

O AMOR MESTIÇO NA POESIA DE EUGÉNIO TAVARES: UMA LEITURA SOBRE O CONCEITO DE AMOR

MESTIZO LOVE IN THE POETRY OF EUGÉNIO TAVARES: A READING ON THE CONCEPT OF LOVE

Fabiana Miraz de Freitas Grecco (UNESP-Assis)¹

RESUMO: A obra poética do cabo-verdiano Eugénio Tavares (1867- 1930), que corresponde ao livro *Mornas – Cantigas Crioulas* (1932), cantigas populares de Cabo Verde, explora principalmente a temática amorosa. Propomos, neste artigo, de acordo com o estudo do tema em literatura comparada desenvolvido por Cristina Naupert e Elizabeth Frenzel, mostrar a variação do amor na poesia em língua portuguesa e em língua cabo-verdiana de Eugénio. Dessa forma, procuraremos um novo conceito de amor em sua poesia, a fim de demonstrar uma “inovação motívica”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Cabo Verde; Eugénio Tavares.

ABSTRACT: The poetry of Cape Verdean poet Eugénio Tavares (1867 - 1930), which corresponds to *Mornas – Cantigas Crioulas* (1932), popular songs of Cape Verde, mainly explore the love theme. Our purpose in this article is to show the variation of love poetry in Portuguese and Cape Verdean language of Eugénio, according to the study of the theme in comparative literature developed by Christina Naupert and Elizabeth Frenzel. Thus, we will seek a new concept of love in his poetry, in order to demonstrate a "motivic innovation”.

KEYWORDS: Comparative Literature; Cape Verde; Eugénio Tavares.

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

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

A partir das reflexões de Mariano, propomo-nos verificar como se estabelece esse estreito vínculo entre a poesia portuguesa, que se flagra tanto nas reminiscências de

¹ Doutoranda em Literaturas Comparadas de Língua Portuguesa (Brasil, África, Portugal), pelo Programa de Pós-graduação em Letras - Literatura e Vida Social da Unesp/Assis. Mestre em Literatura Comparada. E-mail: mirazfabi@gmail.com.

cantigas medievais, como salientou Mariano, quanto na forte presença da poesia romântica e ultrarromântica, na poesia de Eugénio de Paula Tavares.

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

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

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

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

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

Dessa maneira, é compreensível a sua admiração pela poesia portuguesa, que se verifica nas presenças e reminiscências da poesia camoniana, no seu fazer poético e tradução para a língua cabo-verdiana de *Bárbara Escrava*. Sabe-se, também, que Tavares foi grande admirador da poesia de João de Deus, poeta português situado na fase final do ultrarromantismo e início do realismo português, de cuja obra traduziu para a língua cabo-verdiana o poema *Engeitadinha* e a quem dedica, com grande emoção, o seu livro *Mornas – Cantigas Crioulas*, que reproduzimos a seguir:

Estação Literária

Ao Altíssimo espírito de João de Deus

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

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

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

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

Nas mornas de Eugénio Tavares, é possível verificar a presença de elementos próprios de estéticas como as do trovadorismo, do arcadismo e do romantismo/ ultrarromantismo. Em suas quadras, aparecem vassallos do amor, pastoras, convenções árcades e românticas, além da presença da música como elemento diferenciador e complementar. Sendo assim, Eugénio criou um diálogo em suas obras poéticas entre diferentes correntes literárias, ora alternando-as, ora agrupando-as em um mesmo poema.

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

Estação Literária

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

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

Sobre a escrita em língua portuguesa de Eugénio Tavares podemos tomar como exemplo, retirado do livro *Mornas- Cantigas Crioulas* (1930), com o qual nos propusemos trabalhar nesta pesquisa, um poema pertencente à *Adenda* da edição de 1969, intitulado *Camponesa Formosa*, que exalta a beleza feminina, revelando uma aproximação à poesia de Camões e também à poética neoclássica.

Camponesa Formosa estabelece um diálogo com o arcadismo, que reside no uso de palavras que possuem campo semântico comum, como, por exemplo: “camponesa”, “montes e vales”, “florido”, “remansos da serra”, como podemos observar com a reprodução dos seguintes versos:

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

tu que descalça e risonha,
corres por montes e vales
deixa que eu siga os teus passos
deixa que eu fuja aos teus males
(Tavares 1932: 86-87)

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

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

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

Descalça vai pêra fonte
Lianor pela verdura;

Estação Literária

Vai fermosa, e não segura.

(...)

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

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

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

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

esse poema resgata uma série de elementos dos poemas camonianos (...) embora transfira esses elementos para o contexto pastoril arcádico, o que, de certa forma, são aspectos ainda presentes na passagem do arcadismo para o romantismo (...) Na poesia de Eugénio Tavares podemos aferir um diálogo bastante produtivo com a poesia portuguesa, tanto em relação às nuances individuais autorais como com a relação ao imaginário cultural de forma geral. (...) O poema “Camponesa formosa” é um bom exemplo da relação da sua obra com as diferentes facetas da tradição poética portuguesa (Santos 2007: 110).

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

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

El intertexto es así la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de médios puestos a la disposición del escritor moderno. Y además la citación contextual es,

Estação Literária

como decíamos antes de ciertos temas tradicionales, signo de un agradecimiento, por parte del poeta (...) (Guillén 2005: 312).

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

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

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

Outro motivo verificado na poesia portuguesa desde as cantigas medievais até o ultrarromantismo é o “convite amoroso”. Em Eugénio Tavares, o motivo do convite amoroso é constante, e em certos momentos, apresenta-se mais próximo da noção de que “o tempo corre”, quando adverte a amada de que sua beleza será “roída” pelo tempo. Na morna *Nha Cantar*, o convite amoroso feito pelo eu-lírico à sua “rapariga noba”, refere-se à fugacidade do tempo, ao “desbaratar” da beleza feminina, como podemos observar nos versos que se seguem:

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

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

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

Estação Literária

Rapariga noba
Que ca tem crecheu,
Se el morré, é na cova;
El ca ta ceu...
(Tavares 1969: 64)

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

A não realização do amor faz a “rapariga noba” distanciar-se do céu e, por conseguinte, faz com que ela fique em terra (cova). A idéia da concretização do amor é visível mais uma vez, pois por mais que a “rapariga” seja jovem, dotada de beleza, se não conhecer o amor terá um triste fim, ou seja, de nada adiantará a sua beleza e a sua juventude, pois não alcançará o céu. Além disso, essa morna trata também da relação entre velho e novo.

Dessa forma, a “rapariga noba” configura-se como a amada ingrata, de acordo com Antonio Candido, a mulher amada, cujo amor negava ao eu-lírico era sempre retratada como “a ingrata”, merecedora de castigos como a corrosão da sua beleza, a morte sem oportunidade de alcançar o céu e a culpa pela morte daquele que realiza o convite. Confirma-se, assim, o que Candido conclui sobre o motivo do convite amoroso:

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

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

Estação Literária

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

Por esses motivos, achamos necessário reproduzir abaixo o poema *A Morte*, cujo conteúdo apresenta forte conteúdo ultrarromântico:

A Morte

“Morte libertadora e inviolável”

Antero

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

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

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

É nívea mão de amor e de ternura
Que ampara e guarda – eterna mãe bondosa –
Perpetuamente, as almas sem ventura.
(Tavares 1996: 16)

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

Neste soneto, o que ressalta é o ambiente noturno, com uma série de elementos que reforçam a sua vaguidão, distanciamento e frialdade, resultando um alheamento final das coisas e a aceitação metafísica da morte como suprema vivência. O princípio filosófico de inspiração hartmanniana e schopenhaueriana, com influxos budistas, é eficaz,

Estação Literária

porque o poeta o traduziu como se fosse uma experiência captada e vivida no plano dos sentidos (Candido 2006: 108).

A poética de Eugénio Tavares em língua portuguesa, como pudemos perceber pelos exemplos acima, permeia uma variedade de tendências e épocas literárias, e parece estar muito mais presa a formas tradicionais da poesia ocidental como o soneto. Já na morna, a presença do ultrarromantismo aparece em *Mal de Amor*. Nesse poema, o eu-lírico reclama da solidão, da falta de alguém que o queira e pede um amor ou, pela falta dele, a morte. Nessa morna, o remédio para se curar o mal do amor, ou o amor-paixão é a morte. Nesse sentido, podemos perceber que a presença da natureza, aparece em Tavares não como lei natural, mas como acompanhamento do estado psicológico do eu-lírico, típico dos poetas românticos e que Tavares reproduzia em língua portuguesa, o que observamos acima com o soneto *A Morte*.

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

Ca bo raza'n, ca bo da'n dotor,
É ca botica que ta cura'n:
Es mal de amor que sa ta'mata'n,
Sê cura é morte, ou igual amor...
(Tavares 1969: 53)

Observando os versos acima, pode-se perceber que na morna, Eugénio apresenta dois caminhos para se salvar do mal do amor, diferenciando-se do poema em língua portuguesa no qual a morte era a única saída. Tavares coloca a morte ao lado de “igual amor”, explicitando a opção, mas, por posicionar “igual amor” no fechamento do poema, seguido de reticências (“A sua cura é a morte, ou igual amor...”), prevalece, a partir dessa observação do aspecto expressivo formal do poema, a segunda opção, isto é, abre a possibilidade para que a amada o salve e que se realize o amor correspondido.

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

Sendo a relação entre amor e deus em Tavares dialética, ou seja, ao mesmo tempo em que Deus é o responsável pelo amor, por agraciar o eu-lírico com esse sentimento, o eu-lírico pode perder a fé em Deus, mas nunca no amor. Essa atitude do eu-lírico é tida pela religiosidade cristã como heresia ou blasfêmia: “Magnífica heresia, viril confrontação” (Candido 2008: 134) e também:

Para Eugénio é preferível viver na graça do amor, mesmo se tiver que perder a salvação. Para um certo tipo de conceito religioso, preconceito

Estação Literária

(?), esta atitude seria uma blasfêmia. Mas não se toca num poeta que é o orgulho de um povo (Candido *apud* Rodrigues Sobrinho 2010: 163).

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

Pa que'n q're vivé só
Sem bó?
Ai, pertam na bo peto,
Amor,
Na sombra de bo ojo preto
(Tavares 1969: 55)

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

Ai, Ceu é Paz,
Ceu é graça, graça de amor!
Ou co prazer, ou co dor,
Ceu mora na bo ragáz...
(Tavares 1969: 40)

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

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

Xa'n bejado testa
Pa'n clariâ nha sorte:
Ai, se um bejo é festa,
Bejo cheu é morte...
(Tavares 1969: 57)

Estação Literária

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

No bencê es distancia,
no embarcâ na bento;
no largâ nos ânsia
Co nos sofrimento...
(Tavares 1969: 58)

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

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

Força de Crecheu

Ca tem nada na es bida
Más grande que amor.

Se Deus ca tem medida,

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

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

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

Estação Literária

Ó força de crecheu,
Abri'n nha asa em flor!
Deixa'n alcança ceu
Pa'n bá oja Nós Senhor,
Pa'n bá pedil semente
De amor coma es de meu,
Pa'n bem da todo gente,
Pa todo conché ceu!
(Tavares 1969: 34)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Creio que a principal linha de força da poesia de Eugénio Tavares é o Amor. Mas, que Amor? Fazer essa pergunta é pressupor duas coisas. Uma: que há vários tipos ou espécies de amor; outra: que na poesia de Eugénio é possível descobrir um qualquer conceito do Amor. Será assim? (Mariano 1991: 125).

A partir da questão posta por Mariano, pudemos desenvolver as análises acima, tentando desvendar o amor desenvolvido na poesia de Eugénio Tavares. Se descobrimos

Estação Literária

um qualquer conceito de amor nesses poemas, que difere da poética portuguesa/ocidental, poderíamos dizer que é um misto de conceitos advindos de diversas correntes literárias portuguesas somadas às características próprias de Cabo Verde. Assim, mesmo pertencendo a um nativismo cabo-verdiano, Eugénio Tavares seria o responsável por desenvolver o conceito de “amor mestiço”, aquele no qual ainda equilibram-se a herança cultural portuguesa e o início de um desenvolvimento das letras cabo-verdianas. Sendo assim, nomeamos o amor desenvolvido na obra de Eugénio como sendo um “amor mestiço”.

No amor mestiço criado por Eugénio, há conversão, subversão e transformação de algo já existente em algo novo e traz para a realidade cabo-verdiana temas e variações da literatura ocidental, realizando a mescla com ingredientes apreciados na e pela cultura cabo-verdiana. Mestiço, também, porque representa o abrir das portas, o limiar para aquilo que poderia ser constantemente recriado e inovado pela literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5ª Ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. *O observador literário*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2008.

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

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

MARIANO, Gabriel. *Cultura cabo-verdiana - ensaios*. Lisboa: Ed. Vega, 1991.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 6ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares – antologia da lírica medieval galego-Portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da Escrivantina - Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RODRIGUES SOBRINHO, Genivaldo. *Eugénio Tavares: retratos de Cabo Verde em prosa e poesia*. São Paulo: FFLCH/ USP – Tese de Doutorado, 2010.

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

SARAIVA & LOPES. *História da Literatura Portuguesa*. 7ª Ed. Santos: Livraria Martins Fontes, 1973.

TAVARES, Eugénio. *Mornas cantigas crioulas*. 1ª Ed. Lisboa: Livraria J. Rodrigues & Ca.- Editores, 1932.

TAVARES, Eugénio. *Mornas cantigas crioulas*. 2ª Ed. da Liga dos Amigos de Cabo Verde, Luanda, 1969.

_____. *Poesia Contos Teatro*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Disco e do Livro, 1996.

_____. *Mornas- Canzoni Creole*. Traduzione, introduzione e note di Maria da Graça Gomes de Pina. Napoli: Alfredo Guida Editore, 2005.

Artigo recebido em 12 de julho de 2011 e aprovado em 3 de outubro de 2011.