

Exemplo barroco: *o paradigma poético de João Vário*

Rui Guilherme Gabriel
CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ABSTRACT

João Vário, considered to be the “inventor” and the “master” of the currently prevailing poetic paradigm in Cape Verde, defined himself in different occasions as a “baroque” poet. The complexity of the metaphoric and obscure language he used to investigate themes such as death, exile, or the tragic condition of his time justifies the identification of João Vário with the Baroque of the 17th century and, in particular, with some neo-baroque aspects of modern poetry.

Keywords: João Vário, neo-baroque, aesthetic paradigm, Cape Verde.

João Vário, considerado o ‘inventor’ e o ‘mestre’ do paradigma poético hoje dominante em Cabo Verde, definiu-se em diferentes ocasiões como poeta ‘barroco’. A complexidade da linguagem metafórica e muitas vezes obscura com que investigou os temas da morte, do exílio ou da condição trágica do seu tempo justifica a identificação de João Vário com o Barroco seiscentista e, em particular, com alguns atributos neobarrocos da poesia moderna.

Palavras-chave: João Vário, neobarroco, paradigma estético, Cabo Verde.

O paradigma João Vário na poesia de Cabo Verde

A periodização da literatura cabo-verdiana hoje adoptada nos programas escolares oficiais – e a que atribuo aqui, por esse motivo, um estatuto canónico – segue um modelo sugerido por Manuel Ferreira desde 1959 e estabelecido por Pires Laranjeira em 1995. Nela se compreendem seis períodos: dois deles, o da *Iniciação* e o *Hesperitano*, são anteriores a *Claridade*; os dois seguintes, o *Claridoso* e o da *Cabo-Verdianidade*, respeitam ao ciclo de vigência desta revista; e os dois últimos, da *Universalização* e da *Consolidação*, correspondem à sua posterior superação. A generalidade dos críticos cabo-verdianos, por sua vez, tem balizado os diferentes períodos a partir do eixo claridoso, estabelecendo portanto, mesmo quando sugere fases intermédias, um *antes* e um *após* a revista do Mindelo¹. Assim, teríamos um primeiro momento *Clássico*, um segundo *Claridoso* ou da *Cabo-Verdianidade* e um terceiro *Universalista*. Para efeitos desta periodização tripartida, servem os anos do aparecimento de *Claridade*, 1936, e o da Independência do país, 1975; ou então, coincidindo parcialmente com Pires Laranjeira, o termo inicial do período Universalista é antecipado para 1966, ano da publicação de *Exemplo geral*, de João Vário. A mudança do gosto operada a partir deste livro, ainda quando recorrendo a diferentes *soluções de continuidade*, foi tão demorada e controversa quanto profunda e intensa; e quando, já em 2001, João Vário reconhece a evidência de que muitos cabo-verdianos haviam entretanto começado não apenas a aceitar, como a praticar o seu tipo de poesia, pode então concluir: “Em suma, mudou-se o paradigma” (Tiofe, 2001, p. 303)².

A importância deste poeta e o acerto do julgamento sobre a sua própria obra foram entretanto reiterados por diferentes leitores cabo-verdianos e portugueses. Assim, e por exemplo: José Vicente Lopes, depois de propor, em 1986, “a sua reabilitação dentro do nosso moderno panorama poético” – porque, afinal, “a antecipação é uma das funções da arte” (Lopes, 1986, p. 21) –, irá servir-se das categorias propostas no *ABC of reading* de Ezra Pound para definir João Vário como *inventor* e *mestre* da poesia do seu país: “Por um lado porque ‘inventa’ e lega uma estética para Cabo Verde e por outro porque, finalmente, começam a surgir continuadores seus. [...] Vário tornou-se um elemento fundamental do cânone cabo-verdiano”; por isso, acrescenta, o autor de *Exemplos* era aquele que, no Arquipélago, estava “em melhor posição de alcançar o Prémio Camões” (Lopes, 2005, p. 5). Francisco José Viegas, que tinha também em João Vário o seu “eterno candidato africano ao Prémio Camões”, considera-o “um dos maiores poetas da Língua Portuguesa” (Viegas, 2007), assim como Osvaldo Manuel Silvestre, para quem João Vário, como se lê na contracapa do volume *Exemplos. Livros 1-9*, é igualmente “um dos grandes

¹ A configuração desta tese foi esboçada na conferência “As origens da literatura cabo-verdiana” (1976), de António Aurélio Gonçalves, no que se refere à recuperação da literatura pré-claridoso; e em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1977), de Manuel Ferreira, que, a partir da revista *Raízes* e dos *Jogos florais 12 de Setembro – 1976*, prevê a afirmação futura de uma literatura pós-claridoso.

² Usando o mesmo conceito, oriundo da teoria das revoluções científicas proposta por Thomas Khun, José Vicente Lopes afirma que João Vário escreve “em clara contracorrente ao paradigma ou matriz claridoso” (Lopes, 2005, p. 3). Um longo ensaio de José Luís Hopffer C. Almada, publicado nos jornais *A Semana* e *Liberal* entre os meses de Fevereiro e Abril de 2008, tem por título “Alguns marcos da emergência de novos paradigmas na poesia cabo-verdiana contemporânea”.

escritores contemporâneos de língua portuguesa”. José Luiz Tavares, sem dúvida o mais importante poeta da nova geração, afirma o seguinte: “A densa rede de referências que cruzava a sua obra, o conseguimento maior das suas propostas textuais, [...] alcandoraram-no, na minha veemente opinião, à condição de maior poeta cabo-verdiano de todos os tempos” (Tavares, 2007).

Apesar deste diagnóstico eufórico, diz-nos Pires Laranjeira na recente apresentação de *Cidade do mais antigo nome* (o último título de José Luiz Tavares):

Alguns [...] autores permanecem secretos [...] devido a condicionalismos que não interessa aqui analisar: publicaram em edições de autor, escolheram alhear-se dos circuitos mundanos da cultura, ocultaram-se atrás de pseudónimos, os seus discursos literários não coincidiam com o “espírito de época”, talvez porque eram desmesuradamente extensos, densos ou desbocados e deslocados dos hábitos de recepção, entre tantas possibilidades. [...] Exemplos? O português João Pedro Grabato Dias, o poeta angolano João-Maria Vilanova e o cabo-verdiano João Vário. (Laranjeira, 2010, p. 36)

É João Vário, portanto, o nome maior da poesia cabo-verdiana das últimas décadas – e o precursor exemplar do paradigma poético actualmente dominante. Como poderá explicar-se, nesse caso, “a sua nula ou escassa divulgação” e o facto consequente de permanecer “desconhecido do grande público, inclusive [...] no seu próprio país” (Lopes, 2005, p. 5)? Julgo que duas circunstâncias fundamentais têm contribuído para o adiamento da recepção alargada de João Vário. A primeira, talvez já aqui sugerida, tem que ver com a “doutrina dos estudos africanos” inscrita nos “textos fundadores” de Russel G. Hamilton ou Manuel Ferreira. Segundo Osvaldo Manuel Silvestre, que estou citando, essa doutrina pretendeu “acompanhar, solidariamente, os processos de emancipação dos povos africanos”; deste modo, “o devir histórico da recepção crítica dos *Exemplos* de Vário” torna-se um dos mais evidentes exemplos das “limitações” e “efeitos danosos” desse quadro teórico altamente politizado, no qual não havia, para a obra de João Vário, “um lugar reconhecível, mas apenas uma absoluta exterioridade” (Silvestre, 2008, p. 631). Teria sofrido João Vário, portanto, um golpe de desmemória semelhante àquele que atingiu João Pedro Grabato Dias, conforme recordam Eugénio Lisboa ou Pires Laranjeira, ou M. António, em Angola, cuja marginalização David Mestre e Francisco Soares vieram depois corrigir³.

O outro motivo por que a poesia de João Vário tem gerado poucos leitores e poucos discursos críticos será, sem dúvida, a sua natureza *complexa, metafísica* e *barroca*. Sei que estes três adjectivos, assim reunidos, podem parecer mera enumeração da mesma propriedade que dificulta a leitura dos *Exemplos*; mas este ensaio pretende, precisamente, contribuir para a distinção dessas três propriedades de João Vário e discutir, em particular, a possibilidade de

³ Quando surge *Exemplo geral*, apenas Amândio César, um crítico alheio à corrente dominante, reconhece nele um “livro invulgar e raro” e classifica João Vário como “o poeta cabo-verdiano com maior conteúdo de novidade formal e ideológica”; conclui então: “Caminho novo não só na poesia do Arquipelago? Sem dúvida” (Cf. *Novos parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1971, p. 26). Situando João Vário no sistema literário português, António Ramos Rosa considera que *Exemplo geral* “constitui, maugrado os seus excessos verbais, uma interessante tentativa de renovação que se insere numa linha de poesia intelectual levada às suas últimas consequências” (Cf. *Líricas portuguesas. Quarta série*, selecção, prefácio e notas de António Ramos Rosa. Lisboa, Portugalíia Editora, 1969, p. 147).

implicar a sua poesia numa *estética barroca*. Antes disso, porém, julgo ser útil apresentar muito brevemente algumas coordenadas da formação científica e artística de João Vário.

Apresentação breve de João Manuel Varela

Na sua juventude, João Manuel Varela (Mindelo, n. 07-06-1937, m. 07-08-2007) frequentou o Liceu Gil Eanes, em São Vicente, onde foi aluno dos escritores Baltasar Lopes da Silva e António Aurélio Gonçalves. Estudou depois nas Faculdades de Medicina de Coimbra e Lisboa, cidades em que conheceu, entre outros, José Blanc de Portugal, Herberto Helder e Ruy Belo. Licenciou-se em 1964 e doutorou-se em 1985, em Neuropsiquiatria, na Universidade de Antuérpia, cidade onde viveu mais de trinta anos. Trabalhou entretanto em investigação em Lovaina, Paris, Amsterdão, Estrasburgo, Luanda ou Maseru. Regressou definitivamente a São Vicente em 1998, onde foi professor de Citologia e Fisiologia Celular no Instituto Superior de Engenharia e Ciências do Mar e dirigiu a revista *Anais* (1999-2001), da Academia de Estudos de Culturas Comparadas.

Varela assinou a sua obra literária com os nomes João Vário, Timóteo Tio Tiofe e Geunzim Té Didial. Como João Vário, estreou-se em 1958, com *Horas sem carne*, livro prontamente recusado pelo autor. No número único da revista *Êxodo* (Coimbra, 1961), por si dirigida, surge o “Canto I” de *Exemplo geral* (1966), primeiro da série de nove volumes que vieram a constituir, à maneira de Walt Whitman ou Roberto Juarroz, a obra única deste poeta. No “Texto 1” da mesma revista, João Vário apresenta um programa poético a cumprir na língua portuguesa e que seja, simultaneamente, herdeiro da grande poesia narrativa e reflexiva ocidental (de Homero e Dante a Pound, Eliot ou Perse) e parceira da filosofia coeva (de Heidegger a Merleau-Ponty ou Sartre). Os escritores portugueses que, nesta fase, mais interessam a João Vário são Teixeira de Pascoas, Fernando Pessoa, José Blanc de Portugal, Jorge de Sena, António Gedeão, Fernando Echevarría, Herberto Helder e Pedro Tamen. O projecto da vida literária de João Vário viria a cumprir-se (parcialmente)⁴ no volume *Exemplos. Livros 1-9*, uma reunião publicada em 2000. Além de *Exemplo geral*, “sobre a morte”, compreende os *exemplos Relativo* (1968), “sobre as cidades, as mulheres, um certo Ocidente”, *Dúbio* (1975), “sobre a predestinação”, *Próprio* (1980), “sobre a cidadania, a nacionalidade”, *Precário* (1981), “sobre os ‘desvios totalitários’ do poder”, *Maior* (1985), sobre as noções de “pausa” ou “intermitência”, *Restreint* (1989), sobre o exílio e a morte do pai, *Irréversible* (1989), “sur l’approche de la quarantaine”, e *Coevo* (1998), “sobre os acontecimentos ocorridos no ano do nascimento do autor” – vésperas do Holocausto.

As expectativas da sua geração, empenhada na libertação nacional e responsável pelos governos do novo país, estimulam a criação de *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha* (1975 e 2001), dois longos poemas, atribuídos a Timóteo Tio Tiofe, sobre os problemas específicos de Cabo Verde. Acentuando

⁴ Anunciados pelo autor, permanecem inéditos dois volumes escritos em inglês, *European Example* e *American Example*, e o último da série, *Exemplo Cheio*, ao qual se refere já em 1980, no “Canto Segundo” de *Exemplo Próprio*, e a propósito do alto preço do exílio ocidental: “No livro duodécimo a este tema volveremos” (Vário, 2000, p. 166).

o pendor narrativo dos *Exemplos*, com estes partilham o pendor reflexivo, bíblico e erudito, acrescentando-lhes porém a temática nacionalista de feição épica, também traduzida em longas enumerações, citações e colagens de dados da geologia, da história, da política, da cultura ou do raso quotidiano do Arquipélago.

O último nome literário criado por João Manuel Varela é G. T. Didial. Autor de um romance único, *O estado impenitente da fragilidade* (1989), e dos dois livros que reúnem os *Contos de Macaronésia* (1992 e 1999), Didial realiza a síntese das dimensões ontológica, filosófica e ética de João Vário e da esfera das relações sociais próprias de Timóteo Tio Tiofe. O seu romance reactualiza o episódio bíblico de Abraão e Isaac na memória de um Cabo Verde sujeito à miséria antropofágica (como se leu em *Famintos*, de Luís Romano) para reflectir longamente sobre o tema do perdão ou da absolvição, reelaborando assim em “As Recordações de Isaac” (romance *in progress* de Juga, o protagonista) a narrativa das fomes cabo-verdianas. A diegese abre-se, porém, à velha Europa urbana e cosmopolita, da tradição e da erudição culturais e das noites libertinas, por onde deambulam Juga e o confidente Pedro, Eduarda e Ethiam, amantes, esta dedicada ao Grupo CoBrA, ou Jalanga, o médico amigo que promove a remissão do Abraão crioulo. As personagens de Didial, incluindo as dos *Contos de Macaronésia*, “existem sobretudo como interpeladoras do destino e dos meandros que o mesmo tece nas relações entre o Transcendente e o Homem” (Almada, 2007, p. 5). O universo diegético criado nesta última fase da produção literária do autor, marcado pela diluição das “fronteiras de separam diferentes submundos – o natural e o transcendente; o popular/tradicional e o erudito/científico; o passado e o presente; o insular e o extra-insular [...]”, como assinala Ana Salgueiro Rodrigues (2003, p. 57), talvez se aproxime, afinal, dos “contos metafísicos” com que, em plena adolescência, o autor dos *Contos de Macaronésia* se iniciara no ofício da literatura (cf. Tiofe, 2001, p. 150).

Querer ser simples e ter de ser complexo

A propósito das “feições retóricas e barrocas” da poesia épica de Timóteo Tio 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” (Lopes, 1987, p. 29). Ora a *tese* da parcimónia expressiva da poesia cabo-verdiana, razoavelmente aceite pela década de 80, encontrou em Elsa Rodrigues dos Santos o nome de *barbosianismo*. Tematicamente, este barbosianismo teórico (que despreza, aliás, parte importante da lírica de *Claridade*, mesmo se produzida por Jorge Barbosa) traduz o tratamento de “dois elementos – insularidade e criouliidade – [aos quais] se ligam uma série de motivos que formam a idiossincrasia da personagem ilhena”: o mar, a chuva, o evasionsimo, a seca, a fome, etc (cf. Santos, 1989, p. 156). Já para a descrição do padrão linguístico desta estética, será suficiente citar, como a especialista em Jorge Barbosa, alguns versos do poema “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, p. 155).

A antítese do desígnio de Jorge Barbosa foi formulada pelo autor dos *Exemplos* (como por Timóteo Tio Tiofe) em vários dos 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 Tiofe⁵:

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. (Vário, 2000, p. 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. (Tiofe, 2001, p. 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 em seguida, na mesma nota de rodapé que promovo aqui a citação:

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 o nosso 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*, já aqui referido e ao qual voltarei, termina 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,

⁵ Na qualidade de críticos ou ensaístas, os pseudónimos de João Manuel Varela apenas se distinguem na origem dos objectos que analisam: João Vário fala da sua poesia em textos prefaciais aos *Exemplos* e responde a algumas (raras) entrevistas; T. Tio Tiofe é autor das *Epístolas* (ao seu irmão António) e de um curto ensaio sobre a literatura cabo-verdiana; G. T. Didial, enfim, escreve sobre outras literaturas ou outras artes.

desde Homero [...], compõe uma ordem simultânea” (Eliot in Vário, 1961, p. 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 defesa própria, 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 colectiva e civilizacional, quase parafraseada pelo cabo-verdiano:

[...] os poetas na nossa civilização, como existe actualmente, 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 indirecto, para forçar [...] a linguagem para o significado que lhe quer atribuir. (Eliot, 1992, p. 30).

Numa das suas últimas entrevistas, concedida a Daniel Spínola em 1998, João Vário reivindicou para sua poesia “a estupefacção mais barroca possível” – a única capaz de “*semear a sonoridade metafísica*” (Vário, 1998, p. 107, cursivo do autor). O discurso auto-hermenêutico de Vário, como é aqui o caso, desagua amiúde nessa *obscuritas* muito própria dos seus versos (e muito refractária, como vimos, a certa *Claridade* cabo-verdiana). Mas interessa-me agora destacar esta outra forma do poeta cabo-verdiano 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” (Vário, 2000, p. 127); esta “proposta metafísica torna-se – noutro momento – o próprio corpo do poema” (*ibidem*, p. 235); enfim, na sùmula impressa na orelha da contracapa dos *Exemplos. Livros 1-9*, do punho do poeta, diz-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 50 e 60, ou seja, os anos de formação do cabo-verdiano em Portugal. A eles regressamos brevemente, antes de terminarmos com a leitura barroca de algumas estrofes de João Vário.

João Vário e o neobarroco português (anos 50 e 60)

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. Deixo adiada, por agora, a possibilidade de filiar o pendor neobarroco de João Vário nas expressões alemã

e francesa, e atendo-me às duas primeiras.⁶ Aguiar e Silva recorda, em particular, o interesse de T. S. Eliot por John Donne e outros poetas metafísicos (declarado no artigo que acabámos de referir); e lembra a atenção que a geração de 27, com Dámaso Alonso à cabeça, dedica a Góngora (por ocasião do tricentenário da sua morte).⁷ Se estes dois casos despertam nos anos 20, no contexto português é apenas pelas décadas de 50 e 60 que a crítica detecta um pendor *metafísico* e *barroco* nas novas gerações. Creio que a distinção necessária entre estas duas expressões pode escudar-se em critérios cronológicos, linguísticos e ideológicos: o pendor *metafísico*, presente, 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* neo-realistas; o pendor *barroco*, por seu lado, se já germinara na mesma *Távola redonda*, foi assumido nos anos 60 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. 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 João 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 assinou o comentário inserto na contra-capa 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 neo-realista, aproximando-os assim daquele *anti-realismo* com que Dámaso 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” (Lopes, 1992, p. 1108-111). Gastão Cruz, em *A Poesia Portuguesa Hoje*, encontra, por sua vez, “aspectos barrocos” nas obras de Herberto Helder, Jorge de Amorim e o mesmo Fernando Echevarría (Cruz, 1973, p. 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

⁶ A melancolia e a catástrofe pressentidas por Walter Benjamin na *Origem do drama trágico alemão*, a metáfora e a abstracção escolhidas pelos poetas expressionistas – como Gottfried Benn, “poeta que ouvimos melhor que os mais”, lê-se no *Exemplo coevo* – poderão sustentar uma fonte germânica para Vário? Sobre esta e a francesa, recorde-se a seguinte afirmação do caboverdiano, que destaco: “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).

⁷ A lista de nomes cujo estudo João Vário considera necessário, em 1961, para actualizar as “formas de investigação e valoração” da crítica portuguesa começa exactamente por Dámaso Alonso (cujas teses de doutoramento, recordamos, fora dedicada a Góngora). O anti-realismo, as associações metafóricas, a criação de um universo próprio ou a complexidade muitas vezes hermética são as propriedades – um tanto *genéricas*, digamos – que Dámaso Alonso (1978) encontra nas estéticas (neo)gongóricas e que podemos identificar com a poesia dos *Exemplos*.

barroquismo acerca de tal poesia” (Guimarães, 1998, p. 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 “neo-barroquismo da geração que se afirma sobretudo na segunda metade dos anos 50” (Martinho, 1984, p. 18), nomeadamente de Maria Alberta Manéres, Pedro Tamen, Jorge de Amorim, Fernando Echevarría ou Helder Macedo.

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” (Magalhães, 1981, p. 186). Já no prefácio à *Obra inacabada* (2006) de Fernando 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, p. V). Um desses críticos, Fernando J. B. Martinho (in Reynaud, 2006), 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 (in Reynaud, 2006), foi assinalado o seu “barroquismo intenso e dominado, em que se sente o “fogo frio” das tradições gongóricas mais puras da poesia hispânica”. 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 aspecto, 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, p. 59).

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 dialéctico do sistema por vezes [...] a submerge num regime neobarroco concorrente [...]. Mediada pelas atracções simbolista e surrealista, a tendência barroquizante perturba a economia clássica do signo e da representação, por efeito da teatralização da subjectividade 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 recepção 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 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, p. 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 recepção crítica que a rotulou de difícil, obscura, hermética, ininteligível” (idem, p. 249) – ainda que, no caso cabo-verdiano, tal imputação circulasse sobretudo no plano impressivo e volátil da oralidade⁸. Já vimos como o poeta cabo-verdiano recupera um argumento de T. S. Eliot sobre os poetas metafísicos para justificar o óbvio: “escrevo assim porque não posso escrever doutra maneira” (Tiofe, 2001, p. 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, p. 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. Tal parece ser, afinal, o sentido das seguintes palavras de T. Tio Tiofe:

Toda a arte ou literatura que o valha é complexa [...], 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. (Tiofe, 2001, p. 140)

Atributos barrocos em *Exemplo geral* e *Exemplo relativo*

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, p. 85). Consciente deste risco, 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 projecção actual 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:

⁸ 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»” (Tiofe, 2001, p. 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” (Cf. *Obra poética de Ruy Belo. Volume 3*. Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 113).

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 história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objectos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização. (Calabrese, 1998, p. 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,⁹ 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 Osvlado 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*, “definido no estrito plano da expressão” (Carlos, 1999, p. 368). Julgo que os *Exemplos* cabo-verdianos são também portadores de um património *expressivo* que legitima quer a aproximação do seu autor ao barroco seiscentista quer, conseqüentemente, a sua leitura enquanto poeta neobarroco.¹⁰

Exemplo Geral: “Esta quase arte funerária”

Exemplo geral (1966), uma “longa meditação sobre a morte” 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, p. 494), a morte é precisamente 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:

⁹ 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 abstracto, sem os relacionar com valores humanos de qualquer espécie (religiosos, éticos, existenciais)” (cf. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 11).

¹⁰ Atenho-me aqui aos primeiros *Exemplos*, o *Geral* (1966) e o *relativo* (1968) – dois livros, de resto, especialmente ilustrativos, quanto a estes aspectos, de toda a produção do autor.

E as lápides com que lotamos os cemitérios
 e com lágrimas, luto e lúgubres lírios,
 nossas esposas lêem 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 larápios.

O campo conceptual da morte proposto em cima 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. As mães que lêem as palavras desses mortos estão como *Santa Ana ensinando Maria a ler*. Já para o *fabbro* cabo-verdiano, os mestres são não apenas tais “bíblicos narradores”, mas ainda a não menos canónica “epístola de Pound” que o poeta diz aguardar. O acto 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, como sugerimos já. 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* (Tiofe, 2001) 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 acto de ‘glosar’, que terá como sujeito a face que repousa, *comenta* em duplicado, como num espelho borgeano ou gongórico, o acto do leitor debruçado sobre o poema hermético, obscuro, barroco.

Entre a plurissignificação semântica – de que ‘metal’ ou de que ‘mercê’ falamos? – e a ambiguidade sintáctica – ‘seja’ a ‘face’ ou o ‘grão’? –, não nos resta senão perceber 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 das *ambiguidades* que William Empson consagrou; essas que abrem os espaços de indeterminação cujo (eventual) preenchimento Roman Ingarden endossou ao leitor. “L’ambigüité du sens – afirma ainda Pelegrin (1990, p. 91) – dit l’ubiquité de l’auteur: omniprésent et omniscient, maître de la polysémie, de tous les horizons du Sens”. A breve enumeração final, que é também um epânodo¹¹ 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 *hereditetae*,

¹¹ 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” (Vário, 2000, p. 26). T. Tio Tiofe (2001, p. 147-78) analisa alguns destes processos em “Segunda epístola ao meu irmão António: Em torno de *Pão & fonema*, de Corsino Fortes”. A possibilidade de filiar estas experiências nas vanguardas coevas não será explorada neste momento.

continuamos peregrinando.

Exemplo Relativo: “Longo tempo caminhamos no escuro”

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 adopta 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 *vita flumen*. A ode proemial deste livro, que transcrevo parcialmente, tem conhecido uma divulgação rara na poesia de João Vário:

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.
Que fazeis do mundo e da sua chama imponderável, ó homens,
perdidos que estais, hoje como ontem,
entre a casa e o limiar?

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. Os versos sobre a condição social e ética do Portugal provinciano dos anos 60 testemunham a muito denegada acuidade política de João Vário. Mas como é ainda próprio da estética barroca, também aqui os “actos da vida quotidiana se transfiguram” (Silva, 1991, p. 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 pensamento¹². Aliás, e desde a abertura – onde podemos 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:

¹² A este propósito, Osvaldo Manuel Silvestre (2008, p. 646) 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”.

“Ó anciãos deste mundo [...] /, quantos olhos se levantaram já diante de vós / sem que se tenham secado os rios das vossas cidades”?, pergunta algures; noutro 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 barroicamente 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.

(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 atónito, rápido, vizinho das águas.)

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 indirectamente o poeta como ‘homem dos trópicos’ e, sem dúvida, enquanto *africano* politicamente atento, circunstância quase sempre negada pelos primeiros exegetas de João Vário. A fusão aparentemente desordenada das matérias, não alheia a essa modernista ‘enumeração caótica’¹³ 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, João Vário fará depois derivar para os universos de *O Estado Penitente da Fragilidade* e, sobretudo, dos *Contos de Macaronésia*, atribuídos a G. T. Didial.¹⁴ (Se esta deriva temática entre as *personae* literárias de J. M. Varela acusa também uma progressiva aproximação de João Vário a certo neomaneirismo – é uma questão que, para já, deixarei apenas sugerida).

Outra propriedade barroca herdada por João Vário assume um papel

¹³ De entre as várias “alfaias da poesia”, João Vário (2000, p. 384) classifica a enumeração como “uma das mais candentes” da sua obra. As extensas listas de factos artísticos, científicos ou políticos de *Exemplo coevo* (1998) são os mais ostensivos exemplos do recurso a este processo. A enumeração anafórica – e por vezes *caótica*, como neste caso –, atinge o seu clímax ascendente no final do Canto II de *Exemplo próprio*. Após uma minuciosa defesa da cidadania cosmopolita, esta enumeração satura-se num impróprio superlativo sintético para logo se rarefazer: “o que é tudo, o que é global, o que é verdadeiramente/tudo, tudíssimo, magna brisa” (Vário, 2000, p. 170).

¹⁴ Ensina Aguiar e Silva que o barroco é não apenas uma estética “sensorial e naturalista”, como, conseqüentemente, “a vida sexual está amplamente representada na literatura deste período” (Silva, 1991, p. 477 e 492).

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. Desta percepção dos dá conta um parágrafo do breve comentário que acompanhava a primeira edição do livro:

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». (Vário, 2000, p. 84)

A encenação algo pessoana reconhecível no *drama estático* cabo-verdiano tem, talvez, uma comum raiz em certa impessoalidade lírica característica da tradição inglesa. Entretanto, na contextualização proposta por João 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 (Silva, 1991, p. 498). Aliás, o gosto evidente pela oratória e pela afirmação de um interlocutor para a voz colectiva de João Vário, já referido em cima, distingue a elevada dicção de toda a série de *Exemplos*. Por fim, se João Vário não foi nunca sensível às formas poéticas fixas com que o barroco representou “um universo movente”, como sugere Benito Pelegrin, 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” (Pelegrin, 1990, p. 90), e todos eles compostos por uma ode preambular, três cantos de extensão idêntica e uma ode final. Osvaldo Manuel Silvestre foi peremptório a este respeito, quando afirmou que “nesta capacidade para pensar [...] a sua Obra enquanto sistema necessariamente *complexo* [...] reside o essencial da concepção da poesia [...] do autor a que [...] vamos dando o nome de *João Vário*” (Silvestre, 2008, p. 630). A necessária (re)edição e divulgação das obras publicadas e inéditas de ‘João Vário & C.^a Pseudónima’ deverá confirmar o rigor barroco dessa arquitectura global.

Coda: “Ninguém riscará a nossa memória debaixo dos céus”

Quando, no Discurso II de *O segundo livro de Notcha*, se narra a visita à casa onde nasceu Baltasar Lopes da Silva, “um dos nossos mestres”, Timóteo Tio Tiofe invoca o autor do *Eclesiastes* para se perguntar: “também é vaidade fazer filhos espirituais?”. Com o desassombro que lhe é comum, o poeta épico responde que se encaminha para “o número das obras magníficas, mesmo se obras que não dão muitos frutos” (Tiofe, 2001, pp. 241-42). Sobre a poesia de Vário, o mesmo T. T. Tiofe afirmara entretanto, como aludi em cima, que ela estava “na origem [...] [d]a renovação da poesia cabo-verdiana; a sua influência nota-se claramente nos poetas que admitem ser os obreiros dessa renovação”: Corsino Fortes, Osvaldo Osório, Arménio Vieira, além do próprio Tiofe (2001, p. 170). Ora uma parte importante desta herança tem precisamente que ver com o património barroco do autor dos *Exemplos*. Corsino Fortes constrói uma trilogia épica de compromisso entre a metáfora surreal e a vanguarda neobarroca; Osvaldo Osório experimenta idêntico fervor formalista (anafórico, paronímico, enumerativo) nos seus primeiros livros nacionalistas, universalizando depois, como fez João Vário, a esfera de referências da poesia

cabo-verdiana; Arménio Vieira inscreve a sua *ars poetica* no dístico “É pela metaforização do disurso/que se salva o pensamento”, denunciando um “parentesco linguístico, estético-formal e filosófico” (Almada, 2008) com João Vário em poemas como “Homenagem a quem” ou “Canto do crepúsculo”, ambos de *Poemas* (1981).

A leitura atenta do autor de *Exemplos* pode relevar-se ainda na veemência verbal e na deriva cosmopolita de *O silêncio acusado de alta traição e de incitamento ao mau hálito geral* (1995), de Jorge Carlos Fonseca; como na meditação religiosa – “um dos componentes angulares da expressão barroca” (Silva, 1991, p. 190) – de Valentinus Velhinho; ou na projecção metafísica do espaço cabo-verdiano operada em *Esteira cheia ou o abismo das coisas* (1999), de António de Névada, assumido epígono de João Vário no uso de um estilo *grandiloquo e corrente*; ou ainda nalgum esgaçamento metafórico presente nos discursos poéticos de Filinto Elísio, Mário Lúcio Sousa ou Eurícles Rodrigues. Mas aquele que melhor herdou a lição de João Vário – ao engendrar outro alfabeto complexamente *barroco* –, foi, naturalmente, também aquele que melhor soube superá-la: falo de José Luiz Tavares. São dele estes versos de um poema de *Paraíso Apagado por Um Trovão*, depois titulado “Carta a João Vário no chão da nossa tristeza” tão próximos e tão distantes do genésico *Exemplo geral*:

outubro sabemo-lo é nosso inimigo
monda o páramo numa corveia infrene
ringe presságios no ar salobre
quando a incandescência era ainda
para nós um alfabeto a engendrar. (Tavares, 2007)

Bibliografia

- ALMADA, José Luís Hopffer C. Almada. “«Estes poetas são meus» (alguns marcos na poesia cabo-verdiana contemporânea)”. *Confraria. Arte e literatura*, Rio de Janeiro, n. 18, Jan./Fev. 2008, <http://www.confrariadovento.com/revista/numero18/ensaio03.htm> [Acesso em 12 de Abril de 2009].
- ALMADA, José Luís Hopffer C., “G. T. Didial e a nova ficção cabo-verdiana pós-claridosa”. *A Semana* (suplemento “Kriolidadi”). Praia, n. 792, 23 de Fevereiro de 2007. (5).
- ALONSO, Dámaso. “Gongora y la literatura contemporanea”. *Obras completas. V: Gongora y el gongorismo*. Madrid, Gredos, 1978. (725-770).
- BARBOSA, Jorge. “Simplicidade”. *Obra poética*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. (154-55).
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- CARLOS, Luís F. Adriano. “A esplendorosa ressonância de estar vivo: Jorge de Sena 1919-1978-1998”. *Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 147/148, Jan. 1998. (121-131).
- CARLOS, Luís F. Adriano. *Fenomenologia do discurso poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*. Porto, Campo das Letras, 1999.
- CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa, Plátano Editora, 1973.
- ELIOT, T. S. “Os poetas metafísicos” in *Ensaio escolhidos*. (Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos). Lisboa, Cotovia, 1992. (23-32).

- FERREIRA, Manuel. "Consciência literária cabo-verdiana. Quatro gerações: *Clareza, Certeza, 'Suplemento Literário' e Boletim do Liceu Gil Eanes*" in *Estudos ultramarinos*. n. 3 - *Literatura e arte*. Lisboa, Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, 1959. (31-53).
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Breve/Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- GONÇALVES, António Aurélio. "As origens da literatura cabo-verdiana" in *Ensaios e outros escritos*. Praia/Mindelo, Instituto Camões/Centro Cultural Português, 1998. (109-119).
- GUIMARÃES, Fernando. "Poesia e conhecimento: a possibilidade do sentido na poesia entre os anos 50 e 60". *Românica*. Departamento de Literaturas Românicas da Universidade de Lisboa, n. 7, 1998. (31-38).
- LARANJEIRA, Pires. "Cabo Verde. Periodização" in *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta, 1995. (165-178).
- LARANJEIRA, Pires. "A agreste matéria-mundo, polida com grande eloquência pelo mais antigo nome: poesia". *A Nação*. Praia, n. 128, 11 a 17 de Fevereiro de 2010. (35-36).
- LOPES, José Vicente. "Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana". *Ponto & Vírgula*. Mindelo, n. 16, Jan./Jul. 1986 (21).
- LOPES, José Vicente. "Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia cabo-verdiana". *Ponto & Vírgula*. Mindelo, n. 17/10 1987. (29).
- LOPES, José Vicente. "Saudação a João Manuel Varela" (documento em suporte informático reenviado pessoalmente). *Homenagem ao escritor e professor doutor João Manuel Varela*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Mindelo, 28 de Outubro de 2005.
- LOPES, Óscar - SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. (16.^a ed., corrigida e actualizada). Porto, Porto Editora, 1992. [Capítulo citado, "Época Contemporânea", redigido por Óscar Lopes].
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os dois crepúsculos*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.
- MARTINHO, Fernando J. B. "Poesia". *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 78, Março 1984. (17-29).
- PELEGRIN, Benito. "Typologie des Ecritures Baroque" in *Le baroque littéraire: Théories et pratiques*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1990. (85-94).
- REYNAUD, Maria João. "A figura magistral do verbo. Prefácio" in ECHEVARRÍA, Fernando. *Obra inacabada*. Porto, Edições Afrontamento, 2006. (I-LI).
- RODRIGUES, Ana Margarida da Esperança Bernardo Salgueiro. *O mito da Macaronésia na ficção de G. T. Didial*. Dissertação de mestrado em Literaturas Românicas. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Departamento de Literaturas Românicas, 2003.
- SANTOS, Elsa Rodrigues dos. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- SENA, Jorge de. "A poesia de António Gedeão (esboço de análise objectiva)" in GEDEÃO, António. *Obra completa* (2.^a ed.). Lisboa, Relógio d'Água, 2007. (43-88). [Texto datado de 1968].
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel. "João Vário: Todo o homem é Babel", in ALMADA, José Luís Hopffer C. (coord.). *O ano mágico de 2006. Olhares retrospectivos sobre a história e a cultura cabo-verdianas*. Praia, Ministério da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. (627-660).
- TAVARES, José Luiz. "Na morte de João Vário. Exórdio a um poema". *Liberal*,

- Praia, 15 de Agosto de 2007,
<http://liberal.sapo.cv/noticia.asp?idEdicao=64&id=15229&idSeccao=527&Acti on=noticia>, [Acesso em 22 de Agosto de 2007].
- TIOFE, Timóteo Tio. *O primeiro e o segundo livros de Notcha*. Mindelo, Edições Pequena Tiragem, 2001.
- VÁRIO, João. "Texto 1". *Êxodo*. Coimbra, n. 1, v. 3 1961.
- VÁRIO, João. "Uma entrevista (possível) concedida a Daniel Spínola". *Pré-textos. Revista de arte, letras e cultura*. Praia, Dezembro de 1998. (105-12).
- VÁRIO, João. *Exemplos. Livros 1-9*. Mindelo, Edições Pequena Tiragem, 2000.
- VIEGAS, Francisco José. "Morreu João Manuel Varela, criador de João Vário" [comentário *online*]. *A Semana*, Praia, 8 de Agosto de 2007.
http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article25644#ancre_comm, [Acesso em 22 de Agosto de 2007].

Rui Guilherme Gabriel

Mestre em Literaturas e Culturas Africanas e da Diáspora pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro do Centro de Literatura Portuguesa da mesma instituição, no âmbito do qual prepara uma tese de doutoramento em Literaturas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Professor do ensino secundário em Portugal e em Cabo Verde.
Contato: ruiguilherme@gmail.com