que Espinosa se liberta da *metáfora* da Natureza e do *mito* de Deus, isolando cada estrela, cada mar, cada rio, é aquele em que a linguagem poética de Mallarmé se liberta, por sua vez, da *presença real*, como diz George Steiner, para dar *un sens plus pur aux mots de la tribu*. Esta ideia surge sintetizada num parágrafo de *Crise de Versos* em que uma flor – poderia ser o “jasmim” a que

---

<sup>391</sup> O anátema que afastará Espinosa da comunidade judaica de Amsterdão destina-lhe *todas as maldições do firmamento escritas no livro da Lei*. Apesar disso, e em acordo com o tributo de Vieira, “diz-se que Espinosa recebeu as notícias da sua excomunhão com a maior serenidade” (Damásio 2003: 283-284).

Vieira dá graças ou a “rosa” que Milton e Borges não veem – se torna “canção ouvida” (M: 14) na voz do poeta, se faz singularidade, “flor silenciosa” (Borges 2005: 118) ou coisa cercada pelo silêncio de Deus: “Digo: uma flor! e, longe do esquecimento onde a minha voz relega todo o contorno, musicalmente eleva-se, como outra coisa que não os cálices conhecidos, pura ideia, e suave, a ausente de todos os ramos” (Mallarmé 2011: 35)<sup>392</sup>. A figura poética mais próxima desta flor narcísica será a “Hérodíade” de *Poésies* que exclama à sua Ama: “Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, désert!” (Mallarmé 2005: 82).

Ora, não será por acaso que os comentários de Octavio Paz ou de George Steiner ao projeto solipsista de Stéphane Mallarmé encontram afinidades muito categóricas na poesia de Arménio Vieira. Em *El Arco y la Lira* (1956), o poeta mexicano enfatiza o conflito entre o desejo de depuração da linguagem e o conseqüente monólogo a que esse exercício pode conduzir:

La grandeza de Mallarmé no consiste nada más en su tentativa por crear un lenguaje que fuese el doble mágico del universo – la Obra concebida como un Cosmos – sino sobre todo en la consciencia de la imposibilidad de transformar ese lenguaje en teatro, en diálogo con el hombre. Si la obra no se resuelve en teatro, no le queda otra alternativa que desembocar en la página en blanco. El acto mágico se transmuta en suicidio. (Paz 2010: 56).

A resposta de George Steiner ao mesmo problema – *a linguagem que*, a partir de Mallarmé, *se fala a si própria*<sup>393</sup> – põe em cena a figura de Narciso para chegar ao mesmo destino trágico de que fala Octávio Paz:

O desejo de singularidade absoluta não pode ser proscrito. Mas não pode sê-lo também o pavor da solidão. O encantamento de Narciso é, tautologicamente, o mesmo que o do suicídio. E Narciso não tem necessidade da arte. Nele, a expressão, a fantasia, a criação de uma imagem, regressam, fatalmente, ao seu eu fechado. (Steiner 1993: 128).

A ideia do suicídio do poeta, enunciada no “Posfácio” de Vieira “a um livro futuro” (“decidi que ser poeta a sério/ implicava uma espécie de suicídio”), foi já assinalada neste estudo: ela pode relacionar-se com a condição intransitiva da linguagem metafórica de Silvenius, cujo nome apaga o do seu autor civil; ou com a reprodução do discurso alheio, à maneira de Isidore Ducasse, de Pierre Menard ou do protagonista de *No Inferno*, figuras apostolares que se sacrificam pelos seus mestres; ou, enfim, pela entrega semelhantemente sacrificial do poeta que

<sup>392</sup> Identificando a quebra do pacto entre o Real e o Livro com as poéticas de Rimbaud e Mallarmé, George Steiner opõe à Desconstrução de Jacques Derrida a sua crença na “continuidade entre a palavra e o mundo” – e na *presença real* do Absoluto nos grandes livros (cf. Steiner 1993: 90 e ss.). José Augusto Seabra relaciona o excerto transcrito de *Crise de Versos* com a tese de George Steiner no seu “Prefácio” às *Poesias* de Stéphane Mallarmé (2005: 23).

<sup>393</sup> “As palavras não dizem nem desdizem o reino da matéria, da contingência do mundo, do «outro». A linguagem fala-se a si própria ou, como Heidegger, retomando diretamente Mallarmé, declara: «Die Sprache spricht»” (Steiner 1993: 193).

dissolve a sua voz individual no *grande poema único* de que falava P. B. Shelley<sup>394</sup>. Como se cada poeta tivesse por missão escrever uma página anónima no “Livro de Areia” de Jorge Luis Borges.

Por sua vez, o Narciso que Sigmund Freud iria em breve resgatar do panteão grego irá surgir, em Arménio Vieira, num poema de temática amorosa, intitulado “Narciso e a estátua de Vénus”. O drama da separação dos amantes encenado neste poema é estático e mudo. A repreensão que a Ama de Mallarmé dirige à jovem Herodíade poderia ainda definir o *eu* e o *tu* do poema cabo-verdiano: “Triste fleur qui croît seule et n’a pas d’autre émoi/ Que son ombre dans l’eau vue avec atonie” (Mallarmé 2005: 80). É nestas águas silentes do simbolista francês que, negando o mito de Pigmalião, se reflete o abandono hiemal dos amantes de Vieira:

### NARCISO E A ESTÁTUA DE VÉNUS

Narciso – em vez de dois –  
tem quatro olhos  
mas todos virados para si

Deslizando por alcovas de silêncio  
atinjo sempre  
a face lisa dos espelhos

Porquê não amar  
minha própria imagem refletida  
– já que tu (há tanto tempo)  
és a estátua deste inverno  
com tuas pálpebras imóveis  
e duas órbitas vazias? (P: 64).

Mas é necessário regressar ao “Canto das graças” e ao poema que nele vai dedicado a Camões<sup>395</sup>. Como vimos suceder com Espinosa, o mote geral de Borges encontra outro equivalente particular, desta vez no soneto “A Luis de Camoens”. O argentino lança na biografia de Camões o desastre de Alcácer-Quibir e o início do domínio filipino em Portugal. Interpela depois o épico renascentista para estabelecer o destino desigual dos casos humanos e das obras artísticas: “Quiero saber si aquende la ribera/ última comprendiste humildemente/ que todo lo perdido, el Occidente/ e el Oriente, el acero y la bandera,/ perduraría (ajeno a toda la humana/ mutación) en tu Eneida lusitana” (Borges 2005: 43). As referências clássicas ao Estígio e à *Eneida*

---

<sup>394</sup> Mesmo as realizações da inferior “poesia bucólica e erótica”, própria de épocas menos afortunadas, diz P. B. Shelley, são “episódios desse grande poema que todos os poetas (...) têm vindo a construir desde o começo do mundo” (Shelley 2001: 60). A poesia como “eco da música eterna” é outra ideia do romântico inglês cara a Arménio Vieira (cf. idem: 45).

<sup>395</sup> Outra homenagem de Vieira a Camões ocorre na glosa ao verso-mote “Erros meus, má fortuna, amor ardente”, de *O Poema, a Viagem, o Sonho*. Neste caso, *nega-se* (“o que arde esfria”), *reitera-se* (“pois é”...) e *julga-se* (“por que seria culpa tua”...) o tríptico camonianiano, provando que não há um modelo único de reação ao enunciado alheio: entre a homenagem e a iconoclastia, podem dar-se reações não redutíveis a uma ética sistémica e exemplar.

de Virgílio, que têm que ver com a matriz genológica da epopeia portuguesa, enquadram ainda o *topos* da “poesia como imortalização”, segundo a lição de E. R. Curtius.

Também Vieira invoca a mitologia e a epopeia da Grécia e da Roma antigas: elas estão nas figuras de Ulisses, modelo do Camões errante, e do Ciclope, metonímia talvez da *gente surda e endurecida* que ameaçou mas não deteve o Ulisses-Camões; e estão nos “filhos de Eneias” que Viriato enfrentou com a lança e a funda, (no relato do Gama e de Vieira), e que Camões confrontou com a tuba canora e belicosa. Comum aos dois poemas é ainda o *topos* da resistência da arte ao *irreversível tempo* – o tempo heraclitiano que cava rugas na face de Helena.

Graças dou por Luís Vaz,  
Ele-Mesmo, varão audaz,  
como Ulisses, natatório,  
ululado por ciclópicos  
bêbedos canibais.

Mas quem pode afogar  
tal homem, decepar suas mãos,  
liquefazer seu poema?

Se é verdade que o Novo Reino  
sucumbiu à foice com que Deus  
decepa a espiga ruim, também é certo  
que a partir de um blablá ruidoso  
com que Viriato, mais que a funda,  
espantava os filhos de Eneias,  
Luís Vaz, pegando nele, criou o poema  
e a pátria que deveras conta. (M: 10).

O *topos* de que Borges se apropria para homenagear Camões, presente na Ode III.30 de Horácio (“Exegi monumentum aere perennius”) ou na “Gazetilha” de Álvaro de Campo (“Dos Lloyd Georges da Babilónia/ Não reza a história nada”), esse *topos* de recorrência contante em João Vário, aparece também na abertura de *O Poema, A Viagem, O Sonho*: “(...) a maldição não corrói o fruto, digo o poema, mas a árvore, i.e., o poeta, sobre o qual o tempo, ou o destino, joga aquilo em que é fértil: a ferrugem e o caruncho” (PVS: 7)<sup>396</sup>. Ainda com Jorge Luis Borges, dir-se-ia que estes versos cabo-verdianos perfilham a crença do narrador de “A Biblioteca de Babel”:

Talvez me enganem a velhice e o temor, mas tenho a suspeita de que a espécie humana – a única – está prestes a extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária,

---

<sup>396</sup> Nos dois romances de Arménio Vieira, a ideia da libertação da lei da morte e do olvido através da arte surge associada aos modelos de Nefertiti e de Dulcineia. Ao ver o retrato de Hatshepsut que o escriba egípcio acabara de fazer, diz Ramósis que “A imortal Nefertiti foi agora metida num chinelo” (ES: 78). Robinson, por sua vez, convida a Dulcineia que encontra num bar para participar num “livro” de que serão ambos protagonistas – e que lhes garantirá “fama e glória” (NI: 111). Como o D. Afonso Henriques de Camões, portanto, também Robinson ambicionou *estender co a fama a curta vida* (cf. *Os Lusíadas*, Canto III, est. 64, v. 4).

infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.  
(Borges 1998a: 489).

Mas a “solidão” de Vieira nem sempre se alegra “com esta elegante esperança” do velho bibliotecário de Borges. Adiante no mesmo livro, o poeta da Praia reconhece a (afinal) idêntica condição da árvore e do fruto: “Precário é o homem e quanto sai das suas mãos” (PVS: 27). Esta ideia é reforçada num poema de *Brumário* que convoca a “Tabacaria” de Álvaro de Campos e, em particular, aqueles versos dialéticos que confrontam as ilusões do poeta e do “dono dos cigarros”. É nessa altura, explica Carlos Filipe Moisés, que “a consciência alarga [a] sua visão”, atingindo a “amplitude cósmica”. E é então que “as diferenças se apagam e ressalta apenas a mesma Morte que a tudo irmana” (Moisés 1981: 184):

Estes versos todos acerca de livros  
e de gente terão o destino  
com que os deuses selaram as criaturas,  
incluindo quem, pelo melhor  
de todos os poemas,  
previu o fim da tabacaria em frente  
mais a tabuleta e o dono dos cigarros (B: 18).

Atente-se ainda, e finalmente, na “pátria que deveras conta”: aquela que, vencida num Mundo composto de mudança, sobrevive porém na Literatura. A propósito dos *pontífices* romanos, e de Octávio em particular, que encomenda a *Eneida* a Virgílio, sugere-se noutro poema que as pedras da epopeia são mais duradouras do que as das “grandes pontes”: só pela legenda inscrita nas pedras do poema pode o homem “entrar num reino onde a morte não tem registo” (PVS: 47). Mas quando falamos de epopeias postas ao serviço do poder e do império, como sucede com Virgílio e Camões, é necessário, segundo Arménio Vieira, distinguir o trigo épico do joio histórico: é *apenas* no poema que Luís Vaz “tem poiso e sentido” (PVS: 24). A defesa política do Novo Reino confronta-se nestes versos com uma espécie de justiça divina, que parece precipitar o fim que o Fado eterno, independentemente da sua ruindade, decerto lhe havia outorgado. Não se trata aqui, bem entendido, da complacência lusófona que entende que *onde estiver a língua portuguesa, está Portugal*. A questão é meramente literária, quer dizer, transnacional, cosmopolita. “Camões foi um mestre do som e da língua”, disse Ezra Pound, “um homem de vigor e um esplêndido retórico; quanto se pode ensinar da arte da poesia, ele aprendeu” (2005: 27)<sup>397</sup>. E com Luis Vaz de Camões aprendeu também o cabo-verdiano José Luiz Tavares, conforme se verá no último capítulo deste estudo.

---

<sup>397</sup> É também em Ezra Pound que se encontra a legenda romana que acabo de parafrasear: “Ubicumque lingua romana, ibi Roma” (cf. Pound 2010: 33).



A segunda sequência de *Mitografias* é dedicada a João Cabral de Melo Neto. As epígrafes ao “Canto das graças” e a estes “Dez poemas mais um” estão ambas sujeitas a uma condição: Borges, de quem Vieira herdou o primeiro mote, receberá aqueles poemas *se* ainda puder ler “quem já tudo leu”; Melo Neto, “*pão sem miolo, apenas côdea*”, de acordo com o(s) “Poema(s) da cabra”, acolherá esta segunda sequência *se* “o finado Severino ainda [puder] ouvir” (M: 7 e 15). Não será por acaso que esta epígrafe cabralina convoca ainda o poema “Toti Cadabra”, acima comentado neste trabalho; mas ela insiste também numa espécie de comunhão de princípios entre a indignação socioeconômica, figurada em Severino e em Toti Cadabra, e a desejada parcimônia dos recursos retóricos do poema. Agora não será um crime permanecer alheio às tragédias sociais, como julgava Pedro da Silveira em 1954<sup>398</sup>; mas a grandiloquência talvez seja ainda um tanto pulha, como julgava o Fernando Assis Pacheco homenageado no último livro de Vieira. Lambido pelo mesmo harmatão que morde o primeiro dos “Dez poemas” para João Cabral, o “Prolegómeno” de *Brumário* destina idêntica sobriedade ao exercício de invocação da cíclica tragédia cabo-verdiana:

Dado que a bruma, rija e seca como língua de cachorro em dia de sonho, é quem do alto, sobre o mar, nos vai fiando, qual se fôssemos triste e ressequida lã numa roca que parece não ter fim, é bom que um livro que ora nasce de tal *secura* algum registo faça, sem clamor, ao de leve. (B: 9).

A crítica tem aliás assinalado a rigorosa economia expressiva dos “Dez poemas mais um”<sup>399</sup>. Luís Carlos Patraquim (2008), que classifica esta sequência como “virtuosa e medular”, acrescenta que nela se define o “geométrico e antilírico empenhamento que percorre a maior parte dos poemas” de *Mitografias*. Filipa Leal lê nestes poemas uma “breve explicação do mundo”, enunciada na “voz aparentemente sossegada de quem aceitou habitar o lugar das mais íntimas inquietações” (2010: 116). Finalmente, Maria Luísa Baptista destaca a “solenidade crua” deste “tenso” núcleo poemático: “O despojamento formal, timbre do poeta, acentua-se, a contenção expressiva – na seleção vocabular como na construção frásica – sublinha todas as carências em que só a fome, a sede, a dor e enfim a morte abundam” (2007: 364). Ou não só, se se preferir o rol de inquietações levantado por Filipa Leal: “o desgosto, o tempo, o desamor, a [mesma] morte, a insónia, o fim da infância” (2010: 116). E porque é a morte que aqui se repete, atente-se no mais severino momento desta sequência:

---

<sup>398</sup> Mas não só Pedro da Silveira. Theodor W. Adorno recorda, na *Teoria Estética*, os versos de “Aos que vierem depois de nós” (“An die Nachgeborenen”), de Bertold Brecht, que declaram a impossibilidade de fazer “silêncio sobre tantos crimes” (cf. Adorno 2006: 53).

<sup>399</sup> Anote-se que, em rigor, se contam no livro *nove poemas mais um*, intitulado “João Cabral”. Mas não haverá erro neste título se considerarmos que o décimo poema da série é a soma das suas nove partes.

[7.]

Não há guarda-chuva, João,  
contra a pedra que, amanhada embora,  
pesada cai, após o caixão,  
como se a terra  
(que não é terra somente,  
mas um cardume de bichos  
que na morte buscam seu dia de sorte),  
como se o pó, que já foi pedra,  
e do qual a pedra volta a nascer,  
fosse coisa pouca ou mesmo ruim,  
pois que a pedra  
(mais rija que a terra)  
serve melhor  
o que teima em não ter fim. (M: 22).

A trama de relações intertextuais deste poema leva-nos diretamente ao canto “A Carlos Drummond de Andrade”, que Melo Neto incluiu em *O Engenheiro* (1945). Neste texto, conforme explica Vagner Camilo, “reitera-se a ideia de que «não há guarda-chuva», o que vale dizer, «não há proteção» contra o poema, o amor, o tédio, o mundo, o tempo”. Seguindo ainda as pistas de Vagner Camilo, a glosa de Vieira pode estender os seus rizomas ao poema “Composição”, em que Drummond surpreende “alguém despreparado («sem guarda-chuva») em meio à esterilidade do deserto” (Camilo 2001: 34). O paradoxo desta *secura* surge de chofre, aliás, na abertura da série de Vieira, numa metáfora que reproduz não apenas a costumada aproximação do Sahel insular ao Nordeste brasileiro, mas lhe acrescenta uma virulência animal muito própria do cabo-verdiano: “Não há guarda-chuva, João,/ contra o suão que em Setembro/ é uma vespa mordendo/ como se para o martírio/ não bastasse o calor e a *secura*” (M: 16).

O *suão*, o *azar*, o *amor*, o *tempo*, a *morte*, a *insónia*, de novo a *morte* e o *tempo*, enfim o *poema* – são as circunstâncias da glosa cabo-verdiana contra as quais não há guarda-chuva protetor. Três delas, portanto, estavam no mote do pernambucano, mas as confluências temáticas podem alargar-se: em *Museu de Tudo* (1975), por exemplo, os poemas “O número quatro”, “Duplicidade do tempo” ou “Anúncio para cosmético” atestam a tematização do *fluir do tempo*, tal como “Estátuas jazentes”, “Máscara mortuária viva” ou “O espelho partido” reiteram a tematização da *morte indeclinável*. O leitor de Vieira regressa por esta via ao imaginário de “Toti Cadabra”, invocado pelo “cardume de bichos” que na morte “buscam seu dia de sorte”. Por outro lado, o registo do poema cabo-verdiano aproxima-se dos “esquemas da imaginação que variam numa linha de oposições, de contrastes lógicos”, que Benedito Nunes (2000: 39) encontra no pensamento de Melo Neto. Assim, as expressões “pedra amanhada” e “cardume de bichos” transformam, primeiro, essa *pedra* em terra arável; mas liquefazem, depois, a mesma terra, que também será pedra. Os diferentes graus da resistência ao tempo, dispostos numa gradação cíclica

que inclui o “pó”, a “terra” e a “pedra”, declaram afinal a inutilidade da nossa teima: testemunharmos numa lápide que não temos fim.

Nos dois momentos finais da sequência, transcritos em seguida, concentram-se os grandes paraísos perdidos que a obra de Vieira invoca a cada passo: o da infância, o do amor e o da própria poesia.

[8.]

Não há guarda-chuva, João,  
contra eu já não ser a criança  
que brinca à chuva e, contente,  
assobia bailando, como se a vida,  
que é ácido e roda dentada,  
fosse um momento sonoro, só música,  
que, alegre, ficasse. (M: 23).

[9.]

E, por último, sem que isto seja o fim,  
não há guarda-chuva, João,  
contra os enguiços do poema,  
o qual jamais é a deusa  
tal como o poeta a viu  
(em silêncio e na matriz).  
Razão por que, fingindo,  
ele inventa pedaços  
de um canto  
que ouviu por inteiro. (M: 24).

São também contrastantes as percepções da fugacidade da infância<sup>400</sup> e da dessacralização da arte, presentes nestes dois poemas finais da série. A criança que brinca à chuva não deseja guardar-se dela; o guarda-chuva que houvesse – mas não há – protegê-la-ia do “ácido” e da “roda dentada” que definem a efemeridade da vida humana (e note-se que os lexemas “ácido” e “roda” se encontram em “O número quatro” e “O espelho partido”, já referidos). A “música”, que é o protótipo das artes em José Luiz Tavares, representa aqui, como noutros poemas de Vieira, a felicidade da criação poética: “somente nos poemas/ se encontram aves que ainda cantam” (M: 65). Esta sabedoria dos livros, da biblioteca paradisíaca que Borges imaginou, ocupa aliás a parte mais substancial das *Mitografias* de Vieira. Assim, por exemplo, na *ars poetica* que encerra (provisoriamente) esta série, a memória literária atualiza-se na alusão a Petrarca.

Criador de alguns dos mais citados metapoemas da lírica cabo-verdiana – e.g., “Arte poética”, “Ser poeta”, “Construção na vertical” –, Vieira reitera na coda de “Dez poemas mais

---

<sup>400</sup> Não há proteção “contra eu já não ser a criança/ que brinca à chuva”: apagamos as velas, o fogo breve que é o nosso, não das estrelas (PVS: 86).

um” a lição pessoana do fingimento poético, agora negativamente acentuada pela consciência da impossibilidade da mimese artística; e assume, além disso, parte dessa dessacralização da poesia com que Baudelaire se deparou numa rua de Paris. Ora, esta consciência da *desaturatização* da arte e do lirismo manifesta-se em Vieira não tanto pela presença de temas menores, mas sobretudo pelo “estilo mesclado” do seu registo linguístico – “neste caso na passagem de um registo erudito e citacional (...) para a oralidade de um quotidiano dito, com frequência, por um nível baixo de linguagem”<sup>401</sup>. No poema intitulado “João Cabral”, que em *Mitografias* se segue às nove repercussões de “A Carlos Drummond de Andrade”, a contradição explorada refere-se, no entanto, à imprevista baixeza da musa cabralina:

### JOÃO CABRAL

Sabido que o voo  
não se prende ao chão,  
do qual não é unitário  
nem tão-pouco afim,  
já que o pássaro  
só no sonho encontra  
sua estação  
e a razão por que voa,  
diga-se que o bloco,  
pesado e concreto,  
não é substância  
que inspire  
quem ao voo se rende

João Cabral, no entanto,  
sendo o Z de uma reta  
em que Dante é o A,  
encontra no feijão

---

<sup>401</sup> Cf. Osvaldo Manuel Silvestre, “Arménio Vieira (I)”, em *Os Livros Ardem Mal* (disponível em <http://olamtagv.wordpress.com/2008/07/09/armenio-vieira-i/>, acedido a 12 de julho de 2008). Em 1951, num artigo sobre a poesia de Charles Baudelaire, Erich Auerbach designa por *estilo mesclado* “the contradiction between the lofty tone and the indignity both of its subject as a whole and of many details”. (Cf. “The Aesthetic Dignity of the «Fleurs du Mal»”, in *Scenes From the Drama of European Literature*, trad. Ralph Manheim, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 206). Mas esta noção aparecia já em *Mimesis – A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (1946). O episódio evangélico da negação de Pedro representa, na exposição de Auerbach, o primeiro caso de *estilo mesclado* na Antiguidade. O local e as personagens da cena convocam um baixo nível social; o registo realista que se adequa a esse universo transporta contudo uma profunda tragicidade. Não há uma intenção artística nesta irrupção do realismo, acrescenta Auerbach, mas trata-se de uma manifestação do carácter dos escritos judeo-cristãos e de uma representação da encarnação de Deus num homem da mais humilde condição social. Por isso, conclui o alemão, esta mistura de estilos aplica-se não apenas à negação de Pedro – “mais à tout les faits que nous rapportent les livres du Nouveau Testament” (Auerbach 1973: 53). Quanto ao uso de um tom baixo na referência a um assunto elevado em Arménio Vieira, recorde-se a cena exemplar de *O Eleito do Sol* em que o divino Toth, convocado para curar a mulher de Ramósís, fornece uma fórmula mágica numa língua que só o escriba entende e some-se de seguida. Ramósís, “ofegando”, pergunta de chofre: “– O que é que o gajo disse?”. Prossegue o narrador: “O nosso herói, levando o indicador esquerdo aos lábios, fez «chiu!». Em seguida, acrescentou: – Perdão, Excelência, mas *gajo*, francamente, não soa bem. É um termo vil, blasfematório e chulo como tudo, que apenas serve para macular a reputação do divino Toth” (ES: 50).

e na pedra, mesmo  
na cabra, isto é,  
na pele da cabra  
que a seca secou  
sua musa e seu canto (M: 25-26).

Além da matéria poética explicitamente invocada – o “feijão”, a “pedra”, a “cabra” –, este poema partilha com a dicção de Melo Neto o gosto pela exposição discursiva e argumentativa, conforme testemunham os articuladores causais (“já que”), adversativos (“no entanto”) ou explicativos (“isto é”) nele usados. Esta tendência para a complexificação do enunciado lírico compreende ainda, quer no brasileiro quer no cabo-verdiano, a rede de referências eruditas em que ambos prendem outros escritores e artistas, contemporâneos ou antigos. Assim, se antes invocara a irremediável perda de Laura, a musa arquetípica, Vieira convoca agora outro longínquo veio românico, Dante Alighieri, para nele filiar a *engenharia poética* de João Cabral de Melo Neto. A este propósito, disse o autor da expressão que acabo de destacar, Haroldo de Campos: “Na tradição remota, é com Dante – o Dante das elaboradíssimas *Rime Petrose* – que me parece, por vezes, dialogar o despojado, rigoroso, «sáxeo» idioma cabralino” (2000: 27-28). O poema de Vieira que mais se aproxima do universo construtivista herdado do *pernambucano-mor* talvez seja ainda “Aliteração da pedra-vento”, de “Poesia I – 1971-1974”. Findou já, porém, a reta estrada construída com o “bloco/ pesado e concreto” de Melo Neto (e que em *A Educação pela Pedra* encontra a sua mais evidente sintaxe visual); talvez por isso pareça esboroar-se a lição do pernambucano no verbo mais insurreto e matizado de Arménio Vieira.

A dessacralização da arte a que fiz referência, e que assume traços comuns em Arménio Vieira e José Luiz Tavares, merece entretanto uma ressalva importante: é que nestes dois poetas, como em João Vário, remanesce, concomitantemente, uma conceção elevada e prestigiada da arte da poesia. A diferença relativamente aos predecessores pode consistir apenas na percepção atual da “deserção das musas” e da conseqüente inacessibilidade “às alturas todas do Parnaso”. Se nos permitirmos achar um ponto comum na elevação das regras clássicas e dos desregramentos modernos, estas expressões de José Luiz Tavares encontram exata correspondência no poema em que Vieira se vê impossibilitado de entrar no “Bateau ivre” de Arthur Rimbaud: “Ainda que eu ousasse erguer-me/ ao cume onde se acha o poema,/ que musa, antiquíssima, alada,/ se prestaria a dar-me a mão?” (M: 55). Mas o remate da viagem frustrada de Vieira é ainda uma profissão de fé num estatuto ou num estado do *poético* que pode, aliás, dispensar a existência do poema enquanto objeto verbal: “Fica a sugestão, não te ofereço/ o texto. No entanto, se fores poeta,/ dentro de ti o mar se abrirá ao canto” (M: 56). O apelo ao poder da sugestão do verbo, própria do Simbolismo de um Mallarmé, ou a crença na atuação de uma espécie de poesia não-verbal, própria do Surrealismo de um Aragon, conferem ao poeta um estatuto próximo daquele que encontramos no

sacerdote de Dioniso imaginado por Friedrich Hölderlin. Assim, se Vieira ou Tavares ostentam por vezes uma pose autodepreciativa ou pessimista, em outros momentos irrompe ainda, como diz Vieira, a crença de que a poesia constitui “a essência do ser humano” (NI: 19).

A ideia de que vivemos tempos de indigência espiritual e poética pode relacionar-se também com a tese (já referida na abertura deste estudo) de que a arte muda com o tempo<sup>402</sup> – mas não *progride*, num sentido forte ou qualitativo, como sucede com o conhecimento científico. No poema “Grécia, mater mundi”, de *O Poema, a Viagem, o Sonho*, Vieira convoca os atributos de Apolo para reconhecer a superioridade inexcelsível das narrativas homéricas: “Por que razão a Divindade, a qual, sendo uma, é de todos, fez do Sol a pedra do pastor, e, como quem ensaia o tiro pela vez primeira, o lançou sobre a terra onde cantou o Poeta, tão alto e tanto, que ninguém o fez melhor depois de Homero?” (PVS: 60). Trinta anos depois de acusar João Vário de não saber “fundamentar convenientemente” a “sentença” que dizia *Homero é o maior poeta de todos os tempos*<sup>403</sup>, Vieira acaba por subscrevê-la com idêntica força sentenciosa.

Como acabámos de ver, as faculdades que o poeta da Praia confere ao fenómeno da poesia identificam-se com certos princípios do Simbolismo e do Surrealismo franceses; mas Vieira cultiva também “uma visão romântica da obra” (Chalendar 2011: 279) que parece herdada, em particular, do Romantismo inglês. Os seus versos e o seu segundo romance recordam amiúde Lord Byron, “que tinha a alma com que Satã anima os gatos” (PVS: 52); mas invocam também William Blake, um dos protossurrealistas de André Breton, Samuel Taylor Coleridge, com quem Vieira partilha o sonho de Kubla Kahn, ou John Keats, parceiro de Hölderlin e Leopardi nas *Derivações do Brumário*<sup>404</sup>.

Outro envio ao Romantismo inglês surge em “Ser poeta”, a *ars poetica* que abre “A Noite e a Lira - 1976”, sequência premiada nos Jogos Florais 12 de Setembro (e terceiro caderno de *Poemas*):

---

<sup>402</sup> É neste sentido, que toma em consideração a volatilidade das convenções artísticas, que Horácio (pr)escreve na Epístola aos Pisões: “Nós e as nossas obras estamos fadados para morrer” (*Debemur morti nos nostraque*) (cf. Horácio 1984: 63).

<sup>403</sup> Num “Breve comentário à conferência de João Vário «As estruturas da lírica africana contemporânea»”, que Vieira assina no *Voz di Povo*, a 13 de fevereiro de 1978, o autor dos *Livros de Notcha* é censurado porque “não soube controlar aquela tendência (muito sua, diga-se de passagem) de proferir sentenças – sem se dar ao trabalho de as fundamentar convenientemente. Sirva de exemplo afirmações tais como: «Homero é o maior poeta de todos os tempos»” (Vieira 13-2-1978: 6).

<sup>404</sup> Recorde-se que a ação de *No Inferno* decorre num espaço que é uma espécie de negativo da Sintra de Lord Byron: “Na estrada, o táxi rolava em direção a Sintra. Por fim, entrámos no *castelo*. «Este é o melhor sítio do mundo, disse-o um Lord, por sinal um poeta, e tu também vais gostar, estou certa disso». A Helena perguntou: «O lugar ou a casa?». Respondi: «O lugar sobretudo, mas também a casa»” (NI: 204). O explícito elogio da poesia inglesa surge no capítulo “A infância (Episódio II)”, quando Robinson lê algumas páginas autobiográficas de «Safo», provável amante de Helena. Frances Mackenzie, uma vizinha inglesa, oferece-lhe a antologia *Select Beauties of Ancient English Poetry* (1810), organizada e comentada por Henry Headley. “Apesar dos meus treze anos”, recorda ‘Safo’, “embrenhei-me imediatamente e com prazer naquele vasto mar de língua inglesa. E minha alma, que ainda não conhecia o mundo, descobriu um mundo de maravilhas naqueles versos mais valiosos do que pérolas, mais preciosos que o ouro, mais eternos (se assim é permitido dizer) que os diamantes” (NI: 188-189).

## SER POETA

1.

*O poeta é um fingidor...*  
um pedreiro muito lido  
calceteiro dolorido  
cujas pedras são pedaços  
que ele arranca dos penhascos  
de uma alma nua e sua  
e da alma de outros poetas

2.

Um poeta e o seu canto:  
Harpa eólia, sons de louco

O vento sopra, sopra, sopra  
o vento é brisa e é vendaval  
o vento aquece e arrefece

3.

POESIA – pássaro livre, quase verde  
que os poetas alimentam  
com mãos de afago  
e tenros, ternos grãos  
sejas tu – cantor solitário  
das horas sem canção  
sejas tu – na minha morte  
(mão de amor e serenidade  
dedos de mãe e de amada)  
– sejas tu a cerrar-me os olhos (P: 57-58).

Um sinal inequívoco da importância deste poema no âmbito da atual poesia cabo-verdiana encontra-se na antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*, onde ele assume o estatuto de epígrafe única e geral. Esta homenagem de J. L. Hopffer C. Almada confirma a observação de David Brookshaw a respeito da influência de Arménio Vieira – e do júri dos Jogos Florais 12 de Setembro, acrescentando-se – na determinação dos valores estéticos defendidos pelos (então) jovens poetas do Movimento Pró-Cultura (cf. Brookshaw 1996: 223)<sup>405</sup>. O fenómeno da emulação literária encontra-se aliás inscrito no verso-mote deste poema, recolhido na “Autopsicografia” com que Fernando Pessoa respondeu à *personalidade* presencista de José Régio ou de João Gaspar Simões. Mas os heterónimos de Vieira foram já criados e habitam o vasto universo da

---

<sup>405</sup> “Ser poeta” epigrafa também o artigo “Que caminhos para a poesia cabo-verdiana? Antigos e recentes debates e controvérsias sobre a identidade literária cabo-verdiana”, do mesmo J. L. Hopffer C. Almada. (Cf. *Navegações*, V. 4, N. 1, janeiro/junho de 2011, Lisboa/Porto Alegre, PUC-RGS/CLEP-UL, p. 92-106).

literatura: são eles o *fabbro* erudito, como queria Eliot, que trabalha a matéria pessoal e alheia; ou, como queria Coleridge, o *amante* que escuta a música da *harpa* da poesia; enfim, como queria Rimbaud, o cuidador da *liberdade livre* que há de consolar a hora da sua morte.

Se no “poeta” pessoano confluem duas dores, a fingida e a deveras sentida, o poeta-leitor de Vieira acrescenta-lhes agora aquela que sente o recetor das dores alheias. A matéria trabalhada pelo “calceteiro dolorido” tem correspondência, no corpo da mesma obra, quer na “pedra” ferida pelo “estar-no-mundo e a dor” de que fala o “Posfácio” aos *Poemas* de 1981, quer nos “penhascos” dessa tradição que, na lição de Haroldo de Campos, vai de Dante Alighieri até João Cabral de Melo Neto. Mas estes penhascos, esta matéria bruta e natural que o labor poético deve polir, lembram ainda as sublimes vertigens da pintura ou da literatura românticas: recordem-se, respetivamente, a Ilha de Rügen de Caspar David Friedrich ou os Alpes do *Manfredo* de Lord Byron<sup>406</sup>.

Os penhascos com que Vieira constrói a sua poesia provêm de dois filões distintos: um íntimo e outro coletivo. Se quisermos, serão ainda as dores individuais do poeta pessoano e as dores alheias do poeta-leitor armeniano. Ora, as *pedras* arrancadas à alma dos outros poetas são sempre *verbais* – e este atributo deve conduzir-nos à importante questão linguística aqui envolvida. Na primeira parte do capítulo “Poesía e Historia”, incluído em *El Arco y la Lira* (1956), Octavio Paz defendia que o poeta escreve, simultaneamente, com palavras que são suas e com palavras que lhe são estranhas<sup>407</sup>. O paralelismo com Arménio Vieira seria contudo enganador: no mexicano, as palavras do poeta são as *históricas* porque “pertencen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo” (Paz 2010: 185); o que nelas é simultaneamente estranho, como se distante ou estrangeiro, é aquilo que as torna *fundadoras* da sua própria comunidade histórica. A datação histórica e o carácter fundacional da poesia moderna de Cabo Verde foram já observados em diferentes momentos deste ensaio. O que se pretende considerar agora, por confronto com Octavio Paz, é a condição da literatura e da poesia numa comunidade cuja situação linguística se define pela diglossia, como é o caso de Cabo Verde. Em tais contextos, a cisão entre a língua de prestígio, que dá corpo à literatura, e a língua materna e de uso quotidiano, reservada às expressões líricas mais ou menos folclóricas, parece reforçar o modelo geral de “referência à literatura”, conforme o diagnóstico de Antoine Compagnon (1998); por outro lado, a mesma

---

<sup>406</sup> É nos penhascos dos Alpes, em que decorre a Cena II do Ato I, que Manfredo intenta suicidar-se (cf. Byron 2002: 33). O momento em que este herói romântico implora aos Sete Espíritos pelo esquecimento de si e de tudo (“Forgetfulness”; “Oblivion, self-oblivion”) tem talvez eco na cena de *No Inferno* em que o Diabo recorda o pedido idêntico de Robinson: “Perguntei-te: «E agora?» Respondeste: «Gostaria de esquecer tudo». Perguntei-te: «Tudo, inclusive o teu próprio nome?» Respondeste: «Tudo, absolutamente tudo»” (NI: 98).

<sup>407</sup> “Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte, son históricas: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto. Sin el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían *La Ilíada* ni *La Odisea*; pero sin esos poemas tampoco habría la realidad histórica que fue Grecia” (cf. Paz 2010: 185-186).



diglossia pode acentuar a condição periférica, e por isso tardia, da literatura de Cabo Verde (apontada, por exemplo, por David Mourão-Ferreira, a propósito do *Caderno de Um Ilhéu* de Jorge Barbosa, e por Osvaldo Manuel Silvestre, a propósito dos *Exemplos* de João Vário)<sup>408</sup>. Um caso flagrante de subordinação a uma língua literariamente madura, na aceção de T. S. Eliot, encontra-se em José Luiz Tavares, como se verá a propósito da tradução de *Paraíso Apagado por Um Trovão* para a língua cabo-verdiana. Menos dependente da língua portuguesa e da sua tradição artística, o drama das palavras alheias é, em Arménio Vieira, ainda eminentemente literário, e tem o seu melhor duplo no Robinson de *No Inferno*: como recuperar uma identidade edificada no labirinto cosmopolita da Biblioteca de Babel? É esta angústia que, errando entre o silêncio maternal e certas palavras de Rainer Maria Rilke, se ouve também em “Tanta terra”, de Manuel António Pina: “Mãe, afastei-me de mais, perdi-me// no meio de palavras minhas e palavras alheias,/ quem se eu gritar me ouvirá entre as legiões dos anjos?! E nem isto me pertence” (Pina 2012: 235).

A segunda parte de “Ser poeta” recupera o *topos* da loucura do poeta, muito comum na poesia armeniana, e cuja primeira exposição teórica E. R. Curtius situou no *Fedro* de Platão<sup>409</sup>. Mas nela se convoca igualmente um poema de Samuel Taylor Coleridge, “The Eolian Harp”, publicado em *Poems on Various Subjects* (1796), e no qual este instrumento se confunde com o poeta: em ambos, diria Teixeira de Pascoaes, vibra por vezes o Espírito do Mundo. Este símbolo da música do vento, explorado em outros lugares anteriores ou coevos, será retomado por P. B. Shelley no ensaio “A Defense of Poetry” (1921) para designar a variedade da imaginação poética:

A poesia, em sentido geral, pode ser definida como a «expressão da imaginação», e é congénita do homem. Este é um instrumento para o qual uma série de impressões internas e externas é conduzida, como a alternância de um vento sempre mutável, para uma harpa eólica, fazendo-a vibrar numa melodia sempre vária. (Shelley 2001: 36).

---

<sup>408</sup> Cf. David Mourão-Ferreira, “*Caderno de Um Ilhéu*, por Jorge Barbosa” (1956), apud Elsa Rodrigues dos Santos (1989: 225). Osvaldo Manuel Silvestre recorda que “[João] Vário chega ao alto-modernismo quando ele está já exausto” (2008: 639). No mesmo lugar, Silvestre circunscreve o âmbito do Modernismo de *Claridade* à “tradução realista da realidade local” e ao capitalismo internacionalista do Mindelo dos anos 30; dele se excluem, portanto, a cisão da *linguagem* operada por Mallarmé e a cisão do *sujeito* operada por Rimbaud. José Luiz Tavares reitera esta ideia na entrevista concedida a Abraão Vicente: “Repere, por exemplo, naquilo que é considerado o nosso modernismo: esteticamente é profundamente reacionário em relação às grandes correntes, se pensarmos nas vanguardas que nesse tempo vicejavam e feneciam por esse mundo de deus” (2009: 2). As reservas claridosas quanto às vanguardas estéticas são aliás comuns ao Movimento Regionalista encabeçado por Gilberto Freyre. A este propósito, Tânia Macedo cita uma constatação esclarecedora de Ruben G. Oliven: “O movimento de 1926 tem um sentido, de certa maneira, inverso ao de 1922. Trata-se de um movimento que não atualiza a cultura brasileira em relação ao exterior, mas que deseja, ao contrário, preservar não só a tradição em geral, mas especificamente a de uma região economicamente atrasada” (cf. Macedo 2007: 93).

<sup>409</sup> Escreve E. R. Curtius que “la teoría de la locura de los poetas aparece expuesta, como se sabe, en el *Fedro* de Platón” (1995: 667). Curtius cita as expressões de Horácio (“*amabilis insania*”) e de Plínio (“*poetis furere concessum est*”) que testemunham a origem remota deste *topos*.

Shelley é também autor de uma “Ode ao vento oeste”, um vento “indócil, veloz, e impetuoso”, e a quem implora: “Como à floresta, faze de mim a tua lira!”<sup>410</sup> Vieira herda, portanto, quer a brisa de Coleridge quer o vendaval de Shelley. Se o harmatão cabo-verdiano percorre toda a sua obra, desde a “Aliteração da pedra-vento”, de *Poemas* (1981), ao “Prolegómeno” de *O Brumário* (2013), o mesmo vento transporta o espírito do Romantismo inglês, explicitamente convocado pela Harpa da poesia. As qualidades antagónicas que Vieira associa ao vento poderão, por sua vez, fazer referência à descoberta daquele “ponto do espírito” em que, a crer no Manifesto Surrealista de 1930 (e citado por Vieira em 1978), os termos opostos “deixam de ser apercebidos como contradições”<sup>411</sup>.

Conforme anotou Filipa Leal, a terceira parte de “Ser poeta” assemelha-se a uma “entrada de dicionário” (2010: 116). O processo será também usado em “Mulheres I” e “Derivações”, de *Mitografias*, e em “Profecia”, de *O Poema, a Viagem, o Sonho*. Agora deveria definir-se a “Poesia” como André Breton definiu o “Surrealismo” no Manifesto de 1924. Mas o registo de Vieira está mais próximo do colóquio intimista. O termo inicial, “Poesia”, se funciona, de facto, como entrada de dicionário, é ainda o vocativo que introduz esse tom conversacional com que Coleridge se dirige a Sara Hutchinson.

Apesar desta espécie de derivação genológica, podemos extrair da estofe em análise algumas qualidades do seu *definiendum* apresentadas em outros lugares da obra de Vieira. A noção de que “existe um pássaro/ na alma de cada poeta”, capaz de convocar a harmonia da Música e uma certa Natureza idílica, pode entretanto adquirir sentidos disfóricos, como sucede no “Baudelaire” citado (M: 52): nele havia um “corvo” negro, uma “andorinha” entediada e um “albatroz” desesperado. Já a imagem do poeta que sustenta a Poesia, da mesma forma que o culto garante a presença da divindade (cf. “Também os deuses”), encontra respaldo na crença de P. B. Shelley a respeito do mister do poeta: *Escrever o poema que é só um e jamais acaba* (cf. B: 126)<sup>412</sup>. Por vezes, é certo, o que se ouve é apenas um “eco da música eterna” (Shelley 2001:45). No seu quarto poema das graças, ciente da moderna *deserção das musas* e do real fantástico, Vieira escuta em Rimbaud e em Verlaine “um eco delido/ de uma canção que outrora se ouvia no mar/ quando Ulisses era deveras Ulisses/ e a Musa vinha e se entregava ao Poeta” (M: 11). Mas o

---

<sup>410</sup> Cf. Byron *et alii* 2010: 45. A lira é comumente usada por Vieira para designar o dom da poesia: no *Brumário*, ela surge em cinco momentos diferentes. A harpa, por sua vez, é referida no poema “Em Jeito de Salmo”, onde equivale à “fruta” de Camões e às “guitarras” de Vário: “Entre os salgueiros desse grande rio/ Quem viu ou saberá da harpa/ Que aí deixaste pendurada?” (B: 100).

<sup>411</sup> Cf. Vieira 1-4-1978: 6. Na mesma página reproduz-se o poema “Concreção de Saturno”, de Mário Cesariny, que recupera a afirmação conhecida de Breton: “é o único fim que eu persigo/ é a fusão rebelde dos contrários as mãos livres os grandes transparentes”. Sobre estes versos de *Pena Capital* (3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 55-57), esclarece Maria de Fátima Marinho que eles remetem ainda para os *Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme ou non*, do mesmo André Breton, que incluem um ponto intitulado “Les Grands Transparents” (cf. Marinho 1989: 226).

<sup>412</sup> Novalis já escrevera um fragmento luminoso sobre o assunto: “Os poetas são, ao mesmo tempo, isoladores e condutores da corrente poética” (Cf. Novalis 2000: 127).

insulamento do “cantor solitário”, se pode decorrer da hodierna indigência espiritual, tem também um carácter voluntário e prescritivo<sup>413</sup>: “Senti desdém/ em chefiar rebanho ou alcateia./ Vive o leão sozinho – eu também”, afirma a altivez do *Manfredo* de Lord Byron (2002: 99). Mas nunca faltará ao poeta a companhia de Tanatos, presença certa em hora incerta, e de Eros, “mão de amor” e “dedos de mãe”.

São muito variadas as características da poesia de Vieira que podemos aproximar do Simbolismo e do Surrealismo franceses: além desta expressão conflitual ou harmoniosa dos opostos, herdada da antiga filosofia de Lao Tse<sup>414</sup> ou da moderna psicanálise de Sigmund Freud, foram já referidos o gosto pelo poema em forma de entrada de dicionário, a invocação do poder sugestivo da palavra poética ou a aceitação da existência de uma poesia não-verbal; foram também consideradas, no mesmo âmbito deste estudo, a consciência dos vasos comunicantes entre diferentes épocas e estéticas, a defesa do hermetismo da linguagem poética, a possibilidade de a poesia ser feita por todos ou a percepção de que no seu discurso podem confluir as palavras do louco ou do profeta. Mas podem ser ainda assinalados alguns outros sinais dessa confluência ou herança.

Quanto à geração de Vieira e ao contexto da poesia cabo-verdiana, pode ainda recordar-se, com J. L. Hopffer C. Almada, o caso de Mário Fonseca e da sua “radical opção pela escrita em francês e pela lição de poetas como Mallarmé, Apollinaire, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud ou René Char” (Almada 2005a: 247)<sup>415</sup>. No mesmo ensaio, Almada menciona também a “irreverência poética surrealizante e precursora de António Pedro” (idem: 204) e destaca, em particular, o “inventor do surrealismo cabo-verdiano, que é Jorge Carlos Fonseca” – “o *único* poeta cabo-verdiano que, explorando e apoiando-se quase que exclusivamente na herança surrealista, reinventa-a para uma visão subversiva da sociedade e da consciência cabo-verdianas” (idem: 235-236). Trata-se, bem entendido, da “prática de um surrealismo tardio”, como disse João Vário (1999: 18) a propósito de *Porcos em Delírio*, mas que se generalizou nas décadas cabo-verdianas de 1970 e 1980. Aliás, esta reacção aos ditames das estéticas realistas mais estafadas acabou por revelar, em certos casos, uma “mal conseguida assimilação das técnicas surrealistas de

---

<sup>413</sup> Também José Luiz Tavares subscreve a lição das cartas de Rilke a Franz Xaver Kappus: “sê fiel à tua solidão// faz da desolação a mola da invenção” (AMM: 60).

<sup>414</sup> A sua expressão mais vulgar encontra-se talvez no capítulo 42 do *Tao Te King*: “As dez mil criaturas carregam o Yin/ e abraçam o Yang./ combinando esses sopros do Chi para serem harmoniosas”. Esclarece António Miguel de Campos que o Yin é a sombra, que desce para a Terra; o Yang é a luz, que sobe para o Céu; o Chi, por sua vez, é o todo primordial de onde partem o Yin e o Yang e que os recebe de novo no seu Centro harmonioso (cf. Lao Tse 2010: 44 e 45).

<sup>415</sup> Mário Fonseca é autor de um poema dedicado “Au poète et à l’ami Arménio Vieira”, intitulado “Comme on vient toujours trop tard”, em que introduz referências mais ou menos veladas a Blaise Cendrars, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé, Césaire, Char, como a Shakespeare, Whitman, Pessoa e outros. Transcrevo apenas os primeiros versos: “Blaise cendre art a foutu le monde/ entier et les nègres en poésie./ Beau de l’air l’enfer et l’enfer des sens/ et l’envie d’être ailleurs, à juste titre./ L’autre est amont les requins./ Vers l’aine la musique” (cf. Fonseca 1986 : 111).

escrita automática e de incorporação do maravilhoso”, conforme assinala ainda J. L. Hopffer C. Almada (idem: 275).

Em Arménio Vieira, contudo, a herança do Simbolismo e do Surrealismo parece agir num plano mais conceptual ou ideológico do que expressivo: as homenagens aos vates da Gália e às suas teses solipsistas e libertárias são produzidas num registo estilístico que, salvo raros momentos, pouco devem a essas duas escolas artísticas. Serão exceções os casos de “Quiproquó” (P: 38), onde sucessivos quiasmos desconcertam um mundo de atributos comutados; de “Canto final ou agonia de uma noite infecunda” (P: 69), uma viagem onírica ao inferno da insónia; ou de “O revolucionário” (B: 130-131), que lança numa roleta absurda acasos de sons, de cores ou de objetos antagónicos. Em regra, porém, é na dicção articulada, argumentativa, interpeladora e (por vezes) coloquial de Arménio Vieira que se dão graças a Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Apollinaire, Éluard ou Léo Ferré.

As três estâncias de “Lautréamont, digo Conde”, penúltimo poema da sequência francesa de *Mitografias*, sintetizam outros tantos aspetos centrais da obra do franco-uruguaio. A primeira recupera o imaginário do Mal, os seres e as circunstâncias da *poésie noire* que se espraia pelos *Cantos de Maldoror*; a segunda situa no “velho oceano” o palco da tragédia literária e biográfica de Isidore Ducasse, Odisseu naufragado e morto no regresso fracassado à infância; a terceira estrofe adota a técnica da citação e do plágio, aquela que em *Poésies II* se considera implicada no e pelo progresso da literatura.

#### LAURÉAMONT, DIGO CONDE

Tarântulas noturnas e vampiros  
(tão viscosos e letais),  
como se pra morrer  
fosse pouca a insónia

Ai esse velho oceano!  
onde ele, juntamente com as aves  
com que voou na infância,  
mergulhou e s’afogou  
sem nunca se ter encontrado

Sendo assombroso o poema,  
a *boutade* é que o matou,  
aos vinte anos, sem mais.  
*A poesia deve ser feita por todos.*  
Como assim, *se o rouxinol canta mal?* (M: 57).

A frase citada de Lautréamont é a mesma que Vieira usara na colagem “Poesia”, quando, em maio de 1977, advogava a aprendizagem cosmopolita da literatura: “A poesia deve ser feita por todos”. Mas desta vez a antítese não é dada por Iessienin – “Nem todos sabem cantar” –, nem

se cita Federico García Lorca para superá-la na síntese que evoca o rasgo luminoso que há na verdadeira poesia e que a todos é acessível (ao contrário da sua produção). O remate faceto de “Lautréamont, digo Conde”, colhido num ensaio de Jean Cocteau<sup>416</sup>, parece reconfirmar o que dissera o parceiro de Maiakovski.

À semelhança desta anotação final, o poema que Vieira oferece a Lautréamont desvela as suas próprias convicções ou obsessões quer quanto à poesia *tout court* quer quanto ao conjunto da sua obra. Inspirados ou não pelo *magnum opus* de Isidore Ducasse, “*Malae tenebrae*”, “Filme de terror” ou “*Sabbat horribilis*”, poemas de Silvenius reunidos do mesmo *Mitografias*, desenvolvem o pesadelo e a insónia esboçados na primeira estrofe deste poema; aliás, desde “Touro onírico”, de “A Noite e a Lira – 1976”, que a vigília “sem moeda para comprar o sono” é uma “praga” que o poema não debela, como diz Vieira a João Cabral de Melo Neto. A morte no «velho atlântico», por sua vez, é um desfecho trágico da revolta do “Poema” marítimo de *Seló*, em 1962, ou dos *détresses* e das *angoisses* do mar de Paul Verlaine, nos “Poemas estrangeiros – 1977”. A última estrofe é uma *boutade* paradoxal contra o afogamento do poeta nas palavras dos outros: quando, aos 24 anos, escreve que “a poesia deve ser feita por todos” ou que “o plágio é necessário”, porque “o progresso o implica” – nesse tempo, o Conde de Lautréamont que havia surpreendido o mundo literário já não estava vivo.

O canto das graças com que termina este capítulo recupera o autor do verso-epígrafe de “Ser poeta”, Fernando Pessoa, e testemunha a presença das outras artes na poesia de Arménio Vieira. A mais importante delas será talvez o cinema, de que Vieira foi crítico mais ou menos regular nas páginas culturais do *Voz di Povo*. “Cinéfilo assumido”, diz Filipa Leal, “não admira que Arménio Vieira crie imagens e cenários, também frequentes nos seus poemas, que nos conduzem a uma interpretação teatralizada do discurso” (2010: 118). “Na morte de Charlot” (P: 51), que versa o riso solitário de “quem se afasta do mundo”, “Cinefilia” (M: 105), que ensaia um dilema amoral sobre o valor da arte moderna e o poder hedonista do dinheiro, além das anotações em *O Poema, a Viagem, o Sonho* acerca de “Morte em Veneza”, de Luchino Visconti, “Branca de Neve”, de João César Monteiro, ou “RRRrrr!!!”, de Alain Chabat, atestam o interesse do cabo-verdiano pelo cinema.

---

<sup>416</sup> “Le rossignol chante mal”, invetiva contra certo romantismo idealista e tardio, é um aforismo de “Le Coq et L’Arlequin – Notes autour de la Musique”, de 1918. O dito de Lautréamont encontra variantes no título do discurso de Henri Michaux pronunciado em 1936 no 14.º Congresso Internacional dos PEN Clubes, “A verdadeira poesia faz-se contra a poesia” (cf. *Nós Dois Ainda*, trad. e apres. Rui Caetano, Lisboa, Bonecos Rebeldes, 2009, p. 57-63) e num fragmento *Photomaton & Vox*, de Herberto Helder, onde se reitera: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só” (Helder 1995: 162).

A música de Bach, com que João Vário dizia ter aprendido também a compor poesia, pode convocar o vocabulário do *Cântico dos Cânticos*, como em “De Bach, o reverso” (PVS: 117), ou tornar presente o deus da lira, com quem Vieira embarca rumo aos paraísos artificiais:

Bach, a quem Apolo entregou a lira, em mim penetra como um som que eu tivesse perdido mas que a noite me lembra de ter ouvido; como quem toma navio e parte, sendo que a viagem é também possível pelo aroma da papoila, navego rumo ao país onde nasceram os grandes poemas e, enlouquecendo, assumo o árduo ofício de os escrever, depois de os ter queimado. (PVS: 50).

Já a pintura parece precisar da literatura para se afirmar na poesia armeniana: é o que sucede em “Não és tu quem vês no espelho”, poema em prosa que parte do *Retrato de Dorian Gray* para recordar que a imagem no retrato imita afinal “a alma de quem o pintou” (PVS: 108). Mas é com o desenho, que neste caso exige também a copresença do texto literário, que dialoga o poema aqui em consideração.

São muito raros os exemplos da prática da écfrase na poesia de Cabo Verde. Na poesia de João Vário, as paisagens hiemais de Bruegel são o cenário erudito da representação de um ambiente inóspito, próprio da condição do exilado, e que, neste caso, constitui a antítese do lugar de origem do poeta. No autor dos *Exemplos*, a composição poética procede da paisagem experienciada – e é essa paisagem que, numa mediação culta do poema, convoca o objeto museológico de Bruegel. Caso idêntico será o desse “Nu de Portinari” vislumbrado e vertido em verso por Oswaldo Osório; também este poema parece provir, não da experiência estética da contemplação de um Portinari, mas da circunstância, biográfica e quotidiana, da observação de um corpo que, na memória ilustrada do poeta cabo-verdiano, convoca a obra do pintor brasileiro<sup>417</sup>. O processo é também comum em José Luiz Tavares, que fala, por exemplo, de Vicente van Gogh ou de Bruegel a propósito de *um lugar* ou de *um tempo* que são os motivos originais do poema<sup>418</sup>.

Mas o poema ecfástico, propriamente dito, irá consolidar-se apenas na obra do mesmo José Luiz Tavares, no âmbito da qual adquire aliás uma condição relevante para a definição da sua estética. Antes de Tavares, como se disse, estes exercícios eram raros. Um deles foi o “Retrato de poeta”, de Arménio Vieira, publicado na revista *África*, em 1978, e depois incluído em *Poemas*,

---

<sup>417</sup> O próprio poema se refere às propriedades (artísticas e eróticas) da imaginação: “vi hoje de manhã um belo portinari/ tabuleiro à cabeça/ lata emborcada sob o braço/ subindo ágil e suada sob o sol e ponta belém// se roupa trazia não vi/ só os contornos portinarícios dela/ opulenta no seu invólucro de suor/ e a imaginei nu de mulher no banho” (Osório 1997: 57).

<sup>418</sup> Vejam-se, por exemplo, as quedas de Ícaro e dos corvos nos poemas “Nove”, da sequência “Cenas de cinza”, em *Agrete Matéria Mundo* (“oiço o tributo/ das vozes em extinção, lá onde ícaro/ perdeu as asas e era primavera// – assim no-la descreveu bruegel,/ o velho”), e “29”, da sequência “Retratos cativos”, em *Paraíso Apagado por um Trovão* (“Em voos silentes despenham-se/ sobre o abstrato solo do poema;/ tê-los-ia visto gogh?”).

na série “A Musa Breve de Silvenius”. Uma nota do autor informa que o poema lhe foi “sugerido pelo desenho intitulado «Fernando Pessoa Não-Ele-Mesmo», da autoria de C. Pinheiro, inserto na revista *Nova I*”<sup>419</sup>. O desenho foi depois reproduzido na revista *África*, ao lado do primeiro poema (publicado) que Vieira dedica a outro poeta:

#### RETRATO DE POETA

Pobre Fernando sem **Dom** nem **Formoso!**  
Rei somente em poesia  
que o mundo – tu mesmo o disseste –  
é para os que têm o dom da conquista

Pobre Fernando de mãos-postas!  
De tal sorte fingidor e poeta  
que até fingia que cria!

Pobre Fernando de óculos e chapéu  
a sonhar com navios e aves do mar!  
De que te valia ser marinheiro  
num mundo descoberto e achado  
ou ser pássaro e voar  
no meio de falcões a rondar?

Pobre chapéu de poeta  
ridículo como uma carta de amor!  
Ainda se um raio de sol  
(transido no tempo e na bruma)  
ou uma gota de chuva  
(oblíqua e pequena que fosse)  
te viesse tornar necessário!

Pobre Fernando de mãos-postas!  
Patética pose de poeta! (P: 49).

O desenho de António Costa Pinheiro, de traço estilizado, a preto e branco, é idêntico ao óleo homónimo de 1976, incluído na série “O poeta Fernando Pessoa” (exposta na Fundação

---

<sup>419</sup> Organizado pelo jornalista e escritor António Maria Paulouro, o artista plástico António Sena e o poeta Herberto Helder, saíram apenas dois números deste *magazine de poesia e desenho*, em setembro de 1975 e março de 1976. No número 1, colaboram na revista *Nova* poetas experimentais como Haroldo de Campos e Ana Hatherly, consagrados como Jorge de Sena e Sofia de Mello Breyner Andresen, novíssimos como Nuno Júdice e Joaquim Manuel Magalhães, os artistas plásticos Ângelo de Sousa e Costa Pinheiro, os escritores luso-moçambicanos Eugénio Lisboa e João Pedro Grabato Dias, além de vários poetas de língua espanhola. A abertura desta revista às artes visuais e aos espaços americanos e africanos de língua espanhola e portuguesa coincidem, sem dúvida, com os interesses contemporâneos de Arménio Vieira. Em particular, dir-se-ia que os poetas da *Caliban* moçambicana antecipam alguns aspetos da viragem estética da década de 1970 em Cabo Verde. A proposta de “síntese entre as artes plásticas e a literatura”, que um António Pedro havia já ensaiado nos seus *Poemas Dimensionais* (cf. França 1997: 41), tem expressão caligráfica justamente nas obras de António Sena e Ana Hatherly. Afirma esta artista em “Uma tecnologia do fascínio”, *ars poetica* de 1994: “Sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavras e com a letra. Sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes”. (Cf. *Hifen – Cadernos de Poesia*, “8 – Artes Poéticas”, dir. Inês Lourenço, Porto, 1994, p. 34).

Calouste Gulbenkian, em 1981). Apagado o rosto de “Fernando Pessoa Ele-Mesmo”, restam nesta versão alguns atributos quotidianos ou literários do poeta português: os óculos e o chapéu que costumava usar, os navios e as gaivotas do imaginário marítimo do Pessoa-Campos. O texto caboverdiano parte destes objetos tornados símbolos para compor um *retrato de poeta* que, à semelhança do desenho original, concentra vários envios à obra do modernista português.

Ao confronto com o nome e o cognome de Dom Fernando<sup>420</sup>, que inaugura o processo de *empobrecimento* do poeta, responde uma sentença do poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (“O mundo é para quem nasce para o conquistar/ E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão”). A segunda estrofe escuda na “Autopsicografia” ortónima uma ética da crença própria de um certo paganismo tardio (“O poeta é um fingidor”, etc.). Além das mãos-postas do desenho original, a estrofe seguinte enumera os referidos ícones do homem (óculos e chapéu) e da obra (navios e procelárias); a imprestável – porque ultrapassada – vocação de marinheiro lembra um postulado identitário do “Opiário” de Álvaro de Campos (“Pertença a um género de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho”). A quarta estrofe, por sua vez, elabora sobre a inutilidade do chapéu do poeta a partir do verso-título “Todas as cartas de amor são ridículas”, de Álvaro de Campos, e do título “Chuva oblíqua”, do Pessoa ele-mesmo<sup>421</sup>.

Como o poeta ortónimo e o engenheiro naval, também Ricardo Reis oferece alguns traços a este retrato: veja-se a “patética pose” (ao mesmo tempo comovente e ridícula) de quem, “de mãos-postas”, *contentando-se sabiamente com o espetáculo do mundo*, preferiu *abdicar e ser apenas rei de si-próprio*. Mas há um tom de pessimismo amargo nas denegações deste poema que subvertem a ataraxia buscada pelo amante de Lídia. Tal niilismo fixa-se no anafórico “pobre”, com que abre e fecha o poema; ou nas conjunções e no advérbio de negação e de exclusão (“sem”, “nem”, “somente”) da primeira estrofe; e ainda na privação do Rei da nossa Baviera dos dons da formosura e do poder da conquista – figura desprezível do rejeitado pelo mundo, como o messias anunciado por Isaías. Trata-se, na verdade, do retrato de um inútil, seja como máscara-*persona* do marinheiro serôdio, seja como metonímia de um chapéu desnecessário, porque não há chuva nem sol que o justifiquem.

Se, como os deuses *das fés já perdidas, tudo lhe é falso e inútil* (como disse Álvaro de Campos), resta-lhe agora o *vago sorriso, resignado e ateu* (como dissera Camilo Pessanha), de quem nada espera e de tudo se despediu; a figura do poeta, sem *visage* no desenho de Costa Pinheiro, permanece de mãos-postas, do início ao remate do poema, estático como convém ao

---

<sup>420</sup> A abdicação do trono anunciada por Arménio Vieira pode partir apenas da coincidência dos nomes “Fernando” e do duplo sentido do termo “dom”, enquanto *título honorífico* ou *talento poético*; mas pode invocar ainda as séries “Reis de Portugal”, anteriormente realizadas por Costa Pinheiro (entre 1964 e 1966).

<sup>421</sup> Os débeis traços oblíquos que, no desenho de Costa Pinheiro, definem a área do chapéu de Pessoa parecem reproduzir visualmente a chuva referida no poema intercecionista.



retrato, agora menos fotográfico do que postumamente fixado em símbolos – icônicos no aparato do pintor, verbais na pena de Arménio Vieira.

### II.2.6.1. O último Arménio Vieira: mitologias e filosofias

É possível distinguir em *Mitografias* uma sequência filosófica de que fazem parte “Heraclito”, “Hegel é um ilusionista de feira”, “Die Welt als Wille und Vosterllung”, “Nietzsche versus Schopenhauer versus Buda & J.C.” e “A que Deus ou Deusa”. Se este último poema convoca já o tema da devoção religiosa, cabem ainda neste cenáculo filosófico os “2 Quintetos” dedicados ao Príncipe da Dinamarca. O tema do fluir do tempo, desenvolvidos nas glosa a João Cabral de Melo Neto, e a crítica do grande poema épico, presente no terceiro dos “Canto[s] das graças”, em “Epopéias” ou em “Lendo a *Odisséia*”, reiteram-se agora em “Heraclito” (um poema comentado neste estudo a propósito da imitação de Jorge Luis Borges); já a superação da moral maniqueísta, explorada em “Nietzsche versus Schopenhauer versus Buda & J. C.”, tem também expressão em “Cinefilias”, de “A musa breve de Silvenius”.

Esta sequência de poemas não significa, entretanto, que Arménio Vieira seja autor de *ensaios filosóficos postos em verso*, conforme a paráfrase de Jorge de Sena que serve também a poesia de João Vário<sup>422</sup>. Não se deve esperar que nestes textos se traduza poeticamente o sistema geral criado por qualquer das figuras convocadas, oferecendo verbetes em forma de poemas (em verso ou em prosa, que para o caso têm o mesmo valor). O que estes poemas nos vêm propor, dentro do espírito do seu autor, é apenas a desconstrução ou a glosa breve de alguns dos seus postulados, seja porque especialmente sujeitos à refutação (e.g., “Hegel é um ilusionista de feira”), seja porque particularmente propícios à reiteração (e.g., “Die Welt als Wille und Vorstellung”). No mesmo sentido, não se pretende deduzir do conjunto dos enunciados de Vieira um qualquer sistema filosófico, coerente e acabado. Tratando-se de poemas, e não de afirmações de um tratado filosófico, resta-nos formular algumas traduções, menos sistemáticas do que ensaísticas, do fragmentado universo poético e ontológico plasmado nestas obras. Apenas escutamos, de novo e por fim, a voz de uma ontologia incerta, porque necessariamente inferida da igualmente incerta dicção da poesia (como recorda um título de João Miguel Fernandes Jorge).

O confronto da caveira vazia com a sua antiga face viva e o julgamento do valor da guerra em que se empenham os mortais são temas da reflexão do Hamlet imaginado por William Shakespeare. No solilóquio com que reage à chegada do exército de Fortimbras a Helsenor, no IV Ato, Cena IV, o príncipe da Dinamarca elogia a coragem daquele que se dispõe a agir combatendo

---

<sup>422</sup> Pirandello e Ibsen são autores de “ensaios filosóficos postos em cena”, diz Jorge de Sena no ensaio “Sobre Shakespeare” (cf. Sena 1991: 66).

numa guerra, mesmo se o pretexto que o move não passa afinal de “um capricho de fantasia e fama!” (Shakespeare 2001: 161). Tolhido nos meandros do verbo e da covardia, Hamlet vê em Fortimbras o exemplo que o impele enfim a agir contra a podridão que tomou o reino da Dinamarca. A razão, o querer e a força que fazem de Hamlet “o protagonista supremo de uma vontade absoluta”, nas palavras de Harold Bloom (2008: 103), regressam no poema em que Arménio Vieira opõe o Super-Homem de Nietzsche ao ideal ascético que Schopenhauer herdou de Siddhartha e de Jesus de Nazaré<sup>423</sup>.

Na mesma tragédia, no início do V Ato, Cena I, Hamlet e Horácio conversam no cemitério onde está prestes a chegar o cortejo fúnebre de Ofélia (morta e por isso anónima nas falas do coveiro). À semelhança da contemplação dos crânios que restam da beleza de Helena ou da excelência de Aquiles representada nos diálogos de Luciano, em Helsenor imaginam-se os rostos dos burlões de Deus, dos cortesãos bajuladores, dos juristas manhosos. O príncipe da Dinamarca segura então a caveira de Yoric, antigo bobo da corte – sem língua nem lábios, sem graça nem fantasia. E conclui, dirigindo-se a Horácio: “Achas que Alexandre se pareceria com isto debaixo da terra?” (Shakespeare 2001: 198).

Harold Bloom, que situou a obra de Shakespeare no centro do *Cânone Ocidental*, reafirma em *Onde Está a Sabedoria?* que o dramaturgo isabelino “é o mais sábio dos mestres, embora o conteúdo do seu magistério talvez seja o niilismo” (Bloom 2008: 95). Será nas falas de Lear e de Macbeth, como repete Bloom, que encontramos as mais pessimistas considerações sobre a *condição humana*. Num ensaio acerca do realismo literário, escrito em 1964, também Jorge de Sena (1991: 88) encontra “um dos passos mais niilistas da obra de Shakespeare” na reação de Macbeth à notícia da morte da rainha (Cena V, Ato V). Por sua vez, a “poliédrica alma do «sweet prince» cuja Dinamarca, como o nosso mundo, estava podre”, será invocada por Jorge de Sena (idem: 159) a propósito d’*A Condição Humana* narrada por André Malraux. Ao Arménio Vieira de *Mitografias* parecem interessar tanto este niilismo circunstancial, para que aponte o autor de *Fidelidade*, como a sua expressão especificamente ontológica, quer dizer, essa “verdade da aniquilação” (Bloom 2008: 100) relevada ainda pelo crítico de Yale:

Hamlet é para nós o embaixador da morte, talvez um dos poucos embaixadores enviados pela morte que não nos mente acerca da nossa relação inevitável com essa região desconhecida. A relação é absolutamente solitária, apesar de todas as obscenas tentativas que a tradição fez para a socializar (Bloom 1997: 41).

---

<sup>423</sup> Talvez caiba citar aqui um postulado de Peter Sloterdijk a respeito deste conceito de Nietzsche: “O termo nietzschiano, mal-afamado, de super-homem, nada mais significa (...) que a exortação para criar uma obra de arte do eu, que se continua a criar autoplásticamente a partir do produto semiacabado que mãe e professor enviam para o mundo. Deste programa segue-se consequentemente a passagem da primazia do conhecimento de si para a realização de si” (cf. Sloterdijk 2012: 89).

Sem o tom desabrido do americano, já vimos que Vieira situa o seu confronto com o mundo e com a morte num plano cosmopolita e ontológico, conforme testemunha a interpretação do poema “Nemo” que propõe a Michel Laban. Mas leia-se agora o poema “2 quintetos”, subtintulado “Em jeito de resposta ao príncipe Hamlet”, e incluído em *Mitografias*:

#### DOIS QUINTETOS EM JEITO DE RESPOSTA AO PRÍNCIPE HAMLET

Uma vez que em ti  
há razões de sobra  
para te matares,  
porquê esse longo desperdício  
de palavras?

Depois da morte,  
qualquer coisa que possa haver  
nada acrescenta à soma dos teus dias.  
Céu ou Inferno, pouco importa,  
são lugares que tu já viste (M: 75).

No âmbito da poesia portuguesa, o primeiro quinteto pode invocar a ácida interpelação de Álvaro de Campos às veladoras do *Marinheiro* de Fernando Pessoa: se de eterno e belo havia apenas o sonho, porque falavam elas ainda? Próximo desta estrofe estará também o Álvaro de Campos de “Se te queres matar, por que não te queres matar?”, poema citado *No Inferno*, e onde aliás se pergunta: “Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido?/ Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces./ Para que chames desconhecido a qualquer coisa especial?”<sup>424</sup>.

O engenheiro de Tavira e o príncipe de Helsenor parecem manifestar-se ambos “contra a logorreia”, conforme o propósito que Maria Luísa Baptista encontrou neste poema (2007: 367). Na tragédia isabelina, Polónio e Gertrudes haviam aliás afirmado o privilégio do “assunto”, assegurado pela “concisão” verbal, sobre a “arte” retórica, quando apenas “largo discorrer externidades e floreados” (Shakespeare 2001: 74). Pouco depois, Hamlet agudiza a aparente vacuidade da palavra numa conhecida réplica a Polónio sobre o que estava lendo: *words, words, words*<sup>425</sup>.

No solilóquio a que responde Arménio Vieira, no entanto, é como se o príncipe velasse o seu próprio *cadáver adiado* (que não *procria* por causa da loucura e da morte de Ofélia). As

<sup>424</sup> Cf. “A Fernando Pessoa”, in *Ficções do Interlúdio – Poemas Publicados em Vida*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012b, p. 168; e “Se te queres matar, por que não te queres matar?”, in *Poesia dos Outros Eus*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007b, p. 333.

<sup>425</sup> O romance *No Inferno* põe por duas vezes estas *palavras* a boca do diabo; na primeira, para condenar a logorreia (NI: 94); na segunda, para advertir a inutilidade das obras humanas feitas de *palavras* escritas (NI: 159). Sobre as palavras que lia Hamlet, quando responde a Polónio, o romance de Arménio Vieira regista a opinião de Italo Calvino em *Porquê Ler os Clássicos*, que supõe tratar-se da obra *De Consolatione*, de Gerolamo Cardano (segundo a tese foi inicialmente avançada por Hardin Craig). O capítulo “Interpelação ao leitor” do mesmo romance cabo-verdiano termina com uma citação de Cardano colhida, precisamente, no ensaio de Calvino.

razões do desespero de Hamlet, quando se coloca a questão de *ser ou não ser*, são socialmente reconhecíveis: a morte do pai, o crime e a traição da mãe e do tio, o abandono da amada, a perda da coroa. Mas talvez seja possível, entretanto, justificar o seu “longo desperdício/ de palavras” – agora *em jeito de resposta* a Arménio Vieira. É sabido que Hamlet é a mais palavrosa de todas as personagens de Shakespeare. A este propósito, cite-se de novo Jorge de Sena:

É como se Shakespeare nos dissesse: a vida é absurda e ilógica, e as pessoas só existem em função das situações em que se encontram (ou perdem) a si mesmas, *mas* a linguagem atribui a tudo isso uma razão de ser, uma lógica interna, uma existência de nível superior à consciência que, intelectualmente, podemos ter da realidade, sem a falsificarmos com os esquemas da razão suficiente. (Sena 1991: 88).

A partir da coincidência das duas expressões, dir-se-ia que Hamlet, à luz da *razão suficiente*, tem *razões suficientes* para cometer suicídio. As suas muitas palavras, contudo, justificam-se não apenas pelo testemunho da “profunda consciência que Shakespeare possui das situações humanas” (idem: 89), conforme a análise sem dúvida *existencialista* de Jorge de Sena, mas também porque era o “esplendor verbal”, acrescenta o ensaísta português, “um dos sinais distintivos da dignidade humana”: “Mesmo na maior cegueira das suas paixões, as personagens de Shakespeare são extremamente lúcidas, e compensam a impossibilidade, em que se encontrem, de agir, com um fogo-de-artifício verbal” (Sena 1991: 85)<sup>426</sup>.

Acentuando o tom pessimista do poema, o segundo quinteto consome a angústia da antevisão da morte que domina o solilóquio de Hamlet. O príncipe dinamarquês, diz ainda Harold Bloom, é “um dos poucos embaixadores enviados pela morte que não nos mente acerca da nossa relação inevitável com essa região desconhecida” (1997: 41)<sup>427</sup>. Em outros poemas de *Mitografias*, Vieira denega as imagens do Paraíso e do Inferno oriundas da tradição judaico-cristã ou do cânone literário (de Homero, Virgílio, Dante ou Milton); por outro lado, não são alheios ao espírito do mesmo livro títulos como *Os Paraísos Artificiais*, de Baudelaire, ou *Uma Estação no Inferno*, de Rimbaud. Mas o que nos diz este quinteto é que *não há nada de novo debaixo da terra*: conhecemos sob o sol o Paraíso do amor, do riso e do sonho, como conhecemos o Inferno

---

<sup>426</sup> Recorde-se, a este propósito, uma afirmação de Günter Kunert citada *No Inferno* de Arménio Vieira: “Escrevo para suportar o mundo, que incessantemente se desintegra em nada” (NI: 30). Sobre o valor da palavra poética no alemão, ensina João Barrento: “Esperança, para Kunert, só a dos ingénuos ou irresponsáveis («desmiolados e por isso/ cheios de esperança»); os que procuram consciencializá-la e articulá-la, designadamente no poema («ricos em palavras e por isso/ desesperançados»), esses perdem necessariamente todas as esperanças. À exceção de uma (e que será também o estigma esteticista ou elitista de uma poética como a de Kunert): a esperança na força do próprio poema («Apenas o poema divisa/ o que desaparece para lá dos horizontes?»)” (Barrento 1983: 135).

<sup>427</sup> Outra citação do mesmo lugar de *No Inferno*, esta colhida em Maurice Blanchot, afirma que “Escrever é fazer a aprendizagem da morte” (NI: 30).

da barbárie, do desespero e da morte<sup>428</sup>: “Li-os todos, e pela mão de Dante desci aos Infernos, sem que o que lá vi fosse motivo de espanto ou pavor, pois era coisa vista, sendo que cá em cima tudo se passa à luz do sol” (PVS: 15).

Vejam os ainda, antes do desfecho deste capítulo, mais alguns aspetos e casos da poesia filosófica do último Arménio Vieira. Em “Hegel é um ilusionista de feira”, a refutação do filósofo do Absoluto tem como propósito paralelo a defesa do pessimismo ou do fragmentarismo de Schopenhauer. O poema subsequente de *Mitografias* confirma o apreço de Vieira pelo pessimista de Dantzig. As duas partes de “Die Welt als Wille und Vorstellung” são movidas por uma epígrafe de Jorge Luis Borges – ...*Schopenhauer/ que acaso descifró el universo* –, recolhida no “Segundo poema das graças”, mote do canto inaugural das *Mitografias* cabo-verdianas. Os processos de bestialização do humano, comuns na poética de Arménio Vieira (e.g., “Bichogente”), glosam neste caso uma analogia mitológica, oferecida ao título *Mitografias*, e uma asserção axial do *magnum opus* de Schopenhauer que Arménio Vieira, atento ao sofrimento do mundo e à expectativa da morte, faz ontologia pessoal.

#### DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG

1.

Insaciáveis aves de rapina,  
famélicos mais que os cães.  
É como se cada homem fosse  
um avatar de Tântalo  
atormentado por miragens.

2.

Reclusos perpétuos  
de uma vasta penitenciária.  
Porém é pouco: somos as reses  
de um imenso matadouro. (M: 83).

---

<sup>428</sup> Uma asserção de Ludwig Wittgenstein reconhece que a hipótese da eternidade não resolve o enigma da vida – apenas o perpetua: “A imortalidade temporal da alma humana, isto é a sua sobrevivência eterna mesmo depois da morte, não só não está garantida como também a sua suposição não realiza de todo o que com ela se queria alcançar. É algum enigma resolvido pelo facto de eu sobreviver eternamente?” (cf. Wittgenstein 2002: 140). O que possa eternizar-se no poema cabo-verdiano também não será diferente da felicidade e do sofrimento experimentados em vida. Mas convirá lembrar que não procuramos estabelecer uma doutrina religiosa em Shakespeare ou em Arménio Vieira – nem aliás a sua crítica ou desconstrução. Hamlet decide poupar a vida de Cláudio quando o encontra sozinho, em oração, porque aquele momento de contrição conduziria o facínora ao Céu; neste momento, portanto, não revela quaisquer dúvidas sobre aquilo que espera os homens depois da morte: é no quadro da doutrina cristã que crê na existência do Juízo Particular que Hamlet raciocina. (Outra questão, decorrente desta cena, seria a da impiedade e da culpa de Hamlet na hipotética condenação do seu tio ao Inferno).

A figura de Tântalo, que Homero nos descreve no Canto XI da *Odisseia*, quando Ulisses desce ao Inferno para inquirir Tirésias<sup>429</sup>, surge no §38 do Livro III de *O Mundo Como Vontade e como Representação*. Mais do que Íxion ou as Danaides, referidos no mesmo parágrafo de Schopenhauer, o espectro de Tântalo pode representar *a vontade jamais satisfeita* que define a condição humana:

All *willing* springs from lack, from deficiency, and thus from suffering. Fulfillment brings this to an end; yet for one wish that is fulfilled there remain at least ten that are denied. Further, desiring lasts a long time, demands and requests go on to infinity; fulfillment is short and meted out sparingly. But even the final satisfaction itself is only apparent; the wish fulfilled at once makes way for a new one; the former is a known delusion, the latter a delusion not as yet known. (...). Thus the subject of willing is constantly lying on the revolving wheel of Ixion, is always drawing water in the sieve of the Danaids, and is the eternally thirsting Tantalus. (Schopenhauer 1969: 196)<sup>430</sup>.

Ora, se este pessimismo de Schopenhauer pode encontrar algum consolo no exercício da autoanulação da vontade e na superação do hedonismo, os versos de Arménio Vieira não compreendem qualquer possibilidade de remissão. Ao invés, a consciência da morte enunciada na estrofe 2., cuja assertividade se acentua na expressão lacónica, vem apenas agudizar a impressão niilista do poema. A visão do homem como besta prisioneira do corpo e dos ímpetus instintivos, conforme as “aves de rapinas” e os “cães” dos primeiros versos, perde agora a individuação do *servo arbítrio* para se dissolver na imagem gregária das “reses/ de um imenso matadouro”. Afinal não é a condição de prisioneiros que nos distingue enquanto espécie, mas o facto de sermos o único animal que sabe que vai morrer.

Os dísticos iniciais das duas estrofes do poema, formados por frases nominais, estabelecem as relações entre a besta (“aves de rapina”, “cães”) e “cada homem”, ou, inversamente, entre o mesmo homem (“reclusos perpétuos”) e mesma besta (“as reses”). Os dois termos da comparação, a irrealidade sugerida pelo conjuntivo e o envio a uma figura mitológica são dados que permitem, no segundo período da estrofe 1., que o leitor se distancie cautelosamente da condição que *lhe* é atribuída; já a primeira pessoa do plural do verbo copulativo, usada no último dístico do poema, vem, pelo contrário, esclarecer que todos nós, poeta e leitores, somos idênticas e comuns “reses/ de um imenso matadouro”.

---

<sup>429</sup> “Vi Tântalo a sofrer grandes tormentos,/ em pé num lago; a água chegava-lhe ao queixo./ Estava cheio de sede, mas não tinha maneira de beber:/ cada vez que o ancião se baixava para beber,/ a água desaparecia, sugada, e em volta dos seus pés/ aparecia terra negra, pois um deus tudo secava./ Havia árvores altas e frondosas que deixavam pender seus frutos, /(...) / [m]as quando o ancião estendia as mãos para os frutos,/ arrebatava-os o vento para as nuvens sombrias”. (Cf. Homero, *Odisseia*, Canto XI, vv. 582-392, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia, 2008, p.197).

<sup>430</sup> A ideia da permanente insatisfação humana está já presente na filosofia de Boécio (*Consolação da Filosofia*, Livro II, Prosa 4): “A natureza dos bens humanos implica uma grande dose de angústia, pois ou nunca chega na totalidade ou nunca subsiste perpetuamente. (...) Por isso ninguém está facilmente satisfeito com a condição da sua sorte” (Boécio 2011: 56-57).

Vimos como Heraclito desloca o tempo e a morte para a substância da consciência humana, para a matéria de que ela é feita, atribuindo-lhe um estatuto ontológico de natureza ou de condição trágica. Homero cantara ainda a guerra, crendo que a excelência dos seus heróis justificava o seu canto e a mesma guerra. Mas Aquiles, rei no reino de Plutão, inveja entretanto a mais mesquinha e vil das vidas humanas. O niilismo de Hamlet, mais profundo do que o de Homero, porque rodeado não de *aretê* mas de *podridão* moral, encontra consolação na excelência da linguagem poética e dramática. Hamlet *desperdiça palavras* porque, entre o som e a fúria, nelas se iludem ou logram o sentido e a literatura. Se aquilo que Arménio Vieira recebe de Schopenhauer é o sofrimento e a morte sem remissão, o seu “Canto das graças”, e os outros que espalha por toda a sua poesia, anunciam ainda a crença na remissão pela arte, primeiro dos três graus ascéticos do alemão e único consentido pelo cabo-verdiano. Já os estádios do consolo ético e místico, como afirma “Nietzsche versus Schopenhauer versus Buda & J.C.”, são perniciosos para a literatura, o primeiro, e para a vida, o segundo: nas práticas e na doutrina moral do asceta se denegam uma e outra. Morto o grande Pã, como recordam Nietzsche, Gomes Leal e Arménio Vieira, outros deuses irão nascer para serem cantados por um Valério Catulo, um Max Jacob ou um Mozart ressuscitado depois de morrer três vezes. Porque a poesia e música – como o amor, diz Arménio Vieira em “Cantares” (P: 128) – são de novo necessárias para suportar a demasiada realidade.

Os últimos dois volumes de Arménio Vieira, o *Brumário* e as *Derivações do Brumário*, publicados em 2013, desenvolvem diferentes matérias e processos tornados recorrentes na sua obra poética ou ficcional. Neles se incluem a encriptação do discurso nas cifras da erudição e da autobiografia; a iconoclastia, o ludismo e a comutação imaginosa; a subversão de frases feitas ou expressões idiomáticas; a identidade que se constrói cosmopolita (desde Pico della Mirandola e a face que é preciso moldar, segundo Giorgio Agamben, até Charles Baudelaire e à tentativa de inventar-se a si mesmo, segundo Michel Foucault, ou a Paul Nizan e à pedra ferida pelo estar-no-mundo e a dor, segundo Arménio Vieira); o *maestro* e *autore* Jorge Luis Borges, heterónimo de Pessoa como Pessoa é ficção de Borges e ambos o são de Vieira; a carta de Rimbaud a Paul Demeny, já citada em *Poemas* e agora reescrita na Pedra Filosofal, diferente da pedra que educou Dante Alighieri ou João Cabral de Melo Neto; enfim, as artes poéticas, o poema como lavra homérica, a música e a ficção que nos restam; e os bestiários, e os cancioneiros, e as filosofias, e as teologias – e o Poema ou o Livro únicos que atravessam a obra inteira de Arménio Vieira.

De acordo com o propósito deste capítulo, termino com a tentativa de esclarecimento de certas dificuldades contingentes de dois poemas filosóficos, sem título, incluídos nas *Derivações do Brumário*. Citando o Jorge Luis Borges da conferência sobre “Nathaniel Hawthorne”, veremos como em ambos se confrontam a “simples razão que não deve intrometer-se nas artes” e a oposta

“álgebra secreta e singular” (1998b: 45-60) – a álgebra dos sonhos, da loucura, da imaginação e da poesia.

Da conversa havida entre Íon, o melhor dos rapsodos de Homero, e Sócrates, o mais sábio dos gregos, depreende-se que Hesíodo e quantos poetas, pitonisas, adivinhos e profetas tinha a Grécia nada mais eram que possessas vozes pelas quais falavam demónios e deuses, enquanto Platão, pela esfera e pela exata visão dos arquétipos, era a própria face da razão controlando a fúria e o som.

Estranhamente (ou talvez não) Sócrates, para quem as horas valiam menos que os cornos de um chibo, nunca teve tempo para ouvir e avaliar Íon, o magnífico jogral, de Aquiles mostrando o vigor e a sanha, de Ulisses contando o penoso retorno. (DB: 68).

O primeiro andamento do poema constitui uma síntese razoavelmente objetiva do diálogo de Platão e das suas considerações sobre a inspiração divina – o *daimon* que guia os poetas e rapsodos (e mesmo os espectadores) – e a distinta *arte* ou *técnica*, a qual, se incluída no domínio da razão, e em última instância, conduz o filósofo ao conhecimento da Verdade arquetípica. Mas encontramos na mesma sequência expressões que assinalam certos sentidos que o pensamento e a arte posteriores a Platão viriam acentuar ou instituir. Assim, a distinção entre “demónios e deuses” sugere idêntica demarcação entre as tradições pagã e cristã, na medida em que apenas nesta, e deste a Bíblia dos *Setenta*, o *daimon* vem a identificar-se com o Mal, quando passa a designar o Anjo caído e os seus sequazes. A conotação negativa do *entusiasmo* (perdido o seu lastro etimológico) reitera-se na distinção entre a razão platónica, explícita no texto, e o discurso da loucura, implícito *no som e na fúria*, a locução shakespeariana do solilóquio de Macbeth que William Faulkner viria a emprestar a Benjamin ‘Benjy’ Compson. Com estas duas derivações de sentido, Vieira ajusta o discurso poético representado por Íon às suas próprias convicções acerca da familiaridade entre a Poesia, que Platão expulsara da *República* ideal, e a Loucura e o Mal, que a idade da razão e a moral comuns igualmente exilam da cidade<sup>431</sup>. Em *O Poema, a Viagem, o Sonho*, é a loucura vaticinadora de Cassandra que se equipara à do *vate* poético: o que *vaticina*. Já quanto a este *Brumário* e às suas *Derivações*, diz um dos seus textos finais, já citado, que nele apenas “entraram as almas (...) infernais, posto que os malditos não cabem no Paraíso” (DB: 125).

O segundo andamento do poema parece reforçar a simpatia do sujeito poético pela figura de Íon e a oposta antipatia por Sócrates – ou, talvez mais justamente, pela desconsideração da poesia que em Platão se atribui ao Ironista. Incorrendo num registo próximo do calão, o cabo-verdiano recorda um dos poucos momentos em que Íon procura aplacar a argumentação de Sócrates convidando-o a ceder ao seu canto: “Tu próprio, sem dúvida, não acreditarias nisso se me

---

<sup>431</sup> Como se disse acima a partir de E. R. Curtius, e a propósito de Arménio Vieira, a loucura dos poetas é um tópico antigo da literatura europeia.



ouvisses falar de Homero”, diz Íon a Sócrates; mas este responde: “Certamente que quero ouvir-te, mas não antes de me teres respondido a isto”... (536d) (Platão s./d.: 65). E o momento futuro em que poderíamos ver posta à prova a resistência de Sócrates ao *daimon* da poesia fica para sempre adiado. “Estranhamente (ou talvez não)”, diz Arménio Vieira. Estes advérbios (o de frase, afinal adjectivante, e os de predicado, que a disjuntiva conduz da dúvida à negação) devolvem ao leitor a questão: Sócrates não pôde ou não quis ouvir Íon? O que terá recalcado em si ao negar essa cedência à poesia e ao seu *daimon*? Repare-se ainda na prolepse histórica que permite a derivação do *rapsodo* grego para a figura do *jogral*: nesse gesto, e contra a vigiada razão dialéctica de Sócrates, parecem afirmar-se o riso, a paródia e a magia da Provença medieval.

Avançando outros mil anos, outros mil quilómetros rumo ao ocidente, estaremos em Madrid, no teatro Infanta Beatriz, no ano de 1929. Também neste caso será possível elucidar algumas referências filosóficas e literárias do poema de Vieira – mas é preciso suspender depois o exercício do esclarecimento *histórico* e entrar no domínio da sua muito pessoal interpretação *mitológica*.

Em Schopenhauer, o taurino Ortega viu o palco e as marionetas. Mais não viu nem quis ver. Daí a farpa com que o ferrou, qual se Arthur fosse o touro e ele o matador.

Um Argentino de Buenos Aires, cego, porém vidente (após fino reparo às excessivas metáforas do Madrileno), viu a força, talvez a única, que empurra a nave e também a mão que roda o leme, da qual Deus, porventura o Diabo, são meros sons na lira de Orfeu. (DB: 15).

A crítica de Ortega y Gasset a Arthur Schopenhauer, que surge no quadro mais geral da refutação do idealismo, é desenvolvida na nona lição das conferências *O Que É a Filosofia?*, pronunciada, como se disse, em Madrid, no teatro Infanta Beatriz, no ano de 1929. Afirma Ortega y Gasset, na ocasião, que “a superação do idealismo é a grande tarefa intelectual, a alta missão histórica da nossa época” (2007: 139). “O idealismo”, acrescenta depois, “propõe-me que eu suspenda a minha crença na realidade exterior à minha mente que este teatro parece ter” (Gasset 2007: 148). Há um poema de Borges que afirma isto (“Caminhada”) e um outro de Czesław Miłosz que o nega (“Esperança”)<sup>432</sup>. Parafrazeando o argentino e o polaco, diríamos: *Eu sou o único espectador deste teatro; se lhe virar as costas ele desaparecerá, como que roubado por um delinquente*. Ora, se todos os problemas filosóficos enformam uma “contradição bicorne” que, “como bom touro de casta”, “se coloca diante de nós” – o “risco tauromáquico” que enfrenta agora o filósofo espanhol consiste em lançar o “eu” idealista, fechado na sua intimidade, no palco da radical alteridade do mundo – mas conservando no mesmo “eu”, (e aqui está o imbróglio), a privacidade que o define. “Vamos, pois, à faina de lutar com o nosso problema, de afrontar o

---

<sup>432</sup> Cf. Borges 1998a: 41; e Czesław Miłosz e Wisława Szymborska, *Alguns Gostam de Poesia - Antologia*, sel., intr. e trad. Elżbieta Milewska e Sérgio das Neves, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2004, p. 23.

touro filosófico” – propõe-se o aficionado Ortega. A sua tese, que pretende refutar o *cogito* de Descartes, afirma que o *eu* e o *mundo* são instâncias que não podem dissociar-se. A partir da ideia do *ser lançado no mundo*, do *Dasein* concebido por Martin Heidegger, o filósofo espanhol diz-nos que o mundo e o ser não se podem apartar – porque são *co-existentes*. O ser não é, portanto, essência ou coisa extática em que repousa um *cogito* encerrado em si: pelo contrário, o ser é ativo e aberto por excelência – é *dar-se o ser a si mesmo*. Mas só podemos chegar a esta revelação depois de estocarmos de morte o título de Schopenhauer: *o mundo não é minha representação*, porque uma coisa é o ato de *pensar* e outra coisa é o objeto *pensado* (cf. Gasset 2007: 149).

As observações de Borges a respeito do filósofo espanhol são expendidas, por sua vez, a propósito da obra de “Nathaniel Hawthorne”, nome que titula uma conferência depois publicada em *Outras Inquirições* (1952). A acusação de excessiva afetação retórica e tropológica, que o Madrileno fizera pender sobre Schopenhauer, recai agora sobre a língua espanhola, em geral, e, em particular, sobre o próprio Ortega y Gasset, “cujo bom pensamento”, diz Borges, “fica obstruído por laboriosas e adventícias metáforas” (Borges 1998b: 48).

Ora, a energia que movimenta e norteia a vida do espírito e da literatura é, no ensaio de Borges, a força do *sonho*. E se o mundo é o sonho de alguém, então nesse sonho tudo pode ser destruído... e logo reconstruído: “enquanto a mente continuar a sonhar”, conclui o Argentino, “nada estará perdido” (Borges 1998b: 55). É este, bem entendido, o sonho da pura criação artística, órfica e irracional, se quisermos: neste momento, não é Homero a figura da mais lídima poesia – mas antes, como queria Mallarmé, o mítico Orfeu: o deus da *Ursprache* de Walter Benjamin, o deus da linguagem anterior aos usos narrativos e pragmáticos que lhe deu a tribo babélica que é a nossa<sup>433</sup>. Mas Borges diz mais: diz que a fantasia não se dá bem como o dicionário e a retórica; diz que são o mesmo modo os modos da alucinação, do Inferno e do sonho; diz que outros escritores herdaram de Hawthorne a tarefa de sonhar. E poderia dizer que, entre eles, se acha hoje Arménio Vieira.

---

<sup>433</sup> “Assim, o canto mítico de Orfeu é exemplo do potencial de afirmação que se dá na perda do especular” (Silvina 2009b: 170).

### II.3.1. A formação de José Luiz Tavares em Cabo Verde e em Portugal

O ambiente literário e poético do fim da década de 1980 na cidade da Praia foi marcado, como ficou dito, pela ação do Movimento Pró-Cultura, responsável pela revista *Fragments* e pela antologia *Mirabilis – De Veias ao Sol*. Mas na sua órbita ou à sua margem vão surgir outras iniciativas e publicações culturais. A mais importante é a revista *Ponto & Vírgula*, oriunda da galeria Alternativa, no Mindelo, com orientação gráfica de Leão Lopes, e em cujas páginas se revela o ficcionista Germano Almeida; com um estatuto igualmente desalinhado, não alheio à experiência das *Folhas Verdes*, um grupo dissidente do Movimento Pró-Cultura cria a *Sopinha de Alfabeto*, onde se estreia Valentinous Velhinho, e que constituiu depois o “Grupo de Debates sobre a Arte”; promovidas por jovens estudantes do Liceu da Praia, surgem as folhas de *Podogó* e de *Aurora*. Esta revista, vinda a lume em 1987 (dois números), era dirigida por José Luiz Tavares, “frequentador regular das tertúlias literárias que, por essa altura, pululavam entre os jovens revelados nos anos oitenta na cidade da Praia” (Almada 2008a: 191)<sup>434</sup>.

Outras informações facultadas por J. L. Hopffer C. Almada no posfácio a *Lisbon Blues seguido de Desarmonia* abonam agora o esboço dos dois contextos literários – o praiense e o lisboeta – em que se forma José Luiz Tavares. Quando começa a publicar na *Fragments*, em 1987, o tarrafalense lê Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Ezra Pound e Haroldo de Campos nos centros Culturais Português e Brasileiro da Praia. A lição dos dois portugueses ecoa na locução *Entre as Mãos e o Silêncio*, título do virtual primeiro livro de Tavares, pronto em 1988, mas cuja edição nunca chegou a concretizar-se. Ezra Pound – ou, em seu lugar, aquilo que dele os concretistas brasileiros viriam a importar – pode detetar-se no poema “As mãos e os gestos”, publicado na antologia *Mirabilis*, em 1988, e depois na revista *Fragments*, em 1993. Tavares experimentava neste texto a divisão e a expansão semânticas de um verso-mote através das hipóteses de leitura horizontal e vertical. A sua terceira estrofe pode esclarecer o processo:

*nos ares sulcam os teus pés de réptil*

nos(sos passos perdem-se na areia as)

<sup>434</sup> Também em *Santa Barbara Portuguese Studies*, Vol. X, 2008, p. 179-199, este texto de José Luís Hopffer C. Almada faz parte do longo ensaio sobre a poesia cabo-verdiana atual que, sob diferentes títulos, tem sido publicado total ou parcialmente em vários jornais e revistas de língua portuguesa. Sobre a revista *Aurora*, escreveu José Luiz Tavares (2005): “Fundação, com um grupo de colegas, numa folha a que pomposamente chamamos revista. Textos abaixo de cão. Mas, como sempre, a malta exultou. Desse grupo, por atávica falta de sensatez, apenas este vosso servo porfiou. Vingou? Só o tempo, esse verdugo, o dirá”. Recorde-se que “O tempo, esse verdugo (variação sobre um tema borgesiano)” é o título de um poema de *Agreste Matéria Mundo*.

ares(tas cortam a prumo o silêncio das mãos)  
sulcam os(tras no âmbar da língua)  
teus pés(simos clarões fecham-se ao sol)  
de(mente das estradas nascentes e)  
rep(ara nas coisas a tua imagem metálica)  
til(intando de veias abertas sempre)

*nos ares sulcam os teus pés de réptil* (Tavares 1998: 333)

Chegado a Portugal a 14 de outubro de 1988, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, Tavares estudou Literatura e Filosofia, como se lê no “Autorretrato provisório” que abre *Agreste Matéria Mundo*. Viveu entre familiares e patrícios na Pedreira dos Húngaros – em muitos aspetos o “Bairro de Sol” de *As Irrevogáveis Trevas*. Entretanto, como sucedeu com António de Névada, Tavares foi colaborador assíduo do suplemento *DN Jovem*, onde publicou poemas e ficções breves. Estas, próximas do poema em prosa, são curtas narrativas de ambiente urbano, noturno e marginal, por vezes onírico, por vezes abjeto, e onde reverberam leituras do Beatnik e de Al Berto, como talvez dos poetas da &Etc. (de Victor Silva Tavares) e da Frenesi (de Paulo da Costa Domingos)<sup>435</sup>; entretanto, os seus poemas vão exercitando uma linguagem mais limpa e melodiosa – sem abandonarem porém as torrentes de imagens que convulsionam ainda *Agreste Matéria Mundo*.

Os nomes de Nuno Júdice ou de Paulo Teixeira não serão alheios a esta fase da aprendizagem poética de José Luiz Tavares<sup>436</sup>; oito poemas datados de 1994, e publicados (três anos) depois na *Fragments*, testemunham essa estação que precede a sua maturidade literária. O primeiro deles, “Crónica do tempo”, concentra os seus traços mais característicos:

#### CRÓNICA DO TEMPO

Outubro. As cinzas dos mortos  
nos canteiros, vagas de fim de dia  
trazendo imagens toldadas do estio.  
Na mata, sob o verde desmaiado  
dos castanheiros,  
o clangor das primeiras geadas.

---

<sup>435</sup> Um texto recusado por Manuel Dias, coordenador do *DN Jovem*, intitulado “Círculo transumante”, vem a ser publicado na *Fragments* (Nº 5/6, novembro de 1989, p. 81), revista do Movimento Pró-Cultura dirigida por J. L. Hopffer C. Almada. O facto de José Luiz Tavares classificar a recusa deste texto como um gesto de censura testemunha a dimensão incómoda e provocatória que gosta(va) de associar ao mister da poesia.

<sup>436</sup> Tome-se o livro *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), de Nuno Júdice, e vejam-se, por exemplo, os poemas “Em terra”, “Poema” ou “Diálogo e última disposição”. O segundo, um exercício de autointerpretação, relaciona-se com outra prática de Tavares tratada adiante neste estudo. Já de Paulo Teixeira, vejam-se as sequências “Livro das vigias”, de *Inventário e Despedida* (1991), ou “Nota de viagem”, de *Arte da Memória*. Apesar da mais assídua ocorrência de um “eu” na poesia de Paulo Teixeira, ela terá menos *zonas biográficas* do que a de Tavares; por outro lado, este será menos explícito nos envios cultos aos *heróis antigos* do que o português nascido em Maputo.

A tarde espreita por uns degraus  
de lume, e desce, num sobressalto  
de preces marinheiras, à húmida  
coroa das dunas. Poderá a mão  
do homem detê-la, como essa água  
que revoa nos degraus do cais  
presa entre diques e amuradas?

Podem os olhos e a memória  
dessa infância coberta de sol,  
uma casa de colmo amadurecido  
vogando à luz queimada da planície.  
A pequena horta guarda ainda  
o húmido perfume das manhãs  
de chuva, o canto dos besouros  
elevando-se num ritual de bênçãos,  
à sombria copa das casuarinas.

Agora descem como ferraduras breves  
o eco farpado das montanhas,  
a geada que recobre os canteiros  
e apaga nos olhos onde o mar quebrava,  
esse brilho que, mesmo de outono,  
ardia pelos sulcos da noite íngreme  
iluminando, numa invocação aos serenos  
Deuses do estio, esses escuros arrabaldes  
de província onde a vida caminhava  
ao som de bilhas e traineiras. (Tavares 1997: 75).

Esta última estrofe, em particular, acumula procedimentos que a poesia de Tavares nunca abandonará: o fraseado longo que deslissa a sintaxe, articulado por deíticos de tempo (“agora”) e de lugar relativo (“esse”), as impressões visuais do *chiaroscuro* (“brilho”, “iluminando” vs. “noite”, “escuros”) e as sensações acústicas inusitadas (o “eco farpado das montanhas”, o “som de bilhas e traineiras”), além dos cenários litorâneos ou ribeirinhos, insulares ou de província. Já a passagem inexorável do tempo, a que tem dedicado poemas fundamentais, articula-se nestes versos com a ambiência de *Paraíso Apagado por Um Trovão*: à semelhança do que diz Arménio Vieira em *No Inferno*, também aqui apenas a “infância coberta de sol” pode deter a “tarde [que] espreita”...

A tarde espreita a noite que terá “os olhos e a memória” de todos, como lembrava Cesare Pavese. E quando “vai sendo tarde noite/ nesse campo de derivas e insónias”, como diz outro poema desta sequência de janeiro de 1994, a poesia de Tavares acumula imagens iterativas: as viagens ou os exílios por lugares portuários, por antigos campos de batalha, por bosques serenados; as personagens vagamente definidas por relações familiares, habitando pequenos povoados, ou pela condição marginal e itinerante, como sucede com os goliardos e os marinheiros – tudo concorre para a encenação de certo mal-estar próprio de um mundo tardio e que,

presentindo um fim próximo, busca consolo nas ilusões da infância ou no ciclo das estações, dos meses ou dos dias. As referidas anotações cromáticas e sonoras – os tons e as cores crepusculares em que rompem fulgores breves; os clangores e os clamores, os murmúrios e os cantos, as sirenes e os gritos – completam um imaginário que Tavares acarreia depois para a poesia publicada em livro.

### **II.3.1.1. José Luís Tavares e a poesia portuguesa da sua geração**

À semelhança do que sucedeu com João Vário, o autor de *Lisbon Blues* irá formar-se como poeta confrontando-se com a geração portuguesa que lhe é contemporânea. A ideia de *confronto* tem aqui dois sentidos que se sucedem no tempo. O primeiro designa a mera disputa quanto ao reconhecimento da qualidade relativa dos seus poemas: quando escrevia para o *DN Jovem*, e conforme diz a Abraão Vicente, o tarrafalense “tinha essa fixação tola de tentar provar que era tão bom ou melhor que o melhor dos portugueses que lá escrevia” (Tavares 2009: 3). O segundo sentido, mais profundo e atuante, considera a necessidade de afinar uma voz, de afirmar um estilo, de firmar uma estética própria e singular no universo alargado da poesia de língua portuguesa.

Vimos como as imagens crepusculares e errantes dos poemas de 1994 testemunhavam, já nessa fase, o gosto pela elaboração retórica e pela expressão metafórica que irão definir a poesia futura do cabo-verdiano. É o próprio, de resto, que reivindica o “uso criterioso dos mecanismos/tropológicos” (AMM: 33), entre os quais avultará a metáfora, como um dos traços que melhor distinguem a sua poesia daquela que foi sendo maioritariamente praticada pelos nomes mais destacados na Lisboa da viragem do século. Na entrevista por Maria João Cantinho, incluída na edição bilingue de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, Tavares opõe a obra exemplar de Herberto Helder aos “tempos de dieta metafórica que se vivem em Portugal”. Sobre aqueles que, em 2004, constituíam “a mais recente vaga de poetas” portugueses, e não obstante essa parcimónia, considera depois que “nalguns deles avulta (...) um conseguimento prosódico e formal notável”. Mas acrescenta:

Não devem é fechar-se num círculo em que o único critério é o de um gosto comum – não esqueçamos que alguns destes poetas são também críticos de poesia – por um universo urbano em derrocada, onde crescem as mais niilistas pulsões. (AMM: 295).

A tradução em verso desta opinião de Tavares surge na primeira “Não carta a um não jovem poeta” (do ciclo “A deserção das musas”, de *Agreste Matéria Mundo*). O poema delineia um percurso biográfico de aprendizagem literária. Este “noviciado do canto” parte de um indefinido cancionero, passa por Cesário Verde e Fernando Pessoa, conhece os “destratos do mundo” na

“arte maior” de Luís de Camões (“fora de uso/ por profuso e muito luso”); e como recusou o “neorrealejo” posto ao serviço do campesinato (nas “várzeas”) e do operariado (nas “usinas”)<sup>437</sup>, agora *foge com desdém* dos ditames críticos que cingem os poetas portugueses que lhe são contemporâneos:

Aqui agora se não pastas  
do ianque ou do saxão não tens safa:  
é ouvir os seus hebdomadários e estultos  
arautos tecendo, com a desmesura da sua

bronquidão, loas ao que tem apenas como  
horizonte as domésticas vicissitudes. (AMM: 57).

À semelhança do que sucede na apreciação crítica da geração Mirabílica, também sobre a poesia portuguesa da década de 1990 se pode ler que, “não obstante” a presença de certos “traços comuns”, ela “não é redutível a uma única matriz, sendo caracterizada, ao invés, pela singularidade das suas vozes e pela pluralidade das suas propostas estéticas” (Nunes 2008: 147). Acontece que dois desses “traços comuns”, e portanto característicos desta geração portuguesa – ou, pelo menos, da *constelação* a dada altura nela *dominante* –, são justamente aqueles que Tavares condena enquanto circunscrição temática às “vicissitudes domésticas” e enquanto expressão própria de um regime de “dieta metafórica”. A propósito de Manuel de Freitas, José Miguel Silva sugere aliás que tanta simplicidade torna inútil o discurso crítico sobre esta poesia:

O estilo sóbrio e prosaico de Manuel de Freitas, isento de torceduras sintáticas e pouco dado à ornamentação retórica, o seu desapego por quaisquer enleios abstratos ou parafilosóficos, a preferência por um léxico corrente e assuntos comuns – nada nesta poesia, que aspira a uma espécie de comunicação direta com o leitor, justifica a necessidade de esclarecimentos (Silva 2010: 155).

Esta tendência da poesia portuguesa tem sido identificada com dois textos programáticos que, de certo modo, representam hoje os termos iniciais e finais da sua vigência. O primeiro deles é esse poema de Joaquim Manuel Magalhães que tem no título “Princípio” três justas razões: 1) abre o livro *Os Dias, Pequenos Charcos*, de 1981, 2) propõe-se inaugurar uma estética e 3) apresenta as regras que ela deve cumprir. O poema oferece uma versão em verso de alguns enunciados de um texto crítico sobre a poesia de António Osório, e incluído no coetâneo *Os Dois Crepúsculos*. Os princípios que importa aqui recordar são estes: “Voltar junto dos outros, voltar/ ao coração, voltar à ordem/ das mágoas por uma linguagem/ limpa (...)/ (...) e dizer/ a catástrofe

---

<sup>437</sup> No texto publicado pelo jornal *Público* por ocasião dos 30 anos da Independência de Cabo Verde, José Luiz Tavares recorda as “primeiras leituras de autores cabo-verdianos – maus como a potassa. (...). Impera o calão neorrealeiro, via certo Caliban” (Tavares 2005).

pela articulada/ afirmação das palavras comuns/ (...) / Voltar ao real, a esse desencanto/ que deixou de cantar” (Magalhães 1981: 13)<sup>438</sup>. É neste Joaquim Manuel Magalhães, conforme lembra José Ricardo Nunes, que vários poetas revelados na década de 1990 “vão encontrar (...) fonte de inspiração, exemplo, caução programática e amparo crítico” (2008: 146). O mais relevante de todos eles será o também crítico e editor Manuel de Freitas, autor do segundo texto aqui trazido à colação.

O texto a que me refiro, também ele muito citado e discutido, é esse que introduz a antologia onde reuniu nove *Poetas Sem Qualidades* (2002)<sup>439</sup> e tem por título “O Tempo dos Puetas” [sic]. A partir de Walter Benjamin ou Guy Debord, de Charles Baudelaire ou Joaquim Manuel Magalhães, e contra aqueles que designa por “ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo” – Manuel de Freitas propõe-se defender e divulgar outros que, nas suas palavras, “não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, não se possa fugir)” (Freitas 2012: 160)<sup>440</sup>. Se não cabe aqui discutir o rigor ou a eficácia crítica das expressões usadas por Manuel de Freitas (todas negativas, como o autor reconhece), elas podem ajudar a circunscrever os protagonistas dessa escola – a que Tavares irá opor-se – avessa à metáfora e amadora da ruína urbana. Quanto àquele tropo, confirma o crítico António Guerreiro que os poetas devedores de Magalhães e da sua estética realista “suspeitam do discurso poético baseado predominantemente na metáfora”<sup>441</sup>; quanto a este

---

<sup>438</sup> Vinte anos depois, em *Alta Noite em Alta Fraga*, estes versos são retomados numa perspetiva crítica ou corretiva: “Voltar ao real, sim. Como o disse/ quando outros se refugiavam/ na linguagem da linguagem./ Nessa altura/ mudaram quase todos de registo./ Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei/ desencanto./ E que tudo nos poemas é suposto/ exceto quem os escreve” (Magalhães 2001: 69). A versão definitiva de toda a sua obra, proposta em *Um Toldo Vermelho*, está nos antípodas da “linguagem/ limpa” e das “palavras comuns” anunciadas em 1981 e adotadas como doutrina por alguns poetas da década de 1990. A revista *Telhados de Vidro*, que parecia surgir como órgão dos *poetas sem qualidades*, tem entretanto acolhido autores distantes desta estética: Fátima Maldonado, João Miguel Fernandes Jorge, Carlos Poças Falcão, Gil de Carvalho, José Agostinho Baptista, José Carlos Soares, Herberto Helder, Manuel Gusmão, entre outros. As edições Quasi, onde Jorge Reis-Sá publicou os seus poetas do sublime, estão hoje defuntas; e a editora Averno, como a revista dos mesmos proprietários, é uma instituição razoavelmente eclética. Os melhores poetas revelados neste século XXI – Bénédicte Houart, Daniel Jonas, Miguel-Manso, Margarida Vale de Gato, Golgona Anghel ou David Teles Pereira – nada devem à discussão entre *sublimes* e *desqualificados*.

<sup>439</sup> Os “poetas sem qualidades” escolhidos por Manuel de Freitas são Anónimo, Ana Paula Inácio, Carlos Alberto Machado, Carlos Luís Bessa, João Miguel Queirós, José Miguel Silva, Nuno Moura, Rui Pires Cabral e Vindeirinho.

<sup>440</sup> Manuel de Freitas prossegue afirmando que, em vez da expressão retórica, os seus poetas “manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica” (Freitas 2012: 160). À semelhança do que sucedeu com Joaquim Manuel Magalhães, também Manuel de Freitas veio a retificar a reação comum ao seu prefácio de 2002. Em “O post scriptum em 2010”, o poeta e editor lamenta que a ironia da sua antologia não tenha sido entendida. Quando falava de poetas “sem qualidade”, “tratava-se – apenas – de acentuar vozes que manifestavam ou manifestam, de modo entre si bem distinto, algumas «qualidades outras», nos antípodas de um lirismo meramente oficinal e/ou oficial”. Apesar disso, “o termo «sem qualidades» vingou, tornou-se um rótulo preguiçoso da Crítica que ainda ousa deter-se nos esquivos lamaçais da poesia” (Freitas 2012: 163-164).

<sup>441</sup> Cf. António Guerreiro, “Um pouco de vida, um pouco de poesia”, in *Telhados de Vidro*, N.º 1, novembro de 2003, Lisboa, Averno, p. 68. Uma exceção importante, no âmbito da nova poesia portuguesa, será Vasco Gato. O



sentimento, escreve Manuel de Freitas, no mesmo “O Tempo dos Puetas”, que os seus autores eleitos acusam “sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem” (2012: 160).

Mas a “Não carta...” de Tavares regista também a influência que a poesia inglesa e norte-americana exerceu sobre as últimas décadas da literatura portuguesa. Este facto evidente, devedor ainda da ação crítica de Joaquim Manuel Magalhães, merece entretanto algumas palavras sobre a necessária distinção entre determinados *ianques* e determinados *saxões*.

Na introdução a *Vinte e Cinco Poemas à Hora do Almoço*, uma antologia de Frank O’Hara publicada em 1995 pela Assírio & Alvim, José Alberto Oliveira, organizador do volume, quis “deixar escrito por extenso e em boa caligrafia” que o percurso que o conduziu “ao enorme prazer de ler e traduzir O’Hara teve o seu primeiro passo nos «longínquos» anos setenta” – uma época em que “Joaquim Manuel Magalhães podia em «A Capital» manter uma coluna, em benefício da divulgação da poesia e de quem o queria ler” (Oliveira 1995: 14). Trata-se de uma anotação muito reveladora desse *english turn* promovido ou acentuado por Magalhães e que a poesia do próprio José Alberto Oliveira latamente corrobora.

Ficaram já apontados, a propósito da aprendizagem de João Vário, alguns dos filões anglófilos que, com maior ou menor visibilidade, atravessam a moderna poesia portuguesa. Depois dos casos particulares do Garrett leitor de Byron ou Walter Scott ou do Pessoa leitor de Shakespeare ou Whitman, alguns poetas ligados aos *Cadernos de Poesia*, como Jorge de Sena e José Blanc de Portugal, e depois à *Távola Redonda*, como Rui Cinatti e Alberto de Lacerda, imprimem no corpo da poesia portuguesa algumas marcas desse modernismo retórica e culturalmente complexo que teve em Ezra Pound e em T. S. Eliot as suas figuras de proa.

Uma parte importante do património destes poetas *culturalistas*<sup>442</sup> será herdada pelos melhores representantes da chamada *New York School* – Frank O’Hara, Kenneth Koch, John Ashbery –, todos traduzidos em Portugal ao longo da década de 1990. Além do gosto pelas referências às outras artes, entre as quais se destacam a pintura e a música, na complexidade deste grupo norte-americano cabe ainda a incrustação de expressões da linguagem coloquial e de elementos colhidos no quotidiano e na *low culture* próprios sobretudo das cidades modernas.

---

último trabalho deste poeta, *A Fábrica* (2013), traz a chancela da Língua Morta, uma editora próxima do grupo da Averno e da *Telhados de Vidro*.

<sup>442</sup> Importado da língua espanhola, o termo *culturalista* designa aqui a poesia portadora de referências culturais exigentes, como acontece nas experiências exemplares de Robert Browning ou Ezra Pound. Convivendo com a atenção a diferentes áreas artísticas, e em particular às artes plásticas – inaugurada entre nós por Jorge de Sena e recorrente na poesia de John Ashbery –, estas práticas têm em João Miguel Fernandes Jorge ou em Paulo Teixeira dois dos seus melhores interpretes portugueses. A série magenta da coleção “Poetas em Mateus”, editada pela Quetzal, apresenta traduções de Kenneth Koch, John Ashbery e Philip Levine resultantes de sessões coletivas em que participaram, entre outros, José Blanc de Portugal – vindo dos já distantes *Cadernos de Poesia*, como se disse – e os colaboradores do *Cartucho* António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães.

Explica José Alberto Oliveira, a propósito da presença destes espaços na poesia de Frank O'Hara, que “a gratuidade da vida urbana quotidiana (...), a sua insensatez e banalidade (...), são resgatados pela intensidade do esforço de ver” (1995: 12). As palavras de Oliveira não deixam de invocar a poética de Baudelaire, reivindicada aliás por Manuel de Freitas no prefácio aos *Poetas sem Qualidades* (e invocada adiante neste capítulo). O que neste momento interessa assinalar, contudo, são as consequências desta poesia norte-americana em alguns poetas portugueses das últimas décadas – mesmo se com resultados tão diversos como aqueles que distinguem um António Franco Alexandre de um Carlos Bessa.

Algo semelhante ao desencanto existencial e à banalidade temática da *New York School*, corroborados na recusa da “retórica grandiloquente” de Allen Ginsberg ou Lawrence Ferlinghetti (cf. Oliveira 1995: 10), tivera já expressão acentuada no *Movement* inglês, onde pontificavam outros poetas divulgados desde a década de 1980: John Wain, Thom Gunn e, em particular, Philip Larkin, o melhor exemplo do *saxão* recusado por Tavares<sup>443</sup>. Ora, ainda que críticas mais recentes venham ensaiando a *releitura* do reconhecido conservadorismo de Philip Larkin, conforme sugere Rui Carvalho Homem no prefácio à sua tradução de *High Windows*, o mesmo ensaísta não deixa de reconhecer no *Movement*, e de novo em Larkin, “uma forte relação oposicional com dois movimentos e modos na poesia das ilhas britânicas no séc. XX”:

Opunha-se, por um lado, à retórica de excesso e de abandono emocional própria do neorromantismo em que o galês Dylan Thomas se notabilizara ao longo da década anterior ao surgimento do *Movement*; por outro, ao modernismo «americano» (como o próprio Larkin gostava de enfatizar) de T. S. Eliot e Ezra Pound, que tão fortemente infletira a escrita poética inglesa e em inglês desde as primeiras décadas do século, inovando-a quer formalmente, quer no seu universo referencial e na sua relação com a história literária. (Homem 2004: 11-12).

Certa “pose anticultural e anti-«literária»” que acompanhou esta reação hostil ao Alto Modernismo veio depois a ser avaliada enquanto “máscara evidente e autossatírica”, conforme assinala ainda Rui Carvalho Homem (2004: 13); apesar disso, à referida atitude dos poetas do *Movement* parece dever muito a defesa, por parte de Manuel de Freitas e de José Miguel Silva, de uma poesia que, por não possuir especiais qualidades literárias ou culturais, dispensa afinal quaisquer esclarecimentos da interpretação crítica<sup>444</sup>. É portanto à revelia desta geração que lhe é

---

<sup>443</sup> A tradução de *Reflexões Sobre o Sr. Pessoa* (1980), de John Wain, realizada por João Almeida Flor para a Fora do Texto (1981) e para a Cotovia (1993), inclui uma “Nota ao «Sr. Pessoa» de John Wain” de Joaquim Manuel Magalhães. Este ensaísta assina também “Philip Larkin – Um poeta da tristeza e da aceitação”, posfácio a *Uma Antologia* de Maria Teresa Guerreiro publicada na Fora do Texto (1989); Rui Carvalho Homem traduz e introduz *Janelas Altas*, do mesmo Philip Larkin e para a mesma Cotovia (2004). Maria de Lourdes Guimarães traduz *A Destruição do Nada e Outros Poemas*, antologia de Thom Gunn, e de novo para a Cotovia (1993).

<sup>444</sup> O enfrentamento desta questão complexa não cabe no presente estudo. Seria preciso observar, por exemplo, o ponto em que, a partir da Modernidade de Baudelaire, bifurcam os veios que vão de *Prufrock and Other Observations* (1917), de T. S. Eliot, a *Eliot e Outras Observações* (2003), de Pedro Mexia. Em *Um Certo Pudor*

contemporânea – da sua ética desencantada e niilista, da sua estética coloquial e prosaica –, que Tavares procura afirmar, por um lado, o estatuto do poeta que “faz as perguntas fundamentais” e que “vê aquilo que ninguém mais pode ver” (PAT: 299), e, por outro lado, a expressão que explora as possibilidades semânticas do “corte abrupto com a fala (comum ou pragmática)”, ou seja, essa “espécie de abismo, desse abalo que os formalistas russos convencionaram chamar *estranhamento*” (Tavares 2010b) e do qual nasce a literatura – se não toda, pelo menos essa que lhe interessa produzir, conforme declara na entrevista a António Monteiro.

O confronto de José Luiz Tavares com a sua geração portuguesa solicita, portanto, a distinção, e o concomitante destaque, daquelas tendências ou propriedades que, de entre outras que poderiam caracterizá-la, são explicitamente recusadas pelo cabo-verdiano: a expressão sujeita a uma mais ou menos rigorosa “dieta metafórica” e um universo semântico sobretudo atento às vicissitudes domésticas e às pulsões niilistas próprias de uma *derrocada urbana* generalizada. A este prosaísmo resultante de uma visão pessimista da vida e do mundo, António Cabrita aditaria a *melancolia*, estado de espírito muito comum, por exemplo, na poesia de um Fernando Pinto do Amaral ou de um José Agostinho Baptista.

Este exercício crítico não deve sugerir, porém, que a obra de Tavares permaneça imune a qualquer destas tendências expressivas ou temáticas da nossa lírica contemporânea. Antes pelo contrário: conforme as próximas páginas procuram confirmar, também na poesia do tarrafalense se detetam as marcas dos usos correntes e coloquiais da língua portuguesa, as expressões da melancolia e do sentimento trágico da vida ou as inscrições dos incidentes oriundos do mais chão quotidiano.

No mesmo sentido, outros traços de família permitem identificar este poeta da língua portuguesa com as últimas décadas da poesia em Portugal. Um deles será o exercício da intertextualidade. Apontada por Fátima Monteiro como marca distintiva de Tavares no âmbito da poesia cabo-verdiana atual, esta prática (não apenas) pós-moderna será muito importante para um Vasco Graça Moura, um Manuel António Pina ou um Manuel Gusmão. Outra característica partilhada por Tavares e pelos seus pares portugueses é esse “paradigma da narratividade” que um importante ensaio de João Barrento, centrado na poesia de Helder Moura Pereira, viria introduzir na crítica da poesia portuguesa de hoje<sup>445</sup>; também a sedução por certo estilo classicizante, que

---

*Tardio – Ensaio Sobre os «Poetas Sem Qualidades»* (Porto, Afrontamento, 2011), Pedro Eiras releva o trabalho de citação – relativo a várias artes: música, pintura, cinema... – muito presente neste conjunto de poetas e que lhes atribui, digamos assim, qualidades eruditas que superam a mera referência ao quotidiano (quase sempre) urbano. Este ensaio recupera a ideia de Baudelaire sobre o eterno que se oculta no transitório mundano e que, no poeta francês, define a poesia da Modernidade: “O que ele pretende” – diz Baudelaire acerca do poeta moderno – “é retirar da moda o que ela pode conter de poético no estético, extrair o eterno do transitório” (Baudelaire 2006: 289).

<sup>445</sup> Refiro-me ao ensaio “Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80”, publicado na revista *Colóquio/Letras*, N.º 106, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, novembro de 1988, p.

passará aliás pela recuperação da rima e da forma do soneto, é comum ao cabo-verdiano e a contemporâneos como Luís Filipe Castro Mendes e Daniel Jonas.

Mas podem ainda destacar-se três outros traços epocais igualmente importantes para a formação de José Luiz Tavares e para o entendimento da sua poesia: refiro-me ao novo *realismo* e ao novo *romantismo*, por um lado, e às *meditações metapoéticas* ou teorias estéticas em verso que os acompanham, por outro. A estas três tendências podemos associar, respetivamente, os nomes de Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice e Fernando Guerreiro. A referência a estes três poetas não pretende atribuir-lhes maior influência particular sobre a obra de Tavares, que mais facilmente refere ou cita um Rainer Maria Rilke, um Ruy Belo ou um Seamus Heaney<sup>446</sup>; ela visa apenas a circunscrição de um ambiente comum a várias vozes contemporâneas – mas suficientemente diluído, permeável ou complexo para permitir que do seu húmus brotem obras muito distintas entre si (como são, por exemplo, as de Daniel Jonas, Rui Lage, Bénédicte Houart ou José Miguel Silva).

### II.3.1.2. A crítica e o léxico de *Paraíso Apagado por Um Trovão*

As recensões críticas de António Cabrita, Pires Laranjeira e Fátima Monteiro ao primeiro livro publicado por José Luiz Tavares, *Paraíso Apagado por Um Trovão* (2003), partilham idêntico destaque do labor linguístico nele inscrito. Na secção literária do suplemento Atual, do jornal *Expresso*, escreve António Cabrita que a poesia do tarrafalense testemunha “um dos mais flagrantes domínios da língua portuguesa que nos tem sido dado desfrutar” (2004). Na sua rubrica “Literaturas Africanas”, do *Jornal de Letras*, Pires Laranjeira regista o “domínio certo do vocabulário requintado num fraseado longo, complexo e paradoxalmente cristalino” (2004: 24). Já em Cabo Verde, no jornal *Artiletra*, Fátima Monteiro refere-se ao “formidável trabalho arqueológico” realizado por Tavares no alto campo diacrónico da “língua portuguesa” (2004).

---

39-46. A tese de doutoramento *Os Novos Shâmanes – Um Contributo para o Estudo da Narratividade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, de Ana Margarida Falcão, centra-se nas obras de Vasco Graça Moura, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Al Berto, José Agostinho Baptista, Carlos Nogueira Fino e José Tolentino Mendonça. Anote-se, por curiosidade, que a estrutura narrativa dos poemas de José Luiz Tavares foi involuntariamente acentuada na antologia *Cabotagem & Ressaca* (2008), da Escola Portuguesa de Moçambique, quando um erro de tipografia apagou todas as divisões estróficas dos poemas.

<sup>446</sup> Os poetas referidos em entrevistas ou explicitamente citados nos seus livros (em epígrafes, citações, variações, etc.) são muitos e de diferentes origens: não exaustivamente, anatem-se Adília Lopes, Alberto Pimenta, Alexandre O’Neill, António Franco Alexandre, Armando Silva Carvalho, Arménio Vieira, Carlos Drummond de Andrade, Cesário Verde, Daniel Jonas, D. Dinis, Eugénio de Andrade, Ezra Pound, Fernando Assis Pacheco, Fernando Echevarría, Fernando Pessoa, Glauco Mattoso, Guillaume Apollinaire, Herberto Helder, Iossif Brodskii, Jaime Sabines, João Cabral de Melo Neto, João Miguel Fernandes Jorge, João Vário, Jon Juaristi, Jorge de Sena, Jorge Luis Borges, Luís de Camões, Luís Quintais, Manoel de Barros, Manuel António Pina, Manuel Bandeira, Mário Cesariny, Nicanor Parra, Nuno Júdice, Rainer Maria Rilke, Rui Coias, Seamus Heaney, Sebastião Alba, T. S. Eliot, Ted Hughes, Vitorino Nemésio e W. H. Auden.

A confluência das heranças clássica e moderna e a profunda originalidade da sua estética, quando considerada no âmbito dos antecedentes cabo-verdianos ou dos contemporâneos portugueses, são outras duas características da poesia de Tavares assinaladas nas mesmas recensões críticas. Quanto ao primeiro aspeto, escreve António Cabrita que *Paraíso Apagado por Um Trovão* é uma “obra que não pretende encadear-nos com a novidade, mas prosseguir uma tradição e dotá-la de um novo esteio”; também Pires Laranjeira considera que ela “se afirma na tradição de poetas que conjugam sentimento e dialética”, adotando um modelo “simultaneamente de recorte clássico e moderno”; precisando esta herança clássica, Fátima Monteiro releva a “presença de Camões”, que “não se denota (...) apenas no vocabulário”, mas “surge [também] na prosódia, isto é, na forma de compor os versos, quando não na paródia direta do texto camoniano”. Já quanto às referidas singularidades expressivas e temáticas, escreve Cabrita, citando o último poema do livro, que Tavares *refaz* na sua poesia *a obscura trama do mundo* – apresentando-se portanto “contra aqueles que o querem desencantado” (Cabrita 2004)<sup>447</sup>. A trama dos versos cabo-verdianos, não obscura mas muito densa, é para Laranjeira “exemplo para muito literato jovem de linguagem pastosa, de vacuidade e deliquescência” (2004: 24). Avaliando a primeira obra de Tavares no âmbito do sistema literário do seu país, escreve Fátima Monteiro, por sua vez, que ela representa

um rompimento claramente assumido com a poética centrífuga e telúrica que marcou e continua a marcar, salvo as devidas exceções (João Vário, Arménio Vieira, alguns membros da nova geração), a escrita literária dos cabo-verdianos, dentro ou fora do país. (Monteiro 2004).

---

<sup>447</sup> Na sua recensão crítica a *Agreste Matéria Mundo*, publicada no mesmo *Atual*, António Cabrita confirma a qualidade de “um poeta com mais de mil palavras” e que, entre outras singularidades, “dá guinadas na melancolia dominante” (Cabrita 2005). Esta observação vem a propósito dos versos de Tavares – “Mas tu, ó triste poeta (...) / não sejas/ apenas sábio administrador da tristeza” (AMM: 39) – que retomam o monástico final de “A mão no arado”, de Ruy Belo – “Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente”. A “melancolia dominante” a que se refere António Cabrita será aquela que encontrou em Fernando Pinto do Amaral o seu melhor intérprete, quer como crítico quer, digamos, como executante. Enquanto crítico e ensaísta, Amaral é autor de uma tese de doutoramento intitulada *Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX*, que permanece inédita. O volume *Na Órbita de Saturno* (1992) reúne cinco ensaios dispersos, entre os quais se contam “No limiar da «Terra da Alegria» - Alguns aspetos da melancolia da obra de Ruy Belo” e o quase homónimo “Na órbita de Saturno – Um ponto de vista sobre a melancolia e as suas relações com alguma literatura”. Neste ensaio, divulgado em 1988, o autor de *Acédia* afirma que “o pendor melancólico da nossa lírica se reforçou ao longo das últimas décadas” (Amaral 1992: 145). Já no epílogo da sua dissertação de mestrado, sobre *A Poesia Portuguesa Mais Recente* (e que inclui um capítulo intitulado “Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia”), Amaral afirma que “não é detetável qualquer denominador comum (...) entre os nossos poetas recentes”; apesar disso, será possível assinalar “convergências, aparentados polos de atração ou coincidências de perspetiva (por exemplo, uma certa *melancolia*, um tom saturniano a impregnar a sensibilidade deste fim de milénio)” (Amaral 1991: 184). Anote-se por fim, ainda a propósito de “A mão no arado”, que a forma (muito bíblica) do seu primeiro terceto, – “Feliz aquele que administra sabiamente/ a tristeza e aprende a reparti-la pelos dias/ Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará” –, surge reproduzida numa estrofe de José Luís Tavares: “Feliz o que abraçou o árduo destino/ da gleba – embora sobre ele se abata/ amiúde a inclemência, não lhe faltará/ o magro consolo de haver tocado/ a cósmica densidão da terra” (PAT: 108).

Esta localização problemática de Tavares no espaço de Cabo Verde permite que Fátima Monteiro detete uma oposição entre, por um lado, a expansão cosmopolita garantida pela intertextualidade exógena e, por outro, o movimento de regresso ao local histórico e cultural que a arqueologia da língua portuguesa promove. Assim, se os intertextos convocados vão desde a Grécia (na figura de Helena) e da Bíblia (nas figuras de Moisés ou de Jesus) até aos “poetas nossos contemporâneos” (como Seamus Heaney ou João Miguel Fernandes Jorge), já os raros vocábulos usados por Tavares, muitos deles arrecadados nos dicionários do português, podem afirmar-se, “ao mesmo tempo, como substrato e latência do medievo e do Renascimento na fala rural cabo-verdiana de hoje” (Monteiro 2004).

A hipótese da investigadora cabo-verdiana é sedutora – tais arcaísmos remanesceriam hoje no crioulo basilectal –, mas só muito parcialmente resiste ao exame do lastro lexical de *Paraíso Apagado por Um Trovão*. É que os raros vocábulos de Tavares são, na verdade, oriundos sobretudo de um português erudito, culto e literário, que convém distinguir, portanto, do português que deu origem ao crioulo – ou seja, quer da língua corrente falada por soldados, comerciantes ou marinheiros, quer do português veicular (ou pidgin) formado a partir dela<sup>448</sup> e que desaguará na atual língua cabo-verdiana. Vejamos agora como a versão em língua cabo-verdiana, *Paraizu Pagadu pa Un Strubon*, veio confirmar como é escassa a relação entre a língua portuguesa de Tavares e o seu crioulo materno.

T. S. Eliot dizia que um clássico “só pode ocorrer” quando “uma civilização”, “uma língua e uma literatura” e “um espírito”, cumulativamente, “atingiram a maturidade” (1992: 191). É cedo para sabermos se a prospeção histórica da civilização cabo-verdiana promovida em *Cidade do Mais Antigo Nome* ou a recusa do estatuto de “jovem poeta” aquando da sua estreia em livro<sup>449</sup> virão a contribuir para a perceção futura de Tavares enquanto clássico da literatura cabo-verdiana. Mas o que importa relevar neste momento é o segundo critério apresentado pelo anglo-americano, respeitante à maturidade literária de uma língua, para o confrontarmos com a opinião de Tavares sobre a poesia em crioulo e com o exemplo da tradução de *Paraíso...* para esta língua.

A literatura cabo-verdiana é bilingue (pelo menos, já que também temos textos de José Lopes, Mário Fonseca ou João Vário em francês e em inglês), mas o *corpus* de obras em português é absolutamente hegemónico. O juízo do poeta do Tarrafal sobre as atuais faculdades

---

<sup>448</sup> São estas duas as mais influentes das sete “variedades linguísticas” que Dulce Pereira distingue no uso da expressão “língua portuguesa” em documentos oficiais e relatos de viagens dos séculos XV e XVI. Das restantes cinco – e de todas elas, portanto –, apenas “o português escrito (...) em textos religiosos, cartas, relatos e documentos oficiais” e o ainda mais raro “português formalmente aprendido, em casos pontuais, por alguns membros dos povos com que os portugueses entravam em contacto” poderiam veicular um léxico erudito em alguns casos coincidente com o de José Luiz Tavares (cf. Pereira 2006: 55).

<sup>449</sup> Recorde-se o que diz Tavares a Maria João Cantinho: “Não se é jovem poeta quando se publica aos 36 anos, com quase vinte anos de escrita sistemática por trás. (...). Quando muito, serei um novo poeta, e assim me considero, pelo menos no âmbito da literatura cabo-verdiana” (PAT: 293).

literárias da língua cabo-verdiana ficou claro na entrevista concedida a Abraão Vicente para o jornal *A Nação*. Quando este jornalista e escritor lhe pergunta por que razão afirmara que talvez nunca viesse a ser em crioulo o poeta que é em português, Tavares responde o seguinte:

Há toda uma literatura produzida ou traduzida para o português, uma língua com praticamente nove séculos de existência e cujo percurso de consolidação escrita é paralelo à sua expansão oral. Como poderei eu da noite para o dia inventar as imagens, metáforas, boleios, acrobacias que tenho à minha disposição em português e que fazem parte de todo um arsenal que tenho há muito interiorizado? Não é um problema da natureza da língua cabo-verdiana ou das suas possibilidades expressivas. É preciso tempo para que a língua atinja o seu esplendor literário, para que se construa um idioma poético que ainda se encontra demasiado indexado à matriz oral e popular. (Tavares 2009: 4).

Estas considerações permitem duas inferências preliminares. A primeira recorda-nos que, para Tavares, não há “idioma poético” sem metáforas e outros tropos, sem esmeros e habilidades linguísticas (facto que, quanto à geração portuguesa que lhe é contemporânea, o distingue dos *poetas sem qualidades*, como vimos). Já no âmbito da poesia moderna de Cabo Verde, a ideia de que a indexação a certo padrão ou “matriz oral e popular” é inimiga do “esplendor literário” não deixa de condenar implicitamente o desejo de *simplicidade* que associamos a Jorge Barbosa (e que um David Mourão-Ferreira censurou pelas mesmas razões). Tal propósito, recorde-se, tinha como ideal o poema “sem gramática”, todo ele feito “com palavras aprendidas na fala do povo” (Barbosa 2002: 155). Mas a língua cabo-verdiana tem também uma gramática, e a poesia, como diz Tavares, é sempre *rude interrupção da fala*; e não serão estas, afinal, razões suficientes para que um Jorge Barbosa, um Manuel Lopes ou um Gabriel Mariano só rara e marginalmente escrevessem poesia em crioulo?<sup>450</sup>

Mas retomemos as palavras de Tavares e a proximidade que elas apresentam com a resposta de T. S. Eliot à questão “O que é um clássico?”. A propósito da necessária maturidade da língua usada pelo escritor que pode assumir esse estatuto, e cujo exemplo maior é Virgílio, acrescentava o autor de *Ash Wednesday*:

Uma literatura que atingiu a maturidade (...) tem uma história atrás de si. Uma história que não é meramente uma crónica, uma acumulação de manuscritos e documentos desta espécie e daquela, mas um progresso ordenado, embora inconsciente, de uma língua para realizar as suas próprias potencialidades dentro das suas próprias limitações. (Eliot 1992: 131-132).

---

<sup>450</sup> O livro *Falucho Ancorado* (Lisboa, Edições Cosmos, 1997), que reúne a poesia de Manuel Lopes, inclui apenas duas “cantigas crioulas” atribuídas a João Doido (“Heranças” e “Terra de pedra na chom”); a *Obra Poética* (Lisboa, IN-CM, 2002) de Jorge Barbosa apresenta um conjunto final de cinco “Poemas em crioulo” (“Djam crebo”, “Poema para Fernando Quejas”, “Tempo”, “Nhô governador” e “Minina di Bila”); a antologia poética *Ladeira Grande* (Lisboa, Vega, 1993), de Gabriel Mariano, organizada pelo autor, exclui todos os seus poemas em crioulo (como “Galo Bedjo”, “Bida'l Pobre”, “Casamento” e “Dinhêro d’ês mundo”, publicados na revista *Claridade*, ou “Sol na fchada”, divulgado na antologia *No Reino de Caliban I*).

A edição bilingue de *Paraíso Apagado por Um Trovão* constitui um profícuo campo de pesquisa e análise das possibilidades de realização literária das línguas portuguesa e cabo-verdiana. As observações a seguir apresentadas, centradas na questão das escolhas lexicais, pretendem sugerir algumas pistas para essa investigação. Quanto aos recursos sintáticos explorados nas duas línguas, pode dizer-se que esse relevo escarpado (como diz Tavares) que os hipérbatos desenham na sua língua portuguesa tende a ser um pouco aplainado na versão cabo-verdiana. Veja-se, por exemplo, como o terceto “Entrega-nos o sono, a essa luz/ tão de outrora, os ressurretos/ nomes dos mortos”, do poema 20. de “Retratos Cativos” (PAT: 128-129), se diz em crioulo “N’es lus ton d’un bes,/ sonu ta ntrega-nu/ nomis rususitadu di mortus” (“Nessa luz de tom antigo,/ o sono entrega-nos/ os nomes ressuscitados dos mortos”)<sup>451</sup>. Mas atentemos agora nos recursos vocabulares das duas línguas.

Já vimos como, desde as recensões críticas a *Paraíso Apagado por Um Trovão*, foram assinalados o refinamento (Pires Laranjeira), a diversidade (António Cabrita) ou a raridade (Fátima Monteiro) do vocabulário usado por Tavares. Ora, a posterior tradução deste livro veio testemunhar, contrariando a convicção de alguns leitores, que essa abundância lexical do português não possui hoje equivalência na língua cabo-verdiana. Confrontado com esse problema, Tavares preteriu certa manipulação literária do crioulo, própria das vozes épicas de um Corsino Fortes ou, em menor grau, de um Kaká Barboza, e que consistiria em importar termos do português para o crioulo. Ao invés de insistir nesse processo, preferiu, de um modo geral, apresentar chãs paráfrases explicativas, idênticas às perífrases metalinguísticas usadas nos artigos dicionarísticos, e que não agridem a condição lexical da sua língua materna. Para evitar a perigosa “descaracterização da língua cabo-verdiana por via da língua lexificadora, o português”, conforma explica a António Monteiro, a tradução de *Paraíso...* obedeceu portanto a outros princípios, exigidos também pela imaturidade literária do crioulo de Cabo Verde:

Com a fidelidade que me foi possível, tentei um equivalente poético em língua cabo-verdiana, nas condições que o estágio literário dela permite. Um dos cuidados, quando isso foi possível, foi o de evitar ao máximo o recurso à importação de termos portugueses, preferindo largamente a paráfrase. (Tavares 2010b).

No texto com que assinalou os 30 anos da Independência de Cabo Verde, divulgado no jornal *Público*, Tavares imputou o seu gosto por “vocábulos raros” a um “dicionário Aurélio encontrado”, no Tarrafal da sua infância, “por baixo de um canhão 76, oferta do camarada Fidel”.

---

<sup>451</sup> Um caso simples da criouliização da sintaxe, alheio portanto à questão em análise, lê-se na alteração da ordem dos complementos direto e indireto, segundo as regras da língua cabo-verdiana: assim, “um índio emboscando a tarde” diz-se em crioulo “un índiu ta arma tardi armadilha” (PAT: 98-99).



Se preferíssemos autorizar esta opção na história da literatura ocidental, poderíamos recuar àquele preceito da *Poética* de Aristóteles (1458a 22) segundo o qual a “principal qualidade da elocução é ser clara, mas não banal”; mais exatamente, “é excelente e evita a vulgaridade aquela que usa palavras estranhas” (Aristóteles 2004: 87). Certo é que, no âmbito das literaturas cabo-verdiana e portuguesa, a indústria e a precisão vocabulares de Tavares apenas encontra paralelo em poetas como Vitorino Nemésio e Joaquim Manuel Magalhães ou, na sua geração, Daniel Jonas e Jorge Melícias. O cabo-verdiano lança mão de arcaísmos, camonismos e termos poéticos forjados no Neoclassicismo, como veremos, mas incorpora também, no mesmo texto português, um léxico de origem popular (e.g., “galispo”, “pila”) ou fescenina (e.g., “porrete”, “punhetear”) como especificamente cabo-verdiano (e.g., “tchabeta”, “lacacan”)<sup>452</sup>; usa, enfim, neologismos (como “fêvero”), recorre à conversão (ao adjetivar “atril”) e a palavras mais comuns em outras línguas (o “prístino”, *pristine* no inglês, oriundo do latim; o “cumbre” do léxico espanhol).

Um grande número destas palavras portuguesas não tem, como se disse, um equivalente vulgar na língua cabo-verdiana. Sustentam esta asserção os muitos casos em que o autor e tradutor recorreu à paráfrase explicativa no texto em crioulo. Assim, o termo “turíbulo” foi traduzido por *vazu di kema insensu* [vaso de queimar incenso] (19)<sup>453</sup>; “argentando”, por *ta bira cor di prata* [torna cor de prata] (21); “crinas”, por *kabelu di kabalu* [cabelo de cavalo] (27); “epifania”, por *aparison divinu* [aparicação divina] (33); “uno”, por *k'é un so djuntadu* [que é um só unido] (37); “inesperada”, por *ki ka sta kontada ku el* [com a qual não se conta] (59); “uterinamente”, por *sima k'es sta dentu d'utri* [como se estivesse dentro do útero] (61); “óbolo”, por *mueda na boka pa pagamentu* [moeda na boca para pagamento] (157); e “cifras”, por *papia através di kódigu* [falar através de um código] (247).

Um caso em que se hesita entre a paráfrase e a importação é o do termo “enrouquecendo” (“os valados” e “o céu”): as formas *ta poi bala bira roku* [faz o valado ficar rouco] (13) e *ta poi séu bira roku* [faz o céu ficar rouco] (113) convivem com a variante *ta rokise baladus* [enrouquece os valados] (101)<sup>454</sup>. Esta não foi, aliás, a única cedência à importação da língua lexificadora em *Paraizu Pagadu pa Un Strubon*. Os casos mais flagrantes desse processo reportam-se a certas palavras esdrúxulas, como no adjetivo derivado *inkalkulável* (39), no termo

<sup>452</sup> A locução “por mor de”, rara no português atual e usada por Tavares (“por mor dessa velha crença”), tem equivalente na forma *pamodi* (*pamodi d'es krensa antigu*), muito corrente na língua cabo-verdiana. Trata-se de um dos escassíssimos casos de sobrevivência evidente do português antigo no crioulo com presença nas duas versões de *Paraíso Apagado por Um Trovão*.

<sup>453</sup> Usarei esta forma para todos os casos: a palavra portuguesa entre aspas; a tradução cabo-verdiana em itálico; a versão portuguesa da locução crioula entre parênteses retos; o número da página do texto cabo-verdiano entre parênteses curvos.

<sup>454</sup> O sistema verbal cabo-verdiano não compreende qualquer forma equivalente ao gerúndio. Kaká Barboza usou-o pela primeira vez em *Konfison na Finata* (Praia, Artiletra, 2003). Conforme assinalou J. L. Hopffer C. Almada, esta importação pode invocar o “Capitão Ambrósio”, de Gabriel Mariano, onde o gerúndio assume uma função estruturante. O livro de Kaká Barboza abre com um poema épico composto por 45 *finatas* em oitava-rima (mas de metro irregular); logo na primeira estância surgem as formas *buskandu* (buscando) e *buandu* (voando).

científico *izubárikú* (189) ou nos nomes hodiernos *akrílikú* (77), *steriufónikú* (191) e *pílikula* (253). Os verbos *ta resuma*, do português “ressuma”, e *ta risendi*, do português “rescendendo”, são outras duas importações permitidas pelo tradutor. A regra, porém, não foi esta, como demonstram ainda os exemplos seguintes.

Se o vocabulário erudito ou arcaizante de Tavares não encontrou equivalente no substrato medieval e renascentista do crioulo, esta língua forneceu-lhe, digamos com Jorge Barbosa, outras “palavras aprendidas na fala do povo”. Assim, a locução “prístino soergue o estio” foi vertida por *veron ta labanta antigú* [o verão levanta antigo] (37); “núbil e vígil”, por *nobu y ragaladu* [novo e arregalado] (209); “virentes vigéis”, por *verdi sen sonu* [verdes sem sono] (191)<sup>455</sup>; e “gládio silente”, por *spada silensiozu* [espada silenciosa] (235). Semelhantemente, “clangorosos” foi traduzido por *barudjentu* [barulhentos] (19); “clamor”, por *gritu* [grito] (25); “(vozes) de contenda”, por *(vozis) xatiadu* [(vozes) irritadas] [25]; “cendradas copas”, por “arvi sinzentu” [árvores cinzentas] (33); “glabros”, por *lizu* [lisos] (37); “corcéis”, por *kabalus* [cavalos] (37); “insoluta”, por *sima pedra* [como pedra] (39); “pelágicos”, por *ki mar forma* [que o mar forma] (191); “hausto”, por *solbedura* [sorvedura] (188); e “avaro”, por *txipi* [avarento] (do inglês *cheap*) (203).

Entretanto, podemos verificar que a plena correspondência entre as versões portuguesa e cabo-verdiana tende a situar-se em específicos campos lexicais do clima ou da ruralidade agrícola. Serão os casos de “açougue” e *sogi* (31), “sereno” e *serenu* (85), “cieiro” e *seru* (85 e 219), “cocho” e *kotxu* (135), “mondadeira” e *mondadera* (181), “fundas” e *fundias* (199), “tulhas” e *tudjas* (249), “estrume” e *strumu* (249) ou “terreiro” e *tereru* (135 e 249). Estes exemplos não atestam, porém, qualquer propósito sistemático de aproximação do português ao léxico do crioulo. Se assim fosse, leríamos talvez “grito”, de *gritu* (25), “achadas”, de *txada* (65), “cocho”, de *kotxu* (83), “esmola”, de *zimola* (129) e “tenaz”, de *tanás* (207), onde lemos, respetivamente, “clamor”, “campos”, “almude”, “óbolo” e “fórceps”.

Numa apresentação de José Luiz Tavares e da sua obra publicada até 2010, observou Pires Laranjeira que, possuindo aquele “toda a potencialidade da língua portuguesa para se expandir”, é afinal o mesmo poeta que, “escolhendo a expressão, expande as tensões da língua” – até ao rompimento das convenções por que ela se rege nos usos pragmáticos (2010: 36). Este exercício, que Eliot diria permitido pela maturidade literária do português, não passou, como acabámos de observar, pela reverberação metódica do crioulo de Cabo Verde<sup>456</sup>; este, por sua vez, revela-se

---

<sup>455</sup> A locução “nos dias virentes”, presente noutro poema, é traduzida por *na dia bibu* [nos dias vivos] (105). Registe-se, por curiosidade, que o adjetivo “virente” surge na poesia de Antónia Pusich e de Pedro Monteiro Cardoso.

<sup>456</sup> A tradução de “poterna” por *sukuro* [escuro] (231), “precário” por *skonsu* [esconso] (9) ou “aura estreme” por *klaridadi misteriozu* [claridade misteriosa] (231), como noutros casos, veio, por outro lado, aclarar ou desdobrar os sentidos do texto português, como reconheceu aliás o poeta e tradutor (Tavares 2010). Outra questão lexical

pouco apto a reproduzir os virtuosismos do português de Tavares, confirmando a menor plasticidade estética das línguas literariamente imaturas.

Outro aspeto que evidencia o desigual património literário destas duas línguas tem que ver com o uso, no texto português, de certos vocábulos ou locuções que enviam a diferentes autores e obras de língua portuguesa – por exemplo, “verde pinho”, “posta em sossego” ou “dobre longínquo” – e que não encontram equivalência na literatura de língua cabo-verdiana. Trata-se agora de uma particularidade da tradução literária a que João Barrento irá chamar “equivalência «dinâmica»” – “não gramatical, mas funcional” – de certos “constituintes culturais específicos”<sup>457</sup>. É certo que os vários casos de *Paraíso...* seriam sempre difíceis de resolver, qualquer que fosse a língua de chegada; mas será menos improvável encontrar equivalências funcionais na(s) literatura(s) de língua inglesa ou alemã, por exemplo, do que num *corpus* tão escasso como é o da literatura cabo-verdiana (quer em português quer em crioulo, aqui tanto faz).

Tomemos então as locuções de D. Dinis, Luís de Camões e Fernando Pessoa citadas como exemplos. Tavares escreve em português “frol de verde pino”, que traduz por *frol di pinhu berdi* [frol de pinho verde] (141). Ora, a metátese “frol” é rara em português, não ocorre em D. Dinis, e no cabo-verdiano é apenas uma variante de *flor*, a forma mais comum (exceto no Fogo); além disso, o “pino” do poema de D. Dinis perdeu parte do traço medieval na nasal palatal do *pinhu* cabo-verdiano. No mesmo poema dedicado à flor da babosa (*Aloe vera* ou *succotrina*) lê-se em português “te vejo posta em sossego”; neste caso, a forma cabo-verdiana *n ta odja-u sosegadu* [veja-te sossegada] (141) perde o modelo oferecido pela Inês de Castro de Camões (que, entre outros, a tomou de António Ferreira e a legou a Ezra Pound)<sup>458</sup>. Já o “dobre/ longínquo” (“das estrelas”, no caso) que Tavares respiga no Fernando Pessoa paúlico toma em crioulo a forma *rapikada di kes strela ben lonji* [repicada dessas estrelas mais longínquas] (89); ora, além de emudecer o eco pessoano, esta forma parece converter o fúnebre “dobre” numa festiva “repicada”...

---

interessante tem que ver com a presença do português do Brasil, quer no texto original – por exemplo, no “estrépito de maromba”, traduzido por *baruju di bois* [o barulho dos bois] (49) –, quer na versão em língua cabo-verdiana – por exemplo, no particípio *flitadu* (77), derivado da marca de inseticida Flit, como sucede no Brasil, e talvez em *bala* (13), que pode corresponder à “vala” que no Brasil designa o córrego seco (ou o leito do rio que seca durante o tempo quente).

<sup>457</sup> João Barrento apresenta dois exemplos pessoais desse processo: uma referência de Ulla Hahn ao título “Willkomm und Abschied”, de Goethe, ecoa na versão portuguesa através do também elegiaco “Aquela leda e triste madrugada”, de Camões; aos versos dos *Carmina burana* usados por Hofmannsthal no “auto” *Jedermann* correspondem, na versão portuguesa, semelhantes locuções da cantiga “Ai flores, ai flores do verde pino”, de D. Dinis (cf. Barrento 2002: 20-21). Note-se ainda, e por curiosidade, que tanto aquele soneto como esta cantiga reverberam em *Paraíso Apagado por Um Trovão* (respetivamente, nos poemas que começam com os versos “Não ainda a língua dos mistérios” e “Não eras flor de adorno”).

<sup>458</sup> Outros reflexos eventuais do léxico de Camões no texto português foram obscurecidos pelo vocabulário crioulo: “argentando” surge traduzido por *ta bira kor di prata* [torna cor de prata] (21); “marchetado”, por *pintadu* [pintadu] (55); e “veneranda”, por *ki ta lobabu* [que é louvada] (177). Em contrapartida, enfim, o português “verdor” encontrou no crioulo uma mais camoniana *berdura* [verdura] (19 e 249).

Há um poema de Pedro Mexia que abre com a locução “O prestidigitador (vocábulo/ cesarínico e difícil)”. A sequência destes dois adjetivos poderá constituir uma analepse: o conhecimento adulto de um livro de poesia, *Manual de Prestidigitação*, ou do seu autor, Mário Cesariny, recua à aprendizagem da articulação das palavras ditas difíceis<sup>459</sup>. No seguimento das observações anteriores, gostaria agora de partir deste verso de Pedro Mexia para esboçar um levantamento de alguns vocábulos usados na versão original de *Paraíso...* que podem invocar outros poetas portugueses – ao contrário, mais uma vez, do que sucede na versão cabo-verdiana. Seriam esses os casos de “flébil” e Camilo Pessanha, traduzido por *tristi* [triste] (183, 221) e por *sima txoru* [como um choro] (101); “umbrais” e o Fernando Pessoa tradutor de Poe, vertido por *onbreras* [ombreiras] (181); “hialino” e Mário de Sá-Carneiro, traduzido por *transparenti* [transparente] (177); “combros” e Florbela Espanca, traduzido por *kutelus* [colinas] (193); “cucumárias” ou “hipocampos” e Vitorino Nemésio, traduzidos por *abismus* [abismos] (137) e por *kabalus marinhu* [cavalos-marinhos]; “motim”, “necrotério” ou “verbena” e Joaquim Manuel Magalhães, vertidos por *raboita* [revolta] (77), *simiteri* [cemitério] (213) e *erba berdi ku kantiga* [erva verde e cantigas] (259)<sup>460</sup>.

A expressão *erba berdi ku kantiga* tem a propriedade de manter no crioulo as duas aceções que a palavra “verbena” pode assumir no português; por sua vez, *ta rima mariadu* (125), que corresponde ao português “mau rimar”, permite uma concentração semântica superior à da versão da língua-fonte (além de manter as nasais bilabiais e as vibrantes simples e múltipla); enfim, a *kantiga* (133) que traduz a palavra “cante”, no poema “Veste-se de um negro quase luto”, deixa cair o envio ao léxico do “pernambucano-mor”, João Cabral de Melo Neto, citado em chave de ouro.

Encerro agora este assunto com duas notas sobre a presença da literatura cabo-verdiana em *Paraíso Apagado por Um Trovão*. A palavra portuguesa “comércio” – realizado com a “dor” (92) e com o “sofrimento” (212) – traduz-se em ambos os casos por *trofegu* [tráfego]. Trata-se de um termo capaz de invocar o segundo parágrafo do inaugural *Chiquinho* (cito na ortografia da primeira edição): “Mamãe deslisava como uma sombra silenciosa no trafêgo da casa”. Noutro poema, os versos portugueses “soletra o filho o «a» do assombro/ e o «b» da beleza”, que lembram o “Osvaldo Alcântara”<sup>461</sup> de Corsino Fortes, incluído em *Pão & Fonema*, são traduzidos

<sup>459</sup> O poema “Estimado público” (cf. Mexia 2004: 16) recorda a exposição da timidez infantil sob o foco de luz que percorre as bancadas de um circo. Seja como for, o título (ou o poema homónimo) de Mário Cesariny pode ter sido lido pelo poeta nessa mesma infância.

<sup>460</sup> Haverá também memória de Sá de Miranda em “de ao longe passarem/ bandos” (148), de Jorge de Lima em “o que trazes na testa são estrelas” (84), de Eugénio de Andrade em “esse oiro colhido nos ramos da solidão” (84), de Al Berto em “Anda meu coração bordando o pano da despedida” (194), etc.

<sup>461</sup> Onde se lê “A GRANDE A GRANDE/ a pequeno a pequeno” (Fortes 2001: 94); trata-se de um poema que T. Tio Tiofe crê ter sido inspirado por uma passagem do *Primeiro Livro de Notcha* – “(D,a – Da, M,a – Ma)”, etc. – , conforme explica na segunda epístola ao irmão António (cf. 2EIA: 152).

por *fidju ta soletra «a» di spantu/ y «b» di beleza* (77). Espanta, de facto, que o “a” seja agora de *spantu*; mas o que é (ou o que são) “a fonte de «f» a fonte de «g»” do último poema do mesmo *Pão & Fonema*? Talvez a poesia, como sucede nestes dois casos, fale sempre a mesma língua – materna, sofrida, tácita e desconhecida.

### II.3.1.3. Retrato provisório de José Luiz Tavares: uma entrevista e um poema

Uma fonte importante para a localização da poética de Tavares encontra-se na entrevista que concedeu a Maria João Cantinho, para a *Storm-Magazine*, em 2004, e que viria a ser incluída na edição bilingue de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, em 2010. Realizada por escrito, na sequência da edição deste livro e de *Agreste Matéria Mundo*, onde surgem as “meditações metapoéticas” de “A deserção das musas”, esta entrevista fornece-nos algumas das mais úteis coordenadas estéticas – quer filosóficas quer propriamente literárias – para aquele que se proponha mapear a obra poética de José Luiz Tavares.

Dela importará reter, sem dúvida, os nomes dos mestres referidos: Rainer Maria Rilke, Vitorino Nemésio, Seamus Heaney e João Cabral de Melo Neto. O poeta de língua alemã ensina-lhe a necessidade permanecer “fiel à [sua] solidão” (AMM: 60) ou a busca de uma transcendência imanente; o açoriano mostra-lhe um universo insular em português distante do lastro claridoso ou as faculdades da referência a outras artes; o brasileiro fornece-lhe a “engenharia que faz polido/ o que era bruto” (AMM: 113) ou a revisão de alguma matéria tão nordestina quanto cabo-verdiana; o de língua inglesa, à semelhança de Nemésio, revela-lhe um léxico insular mais campesino do que marítimo ou as potencialidades da encenação de episódios simultaneamente domésticos e políticos.

Mas Tavares mostra-se também conhecedor e herdeiro de aspetos importantes dos ensinamentos estéticos de Immanuel Kant, Hugo von Hofmannsthal, Martin Heidegger, Gianni Vattimo, Luigi Pareyson ou Gilles Deleuze. Vejamos alguns casos evidentes desta aprendizagem. Quando o poeta declara que “a necessária universalidade do juízo não pode ser dada a partir de uma categoria vazia”, visto que com isso “se autorizaria o crítico a julgar a obra a partir de um critério externo e pré-suposto” (PAT: 295), está a reproduzir um postulado da *Crítica da Faculdade do Juízo*: a regra da arte, escreve Kant, “não pode ser surpreendida numa fórmula e servir como preceito; pois de contrário o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos; mas a regra tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto” (Kant 1998: 214)<sup>462</sup>. A identificação

---

<sup>462</sup> Cf. §47 da obra referida. Este preceito é assinalado, por exemplo, por T. W. Adorno, G. Deleuze ou Silvina Rodrigues Lopes. O primeiro fá-lo em *Experiência e Criação Artística*: “A estética não deve emitir juízos sobre a arte a partir de cima e de um modo extrínseco” (cf. Adorno 2003: 151). Gilles Deleuze, por seu lado, recorda o §8 da *Crítica da Faculdade do Juízo*: “O juízo estético é sempre particular, do tipo «esta rosa é bela»” (cf. Deleuze 2009: 67). A propósito do §46 da mesma *Crítica*, escreve Silvina Rodrigues Lopes que as regras da arte

do poeta com o “sismógrafo que deteta, regista as mínimas oscilações”, através da sua “clarividência amarga e triste” ou “secreta intimidade com as coisas e os seres” (PAT: 299), recupera, por sua vez, uma metáfora usada por Aby Warburg, Karl Kraus, Walter Benjamin ou Hugo von Hofmannsthal: escrevia este, a propósito das coisas que *pensam no poeta*, que mesmo “suas horas áridas, suas depressões, suas confusões são dados impessoais, correspondem aos sobressaltos do sismógrafo”<sup>463</sup>. Se Gianni Vattimo explica que, na filosofia de Heidegger, a *verdade* apenas pode ser enunciada porque “não é uma estrutura metafisicamente estável, mas evento” (1987: 64), Tavares vem situar este postulado no campo da estética quando afirma que “a verdade poética é uma verdade instável, sempre ligada ao seu acontecimento” (PAT: 302). Já a referência ao “processo de saturação” ou “espécie de exasperação verbal que rompe com a gramática e faz a língua gaguejar”, ela terá sido colhida na crítica de Gilles Deleuze: mais do que certas personagens, diz o filósofo francês, “é o escritor que devém *gago da língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal” (2000: 147)<sup>464</sup>. Além destes casos, Tavares reproduz textualmente dois postulados de Adorno, um que refuta a hegeliana “verdade da certeza de si mesmo”, hoje percebida enquanto “reflexão do eu como perplexidade (...) – saber que nada se é” (PAT: 300)<sup>465</sup>, e outro sobre o antigo “ideal de grandeza e de elevação, que na arte é sempre um elemento ideológico”, mas que foi “destruído desde que Van Gogh pintou uma cadeira e uns simples girassóis” (PAT: 301)<sup>466</sup>; e colhe em Luigi Pareyson um axioma acerca da avaliação dinâmica da obra, i.e., “o confronto da obra tal como ela é com a obra tal como ela própria queria ser” (PAT: 295)<sup>467</sup>.

---

“não são constituídas por preceitos a aplicar, apenas podendo ser abstraídas do projeto produzido” (cf. Lopes 1994: 165).

<sup>463</sup> Cf. Hugo von Hofmannsthal, “O poeta e este tempo” (1907), in Maurice Blanchot, *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 180. Em “Uma fotografia para Manuel de Freitas”, Margarida Gil dos Reis invoca também esta metáfora: “O escritor austríaco Hofmannsthal comparou o poeta a um sismógrafo, aquele que regista todas as alterações do tempo em que vive” (*apud* Eiras 2008: 96). Rainer Maria Rilke faz uso de uma imagem semelhante no poema “Pressentimento”: “Sou como uma bandeira rodeada de distâncias./ Pressinto os ventos vindouros e tenho de vivê-los” (Rilke 2005: 111). Finalmente, registre-se um postulado de Ezra Pound que parece reiterar esta ideia: “Artists are the antennae of the race” (2010: 81).

<sup>464</sup> Cf. Gilles Deleuze, “Capítulo XIII: «Gaguejou Ele...»”, in *Crítica e Clínica*, Lisboa, Edições Sécuro XXI, 2000, p. 146-155. Esta imagem regressa nos *Diálogos* com Claire Parnet: “Gostaria de dizer o que é um estilo: é a propriedade daqueles de quem habitualmente se diz «não têm estilo...». (...) Um estilo, é conseguir gaguejar na sua própria língua” (cf. Deleuze 2004: 14).

<sup>465</sup> “Em Hegel, a autoconsciência era a verdade da certeza de si-mesmo (...). Hoje, *self-conscious* significa apenas a reflexão do eu como perplexidade, como percepção da impotência: saber que nada se é” (Adorno 2001: 45).

<sup>466</sup> “Que obras adquiram a sua dignidade ao ocuparem-se de quaisquer acontecimentos sublimes – cuja sublimidade é quase sempre apenas fruto de ideologia, de respeito do poder e da grandeza – é desmascarado desde que Van Gogh pintou uma cadeira ou alguns girassóis de tal modo que os quadros ribombam com a tempestade de todas as emoções, em cuja experiência o indivíduo da sua época registava pela primeira vez a catástrofe histórica” (Adorno 2006: 170-171).

<sup>467</sup> “Contemplar uma obra, colher seu valor artístico, gozar de sua beleza, aprová-la em suma, significa colhê-la no ato que ela aprova em si mesma, isto é, reconhecer na obra tal como ela é, a obra tal como ela própria queria ser; e executar uma obra, isto é, fazê-la viver na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, significa colher a obra como ela mesma quis ser feita e como quer ainda existir e tudo isto reconduz a consideração dinâmica da

Outros enunciados teóricos de Tavares – sobre os limites da crítica pós-colonial, os movimentos prospetivos e arqueológicos do poema, o “canibalismo poético” que digere e transforma as vozes alheias, a codeterminação da forma e da matéria do poema, a “terceira pessoa” da literatura (segundo Deleuze)<sup>468</sup>, a necessidade do “mais alargado domínio da tradição”, da reflexão “sobre a essência da poesia” e da “dissolução do sujeito empírico” no rosto do poeta (cf. PAT: 292-301) – todos estes princípios, dizia, encontram atualização nos poemas considerados nas próximas páginas.

Começo pelo “Autorretrato provisório” que antecede os cinco cadernos de *Agreste Matéria Mundo*. A sua leitura suscita, entretanto, dois esclarecimentos contextuais e preliminares. Todos os livros de poesia de José Luiz Tavares se organizam por unidades temática ou formalmente reconhecíveis: *Paraíso Apagado por Um Trovão* é sobre o Cabo Verde da sua infância, *Agreste Matéria Mundo* trata da poesia (cf. “A deserção das musas”), do amor (cf. “Cenas de cinza”) e de outras matérias, *Lisbon Blues seguido de Desarmonia* acolhe a cidade titulada e exercita a forma do soneto (cf. “Desarmonia”), *Cidade do Mais Antigo Nome* versa a vila da Ribeira Grande de Santiago, a que chamam Cidade Velha. Entretanto, algumas condicionantes editoriais podem afetar a organização dos seus livros. Uma delas, aliás, trocou a ordem dos dois primeiros títulos. O facto não é despiciendo, já que na sequência “A deserção das musas” (AMM: 11-123), “uma longa meditação sobre a condição [atual] do poeta e da poesia” (PAT: 292), se podem ler os prolegómenos a toda a sua poesia futura<sup>469</sup>. Ora, ainda a este facto que se deve a referência, no preambular “Autorretrato provisório”, ao “livro édito” sobre os seus “maiores”: ela só pode ocorrer aqui porque *Paraíso Apagado por Um Trovão*, segundo livro na sequência dos inéditos, acabou por ser o primeiro a ser publicado.

---

obra de arte. (...) Precisamente isto é o juízo: comparar a obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser” (Pareyson 1997: 240-241). Mais uma vez, esta proposição encontra uma sentença próxima em Ezra Pound: “One definition of beauty is: aptness to purpose” (Pound 2010: 63). Talvez seja a este tipo de consideração que se refere João Vário no proémio ao *Exemplo Maior*: a palavra poética corre como um rio que “só ouviu falar de adequação”; ela é a “voz reaparecida, após o seu exílio com o anjo, entre o projeto da coisa a criar e a coisa criada, entre a possibilidade de fazer o texto e a sua fatura” (EM: 236).

<sup>468</sup> Tavares cita a partir de *Crítica e Clínica*, onde Deleuze, por sua vez, cita Blanchot: “A literatura só começa quando nasce um nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu (o «neutro» de Blanchot)” (Deleuze 2000: 13). Esta terceira pessoa pode ser o *duplo* ou o *fantasma* de Fernando Guerreiro (em *Teoria do Fantasma*): “O poema, como operação (aparelho, máquina) produz o seu outro, o *autor*, seja ele um seu duplo ou um fantasma” (Guerreiro 2011: 7).

<sup>469</sup> Até ao verão de 2013, e além destas obras, José Luiz Tavares publicou *Cabotagem & Ressaca* (2008), antologia com inéditos publicada pela Escola Portuguesa de Moçambique. Tavares é ainda autor de três livros infantis, *Os Segretos Acrobatas*, *À Bolina ao Redor do Natal* e *Arca do Banzé*, galardoados com o prémio Literatura Para Todos do Ministério da Educação do Brasil em 2008, 2009 e 2010, respetivamente, além de *Na Sol di Nhas Angústia*, antologia de poemas de Álvaro de Campos vertidos para o cabo-verdiano, *Tenpu di Dilubri*, escrito em cabo-verdiano, que lhe valeu o prémio Pedro Cardoso em 2009, *Ópera do Bacano*, libreto para uma ópera juvenil, *As Irrevogáveis Trevas*, vencedor do Prémio de Poesia Cidade de Ourense, em 2010, *Coração de Lava*, sobre o vulcão da Ilha do Fogo, que deverá ser editado com fotografias de Duarte Belo, e *Polaroides de Diferentes Naufrágios*, último livro de poemas e em fase de conclusão.

A contextualização deste poema tem que ver, por sua vez, com os vários poemas de “A deserção das musas” em que o sujeito poético esboça o seu autorretrato – ou, menos ortodoxamente, dialoga com essa tradição artística. Um deles é o “Retrato da musa enquanto duplo”... do próprio poeta. Neste caso, a Musa apresenta-se “sibilina”, “os olhos doentes”, “a voz entaramelada” desfiando “frases obscuras” (AMM: 114). A imagem desta *musa irregular*, que pode invocar os modelos longínquos de Shakespeare (*Where art thou, Muse...*) ou Baudelaire (*Ma pauvre muse, hélas!...*)<sup>470</sup>, tem parentes próximos na “Albertina” do Alexandre O’Neill epigrafado ou, derivando para o produto da *poiesis*, no Daniel Jonas de “O meu poema teve um esgotamento nervoso” (Jonas 2005: 104)<sup>471</sup>. Este esforço inscreve-se na reflexão sobre a “deserção das musas” e a consequente dessacralização de uma arte afinal contrafeita (e consciente da sua *técnica*): “Como justificar a sacralidade da obra/ depois do crime que é a sua fabricação?” (AMM: 114); mas ele parece invocar também, na figuração enfermiça da Musa, essa condição *convalescente* da arte atual de que fala Gianni Vattimo (a partir de Martin Heidegger)<sup>472</sup>.

Este conjunto de poemas parece também confirmar o “lugar axial do autorretrato na *poiesis*” de que fala George Steiner (1993: 183). Os próprios títulos que cumprem uma função remática podem apontar para este género<sup>473</sup>: além do dois já referidos, há ainda um “Retrato na penumbra”, um “Retrato do poeta enquanto escava”, um “Quase autorretrato”, um “Retrato imóvel” e um “Retrato do poeta quando recanhestro...”. O primeiro e o terceiro destes poemas dialogam com E. M. Cioran e com Manoel de Barros, respetivamente; o tom pessimista e a baixeza das matérias que podemos extrair destes dois nomes são comuns na poesia de Tavares. Comum a todos eles é também a tendência para a autodepreciação burlesca, que pode decorrer, aqui como em outros lugares, da narração da aprendizagem da poesia e do processo de desilusão que essa iniciação artística acarretou. Significa isto, portanto, que estamos perante a prática de um género artístico que envolve o tema em pauta, ou seja, a condição da poesia e do poeta depois da implosão de todas as Arcádias.

O postulado de George Steiner citado há momentos surge no capítulo de *Presenças Reais* que procura responder a uma questão radical: “Qual o porquê da arte, da criação poética?” (1993:

---

<sup>470</sup> Próxima de Baudelaire estará também a Musa venal do “Retrato do poeta quando recanhestro lírico beirando os quarenta”: “Já sem pica aos quarenta/ (...)/ é natural eu a musa exerça agora/ por escensos pinhais de indecorosas/ maneiras” (AMM: 95).

<sup>471</sup> As parecências imagéticas com a Musa de Tavares estão sobretudo na última estrofe: “Pergunto-lhe: posso fazer alguma coisa por ti?/ mas apenas me fixa o olhar;/ fica ali a fitar-me de olhos vazios/ e boca seca” (Jonas 2005: 104).

<sup>472</sup> Cf. *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 46. No capítulo “Morte ou ocaso da arte”, Gianni Vattimo refere-se ao significado da *Verwindung* heideggeriana: trata-se de um “*restabelecer-se* como de convalescença mas também como dirigir-se (como remeter uma mensagem) e como confiar em”. É este termo que descreve ou constitui a época em que o pensamento se *restabelece* da metafísica – e em que ocorre “a morte da arte” (Vattimo 1997: 46).

<sup>473</sup> Sobre a função dos títulos na arte (e na poesia de Jorge de Sena em particular), cf. Jorge Fazenda Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena – Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010, p. 339 e ss.



179). A resposta avançada pelo ensaísta afirma que o “ato estético” é afinal “uma *imitatio*, uma repetição à sua escala própria, do inacessível primeiro *fiat*” (idem: 180). A criação artística será, neste sentido, um gesto “radicalmente agonístico. É rivalidade” (idem: 182). O artista trava uma luta com o poder criador de Deus, por um lado, e contra a sua condição de *posteridade* relativamente ao momento da criação original, por outro. E pergunta-se: “«Porque não estive eu presente no começo, porque não é obra minha a organização da forma que acede ao sentido?» (idem: 183). É neste momento que chegamos ao citado *lugar axial do autorretrato na poiesis*:

O autorretrato é a expressão da (...) compulsão de liberdade [do artista], da sua intenção agonística de se reapossar, de conseguir o domínio das formas e dos sentidos do seu próprio ser. (...) Aqui, materialmente, o criador do homem é o homem. (Steiner 1993: 183).

É este propósito que permeia os poemas em que Tavares personifica na figura do vate – e traduz no ensaio da sua autoconfiguração – as *meditações metapoéticas* que estruturam a sequência intitulada “A deserção das musas”. Quanto à cena agonística com o deus demiurgo, ela aflora em dois momentos desta sequência – mesmo se num registo menos atormentado, digamos, do que aquele que Steiner assinala. Também em Tavares a “palavra do poeta” se assume como “correlato da voz divina”. Mas esta relação não se estabelece na arena agonística da imitação do poder divino: ela decorre apenas do legado do Deus emudecido pela “inércia/ do sétimo dia” (AMM: 84). Num importante exercício efrástico da mesma série, as velas dos lugres de um amanhecer de Turner – talvez *The Sun of Venice*, c. 1840 – são “solertes testemunhos” de um “novo *fiat lux*” (AMM: 104). Steiner viu nestas aquarelas “a dissolução a caminho da origem do ser”, reiterando a relação da criação artística “com o não-ser e com a génese” (2002: 159). Mas em José Luiz Tavares o elogio de Turner serve de novo a autoderrisão, aqui enunciada em clave heideggeriana (como se verá em breve): “Eu, ao flato das sílabas me entrego,/ incapaz dos puros cristais que apenas/ à beira dos precipícios se engendram” (AMM: 105). O confronto do artista que fala neste poema não é, portanto, com o Criador que atua no Génesis, mas com o J. M. W. Turner que representa ou apresenta um “novo *fiat lux*”<sup>474</sup>.

Já o “Autorretrato provisório”, que reúne diferentes matérias da biobibliografia de José “Luís” Tavares, constitui, por este mesmo motivo, um caso particular do exercício da autorrepresentação na sua poesia. Os dados do autor civil são rigorosos: nasceu no camoniano 10 de junho, em 1967, em Chão-Bom do Tarrafal, estudou filosofia e literatura em Portugal, tem uma

---

<sup>474</sup> A locução “novo *fiat lux*” é um paradoxo: a *origem* só pode ocorrer uma vez, ou já não será *original*. Mas a colocação do *agon* criador num plano horizontal e imanente (i.e., entre obras e artistas), que dispensa a presença do deus demiurgo, pode implicar justamente a superação dos mitos relativos a um Génesis. Talvez seja esse o âmbito da evidência sensível que, nos versos subsequentes, dispensa os arquétipos platónicos: “Neste teatro de águas, a pura verdade/ não a conhece nem platão, o cavernoso” (AMM: 104).

filha chamada Irina (várias vezes referida em “Desarmonia”) e publicou um livro de poemas sobre a sua infância em Cabo Verde. Mas o lugar proemial destinado a este autorretrato solicitou ainda, ou sobretudo, a enunciação de alguns dos mais recorrentes postulados, interesses e procedimentos da sua poesia.

#### AUTORRETRATO PROVISÓRIO

No ano de sessenta e sete nasceu,  
num pasmo povoado à beira-mar,  
dobrava junho a primeira década.  
De José o batizaram, embora  
nem muito santo, nem muito crente.

Sem filamentos de destreza a segurá-lo  
sobre os penhascos do espanto,  
na vida em tudo fracassou.

Nas artes, fraco versejador,  
com propensão para a grandiloquência.  
Só a da música inveja, por lhe parecer  
o protótipo de todas elas.

Nem intrépido, nem pusilânime  
(sanguíneo, de longe em longe),  
deu coices e apanhou, embora  
mais afeito à carícia do que à malícia.

De baco apenas seguidor,  
descre de todos os absolutos;  
mesmo se pela poesia evoca  
algum perdido paraíso.

Dos seus maiores, traçou escorço  
em livro édito. Se tosco resultou  
o perfil, lhe seja leve a penitência:  
faltou à mão o que sobeja ao coração.

A Europa o poliu; a sintaxe mineral,  
a prosódia escarpada, lembrança,  
porém, do chão agreste, matricial.

Estudou literatura e filosofia.  
Tem uma filha chamada Irina.  
Convenhamos, não é grande biografia.

Se a posteridade, contudo, um retrato  
lhe conceder (inda leve esquisso a plumbagina),  
lhe seja justo o sombreado  
de quanto involuntário desatino. (AMM: 9-10).

Embora despreze o seu retrato físico e as suas proezas amorosas, o uso da terceira pessoa gramatical e o “retrato moral” esboçado neste poema podem invocar os modelos de Bocage (“Magro, de olhos azuis”...) e de Alexandre O’Neill (...”moreno português,/ cabelo asa de corvo”...): oriundos destes sonetos seriam as referências ao furor ou à ternura, à descrença ou ao riso, à devoção a Baco ou à confissão de “algum talento”. Mas neste autorretrato a confissão da “grandiloquência” tem a companhia depreciativa do “fraco versejador” – e esta tensão é já constitutiva da poesia de Tavares. Aliás, todo o seu retrato moral oscila entre a negação dos absolutos (“nem muito santo, nem muito crente”, “Nem intrépido, nem pusilânime”) e o absoluto fiasco (“na vida em tudo fracassou”)<sup>475</sup>. A propósito do “humor poético e metafísico” de Fernando Pessoa, assinalou Eduardo Lourenço que ele “não é o da ironia de Eça, humor sobre ou à custa do «outro». É o olhar de um deus triste sobre si mesmo, sorriso de Daniel na cova dos leões” (Lourenço 2008: 20). Ora, o humor de Tavares, como o de outros poetas (e não apenas)<sup>476</sup> da sua geração, é sobretudo essa ironia sobre si próprio. O poema “[Passagem de peões]”, de Rui Pires Cabral, talvez seja a mais citada expressão desta acerba espécie de riso:

[PASSAGEM DE PEÕES]

À vinda do supermercado  
diz-me o pequeno monstro  
que às vezes me faz companhia:  
”E qual é a tua razão de ser?”

Na rua, a tarde rola devagar  
entre prédios murchos — e ele  
acrescenta: “Não me digas  
que são os versos.”

E ri-se (Cabral 2006: 32).

Em Tavares, a autodepreciação da figura do poeta acentua-se significativamente na sequência de dezasseis sonetos de “A deserção das musas”, intitulada “Indícios de caos” (AMM: 62-82), cujo impulso mais evidente se encontra nos oito sonetos iniciais de *Respiração Assistida* (2003), o último (e póstumo) livro de Fernando Assis Pacheco. O primeiro móbil dessa desconsideração está na adoção da referida forma clássica: “(quem te mandou a ti negro calafate/

<sup>475</sup> Na língua portuguesa, é difícil não recordar o modelo de Manuel Bandeira, cujo “Autorretrato” não faz apelos à benevolência do autor (nem do próprio): “Provinciano que nunca soube/ Escolher bem uma gravata;/ Pernambucano a quem repugna/ A faca do pernambucano;/ Poeta ruim que na arte da prosa/ Envelheceu na infância da arte./ E até mesmo escrevendo crónicas/ Ficou cronista de província;/ Arquiteto falhado, músico/ Falhado (engoliu um dia/ Um piano, mas o teclado/ Ficou de fora); sem família,/ Religião ou filosofia;/ Mal tendo a inquietação de espírito/ Que vem do sobrenatural,/ E em matéria de profissão/ Um tísico profissional” (Bandeira 2006: 331).

<sup>476</sup> As crónicas de Ricardo Araújo Pereira publicadas na rubrica Boca do Inferno, da revista *Visão*, serão o melhor exemplo do uso português e atual da derrisão autodepreciativa (e que o próprio afirma ser particularmente devedora de um S. J. Perelman).

ousar o donaire que do florentino/ a aretino tão alta lei se fez?)”. Seguem-se então as farpas dirigidas ao novel sonetista: “ó fóssil forma que indestro viso”; “meu engenho demasiado perro”; “já meu talento levou o duro vento”; “tu aqui feito mono de plantão”; “não sou mais que bicho pernetá”; “com o mindinho sondo os recessos”; enfim, “meu verso é fracote”.

A declaração sobre a supremacia da música no âmbito das expressões artísticas, que atenua aliás a ânsia da inaptidão poética, significará que também a sua arte aspira à condição de Música, como queria Walter Pater<sup>477</sup>. No mesmo fragmento 143. de *Minima Moralia* em que Tavares respigou uma das epígrafes de *Agreste Matéria Mundo* – “A esperança habita sobretudo nos que não encontram consolação” –, afirma Theodor W. Adorno que “O conceito estrito e puro da arte deve extrair-se só da música” (2001: 233). Outro teórico importante para José Luiz Tavares, o anglo-americano Ezra Pound, dizia-se convicto “that poetry begins to atrophy when it gets too far from music” (2010: 14). Entre os seus exemplos cabo-verdianos, João Vário declara-se discípulo de J. S. Bach e de Bela Bartók (EC: 381) e Arménio Vieira, como vimos já, homenageia o mesmo compositor barroco. Mas a relação da poesia de Tavares com a música é mais tensa e problemática do que sugerem estes propósitos e analogias. De facto, ela exige a consideração de outro postulado adorniano, agora colhido na *Teoria Estética*: “A dissonância é a verdade da harmonia” (Adorno 2006: 130)<sup>478</sup>.

Em “Metade da vida”, um poema de *Cuidados Intensivos* (1994), Manuel António Pina narra as suas desavenças estéticas com “Maria Hermínia, a Musa”, que acaba por despedir; na companhia de Baudelaire, dirige-se então ao leitor: “Não me peças pois Harmonia, irmão leitor, meu semelhante:// pede-me medo. Sob o seu telhado dissonante/ fiz o fogo e consumi a forma” (Pina 2012: 182). Muito distinto no plano expressivo, o universo conceptual de Tavares está próximo desta declaração do autor de *Nenhum Sítio*. Quando, à maneira de Jorge de Sena, Tavares invetiva “as narinas literatas/ medrosas do irrevogável fedor da vida”, o que se segue é um semelhante (e ainda camoniano) pedido de Desarmonia:

Cesse a música, essa pura linguagem,  
quando os homens ruminam a sua ofensa

---

<sup>477</sup> Uso aqui uma informação de M. S. Lourenço: “A ubiquidade da Música em todas as artes é uma das grandes realizações teóricas do fim do século XIX e nada a exprime melhor do que a frase do romancista inglês Walter Pater (ele próprio um padrão na história da prosa musical): «Toda a Arte aspira à condição de Música»” (Lourenço 2002: 15).

<sup>478</sup> Esta “dissonância” pode ter expressão na *parataxis* que o mesmo Adorno deteta na poesia tardia de Hölderlin. António Guerreiro recupera este conceito a propósito de *Um Toldo Vermelho*, de Joaquim Manuel Magalhães: “Tínhamos antes formas de articulação das palavras e do verso baseadas na estrutura sintática? Pois agora quebrou-se completamente essa estrutura, e o que se apresenta é aquilo a que Adorno, lendo os últimos poemas de Hölderlin, chamou parataxe, isto é, um agenciamento que não obedece à hierarquia lógica da sintaxe e procede por uma articulação rude dos elementos (abruptos), irreduzível a qualquer juízo apodítico. Trata-se de uma rebelião contra o sentido e contra a harmonia”. (Cf. “Sempre radical, nunca coerente”, recensão crítica a *Um Toldo Vermelho*, de Joaquim Manuel Magalhães, *Atual*, jornal *Expresso*, 2 de abril de 2010).

de séculos e na boca maculada  
a inocência aflita aleita os ventos do incêndio.  
Seja então o vendaval que os rogos  
não amainam a sua música nos enrouquecidos  
saguões da história. (IT: 92).

Em outro poema do mesmo livro, o sujeito poético destina-se o mesmo caminho estreito: “Rende-te à via sinuosa, à áspera canção/ brotando das ladeiras afeitas à planta/ dos teus pés — teu ouvido a conhece” (IT: 13). Nestes versos, reitera-se aliás a identificação entre a orografia da Santiago natal e a “sintaxe mineral,/ a prosódia escarpada” que, num terceto sincopado de “Autorretrato provisório”, são ainda “relembração (...)/ do chão agreste, matricial”. Este tipo de alegação lembra as afirmações de José Vicente Lopes a respeito da suposta conexão entre a parcimónia retórica de Jorge Barbosa e “a paisagem geral das ilhas” (Lopes 1987: 29); ora, a dicção barroca de Tavares vem confirmar que este tipo de analogia só funciona no âmbito particular de cada poética.

Por outro lado, estes versos testemunham a forma como a autoanálise literária irrompe com naturalidade na poesia de Tavares. Se neste “Autorretrato” a dura sintaxe e a abrupta prosódia de Santiago se veem polidas pela Europa, já o poema “Doze” de “A deserção das musas”, por exemplo, antecipa a investigação futura dos “loquazes escrutinadores” debruçados sobre “o largo folgo discursivo, a ostensiva/ reflexividade, o uso criterioso dos mecanismos/ tropológicos” com que cantou “a calada morte da beleza” (AMM: 33-34)<sup>479</sup>. Ora, quando o objeto dessa investigação é o “Autorretrato provisório” em pauta, o escrutinador pode acrescentar ao rol dos seus processos a tensão entre a arte e a dor (“faltou à mão o que sobeja ao coração”)<sup>480</sup>, a invocação da poesia filosófica (“os penhascos do espanto”) ou o diálogo com “O Pão e o Vinho” de Friedrich Hölderlin (“De baco apenas seguidor”). Estes dados do poema “Autorretrato provisório” serão retomados nas próximas páginas. Sobre o recurso à *captatio benevolentiae* (que “lhe seja leve a penitência”...), diria apenas, em harmonia com o poeta, que ela se ajusta sobretudo ao trabalho do investigador.

---

<sup>479</sup> Há nesta antevisão do estudo da sua obra um otimismo, digamos assim, que se afasta da comum autodepreciação e, de forma radical, do exercício paralelo de Philip Larkin: “Jake Balokowsky, meu biógrafo na América,/ Manda microfilmear esta página. Dentro/ da sua cela climatizada e académica,/ De ganga e sapatilhas, não faz por esconder/ Uma leve impaciência com o seu fardo: /Estou preso a este peidoso pelo menos a um ano” (cf. Larkin 1994: 67). Apesar desta diferença, os poemas de Larkin e de Tavares partilham uma idêntica descrença nas possibilidades ou na utilidade da investigação literária académica.

<sup>480</sup> A locução “dor é dor, arte/ é arte”, do segundo poema de *Cidade do Mais Antigo Nome*, epigrafa o artigo de Pires Laranjeira sobre este livro publicado no jornal *A Nação* em fevereiro de 2010.

### II.3.2. “A deserção das musas (meditações metapoéticas em chave lírica)”

*Trabalharão com as palavras que lhes deixas.  
Perguntarão os sentidos.  
Ninguém mais escutará a tua voz como tu a ouviste.  
Assim errando falarão de ti.*

Joaquim Manuel Magalhães

O ciclo “A deserção das musas”, composto por cinquenta poemas, surge epigrafado por versos colhidos em Alexandre O’Neill (“Albertina, ou...”), Vitorino Nemésio (“Antão era pastor”) e Manuel Bandeira (“Os sapos”). Nos três casos, é a condição póstuma da inspiração poética e da confiança nas formas do poema que se anuncia; a locução temporal que nelas se repete é, portanto, *já não*. Agora resta ao poeta aceitar as suas incertezas e as suas descrenças – e fazer da reflexão sobre elas a matéria da sua arte. Como sugere Adorno na quarta e última epígrafe da mesma série, “importa (...) incorporar o elemento reflexivo na própria obra” (AMM: 13)<sup>481</sup>.

A consciência da dessacralização do mundo e da arte é um tópico muito recorrente da crítica da poesia da geração portuguesa de José Luiz Tavares. O seu tropo mais esclarecedor será essa parábola de Baudelaire que narra o encontro, “num lugar reles”, com um poeta cuja auréola acabara de cair “no lodo do macadame” (Baudelaire 1991: 131)<sup>482</sup>. Em vez de tentar recuperá-la – explica António Guerreiro, na esteira de Walter Benjamin – “o poeta converte essa perda em ganho e desce do seu lugar imaginário para vir ocupar um lugar no meio da multidão”<sup>483</sup>. E prossegue este crítico:

Retirada ao culto que constituía o Ideal, a poesia desidealiza-se e perde aquilo a Benjamin chama «aura». A conceção benjaminiana de aura supõe [contudo] que nunca a arte chega ao estado de completa desaturação porque o processo artístico é sempre um processo de recomposição aurática, como mostram, de maneira eloquente, as «iluminações profanas» dos surrealistas. (Guerreiro 2003: 15).

Na “Crítica da razão poética” ensaiada por Tavares, esse elemento aurático pode fazer-se representar pelo Absoluto em que não crê: “Será isto a poesia – fósil forma/ ainda contaminada pela vertigem do absoluto?”. Assim o *já não* das epígrafes à deserção das musas consente que, no

<sup>481</sup> Citação retirada de *Teoria Estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 173.

<sup>482</sup> Manuel de Freitas refere-se a esta “Perda de auréola” em “O Tempo dos Puetas”, a introdução à antologia *Poetas sem Qualidades*, e desenvolve o tema em “Acima de Nada – Uma leitura caótica de «Perte d’aurele»” (cf. Freitas 2012: 7-37).

<sup>483</sup> Não se trata aqui, bem entendido, dessa solidariedade social(ista) com “o pranto e o ódio” nascido das “bocas famintas” e a quem Arménio Vieira, em “Itinerário de um viajante metafísico”, dizia ser necessário que o poeta desse voz. O poeta de Baudelaire ambiciona apenas partilhar as “más ações” e a “crápula” dos “simples mortais” (Baudelaire 1991: 131).

mesmo poema, se reitere o *ainda* do ideal poético: às aves outonais, “inquieta-as ainda a nostalgia das alturas” (AMM: 47-48). Seja como for, o certo é que, ao invés de se debilitar nesse “radical prosaísmo da época” de que fala António Guerreiro, o poeta do Tarrafal preferiu começar, com queria Adorno, pela investigação metapoética dos “escombros do que um dia/ se chamou poesia” (AMM: 23).

Ao propor a equivalência do nome Herberto Helder e do título *Ou o Poema Contínuo* no mesmo plano de designação da obra, Gustavo Rubim encontrou em “Herberto Helder ou o poema contínuo” o “título oferecido para um ensaio de exegese futura cujo caminho o próprio poeta abre e orienta” (Rubim 2008: 19). O mesmo parece suceder com “A deserção das musas (meditações poéticas em chave lírica)” – mas neste caso foi o próprio poeta quem tomou a tarefa de, antes do ensaísta futuro, desenvolver o título que a si mesmo oferece ou propõe<sup>484</sup>. Ficou já sugerido que esta *deserção das musas*, enquanto matéria da *poiesis*, encontra paralelo na concomitante deserção dos deuses, anjos ou númenes das tradições religiosas grega e cristã. Em *A Terceira Miséria*, Hélia Correia percorre alguns lugares fundamentais da enunciação desta crise: ela encontra-se em Hölderlin (e.g., “O Pão e o Vinho”), em Heidegger (e.g., “Para quê poetas?”), em Nietzsche (e.g., *A Origem da Tragédia*, §11) ou em Byron (e.g., “On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year”)<sup>485</sup>. Num mais amplo quadro filosófico ou cultural, trata-se, enfim, do tópico da dessacralização do mundo ou da derrocada das ilusões metafísicas.

Por sua vez, a “meditação” inscrita neste título tanto pode convocar os modelos filosóficos e ensaísticos de um Montaigne ou um Rousseau, como filiar-se, a partir da sua “chave lírica”<sup>486</sup>, nas práticas românticas do poema reflexivo, seja na forma das odes de um Shelley (e.g., “Ode to the West Wind”) ou de um Keats (“Ode on a Grecian Urn”), seja no longo poema autobiográfico de um Wordsworth (i.e., “O Prelúdio”)<sup>487</sup>. De resto, também os *Exemplos* de João Vário se viram identificados com este género literário quer pelo próprio G. T. Didial, quando recorda que *Exemplo Dúbio* é uma “meditação poética” sobre a predestinação (CMI: 41), quer por Arménio Vieira, quando defende que a “meditação poética é o cerne da poesia de Vário” (23-1-1976: 6).

---

<sup>484</sup> Afirma Tavares em entrevista conduzida por Joaquim Arena: “Eu começo a pensar num livro como uma unidade orgânica. (...). Mas começo já pelo título, porque o título vai-te guiando por esse percurso que é a escrita de um livro. Tenho um caderno de títulos que vou anotando e gosto de títulos sugestivos, com um certo impacto poético, e raramente mudo o título de um livro”. (Entrevista disponível em <http://videos.sapo.pt/k4hV6ONo1pD6tBD68EY2> e acedida a 8 de abril de 2013).

<sup>485</sup> Cf. Hélia Correia, *A Terceira Miséria*, Lisboa, Relógio D’Água, 2012. As referências mais ou menos explícitas a estes poetas e filósofos podem achar-se, por exemplo, nas páginas 7, 19 e 20 (Hölderlin), 12 e 18 (Heidegger), 16, 20 e 24 (Nietzsche) ou 33, 34 e 35 (Lord Byron).

<sup>486</sup> Esta “chave lírica” permanece no entanto permeável à intervenção de elementos narrativos e dramáticos no compor do poema: o caso mais evidente será o de “O pastor de incertezas” (variação sobre um tema judiceano)” (AMM: 83).

<sup>487</sup> O título *Meditação sobre Ruínas* (1999), de Nuno Júdice, está também próximo de José Luiz Tavares. Na sequência “Ressonâncias”, do inédito *Polaroides de Distintos Naufrágios*, pode ler-se uma “Fala apócrifa de Jorge de Sena frente ao mar da Califórnia” onde ecoa(m) *Sobre Esta Praia... Oito Meditações à Beira do Pacífico* (1977).

Numa entrevista conduzida por Abraão Vicente, Tavares afirmou que João Vário chamava “livro de ensaios” a *Agreste Matéria Mundo*. O autor, por seu lado, prefere as designações “poesia do pensamento ou lírica reflexiva” (Tavares 2009: 2)<sup>488</sup>; mas não há dúvida que Vário tinha motivos válidos para falar de ensaios. Em “Geografias do acaso – Ensaio geral do ensaio”, o primeiro texto de *O Género Intranquilo – Anatomia do Ensaio e do Fragmento*, de João Barrento, este crítico e tradutor apresenta uma “tabela de opostos” do Ensaio, de um lado, e do Tratado, do outro. A identificação de “A deserção das musas” com a tabela do *gênero intranquilo* torna-se evidente: no âmbito da “perspetiva filosófica”, também estes poemas são *autocríticos, agnósticos, lúdicos, irónicos* e em vários momentos *suportam contradições*; por sua vez, a “processualidade” neles dominante é também *não metódica, questionadora, ensaia várias possibilidades* e avança por *tentativas e aproximações* (cf. Barrento 2010: 40-41).

O que daqui resulta, portanto, é um conjunto fragmentado, reiterativo e assistemático de *meditações poéticas* que à matriz do tratado, conforme a síntese de João Barrento, parecem dever apenas certos processos da *análise* e da *subordinação*. É possível que a fragmentação e a reiteração que caracterizam o conjunto se devam também a práticas compositivas próximas das de *Paraíso Apagado por Um Trovão*: explica o autor a Maria João Cantinho que os poemas deste livro foram “retalhados, peneirados, montados – literalmente montados, com o uso da cola e da tesoura, dado que só a partir do verão de 2003 [passou] a utilizar o computador” (AMM: 293). Por outro lado, as suas possíveis e/ou aparentes contradições devem ser sempre enquadradas nos cenários dialógicos que estes poemas propõem, e nos quais assomam diferentes *vozes* de diferentes *tempos* históricos ou biográficos. As longas sequências de orações adversativas sedimentam uma ossatura argumentativa que, no limite da sua síntese, se poderia traduzir nestas duas afirmações da voz dominante: *Tu foste crente. Eu, porém, sou céptico*.

Entretanto, o que neste estudo se disse sobre a impossibilidade de converter a matéria filosófica de João Vário e de Arménio Vieira num conjunto de enunciados inequívocos e sistemáticos permanece válido para o estudo da sequência “A deserção das musas”. Na “Introdução” de Manuel Gusmão a *Alguns Poemas* de Francis Ponge encontra-se um período que pode esclarecer o tipo de exercício metapoético proposto por José Luiz Tavares:

As mais fortes vozes da poesia contemporânea exibem (...) a poética como um movimento interno do poema. Este insistente trabalho da poesia, autorrefletindo-se, produz aqui de forma repetida e variante, contraditória por vezes, complexa sempre, algumas admiráveis figurações, fórmulas em que a poesia a si mesma se imagina. (Gusmão 1996: XI)<sup>489</sup>.

<sup>488</sup> O carácter ensaístico desta sequência tem que ver também com alguns seminários de Estética e de Filosofia que o autor frequentou na Universidade de Lisboa nos primeiros anos deste século.

<sup>489</sup> Próximo de José Luiz Tavares está também o entendimento da poesia “como um fazer insistentemente questionado e e relançado” ou, como reitera o poema “Um” de “A deserção das musas”, “como um «refazer» do



Vejamos então, em alguns poemas ou estrofes de “A deserção das musas”, o que ali se oferece (ou furta) à tarefa hermenêutica. E podemos começar pelos ecos da invocação épica que reverberam no poema “Um”:

Assim te soubera, poesia:  
morta espia, verão ainda  
em campo inimigo;  
amarrotado vulto que um destino  
de escassez traçou a rota da deserção.

Por isso já nada sabes dos que nos pinhais  
do olvido, por entre o clangor das chacinas,  
buscam o pólen que redime;  
ou desses outros que pelos areais do mundo,  
por tardes griso e fumo, coloriram  
com seus risos a incerteza no que há de vir.

Sei que te são razões o caído esplendor  
da vida (o seu acme já nenhuma arte divisa),  
mas não é onde a alegria finda  
e a vida é míngua que se há de erguer  
o que é além de qualquer medida?

Poesia ida, se toda a arte árdua lida,  
(mesmo outrora, quando se dizia  
trova ou cantiga), embora traída,  
não me esqueças neste dia  
em que à voz sonego a delicadeza antiga

– o timbre agreste dos vendavais  
acende em minhas veias agora  
que escassos são os sinais da fúria:  
refazer o mundo, suas ínvias leis,  
desconsente falas plácidas; ou o bronze  
em que marçanos destros  
transmutam o lúcido tremor sentido. (AMM: 15-16).

A primeira estrofe deste poema faz-se de impressões sincopadas. As musas do título da série, as desertadas, são afinal a própria Poesia. Como no Romantismo, a “morta espia” pode designar aqui a Literatura. Há um cenário de batalha, épico ou talvez lírico, já que é essa a chave destas meditações; seja então o do jovem soldado de Rimbaud (“[dans] un petit val”) e de Pessoa (“no plaino abandonado”). Mas as opções morfológicas e sintáticas do poema tornam ambíguo o sentido do primeiro e dos quarto e quinto versos. Assim, se o mais-que-perfeito “soubera” não tem aqui um valor optativo, a que tempo passado se refere afinal? E o “que” do quarto verso? Será

---

mundo”; ou ainda a construção da “personagem sujeito” no “movimento de apropriação, descoberta, invenção e transformação da linguagem e das imagens do mundo” (Gusmão 1996: XVIII-XIV).

um pronome relativo que perdeu a preposição ou uma conjunção causal cuja oração perdeu o complemento indireto? No primeiro caso, o “que” diria *a quem* foi destinada “a rota da deserção”; no segundo, diria *porque* é agora um “amarrotado vulto”. Mas decido-me, com alguma confiança, 1) pelo tempo passado e anterior ao contacto próximo com a poesia e 2) pelo destino de penúria que traçou à Musa a rota da deserção.

Com a permuta da locução “destino/ de escassez” pelo tópico hölderliniano do *tempo de indigência* entramos no cerne estético e filosófico deste poema e da série que ele inaugura. A pergunta axial de Hölderlin – “Para que servem poetas em tempo de indigência?” – surge na elegia “O Pão e o Vinho”. Estes são os símbolos de Cristo e de Dioniso, representantes dos Celestiais desertados da Terra e do convívio dos homens; privados do “brilho dos oráculos”, eles deixaram-nos, contudo, o seu “sinal antiquíssimo” e “o rasto dos deuses desaparecidos”: o mesmo Pão e o mesmo Vinho eucarísticos e imanentes. Mas é necessário que os homens, mesmo se “descrentes” e “mergulhados nas trevas”, se fortaleçam com “os erros”, “a necessidade e a noite”; aos poetas, em particular, compete vigiar os vestígios numinosos que indiciam o regresso dos Celestiais. A resposta dada por Vater Heinze, o interlocutor do sujeito de “O Pão e o Vinho”, é portanto esta: os poetas “são (...) como sacerdotes santos do deus do vinho” (Hölderlin 2000: 75).

O tom faceto do “Autorretrato provisório” de Tavares, onde o poeta se declara “De baco apenas seguidor”, dispensa a identificação do goliardo com o santo sacerdote de Heinze e de Hölderlin. Mas no poema “Seis” desta série a referência é inequívoca: “como cumprir (...)/ a sina que um deus ébrio nos impôs?” (AMM: 22)<sup>490</sup>. Os poetas buscam portanto os vestígios numinosos, que são “o pólen que redime”; e demandam os sinais oraculares do futuro, com que coloram “a incerteza no que há de vir”. Aliás, diz outro lugar desta série que “nenhuma questão é mais premente/ que as ruinosas horas em que/ nos entregamos à colheita dos sinais” (AMM: 45).

A terceira estrofe começa por ratificar o sentido já atribuído às causas da deserção da poesia. Encontra depois no “tempo de indigência” a mesma virtude que lhe atribui Hölderlin. Em termos heideggerianos, diríamos que é na meia-noite do mundo, quando suspensos no abismo, que melhor podemos preparar o albergue para o regresso dos deuses. No poema de Tavares, o *abismo* de Heidegger converte-se, entretanto, naquilo “que é além de qualquer medida”. Ao *perigo* que Edmund Burke associou ao Sublime moderno vem juntar-se o *incomensurável* analisado por Immanuel Kant.

Tavares traduziu para a língua cabo-verdiana algumas dezenas de sonetos de Camões. Aquele que começa com o verso “Alma minha gentil que te partiste” ecoa no início do poema “8.”, “Árvores minhas melancólicas inumeráveis”, de “Último Cabo”, a sequência de sonetos de

---

<sup>490</sup> A condição do poeta como cumprimento de um desígnio superiormente determinado reitera-se na abertura de *Cidade do Mais Antigo Nome*: “Embora fraco no engenho,/ sigo a voz que me ordena:/ escreve, para que não se pense/ que aqui só a pedra ficou de herança” (CMAN: 6).

*Lisbon Blues*; e estrutura a quarta estância do poema em análise. A musa morta de Petrarca, a Laura que a literatura oferece a Camões, é a morta espia a quem o poeta se dirige. Mas o soneto de Camões estrutura apenas, em rigor, os quatro primeiros versos do poema. Numa deslocação abrupta do Camões lírico para o Camões épico<sup>491</sup>, que precipita a mudança de estrofe, Tavares toma para si a invocação às Tágides – às musas que, como vimos, que são aqui a Poesia. E pede-lhe, a esta, no momento em que sonega o antigo *verso humilde*, o da *avena* ou da *frauta* da Arcádia, que lhe acenda nas veias o *som alto* e “o timbre agreste dos vendavais”. A chave lírica é afinal uma chave épica: ou o seu propósito, porque “escassos são os sinais da fúria”... *grande e sonora*.

A dialética do signo lírico e do signo épico do Tejo reaparece em “O rio quando antilira”, um poema de *Lisbon Blues*<sup>492</sup>. Neste caso, os “decibéis da ira” inscritos no seu “manancial de gritos” opõem-se à “mansidão que ronronam/ os líricos”, “zelosos funcionários da musa”. Uma leitura pós-colonial deste poema permite perceber que a “explosão”, o “agulhão”, o “desalinho” do rio Tejo, cuja voz “escurece (...)/ nas locas onde canta o pez”, decorre de “um passado que é cisco na memória” (LBD: 59). A afirmação da impossibilidade de *cingir na métrica* a matéria colonial regressa aliás no tríptico proemial de *Cidade do Mais Antigo Nome*: como o Tejo de *Lisbon Blues*, ali “a dor explode em (...) dissonantes harmónicas” (CMAN: 9). Mas é preciso terminar a leitura do poema “Um”.

O modelo camoniano que denega a “delicadeza antiga” da poesia lírica e que afirma, em vez dela, o “timbre agreste dos vendavais”, conduziu-nos à identificação do “verso brabo” (CMAN: 74) com a épica clássica. A referência da narrativa bélica heroica poderia ser ainda a *Ilíada*. Mas o cenário homérico deste poema tem, desde a primeira estrofe, um carácter póstumo – que arrasta consigo, inapelavelmente, as antigas formas da epopeia. O que se *desconsente* aqui, portanto, não serão apenas as “falas plácidas” do lirismo, mas também as formas brônzeas de Horácio<sup>493</sup> e de todas as estéticas clássicas – incluindo a da epopeia. O moderno “timbre agreste” deste postulado programático pode achar-se, em particular, na dicção da quarta estrofe: na

---

<sup>491</sup> Em “Poesia ida, se toda a arte árdua lida”, a conjunção destacada tem já o valor causal da fonte épica (“Se sempre em verso humilde...”), e não o sentido condicional da fonte lírica (“Se lá no assento etéreo...”).

<sup>492</sup> Trata-se do segundo poema do “Quarteto do Tejo” (LBD: 57-61). No artigo “Poesia cabo-verdiana contemporânea – a poética de José Luís Tavares”, Rubens Pereira dos Santos confronta este poema com “Rios sem discurso”, de *A Educação pela Pedra* (1966), porque em ambos se estabelece a “relação do rio com o fazer poético”. Santos reconhece que “o rio descrito por Tavares repudia o lirismo” e que ele pode transportar “outra linguagem (...) reveladora de todo um passado” (2012: 123). No poema de Melo Neto, isso sucede quando “a grandiloquência de uma cheia/ [impõe] interina outra linguagem”. Mas a dialética que estrutura o poema nordestino tem que ver com a passagem do léxico mudo, i.e., o rio seco, à sintaxe comunicante, i.e., a corrente do rio. A chave para uma aproximação à dicotomia *lírica* vs. *épica* poderia estar no “grandiloquente” usado por Melo Neto, mas Rubens Pereira dos Santos não faz uso dela.

<sup>493</sup> Cf. Ode III.30 de Horácio (*Exegi monumentum aere perennius*, etc.). Pedro Braga Falcão traduz este verso por “Erigi um monumento mais duradouro do que o bronze” (cf. Horácio, *Odes*, Lisboa, Cotovia, 2008, p. 255).

irregularidade das suas rimas, assonâncias e aliterações, na cesura que nominaliza a oração condicional, na anástrofe que proscreeve “a delicadeza antiga”.

As leis da fala serão agora, portanto, tão ínvias quanto as leis do mundo. Trata-se, afinal, de uma nova declaração da coincidência formal entre a percepção do mundo e a linguagem poética que, a partir de Benito Pelegrin – “Si le monde est énigmatique, le style obscur est donc à son image” (1990: 93) – associámos neste estudo à estética neobarroca de João Vário. Mas a relação da linguagem poética com o mundo não é meramente passiva: pelo contrário, ela *refaz o mundo*, como querem Francis Ponge ou Manoel de Barros<sup>494</sup>. “A obra de arte não é imitação, mas recriação”, diz ainda Alberto Pimenta (1978: 65), um dos mestres teóricos de Tavares. Este desígnio, anunciado no poema “Um” de “A deserção das musas”, viria a ser reiterado pelo poeta cabo-verdiano em entrevista concedida a António Monteiro: “Arrumar o mundo numa forma particular, considerando esse empreendimento sobretudo como um esforço não só estético, mas também ético, é o meu fito” (Tavares 2010b).

O poema “Quatro” desta série abre com uma declaração pós-nietzscheana: “Sim, sabíamos que não sobreviveríamos/ à proclamação da morte do deus” (AMM: 19). No já referido *A Terceira Miséria*, de Hélia Correia, os versos que realizam a passagem entre os dois Friedrich – Hölderlin e Nietzsche – são semelhantes aos de Tavares: “Sim, foi essa/ A primeira miséria, a deserção/ Dos deuses. A segunda, a sua morte,/ Já na morte de Pã anunciada/ Pelo lamento dos bosques, o clamor/ lutuoso das ilhas do Egeu./ Esse grito o escutou o outro Friedrich” (Correia 2012: 24). O poema de Hélia Correia refere-se ao passo da *Origem da Tragédia* em que Nietzsche recorre a um episódio relatado por Heródoto – o do anúncio da morte de Pã – para dar conta da semelhante impressão que causou o fim deste género dramático<sup>495</sup>.

Enfim, “A terceira miséria é esta, a de hoje”, escreve ainda Hélia Correia: “A de quem já não ouve nem pergunta./ A de quem não recorda” (idem: 29). Ora, estes são versos que parecem invocar o diagnóstico apresentado por Heidegger na abertura de “Para quê poetas?”, de 1946: “O tempo da noite do mundo (...) tornou-se tão indigente que já nem é capaz de notar que a falta de Deus é uma falta” (Heidegger 2012: 309). É com este ensaio fundamental<sup>496</sup>, já acima aludido, que devemos regressar ao poema “Quatro” de “A deserção das musas”:

---

<sup>494</sup> Ficou já anotado que, conforme recorda Manuel Gusmão, Francis Ponge entende a poesia “como um «refazer» do mundo” (Gusmão 1996: XVIII). No poema “Despalavra”, de Manoel de Barros, o mundo refaz-se na substituição da palavra pela imagem: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino/ das despalavras. / (...)/ Daqui vem que os poetas podem aumentar o mundo/ com as suas metáforas./ (...) / Daqui vem que os poetas podem compreender/ o mundo sem conceitos./ Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,/ por eflúvios, por afeto” (cf. Barros 2007: 515).

<sup>495</sup> “Como no tempo de Tibério alguns navegadores gregos, perdidos numa ilha solitária, ouviram uma vez este clamor terrível: «O grande Pã está morto!» – assim ressoou também, através do mundo helénico, este grito de angústia e de dor: «A Tragédia morreu! (...)»” (cf. Nietzsche 2004: 97).

<sup>496</sup> Fundamental, entenda-se, para o estudo de “A deserção das musas” e da poesia de José Luiz Tavares. Sobre “As exegeses de Hölderlin por Martin Heidegger”, escreveu Paul de Man que elas constituem “uma ontologia do

No entanto, confiados nos altos poderes do verbo,  
pelos arrabaldes assolados pelo pranto,  
entregamo-nos à lenta enumeração dos restos  
que um anjo acabrunhado afagava  
contra a rugosa superfície do pensamento;

pois, ao contrário do que supôs o estagirita,  
o baixo o reles e o vil são a matéria  
primeira da arte (tu próprio não disseste  
desta alpista não comerei  
quando desdentadas eminências tentaram enfiar-te,  
gorja abaixo, as alturas todas do parnaso?)

embora não preceda aquela – nisto reside  
o paradoxo – à sua elaboração expressiva  
sobre os precipícios onde reverberam  
os lassos acordes das antigas liras:

reparai nesses marmóreos pulsos que ainda  
se agitam presos aos invisíveis cordames  
por onde ascendiam os aclamados dons (...) (AMM: 19).

A primeira estrofe transcrita (e segunda do poema) recupera a imagem do poeta que respiga os “vestígios dos deuses foragidos”, tal como sucede no poema “Um”. “Os vestígios são geralmente pouco visíveis” – prossegue Heidegger no mesmo lugar –, “sendo sempre o legado de um aviso mal pressentido. Ser poeta em tempo indigente significa: cantar, tendo em atenção os vestígios dos deuses foragidos” (2012: 312). No início do parágrafo seguinte, o filósofo alemão apresenta uma variante do propósito estético e ético que, na “Deserção das musas”, Tavares vê comprometido no *ofício de poeta*:

À essência do poeta que, em tal tempo do mundo, é verdadeiramente poeta, pertence o facto de, para ele, de antemão e a partir da indigência do mundo, o poeitar e a vocação poética se tornarem questões poéticas. Por isso, os “poetas em tempo indigente” têm que poeitar a própria essência da poesia. (Heidegger 2012: 312-313).

A questão essencial da poesia que estas estrofes propõem tem que ver agora com a natureza da *matéria da arte*. Ora, a teoria estética que podemos extrair das afirmações de Tavares defende

---

poético e não uma estética propriamente dita” (De Man 1999: 269). E acrescenta: “Comenta os poemas independentemente uns dos outros e só estabelece analogias para ajudar a sua própria tese. Quando uma passagem perturba a sua interpretação (...), simplesmente afasta-a. Ignora contextos, isola versos ou palavras para lhes dar um valor absoluto, sem nenhuma consideração pela sua função específica no poema aonde os vai buscar” (idem: 272). Assim, os comentários de Heidegger “servem[-se] de Hölderlin como de um pretexto” para “formular o seu próprio pensamento” (idem: 275). De Man considera, no entanto, que “Estas heresias não são arbitrarias por falta de rigor, mas sim porque se baseiam numa técnica que permite, ou até exige, o arbitrário” (idem: 273). Também Mafalda de Faria Blanc reconhece que Heidegger dialoga com a poesia de Hölderlin ou de Rilke “partindo de simples fragmentos poéticos”. Para o filósofo alemão, os “poetas escolhidos para interlocutores valem, sobretudo, como testemunhos da situação espiritual do nosso tempo” (cf. Blanc 1998: 309-310).

que os conteúdos poemáticos são indissociáveis da sua expressão verbal. Em certo sentido, nem a realidade, nem a experiência, nem o sujeito são *anteriores* ao poema. Se o fossem, diz Tavares numa formulação de reminiscências platónicas, “estaríamos a colocar a criação poética na dependência de um modelo de que ela seria apenas um eco contrafeito” (AMM: 298). Isto significa que a poesia é uma criação *na* linguagem, não é uma contrafação do mundo. Em *Photomaton & Vox*, que Tavares considera “o mais notável livro de teoria literária que já se publicou em Portugal” (idem: 295), diz Herberto Helder, em diferentes momentos, que “A experiência é uma invenção”; e que “É na linguagem que a experiência se vai tornando real”; por sua vez, “O mundo é a linguagem como invenção” (Helder 1995: 70 e 145). A propósito de outro fragmento do mesmo livro de Herberto Helder, Diana Pimentel chegou a uma conclusão idêntica: a *anterioridade* do sujeito, do mundo ou da vida é criada “no próprio ato de escrever” (2007: 114)<sup>497</sup>.

É por esse motivo, como ficou já assinalado, que “a verdade poética é uma verdade instável, sempre ligada ao seu acontecimento” (PAT: 302). Como reconhece aliás o poema em pauta, precisamos, neste ponto da sua análise, de suportar um paradoxo: referimo-nos ao nível baixo ou elevado de uma matéria apenas observável numa instância que desestabiliza esse tipo de avaliação. Veja-se, a este propósito, o que diz T. S. Eliot sobre a baixeza dos motivos poéticos de Baudelaire:

Não é simplesmente com o uso de imagística da vida comum, não simplesmente com o uso de imagística da vida sórdida de uma grande metrópole, mas também com a elevação de tal imagística à *máxima intensidade* – apresentando-a tal como é e, contudo, fazendo-a representar algo que é muito mais do que ela própria – que Baudelaire criou um modo de libertação e de expressão para outros homens. (Eliot 1992: 59)<sup>498</sup>.

Se este aspeto da estética não-aristotélica de Tavares aparece já formulado no Alto Modernismo, o seu modelo mais próximo, quanto à atenção poética dispensada ao “vil” e ao “reles”, será aquele que lhe oferece o brasileiro Manoel de Barros. Tavares confirma aliás esta filiação no seu “Quase autorretrato (com um verso de Manoel de Barros)”. Nele reconhece que o contudem “de igual modo/ o bolbo da hortaliça/ e a limalha das estrelas”; sabendo-se, porém, “prometido ao barro”, o poeta do Tarrafal tem “por fortuna” aquilo que o instrutor de Cuiabá promete monumental: “*coisas do chão mijadas de orvalho*” (AMM: 92)<sup>499</sup>. O *orvalho* que brilha

---

<sup>497</sup> Este livro reedita o texto “Ofício de poeta”, de Herberto Helder, publicado na *Êxodo* (em 1961).

<sup>498</sup> A propósito das enumerações contrastantes do *Exemplo Coevo* de Vário, e da “indissociabilidade do poético e do não-poético” nelas inscrita, Silvina Rodrigues Lopes cita o excerto de “O que Dante significa para mim” em que T. S. Eliot reitera a sua descoberta da “fonte da nova poesia” na obra de Charles Baudelaire (cf. Lopes 2007: 132 e Eliot 1992: 162).

<sup>499</sup> Tavares cita o poema “13.” da “2.ª Parte” do *Livro sobre Nada* (1996). Veja-se ainda, a propósito da relação entre os dois poetas, na sequência “I. Matéria de Poesia”, o louvor do que “é bom para o lixo” e das “coisas sem

neste verso de Manoel de Barros inscreve-o, em versão local e rural, nesse *mixed style* de que falava Erich Auerbach a propósito do Baudelaire que (também) formou T. S. Eliot. Ora, estas *coisas do chão* são também próprias do estilo de Tavares: veja-se como se envolvem o proverbial imprudente (“Desta água não beberei”), a cena doméstica (dar “alpista” ao canário) e o coloquial popular (“enfiar-te/ gorja abaixo”) no parêntesis em que o poeta declina a lição das musas do Parnaso.

É isto que diz também a segunda (e também ela rilkeana) “Não carta a um não jovem poeta”, de *Agreste Matéria Mundo*, em 2004, e depois, em 2010, colocada à entrada de *Paraíso Apagado por Um Trovão*:

Deixa entrar o trovão,  
o vento peregrino restolhando ao rés da relva,  
as altas nuvens sem pastor, deixa entrar,

como deixas entrar o pão e o vinho,  
os gritos da matança numa véspera  
de páscoa, os vultos que amados foram,  
embora com suas marés baixas,  
suas horas crepusculares que não chegam  
para sufocar a agreste ternura  
de que fomos tão nutridos.

Deixa entrar o rumor da estúrdia,  
ladrão do teu sossego, os lamentos pelos  
afogados já setembro apenas esse visco  
transmutando-se em ferrugem. Deixa entrar  
a morte, amor novo sobrepujado de olheiras,

a rã primaveril enrouquecendo os valados,  
deixa entrar; o cheiro a frito à hora do terço,  
a voz que chega não sabes donde,  
como um coro de galispos num amanhecer  
de noras, o vil e o reles deixa entrar

— é disso feito o poema;  
inda o não saibas, tudo o que nele entra  
tinge-se de penumbra e mistério. (AMM: 12 E 14).

A primeira matéria do poema é o trovão que apaga o paraíso memorioso; é o vento, “voz que chega não sabes donde”, que Nicodemos ouve passar ao rés da relva, como o voo da codorniz (na lição de Eugénio de Andrade); são as nuvens que, sem pastor, semelham esse “rebanho de dúvidas” que João Rui de Sousa endossa àquele que escreve (cf. 2008: 43). Tudo pode entrar no poema: os grandes símbolos cristãos, a matança do porco (magnificada no poema 22. de “Retratos

---

importância” (cf. Barros 2007: 129-136). E anote-se, por outro lado, que títulos de Manoel de Barros como “Matéria de poesia”, “Retratos a carvão” ou “Álbum de família” não destoariam nos livros José Luiz Tavares.

cativos”), o rude amor familiar, os pescadores afogados, o rumor do homem do Tarrafal – ou de Porlock, que rouba o sossego e devolve o mistério a Coleridge, a Pessoa, a Borges, a Arménio Vieira, a José Luiz Tavares.

A experiência, a literatura, o mundo – são o mesmo sonho e a mesma realidade que compreendem o *vil e o reles* que o Estagirita expulsara da arte. Manoel de Barros prometeu “monumentar as pobres coisas do chão mijadas/ de orvalho”. Mas é sempre invenção da linguagem esse orvalho que batiza as coisas da poesia: o vento que vibra nos alvéolos, o porco sacrificado pela Páscoa, o transporte que faz da tarde um sábado talvez de Aleluia, a metonímia que arrasta as marés baixas dos amados vultos e vai depois coaxar pelos valados; como o dom de “la mañana, que nos depara la ilusión de un principio” (Borges 2005: 175), cíclica nora dos versos de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, a um tempo monumento e memento.

### **II.3.3. Regresso ao *Paraíso*: revisão de Cabo Verde e hospitalidade literária**

A transfiguração poética de Cabo Verde em *Paraíso Apagado por Um Trovão* faz-se através de três procedimentos fundamentais. O primeiro manifesta-se na invenção linguística, nas alterações sintáticas, nos raros vocábulos, nos tropos de natureza semântica ou prosódica que sabotam a fala comum – “refazer o mundo, suas ínvias leis/ desconsente falas plácidas”, diz J. L. Tavares. Outro modo revela-se na mediação de vozes estrangeiras, como as de Seamus Heaney, Vitorino Nemésio ou João Cabral de Melo Neto; mesmo num livro localmente muito marcado, como é o caso, atualiza-se assim esse princípio cosmopolita da hospitalidade perante as vozes e os rostos oriundos de outras geografias (e com o qual deverá em breve terminar este escurso). O terceiro aspeto novo da poesia de Tavares consiste na permuta dos universos literários e simbólicos do *mar* – da viagem, da evasão, do insulamento – por outros que são da *terra* – da ruralidade, da memória familiar, “da agreste ternura de que fomos tão nutridos”, como se lê no segundo poema proemial de *Paraíso Apagado por Um Trovão*.

É possível regressar a este *Paraíso* guiado por um Virgílio muito próximo e localizado: refiro-me à carta aberta “Infância(s) Revisitada(s)”, dirigida a Chiquinho, na qual Tavares estabelece um paralelo intimista entre o seu livro de estreia e o *Bildungsroman* de Baltasar Lopes. O facto de “ser cabo-verdiano”, dizia o autor na entrevista a Maria João Cantinho, “está subsumido na condição de poeta. Clandestino na ditadura do mundo, como o definiu Herberto Helder, o poeta nunca é de um só lugar, de uma só língua, de uma só tradição” (PAT: 297)<sup>500</sup>. A este propósito, recorde-se entretanto que Tavares vem de um país que se apresentou, há uns anos,

---

<sup>500</sup> A expressão de Herberto Helder surge numa entrevista publicada na revista *Inimigo Rumor*, n.º 11, 2.º semestre de 2001, p. 192: “A inocência é um estado clandestino na ditadura do mundo”.



na França, em volume coletivo intitulado *Cabo Verde – Insularidade e Literatura* (ou *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*). No segundo texto desta compilação, Dina Salústio afirma que “[a] literatura cabo-verdiana revela o cabo-verdiano, ele próprio, que só se compreende na insularidade”; esta é um “autêntico maná”, enquanto “matéria-prima para a escrita” (Salústio 1998: 42 e 34). No mesmo sentido, ao poeta mais importante do modernismo cabo-verdiano, Jorge Barbosa, dedicou Elsa Rodrigues dos Santos uma dissertação de mestrado na qual a vivência ou a mundividência da “insularidade” é entendida como o “nódulo fundador de uma estética” (1989: 57). A legenda desta insularidade pode achar-se na estrofe final do “Poema do Mar” de Jorge Barbosa (2002: 73): “Este convite de toda a hora / que o mar nos faz para a evasão!/ Este desespero de querer partir/ e ter de ficar!”. Manuel Ferreira haveria depois de corrigir o *evasionismo* destes versos ao definir a identidade cabo-verdiana como palco de conflito entre este desejo e a sua antítese – *querer ficar e ter de partir*. O estribilho continua a ecoar em inúmeros textos sobre a literatura de Cabo Verde.

Ora, o que José Luiz Tavares nos vem propor é uma hermenêutica que não atribua ao poema o estatuto de “instrumento” das “disciplinas da cultura”, como se lê em Herberto Helder. O protagonista de um estranho diálogo de *Photomaton & Vox* responde, a determinada altura, ao seu interlocutor: “Não me vou deixar apanhar por tentações biográficas, a memória, os mitos que as culturas, marginais ou não, parecem querer que eu adote. Não sou um símbolo da imaginação alheia” (Helder 1995: 32). No *Exemplo Próprio* de João Vário esta questão pode assumir contornos somáticos mais prementes: “não aceitaremos (...) as servidões que o passado ou a hereditariedade/ arrastam para cima do corpo” (EPro: 175). E também Tavares se afirma contra esta tentação de lermos num poeta a representação de um certo imaginário coletivo, seja ele definido pela insularidade (que serviu aqui de exemplo), seja por correlativos identitários como a *crioulidade*, a *morabeza* ou outros:

Mais do que um lugar geográfico com uma toponímia reconhecível – escreve Tavares na referida carta a Chiquinho – o *locus* de *Paraíso Apagado por Um Trovão* é um soberano entrecruzar (...) da potência da memória com a atualidade da cultura. Porque embora carregue (...) a sombra dos lugares memoriosos, a sua reificação pela palavra não visou, jamais, dar expressão literária ao «nosso caso». (Tavares 2008: 194)<sup>501</sup>.

O poema 1. do “Limiar” de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, que passamos a ler, abria já as edições de 2003 e 2004<sup>502</sup>. É o sentido compósito da sua obra que justifica a fatura do poema

---

<sup>501</sup> Escrever para “dar expressão literária ao «nosso caso»” era, recorde-se, o desejo de Andrezinho, personagem do romance único de Baltasar Lopes e duplo ficcional de diferentes personalidades do movimento modernista de Cabo Verde. Também Adorno recorda que “o programa romântico perseguia uma espécie de transfusão do coletivo no individual” (2003: 17).

<sup>502</sup> A ele se acrescentou depois a segunda “Não carta a um não jovem poeta”, como vimos. Não será por acaso que as três palavras deste título surgem, pela mesma ordem, no segundo, no décimo-quinto e no último verso de

que começa com o verso “Descer – ao chão antigo, familiar”. Depois de escrever *Agreste Matéria Mundo*, que tem na reflexão sobre o estatuto atual da poesia o seu primeiro motivo, esta advertência ao leitor indicava “a transição de um espaço, topológico ou simbólico, para outro”: o do Cabo Verde da infância do poeta. Acrescenta J. L. Tavares, sobre o mesmo poema, que ele

intentava ser uma forte restrição hermenêutica, dado que o motivo do livro, sendo o autor de onde é, podia prestar-se às costumeiras sandices que os especialistas da coisa debitam sempre que uma obra parece encaixar-se nos seus esquemas apriorísticos, sem cuidar da novidade que é o trabalho da invenção linguística. (PAT: 292).

O mais atuante *a priori* da crítica de que fala Tavares será ainda aquele que, desde há muitas décadas, submete a poesia cabo-verdiana aos processos de afirmação política de uma identidade crioula insular. “Sabemos que os juízos estéticos são um labirinto sem saída” – diz George Steiner em *Gramáticas da Criação*. “São efeitos do consenso social-histórico e de pressões no sentido do conformismo. Refletem o capricho instável, e com frequência irracional, da moda” (2001: 278). Ora, as regras da crítica literária, como dos seus juízos estéticos, não influenciam apenas quem a pratica, mas também os criadores que, voluntária ou fatalmente, se revelem menos inventivos. Um certo *effet-mirror* parece agudizar-se quando aquele que se julga *periférico* procura satisfazer o gosto do *centro* judicativo por ele eleito.

Os primeiros versos de *Paraíso Apagado por Um Trovão* parecem glosar o título-breviário da crítica pós-colonial: *The Empire Writes Back*. O chão antigo, agreste, familiar, rude e elementar define-se também pela negação dos brasões, das trompas, da voz de mando e dos épicos cronicões. Mas não é uma verdade alternativa – a dos vencidos, dir-se-ia – que o novo paraíso perdido vem propor: antes “desacontecidos sucessos/ são matéria deste livro”:

## LIMIAR

### 1 .

Descer — ao chão antigo,  
agreste, familiar; às ombreiras  
sem brasão onde nem trompas  
matinais nem plenipotenciária  
voz de mando.

Regressar — à vida rude, elementar,  
veredas de antigos passos,  
emboscadas de vizinhos,  
castos gritos de meninos,

---

“Limiar, 1.” Estas anotações pretendem reafirmar que os poemas, os livros e a obra de J. L. Tavares formam um todo orgânico, muito articulado e mutuamente esclarecedor.

sonhadas façanhas marinheiras,  
narradas não em épicos crônicas  
onde mastros cruces naves  
fingem vida quando ruína.

Desacontecidos sucessos  
são matéria deste livro, precário  
edifício, como tudo o que é erguido  
pelo cuspo da poesia.

Pôr em verbo o que vida fora?  
Em dramático lance contar do assombro?  
Ou por subtil engenharia escavar o ínfimo?

Descrer — do antes e sua prévia arquitetura;  
do pós e sua sábia arqueologia:  
arte é lucidamente padecer o informe;  
o que do avesso segregado  
em somente mundo se converte. (PAT: 8 e 10).

Na entrevista-posfácio acrescentada à última edição desta obra, o autor afirma que a investigação de uma dicção apropriada tem de fazer-se “nos dois movimentos tensionais do poema – o prospetivo e o arqueológico” (PAT: 292). Contudo, o devir do poema despede-se da aprendizagem realizada para, lucidamente, descrever das formas da cultura. A tradução do informe, como queria Rimbaud, ensombra ou apaga os faróis do conhecimento *arqueológico* ou *arquitetónico*. A arte não traduz, portanto, nem a espúria “voz de mando”, nem os puros *acontecidos sucessos*, mas apenas essa baba informe que pela linguagem se *mundifica*: isso “que do avesso segregado/ em somente mundo se converte”. Quando Ortega y Gasset defendeu a necessidade de “virar do avesso (...) o nosso desejo vital de realismo”, a conclusão a que chegou parecia antecipar os versos de Tavares: “Aqui não vamos da mente para o mundo, mas, pelo contrário, damos plasticidade, objetivamos, *mundificamos* os esquemas, o interno e subjetivo” (Gasset 2008: 106).

Há um momento do primeiro capítulo de *Protocolos de Leitura*, dedicado à atividade intertextual nela implicada, em que Robert Scholes (1991: 30-33) se detém na análise das representações de Veneza nas obras de John Ruskin, D. H. Lawrence e Marcel Proust. A lição de Scholes recorda-nos, genericamente, que a realidade geográfica resiste sempre à sua textualização; e demonstra-nos, em particular, como um lugar densamente textualizado (aqui Veneza) pode ser reapropriado de duas formas distintas. A uma delas será convencional, se reproduz, como sucede em D. H. Lawrence, uma codificação já consagrada (neste caso por Ruskin); outra forma, pelo contrário, adquire um significado que transcende essa convenção, como sucede em Proust. Não é difícil afirmar, atendendo ao nosso objeto, que Ruskin está para

Veneza como Jorge Barbosa para Cabo Verde – e que Tavares cumpre o papel inovador que o crítico norte-americano atribui a Proust.

O princípio, que será válido para os três livros de José Luiz Tavares portadores de referências locais fortes, é esse que levou António Cabrita (2005) a afirmar que em *Agreste Matéria Mundo* “a geografia volve absolutamente literária”. *Cidade do Mais Antigo Nome*, livro-álbum sobre a Ribeira Grande de Santiago, abre sob o signo de William Blake (“A pátria entrevista num grão de areia”) ou Rainer Maria Rilke (“o tempo de conhecer/ requer a mais alta solidão e um fundo mergulho/ nas nascentes de ti mesmo”), e realiza as mais evidentes encenações históricas através de uma espécie de *collage* suposto: se existe um texto quatrocentista parodiado – e.g., “Das cousas que medram nestas ribeiras/ faço-vos, senhor, a relação” –, ele apresenta-se, enquanto poema, profundamente manipulado pelo trabalho linguístico exercido sobre esse objeto original. Assim, e no contexto lusógrafo, Tavares afastou-se do *pastiche* praticado pelo Oswald de Andrade de *Pau-Brasil* para se aproximar da metamorfose verbal experimentada pelo João Miguel Fernandes Jorge de *Crónica*.

Assim, pouco importará detetar nos poemas de Tavares maiores ou menores índices de verosimilhança autobiográfica: conforme afirma um postulado da “(apostila insular)” que Herberto Helder quis acrescentar à apresentação de “(uma ilha em sketches)”, “os conteúdos assumidos” pela “lembança pessoal” terão de “conformar-se com a qualidade de pretexto”; isto porque “a história, a cultura, a experiência, a biografia fornecem [apenas] graus menores de sentido” (2005: 23-24).

### II.3.3.1. Final com João Cabral de Melo Neto e Vitorino Nemésio

O sexto poema do ciclo “Retratos Cativos”, transcrito em seguida, é parcialmente composto pelas voltas a uma glosa de Vitorino Nemésio, extraída de um dos seus poemas mais politizados – “Corsários à vista”, de *Sapateia Açoriana* –, que tem como referência imediata a discussão do Estatuto Autonómico da Região dos Açores, ocorrida em Abril de 1976. Mas se no açoriano a precariedade insular estimula a afirmação política prospetiva, já em Tavares são sobretudo trágica nostalgia os naufrágios, a aridez e a morte recordados. Assim o interlocutor do primeiro dístico (tão próximo do “Despedida” de Eugénio de Andrade) habita essa solidão que Rilke advoga nas cartas a Franz Xaver Kappus. O retrato da ama, por sua vez, acusa evidentes coincidências lexicais e imagéticas – na *testa estrelada*, no *aconchego das tetas*, na figuração do *sonho longínquo* – com o Jorge de Lima do magnífico “A garupa da vaca era palustre e bela”. Já os versos finais do poema realizam a confluência das duas águas originárias de Alagoas e dos Açores na cerrada unidade formal do mundo – no céu e na terra desse *Paraíso Apagado por Um Trovão*:

6. [de “Retratos Cativos”]

*as furnas são nossas,  
o leite das tetas que ordenhamos,  
as pontas com poucos faróis e muita craca,  
os caminhos seculares mal calçados*

Vitorino Nemésio

Só tu guardas ainda esse oiro colhido  
nos ramos da solidão. Diz-me, ama, se sou  
o triste sendeiro que passou rente ao dealbar  
das águas, eu que o azul ceifei numa barca  
corsária e pela tarde vagarosa em teu regaço  
o depositei.

O que trazes na testa são estrelas ou rosas  
bravas, para mim colhidas ao sereno de setembro?  
Ó mãe de doces tetas, morta te sonhei numas ilhas  
de cieiro, lá onde a aguardente morna aquece  
o paladar para o festim do regresso.

E é nosso esse mar de craca e afundados lugres.  
Nossos esses mortos arribando aos picos lacerados.  
Os chibos contados num árido pôr-do-sol são nossos.  
Nossas as moringas guardando o suor dos alambiques.

Prendê-los num só verso queria eu, ama, mas fuge-me  
o estro para as alturas da nevasca nesse norte  
inclemente soçobrando a essa súbita infância  
de asas.

Certo, ama, é, à hora do adeus, as estrelas  
soluçarem, mas meu coração pulando é florido  
campo de estigmas. (PAT: 84 e 86).

O proveito da leitura de Seamus Heaney para a reconfiguração poética de Cabo Verde em José Luiz Tavares mereceu o reconhecimento deste em diferentes poemas. Uma das mais claras manifestações dessa dádiva lê-se na reescrita da programática passagem da enxada paterna para a caneta do poeta, anunciada pelo irlandês no inaugural “Digging” e reproduzida em chave impetuosa no poema “18.” de “Matéria de Inventário”: “[que] eu veja apenas a tua mão/ guiando o relho, como eu/ as armas deste ofício irredentor” (PAT: 234). Este princípio poderá conduzir um futuro exame do legado de Seamus Heaney em *Paraíso Apagado por Um Trovão* – manifesto, por exemplo, na exuberância da referência rural, na destreza e profusão lexicais ou na prática da autorreferencialidade. Para já, ele convida a uma breve alusão ao *enjambement*, também um dos mais hábeis recursos do cabo-verdiano. Neste último poema transcrito, por exemplo, o seu uso realça diferentes atributos disfóricos: “sou/ o *triste* sendeiro”, “barca/ *corsária*”, “rosas/ *bravas*”, “ilhas/ *de cieiro*” ou “as estrelas/ *soluçarem*”. Mas num poeta que, como se disse, aprendeu em

Adorno a lição da dissonância como *verdade da harmonia* – “a dor explode/ em (...) dissonantes harmónicas”, lê-se em *Cidade do Mais Antigo Nome* –, condutor de um discurso tão espraiado em argumentos adversativos e em movimentos narrativos, a escolha do fim do verso torna-o amiúde abrupto ou, como lemos já, *escarpado*. Se quiséssemos articular os dois objetos deste parágrafo, retomando a imagem de Heaney, diríamos, com Giorgio Agamben, que tudo se passa como se “a poesia vivesse apenas da sua íntima discórdia”. Assim “o *enjambement* traz (...) à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (1999: 32).

O corvo – um corvo tão autobiográfico quanto pictórico e verbal – com que encerra este capítulo é, sem dúvida, o animal mais representado na poesia de José Luiz Tavares. Mas o bestiário (que é também herbário) de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, colocado entre os seus “Retratos cativos”, homenageia ainda, como fez Daniel Filipe, a cabra de João Cabral de Melo Neto, fosca e pétrea.

21. [de “Retratos Cativos”]

Veste-se de um negro quase luto;  
matéria opaca;  
avessa a qualquer transparência.

(Tive uma assim, mais felina  
que cabril; deu-me o aconchego  
dumas tetas nos agudos dias de penúria).

É de cante seu silêncio,  
quando sol e meio-dia,  
e a grama se retesa nos cerrados carcomidos.

De nervo, sua trama;  
duro demais  
para ser vertido em lira.

Da cabra, sou o vero descendente:  
no negro, que não é erro;  
no arisco de quem sabe cada afago

um punhal. Pobre de dons,  
louvou-a apenas o pernambucano-mor,  
esse que a sabia de sua mesma casta. (PAT: 132).

É certo que este poema pode ecoar, na sua vigiada intimidade, os “Versos a uma cabrinha que eu tive”, incluídos por Vitorino Nemésio em *Eu, Comovido a Oeste*; como, no mesmo plano afetivo, pode convocar a Maltesa de que fala Eugénio de Andrade em “As Cabras”, de *Memória Douro Rio*; mas não precisamos de chegar ao último verso do texto cabo-verdiano para sentirmos

que a mão dissonante de Tavares foi ali manietada pela mão geométrica de João Cabral de Melo Neto. É no plano do léxico que encontramos as mais insistentes partilhas com o(s) “Poema(s) da cabra” incluídos em *Quaderna*: no próximo “luto” e no idêntico “opaco”; na “serra de uma foice” e na “planta fibrosa” de Melo Neto, que são no ilhéu “a grama [que] se retesa nos cerrados carcomidos”. Já a segunda estrofe convoca os versos andaluzes do mesmo volume: “se diz a palo seco (...) ao cante que se canta/ sob o silêncio a pino// (...) é um cante que exige/ o ser-se ao meio dia”. Apesar da glosa muito fechada, permanecem neste poema as modulações próprias da voz de José Luís Tavares: na encenação de uma memória biográfica, na rigorosa semântica lexical (veja-se como o adjetivo “cabril” se despede da cabra para melhor definir os “serrados carcomidos”), nas assonâncias internas (“no negro que não é erro”), no uso certo do transporte (exímio no “punhal” abruptamente lançado para a última estrofe) ou, enfim, no remate do poema com uma citação que fecha a glosa precedente.

O diálogo que a poesia de Tavares vem estabelecendo com as artes plásticas tem suscitado frequentes exercícios efrásticos, dos quais releva a sequência “Turner – Variações”, já referido neste estudo. Ora, na entrevista a Maria João Cantinho, explica José Luiz Tavares que, falhada uma primeira tentativa de abordar poeticamente o universo de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, o “impulso detonador da retoma do projeto” foi o contacto, próximo no tempo, com quadros de Graça Morais e fotografias de Inês Gonçalves sobre Cabo Verde (AMM: 293). Os *trabalhos do olhar* reunidos no livro não se referem explicitamente a estes objetos visuais; podemos supor, no entanto, que quer a verve cromática de muitos versos quer a prática explícita da *Ekphrasis* são ainda vestígios dessa gênese pictórica. Já no soneto “9.” da sequência “Perto do Coração”, incluída em *Lisbon Blues seguido de Desarmonia*, insinuam-se convergentemente os universos da pintura e da poesia:

*Leva sol na garupa o poldro desarvorado.*  
Agora sou eu o cavalo trotando os valados  
– à feira levo pobres versos mascavados,  
que não passo – hélas! – de vate deslustrado.

Sei da pressa que se faz vara em teu dorso  
sem xairel – xadrez de estrelas por samarra  
houveste, tu que ao verde vento da barra  
foste meu imbatível navio de corso.

Cavalo és, mas de cavalgar campina aérea  
– de um destino de miséria vais fugido?  
Se te evoco, ó pobre relincho, com piéria  
voz, é porque tua brida fogo renascido.

Tu, alegre ucello, traze a tela e as tintas;  
fá-lo com inocência, mesmo que mintas. (LBD: 137).

O primeiro verso do soneto, destacado no original, foi colhido no poema “Sacre”, de Vitorino Nemésio. O tom coloquial exigido pela presença de um íntimo interlocutor ou, num plano simbólico, a articulação da mobilidade do cavalo com a percepção da passagem do tempo<sup>503</sup> (com o conseqüente apelo à memória) são aspetos que poderiam aproximar o poema do cabo-verdiano do ciclo equestre de Nemésio. Mas o que interessa destacar aqui é a forma como Tavares se deslocou no imaginário do açoriano para buscar no poema “12.” de *Andamento Holandês* o remate para o seu poema. Ao invés do lazer no gelo, adequado à poética amorosa, que Nemésio procurou no holandês – “Avercamp, Avercamp, traze as tintas/ E pinta o nosso outeiro, ainda que mintas!” –, Tavares convoca o italiano que, à sua semelhança, se dedicou ao retrato de um bestiário afetivo. A autoderrisão, a consciência do carácter ilusório da arte, a cesura frequente do verso *ser*<sup>504</sup> – são contudo testemunhos, neste poema, desse *afundamento* em que falece aquilo que, paradoxalmente, também a arte de Tavares procura *instituir*. Se Martin Heidegger afirmou que “a poesia é dádiva, é fundação causadora do que é permanente” (2004: 39), em Tavares reverbera ainda, na torvação cromática de um crepúsculo nietzschiano, o verso inspirador de Friedrich Hölderlin:

Vêm em seu torvo ar de noite,  
cantando a ausência de deus.  
Em intimatoros bandos vigiam  
a manhã de ressequidos óbolos.  
Vêm de um poema de poe ou de um verso  
de ted hughes, lembrando que na vida  
só perdura o que inteiro se deu na arte. (CMAN: 79).

<sup>503</sup> A propósito do tema da *passagem do tempo*, por vezes articulado em Tavares com a ânsia do vaticínio poético, anote-se aqui, ainda numa perspectiva intertextual, o importante poema “4. (*imitado de Camões e de Carlos de Oliveira*)”, da sequência “O tempo, esse verdugo (*variação sobre um tema borgesiano*)”, incluído em *Agreste Matéria Mundo*. O parêntesis que titula este soneto remete não apenas a Carlos de Oliveira, mas ainda ao Louis Aragon que o gandarês imitou. Tavares, no entanto, terá tra(du)zido menos do francês as *gloires* e *châteaux* que o tempo rói do que a disponibilidade, partilhada com Oliveira, para *transmutar* os textos imitados. Assim, no dístico inicial, os substantivos abstratos de Camões e Oliveira são, no cabo-verdiano, uma concreta arma para ferir os corvos das ilhas; logo em seguida, numa breve enumeração antitética, que situaríamos entre a gravidade gongórica e a clareza borgeana, se exprime a tese que sustenta o poema – e poderia, portanto, concluí-lo. *No entanto*, na poesia reflexiva de Tavares há sempre um contra-argumento pelo qual o discurso pode distender-se; neste caso, ele vem lembrar que a consciência da passagem da “grata lembrança” até à “atra melancolia” é condição de existência da palavra poética – do *puro nome* já desprendido do real e da experiência. Aliás, também o património religioso, científico ou literário sofre aqui transmutações verbais: no cálice oferecido a Cristo, na provisória lei de Lavoisier, na constância *de passarem aves*. Copie-se então o poema: “Que me quereis perpétuas desditas,/ com que fundas ainda me feris?/ O tempo a tudo rói: férreas torres, subtis/ lambris; vão poderes, fortunas infinitas.// Não lamento, no entanto, o estio que passa,/ grata lembrança de praias, folia,/ transmutando-se agora em atra melancolia./ Bebo, porém, dessa taça amarga,// vil cantor de pouca arte, ave que pia/ à luz do norte. Como gume na lembrança,/ nada se perde, tudo se consome// – osso, tutano, carne excelsa,/ a penalta que passa envolta em fumaça,/ mas que o tempo muda em puro nome” (AMM: 102-103).

<sup>504</sup> Esta agudização do dizer metafórico, comum no cabo-verdiano e em Seamus Heaney, está presente num verso do irlandês citado em *Paraíso Apagado por Um Trovão*: “o ar uma ravina marulhando / em espanhol”. (No original lê-se “The air a canyon rivering in Spanish”).



## CONCLUSÕES

*Ah homem a que cultura pertences?  
Que continente, que passado, que tradição  
te modelaram?*

*Pressentimos sem dúvida o exemplo: quando  
a terra nos acolhe finitos não somos.*

João Vário

### 1.

Terminado este excuro pelos tempos e os lugares da formação artística de João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares, pelas leituras críticas das suas obras e pelos sentidos estéticos e éticos nelas inscritos, cumpre sumariar algumas conclusões importantes relativas a outros tantos problemas deixados em aberto da apresentação deste estudo.

A propósito das motivações da crítica nacionalista cabo-verdiana, observou-se na parte I deste estudo que os agentes do sistema literário crioulo se viram privados dos modelos clássicos endógenos que pudessem sustentar a ideia de unidade cultural e independência literária. Igualmente carecidos de uma literatura colonial contra a qual se afirmasse um cânone de extração local e de perfil progressista, como sucedia entretanto em Angola e em Moçambique, os intelectuais neorrealistas e nacionalistas de Cabo Verde encontraram nos autores pré-claridosos o *curpus* apócrifo contra o qual se devia erguer o cânone nacional.

Entretanto, certa visão progressista da história local, que deveria marchar por etapas graduais de consciencialização política, rumo à revolução socialista e/ou à independência nacional, reflete-se nos exercícios de periodização da literatura de Cabo Verde. Os casos mais evidentes desta necessidade de estabelecer etapas sucessivas na produção literária encontram-se em Manuel Ferreira: deste princípio resultam a excessiva valorização da geração de *Certeza*, por um lado, e, por outro, a afirmação do tratamento do mito Hesperitano em alguns títulos e poemas de José Lopes e de Pedro Cardoso enquanto manifestação de uma pátria cabo-verdiana recalçada pela circunstância histórica.

Conquistada a independência nacional e dispensada a necessária afirmação ostensiva das formas da sua cultura, os escritores cabo-verdianos abrem-se ao mundo e procuram noutras latitudes as fontes capazes de renovar a poesia do seu país. Tal atitude reflete-se também no campo da crítica, como demonstra o raro mas importante ensaio de José Vicente Lopes sobre as “Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana” (1986 e 1987). O quadro de

referências internacionais nele proposto, e absolutamente novo em Cabo Verde, compreende autores como Octavio Paz, Ruy Belo, Georges Bataille ou Ezra Pound. Por sua vez, os ensaios poliédricos de José Luís Hopffer C. Almada vêm testemunhar que a complexidade das práticas literárias dificilmente suporta os dualismos temáticos (local vs. universal), ideológicos (conservador vs. revolucionário) ou periodológicos (claridoso vs. certezista) que a crítica da literatura cabo-verdiana forjou ao longo de décadas. A presença assídua de Cabo Verde nos universos dos poetas mirabílicos, por exemplo, invalida o dualismo diacrónico que opõe as poéticas da *cabo-verdianidade* e do *universalismo*.

As principais conclusões relativas ao primeiro capítulo da parte II desta dissertação dizem respeito aos nomes literários de João Vário. Mostrou-se, em primeiro lugar, que a heteronímia é um fenómeno literário situado, e não uma consequência mais ou menos natural do homem crioulo, macaronésio ou moderno. Por outro lado, a imputação de *falsidade* a um caso literário, como aquela que se faz à heteronímia de Vário, precisa sempre da comparação com um qualquer modelo anteriormente estabelecido (neste caso, por Fernando Pessoa) e tomado como referência na avaliação do grau de pureza das práticas posteriores que com ele se assemelhem. Finalmente, este estudo sugere-se que a avaliação do sistema autoral de João Vário, talvez ainda sem lugar na teoria conhecida, não deve esquecer a sua condição não-pessoana de poeta do testemunho (à maneira de Jorge de Sena) e da autobiografia (à maneira de T. S. Eliot).

Quando ao capítulo II, deve agora concluir-se que os poemas de protesto político que Arménio Vieira quis conservar na sua obra definitiva foram escritos, na sua maior parte, nos anos que se seguiram à Independência de Cabo Verde. Se o apuramento estético trazido pela maturidade do autor contribuiu decisivamente para este facto, ele ensina também que a rebeldia política de Vieira não foi apenas ditada pela oposição ao poder colonial.

No âmbito dos seus frequentes exercícios de imitação de outros poetas, a análise de “Canto do crepúsculo (fragmentos)” permite, por sua vez, concluir que Vieira foi um leitor muito atento dos primeiros *Exemplos*: testemunham-no o ritmo frásico, as anástrofes e as interlocuções, as repetições e o léxico, a erudição e o hermetismo, as sentenças morais, a reflexão bíblica sobre a morte, o crime e a remissão humana que este poema partilha com o universo de João Vário.

Da matéria tratada no último capítulo desta dissertação devem ser destacadas conclusões relativas à análise da tradução de *Paraíso Apagado por Um Trovão*. Ao contrário do que alguma crítica sugeriu, os raros vocábulos de Tavares não são de origem cabo-verdiana. As contínuas paráfrases de *Paraizu Pagadu pa Un Strubon* são a mais eloquente prova desta asserção. Importa, por fim, assinalar a permanente mediação de vozes estrangeiras – de Seamus Heaney, de Vitorino Nemésio, de João Cabral de Melo Neto – que permitiu a reconfiguração poética de Cabo Verde no mais aclamado livro de José Luiz Tavares.

## 2.

Ensina H. D. F. Kitto que a palavra *cosmopolis* foi inventada século IV a.C., no contexto da valorização coetânea do individualismo e do hedonismo. Com ela se exprimia “a ideia de que a comunidade, à qual o homem sábio devia fidelidade, era nada menos do que a comunidade dos homens; o homem sábio, onde quer que vivesse, era o concidadão de outro homem sábio” (1990: 264-265). Já num fragmento de Fernando Pessoa, incluído por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith no livro *Teoria da Heteronímia*, pode ler-se que o cosmopolitismo “é representado por um fenómeno literário que se dá *no tempo*: a escola literária que queira representar a nossa época tem de ser aquela que procure realizar o ideal de todos os tempos, de ser a síntese viva das épocas passadas todas” (2012: 169). A propósito da criação das cidades-refúgio, Jacques Derrida recordava “A grande Lei medieval da hospitalidade, que mandava abrir as portas a cada um e a cada uma, a todo e qualquer outro, a todo o recém-chegado” (2001: 47). Tomando de empréstimo o método derivativo (e lúdico, enfim) dos últimos livros de Arménio Vieira, gostaria que estas anotações invocassem agora o que neste estudo se disse acerca do solipsismo do mesmo Vieira, sobre a citação de T. S. Eliot que João Vário reproduz no “Texto 1” de *Êxodo* ou a propósito dessa “espécie de canibalismo poético”, praticado por José Luiz Tavares, “em que tudo aquilo que [se lê] é digerido e transformado em carne (linguagem) própria” (PAT: 293).

A tradição cosmopolítica reivindicada por Jacques Derrida encontra no Dante exilado e acolhido noutra cidade o seu mais célebre exemplo histórico. Mas o filósofo francês refere-se também às tradições de “um certo estoicismo grego” e de um certo “cristianismo pauliniano”; e convoca a *rigorosa formulação* do cosmopolitismo que Emmanuel Kant apresenta no “Terceiro artigo definitivo para a Paz Perpétua”, insito no ensaio “A Paz Perpétua – Um projeto filosófico”. É o mesmo Kant, de resto, que anuncia em “Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita” aquilo que “a Natureza apresenta como propósito supremo: um Estado de *cidadania mundial*” (2008: 35). Num ensaio cujo título glosa justamente este texto de Kant, – “Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita” –, Abel Barros Baptista lança mão daquela locução de Derrida para reafirmar uma noção de literatura “como abertura dum espaço de hospitalidade incondicional”, ou seja, dum “espaço que se abstém de limitar e impor condições à entrada e estada do estrangeiro” (2010: 179). Num sentido que não será excessivamente metafórico, dir-se-ia que também os três poetas aqui estudados souberam franquear as portas das suas obras e garantir, com esse gesto de hospitalidade incondicional, o engrandecimento da biblioteca cosmopolita de Cabo Verde.



## SIGLAS USADAS

### JOÃO VÁRIO

**HSC** *Horas sem Carne*

**EG** *Exemplo Geral*

**ERel** *Exemplo Relativo*

**ED** *Exemplo Dúbio*

**EPro** *Exemplo Próprio*

**EPre** *Exemplo Precário*

**EM** *Exemplo Maior*

**ERes** *Exemple Restreint*

**EI** *Exemple Irréversible*

**EC** *Exemplo Coevo*

### TIMÓTEO TIO TIOFE

**PLN** *Primeiro Livro de Notcha*

**SLN** *Segundo Livro de Notcha*

**1EIA** *Primeira epístola ao meu irmão António*

**2EIA** *Segunda epístola ao meu irmão António*

**8EIA** *Oitava epístola ao meu irmão António*

### G. T. DIDIAL

**EIF** *O Estado Impenitente da Fragilidade*

**CMI** *Contos de Macaronésia I*

**CMII** *Contos de Macaronésia II*

### ARMÉNIO VIEIRA

**P** *Poemas*

**M** *Mitografias*

**PVS** *O Poema, a Viagem, o Sonho*

**B** *O Brumário*

**DB** *Derivações do Brumário*

**ES** *O Eleito do Sol*

**NI** *No Inferno*

### JOSÉ LUIZ TAVARES

**PAT** *Paraíso Apagado por Um Trovão*

**AMM** *Agreste Matéria Mundo*

**LBD** *Lisbon Blues seguido de Desarmonia*

**CMAN** *Cidade do Mais Antigo Nome*

**IT** *As Irrevogáveis Trevas*



## BIBLIOGRAFIA

### A) ATIVA FUNDAMENTAL

#### 1. Obras de poesia

TAVARES, José Luiz (2004). *Agreste Matéria Mundo*. Porto: Campo das Letras.

\_\_\_\_\_ (2008a). *Lisbon Blues seguido de Desarmonia*. São Paulo: Escrituras.

\_\_\_\_\_ (2009). *Cidade do Mais Antigo Nome*. Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ (2010). *Paraíso Apagado por Um Trovão*. Assomada: Universidade de Santiago Edições. [1.<sup>a</sup> ed. 2003. Lisboa: ed. do A.; 2.<sup>a</sup> ed. 2004. Praia: Spleen Edições].

\_\_\_\_\_ (2011). *As Irrevogáveis Trevas*. Corunha: Espiral Maior. [Inédito].

TIOFE, Timóteo Tio (2001). *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha*. Mindelo: Edições Pequena Tiragem.

VÁRIO, João (1958). *Horas sem Carne*. Coimbra: ed. do A.

\_\_\_\_\_ (2000). *Exemplos – Livros 1-9*. Mindelo: Edições Pequena Tiragem.

VIEIRA, Arménio (1998). *Poemas*. Mindelo: Ilhéu Editora. [1.<sup>a</sup> ed. 1981. Lisboa: África Editora].

\_\_\_\_\_ (2006). *Mitografias*. Mindelo: Ilhéu Editora. [2.<sup>a</sup> ed. 2011. Lisboa: Vega].

\_\_\_\_\_ (2009). *O Poema, a Viagem, o Sonho*. Lisboa: Editorial Caminho.

\_\_\_\_\_ (2013a). *O Brumário*. Praia: Biblioteca Nacional-Publicom.

\_\_\_\_\_ (2013b). *Derivações do Brumário*. Praia: Biblioteca Nacional-Publicom.

#### 2. Poemas dispersos

TAVARES, José Luiz (1997). “Crónica do tempo”, “Forças”, “Subúrbios – Solidão”, “Memória do inverno – 2”, “Barco com nome de ilha”, “Ecos da batalha / Jorge de Sena”, “Crepúsculo de porto”, “Horizonte”. *Fragmentos – Revista de Letras, Artes e Cultura*, n. 11/15 (dezembro de 1997). Praia, Movimento Pró-Cultura, p. 75-78.

\_\_\_\_\_ (1998). “Vitória”, “As mãos e os gestos”. *Mirabilis – De veias ao sol*. 2.<sup>a</sup> ed. Praia: Instituto de Promoção Cultural, p. 330-333. (Também em *Fragmentos – Revista de Letras, Artes e Cultura*, n. 9/10, maio de 1993, Praia, Movimento Pró-Cultura, p. 49-50).

VIEIRA, Arménio (1971). “Isto é o que fazem de nós!”, “Toti Cadabra”, “Preâmbulo”. *Vértice*, n.º 334-335. Coimbra, p. 845-848.

\_\_\_\_\_ (1974). “Como deuses debaixo do sol”, “Desmistificação de Pasárgada”, “Canta co alma, sem ser magoado”. *Ariópe: caderno de cultura anticolonial*, jornal *Alerta*, n.º 4, 15 de julho de 1974. Praia, p. 3.

- \_\_\_\_\_ (28-8-1975). “Plano, reconstrução, aventura”. *Voz di Povo*, n.º 6, 28 de agosto de 1975. Praia, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (13-11-1975). “Amor e Luta”. *Voz di Povo*, n.º 17, 13 de novembro de 1975. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_\_ (23-1-1976). “Quem acordado com os seus sentidos iluminados de frente” (poema atribuído a Silvenius). *Voz di Povo*, n.º 26, 23 de janeiro de 1976. Praia, p. 19.
- \_\_\_\_\_ (7-2-1976). “Itinerário de um viajante metafísico”. *Voz di Povo*, n.º 28, 7 de fevereiro de 1976. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_\_ (13-5-1977). “Poesia”. *Voz di Povo*, n.º 93, 13 de maio de 1977. Praia, p. 9.
- \_\_\_\_\_ (23-7-1977). “Evocação da minha infância”. *Voz di Povo*, n.º 103, 23 de julho de 1977. Praia, p. 8. [Também em: *Mákua I*, Sá da Bandeira, 1962, e em *Resistência Africana*, Serafim Ferreira (org.), Lisboa: Diabril, 1975, p. 57-58].
- \_\_\_\_\_ (1978). “Caviar, champanhe e fantasia”, “Prefácio a um livro futuro”. *Raízes*, Ano II, n.º 5/6, janeiro a junho de 1978. Praia, p. 109-111.
- \_\_\_\_\_ (1980). “Mas que bela casuarina!”, “Glosa ao poema de passarem aves”, “My love”, “Helena”. *Raízes*, Ano IV, n.º 7/16, janeiro a junho de 1980. Praia, p. 115-116.
- \_\_\_\_\_ (1981a). “Helena minha cabra”, “Não há estátua que preste na minha cidade”. *Raízes*, Ano V, n.º 17/20, janeiro a dezembro de 1981. Praia, p. 101-104.
- \_\_\_\_\_ (1981b). “Koraji mos, inda e ka noti!”. *Folhas Verdes*, n.º 2, julho de 1981. Praia, s./p.
- \_\_\_\_\_ (1982). “Lisboa – 1970”. *Folhas Verdes*, n.º 6, agosto de 1982. Praia, s./p.
- \_\_\_\_\_ (28-9-1985). “Passagem do tempo”. *Voz di Povo*, n.º 490, 28 de setembro de 1985. Praia, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (1987). “Interpelação a D. Quixote”. *Sopinha de Alfabeto*, n. 2, abril de 1987. Praia, p. 3
- \_\_\_\_\_ (1989). “Vida de cão”, “Poema final”, “Never more”, “Nenhum rio é grande demais”. *Fragmentos – Revista de Letras, Artes e Cultura*, n.º 5/6, novembro de 1989. Praia: Movimento Pró-Cultura, p. 77.

## **B) ATIVA COMPLEMENTAR**

### **3. Obras de ficção**

- DIDIAL, G. T. (1989). *O Estado Impenitente da Fragilidade*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Contos de Macaronésia – Vol. I*. Mindelo: Ilhéu Editora.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Contos de Macaronésia – Vol. II*. Mindelo: Edições Calabedotche.
- VIEIRA, Arménio (1990). *O Eleito do Sol*. Praia: Sonacor. [2.<sup>a</sup> ed. 1992. Lisboa: Vega].
- \_\_\_\_\_ (1999). *No Inferno*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português. [2.<sup>a</sup> ed. 2001. Lisboa: Editorial Caminho].



#### 4. Textos em jornais, revistas e obras coletivas

- DIDIAL, G. T. (2008). “Prefácio” (excerto do prefácio a *Sturiadas*). *Destino de Bai – Antologia da Poesia Inédita Cabo-Verdiana*, org. Francisco Fontes. Coimbra: Saúde em Português, p. 77-78.
- VÁRIO, João (1961). “Texto 1”. *Êxodo*, n.º 1. Coimbra, p. 1-3.
- \_\_\_\_ (1998). “Uma forma de ver João Vário ou de como João Vário se vê. No lançamento de *Exemplo Coevo*”. *Ciberquiosk* (revista online). Disponível em <http://www.ciberquiosk.pt/>. Acedido a 6 de setembro de 2004.
- \_\_\_\_ (1999). “Veem-se caras mas não se veem corações. (No lançamento de *Porcos em Delírio*)”. *Artiletra*, Ano VIII, n.º 29-30, maio/junho de 1999. Praia, p. 18.
- VIEIRA, Arménio (23-1-1976). Comentário a “Fragmento de *Exemplo Próprio* (Inédito)”. *Voz di Povo*, n.º 26, 23 de janeiro de 1976. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_ (19-4-1976). Nota sobre “Liberte”, de Mário Fonseca. *Voz di Povo*, n.º 38, 19 de abril de 1976. Praia, p. 9.
- \_\_\_\_ (5-7-1976). Nota a “Extrato da «Epístola ao meu irmão António a propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*””. *Voz di Povo*, n.º 48, 5 de julho de 1976. Praia, p. 19.
- \_\_\_\_ (23-10-1976). “Nota para reflexão”. *Voz do Povo*, n.º 64, 23 de outubro de 1976. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_ (29-4-1977). Nota a “A propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*”. *Voz di Povo*, n.º 91, 29 de abril de 1977. Praia, p. 9.
- \_\_\_\_ (28-1-1978). “Nota introdutória de Arménio Vieira” a “2 fragmentos de *O Primeiro Livro de Notcha*”. *Voz di Povo*, n.º 129, 28 de janeiro de 1978. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_ (13-2-1978). “Breve comentário à conferência de João Vário «As estruturas da lírica africana contemporânea»”. *Voz di Povo*, n.º 131, 13 de fevereiro de 1978. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_ (1-4-1978). “Poesia Surrealista: sua expressão em Portugal”. *Voz di Povo*, n.º 183, 1 de abril de 1978. Praia, p. 6.
- \_\_\_\_ (17-6-1978). “Prato forte desta página...” [nota de Arménio Vieira a poemas de Armando Lima e João de Deus Lopes da Silva]. *Voz di Povo*, n.º 149, 17 de junho de 1978. Praia, p. 9.
- \_\_\_\_ (5-8-1978). “José e os seus irmãos”. *Voz do Povo*, n.º 154, 5 de agosto de 1978. Praia, p. 12.
- TAVARES, José Luiz (2005). “Pátria minha – História subjetiva”. *Público*, revista comemorativa dos 30 anos da Independência de Cabo Verde, 5 de julho de 2005.
- \_\_\_\_ (2008b). “Infância(s) revisitada(s)”. *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. X, 2008. Santa Barbara: Universidade da Califórnia, p. 191-197.
- TIOFE, Timóteo Tio (5-7-1976). “Extrato da «Epístola ao meu irmão António a propósito de *O Primeiro Livro de Notcha*””. *Voz di Povo*, n.º 48, 5 de julho de 1976. Praia, p. 19.
- \_\_\_\_ (1989). “Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde – Reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia cabo-verdiana”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise: a la Recherche de L'identite Individuelle e Nationale* (Atas do Colóquio Internacional, Centro

Cultural Português de Paris, 28 Nov. a 1 Dez. 1984). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 309-315.

VARELA, João Manuel (1999). “A investigação científica – Métodos e enquadramento”, in *Anais*, vol. 1, n.º 1, abril de 1999. Mindelo: Academia de Estudos de Culturas Comparadas, p. 9-18.

\_\_\_\_ (2000a). “Ética e Moral nas Sociedades Negro-Africanas in *Anais*, vol. 2, n.º 1, abril de 2000. Mindelo: Academia de Estudos de Culturas Comparadas, p. 19-27.

\_\_\_\_ (2000b). “Carta aos editores de *Êxodo*”, in *Anais*, vol. 2, n.º 1, abril de 2000. Mindelo: Academia de Estudos de Culturas Comparadas, p. 125-135.

## 5. Entrevistas

VÁRIO, João (1991). ”A ficção tem sido superior à poesia”, entrevista por Manuel Brito Semedo. *A Semana*, n.º 33, 20 de dezembro de 1991. Praia, p. 11.

\_\_\_\_ (1992a). “João Varela e heterónimos: homem dos trópicos nem anónimo nem «agiográfico», entrevista por Filipe Correia de Sá. *Voz di Povo*, suplemento *Cultura*, 17 de março de 1992. Praia, p. II-IV.

\_\_\_\_ (1992b). “Encontro com João Varela/João Vário/Tio Tiofe/G. T. Didial”, in Michel Laban, *Cabo Verde – Encontro com Escritores*, vol. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 451-473.

\_\_\_\_ (1998). “Uma entrevista possível (concedida) a Daniel Spínola”. *Pré-Textos – Revista de Arte, Letras e Cultura*, Dezembro de 1998. Praia: Associação de Escritores Cabo-Verdianos, p. 105-112.

VIEIRA, Arménio (1992). “Encontro com Arménio Vieira”, in Michel Laban, *Cabo Verde – Encontro com Escritores*, vol. II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p. 501-534.

\_\_\_\_ (1998). “Arménio Adroaldo Vieira e Silva”, in João Lopes Filho, *Vozes da Cultura Cabo-Verdiana*. Lisboa: Ulmeiro, p. 193-197.

\_\_\_\_ (2009). “Entrevista”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIX, n.º 1010, 17 a 20 de junho de 2009. Lisboa, p. 7.

TAVARES, José Luiz (2009). “Os prémios podem fazer os nomes mas não fazem as obras”, entrevista por Abraão Vicente. *A Nação*, n.º 90, 21 a 27 de maio de 2009. Praia, p. 2-4.

\_\_\_\_ (2010a). “Entrevista com Maria João Cantinho (*Storm-magazine*, Agosto de 2004)”, in *Paraíso Apagado por Um Trovão*. Assomada: Universidade de Santiago Edições, p. 289-302.

\_\_\_\_ (2010b). “*Paraíso* foi um trovão no céu da literatura cabo-verdiana”, entrevista por António Monteiro. *Expresso das Ilhas*, 3 de junho de 2010. Disponível em <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/cultura/item/18258-jose-luiz-tavares-paraíso-apagado-foi-um-trova-no-ceu-da-literatura-cabo-verdiana>. Acedido a 4 de junho de 2010.

\_\_\_\_\_ (2010c) “A poesia é a minha morada”, entrevista por Francisca Cunha Rêgo. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXX, n.º 1029, 10 a 23 de março de 2010. Lisboa, p. 16-17.

### C) PASSIVA FUNDAMENTAL

#### 6. Sobre João Vário/T. Tio Tiofe/G.T. Didial

GABRIEL, Rui Guilherme (2010). “Exemplo barroco: o paradigma poético de João Vário”. *Confluente*, vol. 2, n.º 1. Bolonha: Universidade de Bolonha, p. 112-129.

HAMILTON, Russel G. (1978). “Corsino Fortes, João Varela e a «nova» poesia cabo-verdiana”. *África – Literatura, Arte e Cultura*, n.º 2, vol. 1, outubro/dezembro de 1978. Lisboa: África Editora, p. 164-170.

\_\_\_\_\_ (1984). *Literatura Africana – Literatura Necessária II. Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70.

LOPES, José Vicente (2009). “João Manuel Varela: do primeiro ao último encontro”. *Pré-Textos – Revista de Arte, Letras e Cultura*, n.º 3, II Série, agosto de 2009. Praia: Associação dos Escritores Cabo-Verdianos, p. 17-21.

LOPES, Silvina Rodrigues (2007). “Vário, Singular: Perseverança Canto Sobriedade (A Deslocante Contemporaneidade)”, in *Telhados de Vidro*, n.º 9, novembro de 2007. Lisboa: Averno, p. 125-136.

LOPES, Silvina Rodrigues (2009). “Sair do Paradigma da Dívida, a partir da leitura de João Vário”, in *Via Atlântica*, n.º 15, junho de 2009. São Paulo: Universidade de São Paulo-FFLCH, p. 243-253.

PACHECO, Fernando Assis (1967). “Exemplo Geral. Poema por João Vário”. *Vértice*, n.º 285, junho de 1967. Lisboa, p. 395-396.

PORTUGAL, José Blanc de (1966). “«Emissora Nacional»: crítica literária (*Exemplo Geral*, de João Vário)”, documento 1452, 13 de junho de 1966. Disponível em <http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2036/00011961.pdf>. Acedido a 22 de junho de 2013.

RODRIGUES, Ana Margarida da Esperança Bernardo Salgueiro (2003). *O Mito da Macaronésia na Ficção de G. T. Didial*. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas (policopiada). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

\_\_\_\_\_ (2010). “O mito da Macaronésia na ficção de G. T. Didial”, in *Vozes de Cabo Verde e de Angola: Quatro Percursos Literários*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 109-163.

SERRANO, Luís (2007). “João Vário/João Manuel Varela – Um poeta maior”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXVII, n.º 962, 15 a 28 de agosto de 2007. Lisboa, p. 3.

- \_\_\_\_\_. (2011). “O sentimento da morte na obra *Exemplos* de João Vário”, in *Eugénio Lisboa – Vário, Intrépido e Fecundo: Uma Homenagem*. Guimarães: Opera Omnia, p. 291-304.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2008). “João Vário. Todo o homem é Babel”, in José Luís Hopffer C. Almada (coord.), *O Ano Mágico de 2006 – Olhares Retrospectivos sobre a História e a Cultura Cabo-Verdianas*. Praia: Ministério da Cultura de Cabo Verde, p. 627-660.
- \_\_\_\_\_. (2013). “Apresentação de um poeta errante”, *apud* João Vário, *Exemplos*, sel. e posf. Osvaldo Manuel Silvestre. Lisboa: Tinta-da-china, p. 287-303.
- VIRGÍNIO, Teobaldo (1980). “O Primeiro Livro de Notcha”. *Voz di Povo*, n.º 219, 10 de janeiro de 1980. Praia, p. 8.

## 7. Sobre Arménio Vieira

- AIRES, Tiago (2010). “VIEIRA, Arménio. *O Poema, a Viagem, o Sonho* (poesia)” (recensão crítica). *Navegações*, V. 3, n.º 1, janeiro a junho de 2010. Rio Grande do Sul: PUC Rio Grande do Sul-edipUCRS, p. 112-113.
- ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro (2007). “Arménio Vieira: um anticlaridoso na literatura cabo-verdiana pós-independência”. *A Semana*, 18 de fevereiro de 2007 (disponível em [http://www.asemana.cv/article.php3?id\\_article=22523](http://www.asemana.cv/article.php3?id_article=22523)). Acedido a 22 de janeiro de 2010).
- BAPTISTA, Maria Luísa (2007). “Arménio Vieira, *Mitografias*” (recensão crítica). *Africana Studia*, n.º 10. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, p. 361-369.
- BRUGIONI, Elena (2011). “Cartografias Literárias Pós-coloniais. Contrapontos entre práticas e teorias. Um estudo sobre Arménio Vieira”, in Margarida Calafate Ribeiro e Sílvio Renato Jorge (org.), *Literaturas Insulares: Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, p. 111-128.
- CHALENDAR, Pierrett e Gérard (2011). “Arménio Vieira. *O Poema, a Viagem, o Sonho*” (recensão crítica). *Colóquio/Letras*, n.º 176, janeiro/abril de 2011. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 276-279.
- GABRIEL, Rui Guilherme (2013). “*Derivações do Brumário*, de Arménio Vieira – Uma Apresentação”. *A Semana*, suplemento *Kriolidadi*, n.º 1105, 12 a 18 de julho de 2013. Praia, p. 4-5.
- GOMES, Simone Caputo (2011). “Arménio Vieira – Aulas magnas de arte poética”. *Mulemba*, vol.1, n.º 4, julho de 2011. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 44-55.
- LARANJEIRA, Pires (2009). “Nos Antípodas da Consagração”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIX, n.º 1010, 17 a 20 de junho de 2009. Lisboa, p. 8.
- LEAL, Filipa (2010). “Não faz mal se for alegre”. *Colóquio/Letras*, n.º 174, maio/agosto de 2010. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 114-118.

- LEITE, Ana Mafalda (1994). “Arménio Vieira – *O Eleito do Sol*” (recensão crítica). *Colóquio/Letras*, n.º 132/133, abril de 1994. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 260-262.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1986). “Recensão crítica a «Poemas (1971-1979)», de Arménio Vieira”. *África – Literatura, Arte e Cultura*, n.º 14, ano 9, 2.ª série, agosto-setembro de 1986. Lisboa: África Editora, p. 89-90.
- MATA, Inocência (2009). “Um Leitor de Poesia” in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIX, n.º 1010, 17 a 20 de junho de 2009. Lisboa, p. 10.
- MONTEIRO, Fátima (2004). “Paraíso Apagado por Um Trovão – Poesia de José Luiz Tavares”. *Artiletra*, Ano XIII, n.º 57, abril e maio de 2004. Praia.
- PATRAQUIM, Luís Carlos (2008). “Mitografias Armenianas”, in *Africamente* (disponível em [http://www.africamente.com/africamente/artigo.asp?cod\\_artigo=4651#Topo](http://www.africamente.com/africamente/artigo.asp?cod_artigo=4651#Topo), acessado a 7 de janeiro de 2008).
- SILVA, José Mário (2009). “Dar forma ao informe”. *Ler*, n.º 86, dezembro de 2009 (disponível em <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/dar-forma-ao-informe/>. Acessado a 14 de janeiro de 2010).
- SPÍNOLA, Danny (2004). “*Poemas*, de Arménio Vieira”, in *Evocações – Vol. I*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 279-299.
- TACALHE (1977). “A poesia de Arménio Vieira. Comentário por Tacalhe”. *Voz di Povo*, Ano III, n.º 103, 25 de julho de 1977. Praia, p. 8.

## 8. Sobre José Luiz Tavares

- ALMADA, José Luís Hopffer C. (2008a). “José Luiz Tavares: um percurso fecundo e luminoso na novíssima poesia cabo-verdiana”, *apud* José Luiz Tavares, *Lisbon Blues seguido de Desarmonia*. São Paulo: Escrituras, p. 191-205.
- CABRITA, António (2004). “Corsário das Ilhas”, in *Atual*, suplemento do jornal *Expresso*, n.º 1636, 6 de março de 2004.
- \_\_\_\_\_ (2005). “O Ouro do Ilhéu”, in *Atual*, suplemento do jornal *Expresso*, n.º 1695, 23 de abril de 2005. Lisboa.
- CORTEZ, António Carlos. “Quando a poesia procura o nome. José Luiz Tavares e *Cidade do Mais Antigo Nome*”. *A Nação*, n.º 127, 4 a 10 de fevereiro de 2010. Praia, p. 21.
- GABRIEL, Rui Guilherme (2010). “«Imenso país imerso, a infância» – Sobre o novo *Paraíso Apagado por Um Trovão*”. *A Nação*, n.º 153, 5 a 11 de Agosto de 2010. Praia, p. 12-13.
- \_\_\_\_\_ (2011). “O pólen que redime – Sobre José Luiz Tavares”, in *Textos e Pretextos*, n.º 14, primavera/verão de 2011. Ed. Margarida Reis. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas/Livro do Dia, p. 45-57.

LARANJEIRA, Pires (2004). “Um paraíso cintilante”. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, n.º 877, 26 de maio a 8 de julho de 2004. Lisboa, p. 24.

LARANJEIRA, Pires (2010a). “A agreste matéria-mundo, polida com grande eloquência pelo mais antigo nome: poesia”, in *A Nação*, n.º 128 (11 a 17 de fevereiro de 2010). Praia, p. 36-37.

\_\_\_\_ (2010b) “Herdeiro de várias civilizações”, recensão crítica a *Cidade do Mais Antigo Nome*, in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXX, n.º 1029, 10 a 23 de março de 2010. Lisboa, p. 16.

SANTOS, Rubens Pereira dos (2012). “Poesia cabo-verdiana contemporânea – a poética de José Luís Tavares”, in *Via Atlântica*, n.º 22 (dezembro de 2012). São Paulo: Universidade de São Paulo-FFLCH, p. 115-126.

## D) PASSIVA COMPLEMENTAR

### 9. Literatura, arte, cultura, sociedade e história cabo-verdianas

AA.VV. (2010). *Claridade – A Palavra dos Outros*. Org. e apres. Fátima Bettencourt. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

ALBUQUERQUE, Fátima (2008). “A jeito de introdução”, in *Destino de Bai – Antologia de Poesia Inédita Cabo-Verdiana*, org. Francisco Fontes. Coimbra: Saúde em Português, p. 9-12.

ALFAMA, Jorge Miranda (2000). *Isto & Aquilo*. Praia: Artiletra.

ALMADA, José Luís Hopffer C. (1994). “Manifesto do I Encontro de Escritores Cabo-Verdianos”. *Pré-Textos – Ideias e Cultura*, Número especial – I Encontro de Escritores Cabo-Verdianos, junho de 1994. Praia: Associação dos Escritores Cabo-Verdianos, p. 95.

\_\_\_\_ (1998a). “Apresentação”. *Mirabilis. De Veias ao Sol*. 2.<sup>a</sup> ed. Praia: Instituto de Promoção Cultural.

\_\_\_\_ (1998b). “A poética cabo-verdiana pós-Claridade – Alguns traços essenciais da sua arquitetura”, in *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*. Coordenado por Manuel Veiga. Paris: Karthala, p. 137-165.

\_\_\_\_ (1998c). “A ficção cabo-verdiana pós-claridosa – Aspetos fundamentais da sua evolução”, in *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*. Coordenado por Manuel Veiga. Paris: Karthala, p. 166-185.

\_\_\_\_ (2004) “Escrever é uma forma primordial da comunhão entre a solidão e a multidão”, entrevista por Danny Spínola, *apud* Danny Spínola, *Evocações – Vol. I*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 197-207.

\_\_\_\_ (2005a). “*Estes poetas são meus*. Algumas reflexões sobre a poesia cabo-verdiana, nos trinta anos da independência nacional”, in Filinto Elísio Correia e Silva (coord.), *Cabo verde: 30 Anos*

- de Cultura (1975-2005)* Praia: Ministério da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 201-277.
- \_\_\_\_ (2005b). “«Estes poetas são meus. De todo o orgulho». Problemáticas atuais da lusografia e da universalização na literatura cabo-verdiana”. *Lusografias*, n.º 1, julho/agosto/setembro de 2005. Lisboa, p. 113-121.
- \_\_\_\_ (2008b). “O caso Amílcar Cabral (4)”. *A Semana online*, 20 de janeiro de 2008, <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article29065>. Acedido a 2 de fevereiro de 2011.
- \_\_\_\_ (2009). “O ALUPEC confere um rosto próprio à nossa língua”, entrevista por Abraão Vicente. *A Nação*, n.º 92, 4 a 10 de junho de 2009. Praia, p. 2-5.
- ANDRADE, António Alberto de (1952). “A crítica da literatura cabo-verdiana”, in *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 31, abril de 1952. Praia, p. 19-20.
- ANDRADE, Elisa (1998). “Do Mito à História”, in Manuel Veiga (coord.), *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala, p. 17-32.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos (1997). “Representações sobre a Nação Cabo-Verdiana. Definição Mestiça da Identidade Nacional como Ideologia do Clientelismo em Contexto de Dominação Racial”. *Fragmentos – Revista de Letras, Artes e Cultura*, n.º 11/15, dezembro 1997. Praia: Movimento Pró-Cultura, p. 13-25.
- \_\_\_\_ (2002). *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde – Lutas de Definição da Identidade Nacional*. Porto Alegre-Praia: Universidade Federal Rio Grande do Sul/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Instituto da Investigação e do Património Culturais.
- BARROS, Victor (2008). “As «sombrias» da *Claridade*: entre o discurso de integração regional e a retórica nacionalista”, in Luís Rei Torgal, Fernando Tavares Pimenta e Julião Soares Sousa (coord.), *Comunidades Imaginadas – Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 193-217.
- BRITO, Eduíno (1944). “Jorge Barbosa e a poesia cabo-verdiana”, in *Certeza*, n.º 2, junho 1944. São Vicente, p. 6.
- BROOKSHAW, David (1996). “Cape Verde”, in *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, ed. Patrick Chabal. London: Hurst & Company, p. 179-233.
- CABRAL, Amílcar (1949). “Algumas considerações acerca das chuvas”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, Ano I, N.º 1, outubro de 1949. Praia, p. 8.
- \_\_\_\_ (1976). “Apontamentos sobre a Poesia Cabo-Verdiana”, in *Obras Escolhidas de Amílcar Cabral – A Arma da Teoria – Unidade e Luta*. Lisboa: Seara Nova, p. 25-29.
- CABRAL, N. Eurico (1989). “Transparence de l’usage du surnom dans la littérature capverdienne: signification raciale, politique, sociale et affective”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise: a la Recherche de L’identite Individuelle e Nationale* (Atas do Colóquio Internacional, Centro Cultural Português de Paris, 28 Nov. a 1 Dez. 1984). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 199-206.

- CARDOSO, Pedro (1934). “Profissão de Fé”, in *Sonetos e Redondilhas*. Porto: Edição de Autor, p. 7-11.
- \_\_\_\_ (1984). *Folclore Caboverdeano* (2.<sup>a</sup> ed.). Paris: Solidariedade Caboverdiana.
- CARVALHO, Alberto (Duarte) (1988). *A Ficção de Baltasar Lopes – Contributo para a Originalidade da Literatura Cabo-Verdiana*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- \_\_\_\_ (1997). “Prefácio”, in Manuel dos Santos Lopes, *Falucho Ancorado*. Lisboa: Edições Cosmos, XIX-LXV.
- \_\_\_\_ (2001). “Estética cabo-verdiana (sécs. XIX-XX): o Mito da Macaronésia”, in *IV.º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada* (Évora, 10-05-2001). <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Vol.I/ESTETICA%20CABO-VERDIANA.pdf>.  
Acedido em 18 de abril de 2011.
- \_\_\_\_ (2004). “Estética cabo-verdiana (séc. XIX-XX): o Mito da Macaronésia”, in *Estudos Literários/Estudos Culturais – Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. I, Universidade de Évora, 10 de maio de 2001. Associação Portuguesa de Literatura Comparada/Universidade de Évora, CD-ROM.
- CHORA, Dina (2008). “A modernidade e a universalidade da escrita de António Aurélio Gonçalves”, in José Luís Hopffer C. Almada (coord.), *O Ano Mágico de 2006 – Olhares Restrospectivos sobre a História e a Cultura Cabo-Verdianas*. Praia: Ministério da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 505-522.
- CORDEIRO, Ana. (2011). “«Nós, Cabo-Verdianos»: a representação da identidade nos textos literários do século XIX”, in Maria Calafate Ribeiro e Sílvia Renato Jorge (org.), *Literaturas Insulares – Literaturas e Escritas – Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, p. 33-61.
- DUARTE, Manuel (1999). *Cabo-verdianidade e Africanidade e Outros Textos*. Praia, Spleen Edições.
- FERNANDES, Gabriel (2004). “O cabo-verdiano, esse ser ambivalente”, entrevista por José Vicente Lopes, in *A Explicação do Mundo*. Praia: Spleen Edições.
- \_\_\_\_ (2006). *Em Busca da Nação – Notas para Uma Reinterpretação do Cabo Verde Crioulo*. Santa Catarina/Praia: Universidade Federal de Santa Catarina-Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FERNANDES, Maria de Fátima (2012). “Descobrir, conhecer e debater Cabo Verde: cabo-verdianidade e representações estético-ideográficas na novíssima literatura cabo-verdiana”, in *ContraPonto*, vol. 2, n.º 1, dezembro de 2012. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 69-81.
- FERREIRA, Manuel (1947). “Breves notas sobre a literatura cabo-verdiana”. *Vértice*, Ano IV, n.º 52, novembro/dezembro de 1947. Coimbra, p. 493-496.
- \_\_\_\_ (1948). “Breves notas sobre a literatura cabo-verdiana”. *Vértice*, Ano IV, n.º 61, setembro de 1948. Coimbra, p. 143-145.



- \_\_\_\_\_ (1959). “Consciência literária cabo-verdiana – Quatro gerações: *Clareza – Certeza – Suplemento Literário – Boletim do Liceu Gil Eanes*”, in *Estudos Ultramarinos – Literatura e Arte*, n.º 3. Lisboa: Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, p. 31-53.
- \_\_\_\_\_ (1960). “Introdução”, in *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea*, sel. Baltasar Lopes, intr. António Aurélio Gonçalves. Lisboa: Edições Henriquinas – Achamento de Cabo Verde, p. IX-XIX.
- \_\_\_\_\_ (1985). *A Aventura Crioula* (3.ª ed.). Lisboa: Plátano Editora.
- \_\_\_\_\_ (1986). “Prefácio”, in *Clareza – Revista de Artes e Letras* (ed. fac-similada). Linda-a-Velha: ALAC - África, Literatura, Arte e Cultura.
- \_\_\_\_\_ (1988). *No Reino de Caliban I. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Cabo Verde e Guiné Bissau* (2.ª ed.). Lisboa: Plátano Editora.
- \_\_\_\_\_ (1994). “O texto brasileiro na literatura cabo-verdiana”, in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (2.ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-ACART, p. 81-105.
- FIGUEIREDO, Jaime de (1956). “Ensaio de Interpretação do ‘Noturno’ de Osvaldo Alcântara”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 78, março de 1956. Praia, pp. 7-16.
- \_\_\_\_\_ (1961). “Apresentação”, in *Modernos Poetas Cabo-Verdianos*, sel. e apres. Jaime de Figueiredo. Lisboa: Edições Henriquinas, p. IX-XLI.
- FONSECA, Jorge Carlos (1999). “E o crime sempre nos meus braços...”, entrevista por Clarissa Rodrigues. *Artiletra*, Ano VIII, n.º 29-30, maio/junho de 1999. Praia, p. 14-17.
- FONSECA, Mário (1998). “Padronização do alfabeto: sua importância”. *C/Kultura*, Ano 2, n.º 2, junho de 1998. Praia: Ministério da Cultura, p. 98-107.
- FRANÇA, Arnaldo (1961). “Modernos poetas cabo-verdianos”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 145, outubro de 1961. Praia, p. 24-26.
- \_\_\_\_\_ (1962). *Notas sobre Poesia e Ficção Cabo-Verdianas*, separata n.º 1 de *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*. Praia: Centro de Estudos de Informação e Turismo.
- \_\_\_\_\_ (1993). “Panorama da literatura cabo-verdiana”. *Vértice*, n.º 55, julho-agosto de 1993. Lisboa, p. 25-32.
- GOMES, Simone Caputo (2001). “Ainda e Sobretudo a Paixão” (prefácio), in Vera Duarte, *O Arquipélago da Paixão*. Mindelo: Edições Artiletra, 5-24.
- \_\_\_\_\_ (2006). “A poesia em Cabo Verde – um projeto identitário”, in *Poesia Sempre*, dir. Marco Lucchesi, vol. 23. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, p. 263-273.
- GONÇALVES, António Aurélio (1998). *Ensaios e Outros Escritos* (org. e apres. Arnaldo França). Praia-Mindelo: Centro Cultural Português.
- GRAÇA, Jorge Leitão da (2001). “Jorge Barbosa – A nova poesia cabo-verdiana e Clareza”. *Artiletra*, Ano X, n.º 45, maio-junho 2001. Praia, p. XVI.
- HAMILTON, Russell (1978). “Algumas breves considerações sobre a literatura cabo-verdiana”. *Voz di Povo*, n.º 155, 12 de agosto de 1978. Praia, p. 6

- LABAN, Michel (1992). *Cabo Verde. Encontro com Escritores* (2 vols.). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- LEITE, Ana Mafalda (2001). “A Cabeça Calva de Deus – Uma trilogia épica fundacional” (posfácio), in Corsino Fortes, *A Cabeça Calva de Deus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 293-302.
- LIMA, Mesquitela (1980). “Pão & Fonema ou a Odisseia de um Povo”, in Corsino Fortes, *Pão & Fonema* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Sá da Costa, p. 63-97.
- LOPES (DA SILVA), Baltasar (1984). *O Dialeto Crioulo de Cabo Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOPES, José (1952a). “Os esquecidos”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 35, setembro de 1952. Praia, p. 29-32.
- \_\_\_\_\_ (1952b). “Ainda os nossos poetas”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 36, setembro de 1952. Praia, p. 9-10.
- LOPES, José Vicente (1986). “Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana”. *Ponto & Vírgula*, n.º 16, janeiro/julho 1986. Mindelo, p. 19-23.
- \_\_\_\_\_ (1987). “Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana (Conclusão)”. *Ponto & Vírgula*, n.º 17, dezembro 1987. Mindelo, p. 24-33.
- MACEDO, Tânia (2007). “Claridade e Certeza: duas revistas de Cabo Verde e seu diálogo com as literaturas do Brasil e de Portugal”, in Jane Tutikian e Luiz Antonio de Assis (org.), *Mar Horizonte – Literaturas Insulares Lusófonas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 87-99.
- MARIANO, Gabriel (1959). “Inquietação e serenidade – Aspetos da insularidade na poesia de Cabo Verde”, in *Estudos Ultramarinos – Literatura e Arte*, n.º 3. Lisboa: Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, p. 55-79.
- MARTINS, Ovídio (1983). *Independência*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- MENDONÇA, Fernando (1973). “Terra Trazida, de Manuel Ferreira” (recensão crítica). *Colóquio/Letras*, n.º 14, julho de 1973. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 87-88.
- MIRANDA, Nuno de (1963). *Compreensão de Cabo Verde*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Cultura Caboverdeana – Ensaios*, pref. Alberto Carvalho. Lisboa: Vega.
- MONTEIRO, Félix (2002). “Jorge Barbosa visto pelos outros”. *Artilheta*, Ano XI, n.º 45, maio-junho de 2002. Praia, p. XVI.
- NETO, Sérgio (2008). “Insularidade, idiosincrasias e imaginação – representações de Cabo Verde no pensamento colonial português”, in Luís Reis Torgal, Fernando Tavares Pimenta e Julião Soares Sousa (coord.), *Comunidades Imaginadas – Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 181-192.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Colónia Mártir – Colónia Modelo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- OLIVEIRA, José Osório de (1944). “Apresentação”, in *Poesia de Cabo Verde*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, p. 9-25.

- \_\_\_\_ (1951). “A literatura cabo-verdiana é uma realidade”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 27, dezembro de 1951. Praia, p. 29-30.
- PEREIRA, Dulce (2006). *Crioulos de Base Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- RODRÍGUEZ PRADO, Maria Felisa (2004). “*Certeza* cabo-verdiana – Quais as certezas?”. *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n.º 20, maio de 2004. Paris, p. 19-23.
- \_\_\_\_ (2005). “Alfredo Margarido, divulgador e estudioso da literatura de Cabo Verde”, in *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n.º 24, setembro de 2005. Paris, p. 29-32.
- ROMANO, Luís (1970). *Cabo Verde – Renascença de uma Civilização no Atlântico Médio* (2.ª ed.). Lisboa: Revista Ocidente.
- SALÚSTIO, Dina (1998). “Insularidade na Literatura Cabo-Verdiana”, in Manuel Veiga (coord.), *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*. Paris: Karthala.
- SANTOS, Elsa Rodrigues dos (1989). *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundividência Cabo-Verdiana*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- SAÚTE, Nelson e SEPÚLVEDA, Torcato. “A Nova Literatura Cabo-Verdiana – O Tempo dos Iconoclastas”. *Leituras*, suplemento do jornal *Público*, n.º 1954, 15 de julho de 1995. Lisboa, p. 1-4.
- SILVA, Luiz (2004). “Poesia Caboverdiana – Os poetas que a colonização não emudeceu”. *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n.º 20, maio de 2004. Paris: Association Cahiers Lusophones, p. 60-64.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1971). *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- \_\_\_\_ (1991). *Teoria da Literatura* (8.ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- \_\_\_\_ (2010). *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- SILVEIRA, Onésimo (1963). *Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana*. Lisboa: Casa dos Estudante do Império.
- SILVEIRA, Pedro da (1954). “Relance da Literatura Cabo-Verdiana”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 58, julho de 1954. Praia, p. 27-31.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1998). Nota introdutória a “O cabo-verdiano vê-se confrontado, inevitavelmente, com questões de ordem ontológica”, entrevista a António Névada. *Ciberkiosk*, n.º 4, Dezembro de 1998. Disponível em <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/entrevistaseinqueritos/antonionevada.htm>. Acedido a 22-11-2003.
- \_\_\_\_ (2002). “A Aventura Crioula Revisitada – Versões do *Atlântico Negro* em Gilberto Freyre, Baltasar Lopes e Manuel Ferreira”, in Helena Carvalhão Buesco e Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Literaturas e Viagens Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, p. 63-103.
- SOUSA, Teixeira de (1944). “Da *Claridade* à *Certeza*”. *Certeza*, n.º 2, junho 1944. São Vicente, p. 4 e 6.

- \_\_\_\_ (1988). “António Nunes – testemunho de H. Teixeira de Sousa”, in António Nunes, *Poemas de Longe* (2.<sup>a</sup> ed.). Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro, p. 11-12.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1959). “*Linha do Horizonte* – por Aguinaldo Fonseca” (recensão crítica), in *Estudos Ultramarinos – Literatura e Arte*, n.º 3. Lisboa: Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, p. 291-292.
- VEIGA, Manuel (1994). *A Sementeira*. Linda-a-Velha: ALAC – África, Literatura, Língua e Cultura.
- \_\_\_\_ (1998). “Implementação do ALUPEC”. *C/Kultura*, Ano 2, n.º 2, junho de 1998. Praia: Ministério da Cultura, p. 95-97.
- VELHINHO, Valentinous (1998). “Se assim aconteceu, assim está certo”, entrevista por Larissa Rodrigues. *Artilheira*, Ano VII, n.º 26-27, abril/maio de 1998. Praia, p. 12-15.

## 10. Teoria, crítica, história e sociologia da literatura

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (2003). *De Voos e de Ilhas – Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- \_\_\_\_ (2007). *Literatura, História e Política – Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX* (2.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- ADORNO, Theodor W. (2003). *Poesia Lírica e Sociedade*. Coimbra: Angelus Novus.
- ALONSO, Alonso (1978). “Góngora y la literatura contemporánea”, in *Obras Completas – V: Góngora y el Gongorismo*. Madrid: Gredos, p. 725-770.
- AMARAL, Fernando Pinto do (1991). *O Mosaico Fluido - Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2002). *Na Órbita de Saturno – Cinco Ensaio e Uma Paráfrase*. Lisboa: Hiena Editora.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. (9.<sup>a</sup> ed.). Pref. Maria Helena da Rocha Pereira, trad. e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AUERBACH, Erich (1970). *Introdução aos Estudos Literários*. Tít. or. *Introduction aux Etudes de Philologie Romane*. Trad. José Paulo Pais. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_ (1973). *Mimésis – La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*. Tít. or. *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Trad. Cornélius Heim. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_ (1984). *Scenes from the Drama of European Literature*. Trad. Ralph Manheim et alii. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAKHTIN, Mikhail (1996). “The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism”, in Caryl Emerson e Michael Holquist (ed.), *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, Texas: University of Texas Press, p. 10-59.
- BAPTISTA, Abel Barros (2010). “Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita”, in *De Espécie Complicada – Ensaio de Crítica Literária*. Coimbra: Angelus Novus, p. 171-202.

- BARBERY, Muriel *et alii* (2012). “Para uma «literatura-mundo» em francês”, in Elena Brugioni, Joana Passos, Andreia Sarabando e Marie-Manuelle Silva (org.), *Itinerâncias – Percursos e Representações da Pós-colonialidade*. Braga: Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos, p. 243-247.
- BARBOSA, Beatriz Rodrigues (1977). “Maiakovski, poeta da revolução”. *Vértice*, vol. XXXVII, n.º 402-403, novembro-dezembro de 1977. Coimbra, p. 713-730.
- BARRENTO, João (1982). “O regresso de Clio? – Situação e aporias da história literária”, in *História Literária – Problemas e Perspetivas*. Org. e intr. de João Barrento. Lisboa: Apáginastanta, p. 7-33.
- \_\_\_\_ (1983). “O silêncio das pedras – Sobre a poesia de Günter Kunert”, in *90 Poemas de Günter Kunert*. Lisboa: Apáginastantas.
- \_\_\_\_ (2002). *O Poço de Babel – Para Uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio D’Água.
- \_\_\_\_ (2010). *O Género Intranquilo – Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BATAILLE, George (1998). *A Literatura e o Mal*. Tít. or. *La littérature et le Mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Vega.
- BELO, Ruy (1984). *Obra Poética de Ruy Belo – Volume 3*. Lisboa: Editorial Presença.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick e CONFIAANT, Raphaël (2002). *Éloge de la Créolité* (2.<sup>a</sup> ed.). Paris : Éditions Gallimard.
- BLOOM, Harold (1997). *O Cânone Ocidental – Os Livros e a Escola das Idades*. Tít. or. *The Western Canon – The Books and School of the Ages*. Trad., intr. e notas Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates.
- BOCHOLIER, Gérard (1984). *Pierre Reverdy – Le Phare Obscure*. Seyssel : Champ Vallon.
- BOURDIEU, Pierre (1991). “Le Champ Littéraire”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 89, septembre 1991. Paris, p. 3-46.
- \_\_\_\_ (1996). *As Regras da Arte – Génesis e Estrutura do Campo Literário*. Tít. or. *Les Règles de l’Art – Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença.
- CAMILO, Vagner (2001). *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CAMPOS, Haroldo de (2000). “Os «poetas concretos» e João Cabral de Melo Neto – Um testemunho”. *Colóquio/Letras*, n.º 157-158, julho/dezembro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 27-32.
- CANDIDO, Antonio (2004). “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in *O Direito à Literatura e Outros Ensaio*. Coimbra: Angelus Novus.
- CARLOS, Luís F. Adriano (1998). “A esplendorosa ressonância de estar vivo: Jorge de Sena 1919-1978-1998”. *Colóquio/Letras*, n.º 147/148, janeiro de 1998. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 121-131.

- \_\_\_\_\_ (1999). *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto: Campo das Letras.
- CASANOVA, Rogério (2013). *Trabalhos de Casa 2008-2012*. Pref. Abel Barros Baptista. Lisboa: Relógio D'Água.
- CASAS, Arturo (2005). “«Local», «Regional», «Nacional», «Mundial» – Dimensões da História Literária”, in Maria da Penha Campos Fernandes (coord.), *História(s) da Literatura – Atas do Iº Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra-Braga: Alameda-Universidade do Minho, p. 89-109.
- COETZEE, J. M. (2002). “What is a Classic? A Lecture”, in *Stranger Shores – Essays 1986-1999*. London: Vintage Books, p. 1-19.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le Démon de la Théorie – Littérature et Sens Commun*. Paris: Éditions du Seuil.
- CRUZ, Gastão (1973). *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora.
- CURTIUS, Ernst Robert (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Tít. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Trad. Margit Frenk Alatorre e Antonio Alatorre. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DE MAN, Paul (1999). *O Ponto de Vista da Cegueira*. Tít. or. *Blindness and Insight*. Trad. Miguel Tamen. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus-Cotovia.
- DELEUZE, Gilles (2000). *Crítica e Clínica*. Tít. or. *Critique et Clinique*. Trad. Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições Séclo XXI.
- \_\_\_\_\_ e PARNET, Claire (2004). *Diálogos*. Tít. or. *Dialogues*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_\_ (2009). *A Filosofia Crítica de Kant*. Tít. or. *La philosophie critique de Kant*. Trad. Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70.
- DUARTE, João Ferreira (2006). *A Lição do Cânone – Uma Autorreflexão dos Estudos Literários*. Cadernos de Anglística 12. Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri.
- EAGLETON, Terry (1978). *Marxismo e Crítica Literária*. Tít. or. *Marxism and Literary Criticism*. Trad. António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento.
- ECO, Umberto (2003). *Sobre Literatura*. Tít. or. *Sulla Letteratura*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.
- \_\_\_\_\_ (2011). *A Definição da Arte*. Tít. or. *La Definizione dell'arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70.
- ELIOT, T. S. (1992). *Ensaio Escolhidos*. Sel., trad. e notas Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). “The «Literary System», in *Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication – Polysystem Studies*, vol. 11, N.º 1, Durham, p. 27-44.
- FERREIRA, Manuel (1977). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- \_\_\_\_ (1984). *No Reino de Caliban III. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Moçambique* (2.ª ed.). Lisboa: Plátano Editora.
- \_\_\_\_ (1989). *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora.
- \_\_\_\_ (1997). *No Reino de Caliban II. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa – Angola e São Tomé e Príncipe* (3.ª ed.). Lisboa: Plátano Editora.
- FOKKEMA, Douwe W. (1983). *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Tít. or. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega.
- FREITAS, Manuel de (2012). *Pedacinhos de Ossos*. Lisboa: Averno.
- GARCIA, José Luís Lima (2008). “Propaganda no Estado Novo e os concursos de literatura colonial – O Concurso da Agência Geral das Colónias / Ultramar (1926-1974)”, in Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo (coord.), *Estados Autoritários e Totalitários e Suas Representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 131-143.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*. Éditions du Seuil : Paris.
- GLISSANT, Édouard (2006). *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Éditions Gallimard.
- GOULART, Maria Rosa (2001). *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*. Braga: Angelus Novus.
- GRABES, Herbert (2001). “Literary History and Cultural History: Relations and Difference”, in *REAL Yearbook of Research in English and American Literature*, n.º 17 (2001). Tübingen, p. 1-34.
- \_\_\_\_ (2007). “Constructing a Usable Literary Past: Literary History and Cultural Memory”, in *REAL Yearbook of Research in English and American Literature*, n.º 21 (2007). Tübingen, p. 129-143.
- GUERREIRO, António (2003). “Alguns aspetos da poesia contemporânea”. *Relâmpago – Revista de Poesia*, n.º 12, abril de 2003. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, p. 11-18.
- GUIMARÃES, Fernando (1989). *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- \_\_\_\_ (1998). “Poesia e conhecimento: a possibilidade do sentido na poesia entre os anos 50 e 60”, in *Românica – Itinerários da Poesia*, n.º 7. Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Universidade de Lisboa, p. 31-38.
- GUSMÃO, Manuel (1996). “Introdução”, in Francis Ponge, *Alguns Poemas*. Sel., trad. e intr. Manuel Gusmão. Lisboa: Cotovia, p. IX-XVIII.
- \_\_\_\_ (2010). *Tatuagem & Palimpsesto – Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (1995). *Photomaton & Vox* (3.ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.

- IVÁNOV, V. V. *et alii* (2003). “Teses para uma Análise Semiótica da Cultura (Uma Aplicação aos Textos Eslavos)”, in Irene Machado, *Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 99-132.
- HORÁCIO (1984). *Arte Poética* (3.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *Epistola Ad Pisones: De Arte Poetica*. Int., trad. e com. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.
- JAUSS, Hans Robert (2003). *A Literatura Como Provocação* (2.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega.
- JENNY, Laurent (1979). “A Estratégia da Forma”, in *Intertextualidades*, «Poétique», n.º 27. Coimbra: Livraria Almedina, p. 5-49.
- KAISER, Gerhard R. (1989). *Introdução à Literatura Comparada*. Tít. or. *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KERMODE, Frank (1983). *The Art of Telling – Essays on Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Formas de Atenção*. Tít. or. *Forms of Attention*. Trad. Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70.
- KNOPFLI, Rui (1996). “Rui Knopfli – Longe, em sítio nenhum”, entrevista por Francisco José Viegas. *Ler*, n.º 34, primavera de 1996. Lisboa, p. 52-67.
- KUSHNER, Eva (1995). “Articulação histórica da literatura”, in Marc Angenot, Jean Bessiere, Douwe Fokkema, Eva Kushner (dir.), *Teoria Literária: Problemas e Perspetivas*. Lisboa, Dom Quixote, p. 139-158.
- LARANJEIRA, Pires (1987). “Formação e desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa: um século decisivo”, in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACART, p. 15-23.
- \_\_\_\_\_ (1992). *De Letra em Riste. Identidade, Autonomia e Outra Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (1995a). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Ensaio Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José Saraiva (1992). *História da Literatura Portuguesa* (16.<sup>a</sup> ed., corrigida e atualizada). Porto: Porto Editora. [Capítulo citado, “Época Contemporânea”, redigido por Óscar Lopes].
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994). *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
- \_\_\_\_\_ (2009b). “Investigações poéticas do terror”, in *Diacrítica*, n.º 23/3 (2009), Centro de Estudos Humanísticos-Universidade do Minho, p. 169-177.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2010). *A Poesia de Jorge de Sena – Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*. Lisboa: Guerra e Paz.



- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Fernando Pessoa Revisitado* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- \_\_\_\_ (2003). *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva.
- \_\_\_\_ (2008). *Fernando Pessoa – Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981). *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- \_\_\_\_ (1982). *Dylan Thomas – Consequência da Literatura e do Real na sua Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (1995). “Só leio crítica literária quando não tenho Lexotan”, entrevista por Luís Miguel Queirós. *Leituras*, suplemento do jornal *Público*, n.º 1954, 15 de julho de 1995. Lisboa, p. 5- 6.
- \_\_\_\_ (1999). “Classicismo greco-latino e helenismo em *O Barco Vazio* de João Miguel Fernandes Jorge”, in *Rima Pobre*. Lisboa: Presença, p. 193-213.
- MALLARMÉ, Stéphane (2011). *Crise de Versos*. Tit. or. *Crise de Vers*. Trad. e notas Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. Porto: Deriva.
- MARCO AURÉLIO (2008). *Pensamentos*. Trad., pref. e notas João Maia. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- MARGARIDO, Alfredo (1960). “O Prémio Camilo Pessanha de 1958 e a Poesia Ultramarina Portuguesa”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, n.º 127, abril de 1960. Praia: p. 25 e 27.
- \_\_\_\_ (1980). *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MARINHO, Maria de Fátima (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Ruturas e Continuidades*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1977). “O tema da esperança na poesia africana de língua portuguesa”. *Colóquio/Letras*, n.º 39, setembro de 1977. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 5-16.
- \_\_\_\_ (1984). “Poesia”. *Colóquio/Letras*, n.º 78, março de 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 17-19.
- \_\_\_\_ (1988). “A poesia portuguesa dos anos 50”, in *Um Século de Poesia (1888-1988) – A Phala*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 118-125.
- MASSA, Jean-Michel, FRANÇA, José-Augusto e FERREIRA, Manuel (org.) (1989). “Colóquio internacional sobre as literaturas africanas de língua portuguesa: à procura da identidade individual e nacional”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise: a la Recherche de L'identite Individuelle e Nationale* (Atas do Colóquio Internacional, Centro Cultural Português de Paris, 28 de novembro a 1 de dezembro de 1984). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 21.
- MATA, Inocência (2001). *Literatura Angolana – Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar Além.
- \_\_\_\_ (2007). “A ilusão do espaço lusófono: a lógica da razão africana”, in *A Literatura Africana e a Crítica Pós-Colonial – Reconversões*. Luanda: Editorial Nzila, p. 93-108.

- \_\_\_\_ (2008). “Jorge Barbosa: nos Trilhos Cinquentenários de um Ilhéu”, in José Luís Hopffer C. Almada (coord.), *O Ano Mágico de 2006 – Olhares Retrospectivos sobre a História e a Cultura Cabo-Verdianas*, Praia: Ministério da Cultura de Cabo Verde, p. 435-454.
- MENDES, Ana Paula Coutinho (2000). “Prefácio”, in *Poesia de Vítor Matos e Sá*. Porto: Campo das Letras, p. 9-30.
- MOISÉS, Carlos Filipe (1981). *O Poema & as Máscaras*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MOISÉS, Massaud (2006). *Dicionário de Termos Literários* (13.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Editora Cultrix.
- MOSER, Gerald M. (1992). *Changing Africa: The First Literary Generation of Independent Cape Verde – Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 82, Part 4. Philadelphia: American Philosophical Society.
- \_\_\_\_ (1993). “Prefácio”, in *Almanach de Lembranças 1854-1932*. Linda-a-Velha: ALAC - África, Literatura, Arte e Cultura, p. 17-27.
- MOURALIS, Bernard (1982). *As Contra-Literaturas*. Tít. or. *Les Contre-Littératures*. Trad. António Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia. Coimbra: Almedina.
- NOA, Francisco (1999). “Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso”. *Via Atlântica*, n.º 3, dezembro de 1999. São Paulo: Universidade de São Paulo-FFLCH, p. 58-68.
- \_\_\_\_ (2002). *Império, Mito e Utopia – Moçambique como Invenção Literária*. Lisboa: Caminho.
- NUNES, Benedito (2000). “João Cabral: Filosofia e Poesia”. *Colóquio/Letras*, n.º 157/158, julho/dezembro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 37-44.
- NUNES, José Ricardo (2008). “A Vida e a Escrita nalguma Poesia Portuguesa Recente – Sumário”, in Pedro Eiras (coord.), *Jovens Ensaístas Leem Jovens Poetas*. Porto: Deriva, p. 143-154.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de (1968). *Luanda, “Ilha” Crioula*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- PAZ, Octavio (2010). *El Arco y la Lira*, 17.<sup>a</sup> reimp. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- PELEGRIN, Benito (1990). “Typologie des Ecritures Baroque”, in *Le Baroque Littéraire: Théories et Pratiques*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, p. 85-94.
- PERSE, Saint-John (1994). “Poesia – Alocução no banquete Nobel em 19 de dezembro de 1960”, in *Pássaros*, trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, p. 67-74.
- PESSOA, Fernando (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- \_\_\_\_ (2007). *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith, rev. António Esteves, trad. Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2012). *Teoria da Heteronímia*. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIMENTA, Alberto (1978). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- PIMENTEL, Diana (2007). *Ver a Voz, Ler o Rosto – Uma Polaróide de Herberto Helder*. Porto: Campo das Letras.
- POUND, Ezra (2005). *Camões*. Trad. Isabel Pedro dos Santos. Lisboa: Fenda.

- \_\_\_\_ (2010). *ABC of Reading*. Intr. Michael Dirda. New York: New Directions.
- POZUELO YVANCOS, José Maria (2001). “O cânone na teoria literária contemporânea”, in Helena Buesco, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 411-454.
- REIS, Carlos (2001). *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários* (2.<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Almedina.
- REYNAUD, Maria João (2006). “A Figura Magistral do Verbo – Prefácio”, in Fernando Echevarría, *Obra Inacabada*. Porto: Edições Afrontamento.
- RICEUR, Paul (1989). *Do Texto à Acção – Ensaaios de Hermenêutica II*. Tít. or. *Du Texte à l’Action – Essais d’Herméneutique II*. Trad. Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés.
- \_\_\_\_ (1999). “Glossário”, in *Teoria da Interpretação*. Intr. e com. Isabel Gomes, trad. Artur Morão. Porto: Porto Editora, p. 153-158.
- RUBIM, Gustavo (2008). *A Canção da Obra*. Alcochete: Textiverso.
- RUSSO, Vincenzo (2008). *Suspeita do Averso – Barroco e Neobarroco na Poesia Contemporânea Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- SARAIVA, Arnaldo (1984). *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Árvore.
- SCHOLES, Robert (1991). *Protocolos de Leitura*. Tít. or. *Protocols of Reading*. Trad. Lígia Guterres. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1977). *Dialéticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_ (1984). *Fernando Pessoa & Cia. Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_ (1991). *Maquiavel, Marx e Outros Estudos*. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_ (2007). “A poesia de António Gedeão (esboço de análise objetiva)”, in António Gedeão, *Obra Completa* (2.<sup>a</sup> ed.). Lisboa, Relógio d’Água.
- SERRÃO, Joel (1985). *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SHELLEY, Percy B. (2001). *Defesa da Poesia*. Tít. or. *A Defense of Poetry*, int., trad. e notas J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães Editores.
- SILVA, José Miguel (2010). “Prefácio”, in Manuel de Freitas, *A Última Porta*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1998). “Mário de Carvalho: revolução e contrarrevolução ou um passo atrás e dois à frente”. *Colóquio/Letras*, n.º 147/148, janeiro de 1998. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 209-229.
- SOARES, Francisco (1996). *A Autobiografia Lírica de M. António: Uma Estética e Uma Ética da Crioulidade Angolana*. Évora: Pendor.
- \_\_\_\_ (1999). “Atualidade e Universalidade da Lírica de M. António”, in M. António, *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 17-26.

- \_\_\_\_\_ (2001a). *Notícia da Literatura Angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2001b). *Antologia da Nova Poesia Angolana (1985-2000)*, sel. e pref. Francisco Soares. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- STÄDTLER, Katharina (2001). «La Négritude en France (1940-1950). À Propos d'Un Champ Littéraire Colonisé en Exil », in *Les Champs Littéraires Africains*, dir. Romuald Fonkoua et Pierre Halen. Paris, Karthala, p. 193-206.
- WOOD, James (2010). *A Mecânica da Ficção*. Tít. or. *How Fiction Works*. Trad. Rogério Casanova. Lisboa: Quetzal Editores.

## 11. Estética, filosofia, política, história, sociologia, linguística, religião e afins

- ADORNO, Theodor W. (2001). *Minima Moralia*. Tít. or. *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Experiência e Criação Artística*. Tít. or. *Ästhetische Theorie – Paraliipomena – Frühe Einleitung*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Teoria Estética*. Tít. or. *Aesthetische Theorie*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- AGAMBEN, Giorgio (1999). *Ideia da Prosa*. Tít. or. *Idea della Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Livros Cotovia.
- \_\_\_\_\_ (2002). *O Aberto – O Homem e o Animal*. Tít. or. *L'Aperto – L'uomo e l'animale*, trad. André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70.
- ALMEIDA, Miguel Vale de (2004). *Outros Destinos – Ensaios de Antropologia e Cidadania*. Porto: Campo das Letras.
- ALVES, Herculano (2012). “Evangelizar... no Segundo Isaías”. *Bíblica*, Ano 85, n.º 343, novembro-dezembro de 2012. Fátima: Difusora Bíblica.
- AMARAL, Amílcar (1988). *A Mensagem dos Profetas*. Lisboa: Edições Paulistas.
- ANDERSON, Benedict (2005). *Comunidades Imaginadas – Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Tít. orig. *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Trad. Catarina Mira. Lisboa: Edições 70.
- ARENDT, Hannah (1999). *A Vida do Espírito – Volume I – Pensar*. Tít. or. *The Life of the Mind*. Trad. João C. S. Duarte. Lisboa: Instituto Piaget.
- \_\_\_\_\_ (2001). *A Condição Humana*. Tít. or. *The Human Condition*. Trad. Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- BARTHES, Roland (2007). *Mitologias*. Tít. or. *Mythologies*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70.
- BAUDELAIRE, Charles (2006). *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Int. e notas Jorge Fazenda Lourenço. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.
- BENJAMIN, Walter (2006). *A Modernidade*. Edição e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

- BÍBLIA dos Capuchinhos (1998). Nova Bíblia dos Capuchinhos para o Terceiro Milénio da Encarnação – Versão dos Textos Originais. Lisboa-Fátima: Difusora Bíblica.
- BÍBLIA Almeida RC (2010). Tradução de João Ferreira de Almeida – Edição Revista e Corrigida – Com Concordância. Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal.
- BLANC, Mafalda de Faria (1998). *Estudos Sobre o Ser*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BLOOM, Harold (2008). *Onde Está a Sabedoria?*. Tít. or. *Where Shall Wisdom be Found?*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- BOÉCIO (2011). *Consolação da Filosofia*. Tít. or. *De consolatione philosophiae*. Trad. Luís M. G. Cerqueira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CABRAL, Amílcar (2008). *Documentário*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.
- CALABRESE, Omar (1988). *A Idade Neobarroca*. Tít. or. *L'età neobarocca*. Trad. de Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- DAMÁSIO, António (2003). *Ao Encontro de Espinosa — As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Mem-Martins: Europa-América.
- DERRIDA, Jacques (2001). *Cosmopolitas de Todos os Países, Mais Um Esforço!*. Tít. or. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: MinervaCoimbra.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Sob Palavra – Instantâneos Filosóficos*. Tít. or. *Sur parole : Instantanés philosophiques*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Carneiros – O Diálogo Ininterrupto: Entre Dois Infinitos, o Poema*. Tít. or. *Béliers – Un dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*. Trad., notas e posf. Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage.
- FRANÇA, José-Augusto (1997). *Coleção José-Augusto França*. Lisboa: Museu do Chiado.
- FREUD, Sigmund (2012). “Dostoiévski e o Parricídio”, *apud* Fiódor Dostoiévski, *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Júlia Ferreira. Lisboa: Relógio D'Água.
- HEGEL, G. W. F. (1983). *Estética – O Belo Artístico ou o Ideal* (3.<sup>a</sup> ed.). Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores.
- HEIDEGGER, Martin (2007). *A Origem da Obra de Arte*. Tít. or. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2012) *Caminhos de Floresta* (2.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *Holzwege*. Trad. Irene-Borges Duarte (*et alii*). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HOMEM, Rui Carvalho (2004). “Introdução – Philip Larkin: Um poeta em releitura”, *in* Philip Larkin, *Janelas Altas*. Trad. Rui Carvalho Homem. Lisboa: Cotovia, p. 9-22.
- JASPERS, Karl (1998). *Iniciação Filosófica* (9.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *Einführung in die Philosophie*. Trad. Manuela Pinto dos Santos.
- KANT, Emmanuel (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Intr. António Marques, trad. e notas António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- KIERKEGAARD, Søren (2009). *Temor e Tremor*. Trad., int. e notas Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água.
- KITTO, H. D. F. (1990: 182). *Os Gregos* (3.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *The Greeks*. Trad. e pref. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado.
- LAO TSE (2010). *Tao Te King*. Trad. e com. António Miguel de Campos. Lisboa: Relógio D'Água.
- LÉVINAS, Emmanuel (2003). *Deus, a Morte e o Tempo*. Tít. or. *Gott, der Tod und die Zeit*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Almedina.
- LOURENÇO, Frederico (2004). *Grécia Revisitada*. Lisboa: Cotovia.
- LOURENÇO, M. S. (2002). *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LUKÁCS, Georg (1965). “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, in *Ensaio sobre Literatura*. Trad., coord. e pref. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 11-42.
- MARCUSE, Herbert (2007). *A Dimensão Estética*. Tít. or. *Die Permanenz der Kunst – Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70.
- MATEUS, Dalila Cabrita Mateus e MATEUS Álvaro (2010). *Nacionalistas de Moçambique – Da Luta Armada à Independência*. Lisboa: Texto Editores.
- MELO, Adélio (2005). “Pensar e «não pensar»”, in *Filosofia, o Curso – Seguido de Coisas de Pensar*. Porto: FLUP-Departamento de Filosofia.
- MENDONÇA, José Tolentino (2008). *A Leitura Infinita – Bíblia a Interpretação*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MIRANDA, José A. Bragança de (2002). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI.
- NEVES, José (2008). *Comunismo e Nacionalismo em Portugal – Política, Cultura e História no Século XX*. Lisboa: Tinta-da-china.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *Crepúsculo dos Ídolos, ou Como se Filósofa com o Martelo*. Tít. or. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_ (2004). *A Origem da Tragédia* (12.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *Die Geburt der Tragödie*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
- NOVALIS (2000). *Fragmentos de Novalis*. Sel., intr. e trad. Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ORTEGA Y GASSET, José (2007). *O Que É a Filosofia?*. Tít. or. *¿Qué Es Filosofía?*. Trad. José Bento. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_ (2008). *A Desumanização da Arte* (4.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *La Deshumanización del Arte*. Trad. Manuel Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Nova Vega.
- PAIGC (1974). *História da Guiné e das Ilhas de Cabo Verde*. Porto: Edições Afrontamento.
- PAREYSON, Luigi (1997). *Os Problemas da Estética* (3.<sup>a</sup> ed.). Tít. or. *I Problemi dell'Estetica*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2005) (org. e trad.). *Hélade – Antologia da Cultura Clássica*. Porto: Edições ASA.
- PLATÃO (2001). *A República* (9.<sup>a</sup> ed.). Int., trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_ (2011). *Timeu-Crítias*. Trad., intr. e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: FLUC-Centro de Estudos Clássicos e Humanistas.
- \_\_\_\_ (s./d.). *Íon*. Intr., trad. e notas Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito.
- RICEUR, Paul. (1997). *O Justo ou A Essência da Justiça*. Tít. or. *Le Juste*. Trad. Vasco Casimiro. Lisboa, Instituto Piaget.
- \_\_\_\_ (2001). *La Metáfora Viva*. Tít. or. *La Métaphore vive*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta-Cristiandad.
- SAID, Edward W. (2000). *Representações do Intelectual – As Palestras de Reith de 1993*. Trad. José Reis Leal *et alii*. Lisboa: Edições Colibri.
- SCHOPENHAUER, Artur (1969). *The World as Will and Representation*, vol. I. Tít. or. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Trad. E. F. J. Payne. New York: Dover Publications.
- SLOTERDIJK Peter (2012). *Temperamentos Filosóficos – Um Breviário de Platão a Foucault*. Tít. or. *Philosophische Temperamente – Von Platon bis Foucault*. Trad. João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70.
- STEINER, George (1993). *Presenças Reais*. Tít. or. *Real Presences*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença.
- \_\_\_\_ (2002). *Gramáticas da Criação*. Tít. or. *Grammars of Creating: originating in the Gifford lectures of 2001*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_ (2003). *Nostalgia do Absoluto*. Tít. or. *Nostalgia for the Absolute*. Trad. José Gabriel Flores. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_ (2005). *As Lições dos Mestres*. Tít. or. *Lessons of the Masters*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Gradiva.
- \_\_\_\_ (2012). *A Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan*. Tít. or. *The Poetry of Thought – From Hellenism to Celan*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_ (2013). *Sobre a Dificuldade e Outros Ensaios*. Tít. or. *On Difficulty and Other Essays*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012). *A Civilização do Espetáculo*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Quetzal.
- VATTIMO, Gianni (1987). *O Fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Tít. or. *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa, Editorial Presença.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2002). *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas* (3.<sup>a</sup> ed.).  
Tít. or. *Tractatus Logico-Philosophicus – Philosophische Untersuchungen*. Trad. e pref. M. S.  
Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WYLIE, Hal (1995), “Metellus, Diasporism and creolite”, in Maryse Condé e Madeleine Cottenet-  
Hage (dir.), *Penser la Créolité*. Paris: Karthala, p. 251-262.

## 12. Obras literárias de outros autores cabo-verdianos

AA.VV. (s/d). *Jogos Florais 12 de Setembro – 1976*, intr. Ovídio Martins. Praia: Instituto Cabo-  
Verdiano do Livro.

ALCÂNTARA, Osvaldo (1996). *Cântico da Manhã Futura*. Praia: Banco de Cabo Verde.

ALMADA, José Luís Hopffer C. (2009). *Praianas (Revisitações do Tempo e da Cidade)*. Praia:  
Spleen Edições.

BARBOSA, Jorge (1993). *Poesia Inédita e Dispersa*. Pref., org. e notas Elsa Rodrigues dos Santos.  
Linda-a-Velha: ALAC – África, Literatura, Arte e Cultura.

\_\_\_\_ (2002). *Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ELÍCIO, Filinto (2010). *Outros Sais na Beira Mar*. Lisboa-Praia: Letras Várias.

FONSECA, Mário (1986). *Mon Pays Est Une Musique – Poèmes 1984-1986*. Ed. A.: Nouakchott.

FORTES, Corsino (2001). *A Cabeça Calva de Deus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LOPES, Baltasar (1993). *Chiquinho*. (7.<sup>a</sup> ed. portuguesa). Lisboa: ALAC – África, Literatura, Arte e  
Cultura.

LEITE, António Januário (2006). *Poesias*. Org. e pref. Arnaldo França. Mindelo: Liga dos Amigos do  
Paul-Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

MARTINS, Ovídio (1998). *Gritarei, Berrarei, Matarei – Não Vou Para Pasárgada – 100 Poemas*.  
Praia: Instituto de Promoção Cultural.

NÉVADA, António de (1993). *Ato Primeiro ou O Desígnio das Paixões*. Praia: Instituto Cabo-  
Verdiano do Livro e do Disco.

\_\_\_\_ (1999). *Esteira Cheia ou O Abismo das Coisas*. Coimbra: Angelus Novus.

NUNES, António (1988). *Poemas de Longe* (2.<sup>a</sup> ed.). Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro. [1.<sup>a</sup> ed.  
1944].

OSÓRIO, Osvaldo (1977). *Cântico do Habitante precedido de Duas Gestas*. Lisboa: Editorial Limite.

\_\_\_\_ (1987). *Clara(i)dade Assombrada*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.

\_\_\_\_ (1997). *Os Loucos Poemas de Amor e Outras Estações Inacabadas*. Mindelo: Artiletra.

ROMANO, Luís (1983). *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro.

SANCHES, Andrade (1951). *Crioula – Rimas Cabo-Verdianas*. Luanda: ed. do Autor.

SOUSA, Mário Lúcio (1991). *Nascimento de Um Mundo*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e  
do Disco.



SOUSA, Teixeira de (s/d.). *Contra Mar e Vento*. Lisboa: Publicações Europa-América.

VELHINHO, Valentinous (1997). *Adeus Loucura Adeus*. Mindelo: Artiletra.

\_\_\_\_ (2008). *Tenho o Infinito Trancado em Casa*. Mindelo: Artiletra.

### 13. Obras literárias de outros autores

BANDEIRA, Manuel (2006). *Antologia*. Lisboa: Relógio D'Água.

BARROS, Manoel de (2007). *Compêndio Para Uso dos Pássaros*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

BAUDELAIRE, Charles (1991). *O Spleen de Paris – Pequenos Poemas em Prosa*. Tít. or. *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*. Trad. António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água.

\_\_\_\_ (2003). *As Flores do Mal*. Tít. or. *Les Fleurs du Mal*, trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água.

BORGES, Jorge Luis (1998a). *Obras completas I – 1923-1949*. Lisboa: Teorema, 1998.

\_\_\_\_ (1998b). *Obras completas II – 1942-1972*. Lisboa: Teorema, 1998.

\_\_\_\_ (1998c). *Obras completas III – 1975-1985*. Lisboa: Teorema, 1998.

\_\_\_\_ (2005). *Obra Poética, 2 – (1960-1972) (5.ª reimpr.)*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_ (2009). *O Livro dos Seres Imaginários*. Tít. or. *El Libro de los Seres Imaginarios*, trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema.

BYRON (2002). *Manfredo*. Trad. e apres. João Almeida Flor. Lisboa: Relógio D'Água.

BYRON, SHELLEY, KEATS (2010). *Poesia Romântica Inglesa – Byron, Shelley, Keats*. Pref. e trad. Fernando Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água.

CABRAL, Rui Pires (2006). *Capitais da Solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real.

CARVALHO, Mário de (1994). *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*. Lisboa: Editorial Caminho.

CORREIA, Hélia (2012). *A Terceira Miséria*. Lisboa: Relógio D'Água.

DANTE (ALIGHIERI) (1997). *A Divina Comédia*. Tít. or. *Divina Commedia*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand.

DOSTOIEVSKI, Fiódor (2013). *Os Irmãos Karamázov*. Trad. António Pescada. Lisboa: Relógio D'Água.

ÉSQUILO (1994). *Prometeu Agrilhado*. Intr., trad. e notas Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70.

FERREIRA, António (1998). *Poemas Lusitanos – Castro (2.ª ed.)*. Sel., intr. e notas Silvério Augusto Benedito. Lisboa: Ulisseia.

GUERREIRO, Fernando (2011). *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.

GUSMÃO, Manuel (2008). *A Terceira Mão*. Lisboa: Caminho.

HELDER, Herberto (1980). *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- HÖLDERLIN, Friedrich (2000). *Elegias*. Trad. e pref. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HOMERO (2007). *Ilíada*. Trad. e intr. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- \_\_\_\_ (2008). *Odisseia*. Trad. e intr. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- JONAS, Daniel (2005). *Os Fantasmagóricos Inquilinos*. Lisboa: Cotovia.
- LARKIN, Philip (1994). *Janelas Altas*. Tít. or. *High Windows*. Trad. Rui Carvalho Homem. Lisboa: Cotovia.
- LISBOA, António Maria (1977). *Poesia Completa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LUCIANO (1989). *Diálogos dos Mortos*. Trad. Américo da Costa Ramalho. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981). *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Presença.
- \_\_\_\_ (2001). *Alta Noite em Alta Fraga*. Lisboa: Relógio D'Água.
- MAIAKOVSKI, Vladimir (1977). *Autobiografia e Poemas*. Trad. Carlos Grifo. Lisboa: Editorial Presença, 1977.
- MALLARMÉ, Stéphane (2005). *Poesias*. Trad. e pref. José Augusto Seabra. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MELO, João (2011). *Cântico da Terra e dos Homens*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MESTRE, David (1996). *Subscrito a Giz (60 Poemas Escolhidos 1972-1994)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MEXIA, Pedro (2004). *Vida Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- NETO, João Cabral de Melo (1986). *Poesia Completa (1940-1980)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OLIVEIRA, José Alberto (1995). “Um Comboio na Hora de Ponta”, in Frank O'Hara, *Vinte e Cinco Poemas à Hora do Almoço*. Trad. José Alberto Oliveira. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 9-14.
- O'NEILL, Alexandre (1995). *Poesias Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OVÍDIO (2007). *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.
- PACHECO, Fernando Assis (1976). *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Coimbra: Centelha.
- \_\_\_\_ (1991). *A Musa Irregular*. Lisboa: Hiena.
- PAVESE, Cesare (2007). *Diálogos com Leucó*. Tít. or. *Dialoghi con Leucò*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PERSE, Saint-John (1973). *Obra Poética*. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi.
- \_\_\_\_ (1994). *Pássaros*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora.
- PESSOA, Fernando (2007a). *Ficções do Interlúdio – Poemas Publicados em Vida*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2007b). *Poesia dos Outros Eus*. Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- \_\_\_\_ (2011). *O Livro do Desassossego* (9.<sup>a</sup> ed.). Edição Richard Zenit. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PINA, Manuel António (2012). *Todas as Palavras – Poesia Reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- POE, Edgar Allan (1998). *Selected Tales*. Intr. David van Leer. New York: Oxford University Press.
- RILKE, Rainer Maria (2003). *As Anotações de Malte Laurids Brigge*. Tít. or. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Relógio D'Água.
- \_\_\_\_\_ (2005). *O Livro das Imagens*. Tít. or. *Das Buch der Bilder*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- SENA, Jorge de (1988). *Poesia I*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Poesia III*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Poesia do Século XX – De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Porto: Asa.
- SHAKESPEARE, William (2001). *Hamlet*. Trad. José Blanc de Portugal. Lisboa: Editorial Presença.
- SÓFOCLES (1996). *Édipo em Colono*. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: Minerva.
- SOUSA, João Rui (2008). *Quarteto para as Próximas Chuvas*. Lisboa: Dom Quixote.
- VERNE, Júlio (s./d.). *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Tít. or. *Vingt Mille Lieues Sous Les Mers*. Trad. revista por F. Romão. Lisboa: Amigos do Livro, Editores.
- WORDSWORTH, William (2010). *O Prelúdio*. Trad. e pref. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água.



## ÍNDICE

### APRESENTAÇÃO *11*

#### **PARTE I. DO REINO DE CALIBAN AOS EXEMPLOS COSMOPOLITAS**

##### **CAPÍTULO 1. DO PARADIGMA CLARIDADE AO REINO DE CALIBAN**

- I.1.1. Manuel Ferreira e a afirmação da crítica nacionalista **23**
- I.1.2. Coordenadas teóricas para uma reavaliação da crítica cabo-verdiana **27**
- I.1.3. Periodização e cânone da literatura cabo-verdiana **31**
- I.1.4. O caso dos clássicos e a afirmação dos realismos **48**
- I.1.5. Manuel Ferreira e as novas gramáticas da saga histórica **63**

##### **CAPÍTULO 2. DAS EPÍSTOLAS DE TIOFE À GERAÇÃO MIRABÍLICA**

- I.2.1. As epístolas e a arte poética de Timóteo Tio Tiofe **71**
  - I.2.1.1. As opiniões de Arménio Vieira sobre João Vário **76**
- I.2.2. Os comentários e as páginas estéticas de Arménio Vieira **81**
- I.2.3. Os Jogos Florais 12 de Setembro e a revista *Raízes* **87**
- I.2.4. O criticismo de José Vicente Lopes e de José Luís Hopffer C. Almada **90**
- I.2.5. A geração de José Luiz Tavares e o ideário de *Mirabilis* **102**

#### **PARTE II. EXEMPLOS COSMOPOLITAS: JOÃO VÁRIO, ARMÉNIO VIEIRA E JOSÉ LUIZ TAVARES**

##### **CAPÍTULO 1. JOÃO VÁRIO**

- II.1.1. Heteronímia social: os nomes literários de João Vário **113**
  - II.1.1.1. Complexidade autoral nas literaturas crioulas **119**
  - II.1.1.2. João Vário: um sistema de falsa heteronímia? **125**
- II.1.2. A formação de João Vário: de *Horas sem Carne* à revista *Êxodo* **135**
- II.1.3. Aspectos da poesia neobarroca nos *Exemplos Geral e Próprio* **143**
- II.1.4. Sobre a dificuldade da poesia de João Vário **155**
  - II.1.4.1. Complexidade, repetição, imaginação e identidade literária **161**
- II.1.5. Verdade, conhecimento e verosimilhança em G. T. Didial e João Vário **166**
- II.1.6. A solidão crítica dos *Exemplos* e as deslocações geopolíticas dos *Livros de Notcha* **172**

## CAPÍTULO 2. ARMÉNIO VIEIRA

- II.2.1. Tábua das matérias: contributos da crítica e do autor **179**
- II.2.2. Os excluídos: juvenília, panfletos e poemas em crioulo **188**
  - II.2.2.1. Critérios de exclusão de *Poemas* e *Mitografias* **206**
- II.2.3. A invenção de Silvenius e o fabulário de *Poemas* **210**
  - II.2.3.1. Primeiro tríptico: “Prefácio a um livro futuro” **215**
- II.2.4. O protesto anticolonial e os bestiários de *Poemas* **220**
  - II.2.4.1. Uma sequência contra o poder do PAIGC **237**
- II.2.5. A herança romântica e o viajante sem passaporte **248**
  - II.2.5.1. Segundo tríptico: a imitação de estilos alheios **252**
- II.2.6. Os Cantos das Graças e os Cantos de Maldoror **272**
  - II.2.6.1. O último Arménio Vieira: mitologia e filosofias **297**

## CAPÍTULO 3. JOSÉ LUIZ TAVARES

- II.3.1. A formação de José Luiz Tavares em Cabo Verde e em Portugal **307**
  - II.3.1.1. José Luiz Tavares e a poesia portuguesa da sua geração **310**
  - II.3.1.2. A crítica e o léxico de *Apagado por Um Trovão* **316**
  - II.3.1.3. Retrato provisório de José Luiz Tavares: uma entrevista e um poema **325**
- II.3.2. “A deserção das musas (meditações metapoéticas em chave lírica)” **334**
- II.3.3. Regresso ao *Paraíso*: revisão de Cabo Verde e hospitalidade literária **344**
  - II.3.3.1. Final com João Cabral de Melo Neto e Vitorino Nemésio **348**

## CONCLUSÕES 353

**Siglas usadas 357**

**Bibliografia 359**