UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

VILMA APARECIDA GALHEGO

A poética de Arménio Vieira: labirinto, trânsito, rizoma

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2018

VILMA APARECIDA GALHEGO

A poética de Arménio Vieira: labirinto, trânsito, rizoma

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora Prof^a. Doutora Simone Caputo Gomes

De acordo:

A handwritten signature in black ink, reading "Simone Caputo Gomes". The script is cursive and fluid, with the first name "Simone" and last name "Gomes" clearly legible, and "Caputo" in the middle.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G155p	<p>Galhego, Vilma Aparecida</p> <p>A poética de Arménio Vieira: labirinto, trânsito, rizoma / Vilma Aparecida Galhego; orientadora Simone Caputo Gomes. - São Paulo, 2018.</p> <p>235 f.</p> <p>Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.</p> <p>1. Literatura cabo-verdiana. 2. Poesia Contemporânea. 3. Arménio Vieira. I. Gomes, Simone Caputo, orient. II. Título</p>
-------	---

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Vilma Aparecida Galhego

Data da defesa: 21/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Professora Doutora Simone Caputo Gomes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/04/2019.

A handwritten signature in black ink that reads 'Simone Caputo Gomes'.

(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Vilma Aparecida Galhego

A poética de Arménio Vieira: labirinto, trânsito, rizoma

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Orientadora Prof.^a Doutora Simone Caputo Gomes

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

Banca examinadora:

Professor(a) Doutor(a) _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Professor(a) Doutor(a) _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Professor(a) Doutor(a) _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Professor(a) Doutor(a) _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Professor(a) Doutor(a) _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Para Lucas, com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao poeta Arménio Vieira, pela poesia que me ensina a ler e jogar, pelo espaço rizomático: metáfora da vida e do trânsito.

À Professora Doutora Simone Caputo Gomes, por ter me acolhido com amizade e confiança e por todas as descobertas que me proporcionou durante este percurso da pesquisa.

À Professora Doutora Maria Zilda Cunha, pela delicadeza e generosidade com que sempre me recebeu e pela leitura crítica deste trabalho.

Ao Professor Mauricio Salles de Vasconcelos, pelas aulas que me levaram a tantos destinos.

Aos meus pais Osmar e Laurentina, por todo tempo que pudemos caminhar juntos. Guardo todo o ensinamento e o uso para atravessar a noite e o dia.

Ao meu filho Lucas, por ser luz na minha vida e ressignificar o meu caminho.

À Sandra, irmã com quem posso contar em todos os momentos.

À Érica Antunes Pereira, pela amizade e disponibilidade com que sempre me acolhe e pela leitura atenta deste trabalho.

À Christiane Deneno, pela escuta generosa.

Ao amigo António Gualberto do Rosário Almada, pelo encontro e por ter me apresentado a poesia de Arménio Vieira.

Ao amigo Robert Cotanda Puchol, companhia de travessias repletas de beleza.

Aos amigos Filinto Elísio e Márcia Souto, pelo apoio, diálogo e partilhas poéticas.

A todos que trilham esta jornada comigo, a minha gratidão.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade do curso.

GALHEGO. V. A. **A poética de Arménio Vieira**: labirinto, trânsito, rizoma. 2018. 248f. Tese (Doutorado). FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo ler, à luz do comparativismo, a obra poética de Arménio Vieira, compreendendo o seguinte *corpus*: **Poemas** (1981), **MITOgrafias** (2006), **O poema, a viagem, o sonho** (2010), **O Brumário**(2013a), **Derivações do Brumário** (2013b), **Sequelas do Brumário**(2014),**Fantasmas e fantasias do Brumário**(2015). Os poemas, revestidos de camadas e de diálogos polifônicos, oferecem-se como escritura rizomática e labiríntica aos olhos do leitor. Por isso, compreender o espaço de representação da escritura armeniana demanda a leitura atenta da intertextualidade, geradora das perguntas que o escritor impõe a si mesmo e, por extensão, ao leitor. Outro ponto a ser destacado na pesquisa é aquele que diz respeito à desconstrução, já que tal procedimento viabiliza a desmontagem do texto, convertendo-o num objeto de múltiplas leituras, vinculando as palavras aos princípios que as formam e, ao mesmo tempo, aos pontos que as deslocam. Igualmente relevante é a noção de jogo, seja como tema ou como procedimento autoral, desvelando as diversas possibilidades de entrada e saída no texto, estendendo-o num constante movimento e devir: o do jogar e o do ler. O tema da morte é incontornável por apresentar-se como ponto de fuga, espaço alegórico da finitude e do inferno, sendo que, este, como metáfora do fazer literário e da própria escritura, performatiza a substância do jogo e a do jogar. A pesquisa ancorou-se, principalmente, nos estudos de Marc Augé (1989, 1994, 1998, 2003, 2006, 2015), Gaston Bachelard (1996), Roland Barthes (1987, 1994, 2001, 2004, 2007), Maurice Blanchot (1987, 2005, 2011), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 2000a e 2000b), Jacques Derrida (1972, 1973, 1975, 1978, 1979, 1987), Michel Foucault (1994, 1999, 2001, 2009), Hans-Georg Gadamer (1985, 1991, 1999), Johan Huizinga (2014), Agustín Fernández Mallo (2009).

Palavras-chave: Literatura Cabo-verdiana. Poesia Contemporânea. Arménio Vieira.

GALHEGO. V. A. **La poética de Arménio Vieira**: laberinto, trânsito, rizoma. 2018. 248f. Tesis (Doctoral). FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo leer, a la luz del comparativismo, la obra poética de Arménio Vieira, comprendiendo el siguiente *corpus*: **Poemas** (1981), **MITOgrafías**(2006), **O poema, a viagem, o sonho** (2010), **O Brumário**(2013a), **Derivações do Brumário**(2013b), **Sequelas do Brumário**(2014), **Fantasmata e fantasmas do Brumário**(2015). Los poemas, revestidos de capas y de diálogos polifónicos, se muestran como escritura rizomática y laberíntica a los ojos del lector. Por eso, comprender el espacio de representación de la escritura armeniana hace necesaria la lectura atenta de la intertextualidad, generadora de las preguntas que el escritor se impone a sí mismo y, por extensión, al lector. Otro punto a ser destacado en la investigación es aquel que se refiere a la deconstrucción, ya que tal procedimiento hace viable el desmontaje del texto, convirtiéndolo en un objeto de múltiples lecturas, vinculando las palabras a los principios que las forman y, al mismo tiempo, a los puntos que las dislocan. Igualmente relevante es la noción de juego, sea como tema o como procedimiento autoral, desvelando las diversas posibilidades de entrada y de salida en el texto, extendiéndolo en un constante movimiento y devenir: o de jugar o de leer. El tema de la muerte es inevitable por presentarse como punto de fuga, espacio alegórico de la finitud y del infierno, siendo que éste como metáfora del hacer literario y de la propia escritura, performatiza la sustancia del juego y la de jugar. La investigación se basa, principalmente, en los estudios de Marc Augé (1989, 1994, 1998, 2003, 2006, 2015), Gaston Bachelard (1996), Roland Barthes (1987, 1994, 2001, 2004, 2007), Maurice Blanchot (1987, 2005, 2011), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 2000a e 2000b), Jacques Derrida (1972, 1973, 1975, 1978, 1979, 1987), Michel Foucault (1994, 1999, 2001, 2009), Hans-Georg Gadamer (1985, 1991, 1999), Johan Huizinga (2014), Agustín Fernández Mallo (2009).

Palabras-claves: Literatura Cabo-verdiana. Poesía Contemporánea. Arménio Vieira.

GALHEGO.V.A.**The poetics of Arménio Vieira**: maze, transit, rizhome. 2018.248f. Thesis (Ph.D). FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ABSTRACT

This research aims to read, in the perspective of comparativism, Arménio Vieira's poetic work, reaching the following books: **Poemas** (1981); **MITOgrafias** (2006); **O poema, a viagem, o sonho** (2010); **O Brumário** (2013a); **Derivações do Brumário** (2013b); **Sequelas do Brumário** (2014); **Fantasma e fantasias do Brumário** (2015). The poems, coated by layers and polyphonic dialogs, offer themselves as a rhizomatic and labyrinthic writing to reader's eyes. Therefore, understanding the space of representation of Arménio's writing demands a careful reading of the intertextuality, which generates the questions that the writer imposes to himself and by extension to the reader. Another fact to be highlighted in the research is that concerning the deconstruction, since this procedure makes it possible to disassemble the text and converting it into an object of multiple readings, linking the words to the principles that form them and, at the same time, to the points that move them. Equally relevant is the notion of game, either as a theme or as an authorial procedure, revealing the various possibilities of entry and exit in the text, extending it in a constant movement and becoming: that of playing and reading. The theme of death is inescapable because it presents itself as a vanishing point, an allegorical space of finitude and hell, being that as a metaphor of literary doing and of writing itself, it performatizes the substance of the game and that of playing. The research was mainly based on studies by Marc Augé (1989, 1994, 1998, 2003, 2006, 2015), Gaston Bachelard (1996), Roland Barthes (1987, 1994, 2001, 2004, 2007), Maurice Blanchot (1987, 2005, 2011), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 2000a e 2000b), Jacques Derrida (1972, 1973, 1975, 1978, 1979, 1987), Michel Foucault (1994, 1999, 2001, 2009), Hans-Georg Gadamer (1985, 1991, 1999), Johan Huizinga (2014), Agustín Fernández Mallo (2009).

Keywords: Cape Verdian Literature, Contemporary Poetry, Arménio Vieira.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS.....	10
CAPÍTULO 1 ESPAÇO NA E DA OBRA LITERÁRIA.....	23
1.1 Não-lugar e espaço rizomático da poesia	23
1.2 A representação do espaço na literatura: raízes e deslocamentos.....	55
1.3 O espaço (móvel) na poética de Arménio Vieira: trânsitos	59
CAPÍTULO 2 (DES)LIMITES e (DES)CAMINHOS: ADENTRANDO O LABIRINTO DA POÉTICA ARMENIANA	63
2.1 Poemas: espaço da poesia e movimento do poema.....	63
2.2 MITOgrafias: espaço (infernai) da e na escritura.....	74
2.3 O poema, a viagem, o sonho: o mapa de uma poética	87
2.3.1 O poema: rotas em colisão.....	87
2.3.2 A viagem: o espaço da palavra e o risco da poesia.....	90
2.3.3 O sonho: o jogo da palavra e o desejo da poesia	93
2.4 O Brumário: o espaço da autoria – escritura e apagamento	98
2.5 Derivações do Brumário: o espaço da falta e da desconstrução – a experiência da fronteira e do abismo	113
2.6 Sequelas do Brumário: o espaço da morte – transgressão e fuga.....	127
2.7 Fantasmas e fantasias do Brumário: o espaço da morte e a figuração do trânsito	148
CAPÍTULO 3 POEMA, POETA E LEITOR: DO LABIRINTO AO RIZOMA	161
3.1 O jogo e a literatura.....	161
3.2 Os jogadores: diálogos poéticos em construção	191
3.2.1 Na biblioteca com Borges: experiência e vertigem no labirinto	196
3.2.2 Arménio e Borges: a tecer as contas de vidro	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	224

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

[...] ler significa despojar-se de toda intenção e todo preconceito para estar pronta a captar uma voz que se faz ouvir quando menos se espera, uma voz que vem não se sabe de onde, de algum lugar além do livro, além do autor, além das convenções da escrita: do não-dito, daquilo que o mundo ainda não disse sobre si e ainda não tem as palavras para dizer.

Italo Calvino

A presente tese surge do antigo desejo de estudar a poesia e da paixão despertada pela poética cabo-verdiana, em especial aquela produzida por Arménio Vieira, cuja obra, conectada com escrituras várias, produz uma poética em constante diálogo com a literatura escrita em diversas partes do mundo. Ao interligar a sua poesia com outras produções literárias, a obra insere-se na Literatura-mundo, produzindo uma tessitura bastante complexa e desafiadora, por se mostrar múltipla, em trânsito, polifônica e, principalmente, por se oferecer como caminho a ser desvendado na trilha de fragmentos, de citações, de epígrafes, de referências, cruzamento de mapas, embricamento de textos, imagens e poetas que só podem ser descobertos na multiplicidade de leituras que o texto demanda.

Arménio Adroaldo Vieira e Silva, jornalista, professor e escritor nasceu na Praia, na Ilha de Santiago, lugar a partir do qual produz a sua poética interligada com o mundo, cuja compreensão, nas palavras do próprio poeta, numa entrevista dada a Maria João Silveira para a RTP África, em 2009, demanda um receptor que leia muito para acessar as referências literárias tão presentes na sua obra. Portanto, ler a sua obra poética é ler também a literatura escrita no mundo desde os clássicos aos contemporâneos, como veremos ao longo da pesquisa.

Ainda na voz do autor, destacamos a resposta dada na mesma entrevista concedida à Televisão Portuguesa, na qual afirma que a sua escritura marca um salto na literatura cabo-verdiana, outro ponto a ser lido na pesquisa, já que nos perguntamos qual o lugar da poética em questão no sistema literário cabo-verdiano e de que forma o referido salto ocorre.

O poeta participou ativamente na geração de 1960, colaborando com **SELÓ**¹, **Revista Vértice**² (Coimbra), **Raízes**³, **Ponto & Vírgula**⁴, **Fragmentos**⁵, **Sopinha de Alfabeto**⁶, entre outras publicações. Foi redator do extinto jornal **Voz di Povo**. Vencedor do Prêmio Camões 2009, tem despertado o interesse de diversos pesquisadores dos países de língua portuguesa, pois apresenta uma obra densa e de qualidade indiscutível, que suscita, para além da paixão, o desejo de nela mergulhar a fim de recolher, na sua arquitetura, os elementos que a constituem, dentre eles a presença recorrente da intertextualidade⁷, a relação com o espaço literário, o trânsito e a movência de uma poética que se desenha em rede e se apresenta de forma labiríntica para o leitor, operando a partir de procedimentos que desconstroem e problematizam o cânone literário, refletindo acerca do fazer poético.

É visível o espaço destinado à literatura, já que produz a sua obra a partir das leituras inscritas na sua biblioteca particular, deixando claro para o leitor o processo pelo qual urde a tessitura poética e os lugares pelos quais transita a sua escrita: espaços literários com os quais dialoga, movendo-se juntamente o leitor.

¹ A Revista **Seló** surgiu em 1962 no suplemento de Notícias de Cabo Verde.

² Revista de Cultura e Arte fundada em Coimbra na década de 60, época marcada pela revolta e combate ao governo colonial português. Em 1961, Arménio Vieira foi preso pela PIDE.

³ Foi a primeira revista do teor após a independência e entre os novos países africanos de língua oficial portuguesa. A Revista **Raízes** contou com a colaboração de um grupo de intelectuais que pretendia fazer dela “a voz autêntica dos criadores cabo-verdianos”. Colaboraram na revista nomes como Baltasar Lopes da Silva, António Aurélio Gonçalves, Félix Monteiro, Teixeira de Sousa, Arnaldo França, Ovídio Martins, Corsino Fortes, João Varela, T. T. Tiofe, Oswaldo Osório, Arménio Vieira, Maria Margarida Mascarenhas, Oliveira Barros, Tacalhe, Armando Lima, Jr., João Rodrigues, Vera Duarte, entre outros. Disponível em <<https://expressodasilhas.cv/cultura/2017/08/02/esquina-do-tempo-imprensa-cultural-e-social-em-cabo-verde/54144>> Acesso em: 27.05.2018.

⁴ A revista foi fundada e mantida por um grupo de independentes que procurou, desde o início, demarcar-se do poder. Sendo o ponto e vírgula “uma pausa maior que a vírgula e implica uma paragem, [...] optámos por parar e repensar a nossa cultura, a nossa vivência, a nossa identidade, a nossa maneira de estar no mundo”. O *P&V* apresentou-se com leveza gráfica, de forma inovadora e a cores, “nada de preto no branco, como se a ilha estivesse cheia de vozes”, arejada e com artigos de nível de qualidade. Disponível em <<https://expressodasilhas.cv/cultura/2017/08/02/esquina-do-tempo-imprensa-cultural-e-social-em-cabo-verde/54144>> Acesso em: 27.05.2018.

⁵ **Fragmentos** propunha ser “a expressão dos diferentes retalhos constitutivos da nossa cultura nacional cabo-verdiana, residindo aí a pertinência do seu nome de batismo, sem distinção, sem discriminação, sem complexo de ‘igreja’ ou ‘escola’, mas também sem ecletismo medíocres redutores da qualidade ou do cariz identificador e sem veleidades maximalistas”. Disponível em <<https://expressodasilhas.cv/cultura/2017/08/02/esquina-do-tempo-imprensa-cultural-e-social-em-cabo-verde/54144>> Acesso em: 27.05.2018.

⁶ Surgida em novembro de 1986, como reflexo de uma cisão interior do Movimento Pró-Cultura, essa folha veio a lume por duas vezes, reunindo no primeiro número poemas de natureza filosófica e, carregados, outras vezes, de uma forte irreverência nihilista e satirização da realidade urbana do “plateau” e dos subúrbios da Praia. Disponível em: VEIGA, Manuel. **Cabo Verde: Insularidade e Literatura**, Paris: Karthala, 1998, p.157.

⁷ Intertextualidade é um conceito desenvolvido por Julia Kristeva, cuja ideia expressa é a de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A literatura na contemporaneidade parece alimentar-se, principalmente, de si mesma, sendo a substância da sua própria tessitura:

Pensar a literatura hoje é pensar uma viagem: um roteiro de signos que tecem suas tramas por fios de matérias várias, e cujas texturas revelam espaços e tempos que se bifurcam, se recusam e retornam num movimento cuja figura paradigmática é a da elipse (BUSATO, 2009, p. 13).

A viagem que empreenderemos pela poética de Arménio Vieira buscará acessar este movimento espiral, cuja experiência da leitura – do escritor e do leitor – inscreve-se como uma “experiência de retorno, de rastreamento” (BUSATO, 2009, p.13), compreendendo o percurso de forma rizomática e em trânsito.

Arménio Vieira, ao registrar nos seus livros as suas leituras, desenha o espaço da sua biblioteca, traçando um movimento que aponta para muitas rotas, instituindo “aquilo que se chama de literatura na leitura da literatura, ou seja, ler o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tece a tensão que envolve e desafia o leitor” (BUSATO, 2009, p.14).

Para percorrer o trânsito fluído na poética armeniana é necessário lançar-se ao múltiplo e a um processo originado na imagem do labirinto, cujo entendimento demanda muitas associações e pesquisas, tamanha a complexidade da intertextualidade e do diálogo com os textos literários. Ao leitor cabe a tarefa de escolher uma rota a fim de percorrer a elipse:

No processo de leitura em que estamos fadados a naufragar, pensar a elipse (pura abstração geométrica para querer dar conta de algo que está para alguém ou além de qualquer geometria) como a figura que performatiza o movimento do signo poético é pensar o sujeito da poesia, ou a poesia como o sujeito de um dizer, como aquele que viveria a experiência do deslocamento, do descentramento. A de habitar um espaço e um tempo situados no intervalo das duas faces do signo: o significante e o significado. A figura da elipse elide e exhibe no seu movimento o sinal de menos que subtrai no traçado da palavra o referente, para traí-lo com outro, revelando o jogo em que está inserida toda escritura que se deseja habitar pelo outro (BUSATO, 2009, p. 14).

Outra ferramenta que se apresenta de forma eficaz para construir rotas de leituras é o jogo, estratégia proposta para o leitor que pretende trilhar a poética de Arménio Vieira, pois o texto, como metáfora de um tabuleiro de xadrez, de um

labirinto desenhado por quadrados brancos e negros, oferece caminhos para serem percorridos em rede.

O jogo de xadrez, atividade presente na vida do escritor Arménio Vieira, aparece de várias formas na sua poética, seja como tema ou estratégia escritural. O poeta-jogador posicionado de um lado da página ou inscrito no texto desafia o seu leitor para uma viagem cujo paradeiro não se define no ato da partida, mas se performatiza no caminho, figurando uma leitura inicialmente construída a partir da imagem do labirinto pelo que oferece de oportunidades de saídas e de certa angústia pela decifração.

O trânsito, percebido como elemento incontornável no percurso de análise que empreenderemos, discutirá as questões referentes ao tempo e ao espaço, tão caros à poética armeniana, tornando-se mapa disposto para as inúmeras trilhas:

Nessa trilha, o elemento temporal assume um valor pela relação que essa poesia constrói a partir de uma ideia de tempo calcada pela medida do transitório, que se concretiza na sintaxe do verso fragmentado, no uso da repetição ou ainda no processo imagético de evidenciar na palavra o sentido do vazio ou do processo de desumanização, que tem deslocado o homem da sua condição heróica para a de engrenagem que movimenta a máquina do mundo e se submete a ela (BUSATO, 2009, p. 14).

Compreender o “ser e estar” no século XXI demanda uma percepção da experiência, que é marcada pela tecnologia e pelo consumo, elementos que causam uma sensação de impotência na relação do homem com a natureza e com a sociedade. Esta relação apresenta uma complexidade, o já não se poder mais representar o todo e, diante desse cenário fragmentado, podemos recolher na poesia, de forma semelhante, a cena do estilhaço

[...] cuja imagem fragmentada é analogicamente representada pela fratura do verso, pela aceleração e montagem dos cortes sintáticos e semânticos, pelas bifurcações sinestésicas de uma voz onírica que desmancha no ar a estrutura das palavras. O sentido do “quase”, do “nada”, do “vazio”, da repetição como recurso retórico e da sintaxe fragmentada do verso revelam-se, portanto, como medidas do transitório, ao qual o sujeito adere para não se perder na fugacidade e no acaso a que a poesia corre o risco de naufragar (BUSATO, 2009, p. 14).

A forma fragmentada com a qual a poesia se inscreve na contemporaneidade faz com que a sua aparição seja marcada pelo trânsito, condição que a situa e a lança do espaço labiríntico ao rizomático⁸, considerando a imagem da rasura:

Registrar sua condição marcada pela ideia do transitório revela-se no mote que a anima e que a faz inaugurar uma ideia de tempo que urge condensar, no intervalo do pensamento ensimesmado ou na fratura de uma sintaxe, a imagem de uma rasura, essa, sim, a experiência da diferença. A linguagem poética, assim, assume na poesia que hoje “ainda respira”, na forma e na semântica das imagens, a inércia de um tempo e de um sujeito que, para ter voz novamente, necessita projetar-se no trânsito das coisas, na repetição dos gestos, nos objetos que circundam o seu cotidiano, nas esquinas do labirinto da cidade que ele mesmo projetou e do qual não consegue safar-se (BUSATO, 2009, p. 15).

Por isso, ler a poética de Arménio Vieira a partir do “trânsito” parece ser uma saída possível para se deslocar do labirinto e acessar o espaço do rizoma: lugar de amplitude e relação. Se o labirinto, como imagem de trilhas que não se esgotam, mimetiza o circular da espiral sem oferecer a porta de saída, o leitor, ao transitar pelo texto, pode ser o viajante que não encontra uma saída, mas enxerga na multiplicidade do caminho o espaço do rizoma, representado pelas inúmeras chaves de leitura e conexões engendradas no poema. É preciso escolher uma rota, considerando que esta se encontrará com outras tantas, desencadeando uma série de bifurcações textuais, culturais e literárias, com as quais o escritor dialoga.

O labirinto⁹ aparece, na tradição greco-romana, associado ao palácio do rei

⁸ Rizoma, conforme Deleuze e Guattari, não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 36).

⁹ “O labirinto representa uma situação sem saída ou bastante complicada, bem como um percurso feito ao interior da psique ou da alma. Por isso, em todas as culturas simboliza confusão do inconsciente, a qual somente pode ser transposta por quem estiver preparado para a vida. Nas fortalezas, ele era utilizado como mecanismo de defesa, tanto contra os adversários como contra as forças maléficas. Ele tem a função de proteger o território ou um tesouro. [...] Para os alquimistas, por sua vez, o labirinto representa o percurso da vida e as dificuldades enfrentadas ao longo dela. Assim, ajuda a entender a necessidade que cada um deveria ter de concentrar-se em si próprio e seguir a sua intuição. Ele mostra o quanto é imprescindível a experiência em percorrer todo o espaço do enrolamento. De seguida, a transformação decorrente desse percurso seria sentida no regresso ao cotidiano. A chegada ao centro representaria a morte, enquanto a saída dele, a ressurreição espiritual. Muitas vezes quadrado, sua forma representa os quatro pontos cardeais” (Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/labirinto/>>. Acesso em: 03.10.2018).

Minos, onde vivia o Minotauro¹⁰, filho de Pasífae com o touro branco de Poséidon. Construído para abrigar o monstro no qual o Minotauro foi convertido, o lugar tornou-se imagem de aprisionamento, pela dificuldade de se encontrar uma saída.

O sentido que desejamos atribuir ao labirinto na pesquisa é o associado ao “caminhar”, construído pelo espaço emaranhado de textos, articulados pelo poeta Arménio Vieira, escritor-jogador capaz de inscrever, no poema, o trânsito, característica do mover-se pelo labirinto e abertura para o espaço rizomático das relações intertextuais.

Ao leitor armeniano cabe um “transitar e estar no labirinto”, pois é deste espaço que se originarão as rotas de leitura, repropondo-se sempre para o leitor, porque não se esgotam: tal como a imagem da elipse, elas desenham-se como um eterno girar e transitar.

O labirinto também pode ser atribuído ao fazer poético e, neste sentido, apresenta-se como espaço de entrecruzamentos, encontro de galerias e compartilhamentos escriturais que o poeta organiza e elabora a partir de suas leituras e da consciência de que o aprisionamento não reside no espaço externo; por isso, não há fio de Ariadne capaz de demarcar o caminho, mas a busca do diálogo incessante com a literatura.

Como o escritor Arménio Vieira está em constante interlocução com inúmeras escrituras, consideramos oportuno relembrar um poemado poeta português Miguel Torga¹¹ para nos introduzir no labirinto da poética armeniana. No labirinto de Torga, a figura do poeta é representada por Teseu; Ariadne, o suposto caminho, confunde-se com o próprio labirinto: é poesia.

¹⁰ Com corpo de homem e cabeça de touro, o Minotauro é um monstro da mitologia grega para o qual o rei Minos mandou construir um labirinto e lá o encerrou. De acordo com a lenda, o rei mandava alimentar o Minotauro todos os anos com sete rapazes e sete moças. Eles eram trazidos de Atenas e oferecidos ao monstro em forma de tributo. Teseu, rei de Atenas, quis ser um dos rapazes oferecidos ao Minotauro com o intuito de enfrentá-lo e mostrar a sua força matando o monstro. Conseguiu matar o Minotauro e regressar à luz, saindo do labirinto graças a Ariadne, filha do rei Minos, que por ele se apaixonou. O Minotauro simboliza um estado psíquico de domínio perverso, um amor culpado, o desejo injusto e indevido, erros e recalque inconscientes. O sacrifício dos jovens representa uma tentativa de adormecer a consciência dos erros, mas no fundo somente faz com que estes se acumulem. A oferta do fio de Ariadne para que Teseu marque a saída do labirinto simboliza a ajuda espiritual do amor para vencer o monstro. O mito do Minotauro simboliza o combate contra o recalque. Teseu só saiu vitorioso porque usou como armas o amor e a luz (Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/minotauro/>. Acesso em 03.10.2018).

¹¹ Miguel Torga (1907-1995) foi um dos mais importantes poetas do século XX. Pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha. Prémio Camões 1989. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/miguel_torga/>. Acesso em 03.10.2018.

Labirinto

Perdi-me nos teus braços, alamedas
 onde o tempo caminha e descaminha.
 Pus a força que tinha
 Na instintiva defesa
 De encontrar a saída, a liberdade.
 Mas agora Teseu era um poeta,
 E Ariane a poesia, o labirinto.
 Desajudado,
 Só me resta cantar, deixar marcado
 O pânico que sinto.
 (TORGA, 1999, p. 92)

O labirinto, aqui, é metáfora do fazer poético, representado pelo fio de Ariadne, como teia ou rede. Na poética de Arménio Vieira, como no poema de Torga, o leitor transita pelo labirinto sem o auxílio de um guia ou a indicação de uma direção que lhe permita a saída. Os poemas são resultado dos efeitos das leituras realizadas pelo poeta: rastreamentos e rasuras, intertextos em diálogo, espaços em conjunção, caminhos emaranhados: labirinto.

Observando os traços que hoje definem a ideia de “labirinto” na literatura, encontraremos ainda a imagem do tempo como substância do labiríntico:

[...] pode-se observar como o tempo encontra sua força de expressão na imagem do labirinto. Preso ao tempo como a aranha à sua própria teia, o homem também é feito de tempo e, por isso, não pode percebê-lo em toda sua dimensão. Desloca-se no tempo, enquanto é consumido por ele. Homem, aranha e teia, com seus fios e vazios, são apenas aspectos de uma mesma substância. Nessas circunstâncias, o fio de Ariadne já não pode evitar que Teseu se perca nesse outro labirinto que compreende a própria trama de sua história numa outra eternidade (PARAIZO, 1997, p. 26).

Distraído do fantasma da morte pelo jogo do labirinto e, ao mesmo tempo, tratado por ele, o leitor, imerso nesta poética, em constante interação com outras escritas/labirintos, a partir do trânsito chega ao rizoma.

Assim, na tentativa de indagar sobre os mecanismos utilizados pelo poeta a fim de instaurar a tessitura de suas poéticas, esta tese tem como objetivo compreender, a partir do conceito de labirinto, os procedimentos escriturais que tornam o texto capaz de multiplicar-se a ponto de estabelecer inúmeras conexões rizomáticas.

Na demarcação do trânsito que conecta o labirinto ao rizoma, faz-se necessário não estabelecer um fio condutor, pois tal procedimento seria redutor, responsável por um traço linear que buscamos evitar na pesquisa, já que o objeto a ser analisado escapa da linearidade.

Cabe ressaltar que, enquanto o labirinto mimetiza o fazer poético, o rizoma evoca espaços múltiplos e vastos, remetendo para várias significações a paisagem e a visagem do eu lírico, desencadeando para o leitor construções intrincadas, fraturadas, rasuradas e errantes que projetam muitas faces de leituras.

Para Deleuze e Guattari (1995), o rizoma se define como:

Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da palavra "platô" para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Como na Botânica, na formação desta estrutura rizomática, notamos um conjunto de linhas que não estão conectadas a pontos binários, genealógicos, como raízes e folhas, mas sim a um conjunto de elementos vagos, nômades e difusos, com aberturas para todos os lados, permitindo ligação a partir de qualquer ponto. Como o rizoma não se configura como um molde, apenas como linhas em movimento e trajetos em interação, constitui-se como uma rede aberta e em conexão, sujeita a modificações.

A utilização do conceito de rizoma é pertinente para nossa leitura na medida em que identificamos aproximações entre esta estrutura e a poética armeniana, cujo mapa se mostra contrário à linearidade e aos limites que dela advêm.

A metapoética é outra característica bastante presente na literatura armeniana e é sobre o fazer poético que o escritor reflete em muitos dos seus textos, dialogando, inclusive, com escritores e obras que se debruçam sobre a reflexão sobre a arquitetura poética como Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, instâncias autorais bastante presentes na obra de Arménio Vieira.

Para além da metapoética, destacamos também o processo de desconstrução inserido na obra de Arménio Vieira, já que o poema anuncia a sua própria modelagem ou a sua resistência a submeter-se a um modelo fechado, revelando maneiras que o articulam a outros textos que não se fixam, oferecendo ao

leitor diversos pontos de entrada e saída, ressignificando-se na proporção da polifonia estrutural das obras.

O fazer poético é o centro do poema, que, investido de muitas vozes, experimenta o processo de agrupamento a ser desvendado pelo leitor, já que é o resultado de várias leituras feitas pelo escritor, devolvidas labirinticamente como objeto fluido e móvel.

A leitura da poesia armeniana requisita um leitor disponível para acolher certa desorientação, provocada por elementos recorrentes nos poemas, como instabilidade, trânsito, fragmentação, descontinuidade, questionamento e jogo, estratégias que serão analisadas ao longo desta tese.

Considerando a reflexão sobre a criação poética, observamos como o texto armeniano instaura um lugar para converter o poema no espaço que pensa a si próprio, como também num diverso que questiona e põe em tensão outros sistemas literários, canônicos, problematizando-os; por isso, é relevante para a pesquisa mapear, na medida do possível, os processos de articulação com os diversos textos evocados a fim de compreender a forma como os mesmos compõem os poemas de Arménio Vieira, atualizando-se na contemporaneidade.

O poeta cabo-verdiano dialoga com vários contextos, construindo uma complexidade a ser analisada com atenção, pois a matéria prima de sua poética tem os seus (des) limites para além do chão cabo-verdiano: um mundo prenhe de riqueza visual, tátil, permeado pelo humor, pela ironia, por um conhecimento profundo da literatura universal e pela reflexão constante sobre a morte em textos que se desdobram e tocam o tempo e a experiência da vida de forma cortante.

É a partir deste modo de pensar a poesia que este trabalho pretende ler a obra de Arménio Vieira, compreendendo-a como objeto artístico que se destina a múltiplas leituras; primeiramente, a partir dos textos com os quais ela se articula, dentro ou fora do contexto literário cabo-verdiano; depois, com as implicações surgidas pela fragmentação da linguagem, a sobreposição dos discursos e o trânsito no qual se inscreve. Por último, observar a posição da autoria como um projeto inovador no sistema literário cabo-verdiano.

Para a leitura que ora empreendemos, sete livros destacados da sua obra foram selecionados, sendo descartados os romances que demandam, a nosso ver, outro projeto e outra pesquisa. Portanto, o objeto da tese é a poesia. Os livros escolhidos são: **Poemas**, publicado em 1981, pela África Editora – Coleção Cântico

Geral – Lisboa (depois reeditada em 1998 pela Editora Ilhéu – Mindelo), **MITOgrafias**, publicado em 2006 pela Ilhéu Editora – Mindelo, **O poema, a viagem, o sonho**, pela Editorial Caminho – Lisboa, e, mais recentemente, quatro livros que se agrupam em torno da palavra Brumário. São eles: **O Brumário**, seguido de **Derivações do Brumário**, publicados em 2013, pela Publicon – Biblioteca Nacional de Cabo Verde, **Sequelas do Brumário** (2014), e, por último, o livro **Fantasmas e fantasias do Brumário** (2015).

No primeiro capítulo desta tese, intitulado **ESPAÇO NA E DA OBRA LITERÁRIA**, procuraremos apresentar algumas considerações acerca dos estudos sobre o espaço poético a partir de distintas perspectivas, observando a espacialidade como território da linguagem, bem como dos entrelaçamentos poéticos orquestrados pelo poeta. Os espaços das interlocuções tornam-se relevantes para a compreensão da intertextualidade, da polifonia, do trânsito e do rizoma, estratégias tão presentes na obra.

Discorreremos, assim, sobre a leitura que alguns estudiosos fizeram sobre o assunto em questão, bem como sobre a importância que o espaço geográfico ocupa na literatura cabo-verdiana. Por fim, apresentaremos aspectos da espacialidade a ser estudada no âmbito da tese. Nossa hipótese é a de que o espaço geográfico cabo-verdiano seja transcendido pelo espaço literário, que insemina a poética de Arménio Vieira.

Para tanto, recorreremos aos estudos de Gaston Bachelard, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Marc Augé, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault, Iuri Lotman e Agustín Fernández Mallo.

No segundo capítulo, intitulado **(DES)LIMITES E (DES)CAMINHOS: ADENTRANDO O LABIRINTO DA POÉTICA ARMENIANA**, disporemos para o leitor a análise de cada obra, pondo em relevo os elementos a discutir e, tal como no jogo, cujo tabuleiro é preenchido com as peças antes do início do mesmo, nossa leitura vai organizar-se parte a parte, seguindo a ordem de publicação dos livros, para em seguida invocar os jogadores e as jogadas.

Para cada livro, o *corpus* teórico se constitui de forma diversa, já que os aspectos analisados em cada um também variam. No livro **Poemas**, adentraremos o espaço em busca de dois temas que se insurgiram no decorrer da pesquisa: primeiramente ler as metáforas que apresentam o “lugar” da poesia, para depois verificar o trânsito que o espaço inscrito no poema demarca. Para a leitura dos

aspectos apontados, Roland Barthes, João Alexandre Barbosa e Susanna Busato nos servirão de guia a partir dos pressupostos teóricos das pesquisas.

Já em **MITOgrafias**, o aporte teórico figurado por Gilles Deleuze, Félix Guattari e Octavio Paz proporcionará a leitura dos espaços “infernais” da e na escritura, região em que se configura o espaço rizomático e intranquilo da criação poética e da própria leitura. Por isso, os poemas são encarados como espaços de acesso, caminho, processo, devires e movimento, plasmando-se em palavras e versos que se abrem como galhos e vincos, interrompendo o fluxo contínuo, gerando novas articulações entre o dito e o não-dito.

Para o livro **O poema, a viagem, o sonho**, a leitura se vai ancorar nos estudos de Agustín Fernández Mallo e Simone Caputo Gomes, abrindo um mapa para compreender os (des) limites da poética armeniana, verificando a maneira pela qual a mesma coaduna-se com aquilo a que Mallo chama de *postpoesia* e apontando o lugar de risco e atrito criado pelo poeta cabo-verdiano, cujo esboço revela a sobreposição dos espaços poéticos submetidos a um despedaçamento do ser inscritos no tempo presente vivido pelo poeta.

Na sequência, a leitura de **O Brumário** proporcionará outro espaço a ser observado: o da autoria, cuja diluição em diversas assinaturas, atestadas pelas leituras e pela intertextualidade promovidas por Arménio Vieira, revela o campo de múltiplas vozes a serem ouvidas pelo leitor. Os pressupostos teóricos de Maurice Blanchot e Roland Barthes acerca de autoria guiarão a análise em busca do gesto estratégico autoral armeniano.

O espaço constituído pela falta, potência geradora da escrita poética é o que se destaca na leitura do livro **Derivações do Brumário**, despertando a reflexão acerca do mote da escritura para além dos temas e a busca por um contorno produtor da experiência escritural armeniana. O processo de desconstrução é possível de ser percebido no ato da leitura dos poemas a fim de desvelar traços e camadas, as quais problematizam o cânone literário abordado pelo escritor. Para a reflexão do recorte em questão, as teorias de Antoine Compagnon, Jaques Derrida e Maurice Blanchot servirão de apoio, orientando a leitura e reflexão do objeto destacado.

Seguindo a cronologia da publicação, o livro seguinte, intitulado **Sequelas do Brumário** possibilitará a reflexão acerca do espaço da morte, da sua transfiguração e de um ponto de fuga, possível a partir da literatura e da escritura. Assim sendo,

Maurice Blanchot, Michel Foucault e Peter Pal Pelbart fundamentarão a leitura do espaço da linguagem como lugar de transgressão, vazio e morte.

Por fim, no livro **Fantasmas e fantasias do Brumário** a leitura abarcará os fantasmas oriundos do espaço literário, representado por célebres mortes de escritores e personagens e pela figuração do trânsito. Os fantasmas evocados traçam um mapa literário capaz de provocar reflexões e leituras acerca dos espaços da morte e da literatura, bem como dos efeitos labirínticos destinados ao leitor. Marc Augé e Italo Calvino servirão de apoio teórico para a leitura do citado livro.

A antologia poética **Silvenius**, que não merecerá capítulo à parte, foi agregada ao *corpus* porque traz quatro poemas inéditos, dos quais um será analisado na pesquisa.

No terceiro capítulo, intitulado **POEMA, POETA E LEITOR: DO LABIRINTO AO RIZOMA**, observaremos a escritura armeniana sob o prisma do jogo, ideia apresentada nos capítulos anteriores, mas que somente no capítulo final será explorada com profundidade, uma vez que a leitura empreendida no terceiro capítulo supõe entrar no labirinto e aventurar-se pela leitura, e, sem a ajuda do fio de Ariadne, instaurar o percurso da experiência aberta para as diversas entradas e saídas do poema, inscrevendo, a cada jogada, o novo caminho, e no papel de leitor-jogador desafiar o poema e o poeta na busca de sentidos e conexões possíveis.

Dessa maneira, o aporte teórico se sustentará a partir dos campos filosófico e literário com os estudos de Johan Huizinga, Hans-Georg Gadamer e Jorge Luis Borges. Para demonstrar o quão jogador é o escritor Arménio Vieira e o quanto a leitura pode converter-se no jogo, a parte final do capítulo terceiro suporá uma partida entre dois jogadores que se enfrentam “poeticamente”: Arménio Vieira e Jorge Luis Borges. Ao elaborar a partida poética, entrelaçaremos textos dos dois escritores e deixaremos que os mesmos dialoguem, a fim de revelar para o leitor a arquitetura labiríntica presente na poética de ambos, oriunda da biblioteca particular de cada poeta (leitor-jogador) presente na partida.

Desenvolveremos, assim, um esboço de jogo poético possível entre escritores e escrituras, cortando o fio capaz de conduzir o leitor pelo labirinto, alertando-o de que o espaço labiríntico existe para fruição e experiência, e não para ser evitado. Após a discussão feita acerca do enfrentamento dos dois escritores e do aprofundamento da leitura que tem no horizonte o labirinto e a biblioteca, refletiremos sobre o quanto os dois escritores são leitores antes mesmo de serem

poetas e de como as marcas das leituras realizadas por eles são compartilhadas com o leitor, gerando projetos estéticos sofisticados e de grande complexidade.

Concomitantemente, poeta e leitor escrevem/leem buscando o poema que lhes falta, sendo que a leitura dar-se-á por qualquer ponta do poema, ocasionando uma desorientação para o leitor ao mesmo tempo em que lhe oferece a liberdade de adentrar por qualquer espaço e, autonomamente, ir entrelaçando versos e textos, ressignificando-os a cada leitura, na tentativa de encontrar ou não a saída do labirinto enquanto joga com o texto-poema.

Nessa senda, a pesquisa poderá oferecer algumas chaves para o leitor de Arménio Vieira, considerando a ideia de que é impossível apreender o poema na tentativa de dissecá-lo e aprisioná-lo num sentido definitivo e definidor. O máximo conseguido, como leitores, é caminhar junto da escritura e do poeta, na deriva e no naufrágio de cada embarcação, e, ao circular pelo labirinto, num transitar contínuo, alcançar o espaço rizomático, do qual inúmeros sentidos emergem.

De extrema importância lembrar que o percurso da pesquisa considerou aspectos que se sobressaíram no ato da leitura, durante o caminho que se traçou para a investigação, considerando que cada escolha impingida relegava outra, tamanha a complexidade da poética de Arménio Vieira. Tentamos, dessa forma, selecionar alguns elementos recorrentes constitutivos da poética armeniana, para elaborar uma espécie de inventário poético, tendo como bússola o desejo de navegar pelas redes do poema, sabendo que, no horizonte, o labirinto sempre se reconfigurará.

Por outro lado, o percurso de leitura que ora empreendemos pode ser uma contribuição para a fortuna crítica do escritor que cresce a cada dia, tamanho o interesse que tem suscitado na comunidade de língua portuguesa e em outras para as quais seus livros são traduzidos, inscrevendo-o no que chamamos de literatura-mundo.

Por fim, desejamos ao leitor da tese uma viagem guiada pela curiosidade, pela consciência da falta e da finitude abrigada em nós, e, mais ainda, pelo desejo de se inscrever na poesia da vida, de jogar com o escritor ao mesmo tempo em que se joga com o tempo, afastando-o, empurrando-o para mais longe, distraído-se do fim.

O prêmio do jogo? A poesia, a vida!

CAPÍTULO 1

ESPAÇO NA E DA OBRA LITERÁRIA

1.1 Não-lugar e espaço rizomático da poesia

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa

O espaço sempre interessou aos estudiosos da literatura tanto quanto aos escritores que, ao criarem cenários, contextos, ambientes externos e internos, discursos e imagens, conduzem o leitor a um lugar, que pode ser a representação de um espaço físico ou não, de uma memória afetiva, ou mesmo da percepção advinda de lugares que, muito além de serem objetos, constituem-se como monumentos que ativam a emoção e o saber sobre determinado espaço. Essa representação pode ainda nos revelar a distância para se alcançar o lugar, as fronteiras a serem transpostas e também o próprio caminho e a sua paisagem.

O não-lugar também é um espaço, assim como a falta de um lugar (sonhado, imaginado ou projetado), porque se desenha como potência de um devir. O lugar de pertença é sempre povoado de sentimento e memória e acaba por se constituir dentro de cada um de nós como abrigo e proteção; importante também lembrarmos que há os outros lugares dos quais não fazemos parte (a não ser como visitantes) e que, por algum motivo, também vão se amalgamando a nós, seja pela descoberta da beleza que têm ou pela emoção que despertaram. Poderíamos pensar que somos de um lugar, embora possamos alargar sempre o espaço de pertença. A poesia parece gostar desse alargamento, não conhece fronteiras, dialoga com tudo que é inerente a sua natureza, por isso, pensar o caminho da poesia é sempre abarcar o mundo.

A teoria que pensa o conceito de espaço na literatura se abre para diversas leituras, a partir de perspectivas distintas, e este trabalho pretende observar o espaço, compreendendo-o de várias maneiras, mas principalmente como lugar que representa a metáfora do espaço poético, seja pela distância do caminho, pelo limite da fronteira, pela paisagem interna e aprisionada dos sujeitos líricos, pela fluidez, alternância e transitoriedade dos percursos, compreendendo assim o espaço como linguagem engendradora de tudo que a faz ser arte. Por outro lado, interessa-nos ainda, nesse percurso de leitura da obra poética de Arménio Vieira, o espaço geográfico, já que a literatura cabo-verdiana revela uma grande aderência a ele, tema de muita relevância para sua constituição.

Arménio Vieira revela geograficidades¹² inscrustradas nos seus textos; entretanto, apresenta-nos o espaço literário por outros caminhos. É a partir de suas leituras, refletidas no poema, que encontramos o contexto no qual bifurca o espaço de Cabo Verde com outros horizontes. Esse cruzamento se dá no texto, com o trânsito vivido por lugares poéticos tão caros ao escritor.

Outro espaço, o da desconstrução, também foi examinado por intermédio dos pressupostos teóricos de Jacques Derrida, a partir da rejeição de uma estrutura binária que o mundo, em um sistema de oposições, em especial o que se refere à escrita e ao discurso, apresenta.

O dualismo hierárquico que sempre existiu e produziu discursos classificatórios e pólos distintos, como o bem e o mal, a verdade e a mentira, serviram para afirmar a tradição logocêntrica do pensamento ocidental. A ideia de desconstrução foi utilizada nesta pesquisa como uma estratégia e um procedimento para abrir e deslocar os textos, a fim de colocá-los em tensão em busca da audição dos diálogos e da alteridade neles inseridos.

Poderíamos, inicialmente, pensar o conceito de espaço a partir das reflexões de Gaston Bachelard, que o entende como imagem derivada dos diversos espaços presentes na literatura: casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto. Esses lugares, constituídos como espaços de abrigo da intimidade, são bastante caros ao filósofo, que inicia as suas reflexões a partir da casa,

¹² A personalidade dos lugares e a identidade particular das paisagens podem ser percebidas pelas geograficidades presentes no texto. O termo geograficidade foi cunhado por Éric Dardel para discutir a perspectiva ontológica da espacialidade. Entretanto, por se tratar de um conceito que foge à proposta da nossa leitura, não será alvo de profundas discussões. De igual modo, para efeitos desta tese, os termos “espaço”, “ambiente”, “lugar”, “região”, “território” serão considerados sinônimos.

alertando que não se interessa pela descrição física ou subjetiva da mesma, mas sim por encontrar nela o germe inicial da felicidade, “a concha”. Dessa forma, a casa não deve ser vista como objeto, há um alerta para que a observemos “como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo” (BACHELARD, 1996, p. 16), uma vez que

[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela, como se diz, frequentemente, é nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela (BACHELARD, 1996, p. 17).

Poderíamos considerar o conceito do espaço vital pensando no espaço como moradia das palavras, território no qual habita o poeta. De quais lugares o escritor anuncia sua poética? Para quais lugares ele a projeta? Como é a sua casa? Como adentramos essa intimidade que é o poema? De que forma os lugares anunciados, sugeridos ou até mesmo velados apresentam as inquietações do poeta, marcado também por um espaço geográfico e outro internalizado que se constitui a partir da sua relação com o mundo e com o embate com as palavras?

Na poética de Arménio Vieira, faz-se necessário olhar para essa região onde a sua poética acontece, já que diversos espaços estão em constante movimento numa frequente errância, gerando imagens que se destacam do passado e se atualizam no tempo vivido. Segundo Bachelard:

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta (BACHELARD, 1996, p. 2).

Na poética do escritor cabo-verdiano, é possível localizar um diálogo constante com o passado, bem como com a sua atualização a partir de procedimentos autorais muito particulares experimentados pelo poeta, dentre eles, o constante questionamento sobre o dito nos poemas que lê e relê, devolvendo ao leitor a sua crítica, dúvida e até mesmo descrença. Outros recursos utilizados pelo

autor serão explorados ao longo da pesquisa, entretanto, convém esclarecer ainda sobre as imagens poéticas e a forma como elas se revelam para o leitor:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 1996, p. 3).

Bachelard, em sua pesquisa sobre a poética do espaço, apresenta-nos a sua abordagem, a partir do estabelecimento do conceito de *topos*, dividindo-o em espaços *tópicos*, *atópicos* e *utópicos*. Os espaços *tópicos* são os espaços de conforto; os *atópicos* são locais de desconforto e insatisfação; e os *utópicos* são os espaços de desejo. Aos espaços de felicidade, Bachelard alia o conceito de *topofilia*, e os de aversão, denomina de *topofobia*. Importante ressaltar que um mesmo espaço pode assumir, durante o seu trajeto, a função de *topia*, *atopia* e *utopia*, e é essa movimentação que produz uma rede de significações. Para a nossa pesquisa, se considerarmos as denominações bachelardianas, o espaço *atópico* parece ser o mais recorrente, uma vez que, na obra de Arménio Vieira, não se enxerga explicitamente a *utopia* nem mesmo a *topia*; entretanto, como uma poética que se desenha de forma cambiante, é possível notar em alguns poemas a imagem da utopia.

Considerando que o espaço é tomado “como um instrumento de análise para a alma humana” (BACHELARD, 1996, p. 14) e que, por intermédio de sua avaliação, é possível acessar a uma fenomenologia da imaginação, faz-se necessário compreender de que forma a imagem se constitui como elemento desencadeador de espaços poéticos.

Constatamos, na introdução de **A poética do espaço**, o desejo, expresso pelo autor, de examinar as imagens identificadoras dos espaços de felicidade, suscitadoras dos sentimentos e lembranças que marcam a vida de todos os indivíduos, descartando os espaços das grandes cidades e das operações maquinicas. Nesse sentido, a imagem poética destaca-se como terapêutica, na medida em que cumpre a função de “sintonização cósmica” (BACHELARD, 1996, p. 14).

Para o filósofo, faz-se necessário distinguir imagem de metáfora. A metáfora “vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir”, configurando-se como uma transposição; a imagem, ao contrário, é “obra de imaginação absoluta,

extrai todo o seu ser da imaginação” (BACHELARD, 1996, p. 62). Dessa forma, compreendemos que a imagem é um fenômeno em si mesmo, enquanto a metáfora é uma “imagem fabricada” (BACHELARD, 1996, p. 62).

No livro **Teorias do Espaço Literário**, Luis Alberto Brandão reflete acerca de vários espaços poéticos e, no capítulo identificado como “Imagens Espaciais”, esclarece ao leitor que o espaço, na concepção bachelardiana, pode ser entendido como um “fenômeno do ser” ou “doador de ser” (BRANDÃO, 2013, p. 80) e que se configura como conservador na medida em que não executa simultaneamente um papel transgressor ou de ruptura:

Apesar de recorrente em vários textos, e de estar presente na definição de imagem, a *ambivalência* não desempenha papel transgressivo no pensamento bachelardiano. Pelo contrário, o movimento que ela torna possível opera em nome da busca de reequilíbrio imaginária. Assim, não é incorreto inferir que a noção de imagem espacial do autor é tendencialmente conservadora. Trata-se, porém, de um conservadorismo ambíguo, já que a imaginação bachelardiana atua, prioritariamente, contra o império da razão e contra a imaginação formal. Desse modo atribui a si um papel heróico, de resistência. Tal heroísmo, contudo, é passível de ser entendido como exercício de poder incontestável, já que fundado em arquétipos (os quais por definição, não se sujeitam a variabilidade histórica), ainda que esse poder, em determinados contextos (naqueles em que se verifica o predomínio da razão e da imaginação formal), se encontre em segundo plano, e tenha de lutar para ser reconhecido (BRANDÃO, 2013, p. 90-91).

No capítulo em que trata o espaço da concha, Bachelard nos apresenta um lugar de imensa beleza e solidão, informando o seu significado na antiguidade: a concha foi símbolo do ser humano completo: em que a carapaça correspondia ao corpo, o molusco, à alma. Segundo o filósofo, é quando aceita a solidão que o homem realmente vive a imagem da concha. De todos os espaços eleitos por Bachelard, o que se destaca para a reflexão nesse capítulo é justamente o da concha, por revelar a solidão como um sentimento inerente a ela.

Arménio Vieira, numa entrevista dada à RTP, em outubro de 2009, afirma que viver numa ilha não o isola do mundo, justamente porque escreve poesia e joga xadrez. A primeira o conecta com os outros espaços do universo, enquanto o segundo desenha-se como região de risco, já que jogar implica vitória e derrota. Sair de uma casa no tabuleiro e ir para a outra pode representar a metáfora do poema que não reconhece apenas a solidão da sua ilha, mas a enxerga nos espaços

construídos pela linguagem, agregando-se às conchas do universo, revelando-se como espaço de duplo movimento:

A imagem de Bachelard – à qual se subordina a noção de espaço – parece ocupar um lugar de transição. Ela é o arauto das potências da arte e da imaginação em contraposição à racionalidade, entendida na sua forma de alta codificação teórica ou de ocorrência nas convenções da vida quotidiana. Mas também é a redoma que protege a imaginação, resguarda-a de parâmetros que possam vinculá-la a forças de indeterminação, ao imponderável, forças terríveis ou perversas; ou, sobretudo, que possam abri-la a uma historicidade radical, pouco sensível às prescrições arquetípicas e à estabilidade dos mitos (BRANDÃO, 2013, p. 91).

Dessa forma, identificamos os espaços de toponímia presentes na obra de Bachelard como lugares dos quais acessamos a imagem interior da memória afetiva experimentada pelos lugares da casa, da concha, do canto e dos outros eleitos por ele. O leitor, convidado a um percurso que orienta para o espaço de dentro, depara-se com um universo elaborado a partir de uma imagem que antecede o pensamento, rejeita o racionalismo e zela pela imaginação.

Para Maurice Blanchot (2005), a noção de espaço, aplicada ao estudo da obra literária, assoma como uma dimensão profunda do imaginário, e isso acontece porque a obra se sustenta pela dinâmica da imagem que se relaciona com a realidade e a exterioridade do mundo, que surge como um evento desagregador; dessa forma, o espaço apresenta-se como o lugar da errância, do equívoco e da incerteza.

Para representar a imagem é preciso afastar-se dela e compreender o que dela resulta como ausência, pois é preciso “afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam” (BLANCHOT, 2005, p. 79). Blanchot enxerga nesse espaço do afastamento a possibilidade de tornar visíveis as coisas invisíveis, conservando-lhes a complexidade, tornando-as, no mesmo tempo, visíveis, invisíveis, transparentes e opacas.

O procedimento que prevê a representação a partir da ausência ou a manifestação a partir do distanciamento tece com a literatura uma relação de anonimato que não se refere à falta de notoriedade, mas a uma condição inerente à arte que se afasta do mundo na medida em que o próprio imaginário já se constitui como distanciamento.

Ao estudar o espaço caracterizado pela ausência e distanciamento, Blanchot dedicou-se a vários escritores e suas respectivas obras, e destacou, por exemplo, em Joubert e Mallarmé, a experiência profunda da distância como uma forma de ter o que falar e imaginar, já que “a força da comunicação poética não vem do fato de que ela nos faria participar imediatamente das coisas, mas do fato de que ela nos dá as coisas fora de seu alcance” (BLANCHOT, 2005, p. 80).

Como acessar a arte a partir do distanciamento e de que forma lidar com a ausência da palavra quando a mesma deveria estar inscrita em seu corpo-arte, corpo-poema?

Se o pudor da palavra estabelece entre nós e as coisas essa distância, sem a qual estaríamos expostos à nudez e ao sufocamento, não é negando as coisas, mas abrindo-as e, por essa abertura, liberando a parte de luz e o intervalo que as constituem, ou ainda, é tornando sensível o que existe para além do corpo, consentindo a esse além pelo qual todo corpo se afirma, acolhendo o antes-do-corpo que é o “secreto prolongamento de sua substância” (BLANCHOT, 2005, p. 82).

Outro aspecto relacionado ao espaço abordado pelo filósofo francês é nomeado de duplicação, e está presente no ensaio em que a questão do infinito é tratada na obra de Jorge Luis Borges. Para Blanchot, o argentino “recebeu o infinito da literatura” (BLANCHOT, 2005, p. 82), esclarecendo que o infinito é uma espécie de inquietude e, em se tratando de labirintos, a perda e o extravio serão tão presentes como a errância.

O problema que se apresenta na imagem do infinito em Borges é o da vastidão impressa, lugar sem saída, desencadeador da “prisão”. Quanto ao espaço de duplicação, Blanchot o descreve a partir, inicialmente, da constatação de que, para o escritor argentino, o mundo é um livro, de forma que:

O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada - que é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa - será, então, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender. E também isto: se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir que está também agindo no mundo, não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto, tanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado (BLANCHOT, 2005, p. 138).

Nesse sentido, o espaço apresentado na poética de Arménio Vieira, ao deslocar-se do espaço geográfico cabo-verdiano e lançar-se a lugares múltiplos - seja geográfico ou não, constituído por imagens interiores, lugares da escrita e do fazer poético, e exteriores, de outras escrituras - ampliam o caminho a ser percorrido pelo leitor, já que a paisagem não é mais o lugar físico a ser conhecido ou reconhecido, mas sim o espaço da linguagem. O poeta, ao traçar alguns caminhos, ao oferecer atalhos e romper fronteiras, inaugura um percurso para ser lido com profundidade, uma vez que os lugares comparecem no texto como espaços do Outro, sejam culturais, geográfico ou literários. Que pretende o poeta quando transita por tantos territórios?

Importante observar como a realidade desse mundo em ruínas, apresentado por Arménio Vieira, vai, ao longo da sua obra, desconstruindo espaços paradisíacos e de esperança. O mundo parece um lugar sem saída; entretanto, a experiência da contemporaneidade nos revela um modo de experimentar a solidão que pode ser a matéria prima da criação poética armeniana. O isolamento, ao contrário da experiência da vivência comunitária, tem ditado ao homem uma forma fragmentada e instantânea de estar no tempo e no espaço, provocando uma angústia e muitas incertezas em relação a quase tudo.

Essa experiência da fratura, do flash, do instantâneo e do frágil vivida pelo poeta é ilustrativa da forma como vivemos. O fio ácido e cortante que tece o poema armeniano deixa para o leitor, mesmo que de forma complexa, o percurso da demolição (das coisas e da própria literatura), instaurando uma revitalização no texto poético. O poeta parece vislumbrar, por detrás dos tijolos, cada palavra por meio da qual deseja criar a ilusão. Trata-se de uma vivência reveladora do sofrimento humano desde a sua origem.

Arménio Vieira, quando revisita os clássicos, sempre aponta para o leitor um lugar que deve ser olhado com uma lupa de aumento, justamente para enxergar o que está implícito ou velado, expandindo para o leitor, na potência da lupa, os pormenores a serem vistos. Ver de forma ampliada é o que lhe interessa, além de, igualmente, reconhecer todas as nuances e entender o que há de simulacro. Mas quando o poeta desconstrói tudo, o que lhe resta devolver ao leitor? A vida. A vida com o que ela tem de pedra, de navalha, de ilusão, no seu tempo real.

Outro importante pesquisador a contribuir com nossos estudos é Roland Barthes, para o qual “a linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si

própria” (BARTHES, 2007, p. 9), reapresentando-o em forma de pergunta, cujo eco se faz ouvir ao longo dos tempos, e o escritor, nessa senda, é alguém capaz de ouvi-la ressoante e inscrita na história da humanidade, repondo-a no interior da sua escritura, tornando-a relevante, sem desconsiderar aquilo que veio antes do seu questionamento, pois aquele que quiser escrever deve saber que começa um longo namoro com uma linguagem que é sempre *anterior*.

O escritor não tem absolutamente de arrancar um verbo ao silêncio, como se diz nas piedosas hagiografias literárias, mas ao inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um inteligível que preexiste a ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer não é mais do que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele (BARTHES, 2007, p. 21-22).

O espaço da linguagem representado na escritura é o produto de muitas culturas em diálogo, que só podem ser compreendidas no território do leitor, área de construção de sentido a depender das conexões possíveis articuladas no discurso:

[...] assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo [...]; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros. Já o texto é um campo metodológico. [...] o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (BARTHES, 2004, p. 64-67).

O conceito de escritura, alinhado ao contexto de múltiplas vozes autorais, abarca as relações ética e estética inscritas no ato da leitura, por isso o espaço do leitor é ativo, pois dele depende a construção dos sentidos implicados no texto e desvelados no ato da leitura.

Para além de ser um construto coletivo, a escritura é uma estrutura capaz de reapresentar as coisas e não de representá-las, e é justamente por isso que temos uma história da literatura. O desejo do homem de traduzir a realidade por meio da

escrita capacitou-o a rerepresentá-la, já que, segundo Barthes, o real é demonstrável e não representável, pois não coincide no espaço e na linguagem:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, como Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer nunca se render (BARTHES, 2007, p. 22).

Roland Barthes, em seus textos, registra três instrumentos presentes na escritura literária: *mathesis*¹³, que constitui na elaboração dos saberes, *mímesis*¹⁴, como força de representação, e *semiosis*¹⁵, pela presença dos signos. O filósofo discorre sobre o significado e a importância do significante e sobre a leitura atenta que se deve atribuir a este, já que os significados são sempre construções efêmeras, enquanto o significante permanece, uma vez que é o resultado das leituras irmanadas no tempo e no espaço no qual a linguagem rerepresenta o mundo:

Os significados são como seres míticos, de uma extrema imprecisão, e a certo momento tornam-se sempre os significantes de outra coisa: os significados passam, os significantes ficam. A procura pelo significado não pode ser senão um procedimento provisório. O papel

¹³ Mathesis corresponde à força dos saberes, visto que todas as ciências estão presentes no monumento literário. E, nesse sentido, a literatura é o próprio fulgor do real. Ela faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles, ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Mas Barthes nos mostra os dois lados dessa força: a) a permissividade para designar saberes possíveis, insuspeitos, irrealizados; b) o saber que mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro. Disponível em <<https://www.webartigos.com/artigos/aula-roland-barthes/1520#ixzz5H2kaRoBF>>. Acesso em 30.05.2018.

¹⁴ “Mímesis: a capacidade da literatura para representar a realidade. Para o filósofo Aristóteles, a arte em geral, e a literatura em particular, teria a capacidade de “imitar” a realidade, seja imitando — representando, reproduzindo — objetos seja imitando — suscitando, produzindo — emoções nos sujeitos. Transmite algo real, captado ou forjado por ela mesma. Pelas duas vias, torna presente algo, que não tem a presença da coisa mesma, que retorna do passado e projeta no futuro, em ambos os casos como possibilidade”. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14151.pdf>>. Acesso em: 30.05.2018.

¹⁵ Semiosis possui também uma longa tradição. Conecta com outro traço da linguagem literária, assinalado por Aristóteles, a dicção. O texto literário diferencia-se da linguagem corrente por umas marcas, uma dicção, que avisam da sua artificialidade, do seu caráter factício e falso. Com isto, a literatura está também a renunciar a disputar à linguagem corrente o seu privilégio de dizer a verdade e, além disso, de estatuir a realidade. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14151.pdf>>. Acesso em 30.05.2018.

do significado, quando se consegue delimitá-lo, é somente de nos dar uma espécie de testemunho sobre um estado determinado de distribuição significante. Além disso, deve-se notar que se atribui uma importância sempre crucial ao significado vazio, ao lugar vazio do significado. Em outros termos, os elementos são compreendidos como significantes mais por sua própria posição correlativa do que por seu conteúdo (BARTHES, 1994, p. 443).¹⁶

Ao nos apresentar a *mimesis*, Barthes demonstra como a realidade pode ser recriada pela arte, destituindo aquela de seus modelos tradicionais. A falta de coincidência topológica entre a literatura e o mundo é o ponto que nos interessa, uma vez que essa questão espacial está relacionada com o espaço da linguagem e da representação. Considerando o pensamento de Barthes, compreendemos que o espaço das palavras e o da representação do mundo é relevante na medida em que essas espacialidades nos revelam posicionamentos, crenças, ideologias, permitindo-nos problematizá-las a fim de reconhecer o espaço como discurso que recria o mundo.

Nesse sentido, a contribuição de Barthes é muito preciosa para a pesquisa, porque nos interessa, também, compreender, a partir da perspectiva da representação do espaço como discurso, o mundo recriado. O poeta sobre cuja obra se debruça esta pesquisa, dialoga constantemente com o cânone literário e o faz de uma forma muito particular, recriando a realidade de um espaço e tempo distantes, atualizando-a num processo de desmontagem instigante e abrangente, propondo ao leitor não uma, mas muitas perguntas, sem a intenção de respondê-las, mas de pensar em questões que lhe são relevantes:

O escritor concebe a literatura como um fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo [...] disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade (BARTHES, 2007, p. 9).

¹⁶ BARTHES. *Sémiologie et urbanisme*, p. 443: [...] les signifiés sont comme des êtres mythiques, d'une extrême imprécision, et qu'à un certain moment ils deviennent toujours les signifiants d'autre chose: les signifiés passent, les signifiants demeurent. La chasse au signifié ne peut donc constituer qu'une démarche provisoire. Le rôle du signifié, lorsqu'on arrive à le cerner, est seulement de nous apporter une sorte de témoignage sur un état défini de la distribution signifiante. En outre, il faut noter qu'on attribue une importance toujours croissante au signifié vide, à la place vide du signifié. En d'autres termes, les éléments sont compris comme signifiants davantage par leur propre position corrélatrice que par leur contenu.

Dessa forma, os pressupostos teóricos barthesianos poderão operar como aporte teórico da leitura que busca investigar o espaço como linguagem e como resultado de vozes atuantes e colaborativas no discurso intertextual.

A escritura armeniana nasce, dessa forma, no interior desse espaço que se estabelece como território de encontro de assinaturas poéticas e culturais, reverberando a sua condição de escrita transgressora, requisitando um leitor capaz de romper com uma lógica absoluta, já que o poema deseja ser plural e descontínuo, como também desconstruir e dissimular.

O embate entre leitor e escritura procede da relação estabelecida com o texto, cuja dinâmica se instaura quando são colocadas em contato historicidades e poéticas diversas, pois, segundo Barthes, o diálogo que acontece na leitura é tecido juntamente pelo hibridismo cultural, e isso pode causar certo conflito, já que a tradição (inerente às entidades históricas) é um elemento que suscita tensão.

As estratégias de leitura, acionadas para a compreensão da poética armeniana, vinculam-se, na mesma proporção da complexidade dos poemas, a uma forma de operar pela qual se observa na escritura que “tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado: a estrutura pode ser seguida, desfiada [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo” (BARTHES, 2004, p. 63).

Essas considerações pressupõem a leitura como território de co-autoria, de descobertas a partir do enfrentamento com o texto, pois um mapa que se desenha no ato da leitura pode acionar estranhamento e desconfiança; entretanto, é somente a partir do espaço constituído como lugar de deslizamentos e rupturas que a abertura e o encontro para o texto se dão, sem desconsiderar que a divergência e a rejeição podem habitar o processo condutor da leitura, desvinculando esta do consumo facilitado, que entedia o leitor: “entediarse quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, dar-lhe partida” (BARTHES, 2004, p. 74).

Outro importante estudioso do espaço poético, o russo Iuri Lotman, faz uma abordagem do espaço considerando a semiologia literária. Em **A estrutura do texto artístico**, afirma que “os modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” (LOTMAN, 1971, p. 361).

Lotman defende que o espaço semiótico engendra em si os múltiplos sentidos de uma cultura e por isso constitui-se como artefato capaz de desvendá-la, já que não é apenas um acessório, mas instrumento repleto de significado, inscrevendo os sentidos que podem ser apreendidos no ato da leitura e apresentados no ato da escrita.

Nota-se na poesia de Arménio Vieira o campo de relação com textos alheios, bem como a incorporação dos mesmos na obra. Entretanto, a fronteira que separa as escrituras parece diluir-se quando o território a ser penetrado é o da linguagem literária, pois o poeta, ao apropriar-se de outras poéticas, fá-lo de uma forma a cingir a origem do elemento incorporado, transformando-o no novo texto, marcado, agora, pela voz inscrita na sua cultura conectada com a literatura-mundo.

O esquema de assimilação de textos alheios ocorre justamente na zona fronteira, por isso o conceito de fronteira se faz importante para a pesquisa, por abarcar uma questão inerente à literatura:

A fronteira do espaço semiótico é uma posição funcional e estrutural muito importante, que determina a essência do seu mecanismo semiótico. A fronteira é um mecanismo bilingual que traduz as mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e vice versa. Dessa forma, apenas com a sua ajuda a semiosfera pode entrar em contato com o espaço não semiótico e extrassemiótico (LOTMAN, 1992, p. 14).

Para Lotman, uma cultura depende de outra cultura para definir o seu contorno e os seus limites; portanto, a presença do Outro é necessária para a demarcação da fronteira, estabelecida como divisor abstrato e imaginário capaz de possibilitar a troca de informações entre a semiosfera e o espaço que a rodeia. Por isso, o espaço fronteiro tem origem na noção de biosfera e noosfera e aproxima-se da noção de cultura:

A cultura organiza a si mesma em forma de um determinado "espaço tempo" e não pode existir fora dessa organização. Essa organização é realizada como semiosfera e, ao mesmo tempo, com a ajuda da semiosfera (LOTMAN, 2001, p. 259).

A escritura de Arménio Vieira interage com diversas culturas e isso é representativo da vocação do seu país, ilhas atlânticas posicionadas entre três continentes, em constante diálogo com o mundo, já que Cabo Verde desde a sua

origem transita por muitos espaços, representado por seus cidadãos espalhados pelo mundo, já que há mais cabo-verdianos vivendo na diáspora do que nas ilhas.

A linguagem presente na obra de Arménio Vieira é aquela que divisa as fronteiras, deixando as marcas dos contatos estabelecidos, revelando para o leitor os espaços culturais com os quais os textos interagem, bem como a imagem do Outro que se performatiza como representação da própria literatura, já que é dela que o seu texto se alimenta. Nesse sentido, é possível observar as geograficidades incrustadas nos textos, ou seja, a personalidade dos lugares, a identidade particular da paisagem. No entanto, o espaço literário constituído a partir do diálogo com outros escritores e escrituras revelou-se como destino a ser lido na pesquisa.

Segundo Lotman, o texto pode ser convertido numa escritura geradora de mensagens inesgotáveis:

[...] o texto se apresenta diante de nós não como a realização de uma mensagem em uma só linguagem qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens (LOTMAN, 1996, p. 82).

É certo que a fronteira é geradora de ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que separa culturas, também as une, convertendo-se numa estrutura móvel, dependente daquele que a observa, pois o alheio e o próprio são referências vinculadas ao posicionamento de cada um e expressam potências de intensidades equivalentes.

A atividade daquele que lê perpassa pela fronteira da desautomatização da linguagem, deparando-se com um jogo capaz de colocar em destaque sistemas de relações espaciais, culturais e poéticas nem sempre evidentes, processo relevante na medida em que aponta para o território fronteiriço como área de deslocamento, confronto e travessia.

Sob essa perspectiva, consideramos que a poesia de Arménio Vieira atravessa espacialidades e temporalidades, evidenciando a linha imaginária que separa/une poéticas e culturas distintas, e o escritor assim o faz porque deseja transitar pela literatura a fim de questioná-la a partir de um lugar de fala que o coloca, geograficamente, numa ilha do Atlântico e ao mesmo tempo o arrasta mundo afora pela ambivalência e potência da sua arte.

Essas considerações remetem às outras artes, com as quais a obra poética armeniana dialoga, com o cinema, por exemplo, e outros campos do saber, explicitados ao longo da pesquisa, revelando o olhar atento do escritor para o mundo em que vive, discutindo nos poemas não somente questões existenciais, mas problemas inscritos na contemporaneidade em que vive, considerando-os fenômenos, sempre em relação, partindo de um ponto que já nasce bifurcado:

A ideia de que o ponto de partida de qualquer sistema semiótico não seja o simples signo isolado (a palavra), mas a relação entre, pelo menos, dois signos nos leva a pensar de modo distinto as bases fundamentais da semiose. O ponto de partida não pode ser o modelo isolado, mas sim o espaço semiótico (LOTMAN, 1999, p. 230).

O espaço da fronteira, dividido na poética armeniana convoca o texto alheio, e o redimensiona, na medida em que o funde com a sua cultura e principalmente com a sua biblioteca interna, desveladora de uma poética vetorizada pela literatura-mundo.

Lotman destaca o sistema cultural contido na semiosfera e destaca a luta pela sobrevivência que há no espaço da fronteira, lugar de coexistência e ambivalência, pois não se limita apenas a oposições:

A noção de fronteira implica ambivalência: tanto separa quanto une. É sempre o limite de algo e, por conseguinte pertence a ambos os lados, a semiosferas contíguas. A fronteira é sempre bilíngue e polilíngue. A fronteira é um mecanismo de tradução de texto de uma semiótica estrangeira para nossa linguagem. É o lugar onde aquilo que é externo se transforma em algo que é interno; é uma membrana que filtra e transforma textos estrangeiros de modo que eles se tornem parte da semiótica interna da semiosfera enquanto preservam suas próprias características (LOTMAN, 1990, p. 136-137).

Os pressupostos teóricos postulados pelo russo Iuri Lotman acrescentam à pesquisa a reflexão oriunda dos estudos semióticos sobre o espaço investido da dimensão icônica, capaz de vincular o signo ao seu objeto, abarcando o seu entorno e a sua cultura. A noção de fronteira é importante quando se revela como área de deslocamento e ambivalência, pois os poemas, no âmbito da poética armeniana, materializam-se e transitam por essa região, inscrevendo o espaço alheio, para depois convertê-lo em espaço próprio e em lugar dialógico.

Na conferência **Outros Espaços** (FOUCAULT, 1967), encontramos a explicação para a prevalência do espaço sobre o tempo. Aquele, para Foucault, é de extrema relevância, mais do que a categoria tempo, embora a crítica literária se tenha dedicado a análises que elegiam a estreita relação da linguagem com a temporalidade. Segundo o filósofo, a relação da linguagem acontece por meio do espaço e justifica a escolha da crítica pelo tempo, observando que a linguagem é capaz de criar o tempo e de repropô-lo, uma vez que “restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai manter-se no tempo e manter o que diz no tempo” (MACHADO, 2005, p.167).

Entretanto, a linguagem conecta-se inicialmente com o espaço e não com o tempo, porque “de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço” (MACHADO, p.168). Dessa forma, observamos a importância de se estudar o espaço e de compreender a sua função dentro da linguagem literária. Os estudos das espacialidades, segundo Foucault, ajudam a problematizar os espaços, pois:

Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

As investigações foucaultianas se deram em torno dos espaços considerados marginais, tais como os que revelam o encarceramento, a loucura e a sexualidade, dentre outros. Os objetos de sua pesquisa estavam direcionados para o sujeito e para o reconhecimento desse sujeito a partir das espacialidades, pois, segundo o filósofo, por intermédio do espaço podemos nos aproximar deste e também compreender a linguagem literária.

Como essa pesquisa também se interessa pelo sujeito que atua no espaço, compreendendo como sujeito as figuras do eu lírico, do poeta e do leitor, compartilhamos com Foucault o nosso interesse pela espacialidade a fim de enxergar os processos que articulam o texto poético e a sua movimentação.

Se de um lado é possível analisar os textos literários a partir das relações entre os signos pelos quais as obras se revelam na busca de significantes, por outro

é possível acessar, por intermédio das análises que investigam o espaço, o ser da linguagem, como propõe Roberto Machado:

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é o tempo, seu ser é o espaço (MACHADO, 2005, p. 168).

Debruçar-se sobre a espacialidade poética armeniana é fundamental para a compreensão da sua obra, pois, ao nos perguntarmos sobre a origem e a função do espaço, deparamo-nos com o ser da linguagem configurado nesta região, local de onde o escritor produz a sua escritura, formando um ciclo que se retroalimenta.

O poeta cabo-verdiano escreve o território da sua linguagem e a do Outro, que, como afirmamos anteriormente, é a metáfora da própria literatura, tema que o escritor persegue na sua produção artística distópica e heterotópica.

Foucault pontua os espaços nomeados de utópicos e heterotópicos na construção do seu pensamento sobre a espacialidade:

Primeiro, há as utopias. As utopias são espaços sem lugar real. São espaços que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou oposta. É a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o contrário da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias formam espaços que são fundamental e essencialmente irreais. Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e sobre os quais falam, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 1994, p. 755).

O espaço da heterotopia define o território do Outro esquecido ou ignorado pela cultura ocidental, cuja estranheza se fez presente na historicidade do Ocidente pelo que apresentava de diferença. Por isso, os pressupostos teóricos que compreendem o território alheio empreendem o seu resgate a partir das suas

configurações e relações com o poder. Os espaços escolhidos pelo filósofo são as prisões, a escola, o corpo, a loucura, a sexualidade.

Se pensarmos o lugar de onde ecoam os versos armenianos, localizaremos o lugar do Outro como espaço legitimado literariamente no mapa mundial, pois os territórios com os quais se comunica são lugares reconhecidos no sistema literário como canônicos e as vozes universais refratadas pela assinatura armeniana apontam desde a Cidade da Praia, na Ilha de Santiago, aos ecos da literatura-mundo.

As escritas vindas dos espaços alheios apresentam para o leitor a possibilidade de enxergar o espaço poético armeniano como uma forma de relacionar posições, desvendando os que estão sacralizados e desconstruindo-os ou atualizando-os. Se o espaço utópico refere-se a um lugar irreal, sem lugar fixo, o heterotópico existe na potência do real, mas está fora dos lugares legitimados, por isso mesmo interessa ao filósofo, pois se configura no mapa como região propagadora de comportamentos ignorados pela sociedade.

Outra observação que merece destaque é aquela que aponta para a figura do escritor, lembrando que não se deve vincular a escritura poética com a biografia.

Roberto Machado (2005, p. 27-28), na obra **Michel Foucault: linguagem e literatura** citam o exemplo de Baudelaire visto por outro prisma, entendendo que a imagem do poema é um fenômeno psicológico suficiente para provocar leituras espaciais da autoria:

Uma psicologia direta das imagens escritas poderia ser desenvolvida sem nenhuma referência à psicologia do escritor. Rompi com os hábitos da biografia intempestiva que nos faz crer que os poemas de Baudelaire foram escritos, poeticamente escritos pelo filho de sua mãe, na verdade, pelo enteado do general Aupick. O poema por si só – a imagem poética ela própria – tornou-se para mim um fenômeno psicológico digno de um estudo particular (MACHADO, 2005, p. 27-28).

Considerando os estudos foucaultianos para a leitura dos poemas selecionados para a tese, entendemos ser de grande contribuição o conceito de espaço heterotópico e a própria noção do espaço como o ser da linguagem, visto que a literatura expressa no projeto autoral de Arménio Vieira não se configura como utopia.

Outra reflexão teórica que se faz necessária para a nossa pesquisa é a elaborada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, pois consideramos que a obra estudada está inserida no espaço aberto e expandido de inúmeras conexões propostas pelo conceito de rizoma.

Para Deleuze e Guattari, o rizoma é o espaço que não tem começo nem fim, mas constitui “sempre um meio pelo qual se cresce e transborda” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 22). A partir de dimensões que transitam em direções que se movem, desvendando um caráter múltiplo, que se conecta com outras dimensões. O espaço rizomático oferece-se como lugar de onde podemos enxergar o múltiplo, a diferença, a descontinuidade, o fragmento e os movimentos de conexão e ruptura fomentados no texto literário. O rizoma não conhece hierarquia e não possui centro; portanto, a partir de qualquer área a conexão pode ser efetuada e, ao mesmo tempo, rompida, sem com isso deformar ou aniquilar a rede, já que a dimensão rompida é preenchida por outra.

Para a poética e para o leitor armeniano, o conceito de rizoma é muito eficaz, já que dispõe o texto num espaço de trânsito e de fluidez, o que possibilita o movimento de abertura e de leituras desdobradas tanto do poema como da obra como um todo e, por que não dizer, do fazer poético nos tempos atuais.

O conceito de rizoma, para se pensar a literatura que tem no seu bojo o trânsito porque deseja o movimento como procedimento estético e autoral, favorece o nosso percurso de leitura na obra de Arménio Vieira, já que pretendemos rastrear e observar como se edificam os mapas dessa poética, compreendendo a diferença entre mapa e decalque, como nos esclarecem Deleuze e Guattari:

Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21).

Sobre o mapa instaurado na escritura armeniana dá-se a composição de poemas: espaços de historicidades e temporalidades agenciados no devir da

multiplicidade de sentido e de leituras, dobrando-se sobre o Outro para quem os textos reservam homenagens, críticas, questionamentos, reflexões acerca da vida e da morte. O mapa é aberto, e isso demanda autonomia do leitor, que deverá eleger a sua bússola e a sua direção, sem esperar qualquer orientação do poeta.

Para pensar o espaço rizomático da poética armeniana, precisamos ter em mente a figura de um leitor que transita pela escritura, compreendendo as solicitações múltiplas e diversificadas que o texto conclama para ele. Os poemas são construtos complexos e invocam a pesquisa por diversas vezes, pois o texto se oferece como jogo que convida o leitor à participação. Deleuze reflete acerca de como a leitura deve ser feita nos dias de hoje:

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito essencial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro (DELEUZE, 1998, p. 11).

O olhar crítico do poeta produz um texto em rede, elaborado a partir da língua portuguesa e por fluxos e cortes permanentes, inscrevendo a multiplicação de vozes, desterritorializando os textos incorporados ao seu próprio, deixando rastros das poéticas agregadas, permitindo ao interlocutor a recuperação da memória das escrituras adicionadas, bem como daquelas que estão fora do texto, demandando a conexão com o contexto de produção. O espaço da deriva, região de construção de sentido, engendra camadas heterogêneas, expandindo-se em diversas possibilidades de leituras.

O poema não se fecha e não permite uma interpretação definitiva, expandindo-se como um rizoma pela folha do livro. Se considerarmos o que Deleuze afirma sobre a conexão de cadeias semióticas:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

A leitura que propomos busca conhecer os mapas contornados na escritura de Arménio Vieira a partir do conceito de rizoma, pelo fato de este oferecer-se como abertura e expansão. Segundo esta concepção:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida, que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (DELEUZE, 1997, p. 11).

Continuando a delinear o percurso teórico que empreendemos para ler a poesia de Arménio Vieira, outro pesquisador nos traz contribuições ímpares para pensarmos não somente o espaço poético, mas também toda a problemática inerente ao fazer poético nos tempos atuais. Trata-se de Augustín Fernández Mallo, escritor e crítico espanhol, que no seu livro **Postpoesia: hacia un nuevo paradigma** reflete acerca do contexto no qual a poesia está inserida nos dias de hoje, apontando as suas dificuldades e propondo saídas para a crise na qual a poética está instalada. O crítico define o poeta que pratica a *postpoesia* como alguém que compreende o que na literatura está expresso como mapas cruzados, zonas de fronteira, caminhos cambiantes e fluidos, distanciados das regras que sustentam a tradição poética:

Assim, a um poeta que pratique a poesia postpoética pouco importa que a um verso neoclássico siga a fotografia de um macarrão ou uma, em aparência, incompreensível equação matemática se essa solução metaforicamente funciona. Este carácter naturalmente produz zonas híbridas, cartografias em ocasiões literalmente monstruosas (recordemos que monstruoso significa: aquilo que não está em sua própria natureza), e é essa a zona de fronteira (MALLO, 2009, p. 11).¹⁷

Mallo aponta procedimentos que os poetas da atualidade experimentam e propõe a conexão entre a literatura e as ciências, denunciando o estágio em atraso no qual se encontra, por exemplo, a poesia espanhola em relação às outras artes, acreditando que o renascimento da poesia depende de novas experimentações para se reconectar ao seu tempo (MALLO, 2009, p. 12).

¹⁷ Así, a um poeta que practique la poesia postpoética poco le importa que a un verso neoclásico le siga la fotografía de un macarrón o una, em apariencia, incomprensible ecuación matemática si esa solución metafóricamente funciona. Este talante, naturalmente, produce zonas híbridas, cartografías em ocasiones literalmente monstruosas (recordemos que monstruoso únicamente significa: aquello que no está em su propia naturaleza), y es ésa la zona de frontera.

Para o escritor espanhol, a poesia precisa revitalizar-se a partir de experiências que considerem as questões do nosso tempo, cruzando e colocando em destaque elementos inscritos na sua historicidade, direcionando o olhar do poeta para todos os cantos e para todas as coisas: grandes e pequenas, descartáveis ou não. A experiência de quem vive no século XXI está marcada por muitas rupturas e fragmentações, a pauta da escritura contemporânea é outra: “la vida no es una novela, es una lista de compra” (MALLO, 2009, p. 190).

O escritor é alguém que se constitui a partir de impactos e confluências das tradições globais recebidas e acomodadas de maneira particular; entretanto, não deve tê-las como medida da sua produção artística, pois o que está em jogo é uni-las a outras referências, devolvendo o sentido à poesia:

A poesia postpoética se apresenta como um “método sem método”, não como uma doutrina. Mais do que de uma nova forma de escrever, trata-se de pôr em diálogo todos os elementos em jogo, não só da tradição poética mas também de tudo aquilo que atinge as sociedades desenvolvidas, a fim de criar novas metáforas verossímeis e inéditas (MALLO, 2009, p. 37).¹⁸

Arménio Vieira é um poeta que tem afinidades com a *postpoesia* por uma série de procedimentos e elementos utilizados na sua poética, como demonstraremos ao longo da tese. Inicialmente, destacamos o entrelaçamento dos discursos poéticos da tradição com o seu, em recorrente processo de desconstrução, acrescentando o insistente interesse pela ciência, presente nos poemas como temática ou com a presença de personagens cientistas e até mesmo com a questão do gênero textual abordado pelo poeta, sendo igualmente crítico das poéticas que acopla à sua:

Na poesia postpoética o criador é um artesão e ao mesmo tempo um crítico que se interroga a cada passo sobre que passo será o seguinte sem restrição dogmática de nenhum tipo. Desta maneira, o postpoeta pode propor como metáfora de todo um texto um ovo frito, se acredita que é bastante poético no preciso instante. Em todo o momento a heterogeneidade e a instabilidade não atuam como

¹⁸ La poesía postpoética que se presenta como un “método sin método”, no como una doctrina. Más que de una nueva forma de escribir; se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no solo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas.

prejuízos para o post-poeta, ao contrário, são algumas de suas ferramentas (MALLO, 2009, p. 37).¹⁹

Segundo Mallo, “[...] la poesía debería solo aspirar [...] a vivir entre las ruínas de toda esa inteligencia” (MALLO, 2009, p. 70). Uma escritura que suporta viver entre ruínas demanda um leitor apto para caminhar segundo este novo paradigma, no qual os poemas são artefatos que se propagam em rede, causando desconforto e vertigem, sintomas experimentados por todos os que vivem na era tecnológica, sufocados por informações e pela velocidade da experiência.

Mallo acredita que a junção da ciência à poesia pode provocar o seu renascimento de um estado letárgico e, para isso, esclarece:

Assim, o que realmente diferencia a ciência da poesia não são os mecanismos internos, mas sim o marco epistemológico e de referência sobre como cada qual atua. Classicamente, a ciência tende a descobrir e a poesia a criar. Bem, já existem suficientes argumentos para vislumbrar que esta separação é, em si mesma, falsa: as duas criam, são representações, e as duas descobrem, são investigadoras (MALLO, 2009, p. 119).²⁰

Sobre os elementos que interessam a esta *postpoesia*, misto de criação e investigação, o escritor espanhol destaca a presença do corpo como tema incontornável do nosso tempo. Se pararmos um pouco para refletir acerca do lugar que o corpo ocupa na nossa sociedade, concluiremos que nunca houve tanto interesse pelo tema como nos dias atuais e isso se deve ao grande avanço da medicina, respondendo ao desejo de todos aqueles que desejam transformar ou ajustar o corpo a um modelo instituído socialmente. As doenças também são temas que interessam à poesia, assim como a loucura, a medicalização e até mesmo os exames, como cita Agustín Fernández Mallo:

¹⁹ En la poesía postpoética el creador es un artesano y al mismo tiempo um crítico al cual cada paso lo interroga sobre qué paso será el siguiente sin restricción dogmática de ningún tipo. De esta manera, el postpoeta puede proponer como metáfora de todo um texto um huevo frito, si cree que es lo optimamente poético en ese preciso instant. En todo momento la heterogeneidad y la inestabilidad no actuan como perjuicios para el post-poeta; al contrario, son unas de sus herramientas.

²⁰ Así, lo que realmente diferencia la ciencia y la poesia no son los mecanismos internos, sino el marco epistemológico y de referencia sobre el que actúa cada cual: classicamente, la ciencia tiende a descubrir y la poesia a crear. Bien, ya se han dado suficientes argumentos para vislumbrar que esta separación es, em si misma, falsa: las dos crean, son representaciones, y las dos descubren, son investigadoras.

Cabe dizer que o corpo é o tema do nosso tempo e em particular o seu tratamento médico que passou a ser algo encaminhado a descobrir o sujo por mediação de bisturi (descobrir aquilo entre o escuro e o secreto que habita os corpos, a enfermidade) a renovar-se em um inocente olhar que observa o corpo e o atravessa em sua totalidade por raios X(TAC), campos magnéticos (resonância magnético-nuclear – RMN-), antipartículas (PET), ondas de ressonância (ecografia), com a única finalidade de estabelecer um diagnóstico (MALLO, 2009, p. 135).²¹

O corpo, atravessado pela tecnologia, pode ser a metáfora da poesia que anseia a condição de atravessar o tempo e imprimir na palavra poética a estrutura da vida contemporânea, marcada pela fragmentação, velocidade e fugacidade, traduzindo algo do Outro bem como de si mesma.

A ideia de rede ou de rizoma é um processo incontornável para quem escreve na contemporaneidade, uma vez que os discursos estão entrelaçados, provocando muito ruído e há que se conviver com o som e a imagem que a nova configuração literária apresenta, já que absorve a vida no que ela tem de complexidade e realidade. Mallo, depois de refletir e apontar várias estruturas condizentes com o trabalho artístico que se deseja renovado, pergunta-se sobre como pode se constituir, então, essa nova topologia:

Assim, as coisas, uma vez assumido que toda poesia é um sistema constituído em rede, a pergunta fundamental seria: em que medida cairia a Poesia Rede dentro da estrutura ou topologia universal de redes que compartilham múltiplos sistemas vivos, informativos e maquínicos? Como é essa topologia? (MALLO, 2009, p. 155).²²

Ao longo da pesquisa, buscaremos responder à pergunta que propõe o poeta e físico espanhol, refletindo sobre os poemas da lavra de Arménio Vieira, buscando junto dos mesmos as ferramentas que os fazem ser pulsantes, ao causarem espanto e, em alguns momentos, angústia, já que são artefatos tecidos na complexidade da

²¹ Cabe decir que el cuerpo es el tema de nuestro tiempo, y en particular, su tratamiento médico, que ha pasado de ser algo encaminado a descubrir lo sucio por mediación de bisturí (descubrir aquel entre oscuro y secreto que habia en los cuerpos, la enfermedad) a renovarse en una inocente mirada que observa el cuerpo y lo atraviesa en su totalidad por rayos X(TAC), campos magnéticos (resonancia magnético-nuclear – RMN-), antipartículas (PET), ondas de sonido (ecografia), com la única finalidad de establecer um diagnóstico.

²² Así, las cosas, una vez asumido que toda poesia és um sistema constituído em red, la pregunta fundamental sería: ¿en que medida caería la Red Poesía dentro de la estructura o topologia universal de redes que comparten multitud de sistemas vivos, informativos e maquínicos? Cómo es esa topologia?

vida e da poética que se integra à *postpoesia*, dificultando o “consumo” imediato do texto.

Os teóricos citados até aqui pensaram o espaço literário e com eles poderemos enxergar os lugares poéticos e rastrear os mapas constituídos no percurso cambiante da poética de Arménio Vieira; entretanto, cabe também a essa pesquisa ter em conta o não-lugar, e para isso agregaremos a ela uma reflexão que não vem dos estudos literários e sim da antropologia, o que nos parece viável. Trata-se da proposta de Marc Augé (2015, p. 73), para quem os não-lugares são identificados como um espaço de passagem incapaz de oferecer ao indivíduo qualquer tipo de identidade. São exemplos de não-lugares: aeroportos, vias expressas, salas de espera, centros comerciais, estações de metrô, campos de refugiados, supermercados, espaços provisórios por onde circulam pessoas e bens. Segundo Augé:

Se definirmos o não-lugar não como um espaço empiricamente identificável (um aeroporto, um hipermercado ou um monitor de televisão), mas como o espaço criado pelo olhar que o toma como objeto, podemos admitir que o não-lugar de uns (por exemplo, os passageiros em trânsito num aeroporto) seja o lugar de outros (por exemplo, os que trabalham nesse aeroporto) (AUGÉ, 2006, p. 116).

Como nos dias atuais estamos inseridos em muitos lugares, mesmo nos mais longínquos, esse fenômeno cada vez mais constante gera um individualismo exacerbado e referências coletivas cada vez mais enfraquecidas. Portanto, o chamado não-lugar caracteriza-se por não ser relacional, identitário e histórico.

Ao defender a ideia de supermodernidade, Augé apresenta características de um novo modelo social e dessa nova forma de viver: o tempo acelerado devido ao mundo “hightec”; o fato de tudo se tornar acontecimento, proporcionando múltiplas leituras a partir do mesmo objeto, na busca incessante para significar a vida e o mundo. Para Augé:

Essa necessidade de dar um sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de supermodernidade para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso (AUGÉ, 2006, p. 32).

O tempo já não é uma categoria capaz de organizar o mundo, por isso o espaço tornou-se tão importante nas pesquisas de diversas áreas do conhecimento.

Augé, ao definir o não-lugar, destaca o quanto esse território é permeado por pessoas em trânsito, constituindo-se como espaços de ninguém e não geradores de identidade. Em oposição aos não-lugares, propõe o espaço antropológico, que possibilita a construção da identidade e fomenta as relações interpessoais, porque se move num tempo e espaço definidos, pois “é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, p. 51).

Os espaços antropológicos são identitários, relacionais e históricos porque guardam o lugar do nascimento, da intimidade do lar, das coisas que nos pertencem e estabelece as fronteiras entre o eu e o Outro; em contrapartida, os não-lugares revelam um mundo provisório e efêmero, associado ao transitório e à solidão e se apresentam como uma nova configuração social, marcada pela superabundância espacial, pela individualização das referências e pelo excesso de fatos.

Segundo o teórico, a antropologia tem um novo objeto a ser investigado: pensar a contemporaneidade a partir das suas contradições e complexidades, observando o estranhamento vivido quando o sujeito não se sente parte de um lugar. Logo, faz-se necessário encontrar instrumentos que possibilitem a superação desse estranhamento em busca de um território mais familiar, em que a estranheza e o anonimato não sejam tão atuantes:

Mas, na medida em que o não-lugar é o negativo do lugar, torna-se de fato necessário admitir que o desenvolvimento dos espaços da circulação, da comunicação e do consumo é um traço empírico pertinente da nossa contemporaneidade, que esses espaços são menos simbólicos do que codificados, assegurando neles toda uma sinalética e todo um conjunto de mensagens específicas (através de monitores, de vozes sintéticas) na circulação dos transeuntes e dos passageiros (AUGÉ, 2006, p. 115).

Augé alerta para a velocidade com que as mudanças ocorrem no mundo globalizado e o quantoditam outra forma de relação, pois o ritmo da vida não coincide com o seu ritmo. Assim, perdemos a noção da nossa atuação enquanto sujeitos e também como espectadores, promovendo uma nova forma de nos relacionarmos com os espaços, construídos numa lógica que permite a aceleração do tempo e a virtualização do mesmo, como se transformasse a nós mesmos em outros, procedimento que realizamos de forma inconsciente: “todos nós temos a

impressão de estarmos sendo colonizados, mas sem que saibamos ao certo por quem” (AUGÉ, 1998, p. 7).

O não-lugar desenha-se como espaço de solidão e há uma questão posta quando pensamos na alteridade discutida por Augé e inscrita no questionamento sobre o quanto o não-lugar pode provocar a perda de nós mesmos como coletividade e sociedade, determinando a individualidade.

Numa sociedade marcada pelo excesso de informação, imagens e acontecimentos, a categoria do Outro fica prejudicada, marcada pelo anonimato e pela indiferença, ideia que pode ser depreendida num fazer corriqueiro, como ir ao supermercado:

[...] as grandes superfícies nas quais o cliente circula silenciosamente, consulta as etiquetas, pesa os legumes ou a fruta numa máquina que lhe indica, juntamente com o peso, o seu preço, e depois estende o cartão de crédito a uma mulher jovem também ela silenciosa, ou pouco faladora, que submete cada artigo ao registro de uma máquina decodificadora antes de verificar o bom funcionamento do cartão de crédito (AUGÉ, 2015, p. 84).

Por um lado, os espaços codificados e identificados como não-lugares são marcados por grande circulação de pessoas e imagens; entretanto, espetacularizam a experiência da relação com o espaço e com o outro, não permitindo que os sujeitos se sintam parte atuante do lugar, o que restringe o contato entre eles, pois o tempo é curto para quem está de viagem e passagem: “O não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espectáculo” (AUGÉ, 1994, p. 167).

Os sujeitos virtualizam-se nos espaços, estando sempre onde não habitam fisicamente como, por exemplo, nos celulares e computadores, arremessados para outras realidades das quais não são conscientes, pois, ao mesmo tempo em que o espaço virtual se apresenta como solução, pode ocasionar situações das quais ainda não temos conhecimento na totalidade. Por isso, Marc Augé propõe aos antropólogos que investiguem as novas formas de se relacionar na contemporaneidade e na alteridade, uma vez que “foram sempre mais sensíveis à beleza daquilo que se desmorona do que à amplitude do que se anuncia” (AUGÉ, 2003, p. 16).

A questão da alteridade interessa diretamente à nossa pesquisa, já que os textos em diálogo operam encontros e contatos escriturais e autorais que se estendem ao tocarem a experiência do leitor, formando uma rede de sujeitos virtualizados no livro e na leitura.

Marc Augé ao descrever os lugares antropológicos, registra a intimidade por eles proporcionada, pois são considerados territórios de pertença, e, ao contrapô-los ao não-lugar, inscreve outra região geradora de anonimato que nem sempre é negativa, já que permite ao indivíduo distanciar-se da sua rotina e viver uma nova experiência:

Se, como muitos, me sinto satisfeito por passar um período na casa de amigos, por me beneficiar da sua hospitalidade, por aflorar a sua intimidade, as longas viagens de trem ou de avião, as estações e os aeroportos e até mesmo a elegância estereotipada dos hotéis internacionais proporcionam-me um prazer diferente, ligado, sem dúvida, a tudo aquilo que também poderíamos denunciar como sinal de uniformização e despersonalização crescentes: o anonimato, a solidão, a redução ao estado de agente de ligação cuja identidade é definida pelo trajeto [...] ligado igualmente a todos os benefícios secundários de um parêntesis: o futuro limitado à duração da estadia, da viagem ou da correspondência, o desprendimento das obrigações cotidianas, diretamente relacionado com as dimensões de circulação, consumo e comunicação, em contraste com as dimensões identitárias, históricas e relacionais que caracterizam os lugares antropológicos (AUGÉ, 1989, p. 137-138).

Para a nossa pesquisa, o conceito de não-lugar é pertinente na medida em que podemos alargar o nosso percurso teórico, acolhendo a reflexão vinda da antropologia, no desejo de captar o que na obra está construído como não-lugar e apreender os mecanismos poéticos utilizados para representar os espaços destituídos de identidades, bem como observar a maneira como o eu lírico transita por eles.

Acrescentamos, ainda, ao percurso teórico, o pensamento de Jaques Derrida acerca do conceito de desconstrução, que auxilia a nossa leitura e reflexão acerca da poética estudada, por promover o debate que também recai na estrutura espacial, como nos esclarece Luis Alberto Brandão:

Na questão do espaço, a contribuição pode ser aventada quanto a pelo menos dois aspectos. O primeiro é a negação do sistema de oposições que inclui sentido/forma, alma/corpo, inteligível/sensível, transcendente/empírico, sistema no qual a categoria espaço

tendencialmente é inserida no segundo termo. Derrida salienta que, em oposições como essas, há um desígnio de anterioridade que trata o primeiro termo como essencial, originário, e o segundo como acidental, derivado. Em tal desígnio se revela o gesto “metafísico” (BRANDÃO, 2013, p. 27).

Importante esclarecer que a desconstrução não pode ser entendida como conceito ou como um método a ser aplicado na análise dos textos, o que contrariaria o pensamento desconstrucionista, que busca refletir acerca de dois termos: conceito e método. Derrida (1975) esclarece, associando desconstrução ao termo estratégia, como se vê:

O que me interessava naquele momento [da escrita de *La dissemination*, *La double séance* e *La mythologie blanche*], o que tento continuar agora sob outras vias, é, a par de uma “economia geral”, uma espécie de *estratégia geral da desconstrução*. [...] É, pois necessário antecipar um duplo gesto, segundo uma unidade simultaneamente sistemática e como que afastada de si mesma, uma escrita desdobrada, isto é multiplicada por si própria, aquilo a que chamei, em “*La double séance*”, uma *dupla ciência*: por um lado, atravessar uma fase de *derrubamento*. [...] aceitar essa necessidade é reconhecer que, numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um *vis-a-vis*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa o cimo. Desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, derrubar a hierarquia (DERRIDA, 1975, p. 53-54).

É nessa perspectiva, entendendo o processo de desconstrução como estratégia para aprofundar a discussão na leitura das obras, e não como procedimento a ser aplicado, que propomos a reflexão acerca dos poemas, visto que a partir do gesto que amplia a visão do leitor, outras possibilidades se revelam para além daquelas legitimadas pela cultura logocêntrica.

O gesto a que se destina a leitura desconstrucionista na obra estudada tem o intuito de demonstrar como algumas ideias são deslocadas da sua origem pelo poeta cabo-verdiano, possibilitando para o leitor uma nova visada, bem como a condição de repetir a estratégia e a segui-la deslocando, alterando a “verdade” que o pensamento em questão abarca. Um exemplo claro desse gesto está presente na apresentação do mito no texto armeniano, cuja presença é sempre alterada, repondo, praticamente, uma leitura atualizada e inusitada do mesmo, como se verá no corpo da tese. Ainda sobre o lugar da desconstrução, Derrida afirma:

[...] a desconstrução tem lugar, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade. Isto se desconstrói. O isto não é aqui uma coisa impessoal que se oporia a alguma subjetividade egóica. Está em desconstrução (...). E o 'se' do 'se desconstruir', que não é a reflexividade de um eu ou de uma consciência, carrega todo o enigma (DERRIDA, 1987, p. 391).

Muitos dos poemas de Arménio Vieira parecem ocupar esse lugar que tem como objetivo deslizar por um questionamento recorrente, alterando o lugar dos conceitos e dos fenômenos, ao mesmo tempo em que sugere ao leitor a origem e o motivo da mudança, considerando o mundo no qual o autor se insere. Como Arménio Vieira é leitor dos clássicos e os inscreve na sua obra, torna-se importante refletir acerca dessa incorporação, que acontece não como uma colagem ou sobreposição de discursos, mas sempre criticamente desconstruída, deixando para o leitor o rastro:

O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui (...) que a origem nem ao menos desapareceu, que ela não foi constituída senão em contrapartida por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem (DERRIDA, 1973, p. 90).

Dessa maneira, o leitor depara-se com as leituras do Arménio Vieira, poeta-leitor, com a crítica, contestação ou até mesmo negação feitas por este e se põe a conhecer uma estratégia bastante utilizada pelo escritor, que acaba por estender ou ampliar a imagem daquilo que inscreve. O rastro, nesse sentido, revela o caminho feito, mas também o desfeito.

O pensamento que desconstrói as noções de centro e margem é de uma complexidade imensa e limitamo-nos na tese a refletir acerca dos efeitos provocados nos textos pela escolha do cânone recortado pelo poeta, verificando a forma como a poética armeniana o desconstrói. Conforme esclarece José Antônio de Vasconcelos:

[...] a desconstrução visa a inverter a hierarquia dos conceitos, procurando pensar o segundo termo como principal e originário. Na relação entre causa e efeito, por exemplo, este é tradicionalmente entendido como secundário e derivado daquela. Mas, em nossa experiência, primeiramente constatamos a manifestação do efeito, para então remontarmos a suas causas. Assim concebido, o efeito é que deveria ser tido como originário, pois é por *causa* dele que um fenômeno pode ser concebido como causa. Em outras palavras,

numa perspectiva desconstrucionista, o efeito é entendido como a causa de sua própria causa. Outro exemplo: a condição masculina só é concebível em sua relação àquilo que ela *não* é. A ideia de *homem* só pode ser pensada enquanto tal na medida em que estiver em oposição às ideias de *mulher* ou *gay*. O Outro, portanto, é essencial à compreensão de Si Mesmo, e, em função disso, não pode ser considerado como algo meramente acidental e secundário (VASCONCELOS, 2003, p. 75).

Observamos que, nos poemas armenianos, a presença do Outro é recorrente como metáfora da própria Literatura e isso nos leva a pensar que, ao trazer o Outro para o centro do texto, o poeta produz espacialidades em diálogo e o leitor, capaz de tatear os espaços em comunicação, depara-se com mundos distintos e em relação. Logo, a escrita abre espaço para o Outro e para si mesma, revelando faces opostas e em relação. Quando o poeta nos dá a ver o texto do Outro, permite igualmente que o vejamos.

A cartografia poética, como já observamos, desdobra-se sobre um mapa construído no ato da leitura, cujo saber orienta para margem e centro e vice-versa, deslocando-se a fim de revelar posicionamentos e dúvidas do eu lírico. Por isso, a leitura que abarca a desconstrução, no corpo da tese, pode ser lida como estratégia de reposicionamento, alternância dos pólos, colocando-os em tensão juntamente com as literaturas e os sistemas que elas representam.

O exercício da alteridade pressupõe uma estrutura de pensamento aberto, e, no caso, a poética armeniana parece ensaiar um gesto alargado da leitura e da escritura, no sentido de posicionar-se frente a frente aos textos lidos e até mesmo de si própria, percorrendo espaços, brechas, encruzilhadas, trechos e vãos na busca das vozes que se articulam ao e no poema, sem deixar de registrar as diferenças e singularidades que movem o “Eu” em direção ao “Outro”.

A desconstrução demanda um movimento que pode ser apreendido no que Derrida chamou de *différance*:

A “*différance*” é o que faz com que o movimento da significação só seja possível se cada elemento dito “presente”, aparecendo na cena da presença, se relacionar com outra coisa diferente dele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já atravessar pela marca de sua relação com o elemento futuro, o rastro não se relaciona menos com o que se chama futuro do que com o que se chama passado, e constitui o que se chama presente na relação com o que já não está mais presente (DERRIDA, 1972, p. 13).

Dessa forma, empreendemos a leitura em busca dos elementos que ora figuram como presença, ora como ausências capturadas nos desvãos dos textos.

Por fim, acreditamos que a poética de Jorge Luis Borges é relevante para, em diálogo com a produção de Arménio Vieira, refletir sobre a criação de espaços rizomáticos e labirínticos que sinalizam por uma concepção de Literatura-mundo.

A imagem do labirinto, frequentemente associada ao escritor argentino desde o mito de Creta até o labirinto escritural, é elemento destacado para auxiliar a leitura que propomos ao adentrar o *corpus* armeniano.

Com Borges percebemos como o espaço poético pode alcançar tantos outros e igualmente aprendemos que as veredas se entrelaçam e se bifurcam e que as bibliotecas são a fonte da escritura, estendendo-se ao infinito, à literatura do mundo, abrigo da poesia que pode ser representada pela alegoria:

O fio que a mão de Ariadne deixou na mão de Teseu (na outra estava a espada) para que este adentrasse o labirinto e descobrisse o centro, o homem com cabeça de touro ou, como quer Dante, o touro com cabeça de homem, e o matasse e pudesse, já executada a proeza, destecer as redes de pedra e voltar para ela, para seu amor.

As coisas aconteceram assim. Teseu não podia saber que do outro lado do labirinto estava o outro labirinto, o do tempo, e que em algum lugar prefixado estava Medéia.

O fio se perdeu; o labirinto perdeu-se. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos, ou um caos fortuito. Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos para perdê-lo em um ato de fé, em uma cadência, no sonho, nas palavras que se chamam filosofia ou na pura e simples felicidade (BORGES, 1999, p. 540).

A ideia do labirinto infinito vem ao encontro da estrutura rizomática e incansavelmente dialógica. Mauro Eduardo Pommer (1991, p. 107) compreende o espaço do labirinto como o lugar do Outro, representado pela cultura e pela linguagem que ela instaura:

Assim, aquele Outro aprisiona o Eu no labirinto da linguagem, permitindo ao indivíduo que “um Outro” passe a falar por ele, que ele se torne efetivamente um estranho a si mesmo, na medida em que o inconsciente passa a falar com autonomia sua linguagem cifrada. O labirinto é a construção abstrata, feita de signos que deslizam

interminavelmente sobre si mesmos, onde o Eu se sente prisioneiro de um “Outro” (POMMER, 1991, p. 107).

Para Borges, assim como para Arménio Vieira, a literatura é o espaço a ser partilhado, pois reverbera a origem e a potência de toda escritura, convertendo-se num território estratégico, fonte inesgotável das ideias universais compartilhadas pelos escritores de todos os tempos. Borges, segundo Estela Canto:

[...] insistiu em quase todos os seus contos, em seus poemas, até em algumas entrevistas deturpadas — como são a maioria — que um homem é “todos os homens”. Ou seja, o homem encerra em si mesmo todas as possibilidades: o homem é o microcosmo (CANTO, 1991, p. 13).

Arménio Vieira, como Jorge Luis Borges, instaura um jogo poético no qual citações, caminhos bifurcados e labirintos se apresentam como verso, conceito e símbolo, percursos imbuídos de questões universais habitantes do labirinto desde sempre. Acreditamos que ler a sua obra poética sob o prisma apenas de teorias que refletem sobre o espaço na literatura seria aprisioná-la, já que a poética de Arménio Vieira se mostra tão múltipla e diversa, e seu diálogo com a poética borgiana acentuará sua concepção rizomática. Cada livro solicitou um instrumento para lê-lo e assim buscamos fazê-lo, tendo em mente o que, em cada projeto estético, sobressaía à nossa leitura e poderia contribuir para configurar as linhas de força da atual Literatura Cabo-verdiana.

1.2 A representação do espaço na literatura: raízes e deslocamentos

Miragem e viagem é mais que rima, é sina.

Arménio Vieira

A Literatura Cabo-verdiana, desde o seu nascimento, apresenta grande aderência ao tema do espaço, que, por vários motivos, tem sido um elemento destacado do início das publicações até os dias atuais.

O espaço geográfico apresenta-se como um lugar a ser desafiado e vencido ainda nos dias de hoje. O problema da seca e da falta de recursos naturais num espaço insular disperso fez com que o cabo-verdiano, muitas vezes, tivesse que partir em busca de uma vida melhor em outras latitudes. Importante destacar que ainda hoje o maior número de cabo-verdianos reside na diáspora e não nas ilhas.

É possível recolher, nos inúmeros romances publicados, bem como em inúmeros poemas, contos e crônicas, a trajetória da fome, do sofrimento e da resistência, bem como do dilema de partir ou ficar. Esse dilema parece estar incorporado ainda hoje na forma de o ilhéu experimentar a vida, e é recorrente não somente na literatura, mas também na música, como se poderá verificar nas temáticas da saudade e da emigração expressas nas mornas, modalidade identitária que une os cabo-verdianos pelo mundo.

Os poemas também retrataram e ainda retratam a problemática do lugar de pertença do cabo-verdiano. Dentro do espaço poético, é possível localizar o motivo da partida, o desejo do regresso, o amor à ilha-mãe e os mapas que indicam os caminhos que precisam ser percorridos e vencidos. Nessa trilha, deparamo-nos com o deslocamento dos cabo-verdianos e também do texto poético, que se inscrevem num movimento de trânsito.

Um excerto de poema de Ovídio Martins, destacado da **Revista Claridade** (1960, p. 35), revela o contexto inicial das dificuldades existentes nas ilhas cabo-verdianas:

[...]
 Olhos cheios de secas
 e de oceanos
 Cheios de mornas
 e pouco milho
 As promessas viraram cansaço
 e já nem luas acreditam
 Sol ou mar
 Chuva ou música
 Para vós as glórias do achamento
 Para nós os sonhos em ampulhetas.

O poema é ilustrativo da escassez de alimento e do sofrimento vivido pelo povo cabo-verdiano em decorrência da falta prolongada da chuva, conjugada com a opressão colonial. Na tentativa de apropriar-se do espaço, o cabo-verdiano luta para transformar o lugar que se apresenta como rude num espaço de possibilidades,

presente também no corpo da poesia, quando o poema, tal como o poeta, permite-se navegar para outros espaços, inclusive para fora das ilhas.

Jorge Barbosa, notável poeta cabo-verdiano, também nos apresenta, no metapoema intitulado “Emigrante”, a partida do eu lírico que carrega consigo não apenas a imagem da pobreza e do sofrimento, mas também a mala com os seus poemas. O texto revela questões identitárias que são muito caras e complexas para o ilhéu:

Quando eu puser os pés no vapor que me levará,
quando deitar os olhos para trás
em derradeiro gesto de desprendimento,
não chorem por mim.

Levarei numa pequena mala
entre a minha roupa amarrotada de emigrante
todos os meus poemas
— todos os meus sonhos! [...]
(BARBOSA, 2002, p. 119)

O trânsito vivido pelos cabo-verdianos em busca de uma vida melhor constitui-se muitas vezes num dilema, fazendo com que esse deslocamento provoque uma experiência de dor e saudade, e, ao mesmo tempo, de falta que impulsiona o sonho e o desejo. A viagem, quando não acontece de fato, caracteriza-se como evasão, como no poema “Carta a Manuel Bandeira”, de Jorge Barbosa:

Aqui onde estou, no outro lado do mesmo mar,
Tu me preocupas, Manuel Bandeira,
Meu irmão atlântico.

Eu faria por ti qualquer coisa impossível [...]
Bateria de manso
À porta dos apartamentos de poeta solitário
Ali na Avenida Beira Mar do Rio de Janeiro
[...]
Então
Sem qualquer palavra
Passar-te ia a Estrela da Manhã.

Depois voltaria tranquilamente para a minha ilha
No outro lado do Atlântico.
E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos
Sem orgulho
Que eu descobriria naquele instante
Através da porta entreaberta.
(BARBOSA, 2002, p. 131)

Essa viagem “poética” nos interessa como metáfora da escritura, pois o poeta, ao projetá-la, inscreve um mapa a ser percorrido somente por meio das palavras. O caminho “movente”, instaurado no poema, reconhece o lugar do “Outro” e deseja fundir-se poeticamente, experimentar o espaço do irmão atlântico e depois retornar ao seu espaço de pertença. A ideia de “visitar” a escritura poética alheia nos remete diretamente ao escritor (e obra) objeto deste trabalho, um incansável leitor dos mais diversos espaços poéticos.

Por isso, o capítulo em questão busca refletir sobre a mobilidade espacial e acompanhar os deslocamentos a fim de reconhecer os lugares, os não-lugares, a potência do espaço e da falta do mesmo representado na poética analisada, bem como adentrar a ilha-mãe, região de onde também ecoam as vozes poéticas e compreender o “lugar” de pertença como potência em constante movimento e encontro com outras espacialidades, lembremos que o arquipélago de Cabo Verde funciona como ponte entre três continentes.

Ao caminhar pelo mundo, vivendo a experiência da diáspora, o coração do cabo-verdiano carrega consigo o desejo do regresso e o sonho de rever as paisagens, cenas, imagens do lugar de conforto e segurança que o acolhe sempre que volta à terra natal, como nos aponta Aparecida Santilli:

Se a poesia é um lugar literário tão propício para lamentar a distância da pátria, parece que não reserva menor espaço para também celebrar sua presença. Esse gesto de cada poeta reconhecer o (seu) umbigo do mundo, seja mais largamente simbolizado no seu todo, seja num ponto muito particular que sua memória fixou, ou, seja mesmo sem contornos físicos que se esfumaram, frequentemente seu processo de significação implica a conotação de casa, abrigo, refúgio e proteção. Não é sem razão que, tantas vezes ela até se designa por mãe-pátria, a ela é atribuído afinal, um sentido de singular proximidade e intimidade (SANTILLI, 2007, p. 139).

Procuraremos demonstrar como o percurso da poética armeniana, à semelhança da nação, apresenta-se em trânsito, criando uma região de contato, atrito e resistência. Para tanto, debruçaremos o nosso olhar sobre os espaços (geográficos e especialmente poéticos) escolhidos por Arménio Vieira, na tentativa de apreender o seu fazer poético a partir desses deslocamentos.

1.3 O espaço (móvel) na poética de Arménio Vieira: trânsitos

Bem ou mal, é deste modo que tenho escrito quase tudo, passeando de olhos fechados pela Rua do Ouro acima.

Arménio Vieira

A epígrafe que abre esta seção está presente, também como epígrafe, no livro **Sequelas do Brumário**, publicado em 2014. O referido texto nos direciona para uma reflexão a respeito da forma como o poeta elabora a sua poética, bem como do lugar em que ela se organiza como texto.

Os olhos do poeta estão fechados, e a Rua do Ouro é o lugar por onde ele passeia. A citada epígrafe vem após outra que ora transcrevemos: “pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é Rua do Ouro”. Esse texto é de autoria de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa e, a partir dele, poderíamos pontuar que essa rua (a partir da qual o poeta escreve) é a projeção de um lugar outro que não o de Cabo Verde, um espaço que também não nos parece ser geográfico, mas literário, uma vez que Arménio Vieira dialoga constantemente com a literatura produzida no mundo.

Poderíamos, assim, perguntar de que lugar o poema nasce, ou melhor, a partir de que espaço ele se projeta como texto. Os poemas de Arménio Vieira transitam pelo mapa do mundo e não buscam, como já foi dito, aderência explícita ao território cabo-verdiano. O poeta parece interessar-se pelos vários destinos e pelas inúmeras possibilidades que a escritura literária pode oferecer. Dessa forma, “esparrama” a sua poética pelos espaços que podemos recolher como áreas de potência para a produção da sua escritura, entendendo esses locais, num só tempo, como lugares e não-lugares.

Arménio, ao desenraizar a sua poética do solo cabo-verdiano, fa-la-á articular-se e agregar-se a outros mundos, a partir do Outro. É frequente a aparição de grandes nomes do cânone literário, da filosofia e de outras áreas do conhecimento em sua poética. O “Outro”, retomado pelo poeta, ocupa o espaço do questionamento e da releitura, e, a cada visita, seja à mitologia grega e latina, ao teatro, ao

cinema ou até mesmo à literatura universal, observamos o desejo de compreender como já foram pensados e como já articularam os projetos literários.

O poeta cabo-verdiano não se furta à crítica, pois, consciente do mundo em que vive e com os recursos adquiridos a partir de inúmeras leituras, acessa-o de forma a retirar dele todo o véu da fantasia e o revela também com o que ele tem de feridas expostas, ainda latejantes. Não existe remédio para todos os males, por isso, escrevendo de olhos fechados e passeando por um lugar diferente daquele onde vive, talvez o olhar possa alcançar o espaço onde se bifurcam as veredas. Como afirma Saramago, em seu livro **O conto da ilha**, é preciso sair da ilha para ver a ilha, e o poeta Arménio Vieira, inclusive, dialoga com a ideia de distanciamento proposta pelo escritor português em um de seus poemas:

Poema

Talvez um dia
Quem sabe!...

Sim
Talvez um dia...
À nossa gaiola de vidro
E para nós
A fuga
Além fronteira do mar.

Talvez arrebente um dia
O búzio dos mistérios
No fundo do mar
E mais um vulcão venha à tona
— dez vinte
Mil vulcões – quem sabe!...
E as ilhas fiquem derretidas:
Estranha alquimia
De montes e árvores
De lavas e mastros
De gestos e gritos

Talvez um dia
Onde é seco o vale
E as árvores dispersas
Haja rios e florestas.
E surjam cidades de aço
E os pilões se tornem moinhos.
Ilhas renascidas

Nuvens libertas...
À medida dos nossos desejos.

Sim

Talvez um dia...
Quem sabe!
(VIEIRA, 2009, p. 16)

Arménio Vieira residiu boa parte de sua vida em Cabo Verde, na ilha de Santiago, e, embora não seja dado a viajar, já que a maior parte do tempo permaneceu na ilha natal, a sua poética se desloca por espaços geográficos e por espaços poéticos de outras culturas contemporâneas ou remotas. O poeta interessa-se, por exemplo, pela cultura clássica e podemos notá-lo com bastante frequência em seus poemas; entretanto, a forma como o cânone está representado na sua produção artística revela o olhar do poeta que não nega o tempo em que vive e dele extrai, principalmente, o transitório.

A poética armeniana apresenta marcas de um diálogo constante com a cultura do mundo, pois evoca as vozes poéticas desde a antiguidade clássica até os escritores da contemporaneidade, para com elas compor a sua poética. A polifonia desenhada nos seus textos revela toda a erudição do poeta, bem como o seu desejo de deslocar essas vozes da sua origem e recolocá-las, antropofagicamente, no contexto do tempo vivido. Para isso, a reposição e o chamamento de vozes poéticas distantes ou próximas chegam ao texto em forma de pergunta, de negação, de recomposição ou de total aniquilação. Destacamos assim, no projeto estético de Arménio Vieira, o percurso da viagem, trânsito e transe, conforme nos aponta Simone Caputo Gomes:

[...] sua poética de “transe” (VIEIRA, 1981, p. 69) ou, diria, trânsito dialoga, explícita ou implicitamente, com criadores compatriotas como os claridosos fundadores Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes, e ainda com Ovídio Martins, Oswaldos Osório, Mário Fonseca, Tacalhe; e também com os irmãos na língua, como os brasileiros Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e o português Jorge de Sena. O texto conversa, em variadas línguas, com irmãos na poesia, como Li T'ai Pó (Rihaku) traduzido por Ezra Pound, Omar Khayam, Sade, Pushkin, Tennyson, Maiakovski, Lautréamont, Max Jacob, Giuseppe Ungaretti, Rubén Darío, Reverdy, Jean Cocteau, Apollinaire; e ombreia com a arte dos grandes mestres da literatura, a quem repetidas vezes homenageia, como Homero, Virgílio (Publius), Catulo, Petrarca, Dante, Camões, Tasso, Góngora, Shakespeare, Quevedo, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Breton, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Ezra Pound, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse, Whitman, Fernando Pessoa, García Lorca, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, entre outros (GOMES, 2011, p. 45).

O poeta, como uma figura atenta ao seu tempo, busca uma nova forma de engendrar o seu texto. O tempo atua como um marcador que pode enferrujar as palavras, mas o escritor, consciente da ferrugem, aproxima-se da forma dialógica de propor a literatura, não se furtando a habitar as formas instauradas. Tudo interessa: a prosa, o verso e como eles podem se articular, trazendo para o centro da criação a experimentação de novas formas de composição e ou decomposição do poema. Importante observar que Arménio, para além dos discursos poéticos de outras latitudes, interessa-se por outros materiais, como afirma Gomes:

A Poesia passeia pelos vários tipos de arte, como a música, a pintura, a arquitetura, a escultura, o cinema (uma grande paixão do autor). E por vários tipos de discurso, como o metapoético, o ideológico, o político, o religioso, o mitológico, o metalinguístico, o erótico, o filosófico, o bíblico, o teatral, a fábula, a parábola. Vagueia ainda pelos gêneros lírico, épico, dramático (trágico ou cômico, resvalando pelo humorístico, irônico e satírico). O poeta “tece o poema e a teia”, cria redes, “escreve versos/ tendo uma aranha por companheira” (GOMES, 2011, p. 45-46).

A partir desse trânsito por formas, saberes e poéticas, buscaremos verificar como cada livro aborda a representação literária do espaço, das fronteiras, das distâncias, do não-lugar e da mobilidade do caminho. Acreditamos que, para compor esse capítulo, seja interessante observar cada livro separadamente, a fim de compreender e recolher instrumentos para adentrar e enxergar atentamente o percurso feito pelo poeta.

Como o trabalho propõe analisar a obra poética de Arménio Vieira, debruçaremos o nosso olhar para o conceito de espaço a partir de várias perspectivas, entendendo que uma obra múltipla demanda vários instrumentos para ser lida. O objetivo é rastrear os mapas desenhados e reconhecer os lugares dissonantes, infernais, labirínticos que provocam o nascimento dos poemas, o apagamento da figura do poeta, a metáfora do lugar poético e de sua movimentação e o diálogo com o cânone e sua rede de entrelaçamentos. Respeitaremos a ordem de publicação dos livros.

Adentremos o labirinto, acompanhando como as obras e os poemas se movem.

CAPÍTULO 2

(DES)LIMITES e (DES)CAMINHOS: ADENTRANDO O LABIRINTO DA POÉTICA ARMENIANA

2.1 Poemas: espaço da poesia e movimento do poema

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
[...]
Um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem a voz a seca ele combate.

João Cabral de Melo Neto

Poemas é o livro inicial de Arménio Vieira, publicado em 1981 pela África Editora e depois reeditado em 1998 pela Ilhéu Editora. Arménio já contava, antes da publicação do livro, com publicações dispersas, uma vez que foi um elemento ativo da geração de 1960, colaborando em **SÉLO – folha dos novíssimos**, **Boletim de Cabo Verde**, **Revista Vértice**, **Raízes**, **Ponto & Vírgula**, **Fragmentos**, **Sopinha de Alfabeto**, entre outras publicações. Também foi redator do extinto jornal **Voz di Povo**, de onde recolhemos muitas notas suas, que expressam a posição do escritor em relação a vários assuntos, desde política até cinema. Esse material será explorado ao longo da tese.

O livro inicial já aponta para uma das características que o escritor manterá ao longo da sua poética: a metapoesia. Para o poeta, pensar a literatura é também pensar a sua tessitura, que vai sendo apresentada ao leitor no ato da leitura. **Poemas** é um livro que nos oferece, de forma destacada, dois temas a serem lidos com relação ao conceito de espaço: o primeiro refere-se às metáforas que

apresentam o “lugar” da poesia e, o outro, o trânsito que esse “espaço” inscrito no poema, de forma alegórica, apresenta para o leitor. Vejamos o poema “Um gato lá no alto”, no desejo de compreender esse espaço que é linguagem e que também é lugar da vida engendradora de realidade e de poesia:

Um gato lá no alto

Quando e onde
não me lembro já
Mas o certo é que a gente falava
da cauda longa dos cometas
e do calor intenso
que habita o núcleo das estrelas.

Meus olhos
estavam fitos no espaço
e de repente
vi um gato
pulando lesto e contente
Eu juro que vi um gato
saltando de uma nuvem para outra
até ficar oculto
num floco todo branco
Confesso tive ciúme
“Deixe esse trapo
e salte cá para baixo”
— ia eu gritar ao gato
mas lembrei-me ainda a tempo
que a distância era muita.
(VIEIRA, 1981, p. 29)

O poema citado aborda o espaço ocupado por um gato e por um eu lírico e informa para o leitor o alcance que o pulo de um gato pode ter, saltando de um ponto a outro, provocando no eu lírico uma sensação de desconforto, porque deseja ter as sensações de que o gato desfruta. Entretanto, reconhece a distância que existe entre ele e o felino, e aceita que o seu espaço é outro. O lugar atingido pelo gato está longe da possibilidade do poeta, distante do salto, mas próximo da palavra, a única capaz de materializar a distância, para de alguma forma tocá-la como espaço do desejo e da poesia.

O texto poderia ser lido como metáfora do espaço da poesia. O gato metaforiza o poeta e o salto, o espaço a ser buscado; a distância é o caminho árduo que o poeta percorre para chegar às palavras e ao poema. A distância dos espaços ocupados pelo poeta e pelo gato pode ser lida na esteira do trânsito muito presente na poética de Arménio Vieira. O poeta cabo-verdiano estilhaça o limite da fronteira

quando anuncia as várias vozes presentes na poesia do mundo, vozes que invoca e atuam nos seus textos, relidas, questionadas e desconstruídas.

Nesse sentido, podemos compreender esse projeto artístico como criador de um espaço móvel e flutuante para a poesia. As vozes invocadas, mesmo as de um passado distante, compõem a cena poética que retrata o tempo vivido, sem abandonar as marcas da desconstrução desse tempo; este existe como um novo lugar, que, na leitura do poeta, está engendrado pelo tempo vivido e carregado das marcas que são nele transitórias e fragmentadas.

Ao longo desse capítulo, buscaremos ler poemas nos quais a polifonia e o procedimento autoral da desconstrução e do trânsito estarão presentes como princípios atuantes no texto.

Barthes, n'**A Aula**, revela procedimentos de que a linguagem, no interior do poema, faz uso. Constata o poder fascista da língua, já que ela nos obriga a dizer e aponta que a literatura seria a única forma de a linguagem ser capaz de “trapacear com a língua, trapacear a língua”; por isso, afirma: “Essa trapaça salutar, esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 2007, p. 16).

O mecanismo de “trapacear” a língua precisa de três forças para operar, segundo Barthes: *mathesis*, *mímesis* e *semiosis*, categorias explicitadas anteriormente. Para o nosso estudo interessa, sobretudo, a *mímesis*, como força que se ocupa de representar o real demonstrável. A *mímesis* é um processo básico do fazer poético, entretanto há que se considerar que se trata de um mecanismo bastante complexo, já que, segundo Barthes, o real só pode ser demonstrável.

Na impossibilidade de representar a realidade do mundo, o poeta o reapresenta. Arménio Vieira traz para a sua poética uma reflexão profunda acerca do fazer literário na sua busca incessante de ainda colocar o poema para funcionar e dizer. Em seu romance **No inferno**, afirma que não há mais o que dizer, porque tudo já foi dito; entretanto, o escritor segue o seu caminho. Ora, o poeta tem consciência dos discursos reapresentados, mas o poema, como diz Barthes, trapaceia com a linguagem a fim de ser “novo” mais uma vez.

O espaço a ser lido nesta obra contempla o lugar da linguagem na construção/desconstrução de espaços poéticos e podemos compreendê-lo com

base em mais um poema que apresenta o deslocamento como um procedimento de estranhamento e surpresa.

QUIPROQUÓ

Para J. C. Fonseca
e Jean Tardieu

Há uma torneira sempre a dar horas
há um relógio a pingar no lavabos
há um candelabro que morde na isca
há um descalabro de peixe no tecto

há um boticário pronto para a guerra
há um soldado vendendo remédios
há um veneno (tão mau) que não mata
há um antídoto para o suicídio de um poeta.

Senhor, senhor, que digo eu (?)
que ando vestido pelo avesso
e furto chapéus e roubo sapatos
e sigo descalço e vou descoberto.
(VIEIRA, 1981, p. 38)

“Quid pro quo”, expressão latina que significa “tomar uma coisa por outra”, propõe como título a movência de significados do sujeito, deslocando-o das suas funções e possibilitando o inusitado das ações. Esses novos espaços ocupados por contingências mimetizam os lugares em que o poema quer transitar. O verso, livre do terreno que pode ocupar, quer estar em qualquer espaço, deseja desconstruir uma lógica, “trapacear”; assim, como o sujeito, livre para experimentar.

Nos séculos XVII e XVIII, os boticários, quando não tinham uma droga para medicar, substituíam-na por outra “quid pro quo”, muitas vezes matando os pacientes. O remédio agia como o seu avesso, veneno, equívoco. Ambos os significados da expressão vão ser explorados por Arménio Vieira, sempre tornando rizomáticas as propostas do poema.

O poema revela também alternativas para o sujeito lírico que, embora tenha “furtado” chapéus e sapatos, segue descalço e descoberto; estar “vestido pelo avesso” é também reconhecer o outro espaço, aquele que não é habitual. O corpo do eu lírico ajusta-se ao outro lado da vestimenta, aquele que deixa visível a costura, as marcas e o registro da linha que furou o tecido para uni-lo. As marcas do avesso

revelam o lado da cerzidura, como a metáfora pode revelar as estratégias da escritura.

O poeta é alguém que encara as coisas do mundo com a postura de quem luta com as palavras e com os discursos estagnados. Para além do enfrentamento, há que persistir teimosamente, pois é por intermédio desta ação resistente que o escritor anuncia o que é demonstrável para uma nova aprendizagem ou experiência. Barthes nos ensina sobre a utilidade de teimar:

Teimar quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal. Um escritor — entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática — deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição trivial com relação à pureza das doutrinas (trivialis é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos) (BARTHES, 2007, p. 23).

Arménio Vieira é incansável na arte de “demonstrar”, deslocando o leitor e os objetos dos seus espaços habituais, dialogando com outros, novos ou alternativos:

ESSE HOMEM NÃO É DALI, COM CERTEZA

A ver se o divertem
Faisão-d’el-rei lhe servem
E até coxas de princesa

Mas quem se encontra à mesa
Não é dos usos desse reino
Nem dali, com certeza

E os ossos atira para o chão
(como quem manja sobre o feno)
E limpa os beijos com a mão.
(VIEIRA, 1981, p. 39)

O texto nos apresenta novamente um espaço ambíguo, mas que logo nos remete ao pintor espanhol Salvador Dali, famoso pela sua arte, mas também pela paixão pela culinária, como atestam seus opulentos jantares que acabam por gerar um livro de receitas inusitadas: **Les diners de Gala (Os jantares de Gala)**.

No entanto, o homem retratado no poema não se ajusta a esse espaço que parece oferecer certa pompa e luxo, situação a que não parece estar acostumado,

pois prefere jogar os ossos no chão, “como quem manja sobre o feno” e “limpa os beijos com as mãos”. Tais atitudes revelam alguém que não está preocupado com regras ou que tem uma vida muito distante do cenário composto por etiquetas.

O poema sugere um deslocamento, em que a personagem retratada demonstra uma atitude desviante do contexto, avessa, como a do eu lírico que se apresenta na última estrofe do poema “Quiproquó”.

O recurso das epígrafes, outro instrumento frequentemente utilizado por Arménio, sintetiza este deslizamento, proposto nos versos que vai buscar a Juan Ramón Jimenez (In: VIEIRA, 1981, p. 55):

O que voa pelo espaço é bruma,
não asa.
O que sobe pela sombra é sonho,
não alma.

Com essa forma inusitada de ver, o poeta move as peças-palavras de um jogo que parecia conhecido e vêem amplitude, porque espia e teimosamente reelabora e reapresenta o real, investindo no jogo com as palavras. Barthes insiste na teimosia do artista como um procedimento a ser cultivado, entendendo o escritor como alguém que espia enquanto se move:

Ao mesmo tempo teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com um método de jogo. Assim não devemos espantar-nos se, no horizonte impossível da anarquia languageira — ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão —, encontramos algo que se relaciona com o teatro (BARTHES, 2004, p. 28).

Ao posicionar o leitor a respeito de como os objetos e fenômenos circulam nos espaços, seja na terra, no céu ou na sombra, o texto anuncia outras formas de circulação no espaço. Novamente, estamos diante do deslocamento que tanto interessa ao poeta. O olhar com que o poeta enxerga o mundo e sua mobilidade nos faz perceber o caminho da desconstrução proposta pelo texto. Sim, cada elemento pode ocupar um espaço e depois outro e, principalmente, pode ocupar lugares surpreendentes, como no poema “Quiproquó”. E que lugar o poema ocupa? Certamente, para Arménio, não é o espaço fixo da tradição poética, tanto que temos dificuldade de compreender, em algumas de suas obras, onde começa a prosa e

onde inicia o poema, tamanha a versatilidade de lugares que os textos ocupam, rompendo fronteiras, criando um espaço de entrelaçamento e fluidez.

Susanna Busato, em seu ensaio “Poesia em trânsito: rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo”, (2009, p. 1) esclarece como devemos pensar a literatura hoje: o leitor é alguém que vive a “experiência do retorno e do rastreamento no ato da leitura”. Na trilha de João Alexandre Barbosa (1990, p. 74), para quem “ler é reler, uma vez que na confluência do exercício da leitura comparecem outras obras/signos cuja presença inaugura para o leitor uma experiência única”, Busato afirma:

A tradição da qual a poesia de hoje retira os traços não é feita de um texto único, inaugural, mas de um feixe de textos multicromáticos, cujas nuances projetaram no espaço da criação poética seus “avatares”. Assim, há precipitação de discursos e práticas que reinauguram o “vazio” a que torna a poesia, pois a consciência que a alma sabe que não há mais utopia nestes tempos pós-utópicos (BUSATO, 2009, p. 16).

Um dos exercícios que a poética de Arménio Vieira impõe ao leitor é o de rastrear os mapas literários (e de saberes como a pintura e o cinema) que ele agrega na sua poesia. Ora, não se trata de compreender apenas uma citação, numa leitura ingênua e sem aprofundamento. O que se espera é que o leitor, durante a viagem, possa perseguir e encontrar elementos que apontam para a literatura e outros saberes no ato da leitura, com os seus desdobramentos espaciais e temporais.

João Alexandre Barbosa nos esclarece sobre o procedimento de leitura desejado para que se possa, junto do poeta e do poema, também empreender a viagem:

Ler o trabalho com os significantes responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor. Por isso, aquilo que é mais do que literatura na leitura da obra literária está sempre referido a uma organização específica de significantes, de tal maneira que os significantes extraídos da leitura (psicológicos, históricos, sociais etc) são definidos por aquela organização (BARBOSA, 1990, p. 15).

É certo que o leitor da poesia contemporânea é alguém que deve estar atento para a importância do rastreamento, uma vez que o objeto literário não se lhe

oferece de forma facilitada, ao contrário, o viajante-leitor precisa estar preparado para as desventuras e dificuldades que se lhe colocarão no percurso da viagem. O texto caminha em busca de outro lugar, mas não sabe ainda qual lugar encontrará e já nada sabe daquele que deixou. Arménio Vieira cria uma poética que empreende viagens complexas e que demanda marinheiros atentos e corajosos, já que não promete nenhum caminho tranquilo a ser seguido: como propunha Susanna Busato, anteriormente citada, no processo de leitura “estamos fadados a naufragar”, vivendo a experiência do deslocamento e do descentramento (BUSATO, 2009, p. 1).

Arménio Vieira é mestre nessa empreitada da viagem, alguém que se arrisca – e desafia o leitor – por espaços nada confortáveis. Ao deslocar-se e colocar os seus poemas para viajarem, depara-se com um mundo antigo e novo ao mesmo tempo, porque atualizado na sua própria voz e tempo de poeta.

A didática, ou a lição da vida e do poema, é quase sempre “ínconseguida”, porque exercício infinito e labiríntico:

DIDÁCTICA INCONSEGUIDA

Tu nunca viste um homem
 subitamente triste
 ao descobrir um tesouro ou paraíso
 ou alguém com dor no peito
 e um gume encostado ao coração
 cuspindo riso pela boca
 Entretanto ensino-te caminhos
 que não passam pela porta de ninguém
 e dizes que sou louco.
 (VIEIRA, 19981, p. 59)

Os caminhos, à margem dos usuais, não conhecem regras. O texto nos revela outro lugar como possibilidade vislumbrada pelo poeta, que certamente se desvia de uma rota já percorrida; a loucura é uma forma de ser outro, de correr riscos, de descobrir outros terrenos, a potência de outros lugares, e mais uma vez estamos falando do espaço do poema que se abre como expectativa durante o percurso.

A poética de Arménio revela um mundo fragmentado, que convive com a experiência da fratura, apresentando de forma ácida e pessimista um roteiro de viagem e preocupação com o fim dela. Poderíamos nos questionar se, para além da morte, outras fronteiras se impõem a essa escritura e quais são. O poeta,

conhecedor do transitório e dos labirintos que se constroem ao longo do caminho, “evidencia na palavra o sentido do vazio ou do processo de desumanização, que tem deslocado o homem da sua condição heróica para a de engrenagem que movimenta a máquina do mundo e se submete a ela” (BUSATO, 2009, p.8). Adentremos, como leitores, a caverna armeniana, nesta “ALEGORIA DEDICADA A PLATÃO” (VIEIRA, 1981, p. 60):

Entro e saio
 entro e saio
 — sou o cuco
 do relógio.
 Dou um passo
 e retrocedo:
 nenhum avanço
 me é possível
 entre o limiar
 desta caverna
 e a luz
 que é vasta e plena

Desespera-me
 o caracol:
 entra e sai
 entra e sai.

O poema apresenta-se como espaço labiríntico metaforizado pelo movimento do caracol. Sair da caverna significa encontrar a luz e decidir sobre como e o que ser a partir de uma forma diferente de habitar o espaço.

O “entra” e “sai” evidencia o dinâmico de uma poética que transcende o espaço para cristalizar-se no movimento. Se “tudo já foi escrito”, o jogo da escrita sempre recomeça, não tem fim, como o labirinto ou o caracol.

Ainda no ensaio “Poesia em trânsito: rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo” (BUSATO, 2009, p.2), o leitor encontra uma reflexão acerca do que a linguagem poética pode ainda representar. Dissemos, anteriormente, da complexidade que o poeta enfrenta para produzir os seus poemas; o escritor objeto de nossa pesquisa já por diversas vezes mencionou essa dificuldade, pois acredita que não há nada de novo a acrescentar. Talvez a solução seja transitar pelo espaço literário com tudo o que já existe para ser lido e relido. Dessa forma, não parece mais ser a tônica da poesia contemporânea encontrar uma nova forma de se escrever, mas sim de projetar-se no trânsito das coisas:

A linguagem poética, assim, assume na poesia que hoje 'ainda respira', na forma e na semântica das imagens, a inércia de um tempo e de um sujeito que, para ter voz novamente, necessita projetar-se no trânsito das coisas, na repetição dos gestos, nos objetos que circundam o seu cotidiano, nas esquinas do labirinto da cidade que ele mesmo projetou e do qual não consegue safar-se (BUSATO, 2009, p. 15).

Trânsito é a expressão que sintetiza o movimento do poema e do poeta. E a poesia pode ser descoberta num espaço outro, para além do conhecido:

MAS QUE BELA CASUARINA

É absolutamente vão
fazer poesia
num jardim botânico.

O que se pode
se bem que raramente
é descobrir um campo algures
e cultivar uma planta ali
de tal sorte que
se porventura Deus
passar um dia pelo bosque
e depois de tudo ver
sem nada achar de novo
possa enfim dizer:
Mas que bela casuarina!
(VIEIRA, 1981, p. 82)

O sujeito lírico reflete acerca da dificuldade de produzir a poesia, embora esteja encaixado, fazendo parte do espaço de onde advém a arte. Não é fácil captá-la, por isso, sugere que o escritor, como um jardineiro, cultive num espaço conhecido para, de forma inusitada, encontrar o surpreendente. O poema nasce dessa lida com a palavra e o poeta intui que a poesia pode habitar um espaço de potência, um vão que se materializa a partir de outro olhar ou perspectiva.

Diante dos caminhos de sentido a serem percorridos, resta ao leitor e ao poeta construir passagens e instrumentos para rastreá-los. Os instrumentos precisam reconhecer os silêncios que o poema revela e só assim será possível navegar nas possibilidades e cruzamentos que o texto oferece.

NEMO

Por certo
nenhum país era o teu.

Cada fragmento de terra,
rua ou caminho,
era-te degredo
e lugar de contenda

Viajante
sem passaporte
buscavas a Pátria
na Morte.
(VIEIRA, 1981, p. 112)

Sem âncoras (“nenhum país era o teu”) ou “passaportes”, sempre em viagem (“viajante”), agita-se o poeta no “lugar de contenda” que é o poema. A palavra “Nemo”, em latim, significa “ninguém”, e isso nos remete a uma passagem da **Odisseia**, na qual Ulisses, fugindo de Polifemo, elabora um plano para escapar, oferecendo-lhe vinho e furando-lhe os olhos. O ciclope pergunta quem lhe ofereceu a bebida, ao que Ulisses responde: “ninguém”.

Nemo, pois, é a representação de “ninguém”, de “nenhum homem”, se partirmos de uma possível leitura cravada no trânsito, já que busca a “Pátria na morte” e não em algum espaço específico. Tal como Ulisses, o eu lírico armeniano perscruta a sua Ítaca, inscrita no entrelaçamento dos espaços poéticos, lugar de onde se depreende a polifonia.

Por outro lado, numa leitura lúdica – e quiçá, ingênua –, Nemo pode ser a representação da personagem das obras **Vinte mil léguas submarinas** e **A ilha misteriosa**, de Julio Verne, ou ainda o peixe-palhaço do filme **Procurando Nemo**, da Disney Pixar.

O livro **Poemas** abre-se para diversas leituras e a que escolhemos busca refletir o percurso da palavra que inscreve o movimento. O processo artístico de Arménio Vieira já revela um espaço poético elaborado em caminhos que se bifurcam e multiplicam em textos que dialogam, deixando entrever uma voz que busca o contato com outras vozes, num movimento contínuo.

2.2 MITOgrafias: espaço (infernado) da e na escritura

Esse ponto em que o texto como um rio se desdobra e, nítido, surge o poema, só se vê num mapa que Mallarmé doou aos filhos que teve com a Musa.

Arménio Vieira

MITOgrafias é o segundo livro publicado por Arménio Vieira e apresenta para o leitor, de forma mais explícita e contundente, um diálogo frequente com vários poetas do mundo e uma preocupação destacada com os temas do inferno e do paraíso. O poeta, como no primeiro livro, ao transitar pelos textos canônicos que elege, incorpora-os em sua poética, cruzando contextos literários.

O livro **MITOgrafias** abre-se como espaço para receber, de forma questionadora e desconstrutora, nomes representativos do cânone poético. De início, o poeta estabelece um longo diálogo com o escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto e depois passa a abrir um leque de outros nomes, que apresentaremos ao longo da análise dos poemas.

A interlocução de vozes parece ser uma tendência da poesia nos dias de hoje, desenhando uma cena na qual a palavra “negocia” com o passado, restabelecendo a partir dele o texto possível do presente. Octavio Paz, em **Os filhos do Barro**, quando se refere ao “oco” existente na confluência de sentidos do mundo em Baudelaire, afirma: “A pluralidade de textos implica que não há um texto original. Por esse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem” (PAZ, 1984, p. 97).

Paz ainda nos recorda de que Mallarmé será “aquele que se atreverá a contemplar esse oco e converter essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia” (PAZ, 1984, p. 97). Ao ler **MITOgrafias**, o inferno, muito mais do que o paraíso, mostrou-se como um espaço de onde esse “oco”, mais do que contemplado, pode ser experimentado. Portanto, é pelo espaço intranquilo do inferno e da escritura que guiaremos a nossa leitura inicial do citado livro.

Pretendemos, nesse contexto, ler o espaço do inferno como lugar de criação, uma vez que é a partir de onde o poeta negocia com as palavras e de onde surge o

texto. Esse espaço “infernai”, na poética de Arménio, não oferece rigidez, ao contrário, é fluido, e, como um mapa, surge no momento em que se edifica, guardando os rastros do caminho.

Lembramos que Deleuze e Guattari (1995, p. 34) elaboraram o conceito de rizoma, de muita relevância para se pensar o espaço poético. Para eles, o rizoma, constituído de alguns princípios consiste numa metáfora da pluralidade, da multiplicidade, da fragmentação e da descontinuidade do pensamento atual; orienta, dessa maneira, para um princípio que, em vez de buscar o que há de fixo e rígido, tenta rastrear um mapa que não está determinado a fim de encenar o múltiplo, a diferença, o outro, as conexões, os afastamentos e as interligações.

Parece apropriado o conceito de rizoma para ler o espaço infernal, já que este é a metáfora da própria escritura e do fazer poético na obra armeniana. O inferno se instaura como lugar de criação e de projeção da palavra poética, expandida pela fragmentação e pelo trânsito, tecendo redes e labirintos.

Por isso, no contexto do rizomático, interessa observar no espaço da escritura armeniana a transversalidade, o quanto e como são estabelecidas as conexões e os afastamentos, experimentar as várias possibilidades e esquecer a busca de soluções rígidas para as leituras que se impõem dentro do espaço rizomático que opera, por natureza, como espaço de abertura, variação, encontro e afastamento.

Nesse sentido, a ideia do rizoma é eficaz para ler a obra de Arménio Vieira. O espaço rizomático criado pelo poeta obriga o receptor a abandonar o antigo modelo de leitor, que buscava soluções e caminhos definidos a fim de garantir a tranquilidade do percurso, em vez de aventurar-se por um espaço de múltiplas conexões. É certo que essa diferente forma de ler o objeto literário move o leitor para um contínuo sem fim, já que as interligações são muitas. O leitor tal como o escritor depara-se com o conflito inerente ao espaço infernal da criação, pois ambos estão procurando, cada qual no seu espaço, produzir sentidos, redes, trânsitos, conexões e rompimentos. O poema a seguir tematiza esse processo:

QUEVEDO E GÓNGORA

Comparar o poema a um barco
ou dizer dele que é uma rolha
à deriva no azul, e, colocando
a metáfora num aparelho de espremer
laranjas, sacar daí um texto

em que os versos, em vez de versos,
são mastros e velas e remos,
é anunciar aos peixes que se preparem,
pois alguém perdeu a bússola
e um naufrágio é normal que aconteça.
(VIEIRA, 2006, p. 48)

Uma possibilidade inicial de entrada no poema pode originar-se no título: Quevedo e Góngora, poetas espanhóis que escreveram no contexto do Barroco elevaram a linguagem a um alto grau de sofisticação. Entretanto, o texto lido parece desconfiar desse procedimento que é o de buscar só na palavra e na forma de utilizá-la a solução para o poema.

Comparado a um barco, o poema anuncia o naufrágio, mas não indica nenhum caminho a ser seguido para evitá-lo. Consciente da luta com a escritura, o poeta não pode prever nada, mas pode sinalizar para o que já não lhe serve mais como procedimento para tecer o texto.

Parece-nos que é preciso reconhecer que toda fórmula resultará sem valor para a produção do poema. Não é na “máquina de espremer laranjas” (metáfora para um procedimento autoral) que o verso se faz, mas a partir de um movimento que enxerga a multiplicidade, o transitório e o espaço do rizoma como lugar da literatura.

Ao nos apontar a tradição literária ou o cânone poético, o poema ou “oco bachelardiano” gera outras portas e também outras saídas, propondo outros caminhos, e a participação do leitor como sujeito ativo no ato da leitura é fundamental, pois o texto não se oferece como objeto fácil de ser capturado, ao contrário, deseja mover-se e apresenta-se ao leitor como texto de decifração e não de decodificação.

O espaço infernal configura-se na proporção do rizoma, uma vez que o poema mimetiza o árduo trabalho do poeta, revelando a impossibilidade de uma navegação tranquila, contando com a possibilidade do naufrágio e, com isso, do despedaçamento da “embarcação”, gerando para o texto e para o leitor as partes que produzem o sentido no gesto da coautoria na leitura.

O rizoma, portanto, instaura o caráter incerto e vago da multiplicidade e nos deixa entrever, no espaço infernal da criação, na sua aparência de rede, aquilo que nos arremessa para as suas várias e infinitas interligações: a sua estrutura fluida,

sem hierarquia e dicotomia. A palavra, transitando por todos os fios da rede, ora conectando-se, ora desconectando-se, gera os diversos textos possíveis.

A literatura pode ser percebida nesse espaço rizomático quando não se preocupa em ter um centro, quando não atende a uma hierarquia e aceita o seu espaço de fluidez e transitoriedade.

O poema que se segue, **“Prosa e Poesia”**, levantará uma questão que até certo tempo na história da literatura parecia muito clara; entretanto, hoje, sabemos da complexidade que é tentar definir o que é prosa e o que é poesia. O próprio escritor traz essa discussão para dentro do texto para dar visibilidade aos fios que se conectam, não respeitando as hierarquias estabelecidas pelos gêneros textuais. Qual é o espaço da prosa? E qual é o do poema? E, mais ainda, poderíamos nos perguntar: qual o espaço da literatura? Nesta obra, um espaço rizomático, que não tem nada pré-definido:

PROSA E POESIA

Troco as voltas à metáfora,
fazendo de conta que Aristóteles
e o seu alfarrábio de tropos
valem tanto como esse velho
Mar Morto onde os peixes,
de tanta secura, já nem sabem
se são peixes ou pedras de sal.

Assim, embarco e sigo,
sem que eu saiba
em que ponto no rio ou mar
bifurca a prosa e, nítido,
se vê o poema.
(VIEIRA, 2006, p. 49)

Para o poeta cabo-verdiano, a categorização que define o poema e a prosa já não é eficiente, e podemos constatá-lo ao longo da sua produção, já que os últimos livros publicados estão muito distanciados de um desenho, melhor dizendo, de formas consagradas de apresentar o poema. Esse é outro aspecto a ser considerado no espaço rizomático: o poeta rompe com o paradigma do gênero, sem prejuízo para o texto. Algumas vezes, esse distanciamento do gênero poema (aos moldes em que se apresenta na tradição consagrada) vai ao limite e já não sabemos como “receber” o texto, uma vez que ele agrega características de outros gêneros textuais.

Ressaltamos que esse procedimento instaura uma fluidez para o poema, que passa a transitar por outros “territórios”, revelando ser ponte, movimento, lançando-se a outros espaços.

Os princípios que sustentam a ideia do rizoma podem ser esclarecidos como princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia, de decalcomania. Vejamos o que nos propõem Deleuze e Guattari:

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (...). Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-16).

Sartre dizia que “o inferno são os outros” e Arménio Vieira, leitor dos espaços infernais e consciente do seu ofício de escritor que precisa falar e ser ouvido no tempo em que vive, invoca esse “Outro” para o espaço infernal da escritura. Ao pensar o inferno, fa-lo-á a partir de outro clássico, **A divina comédia**, do poeta Dante Alighieri. Novamente, podemos encontrar a literatura no diálogo que oferece ao leitor a possibilidade de vários espaços infernais, inclusive o seu próprio, construído no ato da leitura:

O INFERNO

Trancadas num lago de fogo, há quem
diga que é de gelo, qual o tempo
que as almas levam a penar? Um dia mais
um dia, são dois dias. Continuem a somar.
E quando a terra, o céu e as estrelas
forem coisas vãs, como um livro
sem palavras, continuem a somar.
*Ó vós que entraís, perdei toda
a esperança!* (O Inferno, Dante Alighieri)
(VIEIRA, 2006, p. 68)

O tema recorrente na poética de Arménio Vieira desdobra-se no labirinto dantesco, mas também na dificuldade de criar (do poeta) e de decifrar o poema (do

leitor). Ambos, autor e leitor, atuam diante de um texto que encena uma viagem de um lugar a outro, sem receio da transmutação e da trepidação, já que se configuram como escritura a partir da instabilidade e dos espaços de indefinição metaforizados pelo inferno da criação poética.

Um dos princípios do rizoma diz respeito ao caráter de multiplicidade, de não delimitação de princípio ou fim, porque as conexões acontecem a partir de qualquer ponto e nenhum é mais importante que o outro. Vejamos:

É somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou com objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo multiplicidades arborescentes [...]. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude a natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade) (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16).

O livro **MITOgrafias** é uma obra que se abre para o leitor a partir de um longo canto, dando graças a vários poetas consagrados. Esse louvor convoca a grandiosidade desses poetas que integram o cânone universal, legado que eles deixaram para a humanidade. O poeta cabo-verdiano elege em cada um deles motivos para louvá-los:

Cantos

[...]

Graças dou por Luis Vaz,
Ele-mesmo, varão audaz,
como Ulisses, natatório,
ululado por ciclóticos
bêbedos canibais.

[...]

Graças dou pela flama de Rimbaud
e também pela flauta de Verlaine,
pois o que havia era um delido eco
de uma canção que outrora se ouvia no mar
quando Ulisses era deveras Ulisses
e a Musa vinha e se entregava ao Poeta.

[...]

Graças dou por Fernando,
primogénito de todos os poetas
que vieram antes e depois

Formando o Fernando e eu
 um novelo, só um,
 sem fio na ponta,
 eu sinto, e sentindo eu sei,
 que o Fernando, como eu,
 muita gente e ninguém,
 para mim escreveu

[...]

Graças dou por Rihaku,
 8th century A.D., que eu,
 tenor latino
 gerado na clara do ovo,
 conheço e leio-o
 (bastando-me o som)

[...]

Graças dou por cada flor
 (entre todas o jasmim)
 cujo perfume é o que inda sobra
 de uma canção ouvida
 há muito tempo
 a lembrar alguém
 que outrora me quis bem.
 (VIEIRA, 2006, p. 10-14)

A partir destes cantos ou “canção ouvida” há muito tempo, constrói o poeta o seu próprio canto e se junta a todos os outros homenageados a ponto de não reconhecermos mais a ponta do fio contido na lã (“O Fernando o Fernando e eu/ um só novelo, só um”). Como criador, Arménio Vieira também é Fernando Pessoa, que em si já engloba uma constelação de poetas: seus heterônimos.

O “canto” nos leva a crer que Camões, Rimbaud, Verlaine e Pessoa se destacam, porque souberam, estes, adentrar o espaço poético, múltiplo e dialogante, pleno de conexões.

No contexto do rizoma, não podemos localizar um eixo, porque o múltiplo não nasce de um ponto e não há um padrão a direcionar a leitura; o que ocorre é a presença de uma rede que sempre é passível de variação, sob o princípio da ruptura a-significante:

Contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

A ruptura, segundo o conceito de rizoma, não se configura como perda, já que estabelece uma nova conexão, repondo novas formas; por isso, tomaremos parte de um conjunto de poemas a fim de demonstrar o desdobramento textual e os espaços pelos quais reverberam tempos e sentidos distintos, interligando temas, histórias e projetos autorais.

O texto “**Dez poemas mais um**” é um misto de dedicatória e poema(s) endereçados a João Cabral de Melo Neto, numa clara referência ao poema “Morte e vida severina”, publicado em **Quaderna**, cuja narrativa conta a história de Severino, um retirante que foge da seca, saindo dos confins da Paraíba para chegar ao litoral de Pernambuco (Recife). Mas, depois de uma longa caminhada, só encontra sinais de morte, como quando estava no sertão e isso o leva a desacreditar da vida:

DEZ POEMAS MAIS UM

Para João Cabral de Melo Neto,
pão sem miolo, apenas côdea,
 se é que o finado Severino
 ainda pode ouvir.
 (VIEIRA, 2006, p. 15)

O diálogo instaurado no início do poema armeniano recupera a personagem cabralina: “pão sem miolo, apenas côdea, se é que o finado Severino ainda pode ouvir” (VIEIRA, 2006, p. 15). Sobre esses versos, atestam Érica Antunes Pereira e Priscila Genelhú:

Vemos refletidos neste verso princípios básicos das obras de ambos: Arménio dedica a João Cabral a casca (a côdea), aquilo que ocupa a superfície rígida e dura de uma realidade comparada ao “pão sem miolo”, ou seja, não existe o que amorteça ou amenize essa rigidez da casca, e é também desta falta de proteção que os outros poemas falam. É também desta côdea sem excessos que estão compostos os versos e a essência poética cabralina (PEREIRA; GENELHÚ, 2013, p. 79).

Arménio Vieira, ao dedicar os onze poemas ao escritor brasileiro, homenageia-o, ao mesmo tempo em que problematiza temas comuns aos dois espaços: Cabo Verde e Brasil, enumerados a partir da seca e do sofrimento causado por ela e pela invisibilidade de muitos outros “Severinos” (personagem cabralina),

estendendo-se à metáfora do fazer poético, os signos da secura e da imagem rude da pedra como substância da poesia.

Constatamos uma desesperança do eu lírico armeniano, presente no verso repetido na maior parte dos poemas ao longo dos textos desta série: “Não há guarda-chuva, João” (VIEIRA, 2006), deixando claro para o leitor a impossibilidade de proteger-se das situações proporcionadas pela vida, que serão descritas no poema:

Não há guarda-chuva, João,
contra o suor que em Setembro
é uma vespa mordendo
como se para o martírio
não bastasse o calor e a secura.
Tão duro é o suor [...]
(VIEIRA, 2006, p. 16)

A viagem do retirante Severino pode ser assemelhada a outra, vivida por personagens cabo-verdianas, metaforizando a história de sofrimento das pessoas que enfrentam o problema da miséria ocasionada pela seca, em regiões agrícolas, seja no Brasil ou em Cabo Verde. O anonimato de Severino expressa-se na apresentação que faz de si:

— O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria.
Deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
[...]
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
(MELO NETO, 2008, p. 73)

A história do migrante nordestino pode ser lida sob o signo da resistência, compartilhada por cabo-verdianos que deixaram, em tempos de seca e dificuldade, a

sua ilha-natal em busca de melhores condições de vida, assim como também pode ser lida a partir de outros temas, inerentes a todos os leitores, independentemente do espaço no qual vivam:

Não há guarda-chuva, João
 contra o azar
 (que nem chega a ser falta de sorte)
 pois que parando a roleta
 sobre o número com que havemos sonhado,
 tão parca era a moeda,
 que nem deu para jogar.
 (VIEIRA, 2006, p. 17)

A impossibilidade de jogar revela a condição do sujeito impotente diante do jogo da vida. O poema desenha a imagem de um espectador incapaz de rodar a roleta, destituído da “parca moeda” responsável pela sua participação. Portanto, para além da seca que impede o retirante de viver qualitativa e dignamente, outros elementos são apresentados ao longo dos textos desta série, como veremos adiante, revelando o vazio que há no “pão sem miolo” e, ao mesmo tempo, a existência de uma casca rígida capaz de ser cômica.

O conjunto de poemas pode ser lido na perspectiva do rizoma, já que se amplia e multiplica aos olhos do leitor capaz de, na construção de sentidos, articulá-lo com outros textos. Por isso, quanto mais conexões o leitor fizer, maior será a rede e a amplitude do texto armeniano. O tema do amor, também presente nesta reunião de poemas destinados a João Cabral, revela mais uma impossibilidade de defesa:

Não há guarda-chuva, João,
 contra quem não te ama,
 já que o amor só se dá
 quando alguém, como um rio,
 se alonga e entra no mar,
 o qual embora líquido e salgado,
 não é teu suor nem teu sangue.
 (VIEIRA, 2006, p. 18)

Da mesma forma, não há escudo para defender-se do tempo: “Não há guarda-chuva, João/contra esse antigo relógio” (VIEIRA, 2006, p.19), não há como lutar “contra a cornada do touro/sendo que o touro aqui referido,/ por não ser um touro de arena,/jamais se apresenta/ a fim de morrer” (VIEIRA, 2006, p. 20). Da

mesma forma, não há como proteger-se da insônia e nem da pedra que cairá sobre o caixão.

O diálogo com o poeta pernambucano parece ir ao encontro do projeto autoral, identificado com o “pão sem miolo, apenas côdea”, contornando uma poética sem excesso, construída a partir da substância da secura e da pedra.

Da leitura do conjunto de poemas depreende-se a intersemiose entre o poema cabo-verdiano e o do pernambucano, a partir do tema da seca. João Cabral revela na tessitura dos seus textos os elementos que interessam para o seu fazer poético: “A realidade – dura e seca como ela é – é o objeto de sua escrita, o que o faz escrever” (PEREIRA; GENELHÚ, 2013), e Arménio Vieira parece assemelhar-se ao escritor recifense no que se refere à rerepresentação da realidade tal como ela é: detentora das rodas dentadas, assegurando-se de que não há “guarda-chuvas” capazes de anular os problemas inerentes à vida e ao fazer poético.

Da mesma forma que o tempo futuro reserva o encontro com a morte, o passado desvela o tempo da inocência, perdido para sempre na infância, reafirmando a consciência do eu lírico sobre a realidade dura e implacável da passagem do tempo:

Não há guarda-chuva, João,
contra eu já não ser a criança
que brinca à chuva e, contente,
assobia bailando, como se a vida,
que é ácido e roda dentada,
fosse um momento sonoro, só música
que, alegre, ficasse.
(VIEIRA, 2006, p. 23)

No rizoma, o espaço que se rompe pode ser preenchido por outro, formando uma nova relação, portanto cabe aqui falarmos sobre o movimento de territorialização e desterritorialização:

Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda [...]. Do eixo genético ou da estrutura profunda, dizemos que eles são antes de tudo princípios de decalque, reprodutíveis ao infinito. Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução [...]. Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, mapa e

não decalque. Fazer o mapa, não o decalque [...]. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói [...]. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

O rizoma, por ser mapa, não reproduz estruturas já dadas, ao contrário, forma-se a partir do que edifica, e suas formas e conteúdos não se fixam, mas se alteram durante o percurso. Ele não se fecha, pois está sempre em construção.

No poema **“Com Rimbaud no Bateau Ivre”**, o eu lírico do poema se irmana e se funde ao poeta francês para com ele, nesse barco, derivar. O sujeito lírico reconhece a potência da poética de Rimbaud, como também a força e a coragem do poeta de arriscar-se e sem receio lança-se nesse percurso. Mais uma vez a literatura ajuda a pensar a literatura. A poética de Arménio Vieira nasce da própria literatura, é nesse espaço que ele mergulha para construir a sua obra:

COM RIMBAUD NO BATEAU IVRE

Deito-me na areia
e fecho as pálpebras
como se fosse morrer
entre o mar e a pedra

De súbito um vagalhão emerge
E nesse instante único
em que a vida e a morte,
confundidas, apertam as mãos
dou comigo num turbilhão
de águas, algas e fosforescentes peixes.

Da subsequente deriva
com Rimbaud ao leme
de um barco ébrio
não digo nada

Ainda que eu ousasse erguer-me
até o cume em que se acha o poema,
que musa, antiquíssima, alada,
se prestaria a dar-me a mão?
(VIEIRA, 2006, p. 55)

O poema, sob o signo do rizoma, é “turbilhão”, experimentação e risco. A correspondência com o poema de Rimbaud “Le Bateau ivre” é óbvia (RIMBAUD, 1995, p. 202-209). O eu lírico do poema rimbaudiano “toma banho no mar do poema” como o sujeito lírico armeniano, envolto por “águas, algas e fosforescentes peixes”.

Por isso, ao leitor armeniano endereça-se uma poética na qual similitudes e dissimilitudes convivem, reverberando conexões possíveis, materializando um corpo poemático nômade, que sonda os limites da escrita e da experiência poética.

O sujeito lírico que adentra o barco com Rimbaud dialoga tanto com o poeta francês como inscreve outro barco para o leitor, cujas marcas revelam o trajeto de uma estética em trânsito, uma cartografia desenhada a partir da intertextualidade e da multiplicidade, configurando “o próprio ato de recriação e expansão da experiência, funcionando como uma espécie de diálogo interno e intermitente do processo criativo” (VASCONCELOS, 2000, p. 21). Segundo Mauricio Salles de Vasconcelos:

A poética rimbaudiana traz consigo a emoção e a música novas. Emoção, e não evocação sentimental, como no Romantismo. Barulho, e não melodia inefável e controlada pela arte parnasiana. O crítico Antoine Raybaud fala, com toda a justeza, do aspecto tumultuoso, da energia turbulenta, alcançados por um texto que não busca o princípio da regularidade sonora, da afinidade de sentido, “não de medida, mas de dispêndio” (2000, p. 64).

Concluimos a leitura do poema compreendendo o espaço escritural armeniano como aquele que provoca um “barulho” ou uma turbulência, barco-corpo-poema em que os navegantes, poeta e leitor, singram mares (nada pacíficos) de literatura.

Encerrando a análise deste livro, o poema “Tema de Borges” sugere uma rota para navegar na acidentada poética arquitetada por Arménio Vieira:

TEMA DE BORGES

Na carapaça de uma tartaruga sagrada
um adivinho pré-histórico, caso a tal
se aventurasse, poderia ter achado
a exacta explicação dos deuses, a origem
do Universo e o sentido da História.

Milênios depois, na China dos imperadores,

Confúcio, o fecundo Confúcio, quis tentá-lo,
mas em vão. Em vez disso, escreveu um tomo
de 64 hexagramas repleto de enigmas, os quais,
após laboriosas combinações, darão a chave
dos três grandes mistérios. De modo que,
tanto faz ler o livro como a carapaça:
ficamos rigorosamente na mesma.
(VIEIRA, 2006, p. 91)

Se nos fixarmos na leitura da parte final do poema, constataremos a desorientação vivida pelo leitor na tentativa de decifrar sentidos, já que necessita de muitas combinações para interpretá-los. O mapa inscrito no I Ching ou na carapaça da tartaruga, similar ao que o leitor percorre para acessar o “espaço infernal” da escritura armeniana, abre-se de forma inquietante, e por vezes frustrante, já que não há direção definida. Entrar no barco com Rimbaud ou com Arménio Vieira requer disponibilidade para o risco, para o múltiplo, para o descontínuo, e a capacidade de fazer conexões com diversos tempos e espaços literários.

Sendo assim, podemos apreender dessa leitura inicial que o espaço poético elaborado por Arménio Vieira faz-se rizomático pela alternância de referências autorais de diversos espaços e tempos literários, pela polifonia, pela relativização do conceito de gênero textual, pela mobilidade alcançada pelos poemas ao se conectarem com outros textos, produzindo leituras desdobradas que se relacionam e se tocam a partir de propostas estéticas diferentes, conduzidas por vozes que se deslocam, como a do eu lírico presente no poema, dos escritores que compõem o espaço como referência poética ou até mesmo do próprio poeta Arménio Vieira.

2.3 O poema, a viagem, o sonho: o mapa de uma poética

2.3.1 O poema: rotas em colisão

O poema retorna à estação donde partem os comboios rápidos, os quais, viajando em linha reta, por mais que rodem, jamais alcançam o término.

Arménio Vieira

Descrever os processos pelos quais a poética da contemporaneidade se constrói implica percorrer os caminhos movediços e cambiantes da palavra, que ora parece desejar a potência de incompletude. O poema, apartado de uma tradição que o definia, parece acontecer num espaço e num tempo que merecem ser mapeados, não mais para marcar lugares fixos, mas para apontar caminhos, bem como possíveis deslocamentos em diálogo.

O que o poema ainda tem a dizer na atual sociedade tecnológica? Como ele ainda pode acontecer em relação com a escrita que se anuncia literária? O que diz o poeta nesse tempo e nesse espaço que se multiplica, desdobra, sobrepõe num emaranhado de lugares? O que pode ainda a poesia recolher do cotidiano, da desesperança, do tempo fragmentado, da tecnologia, da tradição poética? O que interessa ser dito e como isso pode ser feito, conferindo ao texto o estatuto de arte? E o poeta? Quem é esse sujeito? Como se articula nesses espaços?

Agustín Fernández Mallo, em seu livro **Postpoesia: hacia un nuevo paradigma**, apresenta-nos uma reflexão acerca do lugar que a poesia²³ precisa ocupar para que se revitalize, uma vez que, em sua opinião, parece estagnada. Esse lugar é o de contínua investigação, experimentação e diálogo com as outras artes e saberes, inclusive a ciência. Essa conexão pode tirar a poesia de seu estado de letargia e provocar o seu renascimento:

Da mesma maneira que as células atuam por duplicação do menor para o maior e acolhem em sua estrutura toda a informação do passado para lançá-la ao organismo futuro, a poesia postpoética tenta ser esse germe proteico, célula, que recolhe a tradição, experimenta com ela a sua constituição, em todos os âmbitos da cultura do século XXI, e a relança para um futuro orgânico, não estático, complexo, sem que por ele deva arrastar projetos utópicos do passado (MALLO, 2009, p. 12)²⁴.

Mallo ainda nos esclarece que a poesia que chama de “postpoética” deve pertencer ao seu próprio tempo e estar atenta a tudo que a cerca, expandindo-se a ponto de receber aquilo que é margem, fraturado, irresolúvel, amplo e indefinido e que está contido na própria vida. Não mais interessa uma rota traçada com horizonte

²³ No caso, a poesia espanhola.

²⁴ De la misma manera que las células actúan por duplicación de lo más pequeño a lo más grande, y acogen en su estructura toda la información del pasado para lanzar la al organismo futuro, la poesía postpoética intenta ser esse germen proteico, esa célula, que recoja la tradición, experimente con ella, la ensamble a todos los ámbitos de la cultura Del Siglo 21, y la relance hacia un futuro orgánico, no estático, complejo, sin que por ello deba arrastrar proyectos utópicos del pasado.

definido, mas o que o caminho oferece durante o percurso. É essa paisagem que interessa ser captada, compreendendo que ela se altera e que escapa às mãos de quem tenta retê-la. O lugar em que se situa o texto “postpoético” é construído a partir do movimento, de diversas composições possíveis, por isso, é pleno de possibilidades, constituindo-se num campo que anuncia várias perspectivas com toda a fragilidade que lhe é inerente e nos apresenta um mapa:

Um mapa que, como todo mapa, transforma-se minuto a minuto, encontra-se percorrido por linhas que se perdem em seus extremos, estradas abertas, espaços aéreos, trens subterrâneos, metrópoles, horizontes e túneis, cartografias (e afiada, leitor, a cada um desses lugares a palavra postpoéticos/as).²⁵ Espaços a serem nomeados ou inominados (MALLO, 2009, p. 14).

Ricardo Domeneck (2013, online) parece compartilhar dos pressupostos de Mallo quando nos aponta o caminho que a poesia tem ocupado: o de “bibelô cultural”, sendo fruto de uma falta de investigação sistemática, tornando-se uma prática de bom gosto. Domeneck aponta-nos a necessidade de rever a situação em que se encontra a produção poética e se preocupa com o fato de a poesia ter se tornado um fenômeno domesticado, alertando-nos sobre “as armas de combate” inerentes ao texto poético que precisam ser revitalizadas e historicizadas. Tal reflexão pode estender-se à poética armeniana:

Todo o poema é uma ponte entre o dia e a noite, entre o branco e o negro, entre a morte e a vida. Juntando-os todos num abraço, agora é só um o que em dois se dividia, ou mesmo em três, de que a Trindade é o exemplo, o Poema, que é também mistério, mete a soma numa caixa, sendo que, fica por explicar a razão por que a caixa à soma sefurtou. Os mistérios, como os poemas, estranham-se, não se explicam (VIEIRA, 2009, p. 41).

O eu lírico, ao descrever os espaços do poema, cria instâncias opostas tais como o dia e a noite, o branco e o negro (também do tabuleiro de xadrez), a vida e a morte, inscrevendo a ponte como região de trânsito e mobilidade. Se o poema está em processo, porque não ocupa um lugar fixo, torna-se capaz de circular no tempo

²⁵ Un mapa, que, como todo mapa, se transforma minuto a minuto, se halla recorrido por líneas que se pierden en sus extremos, carreteras abiertas, espácios aéreos, trenes subterrâneos, metrópolis, horizontes tunelados, cartografias (Y afiada, lector, a cada uno de esos lugares, la palabra postpoéticos/as). Espacios a médio nominar o aún inominados.

(da vida e da morte, do dia e da noite) e de ser objeto do jogo e do jogador, representados pela escritura e pelo leitor.

O caráter de mobilidade do texto poético faz com que o poema gere instabilidade ao leitor num “tabuleiro escritural”, terreno movediço, pois o poeta, ao deslocar as peças, traça um percurso instável, como no jogo. Explicar o mapa é tentar apreender o mistério, e isso está fora de cogitação para o eu lírico, que vê neste espaço entre uma coisa e outra as rotas de colisão.

A imagem da ponte, capaz de demarcar pontos distintos e antagônicos, converte-se em espaço lacunar, gerador de mensagens inesgotáveis, conforme nos afirma Lotman (1996, p. 82), que define o texto “como um complexo dispositivo que guarda vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens”.

O poema anuncia para o leitor a sua insubmissão e a sua arma de combate, quando arregimenta a sua historicidade, cruzando tempos e espaços, permitindo uma experiência única a cada leitura. Portanto, não se deve buscar o resultado da viagem, mas fruí-la, reconhecendo o caráter indomesticável do poema e o mistério de seus caminhos.

2.3.2 A viagem: o espaço da palavra e o risco da poesia

Um rio que jamais é o mesmo rio, eis a
cruel metáfora. Heráclito, que em tal rio
navegou, também nele se afogou.

Arménio Vieira

No desejo de inscrever o percurso da leitura, abrimos o mapa e iniciamos uma viagem (em “barco ébrio”), em busca da poética armeniana que nos oferece instrumentos para perceber, sentir, experimentar um espaço de configurações e transfigurações, de composições que recolhem da poesia o que ela tem no momento de sua aparição: a própria pulsação. Para além de um espaço geográfico que pode ser o de Cabo Verde como o do mundo, o poeta nos apresenta um tempo em que a vida acontece. Dialoga com outros poetas de todos os tempos e das mais variadas

pátrias, trazendo esses sujeitos e textos para o tempo em que questiona a própria vida.

Não se trata de um olhar novo, mas de um olhar atual para o que é atual, um olhar que compreende o fazer poético como um trabalho que não se desvincula da sua cultura e de como ela se movimenta. Desconstrói os mitos e os coloca num lugar banal, numa rua qualquer, num lugar aparentemente sem importância. Dessa maneira, o tempo age sobre eles como age sobre qualquer mortal. E junto do tempo é evocado o desgaste, o cansaço, a transformação. A linguagem expressa e experimenta o diverso. No poema a seguir, o deslocamento dos mitos para uma dimensão terrena e exposta ao tempo que passa aponta para o grotesco como caminho de releitura:

A Vênus de Mil está gorda e fez cesariana,
Apolo tem rugas e usa lunetas,
Cupido cresceu e sofre de hérnia.
Acabou.
(VIEIRA, 1981, p. 41)

Sob este processo cáustico, poeta e texto encaram a finitude (das coisas, das pessoas, da vida), anunciando a velhice e a morte inevitáveis, produtos do tempo que age sobre todos e tudo.

A poética armeniana se oferece, muitas vezes, de maneira cortante e ácida, disfórica e pessimista nos seus temas; entretanto, ela também convive com o humor e com a ironia, como estratégias corrosivas. O poeta, ao escrever, move as peças, sem pressa. Ganhar a partida não é tão importante quanto jogar, e é isso que interessa ao poeta Arménio Vieira: encontrar a forma de dizer, sem precisar recorrer a nenhum modelo, já que tudo foi dito. Permite-se construir, a cada jogada, o seu percurso, revelando o contato com a música, com o cinema (principalmente), com a filosofia, com as artes plásticas, com a política e com tantos outros segmentos e saberes que compõem a nossa forma de organizar e viver planetariamente.

O caminho traçado pelo poeta apreende espaços que podem ser os de Cabo Verde como os de qualquer lugar do mundo. Sobre a vocação do poeta informa-nos Simone Caputo Gomes:

A vocação do texto literário produzido por Arménio Vieira para a universalização da arte poética (e também do discurso ficcional) atesta a maturidade de um sistema literário – o cabo-verdiano.

Se a opção é tomar, por exemplo, o seu trajeto de poeta como um provável paradigma para uma leitura da série literária cabo-verdiana — embora Arménio nunca se proponha a paradigmas, autodenominando-se tão “vadio” quanto o vagabundo Carlitos chapliniano [...] é possível acompanhar o percurso das motivações de um sistema que se forma a partir do impacto de questões locais/regionais e da busca de uma cabo-verdianidade literária, voltada para o infinito, que se vai consolidando como linguagem autônoma. Capaz de “introduz(ir) métrica nos teoremas/ e faz(er) da geometria um livro de poemas” (GOMES, 2011, p. 2).

O poeta, ao se qualificar como “vadio”, coloca-se na condição de errante, passeia pelos caminhos que deseja. Essa liberdade lhe permite experimentar os limites/deslimites da sua poética. E o leitor, ao acompanhar essa viagem, pode, pelo caminho, ir recolhendo o que nele há de pedregoso, de oco, de lixo, de barco quebrado e bilhete perdido.

Arménio Vieira nos apresenta um caminho a ser experimentado, mas nos alerta sobre o desconhecido. A ilha para onde se pretende ir é nova para o viajante, porque será apresentada a ele durante a busca, nascerá de suas escolhas. Não há rota traçada e definida: mapa, bússola e navio estão dentro do marinheiro. Essa viagem demanda um apagamento de tudo aquilo que se sabe, porque deseja ser inusitada; para isso, faz-se necessário não olhar para trás, pois qualquer vestígio pode alterar a maneira de escolher o caminho:

Apaga as escrituras todas. Se a missa ou o sino de qualquer igreja chegarem aos teus ouvidos, o que ouves é apenas o vento a sacudir os ramos, é um velho boi ruminando sempre a mesma palha. Em ti há um marinheiro demandando uma ilha onde ninguém ainda esteve. Também em ti encontrarás o mapa, a bússola e o navio. Há coisas a que não deves atribuir nomes. A tua ilha não tem nome (VIEIRA, 2009, p. 11).

O caminho que nasce do risco, da experimentação no e do texto parece ser a tônica da poética de Arménio. Sua arquitetura busca esse caminho. Um texto que desconstrói caminhos conhecidos, mas não os ignora, ao contrário, até os incorpora, contudo atualizando-os num novo olhar que lhe confira mais potência e vigor. Como se o poema, ao se constituir, também constituísse o equipamento que o fará ser caminho (s). O decalque que anteriormente desenhava as formas do poema parece

não mais ser eficaz. O leitor precisa ser atirado no espaço da poesia e lá traçar o mapa que quer seguir face às inúmeras possibilidades. A palavra não se fixa, circula e retorna: transita. Nesse sentido, o espaço poético passa a ser lugar de cruzamentos, de rede, de encontros, deslocamentos e acidentes. Não é mais o mar que interessa ao poeta, mas o que a metáfora do mar já navegado e histórico-geográfico significa – corpo a corpo com a linguagem, árdua busca do poema:

Que é que sabem das negras tormentas os que jamais se lançaram ao mar, sendo que o que agora importa não é o mar das sete vias, o qual apenas interessa aos peixes, mas o dorido eco de quanto no mar se ouviu e o árduo poema que o regista (VIEIRA, 2009, p. 94).

Escrever é lançar-se a um mar de “negras tormentas” e “doridos ecos”, que serão transmutados pelo processo rizomático de experimentação e do jogo, em poesia que força também o leitor a uma “árdua travessia”.

2.3.3 O sonho: o jogo da palavra e o desejo da poesia

Essoutro é quem sonha os teus sonhos. É ele que te faz subir aos altos cimos onde a Musa dita o poema: é ele quem te leva aos sítios de onde partem os navios.

Arménio Vieira

Augustin Fernandéz Mallo reflete acerca do que podemos esperar de um poeta no mundo atual: que pratique a *postpoesia*. Para ele, o eu lírico é alguém que não está preocupado com regras que atendem a uma tradição “consagrada” da poética. O poeta na atualidade compreende os mapas cruzados, enxerga as zonas de fronteira, não descarta nenhum elemento da realidade, pois tudo pode ser parte do caminho a ser construído:

Este caráter, naturalmente produz zonas híbridas, cartografias em ocasiões literalmente monstruosas (recordando que monstruoso

significa unicamente aquilo que não está na sua própria natureza), e isto é a zona de fronteira (MALLO, 2009, p. 36).²⁶

Arménio Vieira parece partilhar desse “fazer postpoético” na medida em que atende a algumas ideias propostas por Mallo. Não se furta à angústia e ao trabalho que a poesia “expandida” oferece. Experimenta, tateia, arrisca-se (como num jogo). Embora as peças possam ser as mesmas, a cada jogo se fazem novas porque ocupam outros lugares, e o poeta também se refaz, porque compreende o movimento do jogo, da vida:

De sonho em sonho, chega ao Inferno o sonhador, sendo que, ao despertar, se vê no meio de uma briga de assassino a que é de todo alheio, da qual porém não acha via de fugir, e assim se arrisca a morrer ou a ter que matar, eis a sina de quem, sonhando muito, nunca cessa de viajar entre um inferno e outro inferno (VIEIRA, 2009, p. 103).

Para Arménio Vieira, o inferno é um lugar constante da poesia, porque se apresenta como um espaço de atrito, de questionamento e angústia. O Paraíso é um lugar de sonho e o poeta parece optar pelo espaço dessacralizado, mais próximo da vida e daquilo que lhe é inerente. Há uma busca pela palavra híbrida, que se anuncia e se apresenta de diversas formas, que se dissolve e se recompõe no ato da leitura.

Em **Postpoesia**, Mallo nos fornece um esboço (já que não se trata de modelo) de como atuaria o poeta que escreve em nosso tempo, submetido a uma velocidade e a um despedaçamento do ser, bem como à sobreposição dos espaços num novo ritmo. O poeta é aquele que constrói a sua arte e, ao mesmo tempo, o equipamento que possa lê-la. O artesão e o crítico, sendo que a instabilidade e a heterogeneidade não atuam como prejuízo, ao contrário, são ferramentas da poesia. Arménio Vieira compreende esta reflexão e a devolve ao leitor quando dialoga poeticamente com os mais variados campos do saber, quando olha para o mundo sintonizado em sua gregriedade, consciente dos processos que articulam e dissipam a sua poética:

²⁶ Este talante, naturalmente produce zonas híbridas, cartografias em ocasiones literalmente monstruosas (recordemos que monstruoso unicamente significa: aquello que no esta en su própria naturaliza), y ésa la zona de fronteira.

Para o postpoeta, não há programa nem regras a seguir, não há um futuro a ser alcançado, não há passados que hipotéquem o futuro nem futuros coletivos a se chegar. Como nas palavras de Dewey, “o futuro é meramente uma promessa, uma nuvem que rodeia o presente” (MALLO, 2009, p. 38).²⁷

Se o futuro é uma promessa, a única possibilidade da vida, no tempo real, só pode acontecer no momento da respiração, com toda a sua circularidade, com idas e vindas, com a velocidade impressa no dia a dia. E mesmo que houvesse futuro, o que poderíamos esperar dele? Arménio Vieira questiona a eternidade e as promessas que a acompanham:

A Eternidade, estrangeiro velado numa estação algures, cuja razão por que ali se encontra é o que ninguém sabe, porém é certo que ele não vai partir. E, assim, arranca o trem, levando o que o Destino, o qual se entretém jogando jogos de obscuros fins e arbitrarias regras, oferta ao tempo. De tal estrangeiro, que se furta as coisas que se medem e pesam com máquinas que ao tempo foram dadas, apenas o homem, o homem somente, se dá conta de tal estrangeiro numa estação, alheio ao trem, do qual ele não é passageiro, nem pode, já que o Destino, de si mesmo recluso, não pode libertar-se de tal estrangeiro, pois o viajante que nunca viaja é apenas máscara sua e seu único parceiro num jogo que só se pode jogar a um, o qual não tem começo nem fim (VIEIRA, 2009, p. 17).

A vida apresenta-se como um ato solitário e o futuro como o desconhecido, pois o que temos é o presente, colhido no agora, e o que conhecemos é finito e se apresenta, a todo instante, de diversas maneiras para todos nós. O poeta reflete acerca do tempo e se assegura do movimento cambiante empreendido em todo percurso. A viagem é para todos e aquele que diz não viajar joga um jogo solitário. Cada viajante encontrar-se-á consigo mesmo, num jogo que sempre recomeça, sofrendo a ação do tempo.

Tal como a poesia, que se expande e reconhece as fronteiras como ponto de atrito e conversão, o poeta trilha por caminhos sem perspectiva de futuro e se posiciona para a próxima partida. Rei, rainha, peões, tudo interessa, todos estão no jogo. O tabuleiro está sempre armado para uma nova partida. Que caminho essa poética pode tomar? O poeta responde:

²⁷ Para el postpoeta, no hay programa ni reglas que seguir, no hay um futuro que alcanzar, no hay passados que hipoteque nel futuro ni futuros colectivos a los que llegar. Hace suyas las palabras de que Dewey, “el futuro es meramente una promesa, un halo que rodea al presente”.

O poema, do qual ninguém escreveu o derradeiro verso, sendo que o primeiro é quiçá a frase com que a Divindade separou a luz da escuridão, quem sabe em que porto vai parar esse navio, se porventura tal porto existe, acaso um penedo capaz de o sustentar (VIEIRA, 2009, p. 114).

Arménio Vieira busca um texto que rompe com modelos estabelecidos, caminha com as horas do seu tempo, o presente, e percorre os espaços e os vãos desses espaços em movimento, sejam os que encarceram o ser ou os que o libertam. Já não há salvação, o que existe é o tabuleiro de xadrez, as peças e os jogadores em busca de mais uma partida. O poema, tal como o jogo, acontece durante a partida sem a nostalgia do passado nem a utopia do futuro.

O poeta cabo-verdiano propõe novas formas de lirismo, outras formas de articular a matéria da sua poesia. O livro **O poema, a viagem, o sonho**, do qual recolhemos uma pequena parte para refletir a respeito da poética que se vem produzindo neste século, foi escrito numa praça, na cidade da Praia, na Ilha de Santiago. Segundo testemunho do autor, os poemas foram escritos no telefone celular em forma de mensagem para um amigo que estava em Portugal. A ideia do livro e da composição anuncia-se de forma inusitada e consoante com a atualidade, pois nasce do desejo de experimentar um suporte tecnológico e, ao mesmo tempo, de efetuar um contato mais veloz. O poema, como mensagem, viaja de um continente a outro e pode ser experimentado numa velocidade jamais antes imaginada.

Será que o poema seguinte pode nascer como resposta a um “SMS” anterior? Até que ponto o receptor dessa mensagem altera o poema que vem a seguir? Para essas perguntas não temos resposta. O livro intitula-se **O poema, a viagem, o sonho** e podemos perceber o que ele guarda de viagem tanto tematicamente quanto na sua própria tessitura. O poema transita inicialmente pelos “SMS” e depois pelas folhas do livro e se dá ao leitor para que ele também possa construir a sua viagem, trilhando uma rota nada segura, porque não promete facilidades, mas risco e aventura.

Com a mesma imprevisibilidade da vida, o poeta recolhe o material da sua poesia e lança-a no espaço, no qual derivará como possibilidade de caminhos, tão cambiante e múltipla como o próprio mapa quando se destina a ser lido no percurso da caminhada. O que os poemas oferecem são rotas desconhecidas e com várias possibilidades de acesso. Cabe ao leitor marinho compreender que é dentro de si

que se encontra o mapa, assim como o instrumental (bússola) necessário para navegar e encontrar a sua própria ilha. A poética armeniana deseja viver o presente, o tempo da sua tessitura, sem nostalgia do passado e sem promessas de futuro.

Em seu livro **O poema, a viagem, o sonho**, Arménio confere à sua poética novas formas de representar, incorpora a tecnologia na sua forma de produção e estabelece um movimento que busca compreender a representação e o efeito do tempo e da poética na atualidade.

O caminho percorrido pelo poeta cabo-verdiano parece atender à busca pelos novos caminhos que a poética solicita, segundo Mallo, colocando em teste a forma de dizer e também o que dizer. Ao dialogar com outros universos, antigos e distantes, traz esses espaços e tempos para serem lidos no aqui e agora, oferecendo ao leitor um percurso que vivencia o tempo atual com toda fragilidade que lhe é inerente, numa diversidade de trilhas e possibilidades.

Dessa forma, o interlocutor da poética armeniana contorna o seu gesto de leitura a partir do que nos apresenta Maria Zilda da Cunha:

A fruição da obra artística, assim, reclamará de seu leitor uma disponibilidade singular para o engenho de hipóteses, convocando uma razão lúdica e criativa. Esta moverá processos de inteligência inerentes ao que está ali cifrado no enigma do verbo. Tal capacidade de sensibilizar leitores, de desafiar o intelecto a perscrutar articulações que se escondem no jogo do verbo, desdobram-se em diversas formas e em inúmeros estilos, a engendrar em palimpsesto uma extensa rede discursiva, a qual abarca, em seu tecido, elementos do passado e do futuro enovelando-os no efêmero do presente. Nessa tessitura inscreve-se o convite para se descortinar saberes, desconstruir o que está pronto e reengendrar múltiplas compreensões. Aceitar esse convite, como leitor, é dispor-se ao encanto do encontro, uma vez que a literatura fala de nós para nós mesmos. Em suma, a literatura em sua amplitude versa sobre a tessitura humana que se configura ao longo da história em diversas eras civilizatórias, em diferentes formas de sociedades e diversas culturas (CUNHA, 2016, p. 101-102).

Compreendendo a poética de Arménio Vieira a partir desse Outro, representado pela literatura, espaço onde se cruzam as escrituras, o leitor que se dispuser a viajar pela e com a poética de Arménio Vieira percorrerá uma região arquitetada pelas leituras do escritor, de onde se pode vislumbrar o mais íntimo do humano comunicado e descoberto no trânsito do espaço labiríntico.

2.4 O Brumário: o espaço da autoria – escritura e apagamento

Esse é o labirinto de Creta. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações assim como Maria Kodama e eu nos perdemos. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações assim como Maria Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto.

Jorge Luis Borges

A imagem do poeta sofre transformações ao longo do tempo. Desde Aristóteles até os dias atuais, o poeta já foi considerado louco, perigoso, alienado, maldito, sonhador e outras tantas coisas. A representação da imagem do poeta no livro **O Brumário** parece se desdobrar, revelando-se múltipla na medida em que muitos poetas são inscritos no texto, ecoando vozes de tempos distantes e espaços distintos.

Faz-se necessário, inicialmente, refletir acerca da palavra “Brumário”, presente no conjunto de quatro livros, uma série a ser lida a partir desta palavra, que se desdobra em “derivações”, “sequelas”, “fantasmas e fantasias”. Segundo Raquel Dal Cortivo:

Os títulos dessa série de livros parecem compor um campo de jogo com o leitor, remetendo-o ao **O 18 Brumário** de Luis Bonaparte, de Karl Marx, seja pela referência explícita, seja pelo jogo de repetições que alude à célebre frase que abre o livro: “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2000, p.6). Por conseguinte, à maneira de um palimpsesto, como já foi aludido, este parece ser mais um dos muitos traços que se deixam entrever sob os textos de

Arménio Vieira, talvez numa sugestão de que “Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 2000, p.6). Ou seja, os poemas, tal qual a história, repetem-se. Desde o título, portanto, os livros de Arménio Vieira apresentam-se ao leitor como convite, ou melhor dizendo, como desafio ao jogo (DAL CORTIVO, 2017, p. 60).

Para além de desafio e convite ao jogo, outra leitura pode ser feita a partir de outros referenciais. Se nos reportarmos ao dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 634), o leitor encontrará como sinônimo para brumário o vocábulo nevoeiro, “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução; quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas.” No mesmo dicionário, o leitor depara-se com a informação de que na pintura japonesa os nevoeiros “significam uma perturbação no desenrolar da narrativa, uma transição no tempo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002). Na literatura irlandesa, o nevoeiro também é evocado, expressando “o período transitório entre dois estados”, estado que “precede as revelações importantes; é o prelúdio da manifestação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002).

Dessa forma, a palavra brumário também pode constituir a metáfora do lugar cuja visão é nebulosa, de onde não se enxerga com clareza ou o espaço do qual não se conhece o porvir, por isso sempre indeterminado, posto no horizonte, devir que se projeta num contínuo. Nesta senda, poderíamos compreendê-lo como uma “ideia”, ainda que incerta, sobre as visagens.

Acreditamos que a série **O's Brumários** não seja uma sequência na qual um livro seja a continuação do outro, mas sim projetos distintos que nascem a partir desse lugar do inacabado e inconcluso, da “bruma rija e seca como língua de cachorro em dia de sonho” (VIEIRA, 2013, p.9), verso inscrito no poema “Prólogo”, que anuncia que a bruma é “quem do alto, sobre o mar, nos vai fiando,/ qual se fôssemos triste e ressequida lã numa roca que parece/ não ter fim” (VIEIRA, 2013, p. 9).

O escritor Arménio Vieira, ao apontar para a condição do nascimento do livro **O Brumário** esclarece: “é bom que um livro que ora nasce de tal secura algum registo faça, sem clamor, ao de leve”. A imagem do sujeito lírico inscrito como

“ressequida lã” instalada numa rocha infindável, enxerga na secura e na passagem do tempo a existência.

Há um sofrimento vivido pelo povo cabo-verdiano imposto pelo clima, já que o arquipélago situa-se na zona sudano-saheliana, sendo afetado pelos ventos que sopram do grande deserto continental. No poema, é a bruma que fia a condição de tristeza vivida pelo eu lírico, podendo a metáfora associar-se também ao contexto cabo-verdiano.

Um dos significados de fiar é reduzir a fios (fiar a lã), portanto, quando o eu lírico afirma que a bruma é a que vai “fiando” a sua vida, é como se apontasse para a importância estabelecida no ato de transformar, metaforicamente, a seca e o sofrimento em fios, e desses fios fazer a sua literatura, tecer a sua escritura em diálogo com o vento que vem do deserto do Sahara.

Por outro lado, este “fiar” pode remeter ao mito das Parcas²⁸, que aproximaria um dos principais temas de sua obra – o tempo – da vida e da escritura, rede de fios, pois “a ideia da vida e da morte é inerente a função de fiar” (BRANDÃO, 1997, p. 141).

A consciência que o poeta tem sobre a textura da “ressequida lã”, advinda da condição do fio é o que faz urdir, na sua escritura, uma poética que se desdobra, tornando-se derivações, seqüelas, fantasmas e fantasias, promovendo um ciclo que não se esgota, mas que se retroalimenta, expandido pela bruma.

Neste livro, Arménio Vieira coloca em evidência também o fazer poético, que parece ser a grande preocupação presente na sua obra. É recorrente, em sua poética, essa prática do poema que se pensa e questiona como objeto de arte e de linguagem. Esclarece ainda a maneira como esse livro foi concebido: perguntando-se como seria se D. Quixote, em vez da senhora de Toboso, se apaixonasse por uma recolha de cantigas d’ amigo e com ela quisesse casar. Se em vez do rude Sancho, tomasse por secretário um jovem escritor, tal como Joyce, que teve Beckett ao seu dispor. Se D. Quixote lutasse com as palavras, usasse a pluma no lugar da lança, em vez de combater gigante e leões, luta-se com as árduas consoantes e vogais, e, por último, antecipando Borges, deixasse, à guisa de epitáfio: construí uma biblioteca, reinventando textos, com um zelo igual, senão maior, que os de quem os inventou.

²⁸ O mito das parcas como alegoria do ciclo da vida está representado na mitologia grega por três deusas, (Cloto, Láquesis e Átropos) que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida humana. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/parca>>. Acesso em: 20.10.2018.

O livro inicia-se com essa hipótese imaginada pelo escritor Arménio Vieira e se constrói a partir de vários “Ses”, lançando condições, hipóteses, lugares que poderiam “ser”, abrindo espaço para o receptor ler a partir do que é dado e a partir do que poderia ter sido. Dessa maneira, o leitor é convidado a compor diferentes sentidos, expandindo as possibilidades e orientações que o texto oferece; como um jogo, as peças podem ser movidas em inúmeras direções. Mas quem é esse eu lírico que ocupa as páginas do livro?

Já nas primeiras páginas, segundo o escritor, o próprio D. Quixote poderia ser poeta, deslocado da sua função de herói da Mancha, para reinventar textos com zelo. Seria essa a função do poeta? Reinventar os textos? Arménio relê o cânone e o faz presente em sua obra, gerando um mosaico de citações e um caminho repleto de vozes e textos de todos os cantos do mundo. A presença dos clássicos da literatura universal, constante na sua obra, revela a sua faceta erudita, conforme nos aponta Simone Caputo Gomes:

Embora na obra sobressaíam as “lições” ou aulas magnas de arte poética, em que Arménio dá a medida do que leu e experimentou, o texto não oblitera os paraísos do êxtase ou, mais veementes, os infernos existenciais, políticos, sociais cabo-verdianos e não só que têm impactado o humano (GOMES, 2011, p. 47).

O poeta Arménio Vieira nos revela a “secura” de onde nascem os textos que constituem este livro e ao nos revelar esta condição, apresenta a imagem de sofrimento que parece acompanhar o sujeito lírico. Arménio evoca um rol de poetas para as suas páginas de poesia, como: Homero, Camões, Bocage, Pessoa, Apollinaire, Éluard, Mário de Andrade; e escritores que atuam mais na prosa, como Pierre Menard, João Ubaldo Ribeiro, Gustave Flaubert e outros. O leitor pode ouvir essas vozes ressoando nas páginas do livro, falando de si e do seu tempo, bem como de um tempo em que elas são lidas pelo poeta cabo-verdiano. Essas vozes compõem e recuperam um tempo da poesia e tornam-se objeto de reflexão para o poeta e para a pesquisa. Perguntamo-nos, então, quem é a figura do poeta nos dias atuais e como está inscrita na obra de Arménio Vieira?

Maurice Blanchot, ao refletir sobre o espaço literário, apresenta-nos a sua concepção de literatura, que se constitui a partir de três pontos significativos: a literatura enquanto espaço autossuficiente, o canto das Sereias e as figurações do neutro.

Blanchot desenvolve uma abordagem literária situada no Pós-estruturalismo, que se orienta para o texto, para a sua configuração estrutural, para a análise desconstrucionista e performática da palavra, possibilitando uma pluralidade de sentidos. O texto, nessa perspectiva, é encarado a partir da ambiguidade que ele engendra e pela *performance* que encena, apresentando a palavra como risco e potência. Para o escritor, a palavra não comunica de fato o que promete e nem o que se supõe que deva comunicar: estabelece-se, assim, a ideia da falta. A linguagem literária é aquela que trabalha com a “falta”, já que há uma distância entre a palavra e o que ela significa. Dessa forma, podemos pensar que a palavra não diz o mundo e as coisas, mas sim a falta que há no mundo e nas coisas, falta que há em si mesma, como nos aponta o filósofo: “Minha palavra é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação do mundo inteligível, uma afirmação e um esquecimento do princípio da contradição” (BLANCHOT, 1987, p. 108).

É a partir do espaço da falta que a palavra literária se articula enquanto poética e se inscreve como objeto a ser interpretado, desconstruído, refeito, ou até mesmo aniquilado. Objeto que se origina da própria literatura, de diálogos com outros tantos textos e saberes. Nesse aspecto, o leitor tem a tarefa de ler também o trabalho do escritor que, ao incorporar outros textos, oferece um coro de vozes e um emaranhado de tessituras. Barthes nos situa a respeito dessa dinâmica que considera a pluralidade provinda da escritura literária:

Nessa perspectiva, a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens anteriores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de trabalho: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito (BARTHES, 2004, p. 40).

O objeto da nossa pesquisa, a poética de Arménio Vieira, apresenta com bastante incidência a própria poética. O poeta cabo-verdiano traz para a sua obra um constante questionamento de outras obras: desde Homero a Borges, o poeta está sempre se perguntando sobre o que foi produzido, validando ou repondo algumas questões, portanto, um leitor de Arménio Vieira passa a ser também leitor do cânone elegido por ele, uma vez que não é possível adentrar a sua obra sem também conhecer o universo que ele insere na sua literatura. Algumas vozes serão destacadas para a ilustração do que foi dito. Iniciemos pela voz primordial:

Homero

Distante embora
Do sítio onde as velas
Ao mar se fazem
Só ele tem a mão
E o exato arado
Com que se lavram
Os grandes poemas.
(VIEIRA, 2013a, p. 90)

Homero é o aedo primordial capaz de lidar com a palavra, pois tem a mestria maior (a mão e o exato arado/ com que se lavram os grandes poemas). Essa “mão” e esse “saber lidar com o arado” constituem-se como metáfora do fazer poético. Cabe observar que a própria história de Homero nos aponta para a multiplicidade, já que ele, ao que indicam os relatos, para além de escritor, foi um compilador das histórias que recolhia por onde passava. Portanto, sua voz também é a de muitos. Homero, como grande poeta grego, marcou definitivamente a poesia do Ocidente. Sua história de vida não é bem esclarecida, mas atribui-se a ele uma cegueira e esse dado pode se conjugar às metáforas de Arménio, para quem o poema pode nascer da falta, da segura, como ressaltava Blanchot (1987).

Na perspectiva blanchotiana, a literatura é plural porque atua no campo da ambiguidade, no qual a palavra é perigo, falta, silêncio e desejo, gerando assim a ideia de literatura como espaço autossuficiente e não como espaço representativo do real. Para Blanchot (1997, p. 12), “a literatura é”, não está a serviço de, e não serve para. O espaço literário, segundo o teórico, possui suas próprias regras, estabelecidas pela ambiguidade, e a palavra possui duas funções que ele chama de “bruta” e “essencial”.

A palavra bruta tem a função de estabelecer a comunicação diária “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, p.33). A palavra fundamental é a literária, que tem como referente o próprio espaço em que é elaborada, reporta-se ao seu próprio espaço discursivo, palco de encenação, já que a *performance* guarda um segredo, uma possibilidade de ser e não ser, num jogo que, ao mesmo tempo, expõe e esconde.

O canto da Sereia deve ser ouvido pelo escritor, que, como Ulisses, deixa-se levar pelo canto, que é a essência da literatura, porque guarda o inesperado e a

beleza, uma fala errante que aponta para um devir. O poeta, ao adentrar o território deste canto, perde-se pelos labirintos da arte para se deparar com o inacessível e com as possibilidades que a arte lhe propõe.

Na trilha de Blanchot, o escritor é aquele que não se furta ao canto da Sereia, porque sabe que é nele que se deve correr o risco, viver o mergulho e perder-se. O poeta objeto dessa pesquisa ouve esse canto e sabe falar sobre ele. Esse canto está representado na voz de todos os poetas que, atentos à melodia do canto produzido pela sereia, souberam inscrevê-lo na sua poética. Destacamos assim, alguns poetas portugueses presentes na poética armeniana, que souberam jogar com a palavra sensível, da qual fala Blanchot. São eles: Camões, Bocage e Pessoa, poetas que, para além do canto que ouviram e do que incorporam na sua obra, tinham na inquietação uma das marcas de suas produções:

Camões

‘Estar só entre as gentes’,
magnífica antítese,
nada melhor do que isto.
Quem o disse e na pedra o gravou
foi um Camões errante e amoroso.
Venha agora a nave que me leve
a uma ilha em que o poderoso ás de copas,
sendo mera carta de jogar,
ora mata e ora morre,
pois que o trunfo
(que até pode ser
um tolo duque de paus)
é quem manda no baralho.
Alternância e não antítese
é quanto pude achar,
já que, das muitas rosas
que eu vi em nove ilhas e no resto,
nunca fui a metade.
(VIEIRA, 2013a, p.14)

Esse poema nos revela facetas fundamentais do sujeito lírico armeniano: a solidão e a errância. Ele reconhece a beleza que já encontrou em suas ilhas (nove, como as ilhas cabo-verdianas habitadas) e fora delas, mas considera-se incompleto, menos que metade. A imagem da falta é a potência geradora do texto literário, e os poetas eleitos por Arménio Vieira, como Camões são exemplos de escritores que tinham a falta como instrumento da sua busca incessante.

O poeta na modernidade, tal como Baudelaire o apresentava, parece ser aquele que está apartado do mundo em que vive, mas não da problemática que nele há e resiste. O poeta interage com este mundo de outra maneira, é por intermédio de uma singularidade que o distingue como solitário na multidão que o poeta se insere neste mundo, incapaz de ser capturado, mundo estilhaçado, fragmentado, irrecuperável, incapaz de ser apreendido na totalidade.

Muito tempo separa Arménio de Camões e de Baudelaire, entretanto, o sentimento de solidão acompanha esses sujeitos poéticos, embora o eu lírico presente em **O Brumário** valide a ideia de estar só entre as gentes. Estar só é uma experiência que ainda lhe possibilita escolhas, contudo o poeta diz que de muitas rosas nunca fora a metade, revelando a incapacidade de ser inteiro; tornando-se parte, de acordo com a fragmentação que será recorrente na poética. Já em Pessoa, a imagem do poeta parece associar-se ao sentimento de aprisionamento, de uma insatisfação diante da vida, de uma falta que compõe a arte:

Lisboa em Pessoa
era um forçado exílio.
Recluso em tal prisão, buscou
(no vinho e no cigarro)
com que morrer
sem se matar,
já que o que o sossego...
em que ramo dorme
a sonolenta ave?
Enquanto a pedra rola,
Sísifo, que nada espera,
sorri e olha para o infinito.
Douradores, Terreiro do Paço, o Rio Tejo,
que ouro havia na Rua da Prata?
(VIEIRA, 2013a, p. 10)

A Rua da Prata está situada na freguesia de Santa Maria Maior, em Lisboa, na qual estão alojados os ourives de prata e, a partir da descoberta, em 1755, de galerias romanas encontradas no subsolo desta mesma rua, é possível visitá-las duas vezes ao ano. Descer as estruturas romanas significa aceder a um espaço antigo, reverberando ecos de um tempo distante.

O poema lança para o leitor algumas perguntas: “em que ramo dorme a sonolenta ave?” “Que ouro havia na Rua da Prata?” Enquanto afirma o sentido de Lisboa para o poeta lusitano como um aprisionamento, destaca a indiferença de

Sisifo diante do futuro. O poema parece metaforizar o encarceramento do poeta a partir da imagem da impotência de Sisifo diante da sua sina, que é a de rolar a pedra dia e noite; entretanto, o eu lírico parece buscar uma saída não visível, abaixo do solo, como a galeria romana, metáfora de um eco, de um prenúncio que vem de longe, espaço multiplicador de uma voz que o poeta ainda pode ouvir.

A poética de Fernando Pessoa é bastante citada na obra de Arménio Vieira, e, depois de Jorge Luis Borges, o poeta português é aquele com o qual Arménio mantém um diálogo mais frequente ao longo da sua produção poética, seja com o Fernando Pessoa, ortônimo ou com seus heterônimos.

O caso da poética pessoana, representada pela multiplicidade de poetas e performances, é relevante para a discussão da autoria, uma vez que o seu projeto escritural desdobra-se em muitas e diversas vozes. Para Fernando Pessoa, fazer poesia é ser outro, buscar no exercício do verbo o encontro com o outro que é ele mesmo. “Outrar-se” pode ser a metáfora da busca de si próprio. Pessoa também oferece uma experiência cambiante, na medida em que inscreve uma ação deslimitadora da palavra poética, fazendo ecoar vozes individuais complexas e multiangulares.

Neste sentido, a galeria romana pode ser uma voz que ecoa ainda no tempo do aprisionamento vivido, convertendo-se num espaço outro com o qual o poeta pode dialogar e encontrar o ouro buscado.

Os heterônimos de Fernando Pessoa são frutos de uma postura transgressora adotada por ele diante da linguagem, numa relação experimental com o fazer poético; cada heterônimo encarna um projeto revolucionário com e na linguagem.

Tomamos aqui o heterônimo Bernardo Soares a título de estabelecer um pequeno diálogo com a autoria armeniana, já que este heterônimo retoma todos os outros, transformando o seu fazer poético num conjunto labiríntico, no qual a polifonia provoca um ruído para o leitor, de forma que as vozes em relação desenhavam um retrato micro, numa visão macro da obra de Pessoa:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado m'uma outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei, dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a scena viva onde

passam vários actores representando várias peças (PESSOA, 1982, p. 35).

Tal como os escritos do heterônimo Bernardo Soares, a poética armeniana também abre espaços para outras vozes, exteriorizando no corpo do texto a polifonia com a qual a sua poética convive. O espaço ocupado por discursos e textos “outros” revela o desejo do encontro do poeta cabo-verdiano com a própria literatura, elemento central da sua escritura.

Arménio Vieira questiona todas as certezas, definindo a sua poesia pela seta em pleno vôo. O projeto é um projetar-se. A poética armeniana descortina a cena da inquietação e do transitar, alçando o deslimite da palavra, a experiência do encontro com o Outro e o mover-se pela literatura, ao mesmo tempo em que lança perguntas para o leitor.

Se ao penetrar a obra pessoana, o leitor depara-se com projetos estéticos distintos, porque há um mapa delineado de autorias e poéticas individuais, na poética de Arménio Vieira sucede o contrário, pois os textos e autorias presentes nos seus poemas estão aglutinados ao corpo do texto, deixando para o leitor um caminho pelo qual a confluência de vozes se dá.

Nesse sentido, poderíamos pensar inicialmente na imagem do labirinto, na perspectiva da construção de sentidos encontrada pelo leitor; entretanto, como um texto que se desenvolve no trânsito, é no caminhar e no encontro com as referências inscritas pelo poeta que o leitor acessa o espaço das conexões estabelecidas pelo caráter rizomático da sua obra.

A pergunta segue ecoando: “Que ouro havia na Rua da Prata?” Talvez o questionamento exista para ser o contraponto do aprisionamento, como indagação sobre o que pode ser precioso, e assim o eu lírico desarma o caminho de Sisifo e apresenta ao leitor uma galeria subterrânea.

N'O Brumário, Arménio Vieira cita Homero, que se compôs a partir de tantos; Camões, que soube ouvir o canto; Bocage, que soube perder-se na medida em que, para acrescentar à sua expressão poética a sátira em relação ao clero e à nobreza, foi preso e processado pela inquisição; por fim, Fernando Pessoa, que inscreveu a falta e a multiplicidade na sua poética. Arménio Vieira se soma a eles e, ao agregar ao seu poema todo um universo literário, apresenta uma ideia de autoria que podemos compartilhar a partir dos pressupostos teóricos de Blanchot, que nos alerta

sobre uma perda gradativa da *persona* sofrida pelo escritor quando inicia o ato da escrita. Ao adentrar o espaço da literatura, abandona o seu espaço de conforto e adentra um universo no qual ele também se torna um ser literário, tão fictício quanto suas personagens.

A literatura, no ato da escritura, não aceita a imposição de um “eu”, o que podemos constatar na leitura feita sobre o projeto estético de Fernando Pessoa, por exemplo, que multiplicou a voz poética por intermédio dos seus heterônimos. Atuar no terreno da ambiguidade e da construção autoral na contemporaneidade e aceitar o “eu” como fonte única da assinatura autoral seria o mesmo que assumir a verdade e a autonomia deste “eu” que escreve. Segundo Blanchot:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação (BLANCHOT, 1987, p. 15).

As palavras, no terreno da ambiguidade, submetem o poeta à sua falta, enredando-o numa errância em espaços onde se ouve o canto da Sereia: lugar de abismo onde se encenam múltiplas performances do texto literário. Nesse lugar, no qual a palavra é risco e engano, o poeta perde a identidade do “eu” e, conseqüentemente, a autoria (questão muito bem desenvolvida na obra pessoana), como se pode notar no poema a seguir:

Com pauzinhos de fósforo
podes construir um poema.
Mas atenção: o uso da cola
estragaria o teu poema.
Não tremas: o teu coração,
ainda mais que a tua mão,
pode trair-te. Cuidado!
Um poema assim é árduo.
Sem cola e na vertical,
pode levar uma eternidade.
Quando estiver concluído,
não assines, o poema não é teu.
(VIEIRA, 2006, p. 28)

Podemos tomar o texto como metáfora do distanciamento entre autor e texto. O árduo trabalho, construído com ecos (“pauzinhos de fósforos”) de outras poéticas não deve ser, portanto, assinado, depois de finalizado, já que não é resultado de um só “eu”, mas de muitos. Blanchot acrescenta que a literatura exige o completo afastamento do escritor, quando a obra termina, pois:

O escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo porque está separado dele. Esta impossibilidade de ler [...] é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos obra (BLANCHOT, 1987, p. 14).

Dessa forma, podemos perceber o ser humano, ao escrever literatura, torna-se também um ser ficcional, pois ao transformar fatos em elementos de literariedade não pretende reproduzir a realidade tal como ela apresenta-se, muito menos associá-la a sua biografia, mas reapresentar o mundo a partir de um distanciamento estratégico e estético guardado pela imposição do ato da escrita. Barthes compartilha com Blanchot esta “morte do autor”, explicando que a figura do mesmo vinha desaparecendo, deixando o Olimpo sagrado para pertencer à coxia, permitindo que a escrita literária, mais do que um “eu” fosse o destaque. Com o afastamento do autor e o apagamento da autoria, Barthes reflete:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas [...] Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura (BARTHES, 2004, p. 62-63).

Blanchot, em 1955, antes de Barthes, já havia proposto a ideia do afastamento ou exclusão do autor, compreendendo que a própria obra apaga o autor pela sua natureza ambígua e múltipla:

O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta, ou que o obriga a regressar àquela situação de ‘afastamento’ (BLANCHOT, 1987, p. 14).

Se formos pensar a forma como a poesia se apresenta nos tempos atuais, perceberemos esse traço do apagamento autoral ou da rasura da autoria, porque a pergunta que já foi feita pelo poeta e ainda cabe para essa discussão é: como escrever poemas depois de tantos poemas escritos?

A busca pela forma sempre foi o grande drama vivido pelos poetas, e a contemporaneidade tem dado sinais de que a forma utilizada pelos escritores de hoje pressupõe a leitura do que já foi dito e uma recomposição dos elementos do passado. Mais do que recomposição, os poemas de Arménio Vieira reservam um espaço para questionamento e desconstrução do muito que já foi dito por outros poetas. Esse procedimento autoral põe em relevo, por intermédio das citações e de um emaranhado de vozes autorais, todo um universo literário experimentado pelo escritor que ele devolve, poética e espacialmente renovando para o seu leitor.

A presença de Jorge Luis Borges na poética armeniana, por exemplo, é constante e sempre muito rica, no sentido de produzir uma rede de significados que nos levam às bibliotecas e veredas em bifurcação e deriva. O texto alcança uma multiplicidade pelo que tem de metalinguístico, polifônico e “viajante”. Observemos:

Compensações

Há quem, por entre a escuridão da extrema noite da cegueira,
 descubra um mundo mais luminoso
 que mil bombas explodindo sobre Hiroshima.
 Há os que, por acumulação de muita cera nos ouvidos,
 escutam magníficos sons musicais
 e até nítidas consoantes
 de gente há que tempos morta e sepulta.
 Se acaso a um pintor cortassem as duas mãos,
 e dado que todo mundo é alguém
 (como diz uma chatérrima canção),
 será que um tal artista
 (caso fosse um mero borra-telas)
 passaria a pintar como um mestre,
 pincelando com os pés?
 Pelo que me toca, perdida a memória de Alexandria
 e de quanto lá se queimou,
 vou fazendo versos
 tal se um macaco, já sem braços nem pernas,
 escrevesse poemas com o rabo.
 (VIEIRA, 2013a, p. 30)

Arménio Vieira, nesse poema, questiona o fazer poético bem como os poetas, colocando-se junto daqueles que compreendem esse fazer como tarefa difícil e

necessária; apresenta-nos a ideia da falta, metaforizada pela cegueira (evocação de Borges), mas que não impede de alcançar a luminosidade da criação; aqueles que conseguem ouvir “sons magníficos” a partir da surdez. Outros métodos de produzir são possíveis: um pintor, sem os braços, pintaria melhor se usasse os pés? Destituído dos instrumentos que lhe são necessários para o ofício de poeta, ainda assim este escreveria. O eu lírico do poema de Arménio, a partir da secura anunciada logo no início do livro, coloca-se como “um macaco já sem braços e nem pernas”, escrevendo apenas com o rabo. Com outros instrumentos, novos caminhos da criação se abrem.

Essa mutilação (sem braços nem pernas) pode ser lida, ainda, na esteira da teoria blanchotiana como o desaparecimento da autoria; o poeta, impossibilitado de viver o “eu”, lança-se ao canto da Sereia em busca de perder-se, tornando ficção sua própria arte, afastando-se do espaço poético, que se constitui a partir de si próprio. Ao ser excluído da obra, só lhe resta, tal como o macaco, apropriar-se da imagem da falta (“perdida a memória de Alexandria”) para revelar a palavra em desamparo (pois “tudo já foi dito”).

De acordo com Friedrich (1991), há algumas características que são fundamentais na constituição da poesia da modernidade. A primeira e talvez a mais importante dessas características é a dissonância. Junção de incompreensibilidade e fascinação, a dissonância gera uma tensão que tende, na maioria das vezes, à inquietude. Outra característica muito importante colocada por Hugo Friedrich é a presença das chamadas categorias negativas: a desorientação, a dissolução, a ordem sacrificada, a incoerência, a fragmentação, as imagens cortantes e o estranhamento (1991, p. 10-20). Ainda segundo o estudioso da lírica moderna, a fantasia também se constitui como elemento importante na modernidade, elevada a uma faculdade absoluta, pois permite que o artista satisfaça a necessidade de desdobramento da interioridade.

Os poetas apresentados no livro **O Brumário** são vozes que Arménio Vieira ouve e nos devolve em forma de versos, ecos dos tempos idos e das palavras que ficaram para o poeta e para a história da poesia e nos permitem ler, não com os olhos do passado, mas, alertados pelo poeta Arménio, voltados para esse tempo vivido. Tudo está atualizado pelo poeta.

Essas vozes, em tempos e lugares distintos, ocuparam-se da palavra literária assim tornaram possível o registro da aventura humana. Cada um ano seu tempo e

à sua maneira recolheu da vida a matéria da poesia, e é esta recolha o seu denominador comum: a difícil arte de trabalhar com a palavra, de fazê-la anunciar, sugerir, dizer o mundo.

Dessa maneira, percebemos que a imagem do poeta, neste livro, estende-se e multiplica-se: de Homero até Arménio encontramos um caminho repleto de discursos que representam contextos e projetos estéticos singulares, revelando em cada tempo e espaço o desconhecido, um mundo nebuloso e mágico, oculto sob a superfície da realidade e construído a partir da junção de várias vozes, autorias assimiladas, mosaico e rizoma, escritura sobre a qual o sujeito lírico deposita o seu questionamento, como podemos examinar:

Como?

Se um outro
É quem te guia
Qual se fosse ele
O cão e tu o cego

Será mesmo teu
Esse cavalo
Sem freios e sem esporas
Com que decides
Entre a paz e a guerra?

Haverá uma voz
Que é apenas tua
Serás tu
O teu próprio Sol?

Com que nome
Assinarias a carta
Que alguém te ditou
Embora tua fosse a mão
Qu'empunhou a pena e a lacrou?

Aceitarias um troféu
Caso te dessem por engano?
Sentir-te-ias o herói
Duma peleja
Da qual estivesse ausente?
(VIEIRA, 2013a, p. 112)

A imagem do poeta Arménio Vieira desenha-se a partir da falta, da seca, solitária, incompleta, mutilada, irônica, sagaz e pessimista.

O poeta é o sujeito que empreende a busca de si e do Outro. O que pode unir as vozes de vários poetas no livro **O Brumário**? Como essas imagens dialogam dentro desse sistema? Esses poetas dialogam na medida em que cada um deles, espelho sobre espelho, relê o Outro tal como Arménio parece fazer ao citá-los. Essas vozes se misturam e se afastam na poética de Arménio Vieira, num movimento em que podemos perceber a intertextualidade e, mais ainda, quão rizomática essa poética se faz.

E se Arménio Vieira fosse D. Quixote, e se o poeta, como nos diz Pessoa, é apenas um fingidor? Esse eu lírico, que consegue ser outro e tantos, desloca-se e, com isso estabelece composições várias, cada vez mais difíceis de serem categorizadas, porque dizem de si e do Outro, sempre num sistema engendrado de complexidades.

A palavra poética armeniana alcança vários estados, do escuro ao iluminado, do contido ao excedido, transita em instâncias várias, configurando e transfigurando-se a partir de uma condição estabelecida pelo conectivo “se”, e principalmente traçando um espaço de cruzamentos, de onde o leitor pode acessar o texto que é proposto a partir de outros tantos que o poeta divide como leitor. Esse contato nos possibilita o exercício múltiplo de espaços e leituras que se movem, se encontram e, principalmente, que se inscrevem como possibilidades de o poema revitalizar-se, constituindo-se como mapa de caminhos.

2.5 Derivações do Brumário: o espaço da falta e da desconstrução – a experiência da fronteira e do abismo

Primeiro ninguém pensa que os cantos e as obras poderiam ser criados no nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez.

Maurice Blanchot

A palavra derivação abriga várias acepções, podendo significar, dentre outras: a) a ação de derivar; b) desviar as águas do curso, c) processo pelo qual a palavra se forma. Considerando que o livro **As derivações do Brumário** faz parte de um projeto composto por quatro volumes, matriciados a partir da palavra “Brumário”, e que o primeiro livro da série, intitulado **O Brumário**, configura-se como artefato oriundo e ao mesmo tempo originador dos textos poéticos, torna-se importante escapar do caminho que estabelece a linearidade, uma vez que acreditamos não ser essa a proposta empreendida pelo autor, pois um livro não é a continuação do outro, mas sim projeto distinto: derivado e derivante.

Cada livro, ao seu modo, instaura a reflexão acerca do fazer literário, de biografias de escritores, filósofos e pessoas destacadas no universo do conhecimento a partir de espaços distintos que se relacionam, inclusive, de forma simultânea, já que é possível estabelecer conexão com todos os “Brumários” a partir de qualquer um dos volumes.

Verificamos, assim, que as derivações são múltiplas e oriundas de um processo de fragmentação e desconstrução, no sentido derridariano, dando origem a diversas formas de olhar e sentir o espaço movente da poética armeniana, refletindo temas que lhe são muitos caros, como, por exemplo, a passagem do tempo e o processo de criação, por intermédio de espaços literários outros unidos ou paralelos aos seus.

A poética que busca refletir acerca de si mesma demanda um leitor que articule as informações dadas no texto com outras veladas pelo mesmo e com outras mais com as quais aquele se relaciona, sabendo que, no caso do texto armeniano, o movimento se origina e se destina no e para o espaço literário. Uma verdadeira “estratégia geral da desconstrução” (DERRIDA, 1975, p. 53) será exigida do leitor nesta “escrita desdobrada” e “multiplicada por si própria” (DERRIDA, p. 54).

É relevante destacar a importância da fragmentação na poética do poeta cabo-verdiano, pois a mesma parece estar em acordo com os fundamentos que regem o texto literário na atualidade. A incapacidade de representar o todo revela uma nova forma de estar no mundo e também de atuar como escritor no sistema literário; por isso, nota-se o caráter de mosaico, originário da fragmentação da linguagem e da sobreposição dos discursos poéticos na literatura produzida por Arménio Vieira. O espaço configura-se como simultâneo, apresentando partes autônomas, textualmente delimitadas, que se articulam entre si. A primazia do

espaço poético faz-se notar em vários estudos nas correntes da teoria da literatura, como afirma Joseph Frank:

A forma estética na poesia moderna baseia-se, pois, numa lógica espacial que requer a completa reorientação na atitude do leitor com relação à linguagem. Já que a referência primeira de qualquer grupo de palavras é algo interno ao próprio poema. A linguagem na poesia moderna é realmente reflexiva. A relação do sentido é completada somente pela percepção simultânea, no espaço, de grupos de palavras que não possuem nenhuma relação compreensível entre si quando lidos consecutivamente no tempo (FRANK, 1991, p. 15).

Os textos que ora examinaremos nascem da própria literatura, derivada e restituída no espaço poético, elaborada a partir de procedimentos que consideram a presença ativa do leitor e buscam compreender a matéria da qual é feita a poesia.

Inicialmente, acompanharemos a reflexão de Maurice Blanchot em seu ensaio “O fracasso de Baudelaire”, no qual demonstra, primeiramente, como o livro **As Flores do Mal** se tornou um marco na história da literatura e, depois, do que se alimenta a ficção, na tentativa de compreender a matéria da qual a poesia é feita:

A fortuna poética de Baudelaire tem sua origem numa falta, e não numa falta em relação aos valores que a poesia contesta, mas num recuo diante da poesia, numa falta de poesia. Não é estranho? E não é mais estranho ainda que justamente com Baudelaire, cuja vida é tão gravemente maculada de infidelidade poética, a poesia não se contente em se afirmar em poemas escritos, obra encerrada na pureza de um livro, mas como experiência e movimento da própria vida? Em suma, é como se a poesia precisasse faltar e faltar-se a si própria, é como se ela só fosse pura e profunda em razão do seu próprio defeito, que ela porta em si como vazio que a aprofunda, a purifica e sempre a impede de ser salva, e por essa razão a irrealiza e, irrealizando-a, torna-a ao mesmo tempo possível e impossível, possível porque ela ainda não é, se ela se realiza a partir do que a faz fracassar, e impossível porque não é capaz da ruína completa, que lhe daria a base da sua realidade (BLANCHOT, 2011, p. 144).

Observamos, assim, que o poema origina-se a partir de uma falta e que sua permanência reside nesta mesma falta, presente no espaço: abrigo de algo que não se revela, mas que pode ser captado nos subentendidos do texto. O abismo, vivido pelo poeta ao contornar espaços que darão origem à “falta”, torna-se também experiência do leitor, que não pode localizá-la, já que não está descrita, mas pode encontrá-la em algum momento da leitura, porque está lá, guardada no poema.

A experiência do abismo pode também ser vivenciada nos poemas que inscrevem o movimento como um dado a ser lido em relação a espaços de origem e destino, compreendendo as trilhas sugeridas, para além da falta que eles – os poemas – contêm, encoberta por palavras e camadas que se conectam, desencadeando leituras rizomáticas.

O espaço que ora denominamos como falta é construído a partir dos elementos que distinguem a fronteira e o contorno inscritos no corpo do texto, instaurando um “vão”, uma “lacuna”, permitindo que o leitor reconheça partes, discursos incorporados, intertextualidades presentes nas vozes que reverberam no texto armeniano e, principalmente, o interregno entre a falta produzida pelo poema e o processo de movimentação e elaboração de significados para o texto realizado pelo leitor.

A potência, gerada pelas vozes que se cruzam, desconstrói a lógica binária, estabelecida por uma hierarquia que distingue a supremacia de um termo sobre o outro, procedimento de desconstrução recorrente na poética de Arménio. O poeta recupera vozes e textos para colocá-los em tensão, questionando, em algumas situações, a sua validade, e, em outras, colocando em igualdade os textos com os quais dialoga a partir do contexto cabo-verdiano e das suas leituras. O corpo do poema parece extrapolar na ânsia de se inscrever como construto múltiplo, resultado de muitos encontros discursivos, reveladores do assunto mais tratado na sua escritura: a literatura. A partir dela tudo deriva, já que é no espaço complexo do sistema literário que a poética armeniana transita, desdobrando-se, multiplicando-se, instaurando um procedimento ou apagamento autoral, como o que pode ser verificado no poema a seguir:

De Umberto foi-se a Rosa mais o Nome.
Tão-pouco resta o Eco daquele antigo Pêndulo pelo qual
Foucault tentou, a ver se dava. Será que deu?
Se alguém souber, me diga, que eu não sei.

P.S. – Perdida a ilusão de uma Deusa que fosse real, a Ficção
é quanto resta.
(VIEIRA, 2013b, p. 103)

O poema, que busca pensar a si mesmo a partir de referências literárias e de outras áreas do saber, como, por exemplo, a Física, tem na sua composição a presença de um sujeito lírico que evoca os romances de Umberto Eco **O nome da**

Rosa e O pêndulo de Foucault, para pôr em cena a matéria da qual é feita a literatura. Notamos que o eu lírico apresenta a sua dúvida, desconstruindo, dentro do próprio sistema literário e filosófico inscrito no poema, as razões que o validam no tempo. **O nome da Rosa** é fragmentado no primeiro verso, quando, diluído, revela a sua duração, e apresenta o Eco, som do pêndulo, mas também nome do escritor, num discurso em que um elemento passa a ser incorporado pelo outro até chegar à voz do poeta, que se vê sem resposta.

O texto é ilustrativo de um procedimento recorrente na poética armeniana, que incorpora outros discursos, sejam literários ou filosóficos, e propõe uma nova forma de olhar para eles na busca do que tematiza, apresentando-nos a indagação do sujeito lírico a partir da referência aos romances de Eco e do diálogo que o termo pêndulo estabelece com Léon Foucault, físico francês, criador de um modelo de pêndulo para demonstrar o movimento de rotação da terra, recuperado pelo escritor italiano e por Arménio Vieira.

O questionamento do eu lírico passa a ser também o do leitor, que percebe, no enovelamento dos discursos, o movimento do pêndulo, revelando a reflexão acerca do tempo, encoberto por essas camadas discursivas; por outro lado, poderíamos nos arriscar a outra leitura, pensando no gênero romance e na possibilidade de ainda escrevê-lo, preocupação demonstrada por Arménio Vieira quando escreveu o romance **No Inferno** (1999), momento em que se pergunta e também ao leitor como é possível ainda escrever romances.

Por fim, o poema anuncia uma única certeza: o que resta é a ficção, e isso, por enquanto, deve nos bastar, já que as perguntas permanecem e talvez sejam elas, mais do que o tempo, que devam resistir, seja na ambiguidade do texto, no espaço da criação ou no abismo do leitor. Importam o jogo e o devir sugeridos pelo texto, anunciando as muitas possibilidades de jogadas do escritor e do leitor.

Ao anunciar o que não sabe, o texto dispõe o espaço a ser negociado no ato da leitura, ou seja, constitui a região que não permite decifrar-se na totalidade, movimenta-se pelos sentidos que estabelece, desafia o leitor a restituir o percurso do mapa ficcional instaurado no poema e a buscar uma saída – o que não é fácil –; está-se, pois, num labirinto.

A literatura, que se apresenta de forma labiríntica, demanda um leitor capaz de compreender que os textos – no caso os de Arménio – giram em torno do próprio

fazer literário e de tudo que é inerente a essa ação. Italo Calvino nos esclarece sobre esse tipo de escritura:

Fica de fora quem acredita que pode vencer os labirintos fugindo a sua dificuldade; portanto, é um pedido pouco pertinente aquele que, no labirinto, fazemos à literatura: que ela própria forneça a chave para podermos sair dele. O que a literatura pode fazer é definir a melhor atitude para encontrar o caminho da saída, embora essa saída nada mais será que a passagem de um labirinto para outro (CALVINO, 2009, p. 116).

O leitor, consciente da escrita labiríntica, acompanha o sujeito lírico e perde-se na companhia dele; mais importante que encontrar a saída, é compreender que a mesma é a passagem para o próximo labirinto, pois o texto, engendrado por outros textos, reveste-se não somente de camadas identificáveis, mas também de espaços e discursos que atuam de forma movente nos diversos sentidos a serem desvendados. Vejamos, ainda, o que afirma Calvino, na voz de uma personagem, sobre o ato de ler e o seu alcance:

– Ler – ele diz – é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos... – Ou talvez algo que não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível – diz Ludmilla.
– Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... [...] (CALVINO, 2003, p. 78).

O ato de ler, dessa forma, busca dentro daquilo que está dito o insuspeitado, e o encontra nos momentos em que a “falta” guardada no texto deixa-se entrever aos olhos do leitor que a persegue.

Outro procedimento recorrente no texto de Arménio Vieira é o uso de citações, epígrafes, textos que anunciam, ilustram, recuperam memórias e se aglutinam ao poema. Com a ajuda de Antoine Compagnon, refletimos sobre esta estratégia autoral:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se a

fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do conteúdo (COMPAGNON, 2007, p. 13).

A citação, desenraizada da leitura do escritor, converte-se num novo texto quando “enxertada” no poema, articulando o encontro de espaços e discursos recortados pelo poeta, desdobrando-se em leituras e em leitores. Ao conectar-se ao espaço inaugural do poema, torna-se o registro da “recuperação do escritor” e objeto a ser “consumido”, porque “a citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor” (COMPAGNON, p. 13). Ainda sobre o processo de leitura, esclarece Compagnon: “A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e a imitação, ou seja, para a citação” (COMPAGNON, p. 14).

Destaquemos, então, a epígrafe selecionada das **Derivações do Brumário** para seguir com a nossa reflexão, que busca compreender como a disposição da mesma constitui-se como “ferramenta” na composição dos poemas armenianos: “Cada homem está dividido entre os homens que poderia ser” (Paul Nizan).

A epígrafe revela-se a partir do Outro, uma vez que cada homem, composto por vários nele contido, é aquele que se tornou e os outros que poderia ser. Isso nos remete à poética, objeto desta pesquisa, que se relaciona com uma possibilidade que prevê na suposição, na condição, um estado de coisas que vislumbra o devir, gerado pela “falta” que permeia o texto literário. Cada coisa é o que é e a falta que ela tem de outra qualquer, por isso se valida o que é, sem perder, no horizonte, o caminho que levará além, para lá, configurando o texto que se move, porque deseja outras paragens.

Embora seja depositário de uma vasta cultura e conhecimento literário, o poeta deseja o desdobramento, quando aponta a ideia suspensa no texto, indicando uma situação que poderia ter sido e uma condição sempre presente, validando e buscando outras direções. Portanto, nada é fixo; ao contrário, é movente e múltiplo.

Ao analisar os outros livros, verificamos que o escritor Arménio Vieira considera-se alguém que se multiplica no texto, porque, no ato da escritura,

reconhece-se como os vários escritores lidos em sua trajetória de escritor e leitor, rejeitando, inclusive, a ideia de autoria, pois a reconhece como um discurso fruto de muitos; por isso, compreender a presença da citação na poética que ora estudamos impõe-se como um instrumento a ser somado, na tentativa de ampliarmos o nosso olhar sobre os poemas e sobre o que eles dizem.

Como um tecido que passa a ser lido a partir da textura, da cor, das figuras que ele contém, recorremos a “uma metáfora ainda, da costura que falará de corte, de montagem, de alinhavo e de chuleio” (COMPAGNON, 2007, p. 14).

O poema passa a ser o objeto que, como um todo, guarda o alinhavo e o chuleio que interessa ao leitor, pois aí parece residir a falta, quando algo escapa ao poeta, mas não ao texto que ele “costurou”.

A epígrafe selecionada revela a incompletude do ser e, na esteira da nossa leitura, poderia ser vista como extensiva ao poema, que, embora não possa dizer tudo, articula, no reconhecimento da falta, o lugar que o leitor ocupa e tem sentido e emoção.

A literatura francesa, presente na poética de Arménio Vieira, constitui-se como citação e como parte de diálogos que, mantidos com poetas muito representativos da reflexão sobre a produção artística, bem como acerca da biografia dos escritores destacados, como é o caso de Rimbaud:

Há dois Rimbauds, porventura só um. Ora bem, o poeta que, entre a fuga de Charleville e a bala com que Verlaine lhe disse o último adeus, escreve o Barco Ébrio, A cor das Vogais, Uma estação no Inferno, as Iluminações e também a Carta a Paul Demmeny. Este é o Rimbaud poeta, de quem pouco importa saber se era burguês (com mais latim que fortuna) ou um mero vagabundo. Os Poemas da Abíssinia (uma hipótese minha) sabe-se que ele nunca os escreveu. Que mais dizer de um poeta que, após ter voado até derreter As asas, acabou por se dar conta que não era um semi-deus, rendendo-se ao humano vício do ouro (afinal a matéria deque os sonhos são feitos, assim falou Shakespeare).
(VIEIRA, 2013b, p. 83)

O eu lírico apresenta ironicamente as escolhas de Rimbaud, que primeiramente elege a poesia, depois, o ouro. Dividido em dois, encontra em Shakespeare a validação para o seu desejo pelo material. A escolha de Rimbaud parece ser a acertada.

No poema, o ouro, matéria dos sonhos, não é identificado com o fazer literário, mas com a materialidade da vida, e podemos, a partir do texto lido, refletir acerca do que vale a arte nos dias de hoje, período em que há um aumento considerável de publicações, textos que circulam em blogs, na internet ou fora dela, dessacralizando a imagem do escritor.

A vivência com a escrita, experimentada por muitos, inclusive em oficinas que se propõem a formar “escritores”, oferece um novo lugar para a escritura, espaço que valida muitos textos, mas o sujeito lírico, ao relacionar os dois “Rimbauds”, evidencia que o poeta desistiu do seu ofício de escrever. Blanchot, no seu ensaio “O sono de Rimbaud”, reflete a respeito da renúncia do jovem poeta francês:

Renunciar e escrever quando se provou ser um grande escritor não pode se dar sem mistério. Esse mistério aumenta quando descobrimos o que Rimbaud exige da poesia: não produzir obras belas, nem responder a um ideal estético, mas ajudar o homem a ir a algum lugar, a ser mais do que ele próprio, a ver mais do que ele pode ver, a conhecer o que não pode conhecer – em suma, fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser (BLANCHOT, 2011, p. 163-164).

A potência presente nos poemas de Rimbaud, em especial o desejo de guiar o homem para algum lugar que o faça ver a si mesmo e compreender a sua relação com o mundo que o cerca, está também presente na obra de Arménio Vieira, que inscreve na sua poética os caminhos a serem percorridos como mapas, significando, no ato da leitura e em todos os entrelaçamentos que propõe no espaço e no tempo, a imagem da própria vida. O texto é disposto para o leitor como questionamento da vida, da poética e do tecido de que é composto.

O processo de desconstrução de certezas e experiências utópicas é observado muito de perto por Arménio Vieira e reapresentado num novo cenário que condiz com o tempo e a forma de estarmos no mundo hoje.

O texto oferece-se como objeto a ser rastreado, pois é composto de malha tecida por muitos fios que o poeta busca no tempo distante, ressignificando-os na sua escritura. É pelo *Outro* que o poeta se interessa, é no *Outro* que as dúvidas e as inquietações se fazem e é com esse *Outro* escritural que o poeta deseja unir-se, por isso a reflexão que se faz acerca da citação torna-se necessária como um instrumento articulador da nossa leitura, como ainda nos informa Compagnon:

A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura (COMPAGNON, 2007, p. 22).

De acordo com o teórico, o texto, ao apresentar a citação, oferece ao leitor um instrumento que lhe permite reconhecer a sua legibilidade e o aceitar, já que “a acomodação é um lugar previamente situado no texto. Ela o integra num conjunto de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura, ela é reconhecida e não compreendida” (COMPAGNON, 2007, p. 22).

Entretanto, no caso de Arménio Vieira, a “negociação” que o leitor precisa fazer estende-se devido a um procedimento que instaura o cruzamento de textos; “acomodar-se” significa a capacidade de relacionar os variados textos:

Em Busca do Tempo Perdido

Para quê recordar as visões de um fumador de ópio, seus infernos e paraísos?

Na gaveta das antigas cartas de amor, fechados estão, e continuam, todos os sons, porventura vozes, esbatidas lembranças de um tempo ido e perdido. O velho pêndulo talvez se lembre de um menino que foi envelhecendo juntamente com os livros. E de quanto ia morrendo (minha tia cerzindo puída lã, meu pai lendo a vida pelos jornais, meus cinco irmãos, já agora o cão mais o gato e as almas do outro mundo, trazidas e levadas pela noite).

Por fim, o retrato de uma ausente mulher, que talvez fosse minha mãe.

(VIEIRA, 2013b, p. 116)

O poema dialoga com o romance de Marcel Proust **Em busca do tempo perdido** para questionar a validade da recuperação do tempo, tema daquela escritura. De que serve pensar no tempo perdido? O poeta, ao recuperá-lo como tema, valendo-se do diálogo com o romance, faz com que o mesmo se atualize, oferecendo ao leitor o caminho que levará a Proust e também às indagações sobre o tempo, que passa a ser restituído a partir da memória e da escritura armeniana.

Inicialmente, o tempo é objeto de interesse apenas do pêndulo do relógio, mas, desconsiderado pelo eu lírico, torna-se a metáfora do fazer poético, que escapa à mão do poeta, como o tempo à vida. A morte surge da lembrança viva de um romance que se constrói a partir de memórias, validando, assim, a sua

importância; o que não parecia ser relevante no início do texto nos guia ao oposto, como se o poema dissesse uma coisa, mas também guardasse outra: as memórias do tempo ido não servem mais, porém o que importa é a lembrança surgida a partir do texto, que tem como mote toda a lembrança de uma vida passada, que se configura como experiência de ganhos e perdas.

O que não está dito no poema (a falta que ele contém) é mais importante do que aquilo que o texto nos revela, porque, no interior da memória desse tempo perdido, vozes se destacam e resultam no mapa do desencanto, já que expressam uma reflexão sobre o fim da vida e sobre a solidão e, talvez, sobre a descrença acerca do próprio “fazer literário”.

Como os poemas destacados na obra de Arménio Vieira ocupam-se de pensar a si mesmos, configurando-se em metapoemas, refletiremos acerca de mais este procedimento autoral e dos efeitos que provoca no conjunto da obra. Para tanto, recorreremos a parte do ensaio “Um conceito de metalinguagem na poesia brasileira”, de Gilberto Mendonça Teles:

Como se vê, a metalinguagem constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética –, por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (o da poesia) se liga ao plano de expressão da língua e o da metalinguagem se liga ao seu plano de conteúdo. Tanto o da linguagem como o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se, porém, perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria (TELES, 1989, p. 124-125).

Por mais complexa que possa ser a tarefa de interpretar os poemas armenianos, há um princípio que a estrutura e que é visível: Arménio Vieira enxerga a literatura como um espaço para pensar-se, produzindo uma arte que gira em torno de si mesma e absorve o texto alheio como elemento inevitável.

Teles ainda reflete sobre uma atitude reveladora a respeito da concepção literária, que divide em duas partes:

- a) uma exterior, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas cartas, nos diários, entrevistas, etc.;
- b) outra interior, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou metapoema. Observe-se que no passado a atitude metalinguística é percebida na referência lexical a termos que

dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança), à linguagem (palavras, verbo sintaxe etc.) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética (TELES, 1989, p. 124-125).

Consideramos extensivo ao poeta cabo-verdiano o aspecto que elabora e pensa “o poema do poema”. Arménio Vieira, como Jorge Luis Borges, poeta com o qual mantém diálogo constante, sabe que a literatura praticada no tempo atual pensa a si e ao Outro quando o incorpora em forma de citação, paródia, pastiche ou com outro recurso, tornando-se parte da própria escritura. Na reflexão metapoética, a busca do poema supõe um “Outro” que pode tê-lo encontrado:

O poema que busquei, em terra e no mar, também no alto, entre a Ursa e Saturno, entre os astros dos confins, sem jamais poder achá-lo, será que existe mesmo, será que alguém o encontrou? Quem sabe se um mago o achou e encantou, ocultando-o numa gruta sob o mar, nas areias de um deserto, para que ninguém o possa achar? (VIEIRA, 2013b, p. 128)

Ainda sobre a disponibilidade do escritor para o ato da escrita, cabe ao mesmo, segundo Blanchot, experimentar o gesto da entrega absoluta, que pode ter a sua origem na audição do *Canto da Sereia*, ao contrário de Ulisses, não temendo o canto e dispondo-se a se perder, se necessário for.

Para uma poética que gira em torno de si mesma, o exercício que prevê os caminhos operantes torna-se também objeto de interesse da pesquisa, já que a experiência do escritor, materializada na feitura do poema, pode sugerir “chaves”, códigos, senhas para a locomoção do leitor no labirinto da escrita. Blanchot, sobre os riscos que devem ser experimentados pelo escritor e pelo leitor na produção de sentidos, assim se pronuncia:

Escrever não é nada, se escrever não transporta o escritor num movimento cheios de riscos que o transformará de uma maneira ou de outra. Escrever é apenas um jogo sem valor, se esse jogo não se tornar a experiência aventureira em que aquele que a faz, engajando-se num caminho cujo fim ignora, pode aprender o que não sabe e perder o que o impede de saber (BLANCHOT, 2011, p. 253).

A experiência arriscada, porque permeada pelos acidentes que o percurso fragmentado do texto, inevitavelmente, elabora, emerge do fazer literário, que

reconhece no ato de entrega do escritor e do leitor a falta que os conduzirá pelo labirinto. Baudelaire e Rimbaud, cada um à sua maneira, souberam aventurar-se, elegendo a matéria de seus poemas, correndo os riscos que os tornaram modernos. Da mesma forma, Arménio Vieira experimenta o risco quando desloca os textos selecionados de um tempo ido e os reposiciona para compor o metapoema.

Ao projeto *baudelariano*, creditamos a experiência do choque e certo desejo de experimentar o poema a partir da falta, revelando o defeito do qual sua natureza flutuante e móvel é inerente. De Rimbaud podemos concluir, a partir de Blanchot, que sua obra poética não buscava atender a um ideal estético, mas sim transitar por outros caminhos. O jovem poeta padecia de um grande tédio e procurava na poesia uma forma de experimentar a literatura, de compreender a vida e de conhecer os deslimes dessa experiência vivida pelo homem e pelo poeta. Arménio Vieira, objeto da pesquisa, produz uma literatura que dialoga com essas questões relevantes para a literatura.

As notas explicativas, que também compõem o poema, são artifícios metalinguísticos utilizados por Arménio para refletir sobre o fazer poético:

Variante lunar

In Memoriam de Octávio Paz

Luzente lua cheia
Qual os olhos de um deus que primeiro a visse

Meia-noite em ponto
Felina e fulva dorme a fera

Só falta quem te possa afagar
Acaso um poeta que saiba alunar

P.S. - Meu pai aconselhou-me a não queimar tempo escrevendo versos sobre a Lua. Razão por que só agora o faço (VIEIRA, 2013b, p. 10).

O poema trata da sua própria aparição, resultado de mãos que possam “aluná-lo”. O escritor cabo-verdiano parece não enxergar na Lua razão para escrever, mas para homenagear o poeta que faz da lua motivo para a sua poética: Octavio Paz.

Há uma ironia presente no Post Scriptum inserido no poema, já que, embora aconselhado a “não queimar tempo” escrevendo sobre a lua, apropriada pela

literatura como tema romântico por excelência, o poeta se debruça sobre uma lua também conotada na poética de Octavio Paz.

A lua, matéria no poema de Paz, passa a ser substância “variante” no poema elaborado por Arménio Vieira: a mesma e outra ao mesmo tempo, nunca igual.

Nestas **Derivações do Brumário**, outra característica marcante é o pessimismo, que delineia um espaço de desencanto e descrença, marcado pela presença de filósofos pessimistas que o poeta leu:

Em Schopenhauer, o taurino Ortega viu o palco e as marionetas.
Mais não viu nem quis ver. Daí a farpa com que o ferrou, qual se Arthur fosse o touro e ele o matador.
Um argentino de Buenos Aires, cego, porém vidente (após fino reparo às excessivas metáforas do Madrileno), viu a força, talvez a única, que empurra a nave e também a mão que roda o leme, da qual Deus, porventura o Diabo, são meros sons na lira de Orfeu.
(VIEIRA, 2013b, p. 14)

Ortega y Gasset, filósofo e ensaísta espanhol, estabelece no poema um contraponto ao escritor Borges. No jogo da visão, contudo, o argentino é vencedor e o eu lírico assim o revela: Ortega, via Schopenhauer, filósofo, chega apenas à visão do palco e das marionetes, expressão de fenômeno; entretanto, não tem acesso à causa deles. Só o cego pode vislumbrar o âmago dos fenômenos e, por conseguinte, da poesia, numa clara alusão a Borges.

É clara a preocupação do escritor com o fazer poético, bem como do processo que o faz surgir (a linha, a agulha, o cerzido, o chuleio); por isso, o procedimento também é apresentado ao leitor, embora não seja possível vê-lo por inteiro.

A poesia
Essa implume cotovia
Obscura e transida
Sozinha em seu ninho
Porém à espera
Que uma
pena
Se bem que leve
E pequena
A leve
A voar.
(VIEIRA, 2013b, p. 26)

O poema, na falta que o origina, segundo a concepção do poeta, é “cotovia implume” e “transida”, à espera da “força que empurra a nave”, da “pena que dá início” ao processo de produção do texto. Concluimos este percurso da leitura buscando compreender o espaço do abismo do qual nos fala Blanchot, quando esclarece sobre a falta que o poema traz em seu bojo. Alimentando-se dela, captando uma brecha, o poeta deixa-se levar, experimentando o que o poema pode e o que não pode ser. Este espaço do abismo, constituído pela falta, é o lugar em que todos os poemas poderão ser potência que se desdobra num contínuo, expressando-se em voz que fala por si, mas recolhe de toda uma vasta cultura anterior.

O espaço que denominamos de abismal ou da falta, na poética de Arménio Vieira, faz-se a partir de uma polifonia, recurso muito utilizado pelo escritor ao elaborar o tecido da sua poesia, que gera percursos sem rotas pré-definidas e sem portos seguros. O escritor elabora a potência da falta nos entrelaçamentos do tempo da sua poesia com tempos e espaços distintos, oferecendo ao leitor o espaço rizomático e performativo do poema, que é e não é, mas que guarda em si toda a falta do vir a ser, entendendo-a como o espaço de onde o leitor, tateando no escuro, pode tocar o poema, não para detê-lo, mas para sentir o que ele guarda de caminho a ser percorrido, seja pela busca dos elementos que traz como referência, seja pela própria desconstrução dos destinos e trilhas.

Assim, encerramos a leitura das **Derivações do Brumário** conscientes do projeto que Arménio Vieira empreende, já que, ao derivar, experimenta toda a possibilidade poética engendrada num fazer artístico que reconhece a morte do eu enquanto autoria e se amplia no espaço vasto da literatura, multiplicando-se, expandindo-se, fraturando-se e reconhecendo sempre o movimento da falta: matéria da vida.

2.6 Sequelas do Brumário: o espaço da morte – transgressão e fuga

Minha morte?
Qual o fim da linha, o derradeiro ponto?
Apenas sei que um porto existe (do qual ignoro o lugar e o nome), onde termina a

viagem, para a qual não me foi dada a escolha entre o leste e o poente, sequer a nave e o rumo, tão-pouco a forma de contornar o enjoo.

Arménio Vieira

O livro **Sequelas do Brumário** é prefaciado por Erasmo do Maranhão, amigo do poeta, que logo no início do seu texto afirma que “Arménio não é a voz de ninguém, é sim um autor que viajou por muitos livros”. Concordamos com o prefaciador do livro, tanto que já mencionamos este fenômeno algumas vezes no percurso de leitura do poeta cabo-verdiano. Constatamos, inclusive, muitas das leituras literárias e filosóficas feitas por ele e transpostas para os seus poemas, já que os rastros e efeitos delas permanecem, desencadeando um processo complexo e instigante para o seu leitor.

Destacada a viagem que o poeta faz pelos livros, observada pelo amigo que afirma ouvir na voz do poeta algo que é singular, embora dialogue e convoque tantas vozes para o seu poema, uma questão se abre para essa pesquisa: quais são as sequelas do Brumário?

Sequela é uma palavra de origem latina e significa o ato de seguir; portanto, poderíamos tomar a presente obra como o resultado ou a consequência das **Derivações do Brumário** ou como uma forma de continuar lendo **O Brumário**, agora disposto num outro espaço. Como o que nos interessa é pensar o espaço poético a partir da sua construção, tomamos algumas reflexões elaboradas por Foucault (2001) para nos ajudar a pensar como a linguagem se articula nesse projeto que deseja ser sequela.

Para o filósofo francês, a linguagem literária se relaciona com a morte porque deseja fugir desta: “Escrever para não morrer, [...] ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (FOUCAULT, 2001, p. 47). Assinala ainda que “a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem” (FOUCAULT, 2001, p. 47). Dessa forma, a linguagem se relaciona com ela mesma e com o que ela não quer deixar morrer quando se inscreve e, nessa luta, encontramos o espaço no qual ela se atualiza e faz brotar, segundo o filósofo, uma espécie de murmúrio, uma dobra, uma reduplicação.

O vazio deixado pela morte, que se constitui como centro e limite da própria produção da linguagem, limita e possibilita a escrita e a fala, pois “a obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos” (FOUCAULT, 2001, p. 51).

Como a morte é um acidente inevitável que permeia a linguagem, Foucault a problematiza a partir do seu relacionamento com o vazio e nos apresenta os conceitos que ajudam a pensar esse evento, tais como o limite e a transgressão, e elabora alguns princípios, dos quais destacamos o que ele denomina “ser da linguagem” e “pensamento lá de fora”²⁹.

De que fala Foucault quando pensa na transgressão? E o que chama de “pensamento lá de fora”? Essa morte que anuncia o vazio na linguagem pode guiar a nossa leitura deste livro de Arménio Vieira no sentido de que o tema da morte, presente nos poemas, leva-nos a pensar no espaço do vazio que o poeta cabo-verdiano inscreve: ao tentar fugir dela, toca-a poeticamente por intermédio das palavras e de outras mortes, que aqui podem ser representadas pelo suicídio de alguns poetas ou pelo questionamento constante de Alice, a personagem do País das Maravilhas. De qualquer forma, é a partir de um texto dado anteriormente que Arménio se propõe a pensar a fuga ao fim predestinado ao homem.

O escritor aproxima-se da morte a partir do vão que há entre ela e a linguagem que tenta representá-la e, nesse espaço que se constrói entre o fim e o estar sendo, experimenta a linguagem, transgredindo-a. No caso de Arménio Vieira, a morte é uma constante e, em **Sequelas do Brumário**, ao lado de um espaço que poderíamos nomear como da dúvida, revelando as inquietações diante da literatura, o eu lírico, mais do que nos livros anteriores, questiona o lugar e a validade das obras literárias.

Foucault observa que a transgressão na linguagem é uma forma de pressionar o sujeito para fora de si mesmo, revelando a sua posição e o espaço discursivo no qual ele está inserido. No texto de Arménio Vieira, podemos observar esse espaço que pressiona o sujeito para fora de si no ato da transgressão, a partir de um procedimento autoral que busca desconstruir a literatura absorvida pelo poeta cabo-verdiano num movimento que reduplica a palavra, na forma de objetos relidos

²⁹ Foucault, no início dos anos 1960 - 1970, interessar-se-á pela experiência transgressora do pensamento, registrada no espaço da linguagem que o texto literário contém, experiência que deixa rastros do seu limite e transgressão. Sabemos que, depois desse período, o filósofo orientou o seu trabalho a partir de outros discursos, entretanto o presente capítulo tem por objetivo ler o livro, objeto da pesquisa, a partir dos princípios por ele pensados no período da década de 1960.

e experimentados num novo espaço, dissonante, que parece atingir o que Foucault propõe quando aborda o vazio que busca escapar à morte.

É no ato da escritura que a transgressão acontece, e Foucault demonstra este processo quando menciona a análise que realizou sobre a obra de Bataille num texto intitulado “Prefácio à transgressão” (2001). Nesse texto, observamos que o filósofo aponta como transgressão a escrita fragmentária de Bataille, que transitava por diversos gêneros textuais e, com isso, experimentava, no limite, a subversão da linguagem.

Arménio Vieira também faz esse percurso de experimentação da linguagem de forma a atingir a exaustão – se é possível usar essa palavra –, à medida que, de forma reiterada e convergente, busca alcançar os diversos e múltiplos espaços poéticos. O poeta afasta-se da categoria de gênero textual, uma vez que podemos encontrar na sua produção vários discursos cruzados, a ponto de não sabermos mais o que constitui um gênero ou outro. Foucault acrescenta que essa experiência-limite com a linguagem desencadeia o vazio deixado pela experiência da finitude e da morte de Deus, e é nesse vazio que a linguagem se expande, resignificando e tornando possível a sua permanência como voz que diz e se direciona à sua própria morte. O poema 9 de **Sequelas do Brumário** pode ser lido sob esta ótica:

9

Em mil oitocentos e tal (meu pai não era nascido), que sabia eu de Boston enquanto Poe se consumia em ânsias de morrer?
Em Janeiro de 41, como podia eu saber dos poetas que se mataram e da razão por que Maiakovsky, trocando o futurismo pela morte, assumiu-se como dorida sinédoque de uma revolução negada pela parábola da semente que não germinou?
Todavia, sei da “ode a um rouxinol”, ou antes, de uma cotovia morrendo às cinco da tarde, que é a hora em que, tristes, as aves choram (VIEIRA, 2014, p. 31).

O poema evoca as “sementes que não germinaram”. De início, vidas como as de Edgar Allan Poe, Maiakovsky e John Keats, mas sobressaem as mortes anunciadas, como as de Romeu e Julieta (tragédia de Shakespeare), que o canto da cotovia – em tensão com o do rouxinol – anuncia.

No texto de Shakespeare, a cotovia transmite as “notas fatais” que anunciarão a separação dos amantes; no de Keats, o rouxinol é a própria metáfora

da poesia. Dos vazios do poema brotam caminhos para ler os temas da morte e da poesia, aliados aos percursos das metáforas da cotovia e do rouxinol.

O leitor aventura-se a pensar sobre dois aspectos, inicialmente: em um, que o eu lírico mostra; em outro, que ele vela. Na presença da morte, poeticamente construída e elaborada a partir de referências literárias, o poema lança um mapa para o leitor, tornando-se um lugar rizomático onde essas mortes se tocam e onde as aves tristes choram (pela morte dos poetas e pela morte dos amantes).

No livro **O Brumário**, observamos a aparição da conjunção subordinativa “se” expressando uma condição, uma possibilidade. Lá, o eu lírico deslocava D. Quixote e se perguntava e também ao leitor o que aconteceria se o cavaleiro andante fosse poeta. Ao lançar outras perguntas, instala um universo de possibilidades, criando um espaço dividido entre o que é e o que poderia ter sido. Nesse vão, o leitor constrói a sua inquietação e o texto permanece atuando como um emaranhado de significados e como processo investigativo no ato da leitura. Esse procedimento estende-se aos outros livros, sugerindo uma hipótese, uma potência, um evento que poderia ter sido e que não foi, mas, não tendo sido, tornou-se outra coisa qualquer que interessa pelo que tem de inesperado, como a palavra que busca fugir da sua morte e, ao tentar escapar, constrói um caminho que guarda a permanência da fala e do percurso transitório da poesia.

Para além da transgressão na linguagem, Foucault também se refere ao “pensamento lá de fora” ou exterior, surgido a partir de algo que ele nomeia “ser da linguagem”. O que significa isso? Segundo ele, o ser da linguagem pode ser compreendido como um espaço vazio que nunca será preenchido e objetivado, ocupando sempre o espaço do devir. Esse ser da linguagem não nos permite ver sua essência e nem pode ser tratado como uma presença positiva, reside no pensamento, do lado de fora. Explicamos: a exterioridade é uma experiência a ser vivida na ausência, num espaço neutro que não se pode fixar e que se projeta na distância, no não-alcance.

Arménio Vieira persegue esse caminho que desloca o Outro e também a si mesmo. Ao alterar as funções e os papéis estabelecidos e vividos por diversas personalidades, altera o posicionamento do leitor e o seu próprio, porque o lugar da pergunta é sempre o de alguém que já se deslocou de um dado que foi tido como certo. Ele, o poeta, está sempre a supor se... e a perguntar se... Como num jogo, busca outras respostas, talvez porque as que lhe são dadas não servem mais.

Nesse sentido, a poética elaborada por Arménio Vieira se abre para infinitas perguntas, não permitindo que o poema se feche, gerando um espaço que foge da morte para continuar dizendo a partir de um espaço outro que não pode ser nomeado neutro, mas que é transitório:

7

Suponhamos que Freud jamais se lembrou de ter alguma vez sonhado, embora soubesse da existência dos sonhos, dado que um sonhador lhós contava.

O estranho é que Freud, alheio ao modo como o poema se forma, tinha o dom de romper a cortina que vela o interior de cada estrofe, e, entrando, decifrar os rabiscos que um doido grafou numa folha jogada ao lixo (VIEIRA, 2014, p. 29).

Nesse poema, a figura de Freud é associada à do poeta. O psicólogo, mesmo sem se lembrar dos sonhos, é capaz de compreendê-los porque alguém lhe conta os seus. Se iniciássemos nossa leitura, supondo que o poeta também é capaz de “romper a cortina que vela o interior de cada estrofe”, teríamos o primeiro espaço a ser lido: a estrofe. Foucault nos apresenta a aproximação que a linguagem literária tem com o discurso da loucura. Esses discursos se encontram na medida em que se descolam de uma tradição e de uma lógica para produzir a comunicação. O texto que deseja transgredir acolhe na sua estrutura um dado do inesperado e uma potência do devir, desembocando as palavras num espaço que as faz exhibir e ocultar imagens que, por si mesmas, atualizam os vários significados existentes provocados pelo que o texto diz e pelo que não diz.

Blanchot acrescenta, sobre o caráter da literatura:

A essência da literatura está em escapar a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabiliza ou mesmo a realiza: ela não é nunca algo dado, mas está sempre a ser encontrada e reinventada (BLANCHOT, 2005, p. 294).

No poema, a capacidade de Freud, assim como a do poeta, reside na habilidade de recolher de algo aparentemente sem importância os significados que sustentam tanto a análise quanto o poema. O significado surge porque os olhos, tanto do poeta quanto do psicanalista, sabem enxergar e ver além (do pensamento lá de fora). Qual a similitude entre decifrar sonhos e escrever poemas? O espaço interior da estrofe seria composto de sonho? A poética de Arménio parece

interessar-se pela interpretação do sonho a fim de compreender a realidade e/ou os processos emocionais que ela tenta velar e guardar; mais ainda, importa entender o jogo de mostrar e esconder e que esse vão que não é preenchido por uma leitura definitiva e fixa, estendendo-se ao múltiplo e fluido espaço da literatura.

O procedimento que rasura e acarreta o apagamento da figura do poeta na escritura da atualidade revela a multiplicação de vozes, compostas de várias melodias. Acreditamos que a poética de Arménio Vieira nasce da própria literatura e, segundo Foucault, a literatura nasce do pensamento de transgressão presente na linguagem. Vejamos como o poema “18” representa esse procedimento:

18

... a literatura é uma arte escura de ladrões que roubam a ladrões
MANUEL ANTÓNIO PINA

Virginia Woolf sinónimo de medo?

— Porquê ter medo e de quê?

— De chegar àquele infernal momento em que Orlando, tal qual Mallarmé, soube que tinha lido todos os livros, não lhe restando a mínima esperança de os esquecer, tão-pouco o desejo de os reler. Diga-se que, ao invés, o maior drama de Shakespeare, pior que o do velho e treloucado Lear, foi, tanto ou mais que Javé, o de ter escrito os livros todos, legando a Joyce o direito de o copiar, sob a máscara de Ulisses (VIEIRA, 2014, p. 40).

O tópico da autoria já foi discutido a partir dos referenciais de Maurice Blanchot, e agora encontra espaço também nas reflexões foucaultianas que afirmam a ideia do desaparecimento do autor, dando relevo à experiência radical que a linguagem impõe diante da produção, não importando de quem seja a mão que escreve, mas sim o que está escrito. Nesse aspecto, a linguagem vale por aquilo que ela projeta e instaura.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de que, segundo Foucault, o espaço da linguagem não está mais atrelado à retórica, ao contrário, o movimento que esse espaço desenha é aquele construído pela imagem da biblioteca, porque a literatura está sujeita à repetição do vazio constitutivo da linguagem:

Hoje o espaço da linguagem não é definido pela Retórica, mas pela Biblioteca: pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares, substituindo à dupla cadeia da retórica a língua simples, contínua, monótona de uma linguagem entregue a si mesma, devotada a ser infinita porque não pode mais se apoiar na palavra do infinito. Mas

ela encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias. Uma linguagem que não repete nenhuma palavra, nenhuma promessa, mas recua infinitamente a morte abrindo incessantemente um espaço onde ela é sempre o análogo de si mesma (FOUCAULT, 2001, p. 58).

A obra de Arménio Vieira é um campo exemplar para examinarmos esses procedimentos apresentados por Foucault. O poeta constrói um projeto artístico que está alicerçado na própria literatura, portanto reduplica uma linguagem que ele conhece e a sustenta pela fragmentação, distanciando-se das categorias de gênero textual e inscrevendo o espaço da biblioteca com a consciência da morte e do recuo necessário para escapar dela, deixando assim as marcas do que a linguagem instaura enquanto deseja dizer o que não deixa morrer. Adentremos a biblioteca armeniana:

40

PEQUENOS GRANDES LIVROS

As Flores do Mal, um pequeno grande livro, em razão do qual o imenso Hugo ia morrendo.

Ora, uma tarde houve em que o velho bardo ouviu o trinar de um rouxinol anunciando as estrofes do amanhã, só que ele não acreditou que o tivesse ouvido.

Como poderia Luís Vaz escutar os cantos de um novo pequeno grande livro há quatro séculos de nascença de um poeta, o qual, não havendo pátria, tão-pouco argonautas com que novo reino demandar, teve de os sonhar?(VIEIRA, 2014, p. 65)

Podemos tomar esse poema como uma parte da biblioteca e, para adentrá-lo, é preciso ter lido alguns livros e perceber que diálogo é esse proposto pelo eu lírico. A leitura, como já foi dito anteriormente, demanda um olhar que busca a compreensão de elementos cruzados, e a percepção é a de que estamos realmente encontrando veredas que se bifurcam e para isso faz-se necessário conhecer também o espaço do Outro.

O poema faz referência a Baudelaire e à sua obra prima, **As flores do mal**, e, ao citar Hugo, recupera a história da carta que Victor Hugo enviou ao poeta francês para elogiar o livro, que, na época, sofreu um ataque violento da crítica, a ponto de ter excluídos de suas páginas seis poemas. É conhecida a correspondência entre os dois escritores que viviam uma relação permeada de admiração e inveja, afeto e despreço.

Luís Vaz de Camões surge no poema como aquele que poderia ter dialogado com a obra de Baudelaire; entretanto, o fato de viver num outro tempo, anterior, impossibilitou-o de fazê-lo. O eu lírico parece propor que cada tempo produz a sua obra, mas sem esquecer que ela sempre esteve engendrada no caminho humano.

Para seguir com a análise, deveríamos relacionar o conteúdo de **As flores do Mal**, construída num tempo disfórico (sem “pátria” ou “argonautas” a louvar) e estabelecer contato com a obra de Camões (“o velho bardo” de tempos de glória), e isso não caberia agora nesta seção. Nosso desejo reside na demonstração desse diálogo estabelecido a partir de espaços diferentes e tempos distintos e, principalmente, no espaço que o poema deixa para que o leitor apreenda algo sobre o fazer poético desses autores e de possíveis linhas que coloquem suas obras em diálogo. Aos moldes de Foucault, este vão pode ser preenchido pelo que a linguagem faz reverberar.

Para encerrar a leitura do livro **Sequelas do Brumário** nos ateremos a um caminho que solicitou a nossa leitura, seja pela frequência com que aparece no livro, seja pelo que há de transgressivo nessa aparição. O espaço a ser lido é marcado pela personagem Alice, recorrente na obra poética de Arménio Vieira.

Sobre o diálogo da poética de Arménio Vieira com obras de Lewis Carroll, como **Alice no país das maravilhas** e **Alice através do espelho** (2010), valem algumas considerações de como o leitor poderá trilhar esta rede.

Há relatos de que, inicialmente, o livro **Alice’s adventures in wonderland** foi publicado sem especificação de qual era o seu público alvo, ainda que seja sabido que o autor escreveu a obra a pedido de uma criança e, portanto, inicialmente destinado ao público infantil. A obra apresenta uma visão de mundo que faz alusão a temas sociais críticos por meio de simbolismos, ironias, enigmas, referências linguísticas e matemáticas, além de sátiras e paródias de poemas da época.

O estilo híbrido, não linear e pleno de nonsense, lúdico e por vezes adivinhatório dessas obras clássicas da literatura universal parece-nos constituir solo fértil para o diálogo com a poesia de Arménio Vieira.

A atitude dinâmica exigida do leitor ao acompanhar Alice a correr atrás do Coelho Branco que lhe escapa, como o tempo que se esvai ou o obscuro objeto de desejo que lhe foge, pode alegorizar temas e processos da obra armeniana: o tempo da vida que escorre pela ampulheta, o rio de Heráclito nunca igual a si mesmo, a

busca incessante da poesia (“ave fugidia”) pelo poeta, a angústia do leitor a decifrar enigmas para permanecer no jogo labiríntico desta poética.

No seu manuscrito original, o título da primeira obra de Carroll era **Alice’s adventures underground**. Em realidade, tratava de uma descida da personagem aos infernos. E aí novamente encontramos um ponto de contato com a obra de Arménio Vieira, tanto poética quanto ficcional (vide romance **No inferno**).

Tocas, abismos, penhascos, cavernas, portais, túneis, labirintos correspondem ao chamado do Coelho Branco, atraindo Alice para aventuras imaginárias que sacudirão o tédio do mundo conhecido.

Em **Alice através do espelho** (2010), Alice está com 7 anos, um pouco mais madura do que no primeiro livro e, sentada em uma poltrona da sala de sua casa em uma tarde de inverno, sonolenta, observa suas gatinhas. Nesse meio tempo, tece suposições sobre o espelho exposto em cima da lareira: existe outro mundo que pode ser acessado através do espelho, diferente daquele em que se encontra. E quando menos se espera, Alice está do outro lado!

E o que a espera neste espaço? Um tabuleiro de xadrez, em que seus passos constituirão as jogadas. Um mundo invertido e maravilhoso, em que as regras são desconstruídas. Igual fato ocorre na poética de Arménio Vieira, pois o leitor joga com o texto e sabe, de antemão, que não encontrará o entendimento no final do labirinto. Este se duplica, como os gêmeos Tweedledum e Tweedledee da ficção de Carroll. Enfim, é preciso que o leitor se entregue ao jogo, tal como Alice se entrega ao jogo de xadrez cujo desfecho concretizaria seu sonho de se tornar rainha.

A concepção rizomática dos textos de Lewis Carroll ecoa também nos textos de Arménio:

- Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para sair daqui?
- Isso depende bastante de onde você quer chegar, disse o Gato.
- O lugar não me importa muito... disse Alice.
- Então não importa o caminho que você vai tomar, disse o Gato. (CARROLL, 2010, p. 84).³⁰

³⁰ Seguindo a proposta expressa no título da tese, note-se que, neste poema, Alice percebe o labirinto e deseja o trânsito, ao passo que o Gato já aponta o trânsito para o rizoma.

Para acompanharmos alguns momentos deste cruzamento dos textos de Arménio e Carroll, detenhamos o olhar sobre poemas que o expressam. Observemos o poema “23”:

23

- E depois, que aconteceu a Lázaro? perguntou Alice?
- Acho que ele viveu cento e vinte dias e voltou a morrer, disse a Rainha.
- Nada mau, cento e vinte dias são duas mil oitocentas e oitenta horas — um longo rio de minutos, um imenso mar de segundos, quem dera à borboleta! comentou Alice.
- Linda menina, tão boa em contas quanto em poesia. Dou-te um bolo de chocolate, ou queres uma tarte de maçã? Disse a Rainha.
- Pode ser coelho assado com purê de castanha? perguntou Alice.
- Nem pensar! Aqui, ninguém come carne, só comemos vegetais. Sempre foi assim, e assim há de ser (VIEIRA, 2014, p. 46).

O poema entrelaça dois discursos: o bíblico e o da literatura universal e, ao fazer isso, põe a ficção para responder uma questão religiosa. Ora, o que Alice saberia de Lázaro? Arménio provoca um encontro de espaços, de discursos e de questionamentos. A pergunta da menina nos remete à questão que talvez seja do próprio eu lírico preocupado com a morte e com o que há depois dela; a rainha descreve o tempo em dias, convertidos em horas e minutos pela menina, que, ao fazê-lo, cria a ilusão de um tempo alargado, tornando-o ainda maior se comparado ao tempo de vida de uma borboleta, bastante efêmero, já que dura em torno de 10 meses.

O tempo instituído como “rio de minutos” e “mar de segundos” alonga-se, de forma que o tempo vivido por Lázaro parece ideal aos olhos de Alice, que considera adequada a matemática do tempo ajustada à vida, independentemente da duração. Suas metáforas são validadas pela Rainha, que lhe faculta prêmios.

Lázaro, conhecido na narrativa bíblica por ter sido ressuscitado depois de sepultado havia quatro dias, é um dos milagres de Jesus, relatado em João 11:1-46, e é bastante curioso que Alice esteja interessada a respeito disso: parece ser o tempo da vida e da morte o assunto que interessa à menina.

O coelho, como sabemos, é uma importante personagem na história de Alice, pois possui o relógio e atrai a garota, fazendo com que ela o siga e mergulhe no buraco que a levará a aventuras inimagináveis. Na tradição católica, o coelho está associado à Páscoa e, portanto, à ressurreição; assim, no poema, não comer a

carne do coelho, como desejava Alice, pode simbolizar o ato de “guardar a Quaresma” e significar o reconhecimento de que “Sempre foi assim, e assim há de ser”, ou seja, de que a vida e a morte se alternam e se confundem. Em outras palavras, alegoricamente, o coelho está ligado ao “simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, à renovação perpétua da vida sob todas as suas formas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 540), inclusive aquela que se refaz da morte.

Inserir-se, pois, a ideia do tempo como elemento capaz de desencadear as mudanças: no poema, o coelho é uma metáfora do tempo e está inacessível à menina, significando que a Rainha, detentora do poder, joga com a garota, trancafiando-a num tempo “congelado”, que a torna incapaz de crescer. Alice é sempre criança, embora não seja sempre a mesma.

Alice é uma menina imersa nas malhas da imaginação e representa a infância, momento da vida em que tudo é crível; entretanto, ao refletir, astutamente, sobre o tempo, o texto inscreve-a no espaço onde o Coelho, dono do relógio, transforma-se no alimento desejado pela garota, num ritual impedido pela Rainha, que pretende mantê-la infante.

Interessante observar que o fio da vida, neste poema, é bastante elástico e controlado pelo poeta, primeiro porque a pergunta sobre Lázaro põe em evidência o tempo da vida e da morte, e mais ainda o da ressurreição a partir do milagre: isso parece estar em comunhão com o próprio tempo de Alice, que não pode crescer. Ambos os tempos são controlados por alguém que os maneja da forma que lhe convém.

Dessa forma, constatamos que o poema apresenta como tema a questão que envolve o tempo, a matéria de que somos feitos, igualmente evidenciada na narrativa de **Alice no país das maravilhas**, possibilitando ao leitor refletir também acerca da categoria temporal. Nesta narrativa, há vários diálogos reveladores do interesse de Carroll pela passagem do tempo e o que ela acarreta. No caso de Alice, crescer significa amadurecer e atingir a vida adulta, e isso parece ser o contrário do que deseja seu criador, ao mantê-la sempre criança, ideia validada pela Rainha (alter-ego do autor?) e pelo eu lírico armeniano que a proíbe de comer coelho assado, mantendo-a paralisada no tempo, eternamente criança.

Poderíamos ler também o tempo da infância como um momento no qual o ponteiro do relógio não interessa tanto, já que a vida é experimentada por meio de

aventuras e de acontecimentos mágicos: o tempo é mero objeto a ser manipulado de acordo com o interesse de Alice, que ora cresce, ora diminui e se transporta pelo espaço.

Ainda na obra de Lewis Carroll, mais especificamente no capítulo intitulado “um chá maluco”, o leitor depara-se com as alusões ao tempo a partir da personagem da Lebre, que saca um relógio e estranha que esteja atrasado dois dias; diferentemente do Coelho, que se preocupa com o tempo, a lebre parece satirizá-lo, representando a ideia de um tempo maluco. Mais adiante, há o diálogo de Alice com o Chapeleiro Maluco, que recomenda à menina tratar o tempo com respeito.

Dessa forma, nota-se que o tempo é explorado de muitas maneiras na narrativa de Alice e na poética de Arménio Vieira. Se nas histórias da personagem de Carroll a infância pode ser mantida, nos poemas de Arménio só há uma maneira de não pensar na mudança que o tempo determina: escrevendo poemas e jogando com o leitor e com o próprio tempo, numa tentativa de escapar da última partida, responsável pelo encerramento da vida e da escritura.

O desejo de comer o coelho e a preocupação com o tempo são elementos presentes em outro poema, o “25”, em que dialogam Carroll e Alice, ou seja, autor e personagem:

Ora, Alice, fugindo da Rainha, deparou com um velho, o qual, notou ela, era mais cego que uma estátua. Onde é que eu vi este homem? disse Alice para si própria. Será que este homem é de mármore?
 — Pois sou, disse o velho.
 — Ah, fala? Já sei, é o Imortal, estou certa?
 — Assim me chamam, além de outros nomes — Homero, Dante, Shakespeare, Goethe, Whitman, Joyce. Sou uma soma desses homens, e mais, de quantos escreveram depois de mim. Ironicamente, nunca existi.
 — Sendo assim, com quem estou a falar?
 — Com a soma de todos os mortos³¹
 — Por acaso ouviu falar de Lewis Carroll?
 — Claro que ouvi, num sonho, em Tróia, há três mil anos.
 — Deve ser outro, pois este ainda vive, é um amigo que me conta estórias.

³¹ Nesse mesmo sentido, verifica-se que, tal como na análise do poema “Nemo”, na p. 73, “a soma de todos os mortos” corresponde a “ninguém”, ou seja, à conjunção de todos os “alguéns”, numa ressignificação do arquétipo homérico.

Carroll morreu há três milênios. Todavia, ela pensa que é um amigo que lhe conta histórias, mas para quê expulsá-la do País das Maravilhas? pensou Homero, após o que se calou de vez.

Alice bem que tentou reanimar a conversa, mas o velho era mesmo uma estátua, uma obra-prima, seja dito, como só os antigos gregos sabiam fazer. Ainda assim, Alice não deixou de lhe desejar um bom dia.

— Mas que horas são? perguntou Alice.

— São cinco da tarde, respondeu Carroll.

— Conte uma história, pediu Alice.

— Conto sim, porém mais logo. É a hora do chá.

— Pois é, mas a mim apetece-me comer coelho assado com purê de batata.

— De castanha, queres tu dizer, mas sem coelho assado. Aqui só se come feijão, nabo, repolho, cenoura, tomate, alface, beterraba, espinafre, abóbora, fruta verde, madura e seca, em suma, vegetais. Lembras-te? disse a Rainha de Copas.

— Irra! Este sonho nunca mais acaba, exclamou Alice.

— Se acabasse, morrias, disse a Rainha, usando uma voz que não era a sua, pois ela era, incluindo Ion, o melhor dos jograis de Homero (VIEIRA, 2014, p. 49-50).

A imagem do cego, presente nos primeiros versos, associada aos poetas Homero, Dante, Shakespeare, Goethe, Whitman e Joyce na voz do velho/estátua de mármore, representa a soma de todos que escreveram. A cegueira atribuída à estátua e, por conseguinte, a todos com os quais ela está relacionada, pode ser a metáfora daquele que vê com “outros olhos”, já que não pode captar a aparência enganadora: acessa um universo secreto. Segundo o **Dicionário de símbolos** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 217), “o cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo, o *Vidente*”, e esta relação acontece:

[...] por causa das esculturas representando um Homero cego, que a tradição faz do cego um símbolo do poeta itinerante, do rapsodo, do bardo e do trovador. Ainda nesse caso, porém, não ultrapassamos a alegoria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 218).

Quanto ao poema ora analisado, não podemos deixar de mencionar algo que é muito recorrente na poética armeniana: a intertextualidade. No diálogo entre Alice e o velho, o leitor pode ouvir a voz do eu lírico armeniano sugerindo a identidade múltipla da estátua como resultado de todas as outras vozes que circularam e transitaram em escrituras de outros tempos. Como temos demonstrado ao longo dos capítulos, o escritor Arménio Vieira atesta uma autoria compartilhada, na qual a presença desta

“estátua cega”, alegoria de outras poéticas e escritores, faz-se presente, num movimento itinerante, deslocando poéticas, sentimentos e projetos autorais.

Ao associar Carroll a Homero, o eu lírico armeniano oferece para o leitor a imagem fluida e movente de uma poética que circula e transita pelo mundo, por isso a imagem do rizoma parece apropriada para ler a obra de Arménio Vieira, cuja referência se move, relacionando-se com vozes distantes, vivificadas na assinatura autoral armeniana.

Interagindo com as leituras feitas por Arménio, o leitor depara-se com escritores canônicos, com a personagem de Alice – fugindo da Rainha –, com a presença do seu criador Carroll e com o velho-estátua.

Alice deseja saber as horas e tal fato é recorrente no livro **Alice no país das maravilhas**: o questionamento sobre a passagem do tempo, embora não possa ser vivido pela menina, porque esta permanecerá criança, é uma temática capaz de unir Lewis Carroll a Arménio Vieira e a todos os poetas que enxergaram no tema do tempo uma referência para a sua produção.

Alice preocupa-se com o tempo, tanto que deseja comer o coelho assado e crescer; entretanto, mais uma vez lhe será negado este desejo. Carroll a alerta sobre o que poderá ser comido e o que não, irritando a menina, provocando nela o desejo de acordar do sonho vivido. Entretanto, a Rainha a alerta sobre a morte que a espera, se desistir do sonho.

A Rainha metaforiza a voz dos jograis de Ion, um rapsodo que declamava, encenava e interpretava textos, um artista popular ou cantor que ia de cidade em cidade recitando poemas. Diferentemente do aedo que compunha os seus próprios poemas, o rapsodo declamava os textos de outros, principalmente de Homero, poeta cego grego que teria vivido por volta do século VIII a.C. e sido o responsável pela composição dos épicos **Ilíada** e **Odisseia**. Nesta perspectiva, o rapsodo pode ser lido no poema como o mensageiro, figura de autoridade, responsável por conservar a memória da História.

Alice, a Rainha, Lewis Carroll, Arménio Vieira, todos pensam sobre a categoria do tempo, e é nítido que o poema aponta para esta temática. No livro **Sequelas do Brumário**, há uma série de poemas sobre os quais Alice se mostra sempre inquieta e curiosa a respeito do tempo, insistência que mimetiza o questionamento sobre a passagem do tempo e sobre os seus efeitos.

Como Alice, que não sofre a ação do tempo por estar impedida de crescer, o eu lírico presente no poema armeniano inquieta-se igualmente, ao repropor a temporalidade intermediada pela personagem de Carroll.

Em sequência, vários poemas de Arménio Vieira inserem a personagem Alice, estendendo, aos olhos do leitor, a atuação sempre questionadora da menina ao propor enigmas e demonstrar a sua inquietação diante dos fatos e da vida.

O espaço criado pela atuação de Alice no poema que leremos a seguir configura-se como rizomático, na medida em que se abre para leituras desdobradas, possibilitando conexões distintas, instaurando vozes que se movem e se articulam no texto, como a sua própria, a da Rainha, a de Lewis Carroll e a do eu lírico, que funciona como um narrador:

24

- Sou capaz de acreditar em seis coisas impossíveis antes do pequeno-almoço, disse a Rainha de Copas.
- Acredita no Diabo? Perguntou Alice.
- Não, mas pensando bem, creio que sim, disse a Rainha. Contudo, refletindo melhor, acho que não.
- E em bruxas?
- Só acredito em seis coisas impossíveis; há pelo menos sete bruxas no meu reino.
- Então as bruxas existem.
- Já disse que só acredito em seis coisas impossíveis antes do pequeno-almoço.
- E nos óvnis?
- O meu bobo jura que já viu um disco voador, mas o que diz um parvo não se escreve.
- E na quadratura do círculo?
- Em jejum seria capaz de acreditar.
- E no cisne preto?
- Talvez sim, talvez não.
- E no corvo branco?
- Talvez não, talvez sim.
- E no unicórnio?
- Se for só um, posso acreditar, se forem dois ou três, acho que não.
- E na magia negra?
- A magia é sempre vermelha, as outras não existem.
- Tudo o que é redondo é azul, dá para acreditar?
- Claro que dá, desde que eu esteja de papo vazio.
- E nas almas do outro mundo?
- No outro mundo sim; nas almas nunca.
- E na aventura de Pi, acredita?
- Achas que já estamos no século XXI?
- Neste país tudo é possível, inclusive sonhar com uma rosa e acordar com ela na mão; ainda mais; regressar aos idos em que César foi assassinado e ouvir o discurso de Marco António.

— Pois é, mas só antes do pequeno-almoço.
 — Acredita que uma carta possa jogar xadrez?
 — Vai buscar as peças, a ver se pode.
 — Joga comigo ou com o coelho branco?
 — Contra os dois.
 — E se nós ganharmos?
 — Deixo-te ir embora.
 — E se perdermos?
 — Mando-te fechar numa garrafa.
 — Sou pequenina, mas não caibo numa garrafa.
 — Antes do pequeno-almoço cabes, disse a Rainha de Copas.
 — Nem antes, nem durante, nem depois do pequeno-almoço, interveio Lewis Carroll.
 A Rainha ficou branca de raiva. Mas não respondeu. Simplesmente olhava, tinha perdido a voz.
 Oportunidade que Alice aproveitou para atravessar o espelho e fugir (VIEIRA, 2014, p. 47-48).

O poema se apresenta como um jogo, no qual perguntas e respostas são feitas pelas personagens da narrativa **Alice no país das maravilhas**. A Rainha se diz capaz de crer em coisas impossíveis com a condição de ser no tempo anterior ao “pequeno almoço”. Assim, a primeira questão posta para o leitor refere-se à compreensão do tempo marcado por este “pequeno-almoço”: é certo que a expressão identifica o período da manhã, horário no qual as pessoas fazem a sua primeira refeição; entretanto, é preciso lê-lo como metáfora de um tempo inocente, no qual se pode crer no impossível.

Outra questão que se apresenta ao leitor é o número de fatos passíveis de credibilidade apenas no período estipulado pela Rainha. Ora, por que apenas seis coisas? O número “6” está ligado à criação do mundo, que foi finalizado em seis dias, representando para os cristãos a totalidade. Na cultura ocidental, simboliza sorte, o que decorre da associação ao número máximo dos dados utilizados nos jogos. No livro do Apocalipse, é relacionado com o “número do pecado”. Por fim, sem esgotar toda a simbologia do referido número, destacamos mais um significado: para o povo maia, representa o número dos deuses da chuva e da tempestade, considerado o número do azar que representa a morte.

Compreender, inicialmente, o tempo e o número de coisas passíveis de serem críveis parece ser uma chave para penetrar o poema. Antes, porém, de finalizarmos a análise dele, contamos com a cumplicidade do leitor para observar os elementos que o compõem, a fim de traçar rotas de leitura.

No filme dirigido por Tim Burton, a narrativa de **Alice no país das maravilhas** apresenta, no tempo estabelecido como “antes do café da manhã”, seis coisas impossíveis de serem críveis que passam a sê-lo apenas durante o tempo intitulado como “pequeno-almoço”, tais como descreve a personagem no filme: uma poção que faz encolher, um bolo que faz crescer, animais que sabem falar, gatos que podem desaparecer, a existência do país das maravilhas e a capacidade de a menina matar o Jaguadart.

Interagindo com a leitura de Alice de que se pode acreditar no tempo que antecede o pequeno-almoço e explorando até os limites a apropriação deste tempo, observamos que a demarcação temporal atende a um período matinal, que pode simbolizar o primeiro tempo do dia, o início, o tempo da infância, a bruma, como metáfora de um tempo ainda marcado pela nebulosidade e pela incerteza, já que tudo aquilo que vem após o “pequeno almoço” é desconhecido pela menina.

No limite da apropriação da palavra bruma, intentaremos ler o tempo do pequeno-almoço a partir do nevoeiro, nebulosidade que ofusca a visão e a percepção diante daquilo que ainda não se vê com clareza.

As aventuras de Pi, outra obra citada no poema, é um filme estadunidense, baseado no romance de Yann Martel e dirigido por Ang Lee. Ganhador de vários prêmios, o filme tem como enredo a história de sobrevivência de um jovem náufrago que compartilha um bote-salva-vidas com um tigre de bengala. A narrativa é contada por um Pi Patel mais velho a um escritor que tem interesse em escrever um livro sobre as aventuras vividas pelo Pi adolescente.

No poema, Alice pergunta à Rainha se ela acredita nestas aventuras. E a pergunta se estende ao leitor, desencadeando um procedimento recorrente na poética armeniana, que é a estratégia de interlocução com o leitor por meio de indagações. Neste caso, faz-se necessário conhecer o filme para saber se essas aventuras são passíveis de verossimilhança também.

O fato de termos dois filmes citados no poema é algo a ser considerado na pesquisa, uma vez que Arménio Vieira, um entusiasta do cinema³² e, por isso, crítico

³² Em 2014, quando estive em Cabo Verde para recolher o material para a pesquisa, tive a oportunidade de ler muitos jornais e revistas, principalmente exemplares de **Voz di Povo**. No referido jornal, por muitas vezes Arménio Vieira, para além de publicar poemas, escrevia também textos sobre cinema.

de películas a que assistiu em Cabo Verde, escreveu, por um período, no Jornal **Voz di Povo**, a respeito dos filmes que circulavam pela Europa e pelo Brasil³³.

Para proceder à leitura do longo poema, dispomos mais algumas pedras do jogo, apontando, agora, para as perguntas e respostas inscritas no texto: Alice vai testando a interlocutora a partir de elementos mágicos, tais como o diabo, a bruxa, óvnis, e estende-se para o cisne, o corvo, o unicórnio, cercando de todas as formas a Rainha, com quem dialoga. Esta, por sua vez, deixa claro que até pode crer em tudo isso, desde que seja antes do pequeno almoço. Entretanto, para uma pergunta específica feita pela menina, a Rainha não oferece resposta e sugere a Alice que tire suas próprias conclusões. Transcrevemos a pergunta pela importância para a leitura do poema: “— Acredita que uma carta possa jogar xadrez?”. A resposta dada à menina é que ela mesma busque as peças para ver se a possibilidade se comprova.

Arriscamos ler, neste aconselhamento da rainha, uma provocação, orientando a menina para que viva e experimente a vida, considere se pode ou não. O jogo, como metáfora da vida, da literatura e do tempo, insere-se como estratégia fundamental da poética armeniana.

Sobre com quem se joga ou contra quem se joga, o poema parece destinar como resposta o tempo, capaz de destruir e colocar fim a tudo. Esta interpretação se ancora na ideia posta pela Rainha, que diz ser capaz de jogar contra o Coelho e contra a menina.

Alice, no poema (que alude à obra **Alice através do espelho**), atravessa o espelho e foge, empreendendo para o leitor mais perguntas: Por que fugiu? Para onde foi? O poema interroga do começo ao fim, propondo uma reflexão acerca do jogo que se joga contra o tempo, com a vida e com a poesia.

Dessa maneira, a fronteira posta pelo espelho é atravessada pela menina, da mesma forma que a poética armeniana atravessa tempos e espaços com os quais interage.

A Rainha não joga com, mas contra as outras duas personagens – o Coelho e Alice que a desafia, fugindo através do espelho. Impossibilitada de jogar, a Rainha fica branca de raiva com Lewis Carroll, que a contraria numa de suas jogadas. A fuga de Alice mimetiza a impossibilidade de se seguir jogando com o tempo do

³³ Arménio Vieira inscreve na sua poética muitas referências oriundas do cinema europeu e brasileiro. Nas suas críticas publicadas no jornal **Voz di Povo**, também reflete acerca do cinema africano, demonstrando muita intimidade com esta arte, cuja presença se faz notar em sua obra por meio de referências inscritas nos poemas.

pequeno-almoço, representado pela infância da menina, agora atravessada para outro espaço.

O espelho abre várias significações, como a associação simbólica à pureza, à verdade, capaz de refletir a alma de quem se vê refletido, mas destacamos aqui uma destas significações, a fim de orientar nossa leitura:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 396).

A personagem, na versão fílmica e também no livro **Alice através do espelho**, ao atravessar o espelho, alcança um jogo de xadrez, que lhe permite novamente acessar o labirinto proposto pelo tabuleiro, encontrando vários caminhos que lhe dificultam a escolha, tal como o poema que se endereça ao espaço rizomático.

O espelho passa a ser aquele que reflete e aquele que enxerga; dessa forma, constitui um duplo inquietante, remetendo-nos novamente à ideia da bruma como um tempo nebuloso, no qual as certezas não são postas, instaurando uma poética repleta de perguntas e provocações.

Chegamos ao fim da leitura do poema percebendo o quanto ele pode escapar de conclusões, já que busca ser a voz condensada e múltipla da estátua de mármore representada pelo cego (Homero), reverberando tantos sons e vozes, ou atravessando o espelho como a Alice, causando, por meio do trânsito, um deslocamento no tempo e no espaço, artifício utilizado por Arménio Vieira em sua poética.

Quanto ao recurso de acoplar autorias e textos, promovendo uma malha que descarta a ideia de um discurso original, tamanha a antropofagia presente nas obras, verificamos ser uma tendência na literatura contemporânea, que frequentemente reatualiza o cânone e institui releituras e performances a escritos de longa tradição, numa evidência não mais da assinatura autoral, mas da linguagem.

Segundo Peter Pál Pelbart (2000), Foucault inspirou-se em Blanchot no que diz respeito à retirada do autor para pôr em evidência a própria linguagem, mas é importante destacar que Foucault atribui outra dimensão para essa experiência da

linguagem que, a partir do pensamento do lado de fora, instaura a ideia de um texto sem o sujeito fundador. Enquanto Blanchot apresentava o apagamento do “eu” a favor de uma terceira pessoa, a experiência exterior ainda se conectava à discussão acerca da especificidade do espaço literário. Para Foucault, a experiência transgressora da linguagem não está atrelada à subjetividade, mas sim a uma relação privilegiada com o “ser próprio da linguagem” ou com a “linguagem em seu ser bruto” (FOUCAULT, 2001, p. 58).

Para ilustrar essa ideia de literatura como experiência transgressora da linguagem, Foucault cita Mallarmé, que busca se apagar em sua linguagem, gerando um discurso que se constrói a partir de si mesmo, recusando a autoria. Ao ler a obra de Arménio Vieira, percebemos nitidamente que ele compartilha dessa ideia do apagamento do escritor para experimentar a transgressão que a linguagem literária engendra.

Finalizamos, assim, a leitura do livro **Sequelas do Brumário**, propondo a leitura do poema “58”, pois acreditamos tratar-se de um texto ilustrativo do que discutimos sobre a ideia de biblioteca e do compartilhamento de assinaturas autorais a partir da intertextualidade. Os textos acoplados a este procedimento da intertextualidade deslocam-se e se tornam sempre novos, no sentido de ocuparem no tempo da releitura o tempo vivido pelo poeta:

58

— Queres aprender o Jogo das Contas de Vidro? Perguntou Lewis Carroll.

— É um jogo fácil, não dá gozo, respondeu Alice.

— Puxa! Onde é que o aprendeste?

— No livro de um alemão, Das Glasperlenspiel.

— Esse livro, aliás um romance, não explica a regra do jogo.

— Explica sim, é preciso ler nas entrelinhas.

— Linda menina, tão boa em contas como em leituras, comentou a Rainha.

(VIEIRA, 2014, p. 90)

Novamente nos deparamos com um espaço que se edifica a partir da literatura e que se oferece a múltiplas leituras. O diálogo entre Herman Hesse e Lewis Carroll acolhe as vozes das personagens do país das maravilhas, Alice e a Rainha. Se olharmos mais detidamente, perceberemos que a resposta está na fala da personagem e não na voz dos escritores. Esse procedimento nos permite ler, de

fato, o desaparecimento do autor em favor da experiência da linguagem, que fala sobre si mesma.

O jogo das contas de vidro conferiu a Herman Hesse o Prêmio Nobel de literatura em 1946, sendo o último texto escrito por ele, e apresenta o “Jogo dos Avelórios”, constituído a partir de uma linguagem cifrada de que participam várias ciências e artes. Exige do jogador extensas pesquisas de referências e temas acadêmicos para realizar as jogadas, à semelhança da atividade do leitor da obra armeniana.

Dessa forma, este metapoema tematiza a metaleitura, pois, ao elogiar Alice, o eu lírico qualifica a capacidade que a personagem tem de fazer leituras profundas e inteligentes, procedimento esperado do leitor que se propõe a desbravar a poética de Arménio Vieira.

2.7 Fantasmas e fantasias do Brumário: o espaço da morte e a figuração do trânsito

É uma infâmia nascer para morrer não se
sabe quando nem onde.

Clarice Lispector

O livro **Fantasmas e fantasias do Brumário** busca alcançar o espaço limite quando se propõe a navegar por lugares fantasmagóricos e fantasiosos. O escritor o dedica, dentre outros, a Severino, personagem de **Morte e vida Severina**, do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, e a Pierre Menard, uma criação do escritor argentino Jorge Luis Borges.

É insistente o diálogo com a literatura em todo o projeto d’ **O Brumário**, e podemos, ao longo dessa leitura, verificar como o poeta cabo-verdiano explora o “fantasma” e a “fantasia” dentro de um *corpus* literário que elege para apresentar as suas reflexões. Sabemos que o autor do livro é alguém que encena, na sua poesia, o mundo fragmentado pelo tempo a corroer a vida. Em referência ao tema, faremos uma breve contextualização do tempo atual, a partir das reflexões do antropólogo

Marc Augé, em seu livro **O não-lugar**, que recupera a ideia de modernidade, observando que a mesma consiste “na presença do passado no presente que o ultrapassa e o reivindica (AUGÉ, 2015, p. 71).

Augé apresenta a essência da modernidade como um elemento recuperado do passado e atuante no presente e, mais do que isso, a presença do passado deve ser ultrapassada na medida em que não atua como memória do que foi, mas sim como um tempo a ser reivindicado e relido no presente. Destaca, ainda, a ideia de que autores representativos da modernidade permitiram-se ouvir a polifonia presente nesses espaços de tempo – do passado e do presente construído também com a reminiscência do passado – atentos para o espaço que ocupavam e que ainda poderiam ocupar. Essas lembranças “provêm de todos os tempos da existência, do imaginário e do passado histórico, e proliferam numa grande desordem, em torno de um segredo central” (AUGÉ, 2015, p. 72).

A obra de Arménio Vieira estabelece frequente diálogo com vozes literárias presentes em diversas culturas e tempos; a polifonia é, portanto, um recurso muito presente na sua poética, como temos demonstrado. Nos poemas, reconhecemos as marcas da polifonia que apresentam, tornando textos de outros espaços e épocas atualizados e relidos no tempo vivido pelo poeta, permitindo que aquelas vozes continuem ecoando no tempo. Vislumbra-se:

A possibilidade de uma polifonia onde o entrecruzamento virtualmente infinito dos destinos, atos, pensamentos e reminiscências podem basear-se numa marcha de baixo que soa as horas do dia terrestre e que marca o lugar que aí ocupava (que ainda poderia aí ocupar) o antigo ritual (AUGÉ, 2015, p. 71).

Tomamos a polifonia como reflexão inicial para a leitura desta obra, porque ela permite recuperar e atualizar o tempo vivido e experimentado na forma de linguagem pelo eu lírico, habitado por espaços de “fantasmas e fantasias”.

Arménio Vieira busca os “fantasmas” da literatura, sob a forma de personagens ou de criadores, para relacioná-los em rede, a partir da própria literatura, a um percurso histórico e poético do espaço habitado pela imaginação e pelos “fantasmas” ou “Outros” inseridos no seu discurso.

Segundo Augé, o escritor moderno convive com as “figuras pré-modernas da temporalidade” (AUGÉ, 2015, p. 72), revelando que não as esqueceu nem mesmo no momento de libertar-se delas. A evocação dos lugares e os ritmos do tempo

lembrados não podem ser apagados pela modernidade, que não os coloca num plano de evidência, mas os têm num segundo plano, como elementos que expressam a sua resistência no tempo: “Perduram como as palavras que os expressam e ainda os expressarão. A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tais como se fixam no espaço e na palavra” (AUGÉ, 2015, p. 72).

Para explicitar o tempo da modernidade, Augé recupera a poesia de Baudelaire, que, ao enxergar o surgimento da grande cidade e de um novo tempo que rejeita o ideal da tradição, reinventa o lugar da poesia e do próprio poeta. O ideal clássico da beleza não mais encontra lugar no tempo experimentado pelo escritor. É certo que o poeta francês percebe e sabe que o passado traz elementos que figuram como absolutos neste seu tempo, por isso busca compreender o que há de transitório e eterno na arte.

Ao examinarmos a poética de Arménio Vieira, encontramos marcas do passado que habitam o que chamamos de espaço dos “fantasmas”. Examinemos o poema “P.S.”:

A propósito do cometa (dis + astrum = má estrela), transcrevo a declaração do teólogo Martinho Lutero:

Os pagãos dizem que o cometa pode surgir devido a causas naturais, mas Deus não cria um único cometa que não pressagie uma calamidade certa.

Cabe perguntar: Como é que o monge, cá em baixo, conheceu os propósitos do Altíssimo?

Zaratustra, o super-homem, teve que ir à montanha. Mesmo assim, em vez de sabedoria, ele trouxe a loucura.

Nietzsche morreu em 1900, num manicômio em Weimar. Estou em crer que ele, caso pudesse decidir, tal como Sade, o Marquês, não aceitaria, por fobia ao eufemismo, morrer numa banal psiquiatria. Escolheria qualquer coisa parecida com o extinto Rilhafoles (VIEIRA, 2015, p. 19).

O poema organiza-se como um *post scriptum*, ou seja, aquilo que não foi dito anteriormente e precisa ser comunicado. O texto, nesse caso, apresenta-se como informação acrescentada. É frequente, na obra armeniana, o uso de citações, epígrafes, excertos de textos alheios e do próprio poeta, que os desloca de um livro para outro, estabelecendo intertextualidades. O *post scriptum* consiste em mais uma estratégia para esclarecer ao leitor os fantasmas que convivem com o eu lírico.

O texto apresenta dúvidas e suposições acerca da morte e do contexto em que a mesma se inscreve. Novamente, teremos discursos que se entrelaçam: o

bíblico e o poético. O escritor recupera a morte de Nietzsche para nos apresentar o espaço apartado da razão, que, no caso do filósofo, é habitado pela loucura e produz os fantasmas que habitam a “fantasia” acerca do que seja o fim da vida.

Ao apresentar um narrador ou um contador de histórias pensando sobre o destino do ilustre pensador, é observável o que essa narrativa-poema apresenta de preocupação com o destino e com a falta da razão em algum momento da vida.

A loucura habita o espaço do não-lugar. Nietzsche enlouqueceu e degradou-se nos últimos anos de vida, consumido por um estado de demência. O lugar identitário também é aquele que se representa pela memória e, ao perdê-la, o que resta é o escuro, um espaço imprevisível no qual não é possível reconhecer-se. Por que o “narrador” do texto supõe que o filósofo estaria melhor em Rilhafoles (um famoso manicômio português, que foi construído por um inglês para ser uma cadeia segura)? A “fobia ao eufemismo” pode ser a chave do poema: para que amenizar a morte ou torná-la algo menos assustador para alguém que pensou tão profundamente sobre a vida? Que lugar ocupar? O texto guarda outras informações que podem ser desveladas a partir da figura de Sade, o marquês devasso que morreu no Hospício de Charenton, depois de várias prisões.

Tal procedimento na obra de Arménio Vieira é muito recorrente: no texto, precisamos “descobrir” outros lugares e como os mesmos se relacionam, porque dessas relações nascerão as várias interpretações possíveis. Não se trata, portanto, de divagar com o eu lírico sobre o que seria melhor para o filósofo, mas sim de espreitar um mapa que fala sobre a vida e a morte sobre razão e loucura, sobre lugares e não-lugares.

O leitor acessa, dessa forma, a tragicidade que o poema contém ao descrever a vida acompanhada da sua porção de morte, instaurada no espaço habitado pela loucura; entretanto, o poeta ironiza e contesta o momento final da vida, construindo o projeto dos “fantasmas” e da “fantasia”, recuperando não só a morte, mas também a vida de escritores e personagens.

Ao dedicar o livro mais recente, dentre outros, “para todos os fantasmas, sobretudo Severino e Pierre Menard” – o primeiro uma personagem da obra **Morte e vida severina** (mais um brasileiro invisibilizado que terá o seu destino numa cova rasa), de João Cabral de Melo Neto, e o segundo a personagem da obra **Pierre Menard, autor do Quixote**, de Jorge Luis Borges –, é possível pensar as questões de autoria na literatura.

Podemos, assim, traçar o caminho dos fantasmas perseguidos pelo eu lírico e recuperar o percurso marcado pelo cânone ao compreender, inclusive, a historicidade do sistema literário numa amplitude que incorpora a filosofia, a política, as ciências e outras áreas do saber.

Interessa-nos observar os espaços que se configuram como não-lugar, como lugar do Outro, debruçando sobre o trânsito o nosso olhar, uma vez que o lugar do alheio é sempre o poético, destino da escritura ora estudada. O espaço que se apresenta no texto armeniano resulta, assim, num hipertexto, articulado a partir do cruzamento de múltiplas escrituras. O leitor, convidado a compreender os fragmentos, enxerga os deslocamentos e a nova composição gerada a partir da recolha daqueles fragmentos e do seu reposicionamento no poema.

Recuperamos, com Baudelaire, a figura do transeunte que, ao andar pela cidade, experimentava-a e compreendia-a, representando a modernidade atribuída ao lugar, ao poeta e à sua arte. Deslocamos, por ora, o conceito de *flâneur* do espaço da cidade parisiense para o espaço cabo-verdiano na figura do poeta Arménio Vieira, que transita pelo universo literário a fim de recolher a matéria da sua poesia, frequentando as bibliotecas, os arquivos, as coleções, para a recuperação da memória, tanto do objeto lido, como daquele que se forma a partir das leituras feitas por ele.

Os “fantasmas” e as “fantasias” a serem lidos nesta seção derivam da literatura e isso nos possibilita refletir acerca da imagem do poeta que, ao “flanar” por lugares poéticos, inscreve a figura do *flâneur* como um pedestre-leitor, transitando pelas páginas dos livros da grande biblioteca universal.

O objeto texto ou hipertextual, se tomarmos emprestadas do conceito de hipertexto as suas características, interessa à ficção pelo que empreende de rede e, no caso da pesquisa, constitui-se como instrumento capaz de auxiliar a nossa leitura, que enxerga na figura do escritor um exímio jogador, cujos recursos utilizados na composição dos poemas conduzem o leitor a diversos textos e discursos, revitalizando-os.

O leitor é convidado a ressignificar, a partir dos nós, a relação existente entre os textos articulados pelo poeta e, como num labirinto, instigado a encontrar as saídas. A cada decifração, o leitor é arremessado a outro texto com o qual terá de negociar, na busca de empreender um ou mais sentidos.

Tal como a cidade que aparecia aos olhos de Baudelaire, o poema-ilha-cidade-literatura surge aos nossos olhos como espaço de cruzamento, fantasma e

fantasia composto, inclusive, pela presença da prosa, desestabilizando as fronteiras dos gêneros textuais.

Notamos o trânsito nos poemas, não somente porque se movem aos olhos do leitor que busca as possíveis saídas, caminhando por outros textos, mas também pela sua tessitura, que se configura a partir de outros textos e das releituras feitas pelo poeta, nas quais tudo pode ser deslocado ou desconstruído mediante as dúvidas e descrenças experimentadas pelo eu lírico.

A poética de Arménio Vieira parece reivindicar a ambivalência da vida, agora no espaço fantasioso e fantasmagórico habitado por sujeitos literários. Dentro e fora da ilha, o escritor elabora o poema, pronto para ser desviado no ato da leitura, buscando o espaço do Outro, denotando a sua pluralidade, reconstituindo a vida e o temor da morte.

O livro **Fantasmas e fantasias do Brumário** apresenta uma série de textos em que o eu lírico questiona acontecimentos literários, científicos e religiosos. As perguntas giram acerca de fatos ocorridos com escritores e personagens, marcados pela inquietação do eu lírico, que supõe situações que não são aquelas registradas na biografia consagrada daquelas entidades, cruzando informações e fatos no tempo e no espaço artístico. Notamos o desejo de validar as obras e os escritores eleitos, movendo-os no tempo e no espaço para reposicioná-los no tabuleiro-palco da elaboração de uma nova jogada, bem como de trazer à cena eventos sociais e políticos que marcaram o contexto em que Arménio Vieira habita.

Examinemos o poema a seguir a fim de refletir sobre a metáfora da flor e das leituras que ela supõe, retomando o conceito de hipertexto, por meio do qual, ao acionarmos (“cliquarmos”) uma palavra ou frase, seremos guiados a espaços históricos do texto:

O cravo é uma flor cujo lugar verdadeiro não é a lapela mas o coração.
 Tanto mais que este órgão, conquanto de si mesmo inconsciente, qual se fosse uma pêra (no entanto vivo e batendo) é, de entre os inúmeros símbolos, incluindo o peixe e a balança, o melhor. Quem se lembra de uma guerra havida entre as duas Rosas?
 Será que um par de cravos andou também a brigar?

Cidade da Praia, 25/Abril/2014

(VIEIRA, 2015, p. 31).

O poema se abre apontando o lugar apropriado para o cravo: o coração. O que nos interessa agora é pensar a questão do deslocamento. O cravo, para o poeta, não é um objeto decorativo, mas um signo que merece estar associado ao coração, porque, juntamente com o peixe e a balança, constitui um símbolo.

O texto parece não anunciar grande dificuldade para o leitor até que ele se depare com a parte final, quando mais uma vez precisará tecer, no espaço que o poema se inscreve, os significados para o cravo e a rosa.

Fica claro que o eu lírico presente no texto refere-se a eventos históricos, sendo que o primeiro deles trata da guerra civil pela conquista do trono inglês, acontecida entre 1453 e 1485, na qual se enfrentaram a família real de Lancaster, cujo brasão possui uma rosa vermelha, e a de York, que traz no seu brasão uma rosa branca. Além dessa acepção, há a possibilidade de o cravo ser uma metáfora da Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal, no dia 25 de abril de 1974, que depôs o Regime ditatorial do Estado Novo, em vigor desde 1933, iniciando um processo que implantaria um regime democrático com orientação socialista.

Como o texto armeniano se reporta quase sempre ao universo literário, arriscamo-nos a ler a pergunta que o poema apresenta “clitando” outro *link*, que nos direciona ao teatro shakespeariano e à peça Ricardo III, em que a disputa pelo trono da Inglaterra, ocorrida entre 1455 e 1485, é narrada no final da Guerra das Rosas Guerra das Rosas ou Guerra das Duas Rosas (uma série de lutas dinásticas pelo trono da Inglaterra, ocorridas ao longo de trinta anos de forma intermitente, durante os reinados de Henrique VI, Eduardo IV e Ricardo II). A peça retrata a ambição e a imoralidade para se alcançar o trono. Ricardo, Duque de Gloucester, retratado como um vilão repleto de ressentimento e ódio elimina seus adversários, trai seus familiares e casa-se por interesse.

O poema impõe ao leitor a busca do poético, mesmo que pareça direcionar-se a um relato histórico. Esse procedimento autoral nos oferece uma leitura que demanda pesquisa e certo estranhamento causado pela incerteza na produção de sentidos, dilema característico da obra armeniana no que se refere ao conceito de obra aberta. Afinal, de que cravos o poema trata? Novamente, o leitor-jogador precisa abandonar o conhecido e aventurar-se por caminhos inusitados³⁴, “clitar” outros *links*: perder-se no labirinto, no desejo de encontrar alguma saída, do

³⁴ Uma leitura lúdica, por exemplo, remete à música infantil de domínio público “O cravo e a rosa”.

contrário, não se aproximará dos sentidos do poema. Neste momento, caminham juntamente texto e leitor.

Retomando o espaço destinado à figura do escritor e, agora, ao valor da sua arte, transportamo-nos, a seguir, a um poema que coincide com um dado biográfico do cabo-verdiano, galardoado com o Prêmio Camões, importante reconhecimento ao poeta e ao sistema literário de Cabo Verde. O poema “Filosofia das paixões” demonstra a reflexão que o eu lírico faz acerca do valor de uma premiação. Descreve as paixões, segundo o pensamento do filósofo alemão Schopenhauer, que assim as divide: o dinheiro, a honra e o poder. Vejamos qual é o lugar que o poeta destina à homenagem:

FILOSOFIA DAS PAIXÕES

(MONÓLOGO DE UM CONDE AO SER CONDECORADO)

A propósito das paixões (não sei se da alma ou do soma) houve um alemão, mui sabedor, um notável pensador, que em três a dividiu: o dinheiro, a honra e o poder – assim as tripartiu.

A primeira e a terceira quase sempre se acertam – de mãos dadas, passeando; entre a valsa e o tango enlaçadas, deslizam, rodopiam.

No que toca à segunda, há quem preze as medalhas.

Será que tais infantes, presos ao xaile da vaidade, não sabem que o oiro apostado às comendas pesa tanto como o bronze?

Para concluir, é bom lembrar que Shakespeare, um dos cínicos da História, escreveu que o oiro é a matéria de que os sonhos são feitos (VIEIRA, 2015, p. 34).

O monólogo do sujeito que é condecorado (que coincide com o apelido recebido por Arménio Vieira entre seus pares: Conde) aponta para a validação da medalha, mas não como um objeto que resulta em valor monetário, em que pese o argumento de que a medalha de ouro tem peso semelhante à de bronze. Com Shakespeare, o eu lírico reflete sobre a matéria de que os sonhos são feitos e, nesse caso, o ouro é a matéria da qual o poema se ergue; entretanto, ao se referir ao escritor inglês como “cínico”, o poema abre mais uma porta para o leitor, que precisará mergulhar num outro espaço (se considerarmos que, no início do texto, evocou-se um filósofo “alemão mui sabedor”, Schopenhauer).

A ambiguidade é própria da linguagem poética; contudo, na poética de Arménio Vieira, ao invés de estabelecer-se nas imagens, oferece-se como caminho que precisa ser percorrido a fim de encontrar o mapa que nos dê a chave de

compreensão do texto. O poema aponta inúmeras possibilidades e o leitor, para acessá-las, deverá partir em busca de um espaço desconhecido (ou pouco visitado) e nele transitar.

Como já foi dito, o livro questiona a morte de algumas personalidades ilustres, desdobrando-se também pela arte produzida por elas. Propõe uma viagem pelo caminho vivido por tantos escritores e personagens no momento final de suas vidas e, com isso, arremessa o leitor para um espaço que é de vida e de morte além de literário.

As vozes presentes na biblioteca contida no texto armeniano direcionam o leitor aos vários *hiperlinks* que precisam ser acessados para a produção de sentidos. O texto oferece os caminhos labirínticos que o leitor percorrerá juntamente com o eu lírico, que precisa perder-se no espaço, em busca do poema que, ao girar sobre si mesmo, retorna ao poético e à literatura. O *flâneur*, que ora transita pela poesia de Emily Dickinson, segue refletindo a respeito da morte:

EMILY DICKINSON

Do Vazio ao Vazio.
Do mundo à derradeira escuridão?

Da tua Cidade ao Infinito
(Tão vazio quem nem chega
A ser Inferno, Limbo ou Paraíso?)

Da tua casa a Deus,
Que, por ser Deus,
Cega os meus olhos
E faz calar a minha boca?

Da tua cama à Morte,
O Ponto Ómega
De todos os desesperos?
(VIEIRA, 2015, p. 45)

É relevante que o tema da morte, como observamos, seja frequente no espaço de fantasmas e fantasias. O eu lírico ocupa-se de pensá-la num movimento crescente do início ao fim do livro, apresentando um questionamento profundo a partir de personagens, escritores e outras personalidades, construindo para o leitor um caminho que apresenta o “ponto ómega” de todo o desespero. O espaço da morte, o lugar desconhecido que infringe medo e desespero, é a matéria que

desenha os textos e, de certa forma, lança um pouco de morte sobre a vida, na medida em que tantos fantasmas são postos em cena.

Emily Dickinson é mais uma eleita por Arménio e podemos refletir o motivo pelo qual foi escolhida. Se reunirmos a biografia desses fantasmas, veremos que constituem personalidades que deixaram um legado valioso, porém tiveram vidas muito conturbadas, solitárias, marcadas por grandes sofrimentos. Emily foi uma escritora além do seu tempo (como geralmente são os poetas) e fez da sua poética um espaço revelador dos seus anseios e da complexidade humana. Dentre os seus temas preferidos, sobressaía a morte.

O procedimento autoral armeniano, desta forma, provoca uma leitura que se desdobra e, no desdobramento, residem os vãos que devem ser preenchidos pelo leitor. Este, ao localizá-los, adentra o espaço poético da morte, primeiramente a partir do eu lírico construído por Arménio, que se abre para os poemas de Emily Dickinson, para a morte da escritora e, por sua vez, para as mortes que ela elaborou esteticamente. Reverbera, no poema, a potência da falta e do temor suscitado pela morte.

O escritor, flanando pelas leituras que se dispõe a experimentar, ajusta-se ao mundo fragmentado, descontínuo em que vive, no qual a velocidade dos acontecimentos e a presença da tecnologia alteram a forma de habitar os espaços: transita como leitor erudito pela Biblioteca de Babel, como apontava Jorge Luis Borges, espaço de compilação onde (e de onde) as veredas se bifurcam. O eu lírico presente no texto que seguimos apresentando, consciente dos *hiperlinks*, num raro momento de condução, orienta o seu leitor:

**LEGENDA PARA O RETRATO DE UM DUO DE FAQUIRES, DOS
QUAIS O MAGO DE STRATFORD NÃO DEVE TER TIDO
CONHECIMENTO, VISTO QUE O *IMPÉRIO* DOS BROOKS E
KIPLINGS INDA ERA UM OVO NO VENTRE DE ISABEL.**

Lear, um dos reis loucos de Shakespeare, repousa numa cama de pregos, tentando, pelo transe, sobrepor-se à dor que o vai atormentando após a morte de Cordélia.

Hamlet, o supremo encenador de todas as tragédias, enterra-se numa rua em Calcutá, de modo a cegar perante o funeral da branca e doída Ofélia.

Se em tal cenário lugar houvesse para mais um faquir, quem o roubaria a Sir John Falstaff?

Neste mundo, quiçá no outro, nem tudo é tragédia, felizmente.

Nota: O copyright não permite a utilização de fotografia pelo que te remeto ao texto anterior (VIEIRA, 2015, p. 70).

A “legenda” fornece uma chave múltipla que cruza história, geografia política, cinema e literatura, possibilitando ao leitor navegar numa rede de *hiperlinks* que lhe proporcionam acesso aos sentidos rizomáticos do poema.

O “cenário” é a “Índia Britânica, com sua capital Calcutá, fundada em 1690, pela Companhia das Índias Orientais, criado, por sua vez, pela Rainha Isabel I (ou Elizabeth), em 1600. O “império” é a coroa britânica, terra natal de William Shakespeare, o “mago de Stratford” (natural de Stratford-upon-Avon, 1564-1616), e de Rudyard Kipling (também escritor, natural da Índia britânica). Richard Brooks (produtor, diretor e roteirista estadunidense) traz à cena o romance adaptado **Lord Jim** (em 1965), original de Joseph Conrad, escritor e marinheiro do império britânico, lançado em série (1899-1900).

Os caminhos se vão bifurcando, perpassando tempos: o de Shakespeare (contemporâneo de Isabel I), o de Kipling (1865-1936) e o Brooks (1912-1992). Em tal perspectiva, o “Império dos Brooks e Kiplings inda era um ovo no ventre de Isabel” (1533-1603).

Nesse contexto, o trágico e o cômico também se unirão, provocando uma abertura ou entropia quanto aos sentidos da vida e da morte. As personagens trágicas de Shakespeare (Rei Lear e Hamlet, Cordélia e Ofélia) habitarão uma Índia de faquires, desafiando a dor e a morte com grande probabilidade de terem como companheiro outro faquir: Falstaff, personagem irônica de várias peças do dramaturgo britânico, que se recusa a levar qualquer coisa a sério, provocando reflexões sobre a vida e a morte.

O poeta escolhe *Sir John Falstaff*, personagem fanfarrona e boêmia, presente em peças como, por exemplo, **Henrique V**, **Henrique IV** e **As alegres comadres de Windsor**, diferente dos trágicos **Hamlet** e **Rei Lear**, para estabelecer a tensão entre o trágico e o cômico e entre espaços que se relacionam na ambivalência do texto armeniano.

A dor, poeticamente recriada no texto do poeta cabo-verdiano, é fruto do sofrimento que habita inúmeras personagens que a literatura mundial vem registrando ao longo dos tempos. É na literatura que o escritor recolhe a morte da qual deseja afastar-se e para isso a recompõe, ironicamente, em tensão com outro mundo que imagina não ser de sofrimento.

Como a literatura é o espaço por onde o escritor transita para escrever a sua poética, ora de dentro, ora de fora dela, mas sempre no seu âmbito, tocando-a, sentindo-a, recriando-a, considerando o que ela apresenta de humano e desumano, direcionamos o leitor desse texto para outro, de Italo Calvino, que apreciava e descrevia espaços poéticos, para saber o que pode, segundo ele, ensinar a literatura:

As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprio, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, [que] será aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente (CALVINO, 2009, p.18).

Finalizando o percurso que busca examinar o espaço da morte construído no trânsito da própria literatura, que, ao se mover no ato da leitura, registra, na poética armeniana, o resíduo do tempo ido e a sua validade no tempo vivido pelo poeta, ainda sobre a imagem do escritor, concluímos a nossa incursão com um poema que nomeia poetas eleitos por Arménio Vieira, bem como a si próprio, partindo dos paradoxos da História:

O general Henri-Philippe Pétain, o herói e salvador dos franceses em Verdun (a mais cruenta das batalhas da Grande Guerra de 14), seria, cinco lustros depois, lembrado tristemente como o vergonhoso chefe do governo de Vichy, às ordens do Führer Adolf Hitler. Tal destino paradoxal parece-me (num dos meus momentos de louca chocarrice) tão misterioso quanto Jorge Luis Borges chamar-se *Isidoro*, ou, de igual modo, eu chamar-me *Adroaldo*. Pior ainda é *Basoalto*, um epíteto a sugerir uma rija e rude pedra. Não é nome que se ponha a um menino destinado a ser poeta. *Neruda* calha bem e soa melhor (VIEIRA, 2015, p. 129).

O texto traz dados biográficos pertinentes à nossa reflexão. O poeta discorre a respeito do significado dos nomes e elege alguns, pouco comuns, para comparar ao seu de nascimento (Adroaldo), tais como Isidoro (Borges) e Basoalto (Neruda), nomes e sobrenomes que, segundo a reflexão do poema, não deveriam ser dados à poesia. A fim de exemplificar e explicar cita Basoalto, o sobrenome de Pablo Neruda, e questiona como pode um poeta ser representado por uma pedra “rija” e

“rude”? A leitura do poeta como um ser móvel, flutuante, fraturado e descontínuo parece subjacente no campo significativo.

Verificamos, assim, que o espaço do Outro é constante na poética de Arménio Vieira, muitas vezes como símbolo de lugares que representam a literatura canônica, possibilitando ao poeta acessar uma multiplicidade de informações e projetos estéticos e compartilhá-los com o leitor.

Uma imagem faz-se presente no momento em que a leitura finda. Trata-se da cena de uma canoa dentro de um rio, presente no conto “A terceira margem do rio”, do escritor brasileiro Guimarães Rosa, em que um filho (narrador do conto) informa ao leitor o fato de que seu pai mandou fazer para si uma canoa e, sem alarde, foi viver nela, no meio do rio. Essa margem, a terceira, inquietante, configura-se como um espaço que nos escapa. Que margem é essa e o que ela representa? A vida? A busca? A fuga? Só habitando esse espaço é possível significá-lo; incompreendido na sua totalidade, cabe nele tanto sentido...

Poderíamos nos arriscar a entender esse espaço entre uma margem e outra como o lugar de onde brotam os vãos que precisam ser preenchidos com significados no ato da leitura. Arménio Vieira, no interior da sua poética, cria o barco e alerta o leitor sobre a desorientação possível; entretanto, mesmo que não anuncie os instrumentos para se chegar a experimentar o significado de estar entre uma margem e outra, deixa as marcas das suas leituras, oferece ao seu leitor o espaço da terceira margem, que precisa ser experimentado, sem o desejo de atingir uma margem ou a outra, mas percebendo que é no caminho que a realidade se dispõe. Sendo assim, elabora uma escritura que tem como destino caminhar e, ao lançar-se em tantos espaços diferentes, em lugares reconhecidos e outros imprevisíveis, constrói a canoa que nos abrigará durante o percurso.

O capítulo, em suma, tentou aproximar-se dos espaços poéticos projetados nos textos de Arménio Vieira e, para cada um deles, dirigimos o nosso olhar a fim de velejar, trafegar, caminhar, enfim, transitar pelos poemas, no desejo de nos aproximarmos dessa terceira margem que se dispõe para o leitor como desafio e experiência estética; afinal, o texto apresenta-se de forma fragmentada, agregando espaços e projetos literários que pertencem a outros universos (fantasmas), a lugares que são nossos e a outros que precisamos adentrar como visitantes, tateando-os, deslizando, como nas palavras do narrador de Guimarães Rosa: “eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1988, p. 32).

CAPÍTULO 3

POEMA, POETA E LEITOR: DO LABIRINTO AO RIZOMA

3.1 O jogo e a literatura

Assim passava dias inteiros a compor e a recompor o meu quebra-cabeça, imaginava novas regras do jogo, traçava centenas de esquemas, em quadrado, em losango, em estrela, mas sempre havia cartas essenciais que permaneciam fora e cartas supérfluas que ficavam no meio, e os esquemas se tornaram tão complicados (adquirindo às vezes até mesmo uma terceira dimensão, tornando-se cubos e poliedros) que eu próprio acabava me perdendo neles.

Italo Calvino

O jogo sempre fez parte da vida e constitui-se para o homem como um elemento que o ajuda a compreender a si mesmo como também aos fenômenos que o cercam, pois se aprende enquanto se joga, seja sobre regras ou sobre jogadores. Decifrar os enigmas da natureza, do céu e da terra sempre foi uma constante na existência humana.

A origem do jogo é pré-histórica e está enraizada nos costumes e ritos antigos e atuais que envolvem o homem, basta observarmos a quantidade de pessoas que buscam respostas para suas vidas embaralhando as cartas e depositando na resposta de cada uma toda a sua crença. O que antes era a tarefa dos deuses responderem, por intermédio do oráculo, hoje é da cartomancia e de outros jogos de adivinhação, já que os dados e as roletas ditando a sorte ou o azar revelam o desejo que o homem sempre teve de compreender o passado, alterar o presente e decifrar o futuro.

A palavra jogo deriva do latim *jocue* significa gracejo, zombaria e está relacionada com qualquer atividade lúdica determinada por um sistema de regras no qual há a presença de alguém que ganha e de outro que perde, podendo também

ser encarado como passatempo ou comportamento com vistas a obter lucro ou vantagem sobre alguém.

Johan Huizinga, na obra **Homo Ludens**, afirma que o jogo é uma atividade lúdica, com duas funções básicas: a competição e a representação. Assim o caracteriza:

[...] numa actividade livre, conscientemente exterior à vida «normal», um aspecto «não sério» e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma actividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras (HUIZINGA, 2014, p. 16).

Por outro lado, Roger Caillois, outro estudioso do jogo, também o vê como uma atividade lúdica, com sua origem na cultura, diferentemente de Huizinga, que a define como anterior à cultura. Segundo Caillois, o jogo apresenta quatro funções básicas, descritas como *Agôn* (a competição), *Alea* (jogos de azar), *Mimicry* (simulacro) e *Ilinx* (vertigem). A definição do *agôn* é assim descrita:

O interesse do jogo é, para cada um dos concorrentes, o desejo de ver reconhecida a sua excelência num determinado domínio. É a razão pela qual a sua prática do *agôn* supõe uma atenção persistente, um treino apropriado, esforços assíduos e vontade de vencer. Implica disciplina e perseverança. Abandona o campeão aos seus próprios recursos, incita-o a tirar deles o melhor proveito possível, obriga-o, finalmente, a servir-se deles com lealdade e dentro de limites fixados que, sendo iguais para todos, acabam, em contrapartida, por tornar indiscutível a superioridade do vencedor. O *agôn* apresenta-se como a forma pura do mérito pessoal e serve para o manifestar (CAILLOIS, 1990, p. 35).

Na categoria *agôn*, interessa a competição, por isso os jogadores se confrontam, e o vencedor tem a sua superioridade reconhecida em detrimento ao antagonista, posto que “a finalidade dos antagonistas não é a de causar um estrago sério no seu adversário, mas sim a de demonstrar a sua própria superioridade” (CALLOIS, 1990, p. 36). Como exemplo de jogos que têm o *agôn* como caráter predominante, destacamos as corridas esportivas, os jogos de xadrez, as lutas de boxe, dentre outros.

Se o *agôn* destaca o aspecto competitivo e põe em relevo as qualidades dos jogadores, o conceito de *alea* refere-se à condição determinada pelo “destino”, não

dependendo do jogador a vitória. *Alea* designa os jogos contrários ao agôn, pois não depende do mérito de quem joga, mas baseia-se “numa decisão que não depende do jogador e na qual ele não poderia ter a menor das participações: trata-se mais de vencer o destino do que um adversário” (CALLOIS, 1990, p. 36). Os jogos da loteria, cara ou coroa e os de roleta são exemplos ilustrativos da *alea*, cuja característica:

[...] nega o trabalho, a paciência, a habilidade e a qualificação; elimina o valor profissional, a regularidade, o treino. Acaba por abolir num ápice os resultados acumulados. É uma desgraça total ou então uma graça absoluta. Proporciona ao jogador com sorte muitíssimo mais do que ele poderia encontrar numa vida de trabalho, disciplina e fadiga. Surge como uma insolente e soberana zombaria do mérito [...] na *alea*, conta com tudo, com o mais ligeiro indício, com a mínima particularidade exterior, que ele encara logo como um sinal ou um aviso, com cada singularidade detectada com tudo, em suma, excepto com ele próprio. O agôn reivindica a responsabilidade individual, a *alea* a demissão da vontade, uma entrega ao destino (CALLOIS, 1990, p. 27).

O terceiro aspecto nomeado por Caillois refere-se ao simulacro, *mimicry*, que corresponde à ilusão e ao imaginário:

O jogo pode consistir não na realização de uma atividade ou na assunção de um destino num lugar fictício, mas sobretudo na encarnação de um personagem ilusório e na adoção do respectivo comportamento [...] uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no fato de o sujeito jogar a crer, a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, disfarça, despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir outra (CALLOIS, 1990, p. 41).

Por fim, o quarto elemento intitulado *ilinx*, pode ser exemplificado a partir das brincadeiras infantis, como aquelas em que as crianças rodopiam rapidamente até atingirem um estado de transe ou de estonteamento, sendo esta sensação procurada como uma finalidade em si mesma. O *ilinx*:

[...] associa aqueles que assentam na busca da vertigem e que consistem numa tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúcida uma espécie de voluptuoso pânico. Em todos os casos do *ilinx*, trata-se de atingir uma espécie de espasmo, de transe ou de estonteamento que desvanece a realidade com uma imensa brusquidão (CALLOIS, 1990, p. 43).

O jogo é carregado do elemento surpresa, em qualquer modalidade, por isso, todo jogador considera o desconhecido e surpreendente como a parte mais esperada de todo jogo. Nenhum jogador interessa-se por um jogo cujo resultado é manipulado ou sabido anteriormente pelos jogadores:

Não se joga quando se tem a certeza de ganhar. O prazer do jogo e o risco de perder são inseparáveis. Sempre que a reflexão combinatória (aquilo em que consiste a ciência dos jogos) formula a teoria para uma situação, o interesse de jogar desaparece juntamente com a incerteza dos resultados (CALLOIS, 1990, p. 200).

A linguagem também está presente no jogo, integrante da poesia, do pensamento, do discurso e da própria competição; por isso, este capítulo tem como objetivo demonstrar, por intermédio da análise dos poemas selecionados, a presença marcante do jogo como temática e como estratégia escritural na obra poética, objeto da pesquisa. Esclarecemos, entretanto, que o que nomeamos estratégia engloba procedimentos recorrentes na elaboração dos poemas.

O percurso ora traçado buscou elementos que de certa forma pudessem fazer eco às inquietações da pesquisa e circunscrever um espaço propício para se pensar a escritura armeniana e a importância do jogo na sua produção artística, bem como do caráter labiríntico e rizomático que ela adota.

Para se compreender a associação que se faz do jogo com a poesia, refletiremos acerca do mesmo a partir das contribuições de estudiosos que, ao longo do tempo, investigaram a sua importância nas diversas culturas e da sua função nas relações pessoais e sociais, bem como a sua relação com o ato de escrever poemas.

Na obra **Homo Lumens** (2014), Huizinga revela a antiga relação entre o jogo e a poesia e, ao pesquisar a origem desta nas sociedades mais antigas, demonstra que o jogo sempre fez parte das mesmas, destacando as presenças da função litúrgica e da diversão nos diversos rituais vividos pelas sociedades observadas:

Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão (HUIZINGA, 2014, p. 143).

Giorgio Agamben aprofunda a tese de Huizinga, no que se refere ao caráter sagrado inicial do jogo:

A maior parte dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sagradas, de rituais e de práticas divinatórias que pertenciam, outrora, à esfera religiosa em sentido lato. A brincadeira de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar são derivados de práticas oraculares, o pião e o tabuleiro de xadrez eram instrumentos divinatórios (AGAMBEN, 2007, p. 66-67).

Para Agamben, o termo *religio*, como derivado de *religare* (aquilo que une o humano e o divino), não procede, porque a palavra *religio* deriva, de fato, do termo *relegere*, que tem como significado “a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o reler) perante as formas e as fórmulas” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Nesta leitura, religião é exatamente aquilo que separa e afirma a distinção entre o mundo divino e humano.

Neste sentido, o jogo é uma forma de burlar a separação entre o sagrado e o humano, convertendo-se numa das formas de restituir o sagrado ao humano.

Quanto à função do jogo, Hans-George Gadamer aponta para a sua relação não utilitária e, tal como a literatura, ao suspender esta função, permite a subjetivação do ser e a experiência lúdica:

Para quem joga, o jogo não é uma questão séria, e é por isso mesmo que se joga. Podemos, a partir disso, procurar determinar o conceito de jogo. O mero jogo não é sério. [...] O que é importante é que se coloque no próprio jogo uma seriedade própria, até mesmo sagrada. E, não obstante, não desaparecem simplesmente no comportamento lúdico todas as relações-fins, que determinam a existência (Dasein) atuante e cuidadosa, mas, de uma forma muito peculiar, permanecem em suspenso (GADAMER, 1999, p. 174).

Sobre a função do poeta, Huizinga apresenta uma ideia que prevalece até os dias atuais: a de que o poeta ocupa um espaço lúdico que pode ser comunicado a outra espacialidade também disponível para o jogo, já que este reside no espírito humano. Para ele, “a *poíesis* é uma função lúdica” e habita uma região do ser que não estabelece relações de lógica e causalidade; entretanto, trata-se de uma função que envolve seriedade e elevação do humano:

E, na realidade, a *poíesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito. Num mundo próprio para ela criado pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão

ligadas por relações diferentes da lógica de causalidade (HUIZINGA, 2014, p. 133).

A linguagem e a forma de operar num espaço que não tem aderência ao comum e ao corriqueiro atua numa outra frequência, desarticulada da linearidade:

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso (HUIZINGA, 2014, p. 133).

Na mesma região vive o poeta, num tempo-espaço que se articula com a vida, buscando, por meio do jogo e da poesia, escapar do que nela aprisiona. Para compreender a relação que o jogo poético instaura entre leitor e escritura, tomamos como exemplo a sabedoria da criança quando descobre o mundo e, com espanto, toca a natureza de tudo que a cerca. Para o adulto, é impossível experimentar a mesma sensação, porque já a conheceu; no entanto, o jogo, como elemento lúdico, pode promover uma emoção, um susto, uma surpresa, já que é imprevisível.

Tal como o simulacro de que fala Callois (1990, p. 41) quando se refere ao princípio da *mimicry*, no qual o jogador finge ser outra pessoa, o poeta é alguém que inscreve a ficcionalização de um “eu lírico” capaz de encarnar tantos outros e de espantar-se com o jogo que se vai arquitetando diante de sua escritura, despojando-se de si, para ser temporariamente outro(s). Relembramos, aqui, a obra de Fernando Pessoa, que foi muitos, desdobrando-se.

A literatura, nesta senda, constitui-se como jogo, cujas palavras transformadas em dados, cartas e enigmas oferecem-se como objetos a serem lidos e jogados, ideia corroborada por Italo Calvino:

A literatura é, sim, jogo combinatório, que segue as possibilidades implícitas em seu próprio material, independentemente da personalidade do poeta, mas é um jogo que, a certa altura, vê-se investido de um significado inesperado, não objetivo, parte daquele mesmo nível linguístico pelo qual nos movíamos, mas que deslizou de outro plano, o bastante para pôr em jogo alguma coisa que, em outro plano, importa muito ao autor ou à sociedade a que ele pertence (CALVINO, 2009, p. 211).

A linguagem poética instaura o jogo e inscreve a figura do jogador, permitindo que o leitor estabeleça associações e construa significado para as ações simbolicamente engendradas no texto ao mesmo tempo em que promove um encontro com o ser, já que a memória, guardiã da história e dos sentimentos, pode ser ativada no ato de jogar, deixando vir à tona algo que o olhar atento do leitor recolhe, surpreendendo-o tal como numa partida de xadrez, na qual o mover de uma peça pode promover um *insight* para outras jogadas.

Se a emoção do já descoberto e experimentado, configurada na memória, pode ser acionada pelo jogo que o poema instaura, é no ato da leitura que a experiência acontece, e para que o encontro ocorra é preciso que o jogador-leitor participe ativamente da leitura, convertendo-se no coautor do texto, pois é a partir da biblioteca interna que este é acessado.

Observamos também que não é somente pela memória ou pela sensação que o leitor interage com o texto literário armeniano, mas também por intermédio de um saber que demanda conhecimentos de várias áreas e da complexidade inerente ao século XXI, marcado por tanta informação e liquidez.

Quando o jogo poético se instaura para o leitor e o surpreende com as jogadas do adversário é o momento em que memória, saber e história encontram-se e cada jogador decide quais instrumentos utilizar para vencer ou seguir no jogo.

No caso da poética de Arménio Vieira, a experiência pode ser vivida de diversas maneiras, já que o jogador/leitor é arremessado para os espaços brancos e pretos do tabuleiro numa movimentação que busca em cada jogo uma nova chance de continuar. Vencer o jogo é conhecer o poema que se move e que se desvela em várias camadas e encontrar um sentido para o poema-jogo é só mais um passo no tabuleiro, pois desse movimento nascerá outro sentido a ser buscado.

O jogo e o poema configuram-se como espaços de descobertas que acontecem enquanto o jogador não desistir da partida, e as leituras e jogadas inscritas demandam um leitor perspicaz e mais atento ao jogo do que ao desejo de ganhar. É certo que a vitória é a garantia de permanência, mas é no ato de jogar que reside a potência, pois perdedor e vencedor voltam a se enfrentar. A duração do jogo depende da resistência do jogador, considerando que a cada jogada uma nova leitura se apresenta.

A linguagem também faz uso de um dispositivo combinatório da palavra, instrumento que permite ao homem comunicar a vida e a arte; por isso, “no ato de

conferir expressão à vida, o homem cria um segundo mundo, um mundo poético contíguo ao mundo da natureza” (HUIZINGA, 2014, p. 133).

Outro filósofo que pode nos ajudar a refletir a respeito do jogo no que se refere à estética é Friedrich Schiller (2002, p. 79), que enxerga neste uma forma muito particular de experiência sensorial, permitindo, inclusive, explicar o caráter da arte. Para ele, o jogo é mais do que uma ocupação sem maiores consequências.

Se, para Huizinga, o elemento lúdico do jogo é inerente ao homem e ao fazer poético, para Schiller (2002, p. 78), o homem depende do impulso lúdico para alcançar a completude, e para isso precisa aliar a qualidade sensorial e racional, transpondo, assim, a oposição sensibilidade e racionalidade.

Schiller afirma que “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga” (SCHILLER, 2002, p. 80). Para compreender essa sentença, precisamos considerar a diferença estabelecida entre os impulsos e seus objetos.

Na carta XV de **A educação estética do homem** (SCHILLER, 2002, p. 80), o filósofo nomeia três impulsos e os descreve da seguinte forma: o impulso sensível, ligado à percepção sensorial, tendo como objeto a vida; o impulso formal, vinculado ao pensamento, à abstração, à ideia, à razão, tendo como objeto a forma; por último, o impulso lúdico, “um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por beleza” (SCHILLER, 2002, p. 78), sendo seu objeto a forma viva.

O impulso lúdico é aquele que aglutina o formal e o sensível, já que “apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade” (SCHILLER, p. 78-79).

Nesta senda, o jogo seria o elemento responsável pelo encontro com a beleza e ao mesmo tempo lugar de experiência e criação estética, exterior ao tempo cronológico, mas por ele permeado.

O ato de jogar ocupa um espaço-tempo muito singular, desvinculado da realidade, situado no tempo contíguo e põe em funcionamento outro tipo de regulação, pertencente ao próprio jogo e à sua duração; por conseguinte, as estratégias impactam o leitor, de modo que o efeito do jogo/leitura passa a ser imprevisível, pois o percurso se apresenta labirinticamente, instituído a partir do impulso lúdico.

Refletir acerca do posicionamento do leitor e da sua interação com o texto não é o centro do nosso trabalho, mas não podemos desprezá-lo totalmente, já que o leitor é um dos jogadores e, por isso, compreender de que forma o jogador-escritor arma as suas jogadas e de que maneira o jogador-leitor pode entrar no jogo está no horizonte da pesquisa.

Buscamos, assim, elementos para acessar a poética e não para explicá-la, sem ilusões acerca de receitas e “modos de ler”, uma vez que o percurso da pesquisa tem revelado a necessidade de se ler os poemas com abertura: é dessa forma que o texto se multiplica e se expande aos olhos do leitor. Aceitar o risco é o primeiro passo, e este capítulo tem como alvo entender como se joga quando se tem como parceiro o poeta Arménio Vieira.

Inicialmente, destacamos o quão rizomática e labiríntica pode ser a compreensão da poética em questão, desorientando o leitor e dificultando as leituras. Por isso, identificamos no aprendizado do jogo a estratégia para ler os poemas, considerando que aprender a jogar é sinônimo de aprender a ler.

O leitor deve compreender a especificidade de cada partida e considerar que, no ato da leitura, interpretar, pesquisar, decifrar e aceitar a vertigem que os deslocamentos no texto propõem são etapas a serem vencidas.

Dessa forma, ao olhar para a temática e para as estratégias em que tornamos poemas partidas de um jogo insistentemente jogado, observamos os jogadores, e é na presença do jogador-escritor que ora detemos a nossa atenção, pois é dela que derivam as jogadas que tentamos apreender a fim de seguir no jogo.

O escritor, consciente do ato de jogar, propõe a partida e reconhecemos, inicialmente, um procedimento recorrente na elaboração do poema-jogo: a intertextualidade. Já refletimos acerca da presença da mesma na poética armeniana; entretanto, agora cabe verificar os efeitos que a referida escolha provoca quando adotamos a perspectiva do jogo:

Qual pêndulo desse antiquíssimo
relógio que o divino Cronos
ofertara à Parca

Oscilo entre o azul e o oiro
tal se Newton, entre a luneta
e o prisma, buscasse a remota,
inominada estrela.

Exausto e perdido, avanço e recuo,
entre o verde e o rubro

Por fim me quedo num solitário
anil, negro alfil ou caracol
em sua erbúnea concha

Que eu busco a rosa,
não só o aroma e a cor,
porventura os sons,
acaso as trovas de occitano
canto com que ela
encanta a morte

Entre a laranja e o roxo
vacilo e tremo, sofrido Orfeu
de partida lira
frente às róseas, opacas pétalas
sob as quais se vela a esquiva flor.
(VIEIRA, 2016 p. 153-154)

O poema apresenta o pêndulo que dispara o cronômetro, instituindo a passagem das horas e a incerteza sobre a escolha a ser feita, entrelaçando as referências, os textos e as leituras, jogando com o leitor e com o tempo.

A intertextualidade presente no poema evoca universos distintos a serem compreendidos pelo leitor, que, ao conhecer as referências que o poema traz, reescreve-as no ato da leitura, operando um procedimento que vai além de juntar informações, uma vez que o conhecimento desvelado pela leitura do poema pode ser compreendido, metaforicamente, como cartas, pedras e/ou peças de um jogo, distribuídas pelo poeta e organizadas pelo leitor.

A mitologia, a ciência, a mística e a dúvida, intertextualmente registradas pelo poeta, apresentam os dados que compõem o poema, convocando o leitor-jogador para uma jogada de leituras contra o tempo e a morte, revelando o espaço solitário da concha.

Qual o efeito que a intertextualidade provoca no poema? Para além dos desdobramentos que cada leitura traz, o jogo está previsto no horizonte do texto e determina para o leitor a articulação de muitas jogadas a fim de alcançar os sentidos do poema.

Jogar com o texto armeniano demanda procedimentos que englobam a pesquisa, o conhecimento de textos canônicos, bem como da teoria crítica da literatura, capaz de auxiliar a leitura dos poemas, na medida em que orienta o leitor

sobre os processos dos quais a poética contemporânea faz uso. A própria questão da intertextualidade está posta como ferramenta indissociável da produção literária nos tempos atuais, como se fosse uma tarefa complexa produzir o novo.

Assim, a presença da literatura no poema, seja pelo diálogo com os escritores, pela citação das obras, pelos excertos ou epígrafes, personagens de tempos e culturas diferentes, provoca um emaranhado de informações que convocam o leitor à pesquisa. Mais do que aprender a ler, é preciso também aprender a pesquisar, entendendo que o poema não se oferece somente como imagem e sensação, mas como uma rede de ideias, saberes, descobertas e vozes que só o aspecto sensorial não dá conta de compreender. É preciso utilizar ferramentas para seguir jogando, decifrando o enigma: o leitor deve operar a partir da desorientação que o texto oferece e buscar os sentidos que lá podem residir.

A pesquisa revela o procedimento de abertura para muitos campos do conhecimento, abrangendo tempos distantes, histórias, bibliotecas e culturas várias; para armar uma jogada segura, faz-se necessário pôr todas as cartas na mesa, o que significa “abrir todas as janelas” com as informações que o texto demanda. Feito isso, um emaranhado de contextos e histórias se entrecruzam, sobrepõem-se ou até mesmo se negam; reside, então, nessa etapa do jogo, a importância de estabelecer *links* com tudo o que está evidente e com o que não está, afinal, não nos esqueçamos de que o poema não deseja ser “totalmente” capturado e certamente não o será.

A experiência da leitura revela algo, uma história, uma pergunta, uma constatação, um “perder-se” pelo texto que demanda um “estar junto no jogo”, só possível se o leitor se posicionar diante da escritura de forma ativa, assumindo a coautoria, atravessando o labirinto simultaneamente com o escritor, pois é na configuração desse pacto que acontece o jogo.

Confundir o jogador também é uma ação prevista em todo jogo, pois blefar e sugerir pistas falsas ao adversário constitui uma ferramenta e uma estratégia do ato de jogar. No caso do poema, o jogador-escritor declara a autoria como uma experiência múltipla, conformada a partir de muitas vozes. É certo que o leitor compreende as leituras do poeta, devolvidas em forma de poemas, mas é claro também o jogo articulado pelo escritor na composição da autoria, como vemos a seguir:

Eu que, a propósito de cordas, sopros e batidas em pratos, timbales e tambores, frente aos quais me confessaria surdo caso o fosse verdadeiramente, com que arte ou sortilégio irei fundir vibratos, falsetes, graves, agudos e convertê-los em palavras pelas quais acaso recupere as estrofes que Dante ouviu no Paraíso?

E porque não transmutar tais sons na radiante cor que Goethe, após sessenta anos de árdua busca, não pôde achar, e talvez (a fim de a ter) ao Diabo vendesse a alma em troca dos mil anos que precisava? E, quem sabe, aceder às espantosas visões de Rimbaud num barco ébrio, e por tal encantamento inventar o livro que fugiu a Joyce e Mallarmé? (VIEIRA, 2014, p. 23)

O poema apresenta três perguntas acerca do fazer literário, sendo que a primeira delas busca a forma de recompor o som e transformá-lo em palavra; a segunda, transmutar o som em cor, observando a tentativa fracassada de Goethe; por fim, o poeta deseja ter as visões de Rimbaud para escrever o livro que não foi escrito por Joyce e Mallarmé.

Ao questionar-se sobre como escrever a grande obra, o eu lírico adota perspectivas autorais relevantes para a sua composição, oriundas de outros escritores, e traz para o centro do poema a discussão autoral. Por isso, outro ponto a ser pensado a respeito da figura do jogador-escritor é o fato de que o poeta parece não se identificar durante a jogada, pois, ao se misturar a tantos outros escritores-jogadores, confunde o leitor, de modo que a atenção precisa ser redobrada, para que este não se perca no jogo. Afinal, com quem se joga e quando se joga com o poeta Arménio?

Refletindo acerca da figuração do autor e do leitor, Barthes afirma:

[O] leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito... O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor (BARTHES, 2004, p. 5).

Ao dessacralizar a imagem do autor como figura intocável, a poética de Arménio Vieira discute a presença deste, cada vez mais distanciada do texto e do leitor.

O apagamento da autoria retira a segurança na interpretação. Aquele que lê sabe que não joga com um, mas com muitos, e isso se reflete na obra como um

todo, já que a figura do escritor está conflacionada com outras tantas, emitindo vozes, articulando discursos e estabelecendo jogadas.

A cada informação acrescentada, o poema redireciona o entendimento a respeito do que engendra, abre caminhos constantemente, e é preciso atenção para estabelecer conexões. É certo que um texto com a complexidade de um poema bem-sucedido não se compreende na primeira jogada. Por isso, o texto armeniano convoca o leitor a uma entrega mais acirrada e intensa, já que aquilo que o texto guarda não é somente fruto da erudição do poeta, mas também da experiência na articulação das jogadas, na elaboração de enigmas, nas perguntas que estão embutidas num emaranhado de histórias e contextos.

Como vimos, a intertextualidade é uma estratégia importante na elaboração de um jogo poético tão repleto de camadas a serem desvendadas e a autoria é compartilhada com os outros escritores presentes na obra, constituindo-se como um enigma.

Os poemas, em constante diálogo com outros poemas e outros poetas, tecem camadas que se entrecruzam, mas não se fecham; dessa forma, ler o texto é um exercício de reconhecimento dos outros textos que ele engendra e, ao decifrar os enigmas iniciais, cabe ao leitor pôr em tensão todos os elementos que circulam no poema, como se fosse montar um *puzzle* buscando as peças que melhor se encaixam, sem se iludir com a ideia de completar o jogo, pois, diferentemente do quebra-cabeça, no qual as peças são cortadas para se ajustarem de uma única forma, o poema, rizomaticamente, pode ajustar-se a muitas.

A tarefa que se impõe a todo leitor é criar sentido para aquilo que lê; entretanto, o jogador que se destina ao enfrentamento dos poemas de Arménio Vieira encontrará no adversário alguém que se diverte com o jogo e a regra de ouro é percorrer as camadas do texto sem pressa, porque cada uma delas guarda um enigma capaz de ampliar o sentido do jogo e, mais ainda, o de jogar.

Ainda sobre a função da poesia, Huizinga (2014) acrescenta que, para além da estética, ela desempenha também uma função social, litúrgica e que toda a “poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição” (HUIZINGA, 2014, p. 138). O filósofo assegura, ainda, que a forma japonesa de poesia conhecida como *hai-kai*, um pequeno poema de três versos, composto de cinco, sete e cinco sílabas,

“foi certamente, em sua origem, um jogo de rimas em cadeia, iniciado por um jogador e continuado pelo seguinte” (HUIZINGA, 2014, p. 138).

Inventor de enigmas poderia ser também uma metáfora para o poeta caboverdiano, que, ao condensar em sua poética tantos outros poemas e poetas, constrói um texto a ser desvendado em jogadas complexas, a ver se o leitor/jogador segue ou desiste do jogo. É certo que aquele que não desiste ganha, não necessariamente o jogo, mas o espaço do jogador e o direito de jogar, sendo desafiado insistentemente a percorrer o tabuleiro. É nesse percurso que o prêmio reside: saber movimentar-se junto a um jogador experiente que nada promete a não ser a companhia para uma partida.

A mobilidade proposta na poética armeniana insere-se na tensão entre a intertextualidade, desencadeadora do “labirinto”, e o espaço rizomático, lugar de alcance durante a leitura. Os poemas, racionalmente pensados, sofrem a fratura que provoca o incômodo para o leitor, obrigado a preencher no caminho do trânsito aquilo que está suspenso na linguagem.

Portanto, é na mobilidade que se traçam os possíveis sentidos para o poema, que o interlocutor, consciente da rede plural de possibilidades de escrituras, deve prever sobre esta deve atuar, angariando referências e historicidade no ato da pesquisa.

A cada partida, o leitor depara-se com a chance de tocar algo que está suspenso no texto e que deseja alcançar; entretanto, ao jogador/leitor que já aprendeu as estratégias do jogo e sabe jogar, cabe reconhecer as trilhas propostas pelos espaços brancos e pretos do tabuleiro. Portanto, só lhe resta dar mais um passo ao escolher a direção a seguir, e é nesse espaço-tempo em que o jogo acontece que o leitor, sem previsão alguma, experimenta algo de novo, atingido num breve espaço, num vão, numa camada escondida do texto, como um relâmpago que não se repetirá: o sentido de jogar. O jogo é sempre o mesmo, mas a jogada nunca o é, por isso, poeta e leitor não param de jogar.

Dentre os muitos poetas com os quais Arménio joga, destacamos o brasileiro Carlos Drummond de Andrade, evocado num poema intitulado “Antipoema”. O jogo parece ser a resposta a um verso drummondiano e, ao mesmo tempo, uma reflexão acerca do fazer poético e da poesia:

ANTIPOEMA

*Já sei a eternidade: é puro orgasmo.
Como assim, meu caro Drummond?
se o que se segue ao sêmen
são as sobras de uma laranja
cortada em dois, sendo que
uma das metades é apenas a casca
lembrando a pele que as múmias
costumam ter, enquanto a arte
que teima em ficar redonda
é só a metade de uma geometria
que já foi doçura e polpa,
agora acre e assassina mais que a faca,
ao lado da qual jaz, definitivamente torpe,
já que as próprias moscas, apavoradas, fogem.*
(VIEIRA, 2006, p. 39)

O jogo que o antipoema instaura parte de um verso drummondiano, presente no poema “Mimosa boca errante”, do seu livro póstumo de poemas eróticos intitulado **O amor natural** (1993), ao qual o eu lírico do poema de Arménio Vieira responde, refletindo acerca do prazer, do tempo e do fazer poético.

O eu lírico armeniano questiona a eternidade drummondiana decorrente do gozo, porque enxerga o momento posterior ao prazer como algo que se deteriora, causando repulsa até mesmo para as moscas: a imagem do tempo assemelha-se à da laranja, que, embora tenha o suco doce, depois de cortada, passa a ser bagaço.

Enquanto o poeta Carlos Drummond de Andrade se ocupa da doçura da polpa, o eu lírico armeniano reflete acerca do gosto acre e de tudo que vem depois do “sêmen”. É provável que o poeta, para além do prazer e da passagem do tempo que a tudo corrói, também se posicione a respeito do labor poético, cuja “arte que teima em ficar redonda é só a metade de uma geometria”.

A busca pela completude é incansável, ainda que não seja possível obtê-la, e o poeta Arménio Vieira sabe disso, tanto que expressa na sua poética a falta que o atormenta e responde a outro poeta com a sua ideia a respeito daquilo que é doce e acre, participando do jogo do qual não se pode escapar, porque é jogo da vida e da arte, espaço de onde o poeta recolhe dos textos lidos as nuances poéticas que comporão a sua estética.

No livro **MITOgrafias** (2006), destacamos a ampla leitura dos poemas em diálogo com regras e conceitos oriundos do jogo ou do ato de jogar, e a primeira jogada parece se instaurar na dedicatória do livro, que é feita ao grande escritor e

jogador argentino Jorge Luis Borges. Arménio Vieira dedica-lhe a sua poesia, fazendo, contudo, um alerta ao leitor e questionando-o sobre o que se pode ainda ler a partir de quem tudo já leu. Por que continuar jogando? Talvez para distrair-se e não pensar no tecido da vida que desgasta a cada rodada o espaço do tabuleiro.

O fato de nos direcionarmos ao jogo a partir da dedicatória adquire sentido pela posição que o escritor argentino ocupa na história da literatura, bem como pelo destaque que recebe na obra de Arménio Vieira.

Para além dos diálogos estabelecidos com vários poetas, é sabido que o escritor cabo-verdiano é um grande admirador da obra borgiana, já que a insere de alguma forma, em toda a sua poética, num diálogo consistente e insistente. Arménio, tal como Borges, parece elaborar uma poética da leitura e insere no seu projeto literário as suas leituras e escolhas, pois reúne inúmeras delas numa versão atualizada e contextualizada na sua obra, problematizando, como fazia Borges, questões muito caras à literatura, como por exemplo, o tema da autoria.

Para Borges, o bom escritor é aquele capaz de reunir textos alheios e produzir outra versão, posicionando a leitura antes mesmo da escritura: a leitura precede à escrita e são os sucessores dos clássicos que elegem os antecessores e determinam a força das obras: “O escritor é o amanuense do engenho alheio”, afirma o Professor Julio Pimentel Pinto, ao se reportar a uma fala de Borges oriunda de uma entrevista na década de 1970³⁵.

O argentino, que gostava de citar a frase “O mundo foi feito para acabar em livro”, do escritor francês Mallarmé, construiu uma biografia intensamente conectada com o universo livresco. Da mesma maneira, Arménio Vieira também deixa para o leitor as marcas do que leu e releu presentes na sua poética, conforme aponta Gomes:

Arménio Vieira é um poeta que dá a medida do que leu. Pelas referências disponibilizadas nos textos, o leitor pode acompanhar a sua trajetória de erudição em vários campos da arte e do conhecimento.

Sua arte poética dialoga, explicita ou implicitamente, com criadores compatriotas como os claridosos fundadores, Ovídio Martins, Oswaldo Osório, Mário Fonseca, Tacalhe, mas também com os irmãos na língua como os brasileiros Dante Milano, Drummond, João Cabral de Melo Neto e o português Jorge de Sena; conversa, em

³⁵ O referido professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo relembra esta entrevista no Programa Café Filosófico, gravado em abril de 2015.

variadas línguas, com irmãos na poesia de como Li T'ai Pó (Rihaku) traduzido por Ezra Pound, Omar Khayam, Sade, Pushkin, Tennyson, Maiakovski, Lautréamont, Max Jacob, Giuseppe Ungaretti, Rubén Darío, Reverdy, Jean Cocteau, Apollinaire; e com os grandes mestres, a quem repetidas vezes homenageia, como Homero, Virgílio (Publius), Catulo, Petrarca, Dante, Camões, Tasso, Góngora, Shakespeare, Quevedo, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Ezra Pound, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse, Whitman, Fernando Pessoa, García Lorca, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, entre outros (GOMES, 2011, p. 44).

Ressalte-se que a intertextualidade não ocupa apenas o espaço da erudição, já que as leituras estão situadas nos contextos e no tempo dos escritores, para serem problematizadas.

Quanto ao tema da autoria, Borges passou a vida negando a originalidade, e Arménio também parece não estar preocupado com a assinatura dos seus poemas, já que compartilha uma multiplicidade de vozes autorais.

Observamos que, nessa estratégia, pode residir um dado muito singular na sua obra, porque, a partir do fato de que a sua assinatura pessoal está diluída em tantas outras, produz um jogo universal que aponta também para a sua origem cabo-verdiana, uma nação global à nascença.

Com Borges não foi diferente: quando tentava descrever e marcar o espaço argentino, distanciou-se dele e, em se afastando, conseguiu revelá-lo para o leitor.

Arménio Vieira, passeando pela “Rua do Ouro”, arremessa-nos para o que não é a “Rua do Ouro”: a esplanada na cidade da Praia.

Dessa forma, Arménio e Borges, ao compilar os textos do cânone eleito por eles, ressitua as obras lidas e oferecem mais uma versão sobre o que cada uma delas apresenta como pergunta ou constatação. Ao olharem para o passado, constroem a rede de precursores e apresentam novos labirintos que se desdobram num jogo infindável de espelhos, especulações, horizontes e hipóteses.

A imagem do labirinto, na poética armeniana, também pode oferecer mais uma interpretação se a lermos não mais somente a partir do mitológico e da alegoria do fazer poético, mas também como a metáfora do real e do cotidiano presente na vida, espaços de conflito, geradores da busca incessante por uma saída, por isso as leituras dos seus poemas instauram uma experiência muito singular, uma vez que o leitor deseja atravessar o labirinto e não lá permanecer, e o que o autor propõe não é um caminho ou uma fórmula para sair dele, mas sim o estar e pensar nele. No que se

refere ao procedimento de leitura, a poética armeniana ensina a ler labirinticamente, conduz a uma forma rizomática de encarar/enfrentar o texto literário.

A lógica do labirinto fragmenta o percurso e (des)orienta o leitor, que precisa compreender que se perder é uma regra e que as formas do labirinto são as mais diversas; assim, viver essa experiência vertiginosa requer a compreensão de que também o ser humano é fragmentado e labiríntico.

Logo no início do livro **MITOgrafias**, Arménio Vieira nos oferece um “Canto de graças”, no qual faz referência a vários escritores, dialogando diretamente com as suas obras ou com a história pessoal de cada um, como num jogo antigo e cantado em que um fala e outro responde. Os poemas do referido livro parecem ser uma tentativa de recuperar a voz de cada poeta, como se cada um deles fizesse parte de um jogo/poema novo, no qual jogador e peças, embora conhecidos, renovam-se porque jogam juntos pela primeira vez.

O movimento inscrito no texto, a partir das vozes autorais eleitas, provoca um deslocamento contínuo na leitura, propondo ao leitor um “deslocar-se” junto do texto, construindo o trânsito, o rizoma e o espaço labiríntico do poema, pois a palavra apresenta tempos e poéticas deslocados de outros espaços poéticos, geográficos e culturais.

O leitor, ao ser enredado pelo poeta-jogador, deve permanecer atento, pois que o xeque-mate está programado por aquele que distribui as peças e se diverte ao ver o mover delas. Trata-se de um gesto talvez programado pelo escritor e esperado em todo o jogo. Assim, ora avançando, ora recuando, percebe-se que há muito espaço no tabuleiro e peças-chave para se chegar ao ponto esperado, e o leitor é convocado para muitos desvios e novas estratégias.

Arménio Vieira interessa-se também pela biografia dos poetas e as agrega à sua poesia, deixando transparecer um olhar que busca tanto a figura ficcional do(a) poeta como a biográfica, pois a vida e o tempo que a tecem são reflexões presentes na sua obra, que expressa consciência sobre o existir ao pensar insistentemente no inferno e na morte. Ao recorrer ao engenho de outros escritores e os aglutinar a sua poética, seja para questioná-los, para provocar rupturas ou para homenageá-los, acaba por torná-los presentes no tempo vivido.

Tomaremos um poema selecionado no *corpus* da pesquisa a fim de demonstrar os elementos que compõem o jogo e o ato de jogar recorrentes na poética armeniana. É sabido que o jogo aparece nos textos como tema, como

metáfora dos poemas e, mais articuladamente, como um emaranhado de jogadas que chamaremos de camadas de leituras, constituindo na sua forma e estrutura o próprio jogo. Vejamos o poema:

EXERCÍCIO TEOLÓGICO

Para: Angelus Silesius
(in memoriam)

Tal como a aranha,
Deus, que é também pequeno
(pois Ele é tudo),
Em Si-Mesmo acha o fio e tece.

E tendo enfim a teia,
Deus, que é o predador
e também a presa,
se entretém
em tal labor ou jogo

Como se Masoch e Sade
(ambos divinos,
nem mais, nem menos do que Ele),
jogando os dois
Seu jogo contra a Eternidade,
a qual é propícia ao tédio,
procurassem frear o Destino,
que é Deus e também é tempo
— só que tempo árduo,
que nunca passa.
(VIEIRA, 2006, p. 74)

A ideia do inferno é recorrente e é preciso compreendê-la para além do espaço que se opõe ao paraíso, uma vez que, na escritura armeniana, pode ser a metáfora do fazer poético; por isso, ao trazer o espaço infernal em contraponto ao espaço do paraíso, oferece para o leitor outro território a ser experimentado poeticamente e questionado da mesma forma que o escritor o faz. Para tanto, o leitor deverá assumir uma postura ativa diante do texto, percorrendo o espaço “infernal” na construção de sentidos e relações rizomáticas.

O poema é dedicado a Angelus Silesius, pseudônimo de Johannes Scheffer, filósofo, médico, poeta e padre, um grande místico que buscou Deus dentro de si mesmo.

Deus, no poema, é comparado à aranha que tece a partir de si, com o seu próprio fio, e a comparação não seria ofensiva na medida em que Deus está em tudo, inclusive no “pequeno” ou “menor” que representa a aranha.

Construída a teia, Deus, como predador e presa, “joga” com a onipotência, uma vez que Ele tudo pode ser; entretanto, ao ser comparado com Masoch e Sade, escritores considerados “libertinos” por terem escrito romances eróticos, o poeta cabo-verdiano diviniza a figura dos poetas citados, aproximando-os de Deus, assim como O aproxima do humano representado pelos poetas transgressores.

Notamos, então, a presença de vários jogadores: os poetas e Deus. Os poetas jogam contra a eternidade que representa o tédio – e a eternidade é construída no tecido do tempo que não pode ser contido –, embora tragam consigo o tédio que desejam evitar. Tal como a aranha, Deus é convertido naquele que elabora o tempo e não pode ser vencido; é vida e morte. Os poetas são os jogadores que não desejam vencer a onipotência de Deus, mas driblar o tempo, tecido pela aranha e pelas mãos do criador. A morte, temida pelo poeta, é a sua maior consciência e talvez daí advenha o desejo de escrever para não pensar nela e vencê-la.

O jogo, como uma atividade livre e lúdica capaz de distrair o indivíduo da realidade e do tempo que o leva à morte, absorve-o e apresenta-lhe condições a serem seguidas, como podemos observar:

[...] uma actividade livre, conscientemente exterior à vida «normal», um aspecto «não sério» da vida, mas que, ao mesmo tempo, absorve intensa e completamente o jogador. É uma actividade que não está relacionada com qualquer interesse material, e da qual não advém lucro. Desenrola-se no interior dos seus próprios limites de tempo e de espaço, de uma forma ordeira e de acordo com regras antecipadamente estabelecidas (HUIZINGA, 2014, p. 29).

A partir da caracterização feita por Huizinga, cumpre observar, então, mais algumas possibilidades de entrada no jogo-poema, e, para tanto, remeteremos ao livro **O Brumário**, em cujos textos encontramos referências às cartas e aos dados:

Estes versos todos acerca de livros
e de gente terão o destino
com que os deuses selaram as criaturas,
incluindo quem, pelo melhor
de todos os poemas,
previu o fim da tabacaria em frente
mais a tabuleta e o dono dos cigarros,
e também de quantos loucos, os quais,
pelo mágico baralho do poeta,
tentam o póquer que os salve.
(VIEIRA, 2013, p. 18)

O poema dialoga com a literatura portuguesa, ao se referir ao escritor Fernando Pessoa e ao seu texto “Tabacaria”, e com o tema da morte e do jogo, que, no caso do poema, atua como instrumento de libertação, uma vez que tudo terá fim: enquanto se vive, joga-se o jogo da escritura, representação de vida para não pensar na morte. Escrever e viver são ações que equivalem a jogar. O poema, carregado de camadas textuais, oferece ao leitor possibilidades combinatórias que ampliam o horizonte de significados.

Ao recuperar o poema “Tabacaria”, Arménio devolve ao leitor o poeta Fernando Pessoa e a ideia da morte; entretanto, ao relê-las, expande a duração da poesia de Pessoa e a da sua própria, que não se deixa morrer: ao contrário, alonga-se no tempo presente do poeta e do leitor.

No caso de Arménio, a combinatória está conectada com o universo intertextual elaborado por ele, causando um efeito de desdobramento no poema e desencadeando os processos de leitura a que o leitor se submeterá.

A escolha do poema analisado deve-se à ideia que apresentamos a respeito do jogo na poética armeniana: a de que todos os textos parecem girar em torno da literatura, construindo um mapa poético e intertextual rizomático. O entrelaçamento de referências, citações, versos, narrativas, informações, biografias produz uma espécie de encapsulamento do texto que cabe ao leitor descortinar.

O “encapsulamento” até poderia ser tomado, no poema, como confluência, mas, no caso de Arménio Vieira, parece ser algo mais. O texto guarda, para além da poesia que alberga, o desejo de rever e desconstruir arquétipos, gêneros, mitos e histórias, cruzando informações, narrativas e o tempo da morte.

Talvez a capacidade de atualizar para o tempo presente tantas narrativas e poemas que circularam num tempo passado seja mais uma jogada, pois ao desconstruir e reler a história da humanidade, esta se refaz e resiste ao e no tempo. E é nessa nova forma de existir que os elementos e os sentimentos do Tempo inscrito na poética apresentam a vida e a morte. Os poemas revelam a nossa condição e apontam para o nosso fim, e, embora isso gere tensão, há sempre uma pitada de humor, uma ironia, uma piada, como se o poema nos ensinasse a não levar tudo tão a sério, afinal, é só um jogo.

A leveza reside exatamente neste ponto, quando o dramático é convertido num jogo de cartas ou num tabuleiro de xadrez, e o texto, nesse ‘fazer-se’, guarda, na potência do enovelamento e das camadas textuais, o inefável.

Voltando a Huizinga, este descreve quatro características essenciais ao jogo: a liberdade, a fuga do real, o confinamento e a repetição.

A liberdade está associada ao fato de que “é possível, em qualquer momento, adiar ou suspender” (HUIZINGA, 2014, p. 11) a ação, pois é o jogador quem decide a hora em que deseja parar. Na literatura, a liberdade está atrelada à linguagem e à sua capacidade de criar universos paralelos e contíguos à realidade, porque o poeta, mais do que ninguém, joga com a palavra e é a partir dela que a liberdade se inscreve no texto.

A poética do escritor cabo-verdiano experimenta a liberdade em várias situações e uma merece destaque: trata-se da questão do gênero textual, que, na escritura armeniana, não atende às especificidades tradicionalmente demarcadas, gerando uma pergunta importante para o leitor: o que é poema? Até onde os versos invadem os outros espaços textuais ou como se convertem em outras tessituras pode ser um aspecto a ser pesquisado também na referida poética.

A fuga ao real se realiza numa suspensão do tempo, pois o jogador se insere num outro mundo, regulado por outra lei, na qual estar no jogo significa obedecer às regras que ele impõe. O mesmo ocorre com a leitura do poema: ao aceder ao texto, o leitor entra em outro universo do qual ele ainda não sabe muito, mas está disposto a conhecer, e deixar-se guiar no novo espaço requer um pacto ficcional com a escritura e com o escritor.

O universo que o jogo instaura é composto de regras específicas que confinam o espaço e o tempo, determinando a sua forma de funcionamento; o mesmo ocorre com a leitura, cujo tempo extensivo a outra realidade promove o surgimento de um espaço único e solitário, no qual leitor e texto se enfrentam. No jogo, não é possível romper com as regras, pois isso o desestruturaria, convertendo-o em atividade sem valor ou magia. Para Huizinga:

O jogo distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características principais: o isolamento, a limitação. É “jogado até ao fim” dentro de certos limites de tempo e espaço. Possui um caminho e um sentido próprios (HUIZINGA, 2014, p. 12).

O ato de ler demanda um confinamento, um mergulhar num outro tempo-espaço contíguo à realidade. Para Huizinga, “joga-se até que se chegue a certo fim.

Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação” (HUIZINGA, 2014, p. 12).

A leitura dos poemas exige concentração, capacidade de fazer associações e apresenta como recompensa a experiência que reside no ato de jogar-ler e que se constitui como um valor a ser arquivado na biblioteca interna, pois, “mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória” (HUIZINGA, 2014, p. 13).

A quarta característica do jogo é a repetição, e é considerada uma das suas qualidades fundamentais, uma vez que “pode ser repetido em qualquer momento ou em períodos determinados como um mistério [...] Os elementos de repetição e alternância constituem como que o fio e a tessitura do objeto” (HUIZINGA, 2014, p. 13).

A última característica, se associada ao leitor e ao escritor, revela a infinidade de vezes em que atuam e experimentam a palavra. Repetir é ato de voltar a fazer/jogar/ler, considerando que a cada repetição algo novo acontece.

Por outro lado, se pensarmos no primeiro passo dado por Gadamer para refletir acerca da arte, compreendendo-a não como um gesto de abstração, mas sim como resgate da noção de jogo, poder-se-á repensar, junto com o filósofo, um novo conceito para o jogo quando atrelado à obra de arte:

Quando falamos de jogo no contexto da arte não nos referimos ao comportamento, nem ao estado de ânimo daquele que cria ou daquele que desfruta do jogo e muito menos à liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas ao modo de ser da própria obra de arte. Na análise da consciência estética vimos que a contraposição entre uma consciência estética e um objeto não corresponde ao estado de coisas. É esse o motivo por que nos é importante o conceito de jogo (GADAMER, 1999, p. 154).

Se, para Huizinga, o jogo é inerente à cultura, para Gadamer é uma tendência inata ao homem, existe como automovimento sem uma meta definida, pois, ao se relacionar com a arte, o homem experimenta um espaço no qual esta “deixa para aquele que a recebe um espaço de jogo a ser preenchido” (GADAMER, 1991, p. 73-74). Esse espaço do jogo, na obra de arte, é algo que se reconstrói no processo de recepção, consolidando um espaço de autorrepresentação do movimento do próprio jogo lúdico da arte:

O jogo aparece então como um auto-mover-se que por seus movimentos não pretendem fins nem objetivos, mas no movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto representação do estar vivo (GADAMER, 1985, p. 38).

O jogo, identificado como movimento de “ir e vir”, deixa “implícito o vai e vem de um movimento que não se fixa em nenhum alvo onde termina” (GADAMER, 1985, p. 74), porque se renova em constante repetição.

O metapoema a seguir evoca as características propostas por Huizinga, considerando a surpresa do jogo e o fascínio que escrever/jogar exerce sobre o poeta, bem como o movimento proposto por Gadamer no que se refere à recepção do texto:

As palavras com que se tece um poema lembram as bolas de um jogo de bilhar. E elas carambolam, se esquivando, se juntando. E dançam, como se fossem bailarinas, seguindo os passos de quem segura o taco e nele encontra sua vara de condão. É o que parece, mas não é, porquanto no interior das palavras mora uma gazela insubmissa, a que o poeta se rende e presta culto, inda mais que um amante se entregando aos caprichos da grande sedutora (VIEIRA, 2013b, p. 27).

Lutar com as palavras é o desafio do escritor que escolhe jogar com a linguagem insubmissa da poesia; a temática é comum aos poetas que se questionam sobre o seu ofício, como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade que, no poema “O lutador”, descreve o enfrentamento diário com a palavra, revela o jogo do qual muitas vezes é perdedor, apontando a fragilidade do poeta ao tentar captá-la, convertendo o exercício da escrita num difícil jogo a se ganhar:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
(ANDRADE, 2007, p. 99)

O jogo articula-se a partir da incerteza e da imprevisibilidade: uma vez que não exista mais dúvida, acaba-se o jogo. Em alguns jogos praticados com o baralho,

é comum os jogadores apresentarem as cartas quando já sabem o final; portanto, o que mantém o interesse no jogo é a surpresa que ele carrega. Semelhantemente, escrever um poema não é uma tarefa fácil e a luta que resulta é aquela em que o poeta, tal como no poema acima, depara-se com a “gazela insubmissa”.

Para o leitor, não é muito diferente o *insight*: de outra forma, a “gazela” surge no ato da leitura para logo escapar aos olhos do seu entendimento ou da sua percepção, que em vão tentam recuperá-la, num suceder de experiências únicas, como numa jogada diferente da outra.

O poema nunca é o mesmo nas recorrentes leituras, pois guarda as gazelas insubmissas que demandam um leitor preparado para surpreender-se com os mistérios que revelam.

O poema a seguir reitera a estratégia intertextual, girando em meio a outros escritores e escritas, propondo para o leitor um texto revestido de muitas histórias, referências e leituras, tal como num jogo exposto no tabuleiro, onde as perguntas estão postas e cabe a cada jogador decifrar para avançar ou recuar na partida:

Megalomania

Eu, que de Homero recebi o poema no instante em que o poema nasce, e vi o Inferno pela mão de Dante, tal-qual Leopardi mais tarde o viu, e, após me afundar no rio onde Hamlet e Lear beberam o vinho que enlouquece, comecei a ter visões que Rimbaud, De Quincey e Poe registaram em negros textos; eu, que no Eterno transportei a bandeira que era peso nas mãos de Elliot, e renovei a charrua com que Pound lavrava os versos, e de Whitman furtei-me ao licor, que em Álvaro, digo Campos, porque dorido e menos doce, sabia melhor; então que falta em mim para de Camões herdar a estrela, que Pessoa deixou fugir? (VIEIRA, 2009, p. 48)

Sob a forma de pergunta, o poema desenha um mapa literário escolhido pelo escritor, expondo uma questão que o eu lírico se põe quanto à herança do talento de Camões. O poeta sabe possuir a oficina e o saber intertextual, mas indaga sobre como alcançar a mestria camoniana, que nem Pessoa, embora desejasse ser o Supra-Camões, não conseguiu.

O jogo, para o leitor, consiste em mergulhar numa viagem junto com o poeta, atuando como um coautor, recolhendo sentidos e estabelecendo relações entre os escritores, suas obras, seus contextos, suas biografias, suas personagens, sem a preocupação de responder a pergunta, porque ela desencadeia o poema e talvez

exista apenas para pôr em evidência a história da poesia escrita por séculos. Mais importante do que tentar responder as indagações é acompanhar como cada escritor funciona nesse poema, o que cada um desencadeia para a construção da reflexão.

A forma como as ideias se interconectam promove uma multiplicidade de sentidos; por isso, o leitor precisa operar rizomaticamente, pensar em rede, abrir uma janela, depois outra e outra, associar o que é possível, consciente de que algo ficou para trás, de que não pôde ser captado, mas que permanece para leituras futuras, registrando a capacidade do novo e do inesgotável.

Arriscamo-nos a uma leitura como quem deseja entrar no jogo e participar de uma partida, reforçando a ideia de que se trata de um percurso de leitura, no qual uma “jogada” não exclui outras que podem ser experimentadas por incontáveis leitores-jogadores. Como o nosso desejo não é explicar o poema, já que isso não nos parece possível, permitimo-nos entrar no jogo: por onde começar? Qual trilha seguir? Jogamos os dados e partimos, então, para o espaço, lugar de origem do poema.

Se a poesia se alimenta da falta, o escritor é alguém que convive com o espaço lacunar. O que faltou em Pessoa, Camões, Dante, Elliot e nos outros evocados no poema? Poderíamos, ao nosso risco, já que concebemos a leitura como jogo, afirmar que aquilo que foi grande em cada um dos escritores foi também a sua maior falta. Por isso, uma questão se faz presente: qual é a falta que se constitui e que se materializa na poética do escritor cabo-verdiano? Entendendo “falta”, esclarecemos, portanto, aquilo que é a sede e o desejo do poeta, ou seja, a sua potência.

Notamos, na obra de Arménio Vieira, a erudição e o grande apreço do autor pela literatura e, quanto mais avançamos na pesquisa, mais claro isso se torna, pois a literatura é o grande tema para o escritor: a construção da sua poética gira em torno das relações e da imbricação literária, seja no campo da ficção ou mesmo no das biografias que traça nos seus livros.

Destacamos um verso que ilustra o que temos dito a respeito da poética pesquisada: “e renovei a charrua com que Pound lavrava os versos”. O verso, revelador da consciência que tem o poeta sobre a forma como lê e relê a recolha que faz do cânone, descreve um procedimento recorrente; portanto, a falta, como

potência, define a própria arte com a linguagem; sendo assim, o que mais encontraremos como tema na poética de Arménio Vieira é a própria literatura.

Elementos de campos díspares da linguagem podem ser colocados em interação, no poema, como personagens da literatura infanto-juvenil, da filmografia e trechos do texto bíblico, conjugando e confrontando fantasia e realidade:

Haverá um abrigo

Haverá um abrigo,
um borralho doce e quentinho,
para quem sempre andou ao frio e à chuva?
Pela toca do coelho
entra Alice no País das Maravilhas.
Enquanto isso,
Dorothy vai entrando em Oz,
estranha selva de que é o senhor o rei leão,
o qual é o avesso de uma fera,
sendo que o mago de tal sítio,
sem carisma nem magia,
só pensa em fugir.
Um camelo, em esforço,
tenta entrar pelo buraco da agulha.
Haverá algum reino
Que não seja deste mundo?
Por que porta passaria
quem nunca entrou por nenhuma?
(VIEIRA, 2013b, p. 73)

Alice e Dorothy, por meio da fantasia, tentam escapar do tédio, o leão intenta uma fuga da realidade insuportável e o discurso bíblico afirma que, numa jogada impossível, o camelo talvez adentre o reino do céu. Essas sentenças narrativas propõem a ficção como única solução de escape. Assim, o poema não apresenta uma saída no real, mas oferece uma senda capaz de fazer o indivíduo encontrar-se e reconhecer o seu espaço frágil e finito diante da vida: logo, escrever e ler poemas são formas de cair com Alice na toca do coelho e poder jogar outro jogo, num outro tempo, contíguo à realidade.

Escritores e personagens, histórias e poemas convertem-se em espelhos dos quais emanam imagens que falam ao leitor, e ouvir o que dizem as vozes, reuni-las e observar como cada uma responde ao enigma colocado no texto pode ser a forma de preencher o vazio ou o tédio experimentado por Alice, pelo escritor e pelo leitor.

Se há outro reino, na poética de Arménio Vieira, ele reside no espaço da literatura e é a partir desse lugar que é possível o encontro com o ser. O diálogo com a Filosofia, no poema “Franz Kakfa e Tschuang-Tse”, tematiza esta revelação:

Se por hipótese um antigo poeta e Filósofo chinês tivesse lido *A Metamorfose*, porventura dissesse que Gregor Sansa (a personagem) era de facto um escaravelho, o qual, acordando, julgou ter sido um homem que uma noite de pesadelos transformara num monstruoso inseto.

Oiçam o que Tschuang-Tse disse, de manhã, ao levantar-se:
Sonhei esta noite que era uma borboleta; como sei eu agora, se sou uma pessoa que julga ter sonhado, ou se realmente sou uma borboleta que está agora sonhando que é uma pessoa? (VIEIRA, 2014, p. 110)

Outra estratégia parece destacar-se no poema lido, que ora explanamos. Trata-se de uma condição, construída a partir do conectivo “se”, frequente na poética de Arménio Vieira. O uso da conjunção instaura uma brincadeira, uma hipótese ou uma possibilidade e, em algumas circunstâncias, abre terreno para o imprevisível, configurando, de fato, o jogo.

O leitor faz um pacto com o texto e envereda pela possibilidade sugerida, e a hipótese é a chave para recolher as diversas narrativas que o mesmo encerra, entrelaça e reapresenta.

No poema lido, duas histórias se entrelaçam: a do escritor Franz Kafka e a do sábio Tschuang-Tse. A primeira narra a história de um homem que, ao despertar, encontra-se metamorfoseado num inseto e passa a conviver com a mudança. A segunda narra a história contada pelo sábio chinês que, ao questionar-se sobre quem é, confunde-se e já não sabe mais se é uma borboleta ou um homem.

O poema lança mão de uma pergunta e uma resposta, sendo que a pergunta nasce de um “se” e não é feita por Samsa, aquele que também já não sabe mais quem é, mas sim por um terceiro, que, ao misturar as histórias, também se enxerga como alguém que se desconhece e assim propõe ao leitor a mesma pergunta que se faz por intermédio da ficção: Quem sou? Quem somos?

Dessa forma, o poema entrelaça tempos, narrativas, espaços e culturas distintas e convida o leitor a entrar no jogo e, tal como o eu lírico, imaginar: e se alguém que viveu num tempo tão distante, sábio e filósofo, validasse a dúvida que uma personagem, como Gregor Samsa, tinha sobre quem era?

Para além da pergunta ontológica sobre quem somos, podemos encontrar, por entre as camadas do texto, outras histórias que ela evoca: a novela **A metamorfose**, de Franz Kafka, e a complexidade que ela esboça sobre o comportamento humano, bem como a biografia do sábio chinês e das histórias que contava.

Entrar em um jogo como este requer tempo e desejo para, como num tabuleiro, avançar casas a fim de chegar aos pontos que asseguram outros caminhos a serem seguidos. O jogo permanece enquanto o leitor resiste.

Concluindo a nossa leitura sob o signo do jogo, destacamos o poema “8” do livro **Fantasmas e fantasias do Brumário**, obra que parece encerrar a série d’**O(s) Brumário(s)**, e o poema “Pedra Vento”, constante do primeiro livro, intitulado **Poemas**.

A própria série d’**O(s) Brumário(s)** parece se constituir como um jogo, um quebra-cabeça, o qual não se dispõe para ser lido linearmente, já que um livro não é a continuação do outro, mas sim estruturas que se relacionam. No último livro da série, encontramos os fantasmas e as fantasias que também surgem do universo literário, por isso a escolha do poema a ser analisado se deve ao fato de abordar o tema da morte, caríssimo para a poética armeniana.

A morte, como símbolo do fim, também pode ser a alegoria para concluir o jogo, já que ele precisa ser finalizado. No poema, veremos que não há ganhadores, já que o destino de todos é o mesmo, mas justamente porque há o fim é que é preciso jogar, pois o jogo, como disse o escritor, abre as portas para o mundo. Fazer poesia é estar no mundo e, aos olhos do poeta, viver é o mesmo que escrever: se escrever é jogar, intui-se que, jogando, a vida acontece, e a escritura, com sua força, empurra a morte mais adiante, já que esta é certa e diária.

Leiamos o poema:

8

Minha vida?

Sequências de um filme com que a Divindade (porventura O anjo Lúcifer), à falta de ópio ou flor de lótus, vai mitigando seus insones serões de tédio e *far niente*.

Somente a Parca (seja ela quem for e os nomes com que a regista o Mito) sabe do instante em que a fita acaba.

Minha morte?

— Qual o fim da linha, o derradeiro ponto?

Apenas sei que um porto existe (do qual ignoro o lugar e o nome) onde termina a viagem, para a qual não me foi dada a escolha entre o leste e o poente, sequer a nave e o rumo, tão-pouco a forma de contornar o enjôo (VIEIRA, 2015, p. 24).

O número 8 é bastante significativo para o texto e abre para muitas leituras, pois é universalmente considerado o símbolo do equilíbrio cósmico. Quando deitado, simboliza o infinito e representa a inexistência de um começo ou fim, do nascimento ou da morte, e para a cultura africana possui um simbolismo totalizador.

Partindo do título, então, parece-nos que a resposta está dada para o final do ciclo: tal como o jogo, a vida guarda o mistério do momento final e a surpresa é reservada para o último momento. Quando e como terminarão jogo e vida, só jogando para saber, e a grande angústia é não conhecer o destino final, tendo a certeza de que haverá o tempo em que nenhuma rodada será possível, que não se poderá mais experimentar nenhuma estratégia, muito menos conhecer melhor o adversário ou o melhor parceiro.

Todo jogar é um arriscar-se, é experimentar a dúvida, as possibilidades e a incerteza; o sucesso não depende sempre do jogador, às vezes, a sorte é fundamental, como no jogo de dados.

Finalizamos a partida constatando que, do primeiro ao último livro, o jogo sempre esteve presente, seja como tema ou como procedimento autoral ou, ainda, se desejar o leitor, como um recurso para seguir vivendo, já que a morte é o final de todas as jogadas:

Aliteração da pedra-vento

vento-pedra
 pedra-vento
 penedo pedra rochedo rocha
 ardente vento revolta venta
 seco barro terra seca
 berra cabra resiste gente
 agüenta urra luta agarra
 agreste sílaba sibila silva
 Pedra-vento
 vento-pedra
 merda medra range ruge.
 (VIEIRA, 1981, p. 22)

O poeta, aqui, registra um corpo sonoro construído a partir da pedra-vento e é dessa matriz que podemos ouvi-lo, uma vez que o poema apresenta o universo

cabo-verdiano ao nomear a condição de sofrimento. É certo que o poema deseja ser mais, senão seria apenas uma história da seca e da valentia do povo africano. Há, em “Aliteração da pedra-vento”, a possibilidade de um encontro que só a linguagem poética permite, pois evoca o ser, tem as suas raízes no indivíduo e naquilo que é comum a todos os seres: o sofrimento.

Huizinga afirma o quanto atividades arquetípicas da sociedade humana são marcadas pelo jogo, e a linguagem é um claro exemplo:

No caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constata-las, e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético (HUIZINGA, 2014, p. 7).

Ao experimentar a linguagem, por intermédio da aliteração, da rima e das sonoridades, o escritor oferece a cena endurecida e rude: vento e pedra convertendo-se na seca para qual o leitor é alertado e, ao repetir palavras e unir outras do mesmo campo semântico ou sonoro, o poeta materializa a dureza da pedra e a urgência do grito, retratando a angústia e a necessidade de resistir, inerentes à vida e ao jogo.

3.2 Os jogadores: diálogos poéticos em construção

Quando era jovem, queria ser marinheiro,
queria viajar. Se você joga xadrez está aberto
para tudo, se escreve poesia está no mundo.

Arménio Vieira

Arménio Vieira, na entrevista que concede à televisão portuguesa, ao ser questionado sobre as “viagens” que faz sem sair da sua ilha, responde à jornalista

que gosta do mar e que o tem sempre à vista, por isso a cidade da Praia é o lugar em que gosta de estar. No mesmo programa, o escritor revela um sonho da juventude, que era o de ser marinheiro, e afirma para a entrevistadora que não está insulado, uma vez que, de Cabo Verde, pelo celular, pode comunicar-se com quem quiser em qualquer lugar do mundo, enxergando nessa comunicação uma forma de estar junto e reconhecendo que é a partir do jogo que a abertura se faz. O mar da juventude converte-se, metaforicamente, no espaço da escritura, lugar de onde, como escritor e não como marinheiro, empreende as viagens literárias e inscreve sua presença no mundo.

O poeta cabo-verdiano, para além de ser escritor, também é enxadrista, condição que o permite, segundo ele, estar aberto a tudo e tecer diálogos com a literatura-mundo. É frequente a intertextualidade na sua poética, cujas referências vão de Homero a Manuel Bandeira, revelando uma vasta biblioteca a ser apreciada.

Eleger, portanto, um “jogador” para compor o time passou a ser uma tarefa difícil, já que as vozes atuantes nos poemas são muitas. No entanto, algumas foram ganhando intensidade, tomando forma, exigindo passagem, situando o “Outro” como um espaço de escuta para o leitor. Mais do que lidas, era preciso que fossem compreendidas na sua origem e na sua reconfiguração no texto cabo-verdiano.

Abrir o campo de diálogo entre as vozes destacadas para a leitura, que ora empreenderemos, pode parecer um risco, na medida em que o diálogo pode levar à dispersão e desestabilizar o leitor; entretanto, o encontro de “jogadores-poetas” e leitores está lançado e vale pelo que propõe: o prazer de jogar.

Pensando na figura do leitor, consideramos o que pensa o filósofo Gadamer (1999) a respeito da participação do mesmo no ato da leitura e na proposição do jogo que se instaura a partir da linguagem. Para ele, o jogar pressupõe um movimento de participação, engajamento, no qual o sentido é *a priori* um jogar junto, sendo “preciso que ali sempre haja outro elemento com o qual o jogador jogue e que, de si mesmo, responda com um contralance ao lance do jogador” (GADAMER, 1999, p. 159).

O ato de jogar, na perspectiva do filósofo, constitui-se como um movimento de vai-e-vem, e o processo de compreensão é uma estrutura aberta, na qual o participante é interpelado em todo momento. O “jogar” é um permitir-se “ser-jogado”, por isso o jogo é tão sedutor: o “fascínio que ele exerce está no fato de que se assenhora do jogador” (GADAMER, 1999, p. 159).

Se, para Huizinga, “o jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo e a consciência de tratar-se ‘apenas’ de um jogo pode passar para segundo plano” (HUIZINGA, 2014, p. 14), para Gadamer, a relação que se estabelece é diferente, pois o ato de jogar acontece num espaço pré-reflexivo e é uma condição para que o jogo aconteça e seja legitimado, responsabilizando o jogador pela ação de jogar, na medida em que cumpre uma finalidade, ou seja, quando aquele que joga, de fato, entra no jogo.

Propomos, assim, o encontro de dois grandes jogadores: Arménio Vieira e Jorge Luis Borges, e isso merece uma explicação, já que a partida em questão poderia ser com Rimbaud, Baudelaire, Pessoa, Camões, Poe e até mesmo com as personagens de alguns livros, como, por exemplo, Alice, da obra **Alice no país das maravilhas**, de Lewis Carroll.

No livro **Sequelas do Brumário**, o autor, na introdução, apresenta um texto que pode ser lido no viés do jogo, uma partida que tem como jogadores/escritores Neruda, Borges e Arménio Vieira. O escritor cabo-verdiano inicia o texto, relembrando o quanto Neruda e Borges se detestavam por motivos que ele julga não ser necessário apresentar e explica para o leitor que pretende transcrever um resumo de um conto de Borges, feito por Pierre Menard; entretanto, relata que não se atreve a fazer o resumo, embora deduza que Borges o consentiria: “Jorge Luis talvez o consentisse, tanto mais que ele, de algum modo, era também Menard” (VIEIRA, 2014, p. 20).

Arménio Vieira, de alguma forma, também é Borges, pois faz do jogo a entrada para a sua poética, tanto que, ao resumir outra história, aos moldes de Menard, também repete uma jogada (feita por Borges ao ser também Menard).

O conto a ser “resumido” é aquele que se intitula “Os teólogos”, no qual João de Panonia e Aureliando, por se detestarem, vivem em discussões religiosas. Aureliano morre na fogueira; entretanto, isso não é o fim, pois o narrador do conto apresenta, num final surpreendente, que, para o Criador, “os dois homens formam uma mesma pessoa” (VIEIRA, 2014, p. 20). Arménio Vieira, ao resumir o conto, tal como o narrador de Borges, conclui com um final surpreendente:

Já agora, ocorre-me perguntar: Que valem para Ele as flamejantes metáforas pelas quais o Chileno queria transformar o mundo e as fantásticas parábolas com que o Argentino exorcizava a morte nos seus numerosos labirintos? (VIEIRA, 2014, p. 20)

Dessa forma, Vieira atribui a Menard a redação do seu resumo: “Assim a narrativa é outra, e, repito, foi Pierre Menard quem a redigiu, situando-a (de acordo com o original) numa Europa medieval e fundamentalista” (VIEIRA, 2014, p. 20).

Ao concluir o seu “resumo”, numa jogada de mestre, Arménio cria um emaranhado de textos, como podemos ver: primeiro, recupera a relação conflituosa que havia entre Borges e Neruda, para depois estabelecer uma comparação entre as personagens do conto e dos escritores citados, concluindo que o resumo escrito contaria com a ajuda de Menard, que digitaria o texto.

Na versão de Vieira, o gênero abordado é o resumo, portanto, o leitor, de forma breve, entra em contato com a narrativa do conto de Borges para depois deparar-se com o final armeniano, claramente reportado à ideia borgiana.

No conto escrito pelo argentino, o final é surpreendente porque apresenta a ideia de que Deus não se importa com o herege nem com o ortodoxo, por isso não faz distinção entre ambos e, ao discutir a relação entre as personagens citadas, retoma a “briga” de Neruda e Borges, estabelecendo um diálogo entre os textos dos escritores e o seu próprio, perguntando-se sobre a importância da literatura. A pergunta está lançada para o leitor, que, não necessariamente, precisa responder, mas sim pensar sobre ela.

É importante destacar os pontos ressaltados para se pensar a importância da literatura: na obra de Neruda, o foco está na metáfora, portanto, trata-se de um questionamento sobre a linguagem; em contrapartida, na obra de Borges, o que fica em evidência é o desejo de exorcizar a morte construindo labirintos, o que se parece com jogar, já que jogar é viver.

Em cada partida iniciada, há o desejo de chegar ao fim para que outra comece, como se o mover das pedras pudesse afastar a morte. Escrevendo, afasta-se o fantasma, mas a sequela é constante, inerente ao adiamento da morte e a tudo que lhe é característico.

Os jogadores, diante do tabuleiro, distraem-se com as jogadas, esquecem-se do tempo. O ato de jogar arremessa-os para o espaço do ganhar e perder, sendo que o vencedor é aquele que pode jogar novamente e adiar a morte. No caso da literatura em análise, jogador é aquele que pode se inscrever e dialogar com o mundo em busca de respostas e, com mais frequência, elaborando o exercício de perguntar.

O eu lírico é alguém que interroga o leitor ao mesmo tempo em que oferece pistas para se pensar a questão posta. Basta, para isso, acompanhar a partida de xadrez depositada no jogo poético inscrito nos poemas.

Outra reflexão que o texto suscita quanto ao jogador-escritor está relacionada com a autoria, já mencionada. Vieira dialoga com vários escritores, reproduzindo, em seus textos (seja por citação direta ou indireta), outros que ele “costura” e reformula. Observamos, na introdução por ele feita para o livro **Sequelas do Brumário**, uma reflexão acerca deste tema:

Sabe-se que Neruda (um homem assaz ruim) e Borges (o qual, segundo o Chileno, não vivia no mundo real) se detestavam, por uma série de motivos que não interessa expor aqui. Além disso, esta prosa não pretende inventar biografias, mas sim transcrever o resumo que um tal Pierre Menard fez de um conto do Argentino, o que eu não me atreveria a tentar, se bem que Jorge Luis Borges talvez o consentisse, tanto mais que ele, de algum modo também era Menard (VIEIRA, 2014, p. 17).

A escrita de Pierre Menard é validada, já que está contida em Borges. Menard, na escritura de Arménio, é aquele que digita o resumo e o cabo-verdiano pergunta-se sobre como escrever. Borges prefere o conto, pois não acreditava no romance, Menard prefere copiar e Arménio, resumir.

Cada escritor, a partir de um gênero textual, produz a sua poética. Se considerarmos que em todas as épocas a preocupação com a forma sempre foi recorrente para todos os escritores e se tomarmos como exemplo o percurso acima citado, que descreve a escolha de Borges, de Menard e de Arménio, constataremos que, para cada um dos escritores, a forma utilizada para escrever problematiza a questão colocada na contemporaneidade pela crítica literária, que é a de como escrever literatura quando parece que tudo já foi dito. Menard copia e Arménio resume.

O poeta cria labirintos de leitura, registra a consciência da morte, demonstra para o leitor que não há caminho seguro e ressalta o risco e o prazer no ato de jogar, provocando o leitor no sentido de que a escritura deverá ser movida, co-reescrita, compartilhada no amplo repertório do qual é depositária, transformando-se num texto a ser descortinado, com responsabilidade e parceria daquele que deseja jogar.

Entrar no labirinto e sair dele é escolha do leitor, como também é opção segurar a ponta do que parecia estar no fim e começar outra leitura, já que

permanecer no espaço do texto, convertido no lugar da busca e do autoconhecimento, pode ser o aprendizado do jogo.

A experiência da leitura labiríntica encerrada no texto armeniano talvez seja uma chave para acessar a sua poética e reconhecê-la como um jogo e um jogar sem fim.

3.2.1 Na biblioteca com Borges: experiência e vertigem no labirinto

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y blancos días.

Jorge Luis Borges

A intertextualidade que está posta na poética de Arménio Vieira oferece inúmeras possibilidades para refletir acerca de escritores-jogadores. Quando o “adversário” é o poeta argentino Borges, a partida que irrompe realiza-se no campo da leitura, na qual o jogador-leitor cria espaços para co-autoria e risco e, “jogando junto”, permite-se “ser-jogado”.

Como o jogo tem um caráter imprevisível e surpreende o jogador, a expectativa também é algo que se move no horizonte da leitura. O jogar, conforme Gadamer, contém uma referência atrelada ao que é sério:

Não é a referência que, a partir do jogo, de dentro para fora, aponta para a seriedade; é só a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo. Quem não leva a sério o jogo é um desmancha-prazeres. O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como se fosse um objeto (GADAMER, 1999, p. 159).

As crianças são as primeiras, ainda na tenra infância, a compreenderem os mecanismos do jogo no momento em que brincam, pois identificam os jogadores que não estão interessados, de fato, na brincadeira, compreendem que jogar implica uma participação efetiva, um “estar junto”.

Todo jogo invoca a superação e o jogador deseja ultrapassar um ponto, um espaço, uma ideia, uma peça, um obstáculo, ou busca por uma resposta ou formula um enigma; por isso, o texto literário entendido como jogo conclama um leitor afeito ao desafio de transpor dificuldades, seja no campo da arquitetura da linguagem, como também das ideias e das sensações. É no texto que o encontro com o Outro acontece e se inicia o jogo.

O caráter movediço da leitura se impõe, porque a cada “janela” que se abre, o novo surge, deixando para trás a antiga percepção, e as marcas reveladoras das leituras feitas pelo escritor são conectáveis para o leitor colocar em tensão as informações com as quais o texto tem aderência.

A tarefa da leitura literária não pode ser vista como um jogo de completar: isso seria montar o quebra-cabeça e pôr fim ao jogo, já que o poema não se fecha num *puzzle*, não se permite capturar dessa forma. Por isso, restam ao leitor o desafio de compreender a pergunta ou a constatação de que o poema apresenta e a releitura de cada jogada, pois o que busca reside em algum lugar do texto como experiência.

Recuperando o “se” condicional tão presente na obra de Arménio, poderíamos iniciar o jogo com uma pergunta: E se Jorge Luis Borges fosse o primeiro a jogar com Arménio Vieira? Que sabemos nós, leitores, sobre o jogo-poético que eles exercitariam juntos?

Como a presença de Borges na poética armeniana é constante em todos os seus livros, converteu-se no jogador que primeiro se impôs para a leitura-jogo que ora faremos. Em contrapartida, o que podemos recolher da obra borgiana em relação ao jogo-poético ora iniciado tem relação com elementos que dialogam nas duas obras: o cânone, uma poética da leitura, o problema da autoria e da originalidade, a poesia, o livro, a biblioteca e o labirinto.

Já no primeiro livro, intitulado **Poemas**, o escritor argentino faz duas aparições: em uma delas é epígrafe de um poema, e, na outra, é o próprio poema e título dele. Participemos, então, do jogo:

SOMOS NADA
(Mi canto hispánico para los muertos y ciegos)

Soy el que es nadie, el que no fue/una espada
 En la guerra. Soy eco. Olvido, nada.

Jorge Luis Borges

I
 Un lejano sol poniente
 Es mi vida y mi rostro

Mis cabellos crinas blancas
 Caballos muertos en la Luna

II

Memoria de una luz ya sumida
 Tal vez um sueño de tarola
 Soy nadie Somos nada

III

Cenizas de un cigarrillo breve
 El viento juega con nosotros.
 (VIEIRA, 1981, p. 77)

A “poética da leitura”, que invoca o leitor a compreender a relação estabelecida entre os textos e a pesquisa, parece ser a primeira jogada. Se o leitor não está familiarizado com o texto do qual foi extraída a epígrafe, não o acessará, não poderá entrar no jogo.

Ao citar o texto borgiano, Arménio pontua o lugar de origem do poema, propondo ao leitor, inicialmente, duas leituras em correlação: a que ele faz do texto borgiano e a do próprio Borges. O que eles, poeticamente, dizem ao leitor, quando se inscrevem juntamente no poema?

O excerto que figura como epígrafe faz parte de um poema intitulado “Soy” no qual o eu lírico constata a impotência diante da vida, reconhecendo a sua fragilidade: “Soy el que pese a tan ilustres modos/ de errar, no ha escifrado el laberinto/ singular y plural, arduo y distinto (BORGES, 1975, p. 89).

O eu lírico armeniano constata a fragilidade e a impotência do ser, afirmando, no título do poema, que nada somos, que somos as cinzas de um cigarro e o vento joga conosco. Para além das questões que o poema propõe e que não se limitam apenas a responder à pergunta de quem somos, mas também do próprio significado de existir, o texto revela a impossibilidade de “contornar o enjôo” (VIEIRA, 2014) por não saber nem como nem a hora do final da vida.

A epígrafe que inicia o capítulo apresenta a relação intertextual de Borges ao citar Omar, revelando a imagem do escritor e apresentando ao seu leitor partes da sua biblioteca interna e os efeitos que elas produzem na sua produção artística.

Dessa forma, os jogadores-autores registram as marcas das leituras que fizeram e convocam o leitor para o labirinto. Para o eu lírico borgiano, o jogador é prisioneiro das leituras que fez, porque não se pode desfazer delas; do mesmo modo, encontramos o eu lírico armeniano, repropondo em forma de questionamento e desconstrução as leituras que fez.

Pensar a obra dos dois escritores é pensar numa poética da leitura, na qual o ato de ler é precedido do ato de escrever. Borges, mesmo quando não podia mais ler, teve a presença de alguém que lia para ele.

O leitor, diante dos escritores, também é prisioneiro, pois é no ato da leitura que o prazer de estar no jogo acontece.

No segundo poema em que Borges comparece, o escritor argentino é responsável pela mensagem oculta que uma rosa encerra, na condição de cego, encerrado no labirinto:

JORGE LUIS BORGES

General exilado entre os signos que ama,
Num labirinto comanda a guerra.
Da oculta mensagem que uma rosa encerra
Se ocupa ele que não vê nenhuma.
(VIEIRA, 1981, p. 120)

Mas o que significa a rosa para Borges? Arménio a coloca na condição de metáfora da própria escritura, que ele também, enredado em semelhante labirinto, persegue. Para o argentino, a rosa, “que es peso y fragancia”, “que siempre está sola, la que siempre es la rosa de las rosas” “la rosa inalcanzable” (BORGES, 1975, p. 25), também se desenha como metáfora do árduo fazer poético.

Com Borges, aprendemos um pouco mais sobre o fazer literário, reflexões que Arménio parece compartilhar, pois a rosa, ou a musa, seja qual for o nome dado ao “instrumento” capaz de levar o poeta ao lugar onde reside a poesia, não é um caminho fácil de encontrar; entretanto, para o escritor cabo-verdiano, o argentino sabia muito bem acessar o espaço de onde a literatura emana: a biblioteca. Além disso, era mestre na arte de criar labirintos, já que caminhava por eles.

Mais uma vez, encontramos pontos de comunhão entre os dois jogadores-leitores: a literatura derivando da própria literatura, a escrita instaurada a partir de processos múltiplos de leitura, a eleição de livros consagrados no cânone, a

capacidade de compreender o labirinto com imagens que se dispõem primeiro como aprisionamento e depois como caminho a ser percorrido em busca de saída.

Como entrar no jogo é envolver-se com o mesmo, não há distinção entre ser e jogar. Para Gadamer (GADAMER, 1999, p. 153), “são as regras e disposições que prescrevem o preenchimento do espaço lúdico. Isso vale em geral onde quer que haja um jogo” e não é a resolução de tarefas a finalidade do mesmo, mas sim a sua “ordenação e configuração, advinda do seu próprio movimento”.

Entregar-se ao jogo é um modo de identificar-se com ele e experimentar algo que o ultrapassa. Sendo assim, o “ser” do jogo reside na autonomia que ele guarda e tal fato é bastante notável quando percebemos o jogo que Arménio estabelece com Borges, seja por citação, diálogo ou homenagem.

No livro **MITOgrafias**, a primeira parte é um longo canto de graças, no qual o poeta cabo-verdiano louva os nomes destacados na literatura universal e o dedica a Jorge Luis Borges, como podemos constatar:

Para Jorge Luis Borges,
de quem herdei o mote,
se é que ainda pode ler
quem já tudo leu
(VIEIRA, 2006, p. 7)

O livro tem como título a junção das palavras mito e grafias, podendo ser traduzida como “escrita dos mitos”, e sabemos que Borges interessou-se muito pelos mitos, a ponto de inscrevê-los na sua literatura; mas, com Arménio Vieira, o lugar do mito é outro, aparece sempre de forma desconstruída e repensada no contexto no qual o escritor está inserido, no tempo da sua leitura e escritura.

Mais do que ler e reler os mitos, o mote parece ser “o ato de ler”, já que Arménio Vieira, tal como Borges, realiza leituras eruditas, absorvendo a literatura canonizada pela crítica literária, sem reproduzi-la, mas problematizando-a.

Evocaremos novamente, aqui, o poema “Tema de Borges”, do livro **MITOgrafias**, que parece responder ao leitor sobre o fascínio dos enigmas borgianos aos olhos do escritor cabo-verdiano:

Na carapaça de uma tartaruga sagrada
um adivinho pré-histórico, caso a tal
se aventurasse, poderia ter achado
a exacta explicação dos deuses, a origem

do Universo e o sentido da História.

Milênios depois, na China dos imperadores,
Confúcio, o fecundo Confúcio, quis tentá-lo,
mas em vão. Em vez disso, escreveu um tomo
de 64 hexagramas repleto de enigmas, os quais,
após laboriosas combinações, darão a chave
dos três grandes mistérios. De modo que,
tanto faz ler o livro como a carapaça:
ficamos rigorosamente na mesma.
(VIEIRA, 2006, p. 91)

A partir do poema e da reflexão já feita sobre textos que conectam os escritores Arménio Vieira e Jorge Luis Borges, poderíamos constatar que as perguntas são antigas e parece vã a busca de respostas, já que elas mudam ao longo do tempo, desvelando a inconstância, que é a única certeza. No caso do texto “Tema de Borges”, a leitura possível é que, independentemente do instrumento sobre o qual o homem deposite o seu olhar, seja a carapaça da tartaruga sagrada, seja o hexagrama ou o oráculo, a impotência diante do mistério da vida e da busca do autoconhecimento é inerente à condição humana. A inquietação, nesse sentido, aproxima-se da imagem do labirinto, que se traduz como fragmento, angústia, desejo de saída.

O **I Ching** é o livro atribuído a Confúcio. Trata-se de um precioso registro, considerado a base da sabedoria chinesa. O **Livro das mutações** é considerado sagrado por todos os ensinamentos que traz e pela busca do autoconhecimento.

No Ocidente, é visto como uma espécie de oráculo, que o leitor consulta a partir de um ritual, utilizando moedas ou varetas. O I é um símbolo ou ideograma importante, pois significa mutação, que representa a essência do pensamento chinês. Tudo é composto de mudança, menos a própria mudança, que é a constante da vida. Os sessenta e quatro hexagramas representam os estados essenciais da natureza e do Universo e cabe ao leitor interpretar o significado da figura “sorteada” e as suas conexões.

A literatura também pode revelar ao homem a sua própria face, como propôs Borges:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
(BORGES, 1998, p. 40)

No mesmo poema, o escritor argentino relata em sua “Arte Poética”, que “Cuentan que Ulises, harto de prodígios, lloró de amor al divisar su Itaca verde y humilde. El arte es esa Itaca de verde eternidad, no de prodígios” (BORGES, 1998, p. 40).

A poética de Arménio encontra a sua “Ítaca” quando se abre para a literatura do mundo, consolidando uma forma de estar que é a vocação do seu povo, desde a constituição de Cabo Verde. É no trânsito geográfico, cultural ou literário que atua o cidadão cabo-verdiano, configurando desde muito cedo aquilo a que hoje chamamos de aldeia global.

No I Ching e na carapaça da tartaruga residem as respostas que mudam, revelando que o que serviu para um tempo não serve para outro. Borges, numa jogada de mestre, lembrando Heráclito, associa o rio ao tempo, que sempre se refaz; “saber que nos perdemos como el rio” aponta para o ciclo que o labirinto propõe:

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.
(BORGES, 1998, p. 40)

Em **Derivações do Brumário**, há um poema no qual o eu lírico reporta-se a Borges como o zelador supremo de todas as escrituras e, como de costume, enreda um texto cujo significado se constrói a partir das conexões que o leitor deve fazer e/ou pesquisar.

O poema inicia-se com a presença de dois escritores (um italiano e outro francês) e mais uma pergunta: “Quem, se por acaso tais nomes aprendeu de ouvido, os procurou por baixo do chumbo com que o tempo os selou?”

Quem sabe o que havia por detrás da figura do poeta, cujas marcas estão enevoadas pelo tempo? Leiamos o poema:

Guido Cavalcanti e Tristan Corbière.
Quem, se por acaso tais nomes aprendeu de ouvido (não obstante os ruídos deste século de retumbantes uivos e urros), os procurou por baixo do chumbo com que o tempo os selou?

Será que Borges, o zelador supremo de todas as escrituras, escutou e mandou cumprir os éditos pelos quais *il miglior fabro**, mau grado a jaula e o jugo, se fazia ouvir?

*Ezra Pound

(VIEIRA, 2013b, p. 87)

O autor esclarece a referência do texto em itálico (*Il miglior fabro*)³⁶ para informar o leitor sobre a designação dada a Ezra Pound por T. S. Eliot. Tal recurso pode ser um instrumento capaz de promover conexões no poema e orientar a leitura, já que se configura como um *link* a ser acionado na busca das relações intertextuais, propostas pelo escritor.

O procedimento de escavação ou escovação do texto é um instrumento para que, na leitura, sejam feitas relações. Vejamos: Cavalcanti, Corbière, Pound, Borges, o eu lírico armeniano e o próprio Arménio Vieira. Que mapa se configura a partir dos nomes dados? Saber a biografia de cada um já é uma porta de entrada para o texto, reconhecer o que em cada um está em tensão no poema é mais um ponto no jogo e chegar à pergunta que o poema guarda é vencer o jogo. Qual é a questão que se coloca a partir dos poetas e obras escolhidos? Por que confiar a Borges a audição dos ecos dessas vozes?

Parece que Vieira, ao inscrever Pound no poema e a expressão que pode ser traduzida como “o melhor artífice”, demonstra para o leitor uma arquitetura do fazer poético que confirma o uso da ficção para a sua elaboração.

Borges, ao criar Pierre Menard, também elabora uma nova forma de produzir literatura. Arménio, como já foi dito anteriormente, ao utilizar do mesmo procedimento, atualiza-o no gênero, quando escolhe o resumo. Pound, ao revisar o texto de Eliot, também se inscreve no texto do amigo e promove a multiplicidade de assinatura no texto poético.

O problema da autoria está sempre tematizado na literatura contemporânea e, no caso da nossa pesquisa, ele se impõe, já que o poeta estudado parece negar a autoria a partir de um eu lírico singular, acreditando numa voz ampliada e construída a partir de muitas outras.

Como o nosso intuito é apresentar um caminho para adentrar o texto a fim de percorrê-lo, vários poemas foram selecionados com o intuito de, a partir deles,

³⁶ Ezra Pound era “*Il miglior fabro*”, título semelhante ao que Dante concedeu a Guido Cavalcanti. Essa designação aparece no poema “*The Wast Land*”, escrito por Eliot e dedicado a Pound.

levantar questões norteadoras para pensar a poética contemporânea tão permeada pelo trânsito, além de labirinticamente construída.

O leitor é sabedor das múltiplas leituras que o poema encerra e, na impossibilidade de apreender a totalidade do texto, busca acomodar na experiência da leitura apreendida o devir das outras tantas possíveis. Escolher uma trilha é abrir mão de outra, entretanto o texto demanda o movimento de ir e vir, convertendo-se num espaço de retorno, pois a cada trilha nova, outros sentidos se despontam.

Ler a obra de Arménio é “escavar a pedra”, buscar no texto as relações e compreender o trânsito proposto pelo poeta, observando o lugar para o qual apontam os versos e, principalmente, com quais textos eles se encontram. Não é possível responder as perguntas que a poética armeniana propõe de maneira imediata, pois isso seria uma forma de afastar-se da pergunta e da resposta. Uma obra que busca discutir o tempo, a finitude e o percurso que a eles dá sentido é de uma complexidade enorme, ainda mais quando feita de forma tão racional com diálogos sofisticados, como os que Arménio propõe.

Borges está presente em todas as obras escritas por Arménio; portanto, tornou-se uma tarefa difícil descartar alguns livros, e como o capítulo tem como objetivo refletir acerca das jogadas comuns aos dois participantes (autor/leitor), entendemos que seria necessário examinar cada livro; por isso, os poemas estão presentes no texto ao sabor do jogo, para acrescentar ou provocar o leitor.

O problema da autoria e o procedimento da intertextualidade já foram evocados na pesquisa; entretanto, eles se repetem de uma forma diferente quando Borges está presente, sempre apontando para ele o papel de mestre e guardião da escritura literária, como se o escritor argentino fosse mais do que a imagem do poeta, mas também o resultado de uma arquitetura poética possível e assimilada pelo escritor cabo-verdiano.

O jogo das vozes que se misturam confunde o leitor que se depara com o apagamento da assinatura autoral e encontra um escritor múltiplo, cujas vozes ouvidas e replicadas se fazem presentes tanto no texto borgiano quanto na sua própria voz. É esse espaço inundado de autorias e autores que observaremos no poema a seguir:

Em Londres, com Shakespeare, vi um louco que sabia de cor os cinco monólogos de Hamlet. Disse-me o poeta: “Não estranhe, esse

homem era eu há muito tempo em Avon, Elisabeth era ainda Elisabeth e em alto trono sonhava ter o mundo em suas mãos, porém não sabia ela que o mundo que se tem é o mesmo que se perde. Fui, pois, esse homem e muito mais”. Estranhei, sim senhor. Como e quando o velho poeta soubera de um argentino chamado Borges? (VIEIRA, 2009, p. 16)

O eu lírico armeniano, da mesma forma que encontra tantas escrituras na obra de Borges e o concebe como o depositário da literatura, agora o enxerga em Shakespeare, nos monólogos de Hamlet, e, fazendo o caminho inverso, depara-se com aquilo que a literatura é num tempo distante daquele vivido por Borges; dessa forma, converte o poeta argentino no mote e na própria literatura.

A figura do escritor passa a ser a representação do poeta, tal como a rosa é apresentada como a metáfora da poesia. O texto de Shakespeare já continha Borges, da mesma forma que o dele, Arménio, contém o registro dos escritores citados no texto, bem como na história e nas perguntas que a literatura vem fazendo ao longo dos tempos.

O “encapsulamento” que acontece no poema lido, promovido pela intertextualidade e pelo esfacelamento da assinatura autoral, revela um procedimento “antropofágico” no qual não se pode mais reconhecer a autoria sem acionar a biblioteca de Babel e atravessar o labirinto.

Tendo em vista as reflexões desenvolvidas até aqui, parece clara a semelhança entre escolhas e procedimentos dos poetas-jogadores escolhidos e, para avançarmos um pouco mais, vamos nos deter no poema “Ficções”:

Borges é um heterônimo de Pessoa, tanto quanto este é uma ficção do Argentino, sendo também certo que Jorge Luis inventou o Minotauro e a Biblioteca, os quais ele fechou num labirinto. Metidos num tal enredo, somente por via do esquecimento, ou seja, pelo retorno à branca folha que uma densa tinta esconde, podeis aceder à luz com que a Musa iluminou o Poeta que tanto sabia de Tróia e de Ulisses (VIEIRA, 2013a, p. 63).

Ficções é o título de um livro de Borges, livro este que já anuncia para o leitor a matéria da qual será composto: é sobre a ficção que o livro se debruça, deixando clara a escolha do autor. Isso pode parecer evidente, mas se pensarmos que alguns livros literários, embora sejam ficções, partem de uma realidade concreta a ser ficcionalizada, Borges já antecipa para o leitor a condição do seu livro.

No poema destacado, a invenção do Minotauro é atribuída a ele, configurando uma leitura renovada do mito. A desconstrução é um recurso muito utilizado pelo poeta Arménio quando se trata de reconhecer o mito, e a perspectiva da releitura devolve para o leitor a imagem do Minotauro, transfigurado na metáfora do próprio escritor e do labirinto como espaço da escritura.

Novamente, o escritor argentino ocupa o espaço ficcional da literatura na poesia de Vieira: da mesma forma que Borges ocupa-se de uma biblioteca que elege para escrever a sua obra, Arménio igualmente visita a biblioteca e faz dela também a matéria do seu poema.

Diferente de Huizinga, Gadamer (1999) descreve o conceito de jogo a partir da sua dimensão estética, associando-o a uma tendência inata do homem à arte sem uma finalidade ou uma meta específica, mas carregada de movimento e espaço para ser significado: “a arte deixa para aquele que a recebe um espaço de jogo a ser preenchido” (GADAMER, 1991, p. 73). Dessa forma, a obra de arte se constitui e se reconstitui na diversa e contínua recepção.

O mesmo jogo acontece no ato da leitura, no qual o leitor ocupa o lugar de coautor, preenchendo as lacunas que o texto, propositadamente, oferece. Os espaços lacunares do leitor não são os mesmos do escritor, e o jogo exige uma participação ativa, rompendo com a distância entre aquele que escreve e aquele que reescreve no ato da leitura, considerando o passado e o presente e o espaço de cada jogador.

Para o filósofo, a arte não se refere ao conceito platônico de representação ou cópia da realidade, pois o jogo é “o próprio modo de ser da arte” (GADAMER, 1999, p. 74) e o que sobressai não é a consciência estética, mas a experiência da arte. Por isso, compreender a natureza do jogo é irrelevante, viver a experiência que a arte propõe, não.

Se considerarmos a postulação de Gadamer para apoiar a análise do poema, podemos dividi-lo em duas partes: uma que se refere ao poema enquanto corpo autônomo e outra que se articula para o leitor, respectivamente derivadas das representações feitas pelo poeta e pelo leitor.

A eficácia da leitura está mais atrelada à experiência que ela promove do que à busca de um método: a leitura carrega consigo o elemento surpresa, que penetra o leitor quando este se deixa atravessar, transformando-se.

Gadamer reitera que a transformação é o resultado de uma coisa que se tornou outra, por isso já não é mais a mesma, “de maneira que essa outra coisa em que se transformou passa a constituir seu verdadeiro ser, em face do qual seu anterior é nulo” (GADAMER, 1999, p. 74).

O texto armeniano propõe uma experiência de questionamento, busca e saber no ato da leitura, uma vez que se constitui como espaço de atrito e de “negociação poética”, na qual o leitor, tal como numa tela de computador, empreende buscas.

Ao identificar as marcas das leituras feitas pelo poeta, o leitor tem a oportunidade de reconhecer o poema enquanto conhece o jogador adversário e a si mesmo. Assim, compreender a representação da imagem do poeta cabo-verdiano requer deslocar a palavra poeta do singular e entendê-la a partir da sua composição múltipla e vasta:

58

No entanto, Borges, o descrente Borges, sorri, pois ele, que tudo leu e ponderou acerca dos Deuses, dos Demônios, dos Anjos, de uma Divindade que em simultâneo é Um e Três (sem que em tal questão se pondere o contrasenso), do Céu, do Inferno, dos Arquétipos, de uma Postedade que perdura fora do espaço e do tempo, do Pleroma, da Harmonia Preestabelecida, Etcétera, sabia que tais (conceitos? nomes? entes? coisas? mundos?) são meros, se bem que extraordinários, inventos da imaginação – porque não saberia o *velho guru* que nada é novo debaixo do Sol? Porquê, três mil anos após a morte de Heitor e o pranto das Troianas, havia a Musa a revelar as ocultas estrofes a um colosso de barba lembrando o *beat* Ginsberg pintado sobre o retrato de Odim? (VIEIRA, 2015, p. 94)

O poema tematiza o fazer literário a partir da experiência de Jorge Luis Borges, que, segundo Arménio Vieira, elaborou uma arquitetura, considerando a produção existente na biblioteca tão presente na obra do escritor argentino, e, como não se importasse com a originalidade, “releu” na sua obra as suas próprias leituras. Sabemos que o procedimento borgiano é revelador de uma tendência da literatura contemporânea, na qual escritores e poetas, por intermédio das releituras da produção artística, resolvem uma questão sobre o que e como ainda escrever nos dias de hoje: a intertextualidade, a bricolagem, a colagem, a desmontagem e a

reconfiguração de textos, de excertos, de imagens e de histórias desenham um percurso histórico, filosófico e poético, ressitando a poesia e o poeta.

O texto armeniano acima transcrito lança uma pergunta, ao mesmo tempo em que constata a ideia de que não há nada de novo no *front*: se, de fato, não há nenhuma novidade há tanto tempo, como escrever poemas? É sobre o fazer e a forma que Arménio debruça a sua reflexão. Ele, tal como Borges, fez uma escolha que compila, recolhe e armazena, para depois desconstruir e problematizar. A originalidade reside no fato da pergunta antiga ser ainda relevante, já que se reformula, igualmente, no tempo da vida e da poesia.

3.2.2 Arménio e Borges: a tecer as contas de vidro

A nós não foi doado um ser.
Somos apenas correnteza,
Fluímos de bom grado pelas formas:
Pelo dia e a noite, a gruta e a catedral.
Por elas penetramos, incitados
Pela sede de ser.

Herman Hesse

Se todo jogar é um “jogar junto” e se todo jogar pressupõe um “ser jogado”, faz sentido que escritores e leitores alternem seus papéis. Borges e Arménio oferecem aos leitores as sendas das suas leituras e revelam a face de leitor e escritor representados no jogo. O leitor também se percebe coautor e depositário de uma biblioteca quando a sua experiência de jogador-leitor se põe a relacionar tantos textos.

O texto que escolhemos para concluir o capítulo confirma o espaço labiríntico proposto no poema e legitima a presença de Borges como ícone de múltiplas poéticas e leituras. Dessa forma, Arménio Vieira, ao convocar escritores e personagens-escritores, retoma a pergunta recorrente sobre o fazer literário.

Se escrever é jogar e se jogar é viver, ler também pode ser a metáfora que vincula o ser à vida e inclui o leitor no jogo. Sendo assim, fechamos o capítulo que buscou refletir acerca de jogo e jogadores, jogando:

BORGES E AS CONTAS DE VIDRO

Jorge Luis Borges, aos sete anos de idade, quando traduziu e publicou *O Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde entrou (sem que o soubesse) no estranho *Jogo das Contas de Vidro*.

Seja dito que tal atividade exige uma vasta soma de conhecimentos relativos à Literatura, História, Matemática, Filosofia, Lógica, Música, etc, por conseguinte um jogo em que o Argentino seria um óbvio vencedor.

Só que havia um senão: a modalidade porventura se orientasse por uma regra que só os deuses conhecem.

Borges, na impossibilidade de a praticar, dedicou-se a um outro jogo, o qual implicava a travessia de numerosos e árduos labirintos, onde, talvez, pudesse achar a transcendente regra de um jogo quiçá demoníaco.

Ora, caso a descobrisse e procurasse alguém com quem pudesse jogar, Neruda talvez fosse o menos disponível dos parceiros, posto que tal jogo implica uma completa indiferença às quatro vertentes sérias da vida – a política, a economia, o amor sexual e o empenho cívico. Por outro lado, Knecht*, acaso fosse o parceiro ideal, uma vez que desde a idade escolar se apaixonara pelo *Jogo das Contas de Vidro* (por via do qual esteve à beira de alcançar o título de *Magister Ludi*), acabando, todavia por desistir, em prol do lado “sério” da vida.

Tal abandono, por estranha coincidência, ocorre em 1938, o ano em que Jorge Luis, pela descoberta de Pierre Menard, entendeu que, somando todas as letras das duas partes de *Dom Quixote*, como se fossem contas de vidro, e enfiando-as com infinita paciência até formarem um imenso rosário, teria aberto o caminho para o conhecimento de todos os atributos do Altíssimo, dos quais apenas um permite encontrar as normas que regulam o *Jogo das Contas de Vidro*, um segredo a que três poetas – Homero, Dante e Shakespeare – estiveram perto de aceder.

*Personagem do romance *Das Glasperlenspiel*, de Hermann Hesse (VIEIRA, 2014, p. 89)

O longo poema recupera a história de leitores, escritores e jogadores. O eu lírico consagra a maestria do jogador Borges e prevê um adversário para o mesmo: Knecht, personagem de Herman Hesse, presente no seu livro **As contas de vidro**. Por que escolher justamente uma personagem para enfrentar um escritor de existência real?

Já sabemos que é um procedimento usual do escritor cabo-verdiano o entrelaçamento do universo ficcional com o real. Os diálogos se multiplicam e invadem as estâncias do espaço poético, causando estranhamento ao leitor.

Quem pode jogar com Borges? Aquele que tem sabedoria a respeito de várias áreas do conhecimento e, ao mesmo tempo, não leva tudo tão a sério. Neruda está descartado, já que agrega na sua biografia uma atuação política bastante ativa. O que faz do argentino um grande jogador?

Conforme propõe o eu lírico, para participar de um jogo do qual se desconhece a regra, é preciso coragem e constância. Borges, ao se aventurar na modalidade (jogar com a escrita e com o leitor), encontra outra modalidade que resulta na experiência do seu texto poético: a biblioteca como instrumento de elaboração da sua escritura.

Nessa perspectiva, as performances borgiana e armeniana convergem para o labirinto, espaço onde se desdobram as múltiplas leituras, bem como no lugar em que textos e escritores exercitam o jogo literário.

Problematizar o arquivo contido na biblioteca e atualizá-lo para o tempo em que se vive é um procedimento autoral presente na obra dos dois poetas, uma vez que ambos partem da própria literatura e de leituras canônicas para arquitetarem as suas poéticas.

Para competir, é preciso reconhecer o inacabamento do ser e a necessidade da partilha: é com o Outro ou com os Outros que o jogo se realiza.

O poema informa, ainda, sobre o percurso autoral de Borges e do fazer literário, desvelando a arquitetura de sua poética, construída a partir das leituras e da “reconstrução” das mesmas, já que, “pela descoberta de Pierre Menard, entendeu que, somando todas as letras das duas partes de *Dom Quixote* como se fossem contas de vidro e enfiando-as com infinita paciência até formarem um imenso rosário, teria aberto o caminho”.

A morte persiste no horizonte, e se jogar é sinônimo de viver, escrevendo, adia-se a morte. Não saber a regra que determinada modalidade de jogo requer não impede que jogadores insistam no jogo.

Arménio Vieira pode ser aquele que joga com Borges e amplia o espaço do leitor, indeterminando a duração do jogo bem como a resistência do leitor. O jogo literário que vai se tecendo ao longo do tempo produz uma rede que entrelaça textos e poetas. Dessa forma, as contas de vidro que vêm sendo tecidas e renovadas, pacientemente, desde Homero, desde sempre estão em Borges, Dante, Shakespeare, Hesse e Arménio Vieira.

A rosa é inalcançável, disse Borges; a regra também, disse Vieira, mas isso nunca foi obstáculo, ao contrário, é a pergunta que se formula diante do poema-labirinto que oferece ao leitor a possibilidade de jogar, é no apagamento das assinaturas autorais que no texto se instaura a persona, o avatar a ser vencido. O texto, nessa condição, é veículo, recipiente, tabuleiro, arena: espaço de enfrentamento, rizoma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Plano, Recomeço, Aventura.

Com os nossos barcos de sonhos
Contornámos o mundo e voltamos

(No coração das máquinas
Fomos sangue a girar.
Em prensas enormes
fogos bagos e prensados
fomos suco a escorrer
até ao bagaço)

Nos campos da luta
no lodo e lutando
fomos bravos e vencemos

Eis de novo a terra
depois do exílio e da guerra.

Agora é raspar
o tempo e a pedra
e arredar todo o limo
e lançar a semente

Esse é o plano
o recomeço, a aventura.

Arménio Vieira³⁷

A pesquisa está chegando ao fim, por isso se faz necessário, como num último lance, olhar para o jogo a fim de enxergar que jogada ainda é possível depois de se ter movido peças, ocupado espaços e enfrentado tantos adversários.

Tal como o jogador que está prestes a encerrar a partida e verifica o caminho possível para tentar ganhar o jogo, relembramos as estratégias que nos fizeram chegar até aqui, pois, ao serem convertidas em chaves de leitura, foram, ao longo da pesquisa, o enigma e o desafio, por isso, apaixonantes.

No capítulo inicial, ainda sondando a área, verificamos a importância de refletir acerca do espaço literário, já que a literatura cabo-verdiana tem grande

³⁷ Pesquisa feita em Cabo Verde: único poema de Arménio Vieira não publicado em livro, mas no jornal **Voz di Povo** (Praia, 1975, n. 6, p. 6).

apreço pelo território; seja em Cabo Verde ou na diáspora, e embora o nosso autor não tenha grande aderência ao espaço geográfico das ilhas, apropria-se de outro na sua poética, constituído pela própria literatura. Portanto, o primeiro ponto apresentado ao leitor tratava de construir o lugar de representação destacado na poética de Arménio Vieira.

Podemos constatar que a espacialidade da obra armeniana surge a partir de conexões e redes literárias, lugar de onde nasce a literatura e a sua atividade de escritor. O grande interesse do poeta reside na literatura e é sobre a mesma que se debruça, a fim de produzir a sua arte poética.

Considerando o fenómeno do trânsito que ocorre em Cabo Verde desde a sua origem, do “ir e vir” dos cabo-verdianos e da sua presença em diversas partes do mundo, seria possível arriscar uma leitura sobre o espaço cabo-verdiano: um contornado pelo mapa e outro constituído a partir da diáspora, espaço onde, certamente, os cabo-verdianos imprimem a sua cultura em diálogo com outras. Não é nossa intenção aprofundar um tema complexo como este, que envolve questões identitárias, mas observar o trânsito como elemento fundamental para os cabo-verdianos. Portanto, o trânsito na poética armeniana seria o processo identificador da sua cultura, talvez o processo com maior aderência à cultura cabo-verdiana.

Pensando dessa maneira, o reconhecimento ao espaço cabo-verdiano faz-se na mobilidade do poema em diálogo com o Outro, seja espacial ou escritural.

Pois bem, quando detectado o espaço da escritura, passamos a verificar o trânsito recorrente na sua produção artística e, com isso, tudo o que é inerente ao espaço: fronteira, limite e mobilidade. Verificamos que os poemas, tal como o rizoma, não se fixam, conectam-se a muitos universos, demandando um leitor atento para a sua produção.

No segundo capítulo, a configuração deu-se de forma linear e as leituras foram feitas uma a uma, seguidas, como se estivéssemos preparando o tabuleiro para iniciar o jogo, buscando em cada peça a sua potência para jogar. Pedras no tabuleiro, escolha de um *corpus* poemático, análises feitas, jogadas articuladas, iniciamos o percurso de leitura pelo labirinto, espaço intertextual, arena de muitos poetas/jogadores, junção de caminhos autorais, leituras e escrituras.

Em cada livro, uma ou mais temáticas se destacaram, e foi a partir de cada análise que o jogo se foi armando. Embora o espaço fosse labiríntico, a consciência

de que o trânsito nos levaria ao rizoma orientou o mover de cada peça no tabuleiro, em busca de sentidos para os poemas.

No terceiro capítulo, conhecendo as peças e o espaço do xadrez e alguns jogadores (inscritos na poética armeniana), era o momento de circular pelo labirinto, no intuito de estabelecer relação com os poemas e com os livros selecionados para a pesquisa, observando de que maneira o projeto autoral armeniano se desenvolve ao longo deste percurso, de que forma os elementos destacados nas análises feitas se organizavam e que efeito provocam no leitor.

Para finalizar, relembramos os pontos que se constituíram, na nossa leitura, como procedimentos recorrentes na poética armeniana, com o objetivo de demonstrar o visto e percebido durante uma longa partida empreendida com o poeta, alertando para o fato de que um jogo nunca será igual ao outro, portanto, cada jogador encontrará a melhor forma de jogar e vencer ou não a partida.

Um dos recursos recorrentes na poética armeniana é a intertextualidade, procedimento autoral capaz de reunir diversas vozes, expandindo-as e conectando-as com outros textos, desencadeando um processo de relações intra, extra e intertextuais, no qual textos anunciam outros textos, conformados pelas mãos do autor e reescritos no ato da leitura.

Arménio Vieira é, antes de tudo, um leitor que deixa as marcas das suas leituras e, consciente da sua tarefa de reinventar textos, elabora, tal como Borges, a partir da sua biblioteca interna, a sua obra, revelando para o leitor que “todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros” (CALVINO, 2003, p. 266).

Citações explícitas e implícitas, paródias, traduções, reminiscências, paratextos, pastiches, alusões e paráfrases são procedimentos utilizados por Arménio Vieira, revelando com isso um destacado interesse pelo Outro encarnado na literatura, alimentado pelas leituras recompostas, traduzidas, desconstruídas e inventadas à sua maneira.

Se considerarmos a imagem do palimpsesto como instrumento capaz de auxiliar o leitor a mapear as leituras feitas por Arménio Vieira, veremos de que forma a mesma se evidencia como potência e mapa, promovendo o imbricamento de textos e poéticas, autores e personagens, vida e morte, tendo no horizonte a literatura e a multiplicidade de textos dirigidos ao leitor.

A intertextualidade pode ser lida como elemento desencadeador do jogo a partir das conexões que ela promove com outras escrituras, combinando, modulando, recortando, acumulando, transformando e assimilando vários textos, produzindo uma composição multidimensional e uma estrutura que se arquiteta em rede, colaborando para a abertura do texto, a fim de torná-lo plural e escrevível no sentido atribuído por Barthes (1987).

Como na literatura contemporânea, a exploração dos intertextos e a fragmentação dos mesmos são recorrentes, alterando, com isso, a postura do leitor diante do texto. Faz-se necessário, no caso da poética em questão, reconhecer os textos compilados pelo poeta, a fim de reconhecer as marcas do Outro e acessar o poema, já que quanto maior a complexidade intertextual estabelecida, maior será o desafio ao leitor, demandando leituras sucessivas para penetrar o mosaico e participar do jogo.

Outro ponto a ser retomado é aquele que se refere ao questionamento presente na maior parte dos poemas, inscrito sob a forma de perguntas não respondidas, e esta pode ser mais uma estratégia do jogador-escritor, pois, ao formulá-las, desafia o jogador-leitor, blefando ou instaurando a dúvida e a incerteza.

O uso do conectivo “se” estabelece uma condição e a ideia de possibilidade também presente como uma estratégia de jogo, pois quando o jogador faz suposições sobre a melhor jogada, lança mão de alternativas antes de escolher a melhor a fim de ganhar o jogo. Poderíamos, nessa senda, acessar o leque de hipóteses lançado nos textos como um convite para se pensar juntamente a melhor resposta para o enigma proposto no poema-jogo.

A figura do leitor está inscrita no texto armeniano como alguém atuante, que compartilha igualmente com o escritor das inquietações existenciais e literárias, considerando a presença do cânone selecionado como oportunidade para problematizar e desconstruir ideias e perspectivas, atualizando-as para o tempo vivido tão instituído de complexidades e rupturas.

A condição instaurada a partir de uma partícula “se” articula-se com a literatura, espaço relacional escolhido pelo escritor que faz suposições sobre outras possibilidades a partir de textos narrativos, informativos e científicos, já que a presença da Ciência também é frequente na obra armeniana, revelando a erudição do escritor ao trazer para o centro do poema a matemática, a física, a política e outros tantos assuntos questionados e desconstruídos para o leitor.

O questionamento e a possibilidade estabelecida a partir das perguntas, dos desafios em forma de charadas e enigmas, da desconstrução e da hipótese demarcada a partir do “se” e do ponto de interrogação em muitos versos, sugere para o leitor o espaço de jogo e jogadas a serem eleitas pelos jogadores, desafiados no ato da leitura.

Alguns poemas apresentam um eu lírico revestido da figura de um contador de histórias, de modo que o tom passa a ser narrativo, pois apresenta ao leitor histórias entrelaçadas ao poema, elaborando a cena na qual o poeta cede o espaço à voz antiga do narrador. Com isso, o escritor articula não só textos e escritores, mas também funde os gêneros textuais, convertendo tudo numa malha ressoante de histórias contadas amalgamadas ao poema. Não é nossa pretensão discutir acerca do gênero, embora saibamos que essa questão está colocada na poética armeniana e na literatura contemporânea, já que os limites da prosa e do poema constituem-se como um novo desafio para aqueles que se interessam pela hibridização genológica.

No caso de Arménio Vieira, a linha que separa a prosa do poema parece estar rompida, de forma que muitos dos poemas, principalmente os escritos nos últimos livros da série **O(s) Brumário(s)**, parecem convertidos em longos textos nos quais não só a voz do contador se faz presente, mas outra de um narrador/poeta, que segue ao sabor do texto, oferecendo para o leitor informações e esclarecimentos.

Faz-se necessário retomar a metáfora do labirinto, presente nos livros abordados na pesquisa, tanto pelo grau de destaque temático na poética armeniana como pelos efeitos que a imagem acarreta para a escritura e para o leitor, a fim de registrar algumas considerações, apenas, sem a pretensão de concluir ou definir o objeto da pesquisa. Nosso intuito é rever o ponto em questão justamente para relembra o quanto o espaço de leitura demanda abertura, diálogo e expansão.

Como demonstramos ao longo da tese, a escritura armeniana trapaceia com o leitor, convertendo-se num labirinto, pelos seguintes motivos: ao entrelaçar outras poéticas e poetas, o escritor propõe um percurso no qual o leitor se vê obrigado a romper com linearidade, causalidade e temporalidade, operando de forma rizomática diante do poema. Trata-se de uma leitura que se deseja em rede e múltipla, ao sabor da imprevisibilidade do jogo.

A construção do labirinto é uma potência para a escritura e para a leitura, por isso não há que se perguntar como sair dele, mas sim como percorrê-lo, visto que o

fio de Ariadne que serviu a Teseu e o guiou, indicando-lhe a saída, não pode guiar o leitor armeniano e evitar que o mesmo se perca neste outro labirinto (o da leitura), que compreende outra história, tramada num outro tempo, no qual a figura do Minotauro, metaforicamente aqui representado pelo Tempo, engolirá a todos. Dessa forma, o escritor joga contra o tempo, adiando-o a cada jogada, afastando para longe a morte; dessa forma, o labirinto é a própria vida, jogo inscrito na transitoriedade e na incerteza do espaço a ser seguido e do tempo vivido, do qual nunca saberemos o fim.

A metáfora do labirinto também pode ser estendida à própria produção artística. No caso de Arménio Vieira, se tomamos como exemplo um dos seus romances, **No inferno** (2006), o leitor encontrará um narrador em busca de produzir um livro genial, que por isso vive uma busca angustiante, questionando-se sobre como escrever um romance, se tudo já foi escrito. Embora o romance não faça parte da pesquisa, é importante destacar esta temática que se fará tão presente em toda a poética armeniana, ou seja, um eu lírico em busca de como dizer novamente tudo o que considera já ter sido dito.

No livro em questão, a imagem do inferno está associada ao fazer poético e o escritor, preso numa mansão, necessita desvendar enigmas que possam levá-lo à realização do livro, bem como de indicar-lhe a saída. Este enredo pode ser associado ao leitor armeniano que, tal como a personagem do livro referido, está imbuído de desvendar enigmas para encontrar uma saída, entendendo esta saída como uma trilha de leitura.

Verificamos que o espaço do inferno, na obra armeniana, ocupa um lugar “de dentro”, de conflito, por isso não está encarnado no espaço exterior, não se trata apenas de uma imagem construída para “as almas vagarem”, em oposição ao paraíso, mas como lugar da escritura, de falta, de sofrimento por não saber como dizer, como ainda, em nossos tempos, escrever poesia. Igualmente para o leitor, o espaço “infernado” se apresenta como algo a ser vencido no jogo com o texto, sem desconsiderar as relações internas que ele guarda a partir da intertextualidade. O labirinto poderia ser lido na mesma esteira, não como um lugar de fora, mas como aprisionamento interior, seja tanto a ideia da morte e da finitude, como a do labor poético.

Os textos de Arménio Vieira referendam a literatura canônica produzida no Ocidente e no Oriente, ressoando a ideia da literatura como única, enquanto a

multiplicidade está presente nos escritores, que atestam ao longo das suas escrituras as marcas do Outro, desafiando a capacidade imaginativa do leitor.

No terceiro capítulo, uma partida poética foi imaginada a fim de se refletir a respeito dos jogadores-poetas em relação, bem como da imagem da literatura como jogo, pois a escrita de Arménio, como a de Borges, é permeada de elementos que nos levam a perceber a abrangência das ideias, com representações destituídas de significados absolutos, envolvendo o leitor numa teia.

Se Arménio Vieira joga com o leitor a partir dos caminhos bifurcados, dos labirintos e da Biblioteca de Babel, o jogador que empreender uma partida com o poeta cabo-verdiano estabelecerá uma relação de construção autoral compartilhada, pois, na medida em que escolhe o percurso da leitura, converte o resultado, ao mesmo tempo, numa estrutura cíclica, já que as lacunas, a serem preenchidas na busca de sentido, percorrem a biblioteca, na qual um livro se alimenta de outro, como nos sugere Foucault:

O livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura (figuras de estilo, de retórica e de linguagem), mas o lugar onde os livros são retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível 'volume', que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros (FOUCAULT, 2001, p. 12).

Borges e Arménio são escritores que, por intermédio das suas leituras, revelam no seu projeto artístico as marcas da biblioteca visitada, permitindo ao leitor enxergar, tal como num palimpsesto, as marcas textuais revisitadas e tão caras aos poetas, porque transparece nos livros de ambos o quanto o ser é múltiplo e se desdobra a partir do Outro, num processo cíclico metamorfoseado por narradores, personagens, escritores, leituras e leitores.

Na obra de Arménio Vieira, o labirinto promove diversas dobras sobre si mesmo, quando o autor traz para o centro da sua composição a própria literatura, rerepresentando tantas ficções, como se construísse um labirinto a partir de outros, encaixando um livro dentro de outro, ou melhor, desencaixando um texto e unindo-o a outro, inscrevendo um espaço ambivalente: teia e malha de significação.

Se ler é sinônimo de jogar e se seguir jogando é uma forma de distrair-se do fim, deixar-se perder no labirinto é arriscar-se, sabendo que “não tem anverso nem reverso/ nem externo muro nem secreto centro” (BORGES, 2001, p. 31), atentos ao

que disse o escritor argentino “Não esperes que o rigor de teu caminho/Que teimosamente se bifurca em outro/Que obstinadamente se bifurca em outro/Tenha fim. É de ferro teu destino/Como teu juiz” (BORGES, 2001, p. 31).

O problema da autoria é objeto de interesse antigo da teoria literária e também da pesquisa ora em processo de finalização, por isso, retomamos a questão a partir das reflexões de Barthes (2004), na qual a morte do autor abre uma nova discussão acerca da autoria, passando a ser percebida como tecido de citações, espaço figurado por presenças e origens diversas, no qual o sujeito autoral desaparece:

Não será jamais possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004, p. 57).

Dessa forma, um texto passa a ser visto como intertexto e a autoria, como resultado de uma multiplicidade de relações que provocam sentidos que o autor não pode controlar, pois não se trata somente da multiplicidade de significados que o texto possa ter, mas da desorientação quanto ao centro e a origem, provocando, nas palavras de Barthes (2004, p. 69), “o recuo infinito do significado”. O “eu” desaparecido do texto dá lugar à linguagem que fala pelo autor.

Se Barthes instaura a morte do autor, Foucault, por sua vez, problematiza-a e a expande na medida em que insiste na necessidade de compreender não somente a dinâmica do desaparecimento, mas também da ressurreição do autor, sistematizando a instituição autoral como cena plural e não unitária, constituindo o sentido de autor como uma “instância criadora que emerge de uma obra em que ele deposita, com uma infinita riqueza e generosidade, um mundo inesgotável de significações” (FOUCAULT, 2009, p. 288).

O autor, ao modular o seu discurso entrelaçado de vozes, mesmo ciente da voz autoral múltipla professada, “não tem ciência sobre tudo que escreve, já que a sua intencionalidade é atravessada pelo acontecimento da escritura no infinito contínuo do seu dizer” (ALMEIDA, 2013, p. 329).

E, como esse “dizer” inscrito no contínuo da escritura converte-se no aparato cuja leitura está posta como procedimento de abertura e disponibilidade para aprender algo que “o mundo ainda não disse sobre si e ainda não tem as palavras

para dizer” (CALVINO, 2003, p. 243), enfrentamos, assim, como leitores, o poema armeniano, no qual o espaço de vozes entrecruzadas articula o jogo da autoria, transfigurando-a aos olhos do leitor, tal como num jogo, apagando-a para depois fazê-la presente, não como assinatura individual, mas como marca de leituras habilidosamente moduladas:

Ou seja, numa contra-assinatura que é da ordem da leitura, cuja assinatura de autor já está contaminada pela do leitor que, no seu dizer, o incorpora: a assinatura do autor se torna traço na produção de outro texto que pode repeti-la, afirmá-la, endossá-la, contrariá-la, julgá-la, negá-la e, inclusive, calá-la. Sua assinatura é, portanto, mais do que uma marca gráfica e está numa relação de presença-ausência, rastro de uma intenção localizada num passado espectralmente presente num presente que se estenderá até o futuro. A assinatura marca o testemunho do seu ter-estado lá, mas, junto com isso, o seu ter-saído desse acontecimento cuja autoria se realizou em mão dupla: autor de um lado e escritura de outro, traços que se cruzam no acontecimento aberto da leitura (ALMEIDA, 2013, p. 330).

Esta tese não se propõe a pesquisar as questões relacionadas ao tempo de forma particular, embora o mesmo esteja permeado na construção poética, e o que se destaca, na nossa leitura, é a referência constante aos tempos e escritos poéticos situados em momentos distantes pelos motivos que exporemos a seguir: a poética armeniana dialoga com o cânone literário e as relações estabelecidas englobam desde Homero aos escritores contemporâneos, passeando pelas literaturas francesa, portuguesa, inglesa, russa, brasileira, cabo-verdiana, dentre outras.

Observamos, assim, que os excertos, epígrafes, referências e temas recolhidos de escrituras alheias compõem o texto armeniano em outra perspectiva, revelando um dado importante: o texto retirado do seu contexto de origem passa a ser problematizado a partir da experiência do eu lírico. É no tempo em que se inscreve o poema que os outros textos são incluídos para serem questionados, negados ou reconstruídos.

O caso da desconstrução dos mitos é exemplar para o que pretendemos concluir aqui: o cânone demarcado no espaço validado da literatura também entra em xeque no jogo jogado por Arménio Vieira.

Nesse sentido, o autor problematiza questões literárias e existenciais, inquietando o leitor a respeito da história, da ciência, da psique, da liberdade e da morte.

Será que ao fazê-lo, o escritor blefa com o leitor? O texto, como nos afirma Barthes (2004, p. 68-69), “é um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”. Se a figura do autor está descentralizada, resta ao leitor evitar o impulso de totalizar o sentido das leituras, sem esquecer que o “texto não é uma estrutura interna, fechada, contabilizável, mas o desembocar do texto noutros textos, noutros códigos, noutros signos; o que faz o texto é o intertextual” (BARTHES, 2004, p. 69).

Portanto, a transversalidade do diálogo acarreta a impossibilidade de esgotar um campo de significados, importando “mostrar os pontos de partida dos sentidos, não pontos de chegada” (BARTHES, 2001, p. 307).

A arquiescritura, no dizer de Derrida, é a leitura que inclui a escrita, caracterizada pela textualidade que revela como qualidade o fato de manter aberto, ao mesmo tempo em que encerra o texto num sucessivo desdobramento:

Pode-se encerrar aquilo que não tem fim. Oclusão é o limite circular no qual a repetição de diferenças repetem-se infinitamente. Ou seja, a oclusão é seu espaço de jogo. Esse movimento é o movimento do mundo como jogo... (DERRIDA, 1978, p. 250).

No caso da poética armeniana, a desconstrução como estratégia ocorre nos procedimentos escriturais, que desestabilizam e deslocam textos para serem relidos a partir de outras perspectivas que não as propostas na origem, como no caso do mito. Por sua vez, também o leitor precisará adotar uma atitude desconstrutiva para respeitar no texto a sua capacidade de enigma.

Sem a pretensão de concluir e já próximo do ponto final, debruçaremos a nossa atenção ao tema da morte, tão marcante na obra de Arménio Vieira; para tanto, recorreremos às palavras do poeta, numa entrevista concedida à televisão portuguesa (RTP, 2009), na qual relata o que pensa sobre a morte e sobre temas correlatos.

O paraíso e o inferno, a vida e a morte são os temas sobre os quais o poeta gosta de escrever e, ao ser questionado sobre a morte, responde: “não tenho medo da morte, racionalmente pensando, já que se morre, mas tenho medo de morrer sim” (VIEIRA, 2009). O tema da morte é recorrente e é impossível contorná-lo na obra

armeniana. Aqui há um jogo do qual o leitor não pode se esquivar, e é preciso enfrentar o fantasma e a fantasia da morte, partilhados pelo autor.

O tema da finitude surge desde o primeiro livro, mas parece ser mais recorrente nos dois últimos publicados, considerando a série **O(s) Brumário(s): Sequelas do Brumário e Fantasmas e fantasias do Brumário**, pois é notória a escrita sobre a morte de escritores, personagens e personalidades conhecidos do autor. A morte textualmente elaborada e temida pelo escritor está latente nos poemas como presença e alegoria final do jogo, ensinando ao leitor que, jogando, distrai-se, mas não há saída. A constatação do término da vida instaura uma solidão profunda e dramática, contornada a partir do humor e da graça atrelados ao texto, como se o eu lírico propusesse: não leve tão a sério o jogo, porque somos todos perdedores.

No penúltimo capítulo de **A parte do fogo**, Blanchot (2011, p. 312) reflete, acerca do tema da morte:

[...] a morte fala em mim. Minha palavra é advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente; ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada (BLANCHOT, 2011, p. 312).

Blanchot refere-se à morte da linguagem, e Arménio refere-se à morte biológica; entretanto, cabe trazer o pensamento do filósofo a fim de refletir a respeito da morte como instância e condição finita da linguagem ou da vida, pois o vínculo que há entre a morte, a linguagem e a literatura reside no poder que a linguagem tem de nomear e destruir ou anular aquilo que nomeia. Blanchot defende a ideia de que a linguagem mata aquilo que nomeia e isso acontece porque esta nomeia a própria morte que fundamenta a existência daquilo que foi nomeado.

A leitura que o filósofo faz da obra de Mallarmé é esclarecedora da tese que defende, por exemplo, ao citar “uma flor”. Não é a flor que se apresenta para nós, mas a sua falta, pois a linguagem materializa e corporifica a ausência das coisas e não a presença, busca o ser da linguagem, descartando tudo que não for interior a si mesma e à sua natureza criativa:

O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que é tudo, mas é primeiro a presença das “coisas sólidas e preponderantes”, tudo o que para nós mascara o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças à estranha possibilidade que temos de criar o vácuo ao nosso redor, de colocar uma distância entre nós e as coisas. Esta possibilidade é autêntica (temos direito) porque está ligada ao sentimento mais profundo da nossa existência, a angústia, dizem uns, o tédio, diz Mallarmé (BLANCHOT, 2011, p. 45).

Na poética armeniana, a morte é potência, já que aponta para a finitude sem desconsiderar o espaço pulsante da falta, marcado pela vida e pela literatura. Ao converter a existência num jogo poético pelo qual se pode distanciar daquela que é “a indesejada das gentes”³⁸ e temida por todos, o poeta inscreve um espaço de fuga, distanciando o momento final, só percebido por aquele que segue jogando, nunca por aquele que perdeu o jogo da vida.

Por isso, retomando Fernando Pessoa nos versos em que afirma que “navegar é preciso/viver não é preciso”, arriscamos dizer que mais do que viver, “jogar é preciso”. Quem sabe jogar num xadrez rizomático como a poética armeniana é sabedor de que “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 2011, p. 323).

No desejo de seguir jogando, encerramos, temporariamente, esta partida, sabendo que a busca pela poesia atravessa o espaço rizomático da/na leitura.

³⁸ Manuel Bandeira, no poema “Consoada”, denomina a morte como a “Indesejada das gentes”: Conferir BANDEIRA, 1990, p. 307.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS

VIEIRA, Arménio. **Poemas**. [s.l.]: África, 1981.

VIEIRA, Arménio. **Poemas**. Mindelo: Ilhéu, [1998].

VIEIRA, Arménio. **MITOgrafias**. Mindelo: Ilhéu, 2006.

VIEIRA, Arménio. **O poema, a viagem, o sonho**. Lisboa: Caminho, 2009.

VIEIRA, Arménio. **O Brumário**. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde; PUBLICOM, 2013a.

VIEIRA, Arménio. **Derivações do Brumário**. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde; PUBLICOM, 2013b.

VIEIRA, Arménio. **Sequelas do Brumário**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2014.

VIEIRA, Arménio. **Fantasmas e fantasias e do Brumário**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2015.

VIEIRA, Arménio. **Silvenius**: Antologia poética. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2016.

VIEIRA, Arménio. "Plano, recomeço, aventura". In: **Voz di Povo**. Praia, 1975, n. 6, p. 6.

APOIO TEÓRICO-CRÍTICO

AAVV. **Claridade**: Revista de Arte e Letras, 1960. Disponível em: <<http://claridade.org/temas/claridade/>>. Acesso em: 15.10.2018.

ABDALA Jr., Benjamin. Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; JORGE, Sílvio Renato (Orgs.). **Literaturas insulares**: leituras e escritas de Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe. Lisboa: Afrontamento, 2011, p. 81-98.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AIRES, Tiago. Recensão crítica a **O poema, a viagem, o sonho**. In: **Navegações**. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 3, n. 1, janeiro a junho de 2010, p. 112-113.

ALMEIDA, Geruza Zelnys. Um pensamento de/do autor. In: **Revista Fronteira Z**, n. 11, dezembro de 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/17219/13092>>. Acesso: 15.10.2018.

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial. In: **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman**. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura Russa. Universidade de São Paulo, 2012.

AMOROSO LIMA, Alceu. **Estudos literários**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

ANDRADE. Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

ANDRADE. Carlos Drummond de. **O amor natural**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

AUGÉ, Marc. **Domaines et chateau**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

AUGÉ, Marc. **Le sens des autres**: actualité de l'anthropologie. Paris: Fayard, 1994.

AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos**. Oeiras: Celta, 1998.

AUGÉ, Marc. **Le temps en ruines**. Paris: Galilée, 2003.

AUGÉ, Marc. **Para que vivemos?** Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus. 2006.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Editora, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1990.

BAPTISTA, Maria Luísa. Recensão crítica a **MITOgrafias**. In: **Africana Studia**. Porto, n. 10, 2007, p. 361-369.

BARBOSA, Jorge. **Obra poética de Jorge Barbosa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, Mafalda. O jogo de Julio Cortazar. In: **Cadernos de Literatura Comparada**. Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 32, jun. 2015. Disponível em: <ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/254>. Acesso em: 15.10.2018.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. Sémiologie et urbanisme. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1994.

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Allan Poe. In: **A aventura semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. Projéteis. In: **Poesia e Prosa**. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. As multidões. In: **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 41.

BAUDELAIRE, Charles. O meu coração a nu. In: **Escritos íntimos**. Tradução de Fernando Guerreiro. Lisboa: Estampa, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da vida moderna. In: **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUMAN, Zigmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BELLEI, Sérgio Luis Prado. A morte do autor. Um retorno à cena do crime. In: **Revista Criação e Crítica**. São Paulo, n. 12, p. 161-171, jun. 2014. Disponível em: <www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/69866>. Acesso em: 15.10.2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. **La rosa profunda**. Buenos Aires: Emece, 1975.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra**. Tradução de Carlos Near e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

BRUGIONI, Elena. Cartografias literárias pós-coloniais. Contrapontos entre práticas e teorias. Um estudo sobre Arménio Vieira. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; JORGE, Sílvio Renato (orgs.). **Literaturas Insulares: Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe**. Porto: Afrontamento, 2011, p. 111-128.

BUSATO, Susanna. **Poesia em trânsito: rotas e endereços do labirinto do poema contemporâneo**. In: MOTTA, S. V., BUSATO, Susanna (orgs.). **Fragmentos do contemporâneo: leituras**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/76v95/pdf/motta-9788579830051-02.pdf>>. Acesso em: 14.10.2018.

BUSATO, Susanna. **Figurações do contemporâneo no espaço da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Tradução de José Garcez Palha Ferreiro. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALVINO, Italo. O desafio ao labirinto. In: CALVINO, Italo. **Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 100-117.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 1997.

CANTO, Estela. **Borges à contraluz**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas e Alice através do espelho**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHO, Sérgio Large T. A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos. In: **Revista da USP**. São Paulo, n. 32, dez. /fev. de 1996–1997.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2001.

CHANDELAR, Pierrette e Gérard. Recensão crítica a **O poema, a viagem, o sonho**. In: **Colóquio/Letras**, n. 173, janeiro/abril 2011, p. 276-279.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CIDADE, Hernâni. **O conceito de poesia como expressão da cultura**. São Paulo: Saraiva, 1946.

COMPAGNON. A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CORTAZAR. Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUNHA, Maria Zilda. **Na tessitura dos signos contemporâneos, novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil**. São Paulo: Humanitas; Paulinas, 2009.

CUNHA, Maria Zilda. A literatura infantil e os novos meios de produção de linguagem. In: **Pedagogias do imaginário**. Porto: Asa, 2002.

CUNHA, Maria Zilda. Signos e suportes contemporâneos: notas sobre a literatura infantil e juvenil. In: **Revista Fronteira Z**, n.17, dezembro 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz>>. Acesso em 15.10.2018.

DAL CORTIVO, Raquel A. **No fogo das três pedras: uma leitura comparada das poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio**. Universidade de São Paulo, 2016. Orientador: Simone Caputo Gomes. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-07062017-090958/pt-br.php>>. Acesso em: 15.10.2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. O ato da criação. Palestra de 1987. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27, jun. 1999. Tradução de José Marcos Macedo. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 22.10.2018.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. [manuscrito dos anos 50]. In: **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas**. Tradução de Luis. B. L. Orlandi [et.al]. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 6-11.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** (volume I). Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34, 2000a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** (volume III). Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34, 2000b.

DERRIDA, Jacques. La différance. In: **Marges de la philosophie**. Paris: Seuil, 1972.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Posições. Semiologia e Materialismo**. Tradução de Maria M. C. Barahona. Lisboa: Plátano, 1975.

DERRIDA, Jacques. **Writing and Difference**. Tradução de Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DERRIDA, Jacques. **De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia**. Tradução de C. Leone. Lisboa: Estudos Vega – Passagens, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DICIONÁRIO Online Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/parca>>. Acesso em: 20.10.2018.

DICIONÁRIO de mitos literários. Tradução de Carlos Sussekind. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

DOMENECK, Ricardo. **Ideologia da percepção.** Disponível em: <<http://longoestudo.blogspot.com/2013/02/ideologia-da-percepcao.html>>. Acesso em: 21.10.2018.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Tradução de Giovani Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **O nome da rosa.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ELISIO, Filinto. Torpor da nova poética cabo-verdiana. In: **Buala**, 2 out. 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/torpor-da-nova-poetica-cabo-verdiana>>. Acesso em: 14.10.2018.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula ou Cabo Verde:** uma síntese cultural e étnica. Lisboa: Plátano, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa.** 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Ondina. **O Brumário e Derivações do Brumário.** Texto de apresentação dos dois volumes na Ilha do Sal. Disponível em: <<http://coral-vermelho.blogspot.com.br/2013/06/o-brumario-e-derivacoes-do-brumario-de.html>>. Acesso em: 26.05.2018.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços.** Tradução de Pedro Moura (com base no texto publicado em **Diacritic**, 16-1, primavera de 1986). Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugal, 1968.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1970.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits.** Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**: estética, literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa [et al]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 47-59.

FOUCAULT, Michel. **Estética, literatura, música e cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa [et al]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANK. Joseph. **A forma espacial na literatura moderna**. Tradução de Fabio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2003.

FRANK. Joseph. **The idea of spatial form**. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1991.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GABRIEL, Rui Guilherme. Contra os enguiços do poema: João Cabral de Melo Neto e Arménio Vieira. In: **Diadorim**. Rio de Janeiro, v. 5, p. 253-268, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/download/7953/6401>>. Acesso em: 14.10.2018.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Tradução de Celeste Aida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. **La actualidad de lo bello**: el arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona: Paidós, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer (revisão da tradução de Enio Paulo Giachini). 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Simone Caputo. **Uma recuperação de raiz**: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: Literatura em chão de cultura. Cotia: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 2008.

GOMES, Simone Caputo. Arménio Vieira: aulas magnas de arte poética. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 44-55, jul. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4865>>. Acesso em: 15.10.2018.

GOMES, Simone Caputo. **Contravento, pedra-a-pedra: conferências do I Seminário Internacional de Estudos Cabo-verdianos**. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2015.

GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Érica Antunes (org). **Literatura Cabo-verdiana**: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HESSE, Hermann. **O jogo das contas de vidro**. Tradução de Lavinia Abranches Voitti e Flávio Vieira de Souza. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007, e-book.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JUNQUEIRA, Ivan. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas**: três visões da modernidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KEATS. John. **Ode ao rouxinol e ode sobre uma urna**. Tradução de Augusto de Campos. Florianópolis: NoaNoa, 1984.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Marli Quadros. **Metalinguagem e discurso**: a configuração do purismo brasileiro. São Paulo: Humanitas, FFLCH-USP, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Rocco, 1988.

LOTMAN, Iuri. **Ensaio de semiótica soviética** (com B.A. Uspênski). Tradução de Vitória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1971.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Viera Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, Iuri. The Semiosphere. In: **Universe of the Mind**: a semiotic theory of culture. Tradução de A. Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 121- 214.

LOTMAN, Iuri. **O semiosfere** [Sobre a semiosfera]. In: **Statii po semiótike i tipológuii kultúry** (Artigos sobre semiótica e tipologia da cultura). Tallinn: Aleksandra, 1992.

LOTMAN, Iuri. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. In: **La semiosfera**: semiótica de la cultura y del texto. Tradução de D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri. **Cultura y explosión**: o previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Tradução de Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999.

LOTMAN, Iuri. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Estampa, 2000.

LOTMAN, Iuri. Poniátie granítsy [O conceito de fronteira]. In: **Semiosfera**. São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 2001, p. 257-267.

MACHADO, Roberto. **Foucault, Filosofia e Literatura**. São Paulo: Zahar, 2005.

MALLO, Agustín Fernández. **Postpoesia**: hacia um nuevo paradigma. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

MARIANO, Gabriel. **Cultura caboverdeana**: ensaios. Lisboa: Vega, 1991.

MARTINHO, Fernando J. B. "Recensão crítica a «Poemas (1971-1979)», de Arménio Vieira". In: **África. Literatura, Arte e Cultura**. Direção de Manuel Ferreira. Lisboa: África Editora, n. 14, ano 9, 2. série, ago-set. 1986, p. 89-90.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luis Bonaparte**. Edição Ridendo Castigat Mores, E.BooksBrasil.com, 2000, e-book

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Reginaldo di Piero. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Escala, 2011.

PARAIZO, Mariangela Andrade. **A bússola e o labirinto**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 1997. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-9CPGK2>>. Acesso em: 08.10.2018.

PATRAQUIM, Luís Carlos. MITOgrafias Armenianas. In: **Africamente**. Disponível em: <<http://www.africamente.com/>>. Acesso em: 07.01.2018.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PELBART, Peter Pál. Os limites da transgressão (entrevista). **Folha de São Paulo**, 30.01.2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3001200014.htm>>. Acesso em: 04.11.2018.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Érica Antunes; GENELHÚ, Priscila. Diálogos poéticos entre Arménio Vieira e João Cabral de Melo Neto. In: **Idioma**, n. 25. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2 sem. 2013, p. 71-95. Disponível em: <http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/25/Idioma25_a06.pdf>. Acesso em: 04.11.2018.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego por Bernardo Soares**. Organização de Jacinto do Prado Coelho. São Paulo: Ática, 1982.

PINTO, Julio Pimentel. **As ficções de Borges e os labirintos dos livros e do cotidiano**. Disponível em <<http://www.institutocpfl.org.br/2015/03/26/as-ficcoes-de-borges-e-os-labirintos-dos-livros-e-do-cotidiano-com-julio-pimentel-pinto-integra/>>. Acesso em: 19.01.2018.

POMMER, Mauro Eduardo. **O tempo mágico em Jorge Luis Borges**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

RIMBAUD, Arthur. Le bateau ivre / O barco ébrio. In: **Poesia completa**. Tradução e comentários de Ivo Barroso. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 202-209.

RISO, Ricardo. Arménio Vieira. **O poema, a viagem, o sonho**. In: **A Nação**. Praia, n. 165, 28 de Outubro a 3 de Novembro de 2010, p. 13.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em prosa e verso**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SCHILLER, Friedrich von. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Mário Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SEABRA, Clara. Prefácio. In: VIEIRA, Arménio. **No Inferno**. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1999, p. 7-9.

SENNA, Sabrina Paradizzo. Schiller: a relação entre arte e Estado nas cartas de educação estética. In: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 163-176, fev.-mai. 2017. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/21426>>. Acesso em: 15.10.2018.

SILVA, José Mário. Dar forma ao informe. In: **Ler**, n. 86, dez. 2009.

SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida: literatura, política, tradução**. Campinas: Autores

Associados, 2013.

SPÍNOLA, Danny. Poemas, de Arménio Vieira. In: **Evocações**, v. I. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004, p. 279-299.

TACALHE. A poesia de Arménio Vieira. Comentário por Tacalhe. In: **Voz di Povo**, ano III, n. 103, 1977, p. 8.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio I** – Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. **Dicionário enciclopédico da linguagem**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TORGA, Miguel. **Diário**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

VALÉRY, Paul. **A serpente e o pensar**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VASCONCELOS, José Antonio de. O que é a desconstrução? In: **Revista de Filosofia**. Curitiba, v. 15 n. 17, p. 73-78, jul./dez. 2003. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/RF?dd1=117&dd99=pdf>. Acesso em: 10.07.2018.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Rimbaud da América e outras iluminações**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Textos sobre textos**: um estudo da metalinguagem. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

ENTREVISTAS COM ARMÉNIO VIEIRA:

Arménio Vieira distinguido com o Prémio Camões. **RTP África**, 2009. Disponível em: <<http://ensina.rtp.pt/artigo/armenio-vieira-a-grande-literatura-e-poesia/>>. Acesso em: 15.10.2018.

Fórum África – Entrevista a Arménio Vieira. **RTP**, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=jlJ-24eLp_g>. Acesso em: 15.10.2009.