

**MON PAYS EST UNE MOSAÏQUE:  
LÍNGUA FRANCESA E LITERATURA EM CABO VERDE**

**Rui Guilherme Silva (UC/UMa)<sup>1</sup>**

**RESUMO**

Este texto apresenta algumas considerações sobre a presença da língua francesa e das suas literaturas na poesia moderna de Cabo Verde. Assim, distinguem-se em primeiro lugar a *recusa* e a *seleção* da modernidade francófona por parte das gerações de José Lopes e de Jorge Barbosa, respetivamente. Assinala-se depois a profícua *aceitação* do Simbolismo ou do Surrealismo em poetas como Mário Fonseca, Jorge Carlos Fonseca, Valentinous Velhinho e J. L. Hopffer C. Almada. Finalmente, destacam-se os dois maiores poetas cabo-verdianos das últimas décadas, João Vário e Arménio Vieira, referindo-se alguns dos aspetos que, nas suas obras, melhor testemunham a aprendizagem com os mestres de língua francesa. Arménio Vieira encontra nas obras de Lautréamont ou de Pierre Reverdy a sua Estrada de Damasco. O livro *Exemple Restreint*, escrito diretamente em francês (em 1969) e muito devedor de Saint-John Perse, ocupa um lugar axial em toda a obra poética de João Vário.

**Palavras-chave:** Cabo Verde, literatura de língua francesa, Arménio Vieira, João Vário

**ABSTRACT**

This text presents some considerations on the presence of the French language and its literatures in the modern poetry of Cape Verde. Firstly, the author distinguishes between the *refusal* and the *selection* of the Francophone modernity by the generations of José Lopes and Jorge Barbosa respectively. Then, the advantageous *acceptance* of either the symbolism or the surrealism by poets such as Mário Fonseca, Jorge Carlos Fonseca, Valentinous Velhinho and J.L. Hopffer C. Almada is shown. Finally, the author points out the two greatest Cape Verdean poets of the latest decades, João Vário and Arménio Vieira, referring to some of the aspects which, in their work, best testify the learning from the Francophone masters. Arménio Vieira comes to his Damascus Road while reading the works of Lautréamont or Pierre Reverdy. The book *Exemple Restreint*, written originally in French (in 1969) and much influenced by Saint-John Perse, occupies a central place in the poetical work of João Vário.

**Key words:** Cape Verde, Francophone literature, Arménio Vieira, João Vário

**1. Dos Nativistas aos Claridosos.**

Na sua introdução à *Antologia de Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea* (de 1960), dizia António Aurélio Gonçalves que os pioneiros da literatura crioula leram os ultrarromânticos e os parnasianos – mas também os mestres das “modernas correntes artísticas, não só de Portugal e do Brasil como do estrangeiro, mormente da França”

(GONÇALVES, 1998, p. 106). A expressão *poesia moderna* designa normalmente a tradição iniciada por Walt Whitman e pelo Simbolismo francês, tomada depois por Ezra Pound ou T. S. Eliot, entre outros, que incluem Lautréamont e Apollinaire, Breton e os seus pares surrealistas, fundamentais para alguma poesia cabo-verdiana de hoje.

É sabido, porém, que a receção da poesia moderna no arquipélago de Cabo Verde foi tardia, polémica e parcial. Foi tardia, porque ocorreu apenas nos anos 30 do século XX; foi polémica, porque envolveu a oposição explícita de um Pedro Monteiro Cardoso ou um José Lopes; foi parcial, porque não incluiu as expressões das vanguardas mais radicais: o desregramento de Rimbaud, o satanismo de Baudelaire ou a despersonalização de Pessoa, por exemplo.

Sobre os melhores simbolistas franceses, dizia Pedro Monteiro Cardoso, em 1934, que se encontrava absolutamente insciente “dos princípios fundamentais do movimento vanguardista”. O bolchevismo artístico contemporâneo era, a seu ver, um fenómeno comum no devir histórico das artes – desde a Grécia e a Roma até aos “Baudelaires, Verlaines e Mallarmés” que respondiam então ao “longo crepúsculo ultrarromântico” (CARDOSO, 1934, p. 8). Já em 1952, polemizando com Guilherme Rocheteau, José Lopes observava que os pré-modernos cabo-verdianos eram desprezados “porque cultivaram o classicismo e não adotaram os Sprung Rhythms dos chamados Modernistas” – ritmos que o ilustre professor distingue daquilo que considera verdadeiramente *o verso* (LOPES, 1952, p. 10). Quase um século depois de Whitman (i.e., 1955) e de Baudelaire (i.e., 1961), surpreende que um erudito como José Lopes, leitor provável de Musset, Lamartine, Chateaubriand, Zola ou Balzac, se reporte às teorias do ritmo da oralidade propostas (em 1918) por Gerard Manley Hopkins.

Sobre o movimento da revista *Presença*, que Eduardo Lourenço (em 1960) e João Vário (em 1961) consideram esgotado no dealbar dos anos 60, pode dizer-se que ele representou um regresso à romanidade, depois da guinada anglo-saxónica ensaiada pelo Fernando Pessoa modernista. Quando inscrita nesta família românica, a literatura moderna cabo-verdiana terá, em certo sentido, o Português como língua primeira e o Francês como língua segunda. Mais ou menos conhecedores das línguas novilatinas, os principais autores modernos de Cabo Verde são leitores assíduos da literatura francesa e nela reconhecem os mestres de parte da sua própria produção. Podemos tomar agora como exemplos os casos dos ficcionistas Manuel Lopes e António Aurélio Gonçalves.

Nho Roque – o mais europeu dos escritores cabo-verdianos, dirá Alfredo Margarido – foi recentemente sujeito a uma análise da investigadora Dina Chora sustentada em conceções

literárias e filosóficas europeias, “sobretudo as desenvolvidas em França, na primeira metade do século XX” – e, em particular, nos “princípios fundamentais do existencialismo sartriano” (CHORA, 2008, p. 508). Creio que o romance psicológico de Dostoievski, de Proust ou de Virginia Woolf não será menos importante para a prosa de Aurélio Gonçalves; por outro lado, a ficção francesa de matéria ou de motivação filosófica, dominante pelos meados do século XX, será também decisiva para a formação intelectual e literária de João Vário (como veremos).

Instado a pronunciar-se sobre a sua formação intelectual, Manuel Lopes enumera, por sua vez, uma “longa lista das [suas] «experiências francesas»”, que inclui uma grande dose de Alexandre Dumas, um caminho longo e apaixonado por Vitor Hugo, uma leitura assídua (e a assinatura) de revistas literárias francesas (pelos anos 30) e a posterior leitura de Camus, Malraux, Sartre – como de Roland Barthes ou de Edgar Morin (cf. LOPES *apud* LABAN 1992, p. 64). Trata-se de um testemunho que não deixará de ter traços comuns com o Jaime de Figueiredo que cita Rainer Maria Rilke em francês (o de *As Anotações de Malte Laurids Brigge*); ou com o Luís Romano que, ainda em Cabo Verde, e antes de adquirir a cidadania francesa, “apreciava Vitor Hugo, Balzac e Zola” (ROMANO *apud* LABAN, 1992, p. 228) ou com o Baltasar Lopes da Silva que, no ensaio *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*, de 1956, se refere a Anatole France, Georges Duhamel ou André Gide.

## **2. A literatura de língua francesa na poesia cabo-verdiana de hoje.**

Sobre a relação das gerações pós-claridosas com a língua francesa e as suas literaturas, devem ser destacados – além de Arménio Vieira e João Vário – os casos dos poetas Mário Fonseca, Jorge Carlos Fonseca, Valentinous Velinho e J. L. Hopffer C. Almada.

Este último interessa-nos quer enquanto poeta, quer enquanto ensaísta. Referindo-se ao período pós-Independência e às investigações poéticas da sua geração, Almada recorda (a Michel Laban) que esta andou procurando “uma conjugação entre o surrealismo na forma” e o necessário “engajamento político” – até que, com a descoberta de Aimé Césaire, se pôde concluir que “essa conjugação era [de facto] possível” (ALMADA *apud* LABAN, 1992, p. 737). O proveito dessa aprendizagem pode ler-se na poesia assinada pelos diferentes nomes literários de José Luís Hopffer C. Almada.

Já enquanto ensaísta, deve destacar-se “*L’Odoriférante Évidence de Soleil, qu’est Une Orange* ou a Poesia Como Instância do Remorso”, um importante estudo sobre o livro

titulado – ou, mais justamente, sobre toda a obra poética de Mário Fonseca. Publicado na revista *Latitudes*, em 2001, sob o pseudônimo Tuna Furtado, nele se apresenta uma série de reflexões incontornáveis sobre o uso de línguas estrangeiras – sobretudo do Francês – na poesia ou na literatura de Cabo Verde. Almada afirma que Mário Fonseca adota o Francês como língua da poesia – a um tempo *pragmática* e *estética* –, mas também como língua da *afetividade* e da *cidadania*. Tais dimensões são simbioticamente convocadas na resposta do sujeito “à sua condição de exilado do seu país e da sua língua” – circunstância em que a escrita assume a forma “de ressurreição, de reapropriação e resgate do ser”. Acrescenta depois que o uso da língua francesa se legitima, por um lado, na “existência de uma comunidade cabo-verdiana francófona e crioulofona, residente na França, no Senegal, na Costa do Marfim e outros países africanos”; bem como, por outro lado, naquilo que “ela contém de humanismo e de liberdade” na obra dos “grandes vates dominados pela obsessão de dissecar a condição humana: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Éluard, Aragon, Artaud... Todos os grandes poetas franceses modernos”, – conclui Tuna Furtado –, “encontram em Mário Fonseca um fiel companheiro, pois que é ele também fanático da liberdade e da modernidade” (FURTADO, 2001, p. 35).

É ainda J. L. Hopffer C. Almada quem se refere ao “inventor do surrealismo cabo-verdiano, que é Jorge Carlos Fonseca” (2005, p. 235). A crítica tem apontado com assiduidade essa filiação evidente. José Vicente Lopes fala de “certa herança surrealista” (1987, p. 26) a propósito dos primeiros poemas Jorge Carlos Fonseca. Sobre *O Silêncio Acusado de Alta Traição e de Incitamento ao Mau Hábito Geral*, de 1995, Nelson Saúte e Torcato Sepúlveda (1995, p. 3) destacam a sua poética “altamente devedora da experiência surrealista, da paranoia crítica, do cadáver esquisito”. Jorge Carlos Fonseca viria a reincidir “na prática de um surrealismo tardio” e de “forte cariz satírico”, conforme observou João Vário (1999, p. 18) na apresentação de *Porcos em Delírio* (1993), um fabulário orwelliano algo circunscrito aos primeiros anos pluripartidários em Cabo Verde, mas assaz revelador daquilo que entende por “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, p. 15).

Sobre Mário Fonseca, irmão de sangue de Jorge Carlos Fonseca e “irmão espiritual” de Arménio Vieira, nas palavras deste (cf. LOPES, 1996, p. 600), é novamente J. L. Hopffer C. Almada quem se refere à sua “radical opção pela escrita em francês e pela lição de poetas como Mallarmé, Apollinaire, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud ou René Char” (2005, p. 247).

Um testemunho exemplar desta filiação encontra-se no poema “Comme on vient toujours trop tard”, de *Mon Pays Est une Musique*, dedicado “Au poète et à l’ami Arménio Vieira”, e que inclui referências mais ou menos veladas a Blaise Cendrars, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé, Césaire ou Char (como a Shakespeare, Whitman, Pessoa e outros). Leiam-se os primeiros versos deste poema: “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” (FONSECA, 1986, p. 111).

Mas a vanguarda poética de língua francesa está também muito presente na obra de Valentinus Velinho. No volume *Adeus Loucura Adeus*, são frequentes os envios a figuras oitocentistas, urbanas e insurretas, como Nietzsche, Lautréamont, Baudelaire ou Cesário Verde – o Baudelaire e o Cesário intensamente glosados em “As Novas Descrições”, de *O Túmulo da Fénix*. A *Adeus Loucura Adeus* pertence, em particular, um “Canto ao Lautréamont” no qual, um pouco ao estilo de Arménio Vieira, a voz do deus judaico-cristão pede ao franco-uruguaio que retifique os versículos do Apocalipse. O volume *Tenho o Infinito Trancado em Casa* convoca de novo o dândi Baudelaire e o imortal Lautréamont, que acompanham agora outras referências a Gustav Flaubert, “nada mau para uma/ Madame”, Gérard de Nerval, que, enforcado num candeeiro público, não terá pedido “mais luz!”, e a Blaise Pascal, que Arménio Vieira homenageia igualmente em *O Poema, a Viagem, o Sonho*.

### **2.1. A herança surrealista na poesia de Arménio Vieira.**

Outro poeta para quem, além de Mário Fonseca, o contacto com o Surrealismo francês se revelou decisivo no seu percurso artístico é Arménio Vieira. O inventor de Silvenius (que é também, na sua génese, criatura de João Vário) há de testemunhar a José Vicente Lopes que foi entre Dakar e Moscovo, em 1977, e na companhia do amigo e cicerone Mário Fonseca, que conheceu a sua Estrada de Damasco. É nessa ocasião que o autor de *La Mer à Tous Les Coups* lhe sugere a aquisição de “Rimbaud, Michaux, Verlaine, Prévert, Lautréamont e todo o surrealismo” (LOPES, 1996, p. 600).

As consequências dessa aprendizagem multiplicam-se na obra de Arménio Vieira e seria fastidioso enumerá-las exaustivamente. Anoto apenas alguns casos exemplares. Já no inaugural *Poemas* encontramos citações ou referências a Rimbaud, Verlaine, Perse, Valery Larbaud, Jean Tardieu, Pierre Rivas e Léo Ferré. Mallarmé, Verlaine e Rimbaud regressam no “Canto das Graças”, de *Mitografias*. Neste volume, a herança francesa revela-se também, e

por exemplo, no poema “Les dames d’antan”, um título que invoca o longínquo tópico do *ubi sunt?*, exemplarmente exercitado por François Villon. Já a explícita sequência francesa de *Mitografias* compreende títulos como “Apollinaire”, “Baudelaire”, “Rimbaud”, “Poetas surrealistas” (i.e., “Breton/ e a malta”), “Com Rimbaud no *bateau ivre*”, “Lautréamont, digo Conde” e “Reverdy revisitado”. Os recentes *Brumários* do vate praiense aumentariam bastante este esboço enumerativo.

A crítica não tem deixado de apontar a frequente identificação do sujeito poético armeniano com o “ladroão de fogo” anunciado por Rimbaud na carta a Paul Demeny. O seu desígnio é sempre rimbaldiano – dirão Fernando J. B. Martinho, Danny Spínola ou José Mário Silva –, manifestação de um propósito de dar forma poética ao «informe»<sup>2</sup>.

A imitação de estilos alheios, um exercício frequente na obra de Arménio Vieira, assume também por vezes a condição de homenagem aos mestres de língua francesa. É o que sucede, por exemplo, em “Reverdy revisitado”. 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 (neste caso) a rítmica *cinza das horas*. Afastando-se das estruturas argumentativas que sustentam muitos poemas de *Mitografias*, “Reverdy revisitado” aglomera imagens noturnas dispersas; a noite, cenário obsidiante da poesia de Pierre Reverdy, parece assumir agora a condição de uma vida sem remissão.

Já 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 espalha 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.

O poema que Vieira oferece a Lautréamont desvela ainda, e por outro lado, as suas próprias convicções ou obsessões a respeito da poesia *tout court* ou do conjunto da sua própria obra. Inspirados ou não pelo *magnum opus* de Isidore Ducasse, os poemas “*Malae tenebrae*”, “Filme de terror” ou “*Sabbat horribilis*” desenvolvem o pesadelo e a insónia esboçados em “Lautréamont, digo Conde”; aliás, desde “Touro onírico” 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 (VIEIRA, 2006, p. 21). 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-leitor nas palavras dos outros, questão que atormenta sobretudo o herói pícaro e proteico do romance *No Inferno* (de 1999).

São amplas e variadas as zonas de contacto entre a poesia de Arménio Vieira e a tradição simbolista e surrealista francesa. Elas incluem o gosto pelo poema em forma de entrada de dicionário; a invocação do poder sugestivo da palavra poética; a crença em certas formas não-verbais da poesia; 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, enfim, a percepção de que no corpo e no espírito do poema podem confluír as palavras do louco ou do profeta.

Em Arménio Vieira, contudo, a tradição simbolista e surrealista parece agir num plano mais programático ou conceptual do que propriamente expressivo: as homenagens aos vates da Gália e às suas teses solipsistas ou libertárias são produzidas num registo estilístico que, salvo raros momentos, pouco devem a essas duas escolas artísticas. Serão exceções os casos de “Quiproquó”, onde sucessivos quiasmos desconcertam um mundo de atributos comutados; de “Canto final ou agonia de uma noite infecunda”, uma viagem onírica ao inferno da insónia; ou de “O revolucionário”, 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 dá graças a Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Apollinaire, Éluard ou Léo Ferré.

## **5. A poesia de João Vário e o caso de *Exemple Restreint*.**

A aprendizagem francesa de João Vário começou cedo na sua formação. No Liceu do Mindelo, que frequenta desde 1949, ouve as lições de António Aurélio Gonçalves sobre literatura europeia e, em particular, as obras de Flaubert, Baudelaire ou Mallarmé. Nas férias do verão de 1956, com o liceu concluído, causa-lhe profunda impressão a leitura de *O Estrangeiro*, de Albert Camus; no ano seguinte, lê também os surrealistas franceses. Entretanto, produz a sua juvenília, que surge em *Horas sem Carne* epigrafada por um dístico de “Le Lac”, de Alphonse de Lamartine: « Eternité, néant, passé, ombres abîmes/ que faites-vous des jours que vous engloutissez? ». Através deste poeta, anuncia-se uma consciência

angustiada pela ação devastadora do tempo; a condição humana investigada em *Horas em Carne* encontra aliás outra formulação lapidar no mesmo Lamartine: « L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux ». Já a ficção de Camus apresenta um modelo singular de reação ao desaparecimento da mãe. Em Vário, mas de modo assaz distinto, é a imagem do pai morto que – conforme veremos – induz o axial *Exemple Restreint*. Edipiana em *O Estado Impenitente da Fragilidade*, mitificada nos dois *Livros de Notcha*, recordada com mágoa e com ternura nas entrevistas de Vário ou nas epístolas de Tiofe, esta figura paterna acompanha nos diferentes *Exemplos* – no *Relativo*, no *Dúbio*, no *Próprio* – a galeria familiar de um Anteu que desprezou a água da secura crioula e foi por isso lançado por Minos no círculo dantesco da Caína: “Teríamos esquecido algum voto ou promessa ou lei inviolável?” (VÁRIO, 2000, p. 177).

Em 1961, com parte do *Exemplo Geral* já em construção, e estudando Medicina em Coimbra, João Vário lê Saint-John Perse (que na primeira epístola de Tiofe, de 1974, surge ao lado de Camus na lista dos seus autores preferidos) e dirige o número único de *Êxodo*. O “Texto 1” desta revista, que enuncia um programa poético de propósito cosmopolita, desvela com clareza as duas grandes tradições que formam João Vário: a de língua inglesa, onde pontifica o barroquismo culturalista de Eliot e Pound; e a de língua francesa, da qual, além de Perse, se destacam poetas como Paul Valéry e Paul Claudel; do *thesaurus* gaulês são ainda salientados os romancistas e filósofos existencialistas – Sartre, Simone de Beauvoir, Malraux, Merleau-Ponty, de novo Camus<sup>3</sup>. Finalmente, se neste “Texto 1” de *Êxodo* se afirma que “os romancistas mais importantes do segundo quartel do século XX são de língua francesa”, acrescenta-se ainda que “a filosofia existencialista é talvez a mais importante da história, pelas suas implicações humanas” (VÁRIO, 1961, p. 1).

Os dois *Exemplos* de Vário escritos em francês foram publicados num volume comum, em Antuérpia, no ano de 1989. Mas a sua redação é muito anterior. O primeiro, *Exemple Restreint*, data de 1969; o segundo, *Exemple Irréversible*, de 1974 e 1975. As anotações que se seguem dizem respeito apenas ao *Exemple* de 1969, que ocupa um lugar muito importante na sequência do *corpus* fundamental de João Vário.

Escreveu Osvaldo Manuel Silvestre, na antologia dos *Exemplos* por si organizada, que “o poema e a poesia de João Vário transitam sem problemas de maior para o idioma francês” (2013, p. 301). E é um facto que todo o estilo deste poeta – o léxico, a sintaxe, as obsessões temáticas, os processos meditativos – está presente nos dois *Exemplos*. Vário refere-se ao poder das metáforas (num texto sobre Jorge Carlos Fonseca) e aos *signos dominantes* de cada



autor singular: aquele tropo e este traço de um *idioleto* (como diz Dowe Fokkema) são absolutamente transversais às duas línguas usadas por Vário. A questão da intervenção da oralidade, por exemplo, também não será diferente nas duas línguas: são ambas segundas, aprendidas na escola e nos *corpora* literários, filosóficos ou científicos.

Assim, a questão de João Vário é com a linguagem e as suas possibilidades ontológicas, e não tanto com o idioma adotado. Não se lhe põe a questão da tradução, por exemplo. Cita-se com o mesmo à-vontade nas línguas originais ou em traduções e adaptações. Esta perspectiva torna-o, de certo modo, alheio à chamada hipótese Sapir-Whorf, no sentido em que a mudança de língua não desloca ou não emenda a sua *visão do mundo*. Mas podemos também considerar que Vário se move apenas entre as grandes línguas literárias da Babel contemporânea. Seja como for, a questão particular da Língua parece subsumir-se nesta obra na questão geral da Linguagem e das suas possibilidades comunicativas, ontológicas ou genésicas.

*Exemple Restreint* é o terceiro livro na sequência dos *Exemplos*. Se Vário afirma algures que projetou todo o seu dodecateuco por meados dos anos 60, o certo é que as motivações (mais ou menos imediatas) de alguns destes livros, tal como vieram a ser realizados, apenas viriam a ocorrer alguns anos após os seus anos de convívio em Lisboa e de solidão em Paris. Justamente, a circunstância da morte do pai, origem primeira do *Exemple* em apreciação, não poderia constar desse projeto original.

Mas o caso pessoal do *Exemple Restreint* não afeta a plena afirmação da sua arte poética. Como se pode ler no próêmio do *Exemplo Próprio*, a vida do autor ou a fábula dos dias fornecem amiúde a matéria original da reflexão que se pretende ontológica e, portanto, universalmente válida. Vejamos então, servindo-nos das suas palavras, as circunstâncias que movem o primeiro livro em francês de João Vário: « [*Exemple Restreint*] est parcouru par des lamentations de l'exil et le chagrin provoqué par la mort du père de l'auteur, ayant comme toile de fonds, dans un mélange discret de tristesse et de rage contenues, des échos des atrocités de la lutte de libération en Afrique lusophone » (VÁRIO, 2000, p. 375)<sup>4</sup>.

O terceiro livro da série exemplar irá retomar, portanto, as linhas temáticas fundamentais dos dois anteriores: a morte figurada em Caim, o “irmão morto”, presença obsidiante do *Exemplo Geral*; além do “caminho do exílio”, inaugurado nas Portas de Ródão, e da dolorosa “libertação das nossas cidades do sul”, narradas no *Exemplo Relativo*. Em concordância com a sua conceção de poesia, que “escolhe a metáfora” em detrimento da “ciência política” (como ensina o prefácio ao *Exemplo Precário*), não encontraremos porém

em Vário esse veemente discurso bélico que, na pena de Timóteo Tio Tiofe, nos propõe *O Primeiro Livro de Notcha*.

Assim, são os temas da *morte* e do *exílio* que confluem no *Exemple Restreint* numa versão agora revista, digamos, pela afetação mútua destas duas instâncias existenciais. Atentemos agora em alguns modos dessas metamorfoses, começando pelas reflexões sobre a finitude humana propostas nestes livros.

Os postulados ontológicos de Vário são, em geral, obscuros ou enigmáticos, e a crítica – desde um José Blanc de Portugal, logo em 1966, a Silvina Rodrigues Lopes, nos nossos dias – não tem deixado de assinalar este facto. Vastas zonas de intensa ininteligibilidade parecem acentuar-se no *Exemplo Geral*, no *Exemple Restreint* ou no *Exemplo Maior*. Apesar desta dificuldade comum, será justo dizer que a afirmação ontológica da morte presente no primeiro dos *Exemplos* deve muito às reflexões expendidas por Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (um título aliás citado no corpo do poema). Aqui, o ato de *pensar a morte* parece remetê-la inevitavelmente para um plano sempre diferido – e por isso de certo modo estranho ao sujeito cognoscente. A reflexão sobre a morte instaura uma cisão entre o *sujeito* e essa *coisa* que, por nós *designada*, só podemos observar nos outros, pois nunca fará parte da nossa própria *experiência de vida* (ou haveria contradição nos termos). Tomada em abstrato, a morte encontra aliás em *Exemplo Geral* uma eventual perspectiva de remissão que não passa já pelo signo transcendente da cruz (agora “a menor das promessas”), mas se escuda na possibilidade de perpetuação através da obra artística – um símbolo de natureza imanente que o *Exemplo Geral* viria instituir com grave solenidade.

A transição para uma diferente percepção emotiva da morte, que irá consumir-se em clave trágica no *Exemple Restreint*, parece assomar já no *Exemplo Relativo*, em particular nos versos em que o narrador se consente “preso das lágrimas de Apolodoro” (VÁRIO, 2000, p. 77). Lembremos que, nos relatos platónicos da morte de Sócrates, parafraseados na abertura do Canto Terceiro deste livro, o comportamento de Apolodoro vem perturbar a tentativa de pensar a morte com absoluta lucidez e sobriedade (conforme anotou também Emmanuel Levinas). A angústia da tragédia pessoal, no entanto, sobrevém apenas no *Exemple Restreint*<sup>5</sup>.

O registo imagético e os modos retóricos adotados neste livro parecem confirmar o abandono (pelo menos parcial) dos mais ostensivos processos reiterativos e experimentais de *Exemplo Geral*. Por outro lado, o esgaçamento imediato dos fios narrativos por vezes vislumbrados à superfície do discurso, fruto da permanente ambiguidade lexical e das abruptas mudanças das paisagens textuais e humanas, mantêm estas lamentações cativas dessa

“sílabas ubíquas” e desse “grão monótono” que amiúde exasperam o leitor dos *Exemplos* de Vário.

O esclarecimento de certas dificuldades *contingentes* – na terminologia de George Steiner – constitui uma etapa fundamental da inquirição dos *Exemplos* de Vário. Por economia de espaço, consideraremos apenas a matéria de língua francesa<sup>6</sup>. E entramos nela pela via da tradução, nos envios a Nazim Ikmet e a Alfredo Guisado.

Do poeta turco, durante anos exilado na Rússia, cita-se, em língua francesa, uma carta ao filho – « Peut-être la dernière lettre à Memet » – que exprime a defesa de certa fraternidade de teor marxista e a esperança no progresso e na felicidade futura da grande família humana. Se recordarmos o motivo de *L'Étranger*, de Camus, e da “Lettera alla madre”, de Quasimodo, igualmente citada por Vário, perceberemos a intrincada rede de relações entre pais e filhos estabelecida no *Exemple Restreint*. E se é com a morte dos *outros* que aprendemos a verdade fundamental do nosso ser, como ensina Martin Heidegger (na abertura de *Ser e Tempo*), não há *outros* que nos sejam mais próximos e afins do que os nossos pais.

O verso de Alfredo Guisado constitui, por seu lado, uma raríssima exceção no panorama geral da ausência da literatura portuguesa nos *Exemplos* ou nos *Exemples*<sup>7</sup>. Talvez não por acaso, é no seu primeiro *Exemple* que o poeta cabo-verdiano se permite citar na língua portuguesa: escrevendo em francês, estava já cumprida a fuga à mesquinha canga lusitana. Acontece, entretanto, que este raro verso português – “ E, se choramos, chove-nos a alma” (VÁRIO, 2000, p. 318) – lembra inevitavelmente o dístico (e o poema) de Paul Verlaine que será ainda mote de Camilo Pessanha: « Il pleur dans mon cœur/ Comme il pleut sur la ville »...<sup>8</sup>.

Dizia João Vário a Danny Spínola (em 1998): “Como qualquer poeta que, com alguma ambição e pertinência, hoje escreve, não descuro as técnicas do verso que os meus predecessores desenvolveram e aperfeiçoaram – simbolistas, surrealistas, expressionistas, entre outros” (VÁRIO, 1998, p. 107). Sobre Gottfried Benn, em particular, lê-se no *Exemplo Coevo* que se trata de um “poeta que ouvimos melhor que os mais,/ dividido, como nós que ele é” (Vário 2000: 441): dividido, entenda-se, entre a arte da poesia e as ciências médicas. Mas o nosso escopo situa-se no Simbolismo e no Surrealismo franceses. Arthur Rimbaud – um dos mestres de Arménio Vieira, como vimos – oferece à ode final de *Exemple Restreint* um postulado não distante do pessimismo antropológico de Gottfried Benn: “Ah il s’agit surtout de mitiger l’affliction/ car l’homme a fini, l’homme a joué tous les rôles” (VÁRIO,

2000, p. 329). Mas antes do homem findar houve François Villon – com quem, por sua vez, irão findar estas notas sobre o dialogismo francófono de *Exemple Restreint*.

Vário faz uso de elementos narrativos da biografia de François Villon, referindo o Châtelet onde Guy Tabarie o terá denunciado; e lança mão da matéria verbal de « L'Épitaphe de Villon en forme de ballade » (ou “Balada dos enforcados”), em particular da sua primeira estrofe. A compaixão pelos enforcados é ali justificada por essa condição que a todos afinal pertence: o impiedoso desaparecimento do *corpo* e da *memória* que a morte e o tempo irão determinar.

Ora a necessidade homérica e universal de preitear os mortos, de respeitar o cadáver e cumprir os rituais fúnebres – e *Exemple Restreint* inscreve-se de forma particular na grande “arte funerária” anunciada no *Exemplo Geral* –, também presente nos versos de François Villon, pode ver-se reiterada numa oblíqua referência a Elpenor: na mesma estrofe em que o sujeito poético afirma peregrinar « sur les pas d’Ulisses », surge a enigmática pergunta: « Qui a porté ce scandale jusqu’au toit du palace? » (VÁRIO, 2000, p. 303). Tratar-se-á do palácio de Circe, de onde caiu Elpenor, morrendo sem exéquias, conforme se relata nessa catábase de Ulisses recordada por Ezra Pound no primeiro dos *Cantos*?

Mas que sabemos nós afinal, pobres leitores? A poesia de João Vário é muitas vezes um enigma. Os versos com que termino citam Ezra Pound, em inglês, e ecoam talvez, nos versos franceses, certas reflexões desse “tailleur de Pierre de Saint-Point” que pôde sobreviver à morte física de Alphonse de Lamartine. Ouça-se enfim o seu lamento cosmopolita e caboverdiano:

Oui, éloignés du pays natal  
nous n’avons pas vu le catafalque du père.  
Cependant, les six pieds de terre que nous n’avons pas  
regardés ni touchés  
sont là sous nos souliers  
et la poussière à nous se dissout peu à peu  
dans ces six mesures de terre  
this faint connections between criminality and calamity  
comme nous aurions porté le catafalque lui-même,  
regardant une seule fois son bois  
pour que ce qui est en nous  
de plus grand échappe à la dissolutions.  
Our mind his full of sorrow, who will know of our grief?<sup>9</sup>

#### **Referências:**

*ContraCorrente: revista de estudos literários e da cultura* / número 7 (2015.2) / p. 136-149

ALMADA, José Luís Hopffer C. “*Estes poetas são meus. Algumas reflexões sobre a poesia cabo-verdiana, nos trinta anos da independência nacional*”, in *Cabo verde: 30 Anos de Cultura (1975-2005)*. Praia: Ministério da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 201-277, 2005.

CARDOSO, Pedro. “*Profissão de Fé*”, in *Sonetos e Redondilhas*. Porto: Edição de Autor, p. 7-11, 1934.

CHORA, Dina. “*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, 2008.

FONSECA, Jorge Carlos. “*E o crime sempre nos meus braços...*”, entrevista por Clarissa Rodrigues. *Artilheira*, Praia, Ano VIII, n.º 29-30, maio/junho de 1999, p. 14-17, 1999.

FONSECA, Mário. *Mon Pays Est Une Musique*. Edição do Autor: Nouakchott, 1996.

FURTADO, Tuna. “*L’odoriférante évidence de soleil, qu’est une orange* ou a Poesia Como Instância do Remorso”. *Latitudes – Cahiers Lusophones*, Paris, n.º 12, setembro de 2001, p. 33-39, 2001.

GONÇALVES, António Aurélio. *Ensaaios e Outros Escritos* (org. e apres. Arnaldo França). Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

LABAN, Michel. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

LOPES, José. “*Ainda os nossos poetas*”. *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, Praia, n.º 36, setembro de 1952, p. 9-10, 1952.

LOPES, José Vicente. “*Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana (Conclusão)*”. *Ponto & Vírgula*, Mindelo, n.º 17, dezembro 1987, p. 24-33, 1987.

LOPES, José Vicente. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*. Praia: Instituto Camões/Centro Cultural Português, 1996.

SAÚTE, Nelson e SEPÚLVEDA, Torcato. “*A Nova Literatura Cabo-Verdiana – O Tempo dos Iconoclastas*”. *Leituras*, suplemento do jornal Público, Lisboa, n.º 1954, 15 de julho de 1995, p. 1-4, 1995.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. “*Apresentação de um poeta errante*”, in João Vário, *Exemplos*, sel. e posf. Osvaldo Manuel Silvestre. Lisboa: Tinta-da-china, p. 287-303, 2013.

VÁRIO, João. “*Texto 1*”. *Êxodo*, Coimbra, n.º 1, p. 1-3, 1961.

\_\_\_\_\_. “Uma entrevista possível (concedida) a Daniel Spínola”. *Pré-Textos* – Revista de Arte, Letras e Cultura, Praia, dezembro de 1998, Associação de Escritores Cabo-Verdianos, p. 105-112, 1998.

\_\_\_\_\_. “Veem-se caras mas não se veem corações. (No lançamento de *Porcos em Delírio*)”. *Artiletra*, Praia, Ano VIII, n.º 29-30, maio/junho de 1999, p. 18, 1999.

\_\_\_\_\_. *Exemplos* – Livros 1-9. Mindelo: Edições Pequena Tiragem, 2000.

VIEIRA, Arménio. *Mitografias*. Mindelo: Ilhéu Editora, 2006.

<sup>1</sup> Doutor em Letras (Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino) pela Universidade de Coimbra. Membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Membro colaborador do Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira.

<sup>2</sup> Sobre Rimbaud e os seus companheiros, há pelo menos dois textos em *O Poema, a Viagem, o Sonho* (“A tradução do informe, eis o ofício de Satã” e “Um homem novo, uma mancebo quase imberbe”); e outros tantos nas *Derivações do Brumário* (“Como Rimbaud, desregra os teus múltiplos sentidos” e “Há dois Rimbauts, porventura só um”: aquele que explora filões novos na poesia e aquele que se entrega à quimera do ouro).

<sup>3</sup> Anote-se, a este propósito, que Eliot estuda e cita Baudelaire em “The Lesson of Baudelaire” (1921) e em *The Waste Land* (1922), respetivamente, e que traduz (em 1930) o *Anabase* de Perse – um livro provavelmente citado no *Exemple Restreint*, em particular na referência a certa “Grand age”.

<sup>4</sup> “[*Exemple Restreint*] é percorrido pelas lamentações do exílio e do sofrimento causado pela morte do pai do autor, tendo como pano de fundo, numa mescla discreta de tristeza e de raiva contidas, os ecos das atrocidades da luta de libertação na África lusófona” (tradução minha).

<sup>5</sup> A nótula crítica que o autor acrescenta a *Exemple Restreint* aproxima as experiências do exílio e da orfandade adulta. Aqui, a mesma ocorrência trágica pessoal reinscreve em profundidade emocional e ontológica o tema do exílio já explorado no *Exemplo Relativo*. A distância que separa o autor dos seus familiares – e agora do pai morto que exige as devidas exéquias – agrava essa *Angst* do exílio experimentado num mundo sem lugar onde pousar a cabeça: “« Aucun paradis tranquille pour l’homme sur cette terre »” (Vário 2000: 307). Aquilo que no *Exemplo Relativo* se apresentava como um exílio de motivação política – e propiciador, apesar de tudo, de uma aprendizagem científica e artística euforicamente cosmopolita –, converte-se no *Exemple Restreint* no drama existencial desse Nemo apátrida e íntimo de Arménio Vieira ou desse não menos estranho Meursault concebido por Camus.

<sup>6</sup> Anoto apenas dois outros exemplos, oriundos do latim e do italiano. As recordações de Ovídio que invadem aquele que se demora no átrio dos gentios sublinham a figura do *exilado* político e a causa (comum aos dois poetas) das *lamentações* que percorrem o cântico cabo-verdiano: « et nous restions sur les marches des temples/ envahis par le souvenir d’Ovide » (Vário 2000: 306). Já as duas citações de Salvatore Quasimodo acompanham outros tantos veios temáticos de *Exemple Restreint*. A que assiste a filiação pessoal, recolhida na “Carta à mãe”, de *A Vida Não é Sonho*, reproduz a prece egípcia da epígrafe do livro: que a morte, piedosa e pudica, não atinja (ainda) os velhos pais. A que assiste o conflito armado, recolhida no “Homem do meu tempo”, de *Dia após Dia*, lamenta a ocorrência e a permanência da guerra desde esse (não tão longínquo) tempo humano “da pedra e da funda”.

<sup>7</sup> A este propósito, Osvaldo Silvestre (2008: 631) cita a locução “Ah tudo é triste quando a alma não é escassa!”, que ecoa o dístico hoje proverbial de Fernando Pessoa.

<sup>8</sup> Note-se porém que, relativamente a essa “deuil sans raison” gravada no poema francês, o pranto de Vário pela morte do pai terá de ser, parafraseando o “Texto 1” de *Êxodo, de antes de Paul Verlaine* – e desse “sofrimento sem causa” (também) considerado nas páginas estéticas de Fernando Pessoa.

<sup>9</sup> “Sim, afastados do país natal/ não vimos o catafalco do pai./ No entanto, os sete palmos de terra que não/ vimos nem tocámos/ estão aqui, sob os nossos pés./ e o pó em nós se dissolve pouco a pouco/ nestas sete medidas de terra/ esta vaga conexão entre criminalidade e calamidade/ como teríamos transportado o próprio catafalco/ vendo uma só vez as suas tábuas/ para que aquilo que há em nós/ de maior escape à dissolução./ A nossa mente está enrustecida, quem saberá da nossa mágoa?”. (Uso nos versos ingleses as traduções de José Lino Grünwald e Guler Cunha, respetivamente. Agradeço a Isabel Silva a ajuda preciosa na tradução dos versos franceses).