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

RAQUEL APARECIDA DAL CORTIVO

“No fogo das três pedras”:

leitura comparada das poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

RAQUEL APARECIDA DAL CORTIVO

“No fogo das três pedras”:

leitura comparada das poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio

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
2016

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D136f	<p>Dal Cortivo, Raquel Aparecida</p> <p>No fogo das três pedras: leitura comparada das poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio / Raquel Aparecida Dal Cortivo; orientadora Simone Caputo Gomes. – São Paulo, 2016.</p> <p>336 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. Corsino Fortes. 4. Arménio Vieira. 5. Filinto Elísio. I. Gomes, Simone Caputo, orient. II. Título</p>
-------	---

FOLHA DE APROVAÇÃO

Raquel Aparecida Dal Cortivo

No fogo das três pedras: leitura comparada das poéticas de Corsino Fortes,
Arménio Vieira e Filinto Elísio

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.

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 _____

*Para Lira e Ita, mãe e pai,
Força e emoção que me constituem.*

*E ao Pedro, meu companheiro,
Pedra fundamental, dedico tudo e um
verso do poeta:
“O próprio começo de tudo. És tu...”*

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Doutora Simone Caputo Gomes pelo acolhimento carinhoso e pela orientação para a tese e para a vida, lições inesquecíveis.

À Érica Antunes Pereira e à Silvaneide Silva Costa pela convivência e amizade durante o percurso e por fazerem menos solitária a minha estadia longe de casa.

À Universidade de São Paulo pela oportunidade do curso.

À Universidade Federal do Amazonas e ao Campus Vale do Rio Madeira-Humaitá-AM, pela liberação para capacitação profissional.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas pela concessão da bolsa.

Toda pedra é um poeta bissexto

Corsino Fortes

*Num retomar constante e abandono
os poemas podem ser assim ou de outro modo
até ao infinito. Só que estes
(não importa o sangue ou seiva que a outros foi pedir)
são bem as marcas que o estar-no-mundo e a dor
feriram numa certa pedra.*

Arménio Vieira

*Este lugar tem música.
Cada pedra guarda acordes inaudíveis
e tu sabes o que significa música nas pedras.*

Filinto Elísio

RESUMO

DAL CORTIVO, R. A. **No fogo das três pedras: leitura comparada das poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio**. 2017. 336 f. Tese (Doutorado) - FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Inserida num contexto de globalização, a literatura cabo-verdiana parece impactada pelos influxos de modernidade e pós-modernidade. E colocar as poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio em comparação fornece índices desses impactos, sobretudo no que se refere às formas. As concepções do tempo e do espaço interferem nas escolhas estéticas e temáticas dos poetas, determinando trânsitos e permanências. Propõe-se, pois, sob essa perspectiva, a leitura das obras **A cabeça calva de Deus** (2010) e **Sinos de Silêncio: canções e haikais** (2015), de Corsino Fortes; **O Brumário** (2013), **Derivações do Brumário** (2013), **Sequelas do Brumário** (2014) e **Fantasma e fantasias do Brumário** (2015), de Arménio Vieira; e **Do lado de cá da rosa** (1995), **Li Cores e Ad Vinhos** (2009), **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** (2011), **Zen limites** (2016), de Filinto Elísio. A obra de Corsino Fortes volta-se para o futuro como um valor a ser perseguido e uma dimensão a ser construída a partir das percepções do passado e do trabalho no presente. Desse modo, o poeta insere-se na episteme da modernidade, compreendendo o trabalho com a palavra como fundamental não somente para a expressão de uma convicção ideológica e política como também estética. Com isso, um espaço bem delimitado, ao qual adere e no qual enraíza seus versos, desenha-se: Cabo Verde em sua multiplicidade étnica e cultural. A obra de Arménio Vieira parece marcada pelo desencanto e pelo esgotamento; nesse sentido, o olhar para o futuro revela apenas o nada, o vazio. O poeta centra-se na própria palavra que se manifesta no presente da escrita e se coloca em diálogo com autores da literatura mundial. O espaço que se revela não é físico ou geográfico, mas literário e de dimensões internacionais. A poética de Filinto Elísio, por sua vez, parece manter-se em trânsito constante, razão pela qual inscreve-se de maneira mais incisiva sob o signo do excesso; parece expressar uma temporalidade múltipla que, contudo, tem como foco irradiador o presente. O espaço apresenta-se na obra de Elísio também marcado pela pluralidade indiciada na referência explícita à viagem e a espaços geográficos diversos. Tanto Arménio Vieira quanto Filinto Elísio, pelo que apresentam de excessivo em seu fazer poético, remetem a características distintas das apresentadas pela poética de Fortes, principalmente no que se refere ao descentramento que as inscreve na episteme contemporânea de uma “outra modernidade”, cujas pluralidade e complexidade admitem variadas e, por vezes, controversas denominações como pós-modernidade, supermodernidade ou modernidade reflexiva.

Palavras-chave: Literatura Cabo-verdiana. Poesia Contemporânea. Corsino Fortes. Arménio Vieira. Filinto Elísio.

ABSTRACT

DAL CORTIVO, R. A. **In to the fire of three stones**: Comparative Reading of Corsino Fortes, Arménio Vieira and Filinto Elísio's poetries. 2017. 336 f. Thesis (Ph.D.) - FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Seted in a context of globalization, the cape-verdean literature seems affected by influxes of modernity and postmodernity. And put the poetics works of Corsino Fortes, Arménio Vieira and Filinto Elísio compared provides indices of these impacts, especially with regard to the forms. The concepts of time and space affect the aesthetic and thematic choices of those poets, determining transits and stays between them. It is proposed, therefore, from this perspective by the reading of the works *A cabeça calva de Deus* (2010) e *Sinos de Silêncio: canções e haikais* (2015) from Corsino Fortes; *O Brumário* (2013), *Derivações do Brumário* (2013), *Sequelas do Brumário* (2014) e *Fantasmas e fantasias do Brumário* (2015), from Arménio Vieira; and *Do lado de cá da rosa* (1995), *Li Cores e Ad Vinhos* (2009), *Me_xendo no baú. Vasculhando o U* (2011), *Zen limites* (2016), from Filinto Elísio. The Corsino Fortes' works turns itself back to the future as a value to be pursued and they're a dimension to be built from the perceptions of the past and in the present. That way the poet's work is a part of epistemology of modernity, including working with the word as fundamental not only for the expression of an ideological conviction and political as well as aesthetic. Thereby a well-defined space, which adheres and which roots itself his verses, this poetry draws: Cape Verde in its ethnic and cultural diversity. The Arménio Vieira's works seem marked by disenchantment and exhaustion; in that sense, his look to the future only reveals the nothing and the empty. By the way the poet focuses on word that manifests itself in the present of the writing this and put itself in dialogue with authors of world literature. This way the revealed space is not physical or geographical, but it is literary and it has international dimensions. The poetry of Filinto Elísio, by your turn, it looks like to remain in constant transit, reason for it is part of a more incisive way under the excess of the sign; It seems to express a multiple temporality that, however, is a propagator the present time. The space presents in the work of Filinto Elísio is also marked by the plurality indicted like an explicit reference to the journey and the different geographical areas. Thereby both Arménio Vieira as Filinto Elísio, by the excessive presenting in the making poetic, refer to distinct characteristics presented by the poetics of Fortes, especially with regard to decentralizing the part in contemporary episteme of "another modernity" whose plurality and complexity admit varied and sometimes controversial names as postmodernity, supermodernity or reflexive modernity.

Keywords: Cape Verdean Literature. Contemporary Poetry. Corsino Fortes. Arménio Vieira. Filinto Elísio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mito Elias In. Li Cores e Ad Vinhos (p. 44).....	211
Figura 2 – Mito Elias In. Li Cores e Ad Vinhos (p. 62).....	211
Figura 3 – Mito Elias In. Li Cores e Ad Vinhos (p. 48).....	212
Figura 4– Me_xendo no baú. Vasculhando o U (p. 104-105).....	227
Figura 5 – Me_xendo no baú. Vasculhando o U (p. 106-107).....	227
Figura 6 – Me_xendo no baú. Vasculhando o U (p. 108-109).....	228
Figura 7 – Me_xendo no baú. Vasculhando o U (p. 110-111).....	228

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
PREÂMBULO	10
CAPÍTULO 1 – UM RETORNO MAIS QUE ETERNO: A POESIA	22
1.1. Lírica: perspectivas teóricas da modernidade à contemporaneidade	25
1.2. Tempo e tradição	46
1.3. Espaço: (errantes) nós da geografia	64
CAPÍTULO 2 – A LÍRICA CABO-VERDIANA: ILHAS E COSMOS, CABO VERDE E O MUNDO	73
2.1. Gozemo-las, as ilhas: o tempo e o espaço do arquipélago	73
2.2. Dor de crecheu, Dor de sodade: temas poéticos da subjetividade cabo-verdiana	87
CAPÍTULO 3 – NO REMOINHO DE TRÊS MUNDOS	96
3.1. Aves de espaço & tempo: a poesia de Corsino Fortes	97
3.1.1. Cantos de terra a terra	99
3.1.2. À cicatriz da mão/brotam raízes/Que vicejam a memória dos séculos	126
3.2. A escrita agonística: a poesia de Arménio Vieira	142
3.2.1. Reinventando textos, com um zelo igual, senão maior...	143
3.2.2. Enxadrismo com contas de vidro: lances de um contra jogo	159
3.3. O caos querendo o cosmo: a poesia de Filinto Elísio	176
3.3.1. Ilhas cosmos o <i>zoom-in</i> dos sentidos	177
3.3.2. Cosmos para lá das ilhas: <i>zoom-out</i>	197
CAPÍTULO 4 – O TEMPO CONTÉM UMA INFINIDADE DE MUNDOS	230
4.1. Um mapa, três cartógrafos: do lugar antropológico ao não lugar	231
4.2. Fonemas, letras e sílabas no fogo das três pedras	250
4.3. O tempo revelado	275
CONSIDERAÇÕES FINAIS	290
REFERÊNCIAS	302

PREÂMBULO

Desde suas mais remotas expressões, o lirismo cabo-verdiano apresenta-se marcado pela imagem do mar, da viagem, da saudade, da evasão e da emigração, “ondas que não param nunca”¹, conforme os versos de Manuel Lopes. Tais elementos perduram e podem ser compreendidos como identitários da expressão crioula. Contudo, sob os tons históricos, sociais e amorosos suscitados pelos temas mencionados, insinua-se, hoje, uma inquietação motivada pela própria literatura, na busca pela palavra de nuance existencial.

Nesse sentido, desenham-se novos elementos a serem abordados no horizonte literário cabo-verdiano, sobretudo no que se refere aos tempos atuais, nos quais o sujeito, embora em constante movimento, ao sair pelo mundo, parece ficar cada vez mais voltado para si. Com isso, propõe-se uma abordagem comparada da literatura produzida em verso na contemporaneidade, em Cabo Verde, a partir das poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio.

Corsino António Fortes foi o primeiro presidente da Academia Cabo-Verdiana de Letras. O poeta nasceu no Mindelo, na ilha de S. Vicente, em 1933.

Aos doze anos de idade ficou órfão, razão pela qual foi forçado a abandonar os estudos para trabalhar, conforme relata a Michel Laban: “Arranjaram-me trabalho numa companhia – Companhia Ferro [...]. Entrei lá como aprendiz e ajudante de ferreiro, de ajustador de máquinas, etc.”. Contudo, não se afastou dos livros, pois após o trabalho frequentava a biblioteca (FORTES, 1992, p. 385). Aos vinte anos retomou os estudos.

Publicou seus primeiros poemas no **Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes**, também tendo participação no **Cabo Verde: boletim de propaganda e informação** e no número nove (o último) da revista **Claridade**. Segundo Maria de Fátima Fernandes:

A sua atividade literária teve início quando foi aluno de Baltasar Lopes da Silva, mas a sua forte aparição se deu como membro da **Geração da Nova Largada** e da **Geração dos Novíssimos**, nos anos entre 1960 e 1970, data a partir da qual escreve muito espaçadamente

¹ LOPES, 1986, p. 4.

Pão & Fonema (1973) e **Árvore & Tambor** (1986) (FERNANDES, 2013, p. 41).

Entre os anos de 1961 e 1966, cursou Direito na Universidade de Lisboa e, após a conclusão do curso, passou a exercer cargos jurídicos, foi delegado do Ministério Público e juiz de Direito em Angola, antes da independência.

Seu despertar para as questões políticas do país se deu com o contato com Abílio Duarte, do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) e com a passagem pela Casa dos Estudantes do Império, importantes experiências que resultaram na sua designação, entre 1974 e 1975, para a função de representante do PAIGC em Angola. No mesmo período, exerceu, concomitantemente, outros cargos como representante de Cabo Verde junto aos governos de Angola e São Tomé e Príncipe e diretor de Assuntos Judiciários na Guiné Bissau.

Em 1975, após a independência, tornou-se o primeiro embaixador de Cabo Verde em Portugal, função que desempenhou também junto aos governos da Espanha, França, Itália, Noruega e Islândia.

Em 1981, voltou a Cabo Verde e integrou a equipe do governo, exercendo os cargos de Secretário de Estado-adjunto do primeiro ministro e, em 1983, de Secretário de Estado da Comunicação Social.

A partir de 1986, tornou-se embaixador em Angola, São Tomé e Príncipe, Zâmbia, Moçambique e Zimbábue até 1989, quando voltou ao governo a fim de ocupar o cargo de Ministro da Justiça.

Foi delegado para a Unificação da Língua Portuguesa, no Encontro ocorrido no Brasil em 1986. Atuou como consultor diplomático do I e do II Programas a favor dos Países de Língua Oficial Portuguesa, em 1992 e 1998, respectivamente.

Entre 2003 e 2006, presidiu a Associação dos Escritores de Cabo Verde. Foi um dos idealizadores e fundadores da Academia Cabo-Verdiana de Letras, a qual presidiu até 2015, ano de sua morte. Além disso, Corsino Fortes participou como membro do corpo de jurados do Prêmio Camões nas edições dos anos de 2008 e 2009.

Por sua atuação a serviço de seu país, recebeu várias condecorações em Cabo Verde e no Exterior: do governo português, a Grã-Cruz da Ordem do Infante

Dom Henrique e a Grã-Cruz da Ordem ao Mérito; do governo francês, o Grand Officier de L'Ordre Nacional du Mérite; em Cabo Verde, foi condecorado com a Medalha do Vulcão e com 1º Grau da Ordem do Dragoeiro.

Todas essas atividades descrevem uma trajetória do que Corsino Fortes denominou como “o encontro do poeta com o mundo, o mundo exterior, mas sobretudo com o interior” (FORTES, 2010a, p. 10). O volume de sua produção é, se assim se pode dizer, proporcionalmente inverso à sua atuação política e diplomática, indicando um processo de amadurecimento, “construtivo e contínuo” (FORTES, 2010a, p. 10) que potencializa cada poema, cada verso, cada palavra e cada fonema.

Desse modo, a obra do autor é coesa e obedece a um projeto: em 1974, publicou seu primeiro livro **Pão & fonema**; em 1986, **Árvore & tambor**; em 2001, **Pedras de sol & substância**, reunido com os anteriores na trilogia **A cabeça calva de Deus**, livro que parece recompor a totalidade pretendida desde a primeira publicação. A trilogia foi publicada em edição brasileira no ano de 2010. Em 2015, antes do seu falecimento, publicou **Sinos de silêncio**: canções e haikais.

Sua poesia tem despertado o interesse de pesquisadores portugueses, brasileiros e cabo-verdianos, dentre os quais se destacam Ana Mafalda Leite, prefaciadora do livro **A cabeça calva de Deus**; Christina Bielinski Ramalho, que realizou a pesquisa de pós-doutorado **A cabeça calva de Deus: o epos caboverdiano na poesia de Corsino Fortes**, desenvolvida na Universidade de São Paulo, com bolsa FAPESP, sob supervisão da Professora Doutora Simone Caputo Gomes; Maria de Fátima Fernandes, com a tese doutoral **A expressão metafórica do sentido de existir na Literatura Cabo-verdiana contemporânea: João Varela, Corsino Fortes e José Luís Tavares**, orientada pela Professora Doutora Simone Caputo Gomes, defendida em 2013.

A obra de Corsino Fortes também foi tema abordado na Universidade Federal de Goiás por Rosidelma Fraga, autora da dissertação de mestrado **Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes**, defendida em 2009, sob orientação da Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo; e há também outros trabalhos publicados na forma de ensaios e artigos como os de Ana Santana Sousa, pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Tatiana de F. Alves Moysés, entre outros.

Arménio Adroaldo Vieira nasceu em 1941, na cidade da Praia, Ilha de Santiago, recebeu em 2009 o maior prêmio concedido a autores de Língua Portuguesa: o Prêmio Camões. Publicou seu primeiro poema no **Boletim de propaganda e informação**, em 1960, mas não o considerou exatamente o começo, conforme se depreende da declaração do autor a Michel Laban: “esse poema ainda não..., bom, era um arranque” (VIEIRA, 1992, p. 505).

Em 1959, ainda segundo relato a Michel Laban, ocorreu o despertar da consciência política, que lhe acarretaria “um problema terrível” (VIEIRA, 1992, p. 506): a prisão em 1961, o abandono dos estudos pela impossibilidade de conseguir uma bolsa após ter sido preso e a obrigatoriedade do serviço militar. Por outro lado, no ano que passou na prisão, teve contato com “poemas que não conhecia”, Manuel Bandeira e os neorrealistas portugueses, quando “experimenta” escrever poesia (VIEIRA, 1992, p. 506).

Entre 1964 e 1967, durante o cumprimento do serviço militar, esteve em Angola, nas lutas coloniais; período de tensão, descrito da seguinte forma pelo poeta:

É evidente que me causou um problema terrível: sou mobilizado do lado dos portugueses, é uma causa que não reconheço, que não é minha...
A verdade é que fui para Angola à força e na posição mais baixa, porque eu fui como soldado.
Eu tinha que estar lá a fazer que estava a combater em nome dos portugueses. E, às vezes, eu tinha mais medo do que me pudesse acontecer por parte dos indivíduos com quem eu estava – nesse caso os portugueses –, embora eu tivesse amigos entre eles. Também não vou negar isso, porque é normal, entre seres humanos é normal isso, sim, não estava em guerra aberta com os indivíduos que me rodeavam – o regime era uma coisa, os homens outra (VIEIRA, 1992, p. 508).

Arménio considera seus primeiros poemas, três textos publicados em Angola, quando saiu da prisão, em 1963, na revista **Mákua**. Neste mesmo ano, Onésimo Silveira sugeriu que escrevesse poemas em crioulo, o que resultou, tempos depois, em alguns poemas na língua cabo-verdiana, publicados em diversas antologias.

Exerceu outras atividades, mas é antes de tudo escritor: poeta e ficcionista. Foi ajudante de meteorologista, professor de português, jornalista (GOMES; CAVACAS, 1997, p. 66).

Na época do Liceu, fez parte do grupo de alunos que criou **Seló**, no jornal **Notícias de Cabo Verde**, página cujo ideário era “manter viva a chama, claridosa, continuando a denunciar a má vivência e os cíclicos problemas do homem cabo-verdiano” (FONTES, 2008, p. 322); porém, **Seló** teve duração efêmera, apenas dois números, mas teve força suficiente para marcar a geração dos novos poetas, conforme aponta Francisco Fontes.

Arménio Vieira participou ainda como coordenador da página cultural do periódico **Voz di Povo**, onde também foi crítico de cinema. Nesse período, conforme narra José Vicente Lopes, aprendeu a jogar xadrez, expandiu suas referências literárias e passou a ler “autores sérios e pesados, tipo John Steinbeck, Jorge Amado...”, palavras do próprio Vieira, conforme José Vicente Lopes (LOPES, 1996, p. 589).

Sua passagem por esse periódico promoveu a divulgação de autores importantes do século XX, como Maiakovsky, Brecht, Neruda, João Vário (heterônimo de João Varela). Arménio Vieira interveio a favor da publicação deste último autor, desencadeando um debate nacional, uma vez que, “na época [a poesia de Varela era] paradigma de uma poesia considerada alienada dos problemas cabo-verdianos”, como esclarece José Vicente Lopes (1996, p. 590).

Vieira também participou e ganhou o primeiro lugar do concurso de poesia Jogos Florais, em 1976, com poemas de temática que não se ligava ao momento político do país. Nessa época participou da fundação da revista **Raízes**, que considerou o evento mais importante do período.

Segundo José Vicente Lopes:

Dotado de um espírito rebelde, influenciado pelos anarquistas e surrealistas, com a independência, Vieira se vê diante de alguns dilemas de natureza moral, política e profissional. Tinha sido meteorologista e detestara a experiência; tentara dar aulas no Liceu da Praia mas a correção e a avaliação das provas escritas provocavam-lhe dores de cabeça; no jornalismo, queria distância da política; de modo que foi escrevendo sobre o desporto até que encerra a carreira como *rewriter*, saturado e desgostoso com o que

andavam a fazer à língua de Fernando Pessoa, um dos seus poetas preferidos (LOPES, 1996, p. 589-590).

Apesar de sua mobilização por causas nacionais, após uma viagem feita à extinta URSS, em 1977, afastou-se e recusou-se a assinar o cartão de militante do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). Nesse período, por influência de Mário Fonseca, leu Rimbaud, Lautréamont, os surrealistas entre outros que marcariam sua obra futura, como relata José Vicente Lopes (1996).

Em 1981, publicou seu primeiro livro, **Poemas**; em 1990, publicou **O Eleito do Sol** (novela); em 1999, **No Inferno** (romance); em 2006, **MITOgrafias**; em 2010, **O Poema, a Viagem, o Sonho**; em 2013, **O Brumário e Derivações do Brumário**; em 2014, **Sequelas do Brumário**; em 2015, **Fantasmas e fantasias do Brumário** e, em 2016, **Silvenius: antologia poética**. Embora a obra seja inicialmente impactada pelas questões sócio-políticas, sobressai uma dicção metaliterária de tom filosófico que, na maturidade, acentua o diálogo do poeta com grandes autores da literatura mundial. Em 2011, foi condecorado com o 1º Grau da Ordem do Dragoeiro, por seu contributo para a cultura do país.

Sua poesia começa a despertar interesse de pesquisadores, tendo já uma série de artigos científicos publicados a respeito de sua obra dos quais destacam-se: estudo dos aspectos metalinguísticos de sua poesia por Simone Caputo Gomes (2011); estudo comparativo entre a obra de Arménio Vieira e João Cabral de Melo Neto, da autoria de Érica Antunes Pereira e Priscila Genelhú (2013); a tese de Rui Guilherme Figueiredo da Silva, intitulada **Exemplo Cosmopolita: João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares**, orientada por José Luís Pires Laranjeira, desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, defendida em 2013; e de autoria de Niyi Afolabi (2014), estudo comparativo entre a prosa de Arménio Vieira e a obra de António Olinto.

Filinto Elísio de Aguiar Cardoso Correia e Silva nasceu em 1961, na cidade da Praia, Ilha de Santiago. Filinto Elísio permaneceu na cidade da Praia durante os anos iniciais da sua vida onde aprendeu as primeiras letras e cursou os estudos secundários. Seguindo a tendência atual da diáspora cabo-verdiana, junto com outros conterrâneos seus, emigrou em busca de formação superior.

No Brasil, Filinto Elísio formou-se em Biblioteconomia e Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais e cursou o mestrado em Administração de Empresas na Universidade Federal do Ceará. Ao retornar para Cabo Verde, ajudou a fundar, em 1986, o movimento Pró Cultura, coordenado por José Luís Hopffer Almada, segundo informações biográficas apresentadas na antologia **Destino de Bai** (FONTES, 2008). Sua primeira publicação data desta época, no suplemento cultural **Voz di Letra**.

Além disso, em companhia de Mito Elias, Eurico Barros e Arnaldo Silva, em 1985, fundou a Folha de Artes e Letras **Sopinha de Alfabeto**, publicada em 1986, no Mindelo, São Vicente, surgida por ocasião dos cinquenta anos da **Claridade**.

Atualmente, **Sopinha de Alfabeto** encontra-se disponível *on-line*. No prefácio do número 1, lê-se:

No momento em que se comemora o 50º Aniversário do Grande Movimento Claridade, cujo impacto nas letras e mentalidade cabo-verdianas se revestiu, na época, de uma natureza verdadeiramente revolucionária para a Cultura do País, damos aos escaparates das nossas urbes o n.º 1 do projecto experimental «Sopinha de Alfabeto», contribuindo assim para o combate à quase letargia cultural em que nós mergulhamos.

O «Sopinha de Alfabeto» surge com o objectivo de criar ou tentar criar um espaço livre de publicação e divulgação no domínio das Artes e Letras, não estando enfeudado a nada e a ninguém nem representará o compromisso com quaisquer padrões estético-formais e/ou mesmo temáticos (SOPINHA de alfabeto, *on-line*).

Destaque-se desse excerto o carácter experimental da publicação, pois apontava precocemente para uma das linhas de força da poesia de Filinto Elísio. Além disso, a aproximação com o artista plástico Mito Elias resultaria, anos mais tarde, na cessão dos desenhos que ilustram os poemas do livro **Li Cores e Ad Vinhos**.

Sopinha de alfabeto teve apenas dois números, conforme elucida Mito Elias:

Logo a seguir à estampa do Nº inaugural a imprensa totalitária tratou de amputar o espírito da revista, através de um dos seus capatazes,

chamando-a de adolescência retardada e outras imbecilidades. Mesmo assim, conseguimos publicar mais um N° em 87, que apesar de ter tido um naipe mais alargado de colaboradores; (Arménio Vieira, Vadinho, Paula Vasconcelos, Oliveira Barros, Jorge Carlos Fonseca, ...) não teve o mesmo impacto do 1º N° porque já era gado marcado. Em finais de 87 o Filinto e o Eurico Barros rumaram aos Estados Unidos, fiquei sozinho na teimosia de querer fazer mais uma tiragem, que seria o 3º N° que acabou adormecido por falta de fundos para concretizar a sua publicação² (ELIAS, 2016).

Depois de uma curta, mas profícua estada em Cabo Verde, como indicam as palavras de Mito Elias, Filinto Elísio permaneceu quinze anos nos Estados Unidos, onde atuou como jornalista e professor.

Sua vida é marcada por diversas viagens ao exterior e por produtivos retornos ao país natal, já que teve participação ativa em diversas áreas, exercendo, por exemplo, atividades empresariais (foi assessor da TACV/Cabo Verde Air Lines) e atuando na administração pública como Consultor da Câmara Municipal da Praia e da Associação dos Municípios de Santiago e como assessor do Ministro da Cultura e conselheiro do Primeiro Ministro.

Destas atividades, destacam-se sua atuação na imprensa (como Diretor do jornal **O Cidadão** e colaborador da revista **Seiva**, e do programa de rádio **Gentes, ideias, cultura**) e na promoção da cultura cabo-verdiana (como coordenador dos Encontros Internacionais de Cinema de Cabo Verde e organizador do livro **Cabo Verde 30 anos de cultura – 1975-2005**, publicado em 2005; e participante do Simpósio Internacional sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas).

Além disso, recentemente, inseriu-se no campo da indústria cultural ao fundar em 2013 a editora *Rosa de Porcelana*; de acordo com o jornal *on-line A semana*, o objetivo da editora é “publicar, distribuir e promover obras e autores da CPLP nos domínios da poesia, prosa, drama e ensaio tanto na vertente criativa como na científica” (A SEMANA, 2013, *on-line*). Filinto Elísio, atualmente, reside em Lisboa.

Após várias participações esparsas em periódicos e antologias como **Mirabilis de veias ao sol**, organizada por José Luís Hopffer Almada (1991), publicou seu primeiro livro, **Do lado de cá da rosa** (poesia), em 1995. A esse seguiram-se **O inferno do riso** (poesia) e **Prato do dia** (crônicas), em 2001; **Das**

² Entrevista concedida a Raquel Aparecida Dal Cortivo e Érica Antunes Pereira, via e-mail, em 3 de julho de 2016 [inérita].

hespérides (poesia, prosa e fotografia), em 2005; **Das frutas serenadas** (poesia), em 2007; **Licores e adinhos** (poesia), em 2009; **Outros saís na beira mar** (romance), em 2010; em 2011, **Me_xendo no baú, vasculhando o U** (poesia); e, em 2016, **Zen Limites** (poesia).

Segundo Simone Caputo Gomes (2012, p. 247), a obra de Filinto Elísio representa um “ponto alto da literatura cabo-verdiana contemporânea”. Aos poucos vem despertando o interesse de pesquisadores, sendo esta tese o primeiro trabalho de cunho acadêmico em nível *stricto sensu*.

Com isso, a partir das três trajetórias poéticas, propõe-se a análise das obras, inicialmente, de modo individualizado, a fim de perscrutar o modo como o poema se erige, sem ignorar o seu contexto e a forma como elementos intrínsecos e extrínsecos se entrelaçam e determinam a expressividade de cada poética. Tal método oportuniza a compreensão da ambiguidade dessa literatura que aproxima elementos aparentemente inconciliáveis e permite observar como tais elementos traduzem diferentes olhares sobre a realidade local e a própria poesia.

Procurar-se-á analisar como essa tensão se manifesta na literatura cabo-verdiana contemporânea, relacionando as obras dos três autores, colocados em uma conexão plural quanto aos aspectos locais e universais. Numa visada comparativa, pode-se inicialmente supor que, se tais traços diferenciam e individualizam as obras, por outro lado, o desejo de resistência lhes é comum e toca-lhes as produções.

A ânsia de resistir que perpassa as três obras em foco parece ligada de maneiras variadas ao contexto das obras, pois a palavra resistência traduz, em primeiro lugar, um modo de ser e estar nas ilhas cabo-verdianas e na diáspora, cujos aspectos geográficos (a seca e o relevo das ilhas) afrontam a capacidade do homem de suportar a fadiga, a fome, significando o esforço de sobrevivência.

Historicamente, resistir, para o cabo-verdiano, significou a recusa de submeter-se à vontade de outrem, traduzida na oposição e/ou reação ao colonialismo por caminhos que passaram pela luta armada no continente africano e pelas estratégias linguístico-culturais, nas ilhas, que traduziram um desejo de liberdade e autonomia, expresso na língua crioula, nos ritos, festas e músicas populares e na literatura.

A resistência que atravessa as três poéticas elencadas para este estudo é vincada por um teor político multifacetado, no sentido expresso por Jacques Rancière:

[A política] é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum. Esta mesma forma supõe uma divisão entre o que é e o que não é visível, entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Assim, a resistência aparece tanto nas obras que abordam as questões sociais como tema (pela recuperação da história, no caso das obras de Corsino Fortes e Filinto Elísio), como em obras que passam ao largo de tais questões, voltando-se para o fazer literário com certa preocupação existencial e ontológica que parece expressar um profundo desejo de liberdade na recusa dos mais caros temas do lirismo cabo-verdiano: a seca, a identidade crioula, o querer bipartido etc. (no caso dos versos de Arménio Vieira e parte da obra de Filinto Elísio).

Compreender essa poesia, ao mesmo tempo voltada a si mesma e aberta ao mundo, exige um aporte teórico estabelecido a partir do desenvolvimento do pensamento moderno e sua crise no que se refere à literatura, em específico à lírica, cujos impactos se fazem sentir na contemporaneidade e na expressão literária hodierna. Tal levantamento e discussão teórica serão empreendidos no primeiro capítulo, intitulado com parte de um verso de Filinto Elísio, **Um retorno mais que eterno³: a poesia**. Segundo Octavio Paz, a partir da concepção de tempo, as sociedades expressam diferentes imagens de mundo (2012, p. 319). Desse modo, subjazem à crise do pensamento moderno e às suas formas artísticas de manifestação diferentes maneiras de perceber o tempo, que se manifesta, no caso específico das obras que se pretende analisar, materializado em diferentes concepções poéticas.

Além de perscrutar aspectos da modernidade e sua abrangência na lírica, a partir do postulado de Octavio Paz, serão apresentadas as reflexões de vários teóricos a respeito do tempo e seus impactos nas sociedades e também na forma como estas se relacionam com e no espaço.

³ ELÍSIO, 2009, p. 21

No segundo capítulo, **A lírica cabo-verdiana: ilhas e cosmos, Cabo Verde e o mundo**, serão abordados os aspectos específicos do contexto cabo-verdiano. Na primeira seção, **Gozemo-las, as ilhas⁴: o tempo e o espaço do arquipélago**, apresentar-se-á uma visada histórico-social. Num segundo momento, **Dor de cretcheu, Dor de sodade⁵: temas poéticos da subjetividade cabo-verdiana**, voltar-se-á o olhar para a especificidade literária. A partir dessas perspectivas, seguir-se-á a análise do seguinte *corpus*:

- De Corsino Fortes:

A cabeça calva de Deus (2010 - trilogia: **Pão e fonema, Árvore e tambor e Pedras de sol e substância**)

Sinos de silêncio, canções e haikais (2015);

- De Arménio Vieira:

O Brumário (2013)

Derivações do Brumário (2013)

Sequelas do Brumário (2014)

Fantasias e fantasmas do Brumário (2015)

- De Filinto Elísio

Do lado de cá da rosa (1995)

Li Cores e Ad Vinhos (2009)

Me_xendo no Baú. Vasculhando o U (2011)

Zen Limites (2016)

O exame pormenorizado dos poemas das obras supracitadas, com apoio do capítulo teórico, será desenvolvido no terceiro capítulo, cujo título recorre a um verso de Corsino Fortes, **No remoinho de três mundos**.

No quarto capítulo, **O tempo contém uma infinidade de mundos⁶**, será apresentado o exercício de comparação entre as três poéticas, identificando suas semelhanças bem como suas dissemelhanças, a partir de três elementos que podem nortear a compreensão das poéticas na relação plural que estabelecem com o contexto da literatura cabo-verdiana: a forma como cada poeta faz a aproximação com o espaço, seja ele físico-geográfico, simbólico ou poético, o que suscita o segundo ponto de comparação, as formas poéticas da resistência e, por fim, o

⁴ ELÍSIO, 2011, p. 14.

⁵ TAVARES, 1969, p. 41-42.

⁶ PELBART, 2010. p. XVI-XVII.

terceiro ponto, a maneira como os três autores compreendem o tempo em/de suas poéticas.

Após o levantamento e comparação dos três aspectos citados, abordados respectivamente em três sub-itens: 4.1. **Um mapa, três cartógrafos**: do lugar antropológico ao não lugar; 4.1 **Fonemas, letras e sílabas “no fogo das três pedras”⁷** e 4.3 **O tempo revelado**, empreender-se-á um esboço das **Considerações Finais**.

⁷ FORTES, 2010, p. 124.

CAPÍTULO 1

UM RETORNO MAIS QUE ETERNO: A POESIA

...para que se imagine sua estranha multiplicidade, que é apenas a multiplicidade da própria vida, basta enumerar todas as ciências que foram criadas...

Paul Valéry (1999, p. 202)

Desde os anos finais do século XX discute-se uma ideia recorrente, sobretudo após a derrocada da Guerra Fria e da queda do Muro de Berlim: o arrefecimento da fé no progresso. Contraditoriamente, vive-se uma época de avanços técnico-científicos acelerados e promissores em diversos campos, dentre os quais destaca-se a eletrônica, uma vez que sua contribuição atinge a medicina, a agricultura, as comunicações, os meios de transporte, a economia.

Além disso, o desenvolvimento da eletrônica promoveu a compactação e fluidificação das categorias de espaço e distância, fundindo-as à de tempo; a rede mundial de computadores estabeleceu o paradoxo entre integração total e solidão absoluta. Em seu livro **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**, Eric Hobsbawm (2003, p. 11-12) enumera doze opiniões a respeito do século XX que registram, principalmente, a contradição que o caracteriza como o século das maiores esperanças e, ao mesmo tempo, das maiores decepções, pois foi o período histórico em que se cometeram grandes atrocidades contra a humanidade.

Por outro lado, nos anos finais do século XX e nas primeiras décadas do XXI, cada vez mais pesquisadores apontam para os aspectos relativos de tal desencanto, entrevendo não apenas os pontos negativos do progresso tecnológico, mas uma alternativa na qual também podem ser observados os aspectos positivos. Michel Maffesoli compreende a irreversível presença da tecnologia informática, sobretudo, como forma de resgate da socialização perdida com o individualismo burguês, promovendo, segundo o autor, o “reencantamento do mundo” (MAFFESOLI, 2012, p. 86).

A referida compactação das distâncias tem como uma de suas consequências a reverberação global das ações individuais e vice-versa (GIDDENS, 1997, p. 75), seja pelos impactos ecológicos, seja pela produção e manutenção da pobreza em algumas partes do mundo. Como aponta Anthony Giddens (1997), a percepção desse quadro de “reflexividade” modifica o cenário da modernidade, desequilibrando as relações entre conhecimento e risco, oportunidade e perigo, sobre as quais outrora (na modernidade clássica ou simples, para Beck) recaía um olhar mais positivo que nutria um ideal de futuro.

Para Ulrich Bech:

[...] em virtude do seu inerente dinamismo, a sociedade moderna está acabando com suas formações de classe, camadas sociais, ocupação, papéis dos sexos, família nuclear, agricultura, setores empresariais e, é claro, também com os pré-requisitos e as formas contínuas do progresso técnico-econômico. Este novo estágio, em que o progresso pode se transformar em autodestruição, em que um tipo de modernização destrói outro e o modifica, é o que eu chamo de etapa da modernização reflexiva (BECK, 1997, p. 12).

Para o autor, tal conjuntura, que leva aos processos de “autodestruição criadora” (para Giddens [1997] “desincorporação e reincorporação das tradições”), desencadeia uma série de consequências que acabam por caracterizar o que ambos designam como “sociedade de risco”, na qual “começam a tomar corpo as ameaças produzidas até então” (BECK, 1997 p. 17).

A ideia de controle, oferecida pela possibilidade do cálculo probabilístico dos riscos, não resiste e é substituída por uma sensação de instabilidade que toca as mais variadas áreas – da vida cotidiana ao conhecimento especializado. Segundo Giddens, no que se refere à especialização cada vez maior, uma contradição persiste e evidencia essa faceta da sociedade atual sob a égide do risco: “supõe-se que o conhecimento especializado e o acúmulo geral de especialização proporcionam uma certeza crescente em relação a como o mundo é, mas a verdadeira condição dessa certeza – sem querer ser muito exato – é duvidosa” (GIDDENS, 1997, p. 108).

Para o autor, assim como para Ulrik Beck e Scott Lash, o termo pós-modernidade é inadequado para designar esse momento, uma vez que os

processos da modernidade parecem ter se intensificado e não, como entendem alguns autores, chegado ao fim. Para Giddens, embora esta seja, “como todos sabem, uma época de finalizações [...] Estamos em um período de transição – e o ‘nós’ aqui não se refere apenas ao Ocidente, mas ao mundo todo” (GIDDENS, 1997, p. 73). Giddens, em consonância com Beck, denomina esse momento histórico de “sociedade pós-tradicional” ou “modernidade reflexiva”, cujos principais aspectos ligam-se à transformação das tradições que impacta também a relação com o tempo e com o espaço, resultando em processos de globalização. De acordo com Marcelino Marques, outras características desse período são:

Escolhas, decisões, riscos, incertezas e múltiplas possibilidades [que] parecem caracterizar a sociedade contemporânea, identificada por Giddens, Beck e Lash como sociedade de modernização reflexiva. A crise da tradição e da modernidade abre espaço para a modernidade reflexiva. Ao contrário da modernidade industrial e racional, na modernidade reflexiva, a estética, a sensibilidade, as emoções e sentimentos dos indivíduos ganham espaço nas práticas cotidianas (MARQUES, 2012, p. 154).

Para os autores, compreender os tempos atuais como mais uma transformação operada pela intensificação da crítica que caracteriza a modernidade é uma forma de superar alguns problemas insolúveis apresentados pela teoria da pós-modernidade, como algumas contiguidades, por exemplo, de tradições, dos modos de produção e do modelo econômico capitalista. Como destaca Marcelino Marques:

Nos discursos da pós-modernidade, o termo modernidade reflexiva será utilizado por autores como Anthony Giddens, Ulrich Beck e Scott Lash para caracterizar a sociedade pósmoderna ou contemporânea. Para esses autores, a reflexividade representa uma possibilidade de reinvenção ou reconfiguração da modernidade e de suas formas industriais. Existe um amplo debate em torno da pósmodernidade e não há consenso entre os teóricos (MARQUES, 2012, p. 154).

Os índices de mudança parecem ser os mesmos, entretanto a forma de percebê-los é distinta. Contudo, na presente tese, não se pretende retomar o debate em torno da pós-modernidade ou colocar em questão o fim ou a transformação da modernidade. Os termos modernidade e pós-modernidade (ou modernidade reflexiva)⁸ surgirão apenas na medida em que fornecem elementos que possibilitam descrever e contextualizar a época atual e as transformações que parecem impactar as artes em geral e, em específico, a lírica.

Dessa forma, como postulou Ezra Pound (2006, p. 71), sendo o artista uma “antena da raça”, a arte recebe os impactos dos tempos. Contudo, a impressão dos abalos do século XX (que ainda se fazem sentir na contemporaneidade) foi anunciada já a partir de meados do século XIX, no auge da ascensão da sociedade burguesa, cuja decadência antecipava uma “nova atmosfera” (termo utilizado por Maffesoli, 2012).

Por essa razão, abordar a temática da criação poética na contemporaneidade impele o analista a empreender uma investigação que se lança em sondagem de prospecção em direção às raízes da lírica moderna, uma vez que, até meados do século XX, a poesia ainda apresentava elementos comuns a inovações implantadas e consolidadas no século XIX. Versar a respeito da lírica obriga também a tangenciar outras questões quanto aos vínculos entre história e literatura, entre tempo, espaço e poesia, literatura e resistência, que impactam sobremaneira o fenômeno literário e sua crítica.

1.1. Lírica: perspectivas teóricas da modernidade à contemporaneidade

Postula Hugo Friedrich (1991, p. 9-10) que as mudanças na lírica se tornaram mais visíveis a partir de Rimbaud e Mallarmé, embora já se insinuassem com força desde a obra de Baudelaire: três poetas apontados por muitos críticos como fundadores da lírica moderna na Europa. De acordo com Paul Valéry, esses poetas, aos quais acrescenta Verlaine, foram “portadores de presentes tão preciosos

⁸ Optamos por não escolher um dos termos, mantendo, assim, a multiplicidade teórica que é outro traço desse período. Por essa razão, cada um dos termos pós-modernidade ou modernidade reflexiva aparecerá contextualizado.

e perfumes tão raros que o tempo [...] não alterou o brilho nem a força desses dons extraordinários” (VALÉRY, 1999, p. 170).

A poesia desse período, como se sabe, foi responsável pela inserção, no fazer literário, de uma radical consciência criadora, que deslocou e ressignificou conceitos como linguagem/sujeito, verdade/ficção, participação/alienação, verso/prosa. Tais binômios manifestam uma tensão irreconciliável, cujas marcas se estendem para além de seu tempo inicial e alcançam a contemporaneidade, radicalizando as contradições. No século XXI, as oposições desse tipo parecem ultrapassar qualquer possibilidade de síntese, tornando esta incompatibilidade, como aponta Linda Hutcheon (1991), a característica mais marcante da arte da pós-modernidade.

Para Octavio Paz (2013), a mudança de paradigmas que caracteriza a lírica moderna⁹ advém de um movimento paradoxal de crítica, pois, embora contrária ao racionalismo, a atitude crítica foi proporcionada pelo pensamento racional que tinha por finalidade a modificação radical da sociedade:

Desde sua origem, a poesia moderna foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Daí a ambiguidade de suas relações – que quase sempre começam com uma adesão entusiasta seguida por um brusco rompimento – com os movimentos revolucionários da modernidade, desde a Revolução francesa à russa (PAZ, 2013, p. 9).

Em sentido estrito desde Baudelaire, manifesta-se nas artes a oscilação entre a exaltação do progresso e sua rejeição, cuja tensão, segundo Octavio Paz (2013), comum a todas as sociedades, aparece de maneira explícita com a oscilação entre a aderência aos valores burgueses e a recusa veemente desses valores, polos que ao longo do século XIX pareciam sempre pautados pela necessidade da revolução e ruptura com a tradição.

⁹ Segundo Octavio Paz, “a expressão ‘poesia moderna’ geralmente é usada em dois sentidos, um restrito e outro amplo. No primeiro alude ao período que tem início com o simbolismo e culmina na vanguarda. A maioria dos críticos considera que esse período começa com Charles Baudelaire. Alguns acrescentam outros nomes, como o de Edgar Allan Poe ou o de Nerval de *As quimeras*. No sentido amplo, [tal como o crítico a emprega], a poesia moderna nasce com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos do final do século XVIII, atravessa o século XIX e, através de sucessivas mutações que são também reiterações, chega até o século XX” (2013, p. 124).

Na crítica literária, tal ânsia pela novidade levou ao estabelecimento do passado como valor negativo, ao passo que a inovação e o diferente foram considerados valores positivos e desejáveis para as produções artísticas, que frequentemente expressaram o desprezo pela tradição.

Conforme aponta T.S. Eliot em seu célebre ensaio "Tradição e pensamento individual": "Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro" (ELIOT, 1989, p. 38). Entretanto, como aponta o teórico, os vínculos do artista com o passado não são desfeitos e a novidade, num sentido histórico, inscreve-se na tradição, estabelecendo uma harmonia entre o antigo e o novo, que passam a integrar uma "totalidade".

Embora essa postura crítica se prolongue para além do século XX, na pós-modernidade a percepção crítica do passado altera-se significativamente e as noções de harmonia e totalidade não mais atendem aos anseios literários ou críticos, dando lugar ao relativismo, à parcialidade e ao fragmentário. Ocorre, como destaca Linda Hutcheon, a problematização da história. Segundo a autora, estabelece-se um "diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade", numa postura de reavaliação crítica da ruptura do modernismo com a história (HUTCHEON, 1991, p. 20). O diálogo com o passado pode ser compreendido, ainda, nos pressupostos teóricos de Harold Bloom (2012), a partir do conceito de "influência"; de Gérard Genette (2010), com a noção de "palimpsesto"; e, segundo, Antoine Compagnon (2007), com a ideia de "citação", todos apresentados e comentados ao longo das análises.

A oposição entre o antigo e o novo, a rejeição do passado como valor social ou modelo de criação caracterizam a sociedade moderna, que passa a concentrar-se nas expectativas da construção de um futuro promissor garantido pela ciência e pela técnica. Segundo Reinhart Koselleck,

A sociedade burguesa que se desenvolveu no século XVIII entendia-se com um mundo novo: reclamava intelectualmente o mundo inteiro e negava o mundo antigo. Cresceu a partir do espaço político europeu e, na medida em que se desligava dele, desenvolveu uma filosofia do progresso que correspondia a esse processo. O sujeito dessa filosofia era a humanidade inteira que, unificada e pacificada

pelo centro europeu, deveria ser conduzida em direção a um futuro melhor (KOSELLECK, 1999, p. 9-10).

A “filosofia do progresso”, mencionada por Koselleck, impulsionou sucessivas rupturas poéticas e sociais (a revolução burguesa foi a principal delas). A partir da metade do século XIX, a arte passou a rejeitar o liberalismo burguês e afastou-se deliberadamente da sociedade. Ao se colocarem em oposição à sociedade, os poetas empreenderam uma revisão profunda na linguagem literária na tentativa de fazer coincidir, nas palavras de Mikel Dufrenne (1969), a “matéria” e o “material” do poema; as palavras ganharam em “corporeidade” e começou a despontar uma das características da lírica moderna que se mantém na contemporaneidade: a autorreflexividade da obra.

Segundo Hugo Friedrich,

[...] até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras [...]. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição (FRIEDRICH, 1991, p.20).

A mudança social ensejou, portanto, reações poéticas ambíguas à “filosofia do progresso”. Os primeiros movimentos de renovação, que correspondiam ao afastamento do artista da sociedade, referiam-se à valorização da fantasia e à revisão da ideia do belo. Como afirma Hugo Friedrich, dois autores do século XVIII, Rousseau e Diderot, readequaram o conceito de fantasia e incorporaram também o feio como valor artístico. Nessa perspectiva, o elemento radicalmente novo da literatura moderna parece estender-se sobre outros aspectos da criação, já que a relação entre realidade histórico-social e poesia, por exemplo, foi modificada.

A ascensão da fantasia como valor literário impactou de formas variadas a concepção de literatura. Inicialmente promoveu maior interioridade, operou uma ruptura com a sociedade que consiste, segundo Friedrich, na “primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição” (FRIEDRICH, 1991, p. 23).

Valorizar a fantasia significa, de certa forma, possibilitar ao poeta maior liberdade, já que os conteúdos passam a ser fruto dessa mesma fantasia. Conforme explica Friedrich, Diderot concebeu que a qualidade das obras reside na “dimensão das imagens produzidas, [...] não mais ligada[s] ao conteúdo, [ou às] distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco” (FRIEDRICH, 1991, p. 27).

A referência a esses dois autores iluministas ressoa nas palavras de Octavio Paz, quando localiza a origem da poesia moderna na reação às revoluções burguesas, auge da crise que caracteriza a época, cindida pela contradição. Ecos dessas definições de fantasia e poesia reverberaram pelo século XIX e chegaram ao século XX, impactando e determinando mudanças significativas, como aponta Friedrich:

[...] ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas (FRIEDRICH, 1991, p. 95).

Todos esses traços característicos referem-se à capacidade crítica da arte moderna, que se volta sobre ela mesma. Instaura-se a ideia do poema como uma realidade autônoma que não faz, necessariamente, referência à realidade factual, social ou pessoal do autor; tampouco necessita estar ligado a aspectos éticos ou morais, ou seja, a expressão poética do período ultrapassa o bom e o belo. Com isso, Antoine Compagnon destaca que:

[...] a mimesis foi questionada pela teoria que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do signifiante sobre o significado, da significação sobre a representação (COMPAGNON, 2010, p. 95).

Tal atitude problematiza a concepção clássica de poesia que, definida pelos seus caracteres miméticos, ao estabelecer um vínculo desejável com a realidade, mantinha certa finalidade edificante e, portanto, reformadora ou mantenedora do *status quo*, ora voltada apenas ao indivíduo, ora estendida a toda a comunidade/sociedade.

Conforme corrobora Fernando Pinto do Amaral (1991, p. 25, grifo do autor), “o declínio da ideia de *representação* fiel da realidade e do mundo, [que passou] a opor o real à escrita, ou melhor, às suas faculdades descritivas ou imitativas”, foi um dos sinais mais evidentes das mudanças estéticas ocorridas no final do século XIX e início do XX.

Na concepção de Jacques Rancière (2012), o distanciamento entre arte e sociedade possibilita a ascensão de uma nova forma da relação arte-realidade que consiste na ruptura das formas de representação, que não mais pressupõem “um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Desse modo, torna-se possível, segundo o autor, identificar uma nova forma de “eficácia da arte”: a eficácia estética¹⁰, que “não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações” (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

A ruptura com a realidade foi compreendida, sobretudo pelos críticos filiados às correntes científico-positivistas, a partir de meados do século XIX, como uma forma de ausência de consciência crítico-social por parte dos escritores cujas obras davam vazão à fantasia; com frequência eram acusados de alienação, hermetismo, purismo ou artificialismo. Tal julgamento de valor oscilava de acordo com a cosmovisão do momento histórico, exigindo-se ora maior, ora menor engajamento político-social do escritor.

¹⁰ Jacques Rancière, no ensaio **Paradoxos da arte política** (2012, p. 51-81), expõe que a já aceita e generalizada vocação da arte “para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica” (p. 51) tem assumido formas divergentes e contraditórias desde o século XVIII. Identifica três modelos de participação: o modelo mimético; o modelo arquiético (pedagógico) e o modelo estético. A partir da aceitação desse aspecto, o autor considera que a arte é política e constata que, apesar das críticas da tradição mimética, “essa tradição continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas” (p. 52).

Jacques Rancière, entretanto, demonstra como o afastamento do escritor dos temas sociais, ou seja, do engajamento explícito, consiste também em uma forma de resistência e participação política à qual denomina dissenso estético. Para o filósofo francês, todo ato de escrita é político:

A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Nesse sentido, a concepção de Rancière aponta para uma forma de resistência político-social que se dá pela descontinuação da representação mimética ou, nas palavras do autor, pela “oposição ao regime da mediação representativa e ao da imediatez ética” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). Configura-se, assim, o que se pode chamar de resistência estética ou poética, que se faz presente onde antes era invisível ou se faz ouvir onde antes havia apenas silêncio. De acordo com Rancière:

A política é a prática que rompe a ordem da política que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de um espaço das coisas comuns [...]. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum [,] aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Agenciam-se, portanto, outros modos de dizer as experiências, novos modos de subjetivação que também consistem em atos de resistência. No âmbito estrito desta tese, assinale-se que, de acordo com Simone Caputo Gomes:

Apesar do peso de uma dominação cultural que durou cinco séculos, o cabo-verdiano cedo começou a resistir, reivindicando a sua identidade. Essa resistência expressava-se através da fala cabo-verdiana (o crioulo), das vozes entoando *mornas*, das cantigas de

trabalho, dos repiques do batuque, da euforia do *funaná* dançado, dos poemas engajados, dos contos ‘di bóka di tardi’ que, junto às manifestações coletivas como a tabanca, se somavam à resistência organizada que desencadeou as lutas de libertação nacional (GOMES, 2008, p. 127).

Como destaca a pesquisadora, as manifestações culturais e até mesmo linguísticas do arquipélago foram impulsionadas por uma vontade de resistir ao jugo colonial e, conseqüentemente, a literatura passa também a tematizar tal resistência, sobretudo, na fase mais organizada das lutas de libertação. Deleuze postula que “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência [...] Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe” (DELEUZE, 1999, p. 14).

Pretende-se, ao longo das análises das obras de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio, perseguir, desenvolver e exemplificar os indícios dos atos de resistência e suas faces que se manifestam de diferentes formas, indo do ato engajado e explícito da resistência social e política às formas mais sutis da resistência poética.

Além de instaurar uma nova forma de participação da literatura, a nova maneira de compreendê-la, de modo geral, permite antever a dissolução dos gêneros literários, uma vez que abala o código clássico de imutabilidade, fixidez, unidade de emoção e hierarquia artística das categorias clássicas dos gêneros, tomadas como modelo normativo absoluto da criação artística. Alarga-se o próprio conceito de literatura, uma vez que, a partir do Romantismo, torna-se possível a mobilidade e hibridismo dos gêneros.

Jacques Rancière (1995) identifica tal pluralização dos gêneros literários no momento mesmo em que a palavra literatura passa a designar seu objeto. O autor assevera que:

A literatura torna-se precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a “herança” se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-letras, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de

gênero: a poesia lírica, situada à margem da grande poesia – épica e dramática –, e o romance, situado à margem da eloquência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem (RANCIÈRE, 1995, p.26).

Pode-se afirmar ainda que o processo de ruptura, característico da modernidade, reside no âmago da própria forma que se assume em um percurso de transformação e abarca também o que até então era considerado “não-literário”.

Esse transmutar dos gêneros será intensificado ao longo do século XIX e XX, culminando, nas primeiras décadas do século XXI, com a fluidificação das fronteiras da obra literária, que passa a englobar elementos tais como textos jornalísticos, os *mass medias*, fragmentos de textos antigos, que passam por um processo de profanação e perdem seu caráter de monumento¹¹.

Linda Hutcheon ressalta tal aspecto do hibridismo dos gêneros literários, considerando-o da seguinte forma:

[...] uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. [...]. Entretanto as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (HUTCHEON, 1991, p. 26).

Elementos desse hibridismo que colocam em debate as convenções artísticas e literárias são passíveis de ser encontrados, por exemplo, nos romances de Filinto Elísio, **Outros saís na beira mar** (2010), e de Armério Vieira, **No inferno** (2009), sobretudo no que se refere à auto-ficcionalização e à metaficção. No que tange aos livros de poemas, evidenciam-se aspectos como a fragmentação do verso até seu quase desaparecimento, como se pretende demonstrar no decorrer da análise comparativa.

¹¹ Utilizam-se, aqui, os termos profanação e monumento como tomados por Giorgio Agamben, no livro **Profanações** (2007), para designar a devolução das coisas ao uso comum. Segundo o autor: “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Assim, desde o último quartel do século XIX, conforme referência de Paul Valéry (1999), sobretudo nas obras de Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, observa-se, na França, o aparecimento de uma “surpreendente riqueza de invenções líricas”, cuja variedade, associada aos “modelos oferecidos pelos poetas da geração precedente, permitiu e permite conceber, sentir e praticar a poesia em uma quantidade admirável de formas muito diferentes” (VALÉRY, 1999, p. 170).

No século XX, os gêneros literários clássicos deixam, portanto, de ser compreendidos como modelos e passam a ser entendidos como estilos literários, cuja predominância podia ser tomada como característica definidora de uma obra. Tal proposição norteia o pensamento de Emil Staiger, ao afirmar que “[...] numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso faltem os demais, nem possam estar totalmente ausentes” (STAIGER, 1997, p. 162).

Na modernidade, a realidade do poema circunscreve-se na e pela linguagem. Nesse sentido, a literatura torna-se crítica e a crítica insere-se na criação como atitude de autorreflexão; frequentemente a metalinguagem se faz presente nos textos. Muitos poetas, além de sua produção literária, ocuparam-se de programas poéticos e são profícuos também na crítica; buscaram explicar, justificar e difundir as mudanças propostas. Octavio Paz (2013, p.17) postula que “a arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma”.

No início do processo crítico-criativo da modernidade, destacam-se os poetas do Romantismo alemão, inglês e francês. Nesse movimento prospectivo em busca das raízes da lírica moderna, Baudelaire é apontado por vários críticos como o precursor da modernidade. Foi ele, aliás, o criador do termo modernidade na acepção que se tem hoje, cunhado no contexto mercantilizado da metrópole, cenário das incursões do poeta.

A partir da observação da nova civilização dominada pela técnica, Baudelaire expressa a ânsia por uma arte do seu tempo, como se pode observar no texto “O pintor da vida moderna”, quando afirma: “o que me apraz encontrar em todos ou quase todos [os trajes das gravuras de moda], é a moral e a estética da época” (BAUDELAIRE, 1996, p. 9).

Baudelaire, em sua obra, afastou-se da vulgaridade do cotidiano real. Todavia, as imagens da grande cidade tornaram-se estímulos de poesia, nas palavras do poeta, um grande “reservatório de eletricidade, um caleidoscópio dotado

de consciência, que a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE, 1996, p.21).

Desta realidade cambiante, destaca-se uma imagem importante para Baudelaire, que parece ressurgir na contemporaneidade reelaborada sob diversas teorizações: o *flâneur*, cuja errância permite a observação e a experimentação, pois ele, embora também se movimente, coloca-se fora da multidão utilitarista (cujo movimento tem um destino ou um objetivo).

Na contemporaneidade, os limites da cidade parecem insuficientes para o sujeito que se movimenta e os trânsitos se multiplicam geograficamente pelo mundo e por espaços sociais igualmente diversificados. A *flanerie* não se limita, portanto, aos becos da cidade, mas se amplia e seu espaço é tanto o mundo quanto o ser/o corpo.

Outros aspectos, entretanto, da lírica baudelairiana irradiam para a lírica ulterior, como assinala Hugo Friedrich:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros (FRIEDRICH, 1991, p. 58).

Os “poetas vindouros” tanto se referem aos que compartilharam o contexto do século XIX, como Rimbaud e Mallarmé, cujas poéticas se configuraram como novas formas radicais que reafirmaram a autonomia da poesia, quanto aos poetas que os ultrapassaram no tempo histórico e intensificaram as experimentações literárias a partir de meados do século XX.

Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé atingem alto grau de isolamento frente à realidade social e, ao valorizarem a fantasia e a liberdade na expressão poética, opõem-se ao positivismo científico, de forma que a excentricidade e a loucura passam a ser associadas à imagem do poeta e da poesia.

Parece ser nesse sentido que Michel Maffesoli (2012) compreende que tais manifestações artísticas do século XIX atuavam como espaços assegurados à

expressão dos temas que a sociedade rejeitava como desestabilizadores da ordem desejada. A partir da análise da reação artística ao racionalismo, Maffesoli percebe um movimento similar, uma nova oposição à almejada clareza, racionalidade e utilitarismo da sociedade moderna, cujos ecos disseminam-se pela sociedade do século XX.

Com isso, o autor propõe que o início do século XXI assiste a uma nova insurgência da imaginação, iniciada nos meados do século XX, quando a ambivalência e o imaginário passaram, mais uma vez, a atuar como uma força subterrânea “que a civilização dos costumes modernos tinha de certa forma domesticado, marginalizado e, até mesmo, se tinha disposto a erradicar” (MAFFESOLI, 2012, p. 33). Ou seja, a pluralidade impõe-se e, no século XXI, suplanta a sociedade moderna que se pretendia unívoca, ordeira e progressista.

Percebe-se, portanto, que certa ânsia de resistir aos processos hegemônicos persiste e se reproduz na arte, seja formal, seja tematicamente. A respeito da sobrevivência de certas formas de literatura ou da persistência de determinados elementos da imaginação, Octavio Paz afirma que essa repetição não se trata apenas de influência ou coincidência, mas da “persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir” (2013, p. 20). Para Hugo Friedrich, essa persistência sugere ainda a unidade estrutural da poesia moderna e do pensamento em torno dela, sobretudo no que tange à destruição da realidade factual e à percepção de a poesia ser, antes de tudo, criação.

Frente a todas as considerações acerca da poesia como linguagem da fantasia que anula o real e a pessoa empírica, por meio do fragmentarismo radical e da dissonância das imagens, na modernidade, reitera-se a ânsia pelo novo, pela mudança. Paul Valéry, na década de 1930, tendo acompanhado o surgimento das inquietantes inovações dos poetas franceses, assinala que a poesia do início do século XX manifesta-se como:

[...] experiências de uma extrema diversidade, experimentar caminhos totalmente desconhecidos, voltar às vezes a certas tradições; participar, em suma, das bruscas flutuações e do regime de novidade frequente que parecem ser características do mundo atual. A riqueza e a fragilidade das combinações, a instabilidade dos gostos e as transmutações rápidas de valores; finalmente, a crença

nos extremos e o desaparecimento do durável são traços dessa época (VALÉRY, 1999, p. 169).

A verificação de Valéry a respeito da “transmutação rápida dos valores” parece acirrar-se ao longo do século e se expandir de modo que a mudança passa a ser signo da literatura produzida no período. Há, portanto, outro sintoma da poesia do século XX a ser destacado, “a inquietude por coisas sempre diversas, desprezo da tradição [que] rompe com o passado, inclusive o mais recente” (FRIEDRICH, 1991, p. 143).

Nesse sentido, embora Friedrich entenda ruptura entre a poesia do século XIX e a poesia do século XX apenas como um aspecto superficial que não atinge a unidade estrutural da lírica moderna, Octavio Paz (PAZ, 2013, p. 17), de maneira mais abrangente, afirma que a “modernidade é uma espécie de autodestruição criadora”, pois a ruptura instalou-se como uma característica distintiva desta época para as passadas. Assim, o novo passa a ser também sinônimo do diferente, que por sua vez se define como aquilo que afronta os gostos tradicionais, como “a negação, a faca que corta o tempo em dois: o antes e o agora” (PAZ, 2013, p. 17).

Na linha diacrônica da história literária, tais momentos que oscilam entre a introspecção e a participação, o sentimento e a razão, a tradição e a novidade, inscrevem-se como uma sucessão de movimentos artísticos-literários: Renascimento, Barroco, Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo e, hodiernamente, quiçá, Pós-modernismo¹².

A respeito dos movimentos mais recentes, Modernismo e o que provisoriamente se convencionou chamar Pós-Modernismo, ainda se discute a pertinência de acentuar a distinção entre eles, já que muitos concordam haver o que Octavio Paz alude como sinais de esgotamento ou crise da modernidade.

De acordo com Paz:

¹² O termo modernidade é o dos mais controversos da crítica literária e, portanto, sua polissemia estende-se aos demais termos dele derivados. No âmbito desse trabalho, entende-se a modernidade e a pós-modernidade como épocas sociais e culturais cujas características implicam-se mutuamente e ainda estão em franca discussão. Já os termos modernismo e pós-modernismo aparecem aqui, como se convencionou na história literária, para designar momentos artísticos e, especificamente, literários. Contudo, na análise específica da literatura cabo-verdiana não serão empregados dessa forma, uma vez que não se pretende enumerar períodos literários, já que a história literária de Cabo Verde ainda está em discussão e construção. Utilizamos o retrospecto da lírica moderna em paralelo do que vem se convencionando chamar de pós-moderno no sentido de compreender o contexto amplo das obras analisadas. Ou melhor dizendo, com a intenção de captar e compreender o que Michel Maffesoli denomina “atmosfera” da época.

[...] a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. [...]: vivemos o fim da *ideia de arte moderna*. [...] O desfalecimento da tradição da ruptura é uma crise geral da modernidade (PAZ, 2013, p. 154, grifos do autor).

A capacidade crítica da arte moderna (resultante de uma supervalorização da razão) manifestou-se principalmente pelos questionamentos dos valores da burguesia e, sobretudo, pela rejeição e afastamento do artista da sociedade, de maneira a expressar a recusa ao utilitarismo, isto é, à mercantilização da arte.

Tais posicionamentos culturais e artísticos expressaram e/ou geraram valores que lentamente afloraram à superfície e/ou se introduziram na vida social e, a partir da segunda metade do século XX, propiciaram uma mudança de perspectiva: “Não estamos mais em uma crítica da vida cotidiana, mas em uma afirmação dela” (MAFFESOLI, 2012, p.105). Isso se deve a uma mudança social que vai da substituição do individualismo burguês pela sensação de pertença a uma “comunidade global”, proporcionada pela Internet, à estetização da vida, por exemplo, pela incorporação dos objetos de *design* na decoração e pelo interesse cada vez maior na moda¹³.

Nesse sentido, tal como Octavio Paz, Maffesoli demonstra que há uma mudança em curso, cujo fulcro está no cotidiano, na “capacidade de dizer sim à vida, *apesar de tudo*. Ao que é, sem se preocupar com o que deveria ser, ou poderia ser” (MAFFESOLI, 2012, p. 105, grifos do autor). Percebe-se nessas palavras a ênfase temporal que se instala no presente. Ou seja, a transfiguração do moderno em pós-moderno vincula-se à maneira como se estabelece a relação do ser humano com a ideia do tempo.

¹³ Michel Maffesoli, assim como Linda Hutcheon e Fredric Jameson, localiza a separação entre a modernidade e a pós-modernidade (de modo mais incisivo que Jameson) a partir da década de 1950 na arquitetura, que acaba impulsionando a discussão em torno da estética e da funcionalidade para tornar a forma mais complexa (em oposição ao funcionalismo moderno) como expressão da, nas palavras de Maffesoli: “Necessidade de parte da sombra, importância da irregularidade barroca, gosto pelo patético, junção de coisas opostas, mestiçagem, diversidade, patchwork, profundidade da superfície” (2012, p. 6). O autor aponta ainda o *design* como precursor pós-moderno: “O objeto é vestido, estetizado” (2012, p.7). Assim, prepara-se “o cenário ao teatro do mundo onde é representada a cena da existência social” (2012, p. 8).

Desse modo, segundo Octavio Paz, “o fim da modernidade, o ocaso do futuro, manifesta-se na arte e na poesia como uma aceleração que dissolve tanto a noção de futuro como a de mudança” (PAZ, 2013, p. 161). No próximo item do capítulo, abordar-se-á a forma como se processa essa mudança na compreensão e na experiência do tempo, que resultam na remodelação da arte e da literatura.

Douwe W. Fokkema ([1983]) circunscreve a discussão no campo da literatura e, embora centrado na análise do fenômeno literário da prosa holandesa, estabelece algumas linhas de distinção entre o que denomina de Modernismo e Pós-Modernismo, mesmo considerando os problemas que essa distinção abarca, questões como continuidade e descontinuidade, questões históricas e geográficas (onde começou?) e questões semióticas que tornam difícil a delimitação precisa ou exclusiva de ramos de códigos pós-modernistas. Sua linha teórica de abordagem parte de códigos linguísticos, literários, genéricos, de grupo e do idioleto do autor a partir dos quais enumera o que considera as diferenças entre os dois movimentos.

O caráter internacional e transatlântico é o primeiro aspecto assinalado pelo autor, que destaca o fato de “o pós-modernismo [ser] o primeiro código literário que se formou na América e influenciou a literatura europeia” (FOKKEMA, [1983], p. 61). O internacionalismo das manifestações contemporâneas advém da interconectividade promovida, principalmente, pela rede mundial de computadores, que se tornou o principal meio de comunicação, da rápida e eficaz divulgação de informações de variada natureza, praticamente em tempo real. Outro efeito da integração em rede é a horizontalização da informação e do conhecimento, uma vez que qualquer pessoa pode veicular e acessar os dados de acordo com seu próprio interesse.

A literatura, em resposta à aceleração e diversidade oferecida por esse panorama, passa a experimentar livremente novas possibilidades de expressão, novos meios de produção (escreve-se até no celular, como faz, por exemplo, o autor cabo-verdiano Arménio Vieira) e veiculação das obras (vejam-se os blogs pessoais, as experiências dos textos coletivos – modelo ficcionalizado, por exemplo, na obra **Outros saís na beira mar**, de Filinto Elísio –, publicação de poemas em redes sociais etc.), valendo-se para isso da vasta gama de temas e formas tanto do passado quanto do presente.

Nesse sentido, Fokkema ressalta que:

Enquanto o código modernista assentava na selecção de construções hipotéticas, o sócio-código do pós-modernismo baseia-se numa referência pela não selecção ou por uma quase-não-selecção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante (FOKKEMA, [1983], p.66).

Além destas considerações, torna-se possível ainda identificar outros traços da literatura hodierna que, aparentemente continuadores do modernismo, são ainda mais vinculados pela aceleração do tempo e o sentido de esgotamento e de saturação, pressentidos já na década de 1930 por Paul Valéry: “há cerca de quarenta e cinco anos, vi a poesia sofrer muitas agressões, [...]” (VALÉRY, 1999, p. 169); contudo, manteve-se, no modernismo, certo padrão de conexão entre as palavras, frases, parágrafos e capítulos (conforme desenvolvido por Fokkema) e certo sentido de *totalidade* (mencionado por Eliot), preteridos pelos anseios pós-modernos. Assim, no que se refere à poesia em específico, na contemporaneidade, recolhem-se manifestações heterogêneas.

O poeta espanhol Agustín Fernández Mallo denomina essas manifestações de pós-poesia¹⁴, cujas características gravitam em torno do campo semântico da multiplicidade, de acordo com a seguinte definição:

A poesia pós-poética apresenta-se como um ‘método sem método’, não como uma doutrina. Mais que de uma nova forma de escrever, trata-se de pôr em diálogo todos os elementos em jogo, não só da tradição poética, mas de tudo aquilo que alcançam as sociedades desenvolvidas, a fim de criar novas metáforas verossímeis e inéditas. Na poesia pós-poética o criador é um artesão e ao mesmo tempo um crítico, que a cada passo é interrogado sobre o passo seguinte, sem restrição dogmática de nenhum período. [...]. Para o pós-poeta não há programa nem regras a seguir, não há um futuro a alcançar, não

¹⁴ Mallo, no livro **Postpoesía** (2009), tenta apreender o fenómeno em contexto espanhol com uma proposta de uma espécie de programa da poesia produzida na contemporaneidade. Contudo, o autor, contaminado pela poesia, esclarece tratar-se de um livro que se equipara a um experimento, como o próprio objeto de estudo. Um objeto híbrido, movente e inquietante em busca ainda de um caminho. Aliás, esta é uma das possibilidades de compreensão da poesia contemporânea, segundo o autor, “um mapa” cujas linhas vão sendo acrescentadas na medida mesma em que se percorre a geografia. Embora o autor mantenha o foco na poesia espanhola, muitas de suas considerações lançam luz sobre este mosaico que se tornou a poesia a partir das décadas finais do século XX. Razão pela qual se considera, no âmbito desta tese, particularmente importante a contribuição deste autor.

há passados que hipotéquem o futuro nem futuros coletivos aos quais chegar¹⁵ (MALLO, 2009, p. 37-38, tradução livre).

A tônica da poesia passa a ser a necessidade expressiva e estética que se impõe às escolhas do poeta, daí a ausência de programas e normas (até mesmo das soluções já alardeadas como pós-modernas¹⁶). O poeta equipara-se, nesse aspecto, ao jogador cujos objetivos não são outros além da própria atividade à qual está entregue no momento. Aliás, a figura do poeta jogador não é nova, remonta ao famoso e enigmático *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*, de Mallarmé.

Tal postura diante do fazer literário ramifica-se em múltiplas correspondências que atendem, entre outras, à necessidade de escapar ao tempo histórico do progresso, interrompendo-o com uma atividade sem propósito: o jogo. Além disso, na contemporaneidade o jogo tem grande importância como conduta social, uma vez que se tornou prática difundida pelo sucesso dos jogos eletrônicos e contribui para o que Maffesoli denomina como “pessoa plural”, “a fragmentação da identidade em identidades múltiplas” (2012, 45), pois possibilita “expressar um fantasma [...] proibido na vida de todo dia”, antes (na sociedade moderna) admitido apenas como loucura ou na arte (2012, p. 99).

Para Maffesoli, a ideia de ludismo ou jogo aparece ainda como índice da revalorização da improdutividade numa sociedade que o relega ao segundo plano. Para o teórico, “contraponto do utilitarismo, o ludismo é o mais claro índice do querer viver” (MAFFESOLI, 1985, p. 35). Maffesoli analisa a irrefreável vontade de viver a partir das “sugestões teóricas” de **O nascimento da tragédia**, de Nietzsche, conforme destaca Roberto Motta (1985, p. 10), e aponta como outros

¹⁵ No original: “La poesía postpoética 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 sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas. En la poesía postpoética el creador es un artesano y al mismo tiempo un crítico al cual cada paso lo interroga sobre qué paso será el siguiente sin restricción dogmática de ningún tipo. [...]. Para el postpoeta, no hay programa ni reglas que seguir, no hay un futuro que alcanzar, no hay pasados que hipotequen el futuro ni futuros colectivos a los que llegar” (MALLO, 2009, p. 37-38).

¹⁶ Segundo Mallo, o poeta busca soluções que não o levem ao dogmatismo dos programas modernos nem às “complicadas soluções pós-modernas”. No original: “Se trata de [...] trabajar por las soluciones necesarias a problemas sin caer ni en el dogmatismo programático de los movimientos modernos, ni en las alambicadas soluciones pós-modernas” (MALLO, 2009, p. 35).

temas parecem se ajustar ao princípio polissêmico¹⁷ do jogo tais como a festa, o prazer, o erotismo.

Os temas do jogo e do dionisíaco serão retomados e abordados com maior detalhamento ao longo das análises dos poemas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio. Nortearão a abordagem dos temas a definição ampla de jogo e sua abrangência ao contexto da criação literária seja como tema, seja como técnica, a partir das teorias de Roger Caillois (1990), Johan Huizinga (2000), Gadamer (1997), Wolfgang Iser (2002). No que se refere ao dionisíaco, Maffesoli, Nietzsche e René Ménéard embasarão teoricamente as análises de tais aspectos que aparecem com mais ênfase na obra de Filinto Elísio. O tema do erotismo será abordado a partir as orientações teóricas de Georges Bataille (2013), pontuadas com observações de Roland Barthes (1987).

Percebe-se, na contemporaneidade, uma porosidade na (desde sempre) tênue membrana que separa a literatura e a “vida de todo dia”, de forma a haver uma intensificação nas trocas entre esses domínios. Agustín Fernández Mallo compreendeu esquematicamente essa permeabilidade como uma “rede aberta¹⁸”, na qual a informação não segue uma direção única, do exterior para o interior, mas transita em ambos os sentidos. Segundo Mallo, neste modelo de relações não há equilíbrio, porque é dinâmico, ou, dito de outra forma:

[...] ele está vivo: a partir de todas as áreas conhecidas todas as informações podem ir e vir; absorvidas das artes e das ciências, do cosmos televisivo e da Internet, e estas posteriormente, retroalimentando-se, absorvem quanto lhes interessa da poesia pós-

¹⁷ Segundo Maffesoli, “o jogo, é preciso não esquecer, é muitas vezes trágico; contudo, sua característica essencial está em ser plural, polifônico, desprovido de sentido ou, antes, polissêmico” (MAFFESOLI, 1985, p. 38).

¹⁸ A imagem da rede remete ao entrelaçamento de fios por meio de nós, ligados entre si, de maneira a formar uma malha. Tal imagem é empregada para explicar o conjunto de relações sociais, comerciais, afetivas e comunicacionais nas áreas de Ciências Sociais, na Antropologia e na Comunicação, Informática, Logística etc. Refere-se a um sistema de relações de trocas de materiais, de mercadorias ou de informações e bens simbólicos e culturais. Mallo apresenta a seguinte definição (no original): “Se le llama Red a un sistema formado por una serie de Nodos (emisores y receptores) que intercambian materia, energía o información por medio de un conjunto de Enlaces (links). Circunstancialmente pueden compartir un objetivo común” (MALLO, 2009, p. 141). Historicamente, as redes atuavam na organização da vida privada em oposição à verticalidade das organizações públicas como as igrejas e os exércitos, centralizados numa figura de poder (CASTELS, 2005, p. 18). Esse modelo organizacional descentralizado remete à horizontalização do conhecimento e da tomada de decisões e serviu de ponto de partida para diversas teorias que buscam explicar a sociedade pós-moderna informatizada, como por exemplo a teoria do rizoma, de Gilles Deleuze.

poética. [...] ficando assim em suspenso a própria definição do que está dentro e o que está fora¹⁹ (MALLO, 2012, p. 150-151, tradução livre).

Dessa forma, a ideia de organização de um sistema literário fechado é substituída por uma rede de interações com outras literaturas e também com a sociedade, as mídias em geral, a cultura de massas e com a ciência. Destaca-se desse diálogo eclético o aspecto caótico e aparentemente desorganizado que resulta de uma nova forma de organização que opta por processos emprestados da física ou da matemática, por exemplo, como a multiplicação e a enumeração.

Fokkema menciona uma forma de composição com alto grau de arbitrariedade que “aspira destruir a ideia de conexão [entre palavras, frases ou versos], realça a descontinuidade, como um questionário ou outros fragmentos desconexos. [...], pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar a coerência” (FOKKEMA, [1983], p. 68).

Com isso, o estatuto dado outrora à imaginação pelos modernistas, que rejeitaram a explicação da realidade e afastaram-se da linguagem supostamente direta da ciência, torna-se, a partir da segunda metade do século XX, ainda mais acentuado, pois abandona-se completamente o desejo de explicações (FOKKEMA, [1983]). No entanto, a diferença entre a arte e a ciência, na qual a arte cria e a ciência explica, é desconsiderada pelos novos tempos pós-modernos nos quais entende-se que “a ciência, como as artes, não é o mundo, mas uma representação do mundo, e como tal representação é ficção²⁰” (MALLO, 2009, p. 19, tradução livre); os modelos teóricos da ciência podem ser lidos como poesia, conforme assinala Agustín Fernández Mallo.

Ocorre, como se pôde perceber e já foi destacado, a relativização da verdade, que deixa de ser um dado exterior a ser encontrado pelo homem. O papel da linguagem na construção das verdades provisórias torna-se central, uma vez que se reveste de um caráter performativo: “as palavras dão forma ao nosso mundo, tornam-se a única justificação para o nosso mundo. [...] O pós-modernista está

¹⁹ No original: “está vivo, desde todos los âmbitos conocidos toda información puede ir y venir; se absorbe de las artes y las ciencias, do cosmos televisivo y del internauta, y éstas posteriormente, retroalimentándose, absorben cuanto les interesa de la poesía postpoética. [...] quedando así en suspenso la propia definición de lo que está dentro y lo que está fuera” (MALLO, 2012, p. 150-151).

²⁰ No original: “Y es que la ciencia como las artes, no es el mundo, sino una representación del mundo, y como tal representación es ficción” (MALLO, 2009, p. 19).

convencido de que o contexto social consiste em palavras e que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior” (FOKKEMA, [1983], p. 70).

Nesse sentido, a paródia ressurge como recurso criativo, reconfigurando as exigências do jogo literário que explicita seu funcionamento, com fins de “orientar ou desorientar o leitor”, como demonstra Linda Hutcheon (1985) ou ainda ironizar as posturas mais conservadoras. A paródia também aponta para o impacto do passado sobre a produção literária na contemporaneidade. Fokkema ([1983]) refere-se à certeza do artista de que não há mais nada a ser dito; Jameson (1985; 2007) compreende a referência ao passado no campo do pastiche, no sentido pejorativo do termo. Contudo, mesmo com as diferentes formas de compreender a arte e a literatura na contemporaneidade, percebe-se que, como aponta Mallo (2009), a apropriação do passado, seja na temática, seja na forma, parece incorporar-se à poesia hodierna como elemento que atende a uma necessidade expressiva do poeta que almeja a “eficiência metafórica” (MALLO, 2009).

Na busca da expressão, portanto, o poeta se propõe ao diálogo e transita por diversos espaços culturais e sociais. Fokkema, na década de 1980, identificou esse trânsito, num interesse crescente dos autores pela pluralidade, como se depreende na seguinte passagem:

[os autores] comprazem-se com a massa desestruturada das palavras, a biblioteca, a enciclopédia, a publicidade, a televisão e os outros *mass media*. [...]. Nos seus vários idiolectos, partilham um interesse comum por tudo o que seja ‘poli-’ ou ‘pan-’, não havendo nada de singular (FOKKEMA, [1983], p.77).

Destarte, no que se refere ao campo semântico, o autor distingue termos como “viagem”, cuja conotação passa a exprimir “a vastidão do espaço e a inutilidade do esforço humano” (FOKKEMA, [1983], p. 77). Tal vastidão parece, mais recentemente, ter se convertido numa inquietação, num desejo de percorrer e descobrir todos os espaços ainda vazios a serem preenchidos.

Concepção semelhante encontra-se na análise social de Maffesoli (2001). O autor percebe, nessa ânsia pelo deslocamento em novos espaços, uma espécie de nomadismo; contudo, não se limita ao aspecto físico do deslocamento, compreendendo-o de forma distendida, abarcando desde o trânsito *stricto sensu* por

variados espaços geográficos (realizado pela viagem a trabalho ou a turismo), até o trânsito para designar a inconstância identitária ou de identificação profissional (sucessivas mudanças de profissão), familiar e até mesmo sexual.

Mallo (2009), por sua vez, parece aperceber-se da “sede de infinito” (Maffesoli, 2001) e cita experiências de deambulação pelas cidades até os limites de suas margens de forma a explorar outros espaços, indefinidos entre o preenchido do espaço urbano e o “vazio” do espaço natural, cujo encontro pode resultar num terreno de poesia, situado no limite. Nesse espaço, segundo o autor espanhol, ocorre a percepção dos restos e do lixo da cidade, do excesso e do excedente, surgem “listas”, “mapas psicogeográficos” (MALLO, 2009, p. 120 e 98): “pós-poesia”. Nas palavras de Agustín Fernández Mallo: “Vivemos, por assim dizer, a estética do limite e do cruzamento de referências que nem se anulam nem se opõem, simplesmente se seduzem umas às outras e se configuram como um microcosmo de puro jogo em uma grande lista”²¹ (MALLO, 2009, p. 125, tradução livre).

Nesta pluralidade ou “falta” de singularidade, outras peculiaridades do período ficam ressaltadas: o gosto pelo pastiche, o mimetismo em relação às obras do passado, a reescrita, a apropriação de fragmentos daquelas obras. Segundo Jameson (1985), no pastiche não há “aquele sentimento de que existe uma *norma*” (p. 18, grifo do autor) e, frequentemente, o sentido de esgotamento se expressa na impressão de que todos “os novos estilos e mundos” já foram inventados; “os estilos mais singulares já foram concebidos” (JAMESON, 1985, p. 19).

Em tal atitude, Mallo (2009), como Agamben (2007), entende haver a dessacralização da cultura erudita, uma vez que o alvo de tal apropriação não se restringe aos grandes autores da literatura modernista ou anterior, mas incorpora também os temas e imagens da arte *pop*, da televisão, do cinema e, mais recentemente, da internet.

Assim, predomina, na literatura atual, como registra Fokkema, o campo semântico da “inclusão” e da “assimilação” e o conjunto de relações intertextuais (ou, para atualizar o vocabulário, interdisciplinares ou transdisciplinares) aplicados

²¹ No original: “Vivimos, por así decirlo, la estética del limite y del cruce de referencias que ni se anulan ni si oponen, sencillamente se seducen las unas a las otras y entran a configurar um microcosmo de puro juego em una gran lista” (MALLO, 2009, p. 125).

no processo da pós-modernidade²², que colocam à prova “nossas concepções de causa e efeito, de ordem temporal e espacial” (FOKKEMA, [1983], p. 79). Abalam-se tais concepções, principalmente, conforme acrescenta Jameson, pela “fragmentação do tempo em uma série de presentes contínuos” (JAMESON, 1985, p. 26).

Nesse sentido, entende-se que o tempo, ao atravessar transversalmente as preocupações e atividades humanas, pode indiciar a mudança na sensibilidade social. Muitos autores, tais como Jameson, Matei Calinescu, Octavio Paz, Giorgio Agamben, Michel Maffesoli, Agustín Fernández Mallo, Fernando Pinto do Amaral, Alfredo Bosi e Benedito Nunes, entre outros, consideram a questão do tempo importante não somente para a compreensão da questão humana fundadora, já que se trata de um ser temporal, mas também para compreensão das grandes épocas históricas e do impacto da percepção do tempo na sociedade e nas artes.

Outros autores, contudo, como Foucault (2009), Bachelard (2012) e Marc Augé (2015), consideram o espaço como uma categoria igualmente ou mais significativa do que o tempo para compreender as relações sociais e culturais na contemporaneidade. Nas palavras de Foucault: “A época atual seria talvez de preferência a época do espaço”²³ (2009, p. 411). Dessa forma, no próximo item do capítulo serão apresentadas diversas concepções de tempo. Em seguida, no item 1.3., abordar-se-á o impacto das alterações das referidas concepções sobre a percepção do espaço.

1.2. Tempo e tradição

Todas as inovações da técnica literária que foram do verso metrificado ao verso livre, da abolição do verso à prosa lírica, da linearidade ao fragmentarismo, da pessoalidade à despersonalização, do realismo à fantasia marcaram decisivamente a concepção do que sejam poesia e literatura na transição do século XIX para o

²² Agustín Fernández Mallo entende, a partir do quadro comparativo apresentado entre pós-poesia e poesia ortodoxa, que a pós-poesia dá um passo além da própria pós-modernidade. Nas palavras do autor: “la pospoética intenta no sólo dar un paso más allá de los ‘neos’ de turno, sino también de la posmodernidad” (MALLO, 2009, p. 73).

²³ Tal percepção do espaço será retomada ao longo das análises da obra de Filinto Elísio (item 3.2.) e da análise comparada das três obras em tela (Capítulo 4).

século XX. Tanto a literatura como as artes em geral ganharam em autonomia, sobretudo no que diz respeito aos vínculos com o autor e com a sociedade.

Ao lado das mudanças estruturais que permitem acompanhar o percurso da poesia lírica, da modernidade à contemporaneidade, pode-se destacar a mudança da cosmovisão, principalmente no que se refere à percepção do tempo, a mais recorrente preocupação humana, que toca na delicada questão da finitude.

Segundo, J. T. Fraser:

A experiência humana do tempo é penetrante, íntima e imediata. A vida, a morte e o tempo combinam-se de uma forma intrincada e intrigante difícil de ser esclarecida, porém reconhecida em todas as grandes filosofias e religiões. O tempo é um componente de todas as formas de conhecimento humano, de todos os modos de expressão, e está associado às funções da mente (FRASER, In: WHILTROW, 2005, p. 9).

A compreensão de diversos aspectos da realidade social parece atravessada pela forma como, ao longo da história, foi se modificando a percepção humana da passagem do tempo marcada pelo desejo de mudança ou de continuidade, pela certeza da finitude ou pela vontade de permanência. A ubiquidade do tempo alcança também as artes e, de acordo com Fernando Pinto do Amaral (1991, p. 24), “a questão do tempo e sua imagem na arte” é fator decisivo para a compreensão da modernidade e de sua crise. David Harvey associa o espaço ao tempo e propõe uma análise que vai da modernidade à “pós-modernidade”, considerando a mudança da percepção e o impacto do que chama compressão do tempo-espaço nas produções culturais, conforme será destacado no próximo item, que versará a respeito das peculiaridades do espaço.

Norbert Elias (1998) e G. J. Whitrow (1993 e 2005) mostram que, historicamente, o desenvolvimento de instrumentos de medida de tempo e a passagem da sociedade rural para a sociedade mercantil e industrial determinaram novas formas de percepção do tempo para atender às exigências de mercado, ou seja, a concepção do que seja tempo também decorre da organização de instituições sociais como os Estados e as igrejas (ou indústrias), cujos funcionamentos dependiam, em sua origem, da ideia de continuidade.

Contemporaneamente, a sucessão dos dias parece ter sofrido uma aceleração que resulta, segundo Norbert Elias, na “pressão do tempo cotidiano dos relógios [pois] percebemos – cada vez mais intensamente à medida que envelhecemos – a fuga dos anos nos calendários” (ELIAS, 1998, p. 11). Tal aceleração também pode ser constatada se, de modo objetivo, aliamos-se à percepção individual instrumentos de medida cujas unidades de tempo são cada vez menores, por exemplo, a velocidade dos circuitos informáticos da atualidade, medida em nanossegundos²⁴. No entanto, o estado atual é resultado de uma mudança gradual, uma vez que nas sociedades primitivas o tempo não se apresentava como linear. A apreensão do tempo, portanto, não é natural e unívoca, esta variável depende da sociedade e da cultura²⁵.

De acordo com G. J. Whitrow, “enquanto o poder se concentrou na posse de terras, o tempo era vivido como abundante, sendo fundamentalmente associado com o ciclo inalterável do solo [...], cataclismos e festividades” (WHITROW, 1993, p. 128). Em certo sentido, é possível afirmar que, na sociedade moderna, nas cidades, como indica o autor, surgem não somente os instrumentos de medição do tempo, mas a percepção do tempo unidirecional, voltado para o futuro, que substitui a ideia de repetição/perpetuação do ciclo representada pelas antigas festividades ritualísticas.

Nas sociedades primitivas, segundo Norbert Elias (1998, p. 42) “o tempo é passivamente determinado. Sua determinação mal chega a ser experimentada e refletida”. Ou seja, o tempo, por não ser percebido como movimento intuído ou como consciência, para o primitivo, não existe; define-se, nessas sociedades, pelo caráter cíclico, repetitivo, uma vez que:

²⁴ No livro **A história do tempo: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias** (1993), G.J Whitrow afirma que o computador é um marco de uma das “grandes mudanças irreversíveis da história do homem. Já não será correto ver o relógio como a única máquina-chave da era industrial moderna” (p. 201). O autor destaca a “fantástica velocidade em que trabalha o computador moderno: o tempo é hoje utilizado para liberar cargas elétricas a intervalos regulares medidos em nanossegundos. (Um nanossegundo é um bilionésimo de um segundo)” (WHITROW, 1993, p.201-202).

²⁵ Norbert Elias (1998, p. 15), a esse respeito, afirma que: “Assim como os relógios e os barcos, o tempo é algo que se desenvolveu em relação a determinadas intenções e a tarefas específicas dos homens. Nos dias atuais, o ‘tempo’ é um instrumento de orientação indispensável para realizarmos uma multiplicidade de tarefas variadas. [...] Ele é também uma instituição cujo caráter varia conforme o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades”. Tal caráter móvel do conceito de tempo e a forma como ele impacta as atividades humanas e se traduz ora como expectativa, ora como pressa ou desespero, interessam-nos no âmbito desta tese, sobretudo no que se relaciona com a percepção da mudança de época da modernidade para o que se convencionou chamar pós-modernidade ou modernidade reflexiva. Nesta visada alinhamos nossa abordagem ao desenvolvimento dado ao tema por Octavio Paz, como abordaremos na sequência desse item.

[...] recorrem a noções estreitamente ligadas aos ciclos repetitivos de suas necessidades tangíveis, à ronda infindável das satisfações momentâneas, seguidas pelo ressurgimento das necessidades e pela busca de novas satisfações. [...] Quanto aos problemas que põem em jogo dezenas ou centenas de anos, em geral eles eram percebidos através da imagem de uma série de ancestrais, ou se situavam além do horizonte de representações. [Associava-se] o 'momento exato' com o acontecimento particular, como a sementeira ou a celebração de uma festa em homenagem aos deuses (ELIAS, 1998, p. 44).

Portanto, nessa dinâmica, o tempo não existe como história, mas a apreensão temporal se dá no campo do domínio mágico e ritualístico, guiada pela imagem arquetípica do passado. Agamben afirma que “uma cultura com semelhante representação do tempo não poderia ter uma experiência genuína de historicidade” (AGAMBEN, 2008, p. 114). O modelo do passado serve como norteador das ações do presente; torna-se, como afirma Octavio Paz (2013), a norma social. Trata-se de um passado imemorial, o princípio original. Para essas sociedades, nas palavras de Paz:

A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessivas mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. [...] Para os primitivos, o modelo atemporal não vem depois, mas antes, não vem no fim dos tempos, mas no começo do começo. Não é o estado ao qual o cristão tem de aceder, para salvar-se ou condenar-se, na consumação do tempo: é aquilo que devemos imitar desde o começo (PAZ, 2013, p. 22 e 23).

O autor explica que o processo de reprodução de práticas do passado desenvolve-se em ciclos que atuam como modelo de conduta e como forma de imobilizar a sociedade, visto que o passado, aquilo que está sempre acontecendo nos ritos e nas festas, atualiza-se.

A repetição de práticas conhecidas atua como uma forma de enfrentar a finitude, pois com isso institui-se a ideia de recomeço, de renascimento. Esta

também consiste na concepção clássica da antiguidade greco-romana. Giorgio Agamben adverte que:

[...] a primeira consequência desta concepção é a de que o tempo, sendo essencialmente circular, não tem direção. Em sentido próprio não tem início, nem centro, nem fim, ou melhor, ele os tem somente na medida em que, em seu movimento circular, retorna incessantemente sobre si mesmo (AGAMBEN, 2008, p. 112).

Dessa forma, o tempo cíclico também pode ser entendido no seio da mudança: as épocas começam, crescem, esgotam-se, morrem e retornam à origem, ou seja, começam novamente. O novo tempo, o presente, repete o modelo do passado arquetípico ressuscitado a cada morte ou a cada fim de ciclo nas práticas ritualísticas. Além de reavivar o passado, os rituais cumprem outra função: estabelecer o ciclo de retorno à unidade divina, uma vez que o próprio tempo mítico guarda a ideia de degradação, pois frequentemente as narrativas cosmogônicas²⁶ remetem à separação abrupta entre a humanidade e os deuses, a queda. Conforme José D'Assunção Barros:

Há um poderoso elemento que pode reinstaurar desde sempre o equilíbrio, ou mesmo resgatar o homem da angústia da finitude, ao transportar o indivíduo humano (ou o grupo) ao tempo primordial: o recurso do rito.

[...] Através do ritual – sob a forma da festa, do transe, dos cânticos, da sessão de cura, da narrativa – o indivíduo humano retorna às suas origens e reintegra-se ao Cosmos. Supera, portanto, a sua limitada natureza humana. Desta maneira, pode-se dizer que, também aqui, refaz-se o tempo cíclico. Através do ritual, o indivíduo pertencente a uma humanidade decaída encontra a sua redenção na origem: torna-se ele mesmo Deus (BARROS, 2013, p. 132).

²⁶ José D'Assunção Barros, no artigo **Considerações comparadas sobre a forma circular do tempo mítico e suas relações com o rito** (2013), relaciona mitos de origem diversa como o Brahmanismo, Budismo, Hinduísmo, Janaísmo, os mitos gregos e a teogonia de Hesíodo, cujos relatos de alguma forma apresentam a ideia de decadência humana. Segundo o autor: “A ideia de decadência humana não é apresentada como conceito, mas sim como uma representação que aparece em diversas culturas míticas situando o gradual ou brusco declínio, através da narrativa mítica, de uma humanidade vista pelos elaboradores do mito como de tipo superior para uma humanidade vista como de tipo inferior ao primeiro, seja por maior fragilidade ou valores morais” (BARROS, 2013, p. 124).

Sob esse aspecto, a percepção mítica do tempo, ao realizar o ritual, interrompe a sucessão degradante ou a sequência da mudança (que numa perspectiva dialética representaria a assunção do novo, do desconhecido), para retornar à origem. Segundo Octavio Paz:

[...] a história é uma degradação do tempo original, um processo de decadência lento mas inexorável que culmina na morte. O remédio contra a mudança e a extinção é a recorrência: o passado é uma idade vindoura (PAZ, 2013, p. 23).

Na visão do autor, no ciclo ininterrupto e em tal imersão no tempo original (no passado), o homem, sem consciência da tradição da qual faz parte, não a questiona, portanto, permanece na imobilidade social. O homem primitivo rechaça o futuro como nocivo, pois consiste no desconhecido e na interrupção do ciclo. Segundo Octavio Paz (2013, p. 21), “a crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. Nosso tempo se distingue de outras épocas e sociedades pela imagem que temos do transcorrer: nossa consciência da história”.

Desse modo, se o olhar voltado para o passado transforma-se, direcionando-se para o futuro, a percepção de imutabilidade que marca o tempo cíclico se desfaz. A mesma ideia de decadência e finitude do tempo cíclico aparece na concepção cristã do tempo; contudo, substitui-se a recorrência (circularidade) pela ideia de linearidade e pela consciência da morte como fim definitivo. A ideia de mudança contínua é instaurada no seio do tempo e o futuro constrói-se na esperança da salvação individual e pessoal. A iminência do fim propicia um terreno fértil para a implantação e desenvolvimento do cristianismo, já que essa crença oferecia a esperança de salvação como lenitivo. Segundo Newton Bignotto, “a imagem que melhor sintetiza o tempo, tal como o pensamento cristão o concebe em sua sucessão contínua de momentos, é a linha” (BIGNOTTO, 2003, p. 180).

A sucessão temporal, nesse contexto, implica a contínua mudança – símbolo de imperfeição e decadência –, a finitude, a ocorrência ilimitada da novidade e do desconhecido, a irreversibilidade (Cristo nasce e morre apenas uma vez, depois

ressuscita). Além disso, a própria metáfora da linha temporal obriga a uma perspectiva histórica, como postula Alfredo Bosi:

Para o olhar sequencial, tudo quanto sucede traz a chancela de um número disposto em série; logo, o momento passado, o momento anterior, já passou e, matematicamente, não volta mais. Estamos assim a falar do tempo histórico em uma linguagem de irreversibilidade (BOSI, 2003, p. 20).

A ideia de sequência que passa a vigorar a partir de então também implica a identificação de um começo do tempo, questão a que Santo Agostinho responde da seguinte maneira, sobre o tempo como criação divina:

Não é no tempo que precedes o tempo: de outro modo não precederias a todos os tempos. Mas precedes a todo o passado da altura de tua eternidade sempre presente, e dominas todo o futuro porque é futuro, e que, apenas chegado, será passado enquanto que tu, és sempre o mesmo, e teus anos não passam jamais. Teus anos não vão nem vêm; mas os nossos vão e vêm, a fim de que todos possam existir. Teus anos existem todos simultaneamente, porque permanecem; não passam, não são excluídos pelos que chegam; enquanto que os nossos só existirão todos quando não mais existirem. Teus anos não passam de um dia, e teu dia não é um acontecimento cotidiano, [...]. Teu hoje é a eternidade (SANTO AGOSTINHO, 1993, p. 223).

Percebe-se que o início do tempo cristão representa a ruptura da eternidade imóvel substituída pela incessante passagem dos dias: “os anos vão e vêm”, “os que passam são excluídos pelos que chegam”, instaurando a ideia de passado e futuro em oposição ao presente. A ideia de sucessão rompe a imobilidade e com isso se instala um sentido histórico. A esse respeito Jacques Le Goff acrescenta que:

O Cristianismo foi visto como uma ruptura, uma revolução na mentalidade histórica. Dando à história três pontos fixos: a Criação, início absoluto da história, a Encarnação, início da história cristã e da história da salvação, o Juízo Final, fim da história; o Cristianismo teria substituído as concepções antigas de um tempo circular pela

noção de um tempo linear e teria orientado a história, dando-lhe um sentido (LE GOFF, 1990, p.65).

Le Goff, no entanto, identifica na visada histórica do cristianismo a coexistência de outras noções de tempo: “o tempo circular da liturgia, [...]; o tempo cronológico linear, homogêneo e neutro, medido pelo relógio, e o tempo linear teleológico, o tempo escatológico” (1990, p. 58). Ainda assim, o impacto dessa nova concepção é significativo, uma vez que instala a percepção da mudança contínua. A esse respeito, as palavras de Octavio Paz acrescentam que:

Ao romper os ciclos e introduzir a ideia de um tempo finito e irreversível, o cristianismo acentuou a heterogeneidade do tempo [...]: evidenciou essa propriedade que o faz romper consigo mesmo, dividir-se e separar-se, ser outro sempre diferente (PAZ, 2013, p. 27).

A solução cristã para a angústia da percepção do tempo em sua heterogeneidade consiste no “repouso depois do tempo” (AGOSTINHO, 1993, p. 290), ou seja, na recuperação da eternidade após o juízo final, quando se diluem todas as contradições, pois se recobram a unidade e o eterno presente. O sentido histórico judaico-cristão, portanto, é voltado para uma escatologia. Octavio Paz (2013, p. 22-28) assinala que tais concepções do tempo, nas sociedades, consistiram em formas de lidar com a certeza angustiante do devir, seja por meio da manutenção cíclica de certa imobilidade (recuperação do passado), seja pela promessa futura de um tempo sem tempo (instauração do eterno presente).

Tal peculiaridade, na abordagem do tempo e na forma como a humanidade se relaciona com ele, contrapõe-se à percepção moderna que consiste, nas palavras de Giorgio Agamben, numa “laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda ideia de fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois” (AGAMBEN, 2008, p. 117). O antes e o depois, nessa perspectiva, associam-se à ideia de mudança contínua, de movimento retilíneo desejado, perseguido e desencadeado pela modernidade, como sugere Octavio Paz:

A época moderna – período que se inicia no século XVIII e que talvez chega agora ao seu ocaso – é a primeira que exalta a mudança e faz dela seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história: todos esses nomes se condensam em um só: futuro. Não o passado, nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é e que sempre está prestes a ser (PAZ, 2013, p. 28).

Nesse sentido, a novidade reveste-se de um caráter positivo e desejável, já que para o homem moderno o futuro é a promessa da perfeição, alcançada pelo progresso contínuo. A origem dessa concepção do tempo que se volta para o futuro pode ser localizada no Iluminismo, conforme indica Jacques Le Goff:

Até o Renascimento e mesmo até o final do século XVIII, as sociedades ocidentais valorizaram o passado, o tempo das origens e dos ancestrais surgindo para eles como uma época de inocência e felicidade. [...]

Na Europa do final do século XVII e primeira metade do XVIII, a polêmica sobre a oposição antigo/moderno, surgida a propósito da ciência, da literatura e da arte, manifestou uma tendência à reviravolta da valorização do passado: antigo tornou-se sinônimo de superado, e moderno de progressista. Na realidade, a idéia de progresso triunfou com o Iluminismo e desenvolveu-se no século XIX e início do XX, considerando sobretudo os progressos científicos e tecnológicos (LE GOFF, 1990, p. 15).

Nessa visão progressista, desenvolve-se a ideia do tempo como uma flecha apontada para o futuro, possibilitada pela sofisticação dos calendários e dos relógios que conferem à humanidade a noção de um tempo infinito, conforme esclarecem Norbert Elias, G. J. Whitrow, com os quais corrobora a afirmação de Benedito Nunes: “o tempo contado, passa a ser um curso temporal objetivo, contínuo, uniforme e infinito” (NUNES, 2006, p. 134).

Sob essa perspectiva, a ideia de evolução/perfeição, legado das teorias das ciências da natureza, substitui o tempo finito e a noção de eternidade do tempo escatológico cristão. As diferentes respostas à convicção da morte, da finitude humana se manifestam nas versões utópicas de um mundo melhor: antes, aquelas relacionadas ao paraíso cristão; na modernidade, tais utopias foram traduzidas na

ideia de uma sociedade igualitária, socialista. O tempo moderno infinito encaminha a humanidade ao futuro e à ação heroica. Por isso, Octavio Paz concebe a modernidade como revolucionária:

A grande mudança revolucionária, a grande conversão, foi a do futuro. Na sociedade cristã o futuro estava condenado à morte: o triunfo do eterno presente, no dia seguinte ao Juízo Final, era também o fim do futuro. A modernidade inverte os termos: se o homem é história e só se realiza na história; se a história é o tempo futuro e o futuro é o lugar eletivo da perfeição; se a perfeição é relativa considerando o futuro e absoluta diante do passado... então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o ímã do presente e a pedra de toque do passado (PAZ, 2013, p. 40).

Observa-se nesse apontamento que, a cada época, um momento do tempo colocado em evidência parece nortear as ações humanas. A abordagem da transformação da noção do tempo torna-se, a partir dessa visada, indispensável, uma vez que a literatura (como as demais áreas da cultura e do conhecimento) recebe o impacto dessa metamorfose e permite pensar a respeito dela. Segundo Giorgio Agamben:

Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente 'mudar o mundo', mas também e antes de mais nada 'mudar o tempo' (AGAMBEN, 2008, p.111).

Considerada como manifestação da cultura hodierna, a poesia contemporânea também registra a modificação da percepção do tempo que pode revestir-se de tons utópicos, ansiosos, desesperados ou melancólicos, conforme o olhar recaia sobre o passado, o presente ou o futuro, ou ainda, conforme essas mesmas categorias são compreendidas como contíguas à história ou apartadas

dela, cujos índices pretende-se rastrear nas obras de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio.

Desse modo, a modernidade centra-se nas possibilidades sempre em aberto do futuro e a literatura nesse contexto herda o afã revolucionário, opondo-se à desigualdade que vincou a sociedade; a arte, de modo geral, e a literatura, em específico, ao tomarem consciência de sua autossuficiência, assumem a tarefa crítica da renovação das formas e do próprio conceito que passa a ser definido pelo valor estético, desvinculado de outros valores.

Entretanto, por vezes, a literatura de afã revolucionário estabelecerá vínculos com visões utópicas da realidade nos termos propostos por Ernest Bloch (2005), projetando uma visão de futuro e esperança, como ficará patente ao longo das análises, sobretudo, da obra de Corsino Fortes.

Segundo Habermas:

Os 'modernos' questionam o sentido de imitação dos modelos antigos com argumentos histórico-críticos; em contraposição às normas de uma beleza absoluta, aparentemente supratemporal, salientam os critérios do belo relativo ou condicionado temporalmente, articulando com isso a autocompreensão do Iluminismo francês como a de um novo começo de época (HABERMAS, 2000, p. 11).

Tal caráter questionador da modernidade, inicialmente voltado para a tradição, atinge também a própria época, produzindo no seu interior uma acelerada sucessão de mudanças. Nesse processo crítico de constante negação de si mesma, a literatura moderna ganha esse epíteto no mesmo movimento pelo qual rejeita a modernidade histórica que a origina e define. Matei Calinescu (2003) entende haver duas modernidades que se implicam num processo mútuo de rejeição ou de estímulo, afirmando que:

[...] em algum momento da primeira metade do século XIX se produz uma irreversível separação entre a modernidade como momento da história da civilização ocidental – produto do progresso científico e tecnológico, da revolução industrial, da economia desenvolvida e das

mudanças sociais do capitalismo – e a modernidade como um conceito estético²⁷ (CALINESCU, 2003, p. 55, tradução livre).

A modernidade literária, marcada pela contradição e movida pelo desejo de mudança e renovação, manifesta-se primeiramente com os influxos românticos que questionam e reagem à razão iluminista. Tal reação é promovida pelos mesmos ideais de liberdade difundidos a partir do Iluminismo. Por essa razão ficam ressaltados os traços paradoxais da modernidade cultural, considerada uma crítica de si mesma. Movimento ambivalente, após a reação inicial segue-se a melancolia e a angústia que marcam a estética simbolista no fim do século XIX. Portanto, a reação antiburguesa vai da rebelião ao “autoexílio”, como demonstra Calinescu (2003, p. 56).

A introspecção acentua-se e outras facetas da beleza são exploradas, os aspectos fugazes passam a figurar na obra, na ideia de morte, insinuada no esvaziamento dos sentidos religiosos e na reafirmação do Nada existencial. Nesse sentido, Octavio Paz afirma:

A modernidade que seduz os poetas jovens no fim do século é muito diferente da que seduzia seus pais; não se chama progresso nem suas manifestações são a ferrovia e o telégrafo: chama-se luxo e seus signos são os objetos inúteis e bonitos. Sua modernidade é uma estética em que o desespero se alia ao narcisismo e a forma, à morte. O bizarro é uma das encarnações da ironia romântica (PAZ, 2013, p. 97).

Signo da modernidade na sociedade e nas artes, a ambivalência da ruptura manifesta-se em ondas nas quais cada novidade, ao atingir seu ápice, dissipa-se; segue-se outra novidade motivada pela negação do movimento precedente. Cada reação, nesse sentido, é também continuidade do afã revolucionário.

Assim, o antigo, vivificado pelo olhar do presente, torna-se sempre contemporâneo do artista que o resgata: à religião incorpora-se o sentimento de

²⁷ No original: “en algún momento durante la primera mitad del siglo XIX una separación irreversible tuvo lugar entre la modernidad como una etapa de la historia de la civilización occidental – producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo – y la modernidad como concepto estético” (CALINESCU, 2003, p.55).

orfandade da morte de Deus, à exaltação do futuro reage-se resgatando o espírito primevo da poesia, o tempo original, o antes do tempo, a palavra original. Contudo, esse retorno ao tempo anterior à história, como salienta Octavio Paz:

[não é resultado da] revolução dos astros, mas da revolução dos homens. Na verdade, o passado não regressa: os homens, por um ato voluntário e deliberado, o inventam e o instalam na história. O passado revolucionário é uma forma que o futuro assume, um disfarce (PAZ, 2013, p. 44).

O início do século XX foi marcado por agitações intelectuais no campo das artes e a ruptura com a tradição se tornou mais intensa, radical e acelerada. Seguiram-se freneticamente, por vezes se sobrepondo, os movimentos da vanguarda europeia, segundo Fernando Pinto do Amaral (1991, p. 24), prolongamentos da modernidade cultural. Nessa efervescência promoveram a confluência de conceitos entre a literatura e a pintura. As experiências na literatura tentaram reproduzir a ausência da perspectiva, a simultaneidade dos cubistas, o movimento captado pelos futuristas e a montagem cinematográfica.

O caráter cosmopolita desse período evidenciava a pluralização da tradição, paradoxalmente iniciada no Romantismo ao resgatar as tradições nacionais. No início do século XX emergiram grandes literaturas fora da Europa, nas Américas. Octavio Paz constata que:

A ruptura da tradição central do Ocidente provocou o surgimento de muitas tradições; a pluralidade de tradições levou à aceitação de diferentes ideias de beleza; o relativismo estético foi a justificação da estética da mudança: a tradição crítica que, ao negar-se, se afirma. Nessa tradição, o movimento poético anglo-americano, do século XX é uma grande mudança, uma grande negação e uma grande novidade. A ruptura consiste em que, ao contrário de ser uma negação da tradição central, é uma busca dessa tradição. Não uma revolta, mas uma restauração (PAZ, 2013, p. 134).

Influxo semelhante será observado a partir do último quarto do século XX, com a divulgação das literaturas africanas e asiáticas das ex-colônias europeias que

se inscreveram na tradição Ocidental, enriquecendo-a ao debaterem temas de cunho histórico e social que propõem uma revisão ainda mais radical na relação centro/periferia.

Nesse sentido, se, conforme afirma Habermas, “a descoberta do ‘Novo Mundo’ assim como o Renascimento e a Reforma [...] constituem o limiar histórico entre a época moderna e a medieval” (HABERMAS, 2000, p. 9) e, desse modo, marcam o início da valorização do futuro único de prosperidade para toda a humanidade, pode-se analogamente dizer que a emergência das literaturas produzidas nas ex-colônias europeias marca o limiar de um tempo plurívoco.

Sob esse aspecto, se recontextualizada, ainda é válida a afirmação de Octavio Paz de que “a história moderna é queda, separação, desagregação; também é o caminho de purgação e reconciliação” (PAZ, 2013, p. 135). No entanto, esse caminho irá configurar a mudança da imagem do mundo, pois o tempo futuro será deslocado de seu lugar privilegiado a partir da constatação de que “a história não é una: é plural. É a história da prodigiosa diversidade de sociedades e civilizações que os homens criaram. [...] a pluralidade de passados torna plausível a pluralidade de futuros” (PAZ, 2013, p. 157).

As sucessivas reações, revisões e mudanças de direção, apesar de muitas vezes intensas e violentas, apontaram sempre para um mesmo ponto: o futuro. Alfredo Bosi assinala que “é vivo, porém, o sentimento de que o progressismo atravessa hoje uma de suas crises mais traumáticas” (BOSI, 2003, p. 22). Esse sentimento advém das previsões catastróficas dos cientistas das diversas áreas do conhecimento que apontam para o risco de exaurir-se o planeta e a possível extinção do homem. Previsões que, exageradas ou não, colocam em dúvida a imagem que se fazia do futuro até bem pouco tempo. Tal crise resulta, portanto, como afirma Bosi,

[...] de frustrações na medida em que o avanço tecnológico, além de ter acarretado prejuízos terríveis à natureza, por si mesmo não curou as feridas de miséria do Terceiro e Quarto Mundo nem humanizou o convívio entre os povos em pleno fim [...] de milênio. [...] O desapontamento é tanto mais agudo quanto mais se acreditou na eficácia mágica do progresso industrial e dos seus efeitos positivos na vida do planeta (BOSI, 2003, p. 22).

Após a constatação de que “a sequência dos tempos não produz necessária e automaticamente uma evolução do inferior para o superior” (BOSI, 2003, p. 22), a imagem da linha contínua como metáfora do tempo não atende aos anseios humanos, cuja historicidade parece não se realizar no processo global da história moderna, como afirma Agamben:

Sob o influxo das ciências da natureza, “desenvolvimento” e “progresso”, que traduzem simplesmente a ideia de um processo orientado cronologicamente, tornam-se as categorias-guia do conhecimento histórico. Semelhante concepção de tempo e da história expropria necessariamente o homem de sua dimensão própria (AGAMBEN, 2008, p. 118).

Para o filósofo italiano, no tempo linear infinito da modernidade, o homem passa a agir no ritmo do relógio, assemelhando-se a um autômato e tem, portanto, subtraída a experiência do tempo. A resistência consiste, pois, na reconquista da dimensão histórica do homem, por meio da elaboração de uma nova forma de compreender o tempo, recuperando-o como experiência.

Assim sendo, a necessidade da reforma e da negação não se volta mais nem para o passado (imagem de um feliz tempo perdido) nem para a construção de um futuro utópico (imagem do homem novo vivendo na justa sociedade universal): centra-se no presente, na substituição do presente opressivo e injusto, por “outro” presente²⁸.

Para Alfredo Bosi, há uma experiência do tempo que “luta contra a indiferença e a entropia. E ao lutar, afirma que a mera sucessão dos instantes não garante a passagem do inferior ao superior, mas a torna possível” (BOSI, 2003, p. 25-26). O autor refere-se ao tempo mítico, cujas características permitem resgatar a memória do passado, num processo de reversibilidade que “parece reproduzir os movimentos cíclicos do corpo e da natureza” (BOSI, 2003, p.27).

Agamben, no entanto, busca uma concepção de tempo alternativa que nega tanto o círculo quanto a linha como formas de representação temporal. Para tanto, vale-se do conceito gnóstico de tempo “cujo modelo espacial pode ser representado por uma linha partida. [...] um tempo incoerente e não homogêneo, cuja verdade se

²⁸ PAZ, 2013, p. 158.

encontra no átimo de brusca interrupção” (2008, p. 122-123). E acrescenta ainda como alternativa ao tempo esvaziado da modernidade a forma de temporalidade expressa pelo conceito de *Kairós*. Segundo Jonnefer F. Barbosa:

Uma exposição profana e humana da história dá-se nesta temporalidade, tanto é que se trata de uma forma de tempo difícil de ser categorizada em conceitos espaciais. Os gregos o representavam com uma imagem sutil e brutal: o exato momento em que um guerreiro consegue agarrar o outro pelos cabelos e degolá-lo. O instante, a oportunidade carregada de tensões. [...], segundo Agamben, a morada o prazer. *Kairós*, uma temporalidade que nos impõe outra relação com o passado e com o futuro: ambos estão no presente e dependem das lutas no presente (BARBOSA, 2013, p. 24).

Agamben busca, portanto, na antiguidade, “nas dobras e nas sombras da tradição cultural do Ocidente” (AGAMBEN, 2008, p.122), os dois conceitos de tempo que se completam com a urgência de interromper a locomotiva da história (BENJAMIN, 1987), para propor uma nova concepção de tempo que expressa uma verdadeira força revolucionária, advertindo tratar-se “porém [de] uma revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma *cairologia*), [que] seria mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no fluxo da restauração” (AGAMBEN, 2008, p.128).

Pode-se compreender melhor, nessa perspectiva, a percepção de Octavio Paz de que o tempo da contemporaneidade é o presente. Para ele, são manifestações sociais de uma época voltada apenas para as potencialidades do presente as revoltas das minorias étnicas, sexuais, culturais que “se apresentam como uma ruptura do tempo linear. São a irrupção do presente ofendido e, assim, explícita ou implicitamente, postulam uma desvalorização do futuro” (PAZ, 2013, p. 159).

Com emergência do presente emerge também um corpo que por longo tempo foi tolhido de liberdade e existência, ou seja, teve seu prazer interditado ora pela religião, ora pelo sistema de produção de bens. De acordo com Octavio Paz, ocorre uma rebelião da imaginação:

A sublevação dos valores corporais orgiásticos[;] uma rebelião contra a dupla condenação do homem: a condenação ao trabalho e a

repressão do desejo, [que representaram] a mutilação dos poderes poéticos do homem em nome da construção do futuro (PAZ, 2013, p. 159-160).

Ou seja, a rebelião do corpo corresponde a uma das faces resistentes no momento de crise. Uma nova subjetividade deve emergir dessa crise. A revolta do corpo virou “pelo avesso os signos que definem a nossa civilização: corpo e alma, presente e futuro, prazer e trabalho, imaginação e realidade” (PAZ, 2012, 336). Nesse sentido, a aceleração das mudanças desencadeadas no final do século XX, a frustração dos projetos de mundo utópico e a confirmação de algumas previsões catastróficas impactaram sobremaneira o início do século XXI.

A ideia do acidente, da contingência, torna mais aguda a percepção da crise; vive-se a angústia como experiência-limite. A esse respeito Octavio Paz estabelece a seguinte analogia entre os tempos moderno e contemporâneo: “O tempo do progresso, da técnica e do trabalho é o futuro; o tempo do corpo, o tempo do amor e da poesia, é o agora. Um é poupança e o outro, gasto” (PAZ, 2012, p. 336). O gasto revela certo sentido de urgência que impele o sujeito ao limite do esgotamento.

Segundo Peter Pál Pelbart, “tais momentos, sejam individuais ou coletivos [...], correspondem a uma mutação subjetiva e coletiva em que aquilo que antes era cotidiano se torna intolerável, e o inimaginável se torna pensável, desejável, visível” (PELBART, 2013, p. 45). Estabelece-se, com isso, uma proximidade entre o insuportável, o intolerável e a criação. Ao estabelecer a relação da crise com a criação, o autor apropria-se do conceito de esgotamento de Deleuze. O esgotamento “é fruto de uma descrença, é operação de desgarramento, consiste num deslocamento – em relação às alternativas que nos rodeiam” (PELBART, 2013, p, 46). Dessa forma, afirma que apenas a situação limite do esvaziamento e da impossibilidade instaura a necessidade de “outra coisa” e torna possível a criação: “Seja na clínica, na arte ou na política, há um circuito que vai do extenuamento do possível ao impossível, e dele à criação do possível, sem qualquer linearidade, circularidade ou determinismo” (PELBART, 2013, p, 47).

Nessa perspectiva, reafirma-se a ideia de um centro magnético de confluência dos tempos localizado no presente, pois a própria noção de tempo deve ser revisada, questionada, relativizada, posta à prova. O sujeito não se constitui mais em linha reta, não há mais um princípio originário, substitui-se a ideia de

sucessão pela ideia de devir, de transformação, movimento, conforme Peter Pal Pelbart: “devir não é progredir nem regredir segundo uma série, não implica o antes e o depois, não tem termo, não é uma evolução, nada tem a ver com descendência, mas antes com aliança, contágio, propagação, povoamento” (PELBART, 2010, p. 111). A literatura, portanto, insere-se no horizonte da possibilidade de criar uma nova realidade que ainda não foi dada.

Constata-se e acentua-se a distância entre as palavras e as coisas. A poesia passa a perscrutar tal impossibilidade de dizer, o vazio pertinente à linguagem e, com isso, cria novas realidades e evidencia sua própria carência. Os poetas e artistas em geral, no cenário contemporâneo, parecem transitar nesse intervalo entre as palavras (e as outras formas de representação: a cor, os sons, o cinema) e as coisas para evidenciá-lo, reafirmando a incomunicabilidade da obra de arte, seu caráter processual.

Gilles Deleuze postula que a arte não tem qualquer afinidade com a comunicação, transmissão de informação, ou seja, de “palavras de ordem”. Nesse sentido, o autor afirma que a arte é sempre um ato de resistência, resiste às palavras de ordem por se constituir como contrainformação e resiste à morte: “somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens” (DELEUZE, 1999, p. 14).

Tal percurso da poesia, desde seu distanciamento mais acentuado da tradição até a contemporaneidade, permite refletir a respeito de séries literárias que se colocam fora do centro cultural euro-americano, mas que se inscrevem nessa mesma tradição da literatura ocidental, como é o caso das literaturas africanas de língua portuguesa, em específico, da literatura cabo-verdiana.

Nesse sentido, tenciona-se examinar como se manifesta a relação entre homem e tempo expressa na poesia cabo-verdiana e identificar as modificações na imagem de mundo impactada pela mudança de perspectiva temporal do homem. O esgotamento da modernidade, cuja tônica recaía sobre o futuro utópico, parece cada vez mais evidente, levando o ser humano à urgência de situar-se no presente e senti-lo com toda sua força no corpo que nele se inscreve.

Paralelamente, nessa perspectiva, interessa observar, por meio do estudo comparado das obras de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio, a forma como os versos abrangem o tempo em sua conexão com o espaço (da linguagem,

geográfico e/ou simbólico) de maneira a constituir atos de resistência, no sentido exposto acima.

1.3. Espaço: (errantes) nós da geografia

Os mesmos fatos que concorrem para a modificação da percepção do tempo e sua “domesticação”, como apresentado no item anterior, parecem impactar também as imagens do mundo no que tange à apreensão e compreensão do espaço. Segundo Frezza, Grisci e Kessler:

Em cada momento, modo de produção e de organização humana, se dá a construção de uma maneira específica de se perceber, conceitualizar e experimentar o espaço e o tempo. Portanto podemos dizer que tempo e espaço são categorias construídas; são definições e percepções dependentes das relações humanas que se desenvolvem em determinado momento e espaço histórico. O direcionamento dado ao desenvolvimento e aos usos das tecnologias da informação, dos modos de produção, dos meios de transporte, das práticas de gerenciamento empresarial, das formas de se relacionar em sociedade, afeta o modo como experimentamos o tempo e o espaço, da mesma maneira com que este direcionamento é afetado pelas diferentes modalidades de experimentar essas categorias [...]. A partir de experiências espaciotemporais, constroem-se esquemas duradouros de percepção, de pensamento e de ação. As categorias de tempo e espaço formam um modelo comum de percepção da realidade, permitindo a construção de um mundo compartilhado, onde se desenvolvem as relações interpessoais, incluindo a linguagem, a comunicação e a ação conjunta (FREZZA; GRISCI; KESSLER, 2009, p. 489-490).

A técnica, no que se refere às comunicações, aos meios de transporte e à informática, impactou o mundo tanto na aceleração do tempo quanto na compactação das distâncias. Além disso, os trânsitos mundiais que ocorrem com escalas e objetivos variados, do turismo à política e aos interesses da economia do comércio mundial, obrigaram a buscar novas formas de compreender a imagem fixa das fronteiras nacionais e a repensar conceitos como o de território que será apresentado e aplicado com maior ênfase no momento da análise comparativa dos

poemas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio, no capítulo 4, a partir da forma como Claude Raffestin (1993), Rogério Haesbaert (2001, 2004), Ulrick Beck (1999) compreendem as relações entre o território e/ou a desterritorialização e o homem contemporâneo.

Em perspectiva semelhante à adotada para a abordagem do tempo, no item anterior, parece haver uma participação da forma como o espaço é apreendido na maneira como as sociedades elaboram sua imagem de mundo. Conforme destaca David Harvey:

O espaço também é tratado como um fato da natureza, ‘naturalizado’ através da atribuição de sentidos cotidianos comuns. Sob certos aspectos, mais complexo do que o tempo – tem direção, área, forma, padrão e volume como principais atributos, bem como a distância –, o espaço é tratado tipicamente como um atributo objetivo das coisas que pode ser medido e, portanto, apreendido. Reconhecemos, é verdade, que a nossa experiência subjetiva pode nos levar a domínios de percepção, de imaginação, de ficção e de fantasia que produzem espaços e mapas mentais como miragens da coisa supostamente ‘real’. Também descobrimos que sociedades ou subgrupos distintos possuem concepções de espaço diferentes. [...] o registro histórico e antropológico está cheio de exemplos de quanto variado pode ser o conceito de espaço [...] (HARVEY, 1998, p. 189).

O teórico desenvolve ainda as implicações que as várias possibilidades de compreender o espaço podem ter nas práticas humanas, incluindo as relações de produção e poder, entretanto, por não ser este o foco da abordagem que ora se apresenta, apenas esta observação a respeito da “historicidade” e variabilidade do conceito de espaço será considerada.

Assim como ocorre com o conceito de tempo, portanto, deve-se considerar que há complexidades e nuances do conceito de espaço que ora o afastam, ora o aproximam de outros termos correlatos como ambiente, lugar, paisagem, território. No âmbito desta tese, optou-se por entender o espaço de maneira simplificada, como o termo que designa uma determinada extensão geográfica, mais próximo, portanto, do conceito de meio ambiente físico, que pode ser compreendido, ainda, como certa unidade política sobre a qual (ou a partir da qual) se projetam também valores e símbolos identitários, de modo a despertar sentimentos de pertença nos sujeitos que o habitam.

Os conceitos de espaço e lugar sobrepõem-se e a eles será associado o conceito de território (segundo Haesbaert e Raffestin), na medida em que for operacional para a leitura do texto literário. Espaço e lugar serão entendidos da forma como são apresentados por Yi-Fu Tuan: “Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. ‘Espaço’ é mais abstrato que ‘lugar’. O que começa com espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6).

A partir dessa definição, interessa, no âmbito das análises propostas, certa dimensão simbólica e conotativa dos elementos espaciais da forma como os compreende Yi-Fu Tuan ao traduzi-los pelo conceito de Topofilia: “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 1980, p. 5). Na dimensão simbólica do espaço, privilegiar-se-á a concepção de Gaston Bachelard (2008, p. 28-29), para quem os poemas são “fósseis da duração”, ou cristalizações do tempo em suas imagens espaciais, sobretudo no momento da leitura da obra de Corsino Fortes.

Entendemos os poemas produzidos pelos três autores como experiências que apontam para diferentes formas e níveis desse vínculo com o meio físico. Da mesma forma, tal qual indica a alteração na percepção e apresentação da ideia de tempo, a relação que se estabelece com o espaço e as alterações na forma de compreendê-lo podem indicar uma mudança significativa nas formas de expressão.

Rogério Haesbaert demonstra, a partir do conceito de território, como a compreensão do meio se modifica no decorrer do tempo. Segundo o autor:

[...] é fundamental perceber a historicidade do território, sua variação conforme o contexto histórico e geográfico. Os objetivos dos processos de territorialização, ou seja, de dominação e de apropriação do espaço, variam muito ao longo do tempo e dos espaços. Assim, as sociedades tradicionais conjugavam a construção material (“funcional”) do território como abrigo e base de “recursos” com uma profunda identificação que recheava o espaço de referentes simbólicos fundamentais à manutenção de sua cultura. Já na sociedade “disciplinar” moderna (até por volta do século XIX) vigorava a funcionalidade de um “enclausuramento disciplinar” individualizante através do espaço – não dissociada, é claro, da construção da identidade (individual, mais do que de grupo). Mais recentemente, nas sociedades “de controle” ou “pós-modernas” vigora o controle da mobilidade, dos fluxos (redes) e, conseqüentemente, das conexões – o território passa então, gradativamente, de um território mais “zonal” ou de controle de áreas

para um “território-rede” ou de controle de redes. Aí, o movimento ou a mobilidade passa a ser um elemento fundamental na construção do território (HAESBAERT, 2014, p. 5).

Identificam-se, na observação do geógrafo, três momentos do tempo que indicam também três formas de conceber e organizar o espaço: das sociedades tradicionais, para as quais o domínio sobre o espaço estava relacionado à sobrevivência; das sociedades modernas, cujo espaço deveria ficar circunscrito aos limites da nação, unificada também por uma identidade individual; e das sociedades de rede, que estabelecem conexões entre territórios variados.

Marc Augé, no campo da etnologia, propõe outra possibilidade de compreender o espaço, sobretudo na conjuntura contemporânea marcada pelo excesso. O etnólogo francês apresenta dois tipos de lugar, o antropológico e o não-lugar. O primeiro caracteriza-se pela ligação mais direta com o ambiente físico, todavia, conforme indica o autor, é também um lugar “inventado”, uma vez que se refere “a uma construção concreta e simbólica do espaço” (AUGÉ, 2012, p. 51), que se pretende identitária, relacional e histórica (AUGÉ, 2012, p. 52). O segundo caracteriza-se por ser a antinomia do primeiro, nas palavras de Augé: “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definiria um não-lugar” (p. 2012, p. 73). Estes conceitos voltarão à baila, apresentados em seus aspectos mais específicos, nos momentos das análises.

Para a abordagem tal abordagem, deve-se, ainda, pensar a mudança da percepção do espaço de um mundo que, paradoxalmente, ao mesmo tempo que parece cada vez menor, dadas as facilidades de comunicação e locomoção, também parece cada vez mais vasto. Marc Augé registra a impressão paradoxal do espaço-mundo, percebido sob o signo do excesso:

Do excesso de espaço poderíamos dizer, primeiro, ainda aí meio paradoxalmente, que é correlativo do encolhimento do planeta: dessa colocação à distância de nós mesmos à qual correspondem as *performances* dos cosmonautas e a ronda de nossos satélites. Num certo sentido, nossos primeiros passos no espaço reduzem o nosso a um ponto ínfimo cujas fotos feitas por satélite nos dão justamente a medida exata. O mundo, porém, ao mesmo tempo, abre-se para nós (AUGÉ, 2012, p. 33-34).

Tal abertura é compreendida nos termos da globalização por Ulrich Beck, em seu livro **O que é globalização?**, no qual discute as consequências políticas e econômicas de um horizonte de relações comerciais e culturais cada vez mais alargado, cujas fronteiras estão mais porosas que outrora: a criação de blocos econômicos, a exploração do trabalho, a desigualdade global reativadas pela “tripartição do espaço social em centro, semiperiferia e periferia” (BECK, 1999, p. 69).

O autor enumera diversas visões sobre o fenômeno da globalização a respeito do qual sobressaem muitas divergências, a começar pela localização histórica de seu início. De maneira abrangente, alguns teóricos, como explica Beck, compreendem que o processo de globalização inicia-se no período da expansão marítima europeia, coincidindo, portanto, com a expansão do capitalismo, no século XVI.

No que se refere à ideia específica que está no horizonte deste trabalho, interessa a forma como as nações modernas e contemporâneas, em específico o caso de Cabo Verde, podem ser compreendidas como comunidades transnacionais, nos termos de Beck, entendido o conceito como a supressão da “unidade territorial de uma comunidade [por uma estratégia que] reúne o que não pode ser unido: viver e agir simultaneamente em dois lugares diferentes” (BECK, 1999, p. 61).

Conforme destaca Adilson de Jesus Cabral Tavares:

o conceito de transnacionalismo não se reduz apenas aos fluxos econômicos e financeiros internacionais. Por exemplo, ele surge associado às grandes empresas multinacionais, às instituições financeiras que atuam em diferentes países e continentes, mas também a própria mobilidade humana faz parte deste conceito (TAVARES, 2013, p. 216).

Nesse sentido, torna-se possível compreender que a diáspora contemporânea de Cabo Verde pelo mundo torna o país uma nação transnacionalizada, como acrescenta Tavares:

Isso se dá na medida em que o número de cabo-verdianos a residir na diáspora é praticamente o dobro dos que residem no arquipélago. Além disso, porque geograficamente esta vasta comunidade diaspórica se encontra dispersa em todos os continentes, havendo casos em que a comunidade cabo-verdiana atinge uma grande representatividade, como é o caso de Portugal. A localização geográfica de Cabo Verde, inserida nas rotas transatlânticas, associada àqueles fatores, reforça ainda a ideia de uma Nação Global potenciada pela sua centralidade geoestratégica de nível transatlântico (TAVARES, 2013, p. 219).

Historicamente, a diáspora cabo-verdiana tem um impacto significativo na economia das ilhas; representou, num primeiro momento, uma alternativa de sobrevivência e, num momento de maior desenvolvimento econômico do país, é também uma opção de desenvolvimento pessoal²⁹. Segundo Iolanda Évora, deve-se considerar na configuração contemporânea:

O carácter cada vez mais transnacional e globalizado das diásporas, e num tempo em que a diáspora é apresentada como o modelo de organização social da era pós-nacional e as mobilidades tiram maior partido das novas tecnologias e transportes modernos (ÉVORA, 2010, p. 3).

Esse tema está muito presente na realidade econômica e social das ilhas cabo-verdianas e constitui também determinados aspectos do imaginário. Como destaca Évora,

no arquipélago compreende-se que a própria posição de cada família ou grupo de famílias na estrutura social depende, em grande medida, da antiguidade e intensidade da sua emigração, e o fato de uma família ter membros suficientes para estar presente simultaneamente em Cabo Verde e na emigração, é um indicador de riqueza (ÉVORA, 2010, p. 3).

²⁹ No contexto da literatura produzida por mulheres, Pedro Manoel Monteiro alude às novas formas de compreender a diáspora como “uma resignificação do — ‘querer ficar e ter de partir’, [...] a partir do qual a diáspora passa a significar para a mulher, sobretudo, uma ascensão intelectual e social” (MONTEIRO, 2014, p. 235).

Entretanto, pelo aspecto de globalização que a diáspora assume, além das conexões, das comunidades transnacionais que surgem no contexto das emigrações, há um ponto (entre muitos) de incerteza a ser considerado. Ulrich Beck aponta para os dois polos da globalização:

A globalização produz (exige) conexões. Isto precisa ser ressaltado no contexto da discussão em que a globalização é (mal) compreendida e subvalorizada como um quase sinônimo para a fragmentação. Estão surgindo 'comunidades' [...] transnacionais, transcontinentais, que dividem aquilo que se considerava e ainda se considera uma unidade insolúvel: trabalhar e viver em comum dentro dos limites sociais e geográficos e ao mesmo tempo inaugurar um novo contexto social. [...] Pelo mesmo motivo pode-se também afirmar: a globalização fragmenta; [...] comunidades locais também correm o risco de dissolução (BECK, 1999, p. 97).

Conforme aponta Iolanda Évora, aparentemente, ao mesmo tempo em que se reconhece uma rede que respalda a diáspora, percebe-se a possibilidade do não-retorno que acarreta o enfraquecimento da capacidade produtiva e simbólica daqueles que ficam nas ilhas (ÉVORA, 2010, p. 6). Por outro lado, a pesquisadora ressalta a capacidade de resistência:

Simultaneamente, as vias transnacionais podem elas próprias tornar-se estratégias de sobrevivência ou de ascensão social – e assim serem percebidas em Cabo Verde –, favorecendo fortes laços transnacionais que também incluem as pessoas nas ilhas. Um espaço de fortalecimento desses laços informais é-nos fornecido, por exemplo, pelas dinâmicas que já experimentam as famílias com membros dispersos em diferentes países de emigração cujos benefícios também estendem-se aos que estão em Cabo Verde. Nessas circunstâncias, tais famílias podem associar-se e coletivamente resolver aspectos diferentes das necessidades que lhes são colocadas a partir de Cabo Verde. No mesmo sentido, cada vez mais, no arquipélago descreve-se a rede como o centro das decisões (ÉVORA, 2010, p. 6).

A apresentação do quadro recente da diáspora cabo-verdiana pode fornecer exemplos do que Beck denomina “globalização aplicada à vida dos indivíduos”, a “plurilocalização” (1999, p. 134 e 137). Os conceitos propostos por Beck, implicados

na “globalização das biografias”, “topopoligamia” e “topomonogamia” (BECK, 1999, p. 135 e 138) serão apresentados em detalhes no Capítulo 4, em concomitância com a análise comparada da representação dos espaços cabo-verdianos nos versos de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio. Tais conceitos aludem a certa necessidade, apontada por Iolanda Évora a respeito da diáspora, de manter “lealdades múltiplas”:

Estando os cabo-verdianos despertos para a necessidade de incluírem-se nas redes que se formam transnacionais agora, a mudança deve-se a que não apenas às [sic.] novas identidades são forjadas como deslocadas por múltiplas lealdades. [...] Pertencer à sociedade de diáspora significa, necessariamente, construir um tipo de lealdade à sociedade diaspórica, tornando-se parte desta ao mesmo tempo em que buscam manter a lealdade ligada à nação, por conseguinte, procurando conciliar dois tipos de coesão nem sempre coincidentes. É preciso notar que a sociedade diaspórica compreende-se como um conjunto que resulta de processos relacionais sendo uma referência normativa e ideológica, um conjunto mais ou menos organizado onde se difundem novas atitudes, normas e valores fundadas nas interações entre os indivíduos (ÉVORA, 2010, p. 6-7).

Há, nessa dinâmica, impactos no ambiente cotidiano dos indivíduos, os trânsitos tornam-se comuns e cada vez mais intensos.

Pensar o espaço atravessado por tais trânsitos (ou espaços que se tornam lugares para o trânsito) evoca ainda outra possibilidade de abordagem, como a proposta por Michel Foucault, a partir da ideia de heterotopia (FOUCAULT, 2009, p. 415), que será retomada ao longo das leituras dos poemas. É preciso considerar ainda os espaços “imateriais” ou os lugares virtuais que também abrigam os indivíduos na contemporaneidade. Nas palavras de Maurício Salles Vasconcelos:

a dimensão imaterial *on-line* se faz atravessada pela linha do tempo e dos corpos, em *migrações enormes* (antevistas por Rimbaud e sua poesia cartográfica), *on-time* (em *tempo real*). Vem daí a complexificação do estado e a da extensão do mundo hoje (VASCONCELOS, 2013, p. 246-247).

Assim, as formas de representar o espaço modificam-se com a possibilidade de um novo código, a informática. Steven Johnson refere-se a uma cultura impactada por esse novo espaço, a interface (2001):

Se o romance vitoriano moldava nossa compreensão das novas concentrações urbanas surgidas em torno da usina siderúrgica e do descaroçador de algodão, e se a televisão da década de 1950 serviu como um guia imaginativo para os novos enclaves suburbanos criados pelo automóvel, a interface torna o mundo prolífico e invisível dos zeros e uns perceptível para nós. Há poucos atos criativos na vida contemporânea mais significativos que esse, e poucos com consequências sociais tão amplas (JOHNSON, 2001, p. 26).

Grande parte das consequências sociais a que se refere o autor é traduzida em metáforas espaciais: o espaço-informação ou os ambientes digitais transformam-se em “praças, shoppings centers, assistentes pessoais, salas de estar” (JOHNSON, 2001, p. 27-28) e exigem dos usuários do computador que se “movimentem”, “naveguem” por esses espaços que lhes são apresentados por uma interface, ou seja, por um elemento mediador que possibilita ao usuário “entrar” e interagir com/no ciberespaço. A ideia de mobilidade parece ser a tônica desse “novo” espaço.

Em suma, os espaços constituem-se na e pela linguagem, abrigam linguagens e podem dizer a respeito da forma como os indivíduos compreendem o mundo que os cerca e pelo qual se movimentam, erigem, fixam, ressignificam ou fragmentam identidades; estabelecem conexões ou afastamentos; circunscrevem regiões e discursos de poder, mas também podem se abrir para a liberdade.

CAPÍTULO 2

A LÍRICA CABO-VERDIANA: ILHAS E COSMOS, CABO VERDE E O MUNDO

*O prenhe barro que sustinha o mar
abriu-se como uma boca ou uma flor
[...]
e nasceram as ilhas*

que nadavam e nadavam.

*As ilhas nascem nadando como as crianças nascem chorando,
mas no gérmen tudo é diferente:
as crianças nadam muito tempo antes de chorar
e as ilhas choram muito tempo antes de nadar*

Mário Lúcio Sousa (2015, p. 73)

2.1. “Gozemo-las, as ilhas”: o tempo e o espaço do arquipélago

Ao colocar em perspectiva o contexto da lírica moderna e da lírica contemporânea, pretendeu-se recompor e apreender o clima de efervescência, euforia e desilusão que predominou em grande parte dos séculos XIX e XX, ocasionando uma atmosfera marcada pela urgência que vem impregnando o século XXI e parece se manter na ordem do dia. Desse modo, empreendeu-se a investigação dos princípios norteadores dos ideais da modernidade e desencadeadores de sua crise a fim de registrar as inquietações que insinuam se multiplicar e disseminar nos atuais tempos de fronteiras moventes com o fito de definir o espaço estético, filosófico, econômico e ideológico em que se inscrevem os três poetas em foco.

Esta visada não se pretende periodista³⁰. Além disso, entende-se o quão

³⁰ Muita tinta tem sido gasta por muitos críticos literários na tentativa de periodizar a série literária cabo-verdiana, encontramos posições teóricas a esse respeito que chegam a sugerir a divisão em sete momentos distintos em outros casos postula-se essa divisão em menos períodos como acontece com a teorização já clássica de Manuel Ferreira, por exemplo. Cabe, em nosso caso específico, advertir que este trabalho não busca, em momento algum, agregar-se a nenhuma dessas teorias, formas ou divisões periódicas e nem tampouco oferecer nova opção sobre o assunto, uma vez que tal periodização é controversa e ainda está em tentativa de sistematização.

temerário é pensar a especificidade do arquipélago de Cabo Verde a partir de considerações teóricas surgidas no seio das sociedades desenvolvidas, consideradas centrais no sistema político-econômico mundial, sobretudo quando se observam as consequências profundas do projeto universal da modernidade, em cuja esteira foi trazida, para as regiões periféricas, uma abissal desigualdade gerada pela exploração das grandes massas populacionais pelos donos do capital. Essas diferenças trazem impactos significativos nas relações históricas, com repercussões claras entre os valores vivenciais atribuídos ao campo e à cidade (Cf. WILLIANS, 1990), por exemplo.

No entanto, sabe-se também, como destacam Boaventura Sousa Santos (2008, p. 93) e Andreas Huyssen (2009, p. 146), que, apesar de tudo, os produtos da modernidade chegam às zonas periféricas e são incorporados no dia a dia, devendo-se questionar sobre a capacidade de resistência a eles. Nas palavras de Huyssen, “não existe espaço fora do global, cada sítio do mundo é afectado pela globalidade. O mundo tornou-se global, e não há volta a dar” (HUYSEN, 2009, p. 146).

A frustração do projeto da modernidade resultou, na contemporaneidade, no agravamento da crise econômica e no aprofundamento das desigualdades sociais de maneira que muitas regiões do globo ainda se encontram em um estágio pré-moderno de organização, ou seja, ainda mantêm um sistema econômico baseado na manufatura, mesmo quando possuem certa base industrial (no caso dos países semiperiféricos ou emergentes); persistem numa estrutura organizacional-administrativa invariavelmente familiar ou de compadrio, cujas raízes históricas, fincadas na cultura de subsistência, dificultam e atrasam a penetração dos influxos da modernidade, acarretando o atraso econômico e social³¹. Em suma, em tais sociedades periféricas e até nas semiperiféricas estão arraigados os laços familiares

³¹ O reflexo desse estado de desorganização e de falta de preparo administrativo e econômico faz-se sentir na economia cabo-verdiana. Contudo, desde a independência, foram implementadas medidas para promover a erradicação das deficiências técnicas e administrativas que muito entravam o desenvolvimento econômico do país. Desse modo, apesar da exiguidade territorial e consequentemente de recursos naturais, Cabo Verde tem conseguido avançar e alcançou a posição de país em desenvolvimento médio no ano de 2007. Dentre essas medidas, podemos destacar mais claramente o apoio técnico e educacional em ações afirmativas dadas às mulheres na forma de qualificação e acesso ao microcrédito e a fundação de organizações como a OMCV, entre outras formas verificáveis, pois no PIB cabo-verdiano ainda há uma dependência muito grande dos montantes de aportes financeiros originados na diáspora, que impactam profundamente a vida no arquipélago. Também impactam positivamente a organização e a força produtiva do país os esforços empreendidos na qualificação dos seus quadros.

que se mantêm muito fortes e são reforçados, em muitos casos, pela religiosidade e tradição da cultura popular.

Entretanto, dado o alcance dos já referidos produtos da modernidade – os meios de comunicação, de transporte e a informatização – torna-se cada vez mais raro encontrarmos um ponto no globo que não esteja interligado aos demais locais em tempo real e que não receba os influxos dos ares denominados pós-modernos. Nesse sentido, percebe-se que, apesar das diferenças sociais gritantes e do acesso por vezes limitado às tecnologias, cada vez mais uma atmosfera de mudança envolve os indivíduos nos pontos mais distantes do planeta.

A partir da constatação da crescente integração entre os indivíduos num mundo cada vez mais globalizado e da situação *sui generis* de Cabo Verde³² nesse contexto, pergunta-se a respeito das formas como a fluidificação das relações impacta a poesia cabo-verdiana contemporânea inserida no contexto local e como as inquietações do indivíduo da pós-modernidade/modernidade reflexiva se expressam nessa literatura, seja em linhas temáticas, seja em linhas formais.

Cabo Verde, de certa forma, deve sua existência como lugar político à posição geoestratégica que ocupa entre a África, a Europa e as Américas. País insular, como destaca João Lopes Filho (1981, p. 38), “está situado no baricentro dos principais continentes voltados para o Atlântico (oceano que foi palco e origem de variadíssimos processos sócio-culturais)”.

Essa localização, a 455 km da costa ocidental africana, situa o arquipélago no cruzamento de importantes rotas comerciais, razão pela qual despertou o interesse dos navegantes portugueses, num primeiro momento, como se sabe, pelo potencial para tornar-se entreposto marítimo para reabastecimento dos navios. A esse respeito, Daniel Pereira afirma que “o arquipélago cabo-verdiano cedo foi chamado a desempenhar um papel de ‘placa giratória’ no quadro das trocas comerciais no tráfico negreiro e no aprovisionamento dos navios em frescos e água” (PEREIRA, 2009, p. 54).

³² Apesar das dificuldades geográficas e da falta de recursos hídricos, minerais e vegetais que pudessem fortalecer a economia e a promoção social em Cabo Verde, nota-se no arquipélago uma tendência histórica natural de desenvolvimento das ilhas ao terceiro setor, tendo-se em vista desde o descobrimento o seu papel fundamental como entreposto de abastecimento no meio do Atlântico. Porém, hoje, com os avanços nas tecnologias de transporte marítimo, vê-se a substituição desse papel inicial de entreposto comercial transmutado para o setor da prestação de serviços e do turismo ecológico autossustentado; entretanto, nada impede que num futuro próximo também haja uma produção no campo das ciências e das tecnologias, sobremaneira em campos relacionados com a produção de energia, microbiologia marinha, pesca, entre outras áreas em que o povo cabo-verdiano é obrigado a buscar as suas próprias soluções.

Contudo, esse importante papel de entreposto só pôde começar a ser desempenhado após a ocupação das ilhas que não eram habitadas, e o povoamento não foi uma empresa fácil. Amplamente difundida, a origem das ilhas de Cabo Verde, atribuída a erupções vulcânicas na plataforma submarina, é corrente e aceita. O arquipélago, constituído de dez ilhas e alguns ilhéus, integra a crista vulcânica do Atlântico, sobre a “vertente da plataforma continental africana” (MACHADO, 1960, p. 19) e está sujeito aos ventos do Sahel³³. Por esta razão as condições naturais são extremas: clima com curto período de chuvas sujeito a secas prolongadas, relevo acidentado, vegetação escassa e agreste.

Em 1462 fundou-se a cidade da Ribeira Grande³⁴, na ilha de Santiago, hoje Cidade Velha, empreendimento cercado de dificuldades, pois dadas as condições descritas acima, de acordo com Daniel Pereira:

[...] tudo teve que vir de fora, inclusive [...] o modelo de ocupação. Não houve que modificar nada previamente existente [mas foi imperativo] introduzir, de imediato, as espécies agrícolas necessárias à subsistência e, posteriormente, introduziram-se outras espécies originárias dos três Continentes, que os portugueses passariam a frequentar (PEREIRA, 2011, p. 17 e 18).

Sob esse aspecto, parece ficar ressaltado o sentido etimológico que o termo cultura carrega em sua origem: “ato, efeito ou modo de cultivar” (CUNHA, 1982, p. 233). Portanto, ao tornar-se, como destaca Daniel Pereira, “um campo de experiência e experimentação” (PEREIRA, 2011, p. 24), Cabo Verde também se torna um espaço para o encontro de culturas, nas acepções descritas por Alfredo Bosi:

O termo [cultura], na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agri-cultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância: [...]. O seu significado mais geral conserva-

³³ O termo Sahel designa a área subsaariana de transição entre o deserto do Saara e a savana. Estende-se do oceano Atlântico ao Mar Vermelho e atravessa vários países: o Senegal, a Mauritânia, o Mali, o Burkina Faso, o Níger, a parte norte da Nigéria, o Chade, o Sudão, a Etiópia, a Eritreia, o Djibouti, e a Somália. O Sahel designa ainda os países da África ocidental, dentre os quais inclui-se Cabo Verde, região de baixa precipitação (entre 150 e 300mm) e vegetação de estepe.

³⁴ Segundo Daniel Pereira (2009, p. 53), a cidade da “Ribeira Grande foi uma das primeiras cidades portuguesas do então Ultramar”. Hoje a Cidade Velha é Patrimônio da Humanidade.

se até nossos dias. Cultura é o conjunto de práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. [...] Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro. [...] O presente se torna mola, instrumento, potencialidade de futuro. [Na modernidade] Acentua-se a função da produtividade que requer um domínio sistemático do homem sobre a matéria e sobre outros homens. Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior (BOSI, 2001, p. 16-17).

Embora, por ocasião de seu achamento, as ilhas fossem desprovidas de população autóctone que pudesse ser subjugada para realizar os trabalhos dos colonos, os portugueses introduziram o trabalho escravo assim que puderam, nas ilhas de Santiago e depois Fogo, “transportando-se negros do Continente africano, a partir de 1466, quatro anos depois de iniciado o povoamento por europeus (italianos e portugueses) que, até aí, se mantivera tênue” (PEREIRA, 2011, p. 25). Dessa forma, além do encontro de vegetais e víveres trazidos de várias partes do mundo, o exíguo espaço da ilha de Santiago, sobretudo, foi palco para o encontro, violento pela situação da escravização, de pessoas oriundas de variadas etnias, obrigadas pelas circunstâncias de expatriados³⁵ a interagir.

Peter Burke (2010, p. 69) afirma que “como culturas inteiras, há locais específicos que são particularmente favoráveis à troca cultural”: as metrópoles, os portos e as fronteiras, já que nesses espaços estão presentes pessoas de diferentes etnias, diferentes grupos de emigrantes. Nesse sentido, o resumido quadro dos primórdios da colonização portuguesa em Cabo Verde parece indicar o arquipélago como um desses lugares, já que reúne as características enumeradas por Burke. O espaço social cabo-verdiano apresentava (e apresenta) os ingredientes que promoveriam o aparecimento de uma cultura marcada pelo hibridismo, oferecendo muitos exemplos de hibridismo possíveis de serem tipificados a partir da teorização de Peter Burke (2010, p. 23). O autor apresenta três tipos de hibridismo: artefatos

³⁵ Tanto os portugueses que primeiro habitaram a ilha de Santiago quanto os negros africanos, devido à peculiaridade geográfica de isolamento e pelas dificuldades que as condições naturais impunham, eram acometidos pelo mesmo sentimento de expatriação, conforme destaca Luis Romano: “A angústia d’Expatriamento – fosse do aventureiro Branco em minoria, fosse do cativo Negro na maioria -, muito antes de surgirem no Arquipélago possibilidades de aprender a Ler para se escrever e um dia publicar ideias, resultou numa profusão de aspectos emocionais, prevalecendo o Fatalismo + Nostalgia + Evocação’ objectiva + Evasionismo’ latente + Romantismo’ Platônico + Rebeldia’ explícita + Resistência’ passiva, tudo concentrado na afirmação latente de Ser-se” (ROMANO, 2001, p. 93).

híbridos, práticas híbridas e povos híbridos. Sintetizando tais perspectivas em Cabo Verde, observe-se as reflexões que se seguem.

No artigo “Cabo Verde: Literatura, culinária e música”, Simone Caputo Gomes menciona a presença associada de símbolos do encontro das culturas oriundas da África e de Portugal, como o pilão e a mó de pedra (GOMES, 2012b, p. 4), que podem ser considerados, sob a perspectiva de Burke, artefatos híbridos.

Além disso, por exemplo, na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, a arquitetura agrega elementos de estilo inglês; até o início do século XX, a cidade contava com um campo de *cricket* que, com o retorno dos ingleses, foi desativado; entretanto, há ainda um campo de golfe, esporte apreciado na ilha. Segundo Vítor Andrade de Melo, o “Clube de Golfe de São Vicente até hoje [é] o único do mundo que disputa suas provas em um campo de terra”³⁶ (MELO, 2012, *on-line*). Nesse sentido, exemplifica-se o hibridismo ocorrido também pelas necessidades geográficas que, devido à escassez de chuvas, impedem o cultivo do gramado típico dos campos de golfe ingleses.

Quanto às práticas híbridas, um exemplo encontra-se na língua cabo-verdiana, que aglutinou aspectos das línguas maternas das diversas etnias africanas a outros da língua portuguesa dos colonizadores. Segundo Simone Caputo Gomes:

A língua materna dos cabo-verdianos criou-se desde muito cedo como língua de emergência, para ser usada como instrumento de comunicação entre os escravizados de diferentes etnias transportadas para o arquipélago e também entre essa maioria e os portugueses colonizadores. [...] atualmente, tem estatuto de língua nacional (ao lado da língua oficial portuguesa, usada para fins internacionais e administrativos) e comprova o triunfo generalizado, em Cabo Verde, de expressões mestiças de raízes afronegras (GOMES, 2012b, p. 4).

A língua cabo-verdiana ainda possibilita a expressão de outras práticas híbridas como a música popular, resultado “do encontro da cultura africana, europeia

³⁶ A ocupação da Ilha de São Vicente foi marcada pelo impacto da presença das companhias de carvão e telégrafo britânicas. Ao se estabelecerem na ilha, os britânicos fundaram agremiações recreativas que promoviam, entre outras atividades, a prática esportiva. Dessa forma, segundo Vítor Andrade de Melo, “entre os esportes que se desenvolveram por influência dos ingleses, dois merecem destaque por terem sido apreendidos nas construções identitárias das lideranças intelectuais do arquipélago: o *cricket* e o golfe” (MELO, 2012, *on-line*).

e sul-americana” (MARTINS, 1993, p. 44) e, na atualidade, parece continuar incorporando elementos de outras culturas, como explica Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado (2009) a respeito do que ocorreu com o *funaná*, estilizado ao se acrescentarem instrumentos eletrônicos aos tradicionais acordeão, faca e barra de ferro; e os mais recentes *hip hop* crioulo e o *rap*.

Como destaca Burke, frequentemente o hibridismo das práticas pode ser compreendido como “resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2010, p. 31).

Por fim, para citar o último tipo de hibridismo descrito por Burke, mencionem-se os povos híbridos, “cruciais” nos processos anteriores (BURKE, 2010, p. 36). O notável espaço de experimentação cabo-verdiano estendeu-se também ao elemento humano. Como explica Daniel Pereira, “o povoamento das Ilhas de Cabo Verde, uma vez que as condições naturais eram poucos propícias, foi lento e difícil. Por ser um espaço pobre [,] a população europeia não deseja[va] ir para aí” (PEREIRA, 2011, p. 25).

Desse modo, como afirma Simone Caputo Gomes, “Portugal enviava para Santiago homens degredados; as mulheres que povoaram as ilhas eram provenientes das etnias escravizadas”, essa relação, como explica a pesquisadora, promoveu “a miscigenação entre colonos brancos e escravizadas negras”, dando origem ao mestiço cabo-verdiano (GOMES 2012b, p. 2).

Esse processo não pode ser considerado fechado e encerrado após o fim da escravidão ou após a independência, uma vez que, pela diáspora, o povo cabo-verdiano mantém-se em contato com outros povos e outras culturas. Segundo Burke:

Não devemos nos esquecer dos indivíduos híbridos, quer os que já nasceram nessa situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido por exemplo convertidos ou capturados (BURKE, 2010, p. 36).

Há que se considerar a diáspora cabo-verdiana que também contribui para a diversificação da cultura pelo processo de hibridismo que frequentemente é

registrado pela literatura: objetos híbridos, como os que aparecem no livro **O testamento do Sr. Napomuceno**, de Germano Almeida, que descreve de maneira jocosa a interpenetração das culturas cabo-verdiana e americana; ou no livro **Outros saís na beira mar**, de Filinto Elísio, que transita da língua portuguesa para a língua materna cabo-verdiana (“*Unki ki bu sta na planeta? Já na Praia?*” (ELÍSIO, 2010, p. 140); além disso, o narrador deste romance acaba mostrando como se mantêm na sociedade tradições comuns tanto ao contexto cabo-verdiano como português.

Assim, a forma como se deu a ocupação humana e o desenvolvimento da cultura cabo-verdiana parecem se alinhar metaforicamente à origem geológica das ilhas oceânicas. Gilles Deleuze inicia seu texto “Causas e razões das ilhas desertas” (2004) definindo dois tipos de ilhas, as continentais e as oceânicas. A respeito destas, o autor afirma:

[...] as ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: [...] surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; [...] lembram-nos que a terra está ainda aí, sob o mar, e congrega suas forças para romper a superfície (DELEUZE, 2004, p. 6).

O arquipélago de Cabo Verde pode ser definido imagetivamente pelas palavras do filósofo francês em aspectos que vão muito além da formação geológica pela atividade vulcânica (descrita desde 1506-08, por Valentim Fernandes³⁷), pois, com a chegada do elemento humano, erupções sociais e culturais ocorreram também, desde muito cedo, para lembrar que uma identidade livre e singular habitaria as ilhas.

Tal singularidade, conforme aponta Gabriel Mariano, deve-se principalmente à formação da sociedade que teve como figura central o mulato: “ter-se-ia transferido para o mulato a condição de mestre, de líder na estruturação da sociedade caboverdeana” (MARIANO, 1991, p. 53). O negro, desde sua chegada às ilhas, e o mulato em Cabo Verde têm congregado forças (econômicas e intelectuais) para, ainda no alcance da imagem de Deleuze, “romper à superfície” como sujeitos

³⁷ Segundo Frederico Machado, Valentim Fernandes, entre os anos de 1506 e 1508, descreve a ilha do Fogo da seguinte forma: “uma serra mui alta, mais que de nenhuma ilha destas, na qual serra sempre arde fogo que aparece a olhos vistos” (MACHADO, 1960, p. 27).

promotores de uma cultura mestiça e com ascensão vertical. As erupções sociais e culturais manifestaram-se de diversas formas, na língua, na música, na culinária, nas artes, como foi exemplificado nos termos do hibridismo cultural.

Gabriel Mariano aponta que a ascensão social do negro remonta ao século XVII, quando Pe. Antônio Vieira, depois de uma estada nas ilhas, noticiou a existência de cônegos negros, “doutos no saber”. Mariano enumera ainda outros indícios da intelectualidade local como a fundação de cerca de treze associações recreativas e culturais, na cidade da Praia, entre os anos de 1853 a 1892; associações e agremiações de recreio intelectual que atuavam, no século XIX, nas ilhas do Fogo, de São Vicente e de São Nicolau; reuniões íntimas em que se ouviam músicas, recitavam poemas e liam cenas de romances portugueses e brasileiros, realizadas no âmbito familiar, aos moldes dos saraus; e, além disso, o surgimento, “muito antes de 1900, [de] grupos de republicanos ardorosos, entre os quais se contava o poeta Pedro Cardoso, mulato” (MARIANO, 1991, p. 58).

Segundo Gabriel Mariano, nesse contexto, poetas e prosadores marcariam de maneira profunda a “vida intelectual caboverdeana, despertando e cultivando nela o gosto e o respeito pelas coisas literárias” (MARIANO, 1991, p. 59).

Nesse mesmo sentido, de acordo com a percepção de David Hopffer Almada, o alcance da literatura iria muito além da recreação, já que coube aos literatos a função de “desvendar a identidade cultural cabo-verdiana, decifrar [conceitual e empiricamente] o complexo caráter cabo-verdiano” (ALMADA, 1992, p. 61). Esse processo de “decifração”, ou melhor dizendo, de transfiguração literária do *ethos* cabo-verdiano, e o contexto descrito por Mariano mostram que, nas palavras de David Hopffer Almada, desde:

Muito cedo, do ponto de vista histórico é claro, os naturais das ilhas de Cabo Verde, na sua práxis sócio-histórica, constituíram uma entidade culturalmente autônoma, uma sociedade e uma nação. Ainda que por fatores vários, pertencessem ao espaço luso, diferenciavam-se eles dos demais ocupantes desse espaço, e chamavam a si a sua própria singularidade.

A consciência do ‘ser cabo-verdiano’ é, também por fatores vários, trazida ao domínio do discurso literário mas com um profundo alcance político.

Assim, os literatos cabo-verdianos do início deste século reclamavam a autonomia do arquipélago como condição fundamental do seu próprio desenvolvimento (ALMADA, 1992, p. 78).

O referido movimento de investigação, conhecimento e reconhecimento da realidade cabo-verdiana, via literatura, ganhou força com a metáfora claridosa do “fincar os pés na terra”. A revista **Claridade** veio à tona em 1936 e representou a erupção das já mencionadas forças subterrâneas da liberdade, da identidade local, da novidade estética, enfim, da modernidade.

Antes do surgimento da revista **Claridade**, como mencionado, “já havia Gente ‘interessada em reunir valores’ culturais Nativos, embora sem grandes vãos” (ROMANO, 2001, p. 95). Alguns motes da lírica cabo-verdiana podiam ser identificados, tais como o querer bipartido, o terralongismo, a saudade, a evocação marítima, expressos principalmente na morna de Eugénio Tavares – considerada, por Genivaldo Rodrigues Sobrinho (2010, p. 123) “um dos marcos do lirismo literário cabo verdiano” –, e a descrição da cor local, das belezas das ilhas, com tons predominantemente nativistas dos poemas de Pedro Cardoso. Esse período passou a ser designado como pré-claridoso pelos estudiosos da História da Literatura, considerando-se como marco de um novo período a revista **Claridade**.

Entretanto, estas manifestações não representaram, para retomar o alcance da metáfora vulcânica proposta acima, mais do que fumarolas, sinais que antecederam a grande erupção da **Claridade**, pois, nas palavras de Manuel Ferreira, “ao construírem os caboucos da literatura de seu país, [forjaram as] “condições necessárias [e] pressupostos essenciais literários e ideológicos que [levaram] ao nascimento da *Claridade* – o fogo novo e a nova esperança de uma idade nova” (1986, p. LXXXIV).

Ainda conforme sugere o testemunho de Manuel Ferreira, percebe-se o impacto que a revista **Claridade** teve e infere-se sua importância naquele contexto social e cultural:

Lançada em março de 1936, na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, viríamos a tomar conhecimento da **Claridade**, em 1942, pouco tempo depois de termos desembarcado naquela cidade. Andávamos nesse tempo vivendo intensamente o projecto social de uma literatura empenhada – o neo-realismo – e, de repente, em ilhas longínquas, virem-nos parar às mãos, milagrosamente, os três números de uma revista literária e cultural cabo-verdiana foi um

alumbramento. Nela víamos o modelo daquilo que ainda não tínhamos visto em Portugal: o social, o concreto como ponto de partida para um projecto literário e cultural nacional (FERREIRA, 1986, p. XIX).

O surgimento da revista representou, portanto, ainda sob a perspectiva da imagem geológica vulcânica, a renovação do solo ideológico, a mudança na percepção sócio-cultural-literária das ilhas, propondo a valorização do elemento local, por inspiração de iniciativas como as da segunda geração do Modernismo brasileiro. Segundo Benjamin Abdala Jr.,

[...] a trajetória dessa revista corresponde a circunstâncias políticas, sociais, históricas e literárias que, a partir da década de 30, levaram os escritores cabo-verdianos a se preocuparem com a identidade de sua literatura, uma identidade com marcas regionais, que viriam a evoluir, a partir da Segunda Guerra Mundial, para uma rutura mais acentuada, de carácter nacional, em relação aos padrões literários metropolitanos (ABDALA JR., 2011, p. 81).

Contribuíram, portanto, para o surgimento da **Claridade**, o contato que os escritores tiveram com obras de outros países, as secas que assolaram o arquipélago, a busca por uma linguagem própria, que, segundo Simone Caputo Gomes, não pode ser tomada como uma ruptura *stricto sensu* em relação à metrópole, nem como uma manifestação de carácter nacional (pois a independência só ocorreria em 1975), mas, como aconteceu, por exemplo, com a Literatura Brasileira, representa um redirecionamento do olhar, um afastamento dos modelos portugueses e a sintonia com expressões de outras terras, mais semelhantes em seus desafios, como o drama brasileiro da seca do nordeste.

De acordo com Norma Sueli Rosa Lima, a aproximação entre o Brasil e Cabo Verde, por ocasião da revista **Claridade**, deu-se via Modernismo Brasileiro que:

[...] repercutiu em Cabo Verde por trazer, como resposta principal, a (re)descoberta de valores nacionais, como o objetivo de proclamar e de assumir uma identidade, pressupostos que coincidiram com a

sensação de independência estética que começa a se formar no Arquipélago e que se concretizará com a publicação de **Claridade** (LIMA, 2000, p. 7).

Tal desejo pela independência desencadeia um processo de aproximações e reverberações que Luís Romano descreve da seguinte forma:

A contextura de tais convergências estimulou “Nôs’Letrad”, provocando emotividade congregante, expressiva e estética, até agora só desabafada através das cantigas’nativas, “Mórnas”, camufladas em ornamento folclórico. A Realidade, entretanto, superava conveniências. A Denúncia persistia opondo-se à faminta Estiagem, aos que desaravam para Terras’Abaixo, às levas de Contratados para o “Sul”, aos que desapareciam sob a inclemência do Vento’suão ou da Lestada. TUDO foi observado, sentido e documentado no sigilo do “Sem’remédio”, à espera da Hora’Grande, que desembestou com os clarões intelectuais e fundamentais da Revista de Artes e Letras “CLARIDADE” (1936), germinada em Mindelo, São Vicente, Caboverde (ROMANO, 2001, p. 97).

A revista **Claridade**, cujas publicações ocorreram, de maneira irregular³⁸, entre os anos de 1936 e 1960, deu destaque à língua crioula, aos temas locais como a insularidade, o afastamento da terra (emigração ou evasão) e o drama geográfico. Portanto, como destaca Norma Sueli Rosa Lima:

A opção dos escritores fundadores da **Claridade** era pela **caboverdianidade**, entendida como postura que refletisse o real caboverdiano, pois que, na perspectiva de entendermos o nome (e a geração) da Revista a partir do confronto entre a luz (claridosa) e a obscuridade (pré-claridosa) teremos a clara+idade, que trará à luz do dia os problemas do Arquipélago (LIMA, 2000, p. 8, grifo da autora).

Um dos fundadores da revista foi o autor Jorge Barbosa. Simone Caputo Gomes, no livro **Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe** (1993), indica como pioneiro da modernidade na literatura cabo-verdiana o autor Jorge

³⁸ Os três primeiros números surgiram entre os anos de 1936-1937 e os demais (seis), foram publicados entre os anos de 1947-1960.

Barbosa, uma vez que, a partir do livro **Arquipélago**, de 1935, “as Ilhas enveredam pelo caminho estético contemporâneo, num *corpus* revolucionário em forma e (embrionariamente) em conteúdo” (GOMES, 1993, p. 35-36), traços que seriam desenvolvidos nas participações do autor na **Claridade**. Desse modo:

Valorizando a identidade nacional, *Claridade*, abriu inovadoras e perduráveis perspectivas no *depois* da literatura cabo-verdiana, as quais, com o tempo, se vieram a consubstanciar nas publicações que lhe sucederam – *Certeza*, *Suplemento Cultural* e *Seló* – e, décadas depois, *Raízes*, que representam a transição para uma nova literatura, que se concretizaria com *Ponto e Vírgula* e *Fragmentos* (DUARTE; ALFAMA, 2001, p.10).

A lírica cabo-verdiana percorre um caminho que vai da procura pelas origens étnicas e culturais, “uma recuperação de raiz africana”, passa pela “redescoberta do patrimônio nacional”³⁹, assume tom reivindicatório e de combate, na luta pela conquista da independência. No entanto, aos temas de cores locais, acrescenta-se, hodiernamente, uma inquietação poética, uma necessidade de refletir sobre a própria linguagem e um alargamento dos temas para a questão existencial.

No âmbito da contextualização empreendida até aqui, pode-se afirmar que o registro literário iluminou também um impasse da situação política e econômica cabo-verdiana (a tragédia da fome causada por catástrofes naturais, mas agravada sobretudo pelo abandono da metrópole) que, de certo modo, traduzia sua condição geográfica ambígua, uma vez que, ao tematizar os problemas sociais, revelavam-se questões urgentes que apontavam para o que foi referido anteriormente a respeito da situação pré-moderna em que se encontram algumas sociedades.

Como demonstra Pedro Manoel Monteiro (2014), a promessa do progresso alardeada e almejada pela modernidade vitimou sobretudo os países africanos que ficaram ao largo desse desenvolvimento, uma vez que a matéria-prima que forneciam para os países industrializados foi substituída por outros produtos. Nas palavras do pesquisador:

³⁹ GOMES, 1993, p. 37.

Foi o que ocorreu, por exemplo, no Porto Grande, ilha de São Vicente, em Cabo Verde, que funcionava como base logística de abastecimento de carvão, água e víveres para as travessias do Atlântico [...] por ocasião da substituição das frotas de navios movidos a carvão pelas frotas a diesel (MONTEIRO, 2014, p. 38-39).

Portanto, faz-se urgente a discussão e a solução para temas e problemas dessa natureza que perduram e que ainda hoje estão ligados ao que Boaventura Sousa Santos (2001) denomina promessas frustradas da modernidade, como o acesso aos meios básicos de subsistência e a “possibilidade de uma vida decente” (SANTOS, 2001, p. 98). Entretanto, a par dessas questões, emergem outras reivindicações como a situação social da mulher, para citar apenas um exemplo.

Pedro Manoel Monteiro (2014) demonstra como a revista **Claridade**, que constituiu um marco central para a compreensão da literatura cabo-verdiana, não conta, em suas páginas, com a participação de mulheres escritoras⁴⁰ nas suas várias publicações. A partir da perspicaz observação de Orlanda Amarílis que “Nha Claridade so tem fidjo macho”, Monteiro esclarece como a representação feminina foi reivindicada em paralelo com a explicitação de problemas urgentes, como a falta de trabalho, entre outros.

Nesse sentido, as questões poéticas colocadas como uma das preocupações que norteiam as produções de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio, selecionadas para o *corpus* desta tese, desdobram-se em questões estéticas, identitárias, metalinguísticas, existenciais que nem sempre se desenvolvem a partir de uma força centrípeta, baseada nos princípios da cabo-verdianidade ou dos influxos iniciais da revista **Claridade**, parecendo haver, conforme indica o organizador da **Antologia da Ficção Cabo-verdiana: Pós-Claridosos**, Tomé Varela da Silva (2002, p. 10), “um maior grau de universalização, que a literatura cabo-verdiana vem paulatinamente ganhando”.

⁴⁰ O pesquisador aponta que o cotejo dos volumes que compõem o conjunto da revista **Claridade** não mostra nenhum artigo assinado por mulher, o que de fato é confirmado pela fala de Orlanda Amarílis; porém, segundo o pesquisador ainda é possível que tenha ocorrido alguma participação de mulheres na revisão ou digitação de originais, enfim, na parte administrativa da revista, sendo que a participação da mulher nessa sociedade intelectual é marcada pela revista **Certeza**.

2.2. Dor de crecheu, Dor de sodade: temas poéticos da subjetividade cabo-verdiana

Cabo Verde é uma nação insular. Tal disposição geográfica faculta certo isolamento em relação ao continente africano e, dadas a localização e as condições de transporte, na altura de seu achamento, a insularidade foi condição determinante, conforme já apontado no item anterior, para o surgimento de uma cultura, marcada pela “mistura forçada (para uns) e necessária (para outros)”, nas palavras de Tomé Varela da Silva (1998, p. 97).

Como não poderia deixar de ser, nesse sentido, a presença do mar povoa o imaginário do cabo-verdiano, sobretudo no que se refere historicamente aos sentimentos mais profundos. Ser ilha ultrapassa a categoria de metáfora para a literatura cabo-verdiana; determina um modo de ser e viver, paradoxalmente restrito pela pouca extensão territorial, mas de amplos horizontes e múltiplas possibilidades de viagens para outras realidades. Marcada pela ansiedade e angústia, a insularidade desdobra-se em motivos literários e, mesmo na recente literatura, aflora como elemento identificador do sujeito.

Gabriel Mariano, no ensaio **Osvaldo Alcântara: o caçador de heranças**, afirma:

O mar não é apenas uma presença: o mar não é algo que acrescenta ao homem, ou que está fora dele. O mar está no homem: está na ‘alma’, está no corpo. E não de modo passivo. O mar é movimento. Impregna e espraia-se no canto da morna; explode nas coxas ágeis das mulheres; preenche os sonhos e as inquietações. Em suma: o mar está em tudo e em todos (MARIANO, 1991, p. 7-8).

A partir da leitura da obra de Jorge Barbosa, Manuel Lopes e Osvaldo Alcântara (Baltasar Lopes), Mariano identifica duas linhas de força ou vertentes na poesia cabo-verdiana, às quais denomina inquietação social e inquietação marítima. Para o autor, a inquietação social refere-se a “uma poesia cujo sujeito é o ‘povo’ e cujo objeto são os problemas concretos desse ‘povo’, isto é, as vicissitudes da [sua] movimentação vital [...], no espaço em que exercita a sua capacidade de

sobrevivência” (MARIANO, 1991, p. 5). Inquietação marítima refere-se a “uma poesia motivada pelo insulamento geográfico, ou melhor, e mais rigorosamente, uma poesia cujo conteúdo é o reflexo das relações que se estabelecem entre o homem cabo-verdiano e o mar” (MARIANO, 1991, p.6).

Mais recentemente, após a independência, tais sentimentos de isolamento e abandono, *leitmotiv* das manifestações literárias consideradas o embrião da nacionalidade cabo-verdiana, aparecem revestidos de ironia e sarcasmo nas histórias/anedotas que recontam a origem das ilhas como sendo “Um erro de Deus”, como no conto de Germano Almeida (In: GOMES; PEREIRA, 2015, p. 113-114), no qual a criação ou surgimento do arquipélago não passou de ato involuntário do criador, resultado dos restos da argila que Deus teria usado para a criação do mundo; ou ainda na constatação de que o próprio Deus esqueceu-se de sua criação, como narra o conto “O imaginário das ilhas”, de Ivone Aida Fernandes Ramos (2000, p. 73-84). Tais exemplos imprimem uma visada crítica aos primeiros mitos compensatórios da origem das ilhas, ainda vinculados ao imaginário europeu das ilhas hesperitanas ou da ideia de que as ilhas de Cabo Verde seriam resquícios do lendário continente Atlante.

O mesmo ocorre na poesia que passa a desconstruir a visão mítica e idílica de fertilidade e riqueza. Desde os primórdios, a poesia cabo-verdiana aludia às condições climáticas adversas, mas a perspectiva era, por vezes, fatalista e os versos carregados de lirismo, como no poema “Triste regresso”, de Eugênio Tavares, nos quais a ilha surge “transida de tristeza, em angústia muda.../enquanto ao longe as nuvens álgidas se somem/[...]Fugindo na amplidão/Sem que uma gota de água enviem lá de cima [...]”⁴¹. Na contemporaneidade, a condição de carência é problematizada por uma abordagem crítica, a partir de uma perspectiva geopolítica que evoca o cenário da globalização, como no poema “Valsa brilhante (sounds of hudson & de sacu_dilela)”, de Filinto Elísio:

[...]
(uma bandeira de céu, de mar e de sangue, irmão?)

mas,

⁴¹ Versos do poema “Triste regresso”, In: GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Érica Antunes. **Literatura Cabo-verdiana**: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

de
 sacu_didela,
 como se liquefaz seu vermelho,
 seu maluco azul, de céu e mar
 e menstruam-lhe (a cada mês
 o arquipélago não fecundado)
 disfuncional útero
 ...cidade de útero removido!

é de quando,
 assim como aos oceanos,
 as ilhas ficam
 – às tantas, que se perdem
 pelo estio das estrelas –,
 mas de morderem também,
 ou comendo-as ainda
 (com preservativos)
 as ilhas são frutos secos,
 amêndoas do destino,
 caroços e destroços,
 cancerígenos trópicos
 pátrias
 e cloacas outras...

(ELÍSIO, 2009, p. 57)

Assim, além da ubiquidade do mar como tema na poesia cabo-verdiana, atravessa-a também uma preocupação com aspectos identitários ligada ao desejo de afirmação frente ao colonialismo. Conforme afirma Simone Caputo Gomes, o primeiro momento desse desejo se dá “através da introspecção e do conhecimento real do espaço e dos agentes físicos e humanos” da ilha (GOMES, 2008, p. 129). Nas palavras da pesquisadora:

Desde os textos dos chamados pré-claridosos, a par do dilema entre a pátria lusitana e a mãe terra crioula (mátria), constatamos a incorporação de uma série de conteúdos, míticos, sociais, ideológicos que diferenciam e afastam a cultura do arquipélago da portuguesa (GOMES, 2008, p. 129).

Portanto, o processo de formação da literatura cabo-verdiana passou pela reivindicação de uma identidade própria que, se por um lado distanciava o arquipélago da metrópole (embora ainda por vezes inspirado nos impulsos modernistas de periódicos e revistas portuguesas como a **Presença** e **Seara Nova**),

por outro o aproximava dos demais países de língua portuguesa, seja pelas lutas de independência, seja pela identificação com problemas sociais e climáticos e pela tentativa de explicar a formação dessas identidades.

A partir da revista **Claridade** (1936) a literatura cabo-verdiana adquiriu um impulso de modernidade que desembocou na atual expressão da insularidade; os temas como a seca, a fome, a emigração e a evasão tornaram-se mais presentes, e parecem revelar de maneira mais aguda as dificuldades do homem na lida com o ambiente inóspito: retratam-se as secas, as fomes, ou a necessidade de partir da terra natal em busca da sobrevivência em conflito com o desejo de ficar, como expressão máxima do mote da revista: o fincar os pés na terra, que traduzia toda a necessidade de conhecer-se e reconhecer-se cabo-verdiano.

A partir dos anos imediatamente anteriores à independência do país, tais temas tornaram-se mais incisivos e revestidos de uma perspectiva crítica cuja tônica revelava que a fome e os problemas sociais eram não somente consequências da contingência climática, mas também de séculos de abandono colonial. Assim, a periodização da literatura cabo-verdiana tem se pautado pelo advento da revista **Claridade**, um divisor de águas, marco de três grandes períodos da literatura, segundo a maioria das abordagens críticas: Pré-Claridoso, Claridoso e Pós-Claridoso.

Segundo Simone Caputo Gomes (2008, p. 133-135), o Brasil passou a ser um modelo de afirmação mestiça e a Literatura Brasileira lhes fornecia o exemplo necessário e justificava as afinidades entre Cabo Verde e o Nordeste do Brasil na abordagem de temas como a seca, a fome, a busca da felicidade, no modelo idílico de Pasárgada que, num primeiro momento, serviu à expressão do “drama geográfico e da emigração ou evasão como saídas possíveis para essa problemática” (GOMES, 2008, p. 133); no momento seguinte, também serviu aos propósitos ideológicos de uma literatura engajada, via a contestação do mito de Pasárgada pela geração considerada nacionalista.

O engajamento social e político perpassa diversas obras poéticas e determina certa crítica literária voltada para tais aspectos, cujo olhar recai sobre um discurso de miserabilidade e vitimização do povo cabo-verdiano. Há, entretanto, a necessidade de uma crítica literária que perceba as carências do povo abordadas pela literatura também como traços de resistência, uma vez que a resistência caracteriza essa escrita.

Dessa forma, devido à importância que esses temas assumiram na formação da cultura e literatura, não apenas em Cabo Verde, mas em outros países africanos de língua portuguesa (com o tema da guerra, por exemplo, em Moçambique e Angola), frequentemente têm sido tomados como parâmetros críticos para avaliar a produção literária recente, ocasionando certos julgamentos de valor muito severos das obras que fogem a tal temática, já que em muito a poesia cabo-verdiana tem se diversificado a partir da independência. A esse respeito, José Luís Hopffer Almada afirma que:

Infelizmente e a despeito do carácter diversificado da obra que vem sendo construída por muitos poetas cabo-verdianos contemporâneos, alguns críticos persistem, aliás, de forma nem sempre coerente, no mesmo arreigado e exclusivista apego ao telurismo e, quiçá por razões muitas vezes de origem extra-literária, continuam a saga das tentativas de marginalização e de exclusão de todas as outras correntes estéticas cultivadas por escritores cabo-verdianos e africanos em geral, com destaque para as de teor metafísico e de indagação existencial (ALMADA, 2010, *on-line*).

Nas produções mais recentes há uma variedade temática que percorre desde a já decantada questão identitária e os temas sociopolíticos até temas de cariz universal e, portanto, distantes das questões diretamente ligadas às problemáticas locais.

Mário César Lugarinho alude ao tom épico que predominou nas literaturas africanas de língua portuguesa, destacando a necessidade da afirmação de uma diferença identitária por meio das lutas pela autonomia, mas objeta que “a permanência desse eixo como direção predominante na sistematização dessas literaturas nacionais no período imediatamente posterior às independências, nos anos setenta, parece ter sido uma tendência geral, mas redutora, da crítica” (LUGARINHO, 2003, p. 314). Alinhando-se, portanto, à observação de José Luís Hopffer Almada, o pesquisador brasileiro identifica um emergir do “eu” nessas literaturas, “apesar de toda a tradição que sugere o inquestionável ‘nós’” (LUGARINHO, 2003, p. 318).

Filinto Elísio identifica, na poesia cabo-verdiana, uma nova geração de poetas, dentre os quais está inserido. Segundo o autor,

[...] tal geração, assumindo novas trincheiras da alma, tal qual no-la explica Octávio Paz, em «O Arco e a Lira», se torna demiurgo de uma nova luz que questiona a escuridão geral do universo pós Independência. E faz, por ventura nossa, a tormentosa pergunta (o que é a poesia?), e todas as respostas levam-na a uma interrogação ainda mais esfíngica, porque ontológica e existencial. Uma pequena incursão pelo livro «Mon Pays Est Une Musique», de Mário Fonseca, nos deixa perceber que os novos sangramentos da alma poética crioula já são de dilema entre a comunhão ontológica e a alteridade existencial (ELÍSIO, 2011b, *on-line*).

Filinto Elísio acrescenta que a poesia contemporânea de Cabo Verde caracteriza-se como uma “poesia inquieta e inquietante” (ELÍSIO, 2011b, *on-line*). Assim, permanece inalterada a inquietação como característica da literatura cabo-verdiana; contudo, tal inquietação parece atingir outra dimensão temática: antes motivada pelo espaço social e/ou geográfico, parece agora motivada pela aguda percepção estética revelada nas palavras do poeta.

Há, como destaca Emerson da Cruz Inácio a respeito da produção poética africana de língua portuguesa em geral, “um outro discurso poético, em emergência, se construindo sobre o solo da potencialização do poema como um fazer, como procedimento e como lapidação” (INÁCIO, 2012, p. 2).

Outro aspecto deve ser ressaltado. Segundo Filinto Elísio, o poeta torna-se “um demiurgo de uma nova luz que questiona a escuridão geral do universo pós Independência” (ELÍSIO, 2011b, *on-line*). Tais palavras registram uma angústia recorrente na contemporaneidade não apenas no contexto cabo-verdiano e remete ao sentimento de mal-estar do homem contemporâneo. Imerso nas trevas do presente, o poeta busca uma nova luz, evocando Agamben (2013, p. 63).

Emerson da Cruz Inácio destaca que:

Esta **nova** poesia surge num contexto em que a questão estética se sobrepõe ao conteúdo político-ideológico, antes traço de força de boa parte da poesia produzida no arranjo das lutas coloniais. Não que os poetas referidos mergulhem no ideal simbolista de arte *per sí*, mas o que se depreende de seus trabalhos é justamente a textura/textualidade do poema, a rugosidade da fala poética, em cujo entorno o político e o ideológico estão menos aparentes ou conotados na superfície mais funda do texto. A sobreposição não significa afastamento ou abandono do real mais imediato, mas, pelo contrário, a incorporação dos temas mais amplos, como a

globalização, as questões de gênero, a precariedade do sujeito, a memória, o país em novos tempos. [...] Parece-nos que a literatura, sobretudo o texto poético, venha ensaiando uma ruptura ou, pelo menos, a revisão desse vetor (INÁCIO, 2012, p. 7).

Figuram novos modos do fazer poético e novos temas. Nessa mesma linha de compreensão, José Luís Hopffer Almada identifica, sobretudo, na produção caboverdiana pós-independência, o movimento de afastamento das temáticas de teor ideológico-social; nas palavras do crítico:

[...] opção consciente e deliberada de ruptura
 I. quer com a mundividência telúrica enclausurada do homem insulado na sua resignação;
 II. quer com a palavra lapidar e rudemente imprecativa de alguma rebeldia cantalutista (tanto na acepção de poesia oficialmente lapidada para a contestação social e anti-colonial [...] como também na acepção mais restritiva e controversa que, na alocução acima proferida, lhe foi atribuída por João Manuel Varela como "artefactos poéticos" destituídos ou insuficientemente apetrechados da arte poética intrínseca à verdadeira poesia);
 III. quer ainda com a linguagem ínsita no chamado português literário caboverdiano, de invenção claridosa e muito usual na nossa literatura de feição telúrica (se bem que mais na prosa de ficção do que na poesia). Português literário caboverdiano, aliás, reconhecidamente muito propício, na sua pertinência identitária, à plena assunção de latas funções especificadoras da crã comunhão entre o homem e a terra islenha e, ademais, oficialmente depurado na sua chã indumentária, no seu "vocabulário concreto" (ALMADA, 2010, *on-line*).

A opção deliberada pela ruptura (ou, como pondera Inácio, pela revisão) dos/com os temas imediatamente identificados com a cabo-verdianidade resulta na diversificação, nos últimos trinta anos, de uma poesia marcada pela multiplicidade. Poetas como Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio abrangem a seu modo tal espectro multifacetado, uma vez que percorrem desde os temas voltados para o telurismo até temas desarraigados de tal cânone. Opção que se traduz em outra forma de inquietação: a inquietação poética que, nas três poéticas colocadas em tela, manifesta-se em diferentes níveis se considerado o contexto local.

Divisa-se, portanto, uma dimensão temporal que permite uma abordagem histórica, considerando o tempo de cada escritura e seu contexto social, da obra dos

três autores do *corpus*, situando-os numa linha cronológica. Inicialmente, conjugando biografias e obras, chega-se ao seguinte panorama:

1) Corsino Fortes, nascido em 1933, publica poemas esparsos a partir de 1957; sua obra publicada em livro compreende os volumes **Pão & fonema**, de 1974, **Árvore & tambor**, de 1986, **Pedras de sol & substância** de 2001, reunidos em **A cabeça calva de Deus** (2001), que reúne os três livros anteriores; e **Sinos de silêncio: canções e haikais**, em 2015. Os poemas da trilogia abrangem um período contemporâneo à independência e, devido ao contexto sócio-político, apresentam marcas do impacto desse contexto. O temário do poeta circunscreve-se aos elementos da terra, seu universo contém no bojo a ilha metaforizada na pedra-palavra. Os versos parecem ecoar a voz coletiva do povo cabo-verdiano que tem em suas mãos a tarefa épica de construir um país, um futuro. No último livro, o caráter épico e coletivo parece ceder à dicção lírica dos versos que exsudam amor excessivo que a forma breve das canções e *haikais* não consegue conter.

2) Arménio Vieira, nascido em 1941, colabora com a imprensa a partir de 1960; a obra publicada em livro surge a partir de 1981, com o livro **Poemas**; em 1990, publica **O eleito do sol** (novela); em 1999, **No inferno** (romance); em 2006, **MITOgrafias**; em 2010, **O poema, a viagem, o sonho**; em 2013, **O Brumário e Derivações do Brumário**; em 2014, **Sequelas do Brumário**, em 2015, **Fantasmas e fantasias do Brumário**, e em 2016, **Silvenius**: antologia poética. Embora a obra seja inicialmente impactada também por questões sócio-políticas, vai-se destacando uma dicção metapoética de tom filosófico que acentua o diálogo do poeta com grandes autores da literatura ocidental. A viagem, na obra de Arménio Vieira, dá-se na e pela literatura; mesmo radicado na ilha, seus temas ultrapassam o espaço do arquipélago e o tom de sua obra universaliza-se.

3) Filinto Elísio, nascido em 1961, publicou em 1995 o livro **Do lado de cá da rosa**; em 2001, **O inferno do riso** (poesia) e **Prato do dia** (crônicas); em 2005, **Das hespérides** (poesia, prosa e fotografia); em 2007, **Das frutas serenadas** (poesia); em 2009, **Li Cores e Ad Vinhos** (poesia); em 2010, **Outros sais na beira mar** (romance); em 2011, **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** (poesia); e, em 2016, **Zen limites** (poesia). Sua literatura apresenta uma forte preocupação com a própria expressão, de forma a revelar certa inquietação, que se manifesta nas reiteradas observações metatextuais. Contudo, também sobressai, nessa poética, a dicção do sujeito ilhéu,

cujos traços remetem aos aspectos identitários cabo-verdianos colocados em tensão com elementos universais.

Esse panorama permite uma visada inicial da “inquieta e inquietante poesia” contemporânea de Cabo Verde que, segundo Filinto Elísio, leva “os leitores a olhar Cabo Verde, através do texto, com seriedade e ansiedade” (ELÍSIO, 2011b, *on-line*). Podem-se divisar, nesse horizonte poético, modos diferentes de relação com o tempo e com o espaço, manifestados em diferentes experiências poéticas de resistência, cuja especificidade será abordada a seguir.

CAPÍTULO 3

NO REMOINHO DE TRÊS MUNDOS

*Eis o poeta brigando com esta matéria verbal,
obrigado a especular sobre o som e o sentido
ao mesmo tempo; a satisfazer não somente a
harmonia, o período musical, mas também as
condições intelectuais e estéticas variadas,
sem contar as regras convencionais...*

Paul Valéry (1999, p. 203)

Conforme se observou por meio de dados contextuais, no capítulo anterior, as obras de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio inscrevem-se num período histórico-social crucial para Cabo Verde, que perfaz três momentos: a pré-independência e o início da mobilização das ideias nacionalistas; a independência, a configuração política da República de Cabo Verde; e a pós-independência, a democratização para um sistema político multipartidário.

Nesse sentido, alguns aspectos de tal contexto impactaram a literatura e sugerem uma mudança na expressividade que as obras dos três autores exemplifica, seja no curso de uma mesma obra, como pode ser o caso dos livros de Corsino Fortes e Arménio Vieira, seja o que se pode perceber no estudo comparativo das três produções colocadas em perspectiva numa abordagem diacrônica.

A fim de abarcar e compreender a complexidade de cada “mundo” poético, colocar-se-á em exame, primeiramente, as obras de Corsino Fortes (**A cabeça calva de Deus** e **Sinos de silêncio**: canções e *haikais*), de Arménio Vieira (**O Brumário**, **Derivações do Brumário**, **Sequelas do Brumário** e **Fantasmas e fantasias do Brumário**) e de Filinto Elísio (**Do lado de cá da rosa**, **Li Cores** e **Ad Vinhos**, **Mexendo no Baú**. **Vasculhando o U** e **Zen limites**) em três momentos que se articulam a partir do ano de nascimento de cada autor para, no quarto capítulo, submetê-las à leitura comparada, evidenciando suas semelhanças e dissemelhanças.

3.1. Aves de espaço & tempo: a poesia de Corsino Fortes

*No âmago da pedra
Escultor talha e espelha
A ilha da alma*

Corsino Fortes (2015, p. 121)

O livro de Corsino Fortes, **A cabeça calva de Deus**⁴², ao reunir os livros **Pão & fonema**, **Árvore & tambor** e **Pedras de sol & substância**, aproxima os pontos agônicos da história de Cabo Verde e se constitui, como aponta Ana Mafalda Leite (2010, p. 267), no posfácio à edição brasileira, “uma trilogia épica fundacional”.

Sob este aspecto, desenha-se uma concepção particular do tempo que, por um lado, parece constituir-se na imagem do círculo, polissêmica e recorrente no contexto do livro, já que se impõe desde o título “a cabeça calva” e desdobra-se nas imagens do ovo, do olho, do ventre grávido, da ilha e traduz uma experiência voltada para o resgate mítico e místico do país; por outro lado, insere-se na concepção moderna que percebe o tempo como uma flecha apontada para o futuro, para o infinito, pois, pela relação que se estabelece de termos-chave entre os três livros, percebe-se a realização de um projeto e, portanto, o primeiro livro **Pão & fonema** prenuncia os outros dois.

Atrelada a esta imagem do tempo voltado para o futuro projeta-se a utopia, já que frequentemente o futuro é o lugar reservado para as realizações dos sonhos e para usufruir um mundo melhor. A utopia alinha-se com a esperança que, na acepção de Ernst Bloch (2005), impulsiona o ser humano ao movimento proativo na construção de uma realidade mais promissora.

Desse modo, a dicção épica de **A cabeça calva de Deus** atua na reordenação dos elementos locais a fim de vinculá-los ao registro e rememoração do passado de forma a promover um processo de identificação, num primeiro momento, da coletividade com o espaço, iniciando um percurso de fundação identitária. A

⁴² Nesta tese, utilizamos a edição brasileira do livro **A cabeça calva de Deus**.

reunião dos três livros sugere três momentos desse percurso, como destaca Christina Ramalho:

[...] refletem marcos históricos diferentes para uma nação que somente em 1975 alcançou a independência. Se a primeira parte terá como amálgama uma forte experiência de luta, uma vez que o autor esteve diretamente envolvido com o movimento intelectual que defendia a libertação de Cabo Verde do colonialismo português e foi militante do PAIGC; a segunda parte, *Árvore & tambor*, refletirá outra consciência da terra [...]. Já *Pedras de sol & Substância*, atravessando a fronteira do século XX, revisita a questão da identidade nacional, perpassando as camadas míticas dessa cultura, as tradições culturais, e determinados vieses políticos de recente história como nação (RAMALHO, 2012a, p. 203).

Contudo, o verbo "refletir", empregado pela pesquisadora para assinalar o elo entre a poética do autor e os referidos marcos históricos, deve ser compreendido de forma mais ampla, uma vez que "refletir" não se refere apenas ao condicionamento social dessa produção, mas também ao processo literário de contemplação, ponderação, maturação; dito de outra forma, o termo, aplicado ao contexto da obra de Corsino Fortes, refere-se, mais profundamente, ao ato de reflexão a respeito da realidade do país e da própria poesia que está na base do percurso criativo do autor, já que muitos anos separam o primeiro do último livro que compõe a trilogia.

Quanto à estrutura, reunidos no volume **A cabeça calva de Deus**, os três livros constituem três grandes partes, autônomas desde sua gênese, em consonância com o que postula Emil Staiger a respeito do gênero épico: "a obra épica é composta de partes isoladas" (STAIGER, 1997, p. 133). Cada uma delas subdivide-se em cantos e todas apresentam uma "Proposição" que, de acordo com a estratégia de leitura proposta por Christina Ramalho (2015, p. 53), "promove uma espécie de ritual de iniciação da leitura".

Tal regularidade estrutural sugere a simetria, apontada por Staiger como um dos traços do épico: "A simetria equivale à inalterabilidade de ânimo do escritor que não é dado aos altos e baixos da inconstante 'disposição anímica'" (STAIGER, 1997, p. 77). Contudo, a referida regularidade não se estende à versificação e estrofação dos poemas, cujo traço característico sobressai, à primeira vista, prescindindo a

leitura, desde a mancha gráfica na página, ou seja, antes mesmo da leitura dos poemas, pelo desenho que formam no branco da página, percebe-se que os versos não têm o mesmo número de sílabas e as estrofes apresentam tamanhos diferentes. Com a leitura, confirma-se que o esquema rítmico é variado; predominam os versos livres que, em alguns momentos, decompõem-se em fragmentos, em unidades mínimas.

Na presente abordagem, os aspectos propriamente épicos interessam à medida que explicitam uma forma particular da percepção do tempo. Tradicionalmente, a poesia épica lança seu olhar para o passado, de modo a resgatá-lo, dando à história um tratamento heroico. Há ainda, no caso específico da poesia em tela, uma forte concorrência lírica, que se pode entrever na proximidade entre o sujeito lírico/narrador e o tema cantado.

Percebe-se que o eu lírico, que se distende no “nós” da coletividade épica, mantém-se próximo ao tema, sobretudo no que se refere ao amor pelo país. Rosidelma Fraga Soares destaca que a poesia de Corsino Fortes “possui marcas e estilos próprios, com uma carga imagética e metalinguística que aflora tanto a memória lírica, individual, quanto a memória épica, coletiva, no que tange ao sentimento sobre a nação” (SOARES, 2009, p. 56). Nesse sentido, os versos “minha mão de milho & marulho” ou o “meu sangue que g/o/t/e/j/a”, do poema “De boca a barlavento” (FORTES, 2010, p. 24) podem ser tomados numa relação metonímica de povo, mas, dada a força poética do “sangue”, que remete ao mais íntimo e essencial do ser, revelam também a dimensão lírica afluída na projeção pessoal de uma identificação profunda com o chão e o povo ali representados.

3.1.1. Cantos de terra a terra

Um dos aspectos significativos do texto em verso é a recorrência sonora, rítmica e imagética que dota o poema, frequentemente, de extrema plasticidade. Desse modo, um dos caminhos de análise consiste em perseguir tais recorrências. Na obra de Corsino Fortes, as imagens de elementos ligados à terra destacam-se nesse aspecto, já que apenas quatro poemas, no conjunto dos três livros, não fazem

referência à terra. Observa-se, assim, um movimento que se faz no sentido de palmilhar o espaço, detalhando suas reentrâncias, texturas e significados.

A opção pelo elemento terra reitera a ligação afetiva com o torrão natal. Yi-Fu Tuan utiliza o termo topofilia para referir-se a essa ligação:

A palavra topofilia é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com o lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida.

A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo (TUAN, 1980, p. 107).

Nesse sentido, a reincidência de elementos telúricos na poesia de Corsino Fortes pode ligar-se à composição de ambiente que tanto rememora acontecimentos emocionalmente intensos (as secas, a colonização, a diáspora, a independência), que estão na gênese da nação cabo-verdiana, quanto é percebida como símbolo constitutivo de um solo poético unificador e do sentimento de nacionalidade. Segundo Carmen Lucia Tindó Secco, os versos do autor representaram “um grande salto para uma linguagem verdadeiramente comprometida com o universo ilhéu” (SECCO, 1997, p. 45). A começar pela "Proposição" de **Pão & fonema**:

Proposição

Ano a ano

crânio a crânio

Rostos contornam

o olho da ilha

Com poços de pedra

abertos

no olho da cabra

E membros de terra

Explodem
 Na boca das ruas
 Estátuas de pão só
 Estátuas de pão sol

Ano a ano
 Crânio a crânio

Tambores rompem
 A promessa da terra

Com pedras
 Devolvendo às bocas
 As suas veias
 De muitos remos

(FORTES, 2010, p. 22)

Destacam-se algumas peculiaridades que apontam para o tratamento dado pelo poema ao espaço (ilha, pedra, terra). Após a proposição, seguem-se três cantos assim intitulados: "Canto primeiro – Tchon de pove tchon de pedra"; "Canto segundo – Mar & Matrimónio"; "Canto Terceiro – Pão & Património". Tais títulos reforçam o enfoque heroico coletivo do povo e desenvolvem conteúdos simbólicos específicos antecipados pela proposição.

Segundo Christina Ramalho⁴³, a leitura da proposição do poema épico desperta certas expectativas quanto ao desenvolvimento da narração e, no caso do livro **Pão e fonema** e do poema intitulado "Proposição", a ensaísta enumera algumas “expectativas criadas pela associação entre os elementos simbólicos”:

- a) Que descreva o espaço geográfico e humano da terra;
- b) Que aborde as condições de sobrevivência ali existentes;
- c) Que dê relevo à capacidade de superação dessa cultura;
- d) Que reflita sobre o valor cultural representado pelos tambores;
- e) Que contemple o cotidiano ali presente ('ano a ano');
- f) Que elenque as expectativas em relação ao futuro da terra;
- g) Que discrimine os movimentos do elemento humano em relação ao espaço concêntrico das ilhas e ao espaço excêntrico do mar;
- h) Que redimensione a simbologia dos termos que se repetem na proposição (RAMALHO, 2015, p. 89).

⁴³ Christina Ramalho (2014b) propõe como estratégia de leitura do poema épico o mapeamento e classificação das partes constituintes do poema: a proposição quanto à forma e à inserção na epopeia, quanto ao centramento temático e quanto ao conteúdo; a invocação quanto ao destinatário, ao posicionamento no texto e ao conteúdo; a divisão em cantos quanto à função; a presença do plano histórico e o uso da linguagem.

Destas expectativas interessam-nos mais a fundo a forma como os versos descrevem o “espaço geográfico e humano da terra”, a forma como “dão relevo à capacidade de superação dessa cultura [e] às expectativas em relação ao futuro da terra” (RAMALHO, 2015, p. 89), já que parecem mais diretamente voltados ao mote inicial da pesquisa que perscruta a forma como tempo e espaço se entrelaçam na poética de Corsino Fortes. Entretanto, deve-se observar que as demais “expectativas” enumeradas pela pesquisadora, dado a sua força simbólica, estão imbricadas nos três aspectos que mais interessam no âmbito desta tese e, portanto, não podem ser desconsideradas ou tomadas isoladamente.

Desse modo, o primeiro poema do livro apresenta símbolos da identidade cabo-verdiana, desenvolvidos ao longo dos demais poemas, e antecipa alguns motes retomados e desdobrados em imagens poético-identitárias, como aponta Ramalho (2015, p. 89), na “construção de um ‘rostão’”. Assim, a pedra, principal deles, aparece na primeira e última estrofes do poema, multiplica-se nos encontros consonantais em /cr/, /br/, /dr/ e na imagem refletida no olho da cabra, nos versos “poços de pedra/abertos/no olho da cabra”, já que no fundo do olho-poço não se encontra água, mas outra pedra, num jogo de espelhos que recompõe o espaço árido e inóspito do solo vulcânico das ilhas de Cabo Verde.

A projeção da imagem da pedra na retina da cabra sugere ainda o encontro entre os reinos animal e mineral, de maneira que reproduz a introjeção dos caracteres minerais pelo animal. Nesse sentido, traços como a resistência, a dureza, a solidez, próprios da pedra, projetam-se no animal, cabra e homem, vide “as estátuas que povoam as ruas” (FORTES, 2010, p. 22). A imagem da estátua é ambivalente; nas palavras de Bachelard, sugere “tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer na forma humana” (BACHELARD, 2001, p. 182).

A mesma acepção parece ficar indicada na descrição da ilha sob a perspectiva de partes do corpo humano: o olho da ilha, os membros de terra, a boca da rua, as veias dos remos, como se a própria ilha ganhasse vida com a presença do homem. Christina Ramalho, em seu estudo que perfaz uma espécie de dicionarização dos versos do poema, compreende os que marcam a presença humana da seguinte forma:

- “Rostos contornam”: marcação da presença humana, que tanto pode sugerir o antropomorfismo da própria terra, quanto construir a imagem da ilha que se humaniza pela presença de seus habitantes. Um mergulho na cultura cabo-verdiana também nos levará a lembrar do “Monte Cara, na Ilha de São Vicente, que desenha um perfil humano perfeito, voltado para os céus;
- “Olho da ilha”: personificação da terra, símbolo do centro; a ilha colocada no centro das reflexões, das vivências; [...]
- “E membros de terra/Explodem”: mais um antropomorfismo da terra, sugerindo, no entanto, movimento (explodem). Tal referência pode remeter a vento, outro aspecto ambiental de Cabo Verde;
- “na boca das ruas”: a terra, agora urbana, personificada;
- “Estátuas de pão só”: pode sugerir a presença humana, cuja imobilidade (estátuas), complementada pelo termo “pão”, parece indicar uma sobrevivência monótona, orientada pela busca cotidiana (ano a ano/só) pela sobrevivência; (RAMALHO, 2015, p. 85).

Torna-se possível afirmar que se encontram no poema a vida cotidiana que se realiza dia a dia e ano a ano, como o verso reitera, e a vida secular dos elementos telúricos em sua ancestralidade mítica. Segundo Bachelard, “o animal é a vida cotidiana. [...] O mineral é a vida secular” (BACHELARD, 2001, p. 192-193). O presente encontra o passado ancestral que será remodelado a fim recontar o percurso do povo cabo-verdiano.

Ao voltar-se para o passado, o poema expressa um caráter ritualístico e repetitivo como um ciclo da natureza; evidencia um drama geográfico que se repete: a seca. Expressões como “ano a ano” e “crânio a crânio” remetem ao ciclo das secas/chuvas a que todos estão submetidos, lado a lado. Contudo, a imobilidade cíclica da procissão-ritual dos “rostos que contornam o olho da ilha” é interrompida pelo tambor-promessa da terra e/ou dos remos que levam para a diáspora:

Tambores rompem
A promessa da terra

Com pedras
Devolvendo às bocas
As suas veias
De muitos remos

(FORTES, 2010, p. 22)

Evidencia-se, nos versos, a força simbólica dos tambores que metaforizam a ancestralidade africana, como destaca Christina Ramalho, a respeito dessas estrofes:

- “Tambores rompem”: ideia de ruptura por meio dos tambores, que, na verdade, também estão antropomorfizados, já que o som que se expande através dos tambores denuncia a presença humana, a ação humana de tocar os tambores. Sendo o tambor um símbolo da voz africana, encontramos aqui a referência que faltava: o fonema. Se “pão” já havia aparecido duas vezes, somente agora encontramos um signo que pode referenciar o segundo substantivo do título do livro. E o que “rompem” os tambores?;
- Se, de um lado, “tambores” pode ratificar as origens e a identidade africanas; “veias de muitos remos” pode igualmente demarcar as múltiplas referências identitárias provenientes das navegações, que compuseram a cultura híbrida do país. Assim, em um plano mais referencial de associações, podemos ver, nas entrelinhas, a presença do elemento africano que, à frente dos tambores, pode “romper” a “promessa” de uma terra “nascida” para ser colônia. [...] Em termos de sonoridade, percebe-se uma alternância entre vogais fechadas e abertas [...]. A se compreender uma ênfase na marcação “TUM/TUM/TUM” que corresponde aos versos [...] (RAMALHO, 2015, p. 86-87).

Acrescente-se, a partir disso, que o termo promessa parece troar sentidos, uma vez que significa “presságio, anúncio” e também remete a “esperanças de futuro bom” ou “sinais de progresso ou de boa produção” (FERREIRA, 2010, p. 1648). O dístico “Tambores rompem/A promessa da terra” encerra a ambivalência da interrupção, do fim e do início relativos ao verbo romper, que também significa sulcar a terra, arar.

Para Christina Ramalho, a promessa da terra alude a uma terra “destinada a algo”. E acrescenta:

- Esse destino, contudo, pode ser rompido. A ideia impressa é de que a palavra pode desestruturar, desconstruir uma realidade em princípio entendida como inexorável. E como essa promessa pode ser rompida? Como os tambores devem atuar?
- “Com pedras/Devolvendo às bocas/As suas veias/De muitos remos”: a própria pedra, portanto, símbolo da terra calva, seca, pode

ser transformada pelos tambores, ou pelo fonema (palavra), em um movimento que devolverá às bocas (alusão simultânea ao ser humano e à própria terra, uma vez que a palavra “bocas” já havia sido utilizada para designar as ruas), suas veias. As veias, levando o sangue, promovem o círculo da vida. “De muitos remos”, valor atribuído às veias, pode sugerir outra predestinação do cabo-verdiano: partir em direção ao mar. Outra associação possível refere-se à identidade antropológica de Cabo Verde (RAMALHO, 2015, p. 86-87).

Desse modo, abre-se um leque de possibilidades que remetem às estratégias de resistência. A primeira delas, o “semear em pó”⁴⁴, revela a fé e a vontade de permanecer na terra e receber os frutos de sua promessa: a chuva, o milho, o pão. A segunda, quando os mesmos tambores quebram a promessa ao devolverem “pedras às bocas”, uma vez que a chuva não vem e a semente não nasce, revela outra promessa da terra no sentido oposto: a vontade ou necessidade de partir, a emigração e os muitos remos que levam para a terra-longe⁴⁵. Os tambores, portanto, rompem o ciclo da peregrinação e apontam caminhos de mudança.

Ambas as possibilidades, embora antagônicas (ou por isso mesmo), guardam a ambivalência do sentimento insular da vontade de ficar e ter que partir⁴⁶, um dos mais fortes motes do lirismo cabo-verdiano. Ambas se ligam, entretanto, por um sentimento de esperança, remetem a uma visão de futuro, expressa na espera da chuva ou no desejo de retorno à terra natal.

Contudo, a construção do futuro como promessa depende da percepção do espaço que se constitui em cenário para o drama e ressalta a capacidade de superação. Segundo Yi-Fu Tuan:

[...] certos aspectos da natureza desafiam o controle humano fácil: são as montanhas, desertos e mares. Eles constituem, por assim dizer, elementos permanentes no mundo do homem, quer ele goste ou não. [São] um forte elemento estético em nossas atitudes para com a natureza que não pode ser facilmente influenciado (TUAN, 1980, p.80).

⁴⁴ Consiste na prática tradicional do cabo-verdiano que, na proximidade da época chuvosa, prepara a terra e planta na terra seca, guiado pela esperança da chuva. Configura-se, portanto, como um ato de fé.

⁴⁵ Imagem recorrente na literatura que tanto se refere ao destino dos que partem para a diáspora quanto ao sentimento que os envolve na saudade da terra natal.

⁴⁶ *Leitmotiv* recorrente na literatura que descreve, sobretudo, o sentimento de apego ao torrão natal e a angústia da emigração, imortalizado nas mornas de Eugénio Tavares.

Nos versos analisados, tal espaço caracteriza-se, sobretudo, pela presença imponente da terra/pedra, como elemento desafiador da vontade humana. Segundo Bachelard, “a *terra*, com efeito, ao contrário dos outros três elementos [o fogo, a água e o ar], tem como primeira característica uma *resistência*. [...] A resistência da matéria terrestre [...] é imediata e constante” (BACHELARD, 2001, p. 8, grifo do autor).

A partir do poema “Proposição”, o livro de Corsino Fortes inicia-se com a concretude e materialidade da terra e da pedra, apresentando-se como desafio ao cultivo, à sobrevivência e à permanência do homem nas ilhas; ao leitor, impõe-se, metaforicamente, como um desafio à decodificação e fruição do poema; e, ao autor, a terra parece projetar-se nas próprias palavras que também se impõem como matéria a ser moldada e trabalhada.

Os demais poemas seguem-se como diferentes faces do enfrentamento entre o humano e a terra. Tal percepção se dá pela reconstituição poética da terra e de suas carências, no poema “Três versículos para banjo e cavaquinho” que, como o título indica, divide-se em três partes “Ilha”, “Milho” e “Chuva”, transcritas, para fins de análise, separadamente:

Três versículos para banjo e cavaquinho

I

ILHA

Ó cabra de sono ó poço de abandono

Ó crepe da terra ó cratera

De cabelo crespo

Que resvala

Pela trova

De tanta voz

vozes

De pedra soltas

Teu umbigo desce

colmo corvo

para a minha rua

De bigorna E forja

Ao pé da porta

Noite uma noite nua

Arranco arrancas

Os apóstolos do céu-da-boca...

Sou
 és
o que sempre fomos

O garfo de sol
O prato de figueira

A baía de tantas mil bocas
De colher irrequieta na tábua da mesa
E do mar: o mar visita-te
Assim... Deus... de letra & letras
 Soletrando ainda
Como um diálogo com sangue nos calcanhares

(FORTES, 2010, p. 35-36)

A primeira parte do poema, "Ilha", dedica-se, nos primeiros versos, à descrição do relevo acidentado, crespo e pedregoso, resultado das sucessivas erupções vulcânicas submarinas da crista do Atlântico, mas também compõe um cenário dramático que contrasta com a aparente tranquilidade do sono ou placidez do abandono que a caracterizam no primeiro verso.

Na leitura dos aspectos épicos do poema, Christina Ramalho (2015) identifica, em passagens como as que se repetem no primeiro e segundo versos, exemplos da invocação épica que, segundo a autora, apresenta-se dispersa ao longo de todo o livro, ora voltada aos elementos da natureza, ora ao elemento humano, motivo pelo qual a denomina invocação multirreferencial⁴⁷. A pesquisadora observa que:

Em relação aos elementos da natureza o que se percebe é que a invocação trata de personificá-los ao máximo, de modo a construir igual cumplicidade e compromisso entre esses dois elementos e o poema que se constrói. [...] registra que da própria natureza brotam as motivações para a voz/vozes. Nesse pacto de se “deixarem resvalar” pela voz do outro, os elementos que compõem a natureza cabo-verdiana se integram ao poema (RAMALHO, 2015, p. 147-148).

⁴⁷ Christina Ramalho, no livro **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal (2015, p. 128-130), estabelece uma classificação da invocação conforme o tipo de destinatário (invocação pagã; judaico-cristã; humana; à natureza; à pátria; simbólica; multirreferencial; metainvocação ou autoinvocação); em relação ao posicionamento da invocação no texto (invocação tradicional; mesclada à proposição ou à dedicatória; reincidente; multipresente; ou invocação ausente); quanto ao conteúdo (invocação metatextual ou convocatória).

Além disso, a interjeição reiterada nos vocativos (ó cabra, ó poço, ó crepe, ó cratera) faz ecoar um tom de lamento revelador da dor, do luto (crepe), para o qual as demais partes do poema, "Milho e Chuva", atuam como complemento explicativo e ratificador da cumplicidade, referida pela autora.

Ao expressar a dor do “nó de ser ao ônus de crescer”, como o autor se refere em outro poema (FORTES, 2010, p. 66), em ambiente de tão completo abandono, o eu lírico/narrador (mantendo a leitura da dicção épica que parece embasar o projeto poético do autor⁴⁸) parte da experiência individual, identificada na “bigorna e forja”. A imagem da terra majestática (com suas cristas e montanhas-catedrais) resvala e encontra as ferramentas do homem. A bigorna e a forja parecem, nesse sentido, simbolizar o exercício da vontade sobre a natureza inóspita. Tais ferramentas remetem a elementos autobiográficos do autor ajudante de ferreiro, mas também apontam para o caráter coletivo necessário à apreensão e modificação da realidade. A “trova/de tanta voz” é acrescida de “vozes/de pedra soltas” (FORTES, 2010, p. 35).

Essas vozes caracterizam-se pela desagregação que a imagem do “umbigo da ilha” reverte, por se constituir como um grande centro magnético, cuja força simbólica reporta à ligação dos homens com a terra e entre si. O eu lírico toma para si o ofício de amalgamar tais vozes na “bigorna E forja”, metáfora do ofício do poeta que “arranca”, auxiliado pela força da imagem da ilha, “versículos”, “apóstolos do céu-da-boca” (FORTES, 2010, p. 35), propagadores, ainda que embrionários, da ideia de unidade, identidade com a ilha-mãe.

Segundo Maria de Fátima Fernandes:

À mensagem tanto poética quanto simbólica se alia a presença de signos emblemáticos a toda uma configuração cabo-verdiana, como sejam a ilha, o mar, o milho, o pão, o fonema, a árvore e o tambor, constituindo-se em presença e permanência o referencial identitário que o pilar poético estrutura (FERNANDES, 2013, p. 114).

⁴⁸ Visão corroborada por Leite (2010), Fernandes (2013) e Ramalho (2015).

Assim, a percepção da identidade coincide no poema com o aparecimento da primeira pessoa, indicada pelo pronome possessivo “minha” e, principalmente, pela reiteração do verbo ser na primeira pessoa do singular de forma quase intransitiva: Sou; na segunda pessoa do singular (és); e na primeira pessoa do plural, indicando a simbiose entre o eu lírico, a terra e o povo, “o que sempre fomos”. Dessa forma, a antropomorfização da ilha justifica-se e reitera as características do elemento humano.

Eu poético e ilha são o diapasão (“garfo”) de afinação das vozes e alimento físico e espiritual representados pela referência feita à figueira. A partir de então, às tantas vozes agregam-se “tantas mil bocas” que cantam em uníssono a mesma dor “de colher irrequieta na tábua da mesa” (FORTES, 2010, p. 36) e são sugestivamente visitadas pelo mar. A coletividade expressa nos versos aponta para o esboço de uma tentativa de resistência que se dá, inicialmente, pela instituição ou fundação de um espaço em torno do qual todos se identificam, a ínsula.

Ao intitular o poema “Três versículos para banjo e cavaquinho”, o poeta nutre-se da cultura popular, já que reverencia indiretamente expressões tradicionais da música cabo-verdiana, a morna e a coladeira, cuja execução depende dos instrumentos citados. Segundo Margarida Brito, “em Cabo Verde o cavaquinho é um instrumento de acompanhamento por excelência, pois é ele que dá o ritmo preciso, e a pulsação de um tema, seja morna ou coladeira, depende deste pequeno instrumento” (BRITO, 1998, p. 83), tal qual o banjo, instrumento usado na forma tradicional⁴⁹ na execução dos dois estilos musicais mencionados. Banjo e cavaquinho, por sua origem, são incorporados como objetos híbridos na expressividade particular do sentimento ilhéu. Fica reforçado, assim, o projeto de reconstituir o que Alfredo Bosi denomina “tecido de signos e práticas que se chama vida popular” (2001, p. 51-52) pela transformação da voz/das vozes em “letra & letras”.

A resistência poética, aqui, manifesta-se na reconstituição da coletividade perdida no processo violento da colonização: é preciso, para isso, retornar ao momento anterior à letra, recuperar a voz para então dar corpo ao fonema. A letra alimenta-se, retomando Bosi, “daquela *alma do mundo sem alma* que plasmou a

⁴⁹ Segundo Margarida Brito: “Em Cabo Verde o seu uso [do banjo] foi mais acentuado no princípio deste século [XX], e foi sempre um instrumento solista, tanto na morna como na coladeira. Hoje em dia a sua utilização é pontual e parece mesmo ter caído em desuso. O seu papel de solista ou foi substituído pelo violão, ou por instrumentos de sopro como o clarinete ou saxofone” (1998, p. 87).

crença e o rito, a palavra e o canto, a prece e o transe, e que só a devoção comunitária alcança exprimir” (BOSI, 2001, p. 52, grifos do autor).

A segunda parte do poema, intitulada "Milho", parece evidenciar o caráter ritualístico pelas repetições de palavras e na imagem circular que estrutura o poema:

II

MILHO

Verdade verdade
 nô ca ta semêa-l
 pelo corvo da unha
 Arrancámo-lo
 Tosse & raiz cereal & sangue
 Colmo + osso osso + tambor
 Que bifurcam
 Dvera dvera
 amámo-lo
 ao redor do fogo
 E o não deglutimos ao redor da mesa

Matriz do tempo
 Que nos habita
 Colmo e catedral
 Que nos consome
 De boca concêntrica na roda do Sol

(FORTES, 2010, p. 36-37)

A importância histórica do milho em Cabo Verde tem sido amplamente divulgada e o cereal simboliza, hoje, para a cultura do arquipélago, um elemento de identificação, como destacam José Luís Hopffer Almada (1998), José Maria Semedo (1998), Avani Souza Silva (2012), Simone Caputo Gomes (2012), Maria de Fátima Fernandes (2013), entre outros abalizados pesquisadores.

Se o milho permitiu a continuidade da empresa colonizadora em Cabo Verde, como destaca Semedo (1998, p. 84) – “a adaptação do milho surge como um verdadeiro milagre na fixação dos homens nas ilhas” –, propiciou também a reconstituição efetiva de práticas sociais pelo trabalho daqueles que ali habitavam por vontade (no caso de poucos europeus) ou por imposição (degredados e escravizados). Esses povos puderam resgatar a agricultura como atividade de

subsistência que já praticavam em seus locais de origem⁵⁰. A respeito disso, pode-se acrescentar a observação de Alfredo Bosi, que assevera:

[...] não há dúvida de que, nos traumas sociais e nas migrações forçadas, os sujeitos da cultura popular sofrem abalos materiais e espirituais graves, [...] até que um dia certas condições de emprego, de vizinhança ou de grupo familiar [possam] reconstituir aquele tecido de signos e práticas que se chama vida popular (BOSI, 2001, p. 51).

O poema, tomando o milho como metáfora, parece, no sentido expresso por Bosi, registrar esteticamente as condições de emprego, vizinhança e família, já que seu cultivo sacraliza momentos bem definidos da sementeira (aqui retratada como ausência “nô ca ta semêa-l”), da colheita, da transformação do grão em alimento (que também falta: “amámo-lo/ao redor do fogo/E o não deglutimos ao redor da mesa”).

José Luís Hopffer Almada descreve a sina do cabo-verdiano nas lidas com a lavoura do milho:

Todos os anos, neste tempo benditíssimo [tempo das águas] pelo que representa na expectativa dos Homens, as mãos calcorreiam achadas, montes, vales, várzeas e, até, as rochas nuas, para semear a esperança e a essa crença, irremediavelmente indestrutível, no poder divino. E todo o destino cabo-verdiano parece dividir-se nesse ciclo (quantas vezes infernal) que percorre todo o tempo cabo-verdiano: a sementeira, a monda, a ramonda, a trismonda... e por fim, se o ano for bom, a colheita (ALMADA, 1998, p. 69).

O poema reproduz nos pares “Tosse & raiz cereal & sangue/Colmo + osso osso + tambor” (FORTES, 2010, p. 36) pausas, ritmos, estágios do homem e da planta no embate com a terra: tosse, trabalho, raiz, espera, cereal que resulta, com a falta

⁵⁰ José Maria Semedo (1998, p. 83) destaca que a opção pela atividade agrícola em um meio tão árido e pedregoso, com tão inadequadas condições de cultivo da terra, causou estranheza a António Pusich, uma vez que num “meio rodeado pela imensidão de água, a pesca seria uma alternativa menos dolorosa”. Segundo Semedo, “as razões desta opção agrícola devem ser procuradas na origem dos habitantes, tanto no de proveniência europeia como nos escravos trazidos da costa africana. Tudo nos leva a crer que o domínio da pesca, e em especial no mar, não era do conhecimento da maioria dos colonos, degredados e outras categorias vindas da Europa e muito menos dos escravos trazidos das Savanas” (1998, p. 83).

da chuva, em colmo, palha e fome. A dificuldade (osso) parece marcar o ritmo do trabalho (osso) e do tambor que acompanha os seres humanos, na lida, nos festejos ou no pilão. Dessa forma, a presença do milho, na cultura cabo-verdiana e no poema de Corsino Fortes, em específico, torna-se “matriz do tempo/que nos habita”, pois tomar o milho como tema é empreender um retorno ao passado mais remoto e resgatar os ritos no canto, na prece e no transe que o primeiro grão jogado na terra guardava em seu embrião. Como explica João Paulo Madeira:

A sementeira em Cabo Verde [...] envolve um conjunto de rituais ligados a crenças e valores incorporados no quotidiano deste povo, principalmente das pessoas do meio rural. Desde a preparação do terreno até ao período da colheita, amigos, vizinhos e familiares, numa atitude de solidariedade, juntam-se para a prática da sementeira, e este acto é denominado entre os cabo-verdianos de “Djunta mô” (MADEIRA, 2011, p. 13).

Nesse sentido, o milho brota e erige-se como imagem do chão e teto comuns, ergue-se como a catedral que a todos abarca. O último verso (“De boca concêntrica na roda do Sol”, FORTES, 2010, p. 37) remete à imagem dos círculos concêntricos, frequentemente utilizada para representar o universo. Tais círculos podem ainda sugerir um contraponto entre o local e o universal, já que remetem sempre a um círculo maior, como a pedra no olho da cabra, a cabra no olho do homem, o homem no olho de Deus; ou ainda, o milho na ilha, a ilha no globo terrestre, a Terra no sistema solar, o Sol na Via Láctea e assim sucessivamente, ao infinito.

Por outro lado, a imagem do círculo reiterada aponta para o sentido comunitário da roda de pessoas em torno do fogo ou da mesa, formação tão comum que remete aos mais antigos costumes do ser humano para proteção e partilha de alimento e de experiências, nas rodas de histórias, por exemplo.

Parece ser a estrutura em cascata que também organiza a série dos três poemas, que vai da terra ao milho, do milho à chuva, de forma que o poema seguinte explicita um vínculo de causa e consequência em relação ao anterior; a hipotaxe parece reger a disposição das três partes:

III

CHUVA

Se perguntares ao vento
 P'lo lume da minha casa
 Olha o sol do meu fogão sem cuspo
 com seu garfo amolgado na boca

E se perguntares à rocha
 pela gente da minha raça
 Nem o mar nem o céu
 Nem Cristo te saberão dizer

Nascem bocas no teu pulso abraçado
 E Deus já morreu
 três
 cinco
 sete
 vezes

Nas goelas do nosso silêncio estrangulado

Há muito que o povo sabe
 que tu, chuva!
 És um “bode macho capado”
 Isto é
 O poço mais raso das nossas lesões

(FORTES, 2010, p. 37)

Os sentidos, nesse poema de três partes, parecem excitados pelos elementos da natureza aos quais a humanidade está sujeita. A terra se constitui no primeiro enfrentamento, descrito na primeira e na segunda partes. Na terceira parte, "Chuva", outros elementos são chamados à cena e indagados a respeito de sua interação com o humano. A tríade chuva, vento e lume completa a materialidade dos versos e se contrapõe à densidade da terra, como ressalta Bachelard (2001, p. 8).

A simbologia da fecundação carregada pela chuva é recuperada e reiterada em sua correspondência com o simbolismo do fogo e da água; como apontam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 237), “a chuva, filha das nuvens pesadas da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material”. Nos versos, a ausência de fogo remete à falta de chuva, ao “fogão sem cuspo”.

Portanto, a falta do alimento duplica-se na falta do pão e da fé, expressa-se em “fogão sem cuspo”, “garfo amolgado”, “nas goelas do nosso silêncio

estrangulado”, na ignorância de Cristo a respeito do destino da “gente da minha raça” (“Nem o mar, nem o céu/Nem Cristo te saberão dizer”) e na morte de Deus (“Deus já morreu três/cinco/sete vezes”). A desesperança dá o tom que encerra o poema, já que a reiteração da morte de Deus se expressa pela força vibratória de números ímpares, intensificando a ausência da ajuda dos céus em forma de chuva e determinando uma certeza: “Há muito que o povo sabe / que tu, chuva! / ‘És um ‘bode macho capado’ / Isto é / O poço mais raso das nossas lesões”.

A referência à água da chuva, nesse poema, e do mar, no poema "Ilha" (“E do mar: o mar visita-te / Assim... Deus... de letra & letras”) metaforiza o encontro duplamente necessário, no contexto da ilha, da água com a terra. A água, nas duas formas (chuva e mar), representa a possibilidade de atenuar a resistência imposta pela terra seca e pedregosa. A chuva umedece e fecunda a terra. Entretanto, como indica Bachelard:

[...] pode-se imaginar uma espécie de cooperação cheia de incidentes, de contrariedades, conforme a água abrande a terra ou a terra confere à água a sua consistência. [...] essa cooperação das substâncias pode, em certos casos, dar origem a uma verdadeira *luta*: pode ser contra a terra um desafio da potência dissolvente, da água dominadora – ou então contra a água um desafio da potência absorvente, da terra que seca (BACHELARD, 2001, p. 62).

No poema "Chuva" parece prevalecer a “potência absorvente, da terra que seca”, pois a chuva é “um ‘bode macho capado’ / Isto é / O poço mais raso das nossas lesões” (FORTES, 2010, p. 37). Assim, o mar apresenta-se como solução alternativa de sobrevivência.

Desse modo, subjaz à simbologia uma realidade geográfica e social revelada, conforme as palavras do poeta, no “coração de terra batida” (FORTES, 2010, p 25); no “sol quebrando na rocha/a sua fome de gêmea de ovo”, no “vento mordendo a pedra/com seu grito de farinha branca”, no “povo e o dedo do povo/escrevendo no chão a sentença de mão/comprida” (FORTES, 2010, p. 29), “na frigideira de magra gordura” (FORTES, 2010, p. 30), versos que conotam a

topografia, as condições climáticas das ilhas e a dificuldade do povo em tempos de estiagem.

Na primeira parte do livro, a seca aparece como flagelo que obriga o homem a abandonar a terra natal. A diáspora, retratada como parte do suplício, associa-se a aspectos negativos de sofrimento em terra estranha, dor de saudade e, ideologicamente, abandono da esperança de construir um país viável. O poema "Carta de Bia d'Ideal" parece transpor para o campo intelectual a dimensão do distanciamento daqueles que partiram:

Junzin! Até na boca de São Vicente
 Teu nome agora é Vário ou T. Thiofe
 E disse Corsa de David
 Que tu és um negro negro greco-latino
 Mas, deveras? Deveras?
 As ondas
 Já trepam
 os degraus do teu poema
 E quebram no violão da ilha
 Tectos d' Europa
 Sob as nossas cabeças

Juzin! Há muito
 Que não bebes a água
 Da nossa secura

(FORTES, 2010, p. 26)

A referência ao poeta João Varela foi entendida por alguns como uma ironia que aponta para o distanciamento deste dos temas relativos aos problemas do arquipélago ("há muito/que não bebes a água/da nossa secura). Contudo, as palavras de José Luís Hopffer Almada relativizam tal entendimento dos versos de Corsino Fortes:

Quanto ao epíteto negro greco-latino utilizado na fala chã e telúrica de Bia d'Ideal, reprodutora da erudição de Corsa d' David (um quase pseudônimo de Corsino Fortes para a poesia escrita em crioulo), no poema "Carta d'Bia d'Ideal" (do livro *Pão & Fonema*), cremos ser possível constatar nela uma irónica censura a Junzin (nome que integra um outro heterônimo (G. T. Didial) de João Manuel Varela para a área da prosa de ficção e ensaística), agora chamado João Vário ou

T. Thio Tiofe, por parte da mãe Bia, pelo seu alegado distanciamento das coisas caboverdianas e da “água da nossa secura”.

Concomitantemente e na sequência seguinte do mesmo poema, a voz erudita e lusógrafa do poeta Corsino Fortes detecta a permanência das fontes e das ressonâncias islenhas na poesia tanto de T. T. Tiofe como de João Vário (ALMADA, 2010, *on-line*).

A homenagem ao poeta e amigo pessoal, nos versos, cuja recepção gerou polémica, assinala a complexidade das múltiplas formas da literatura cabo-verdiana e, para além da suposta querela, os versos significam mais, podem ser compreendidos também em sua força simbólica, uma vez que o próprio autor dos versos polémicos explica⁵¹:

Eu no meu poema “*Carta de Bia d’Ideal*” quis dizer que João Vário [pseudónimo de João Varela] estava a escrever uma grande obra e que nos estava a trazer toda essa cultura clássica para Cabo Verde. As pessoas não entenderam isso e ficaram só no negro. Mas não é só negro, é negro greco-latino... (FORTES, 2015, *on-line*)

Nos primeiros versos do poema, a água aparece novamente como elemento de oposição à terra, que no contexto específico, sugere a prevalência das ondas sobre a ilha:

⁵¹ Embora não seja a intenção de “desvendar” e reduzir o aspecto polissêmico e ambíguo dos versos, julgamos pertinente que as palavras de Corsino Fortes sejam registradas a fim de dirimir qualquer dúvida acerca da controvérsia gerada. Para tanto, transcrevemos parte da entrevista do poeta no jornal eletrónico **Expresso das Ilhas**, na qual acrescenta apontamentos a respeito da obra de João Vário e explicita a relação de amizade e afeto que os aproximava:

Como avalia a obra de João Vário?

A obra dele é excelente. Ele não conseguiu escrever toda a obra que tinha planeado, porque morreu com 70 anos. Além disso ele era um neurocientista de renome internacional. Foi um grande investigador que deixou o seu nome ligado à ciência, basta recordar o Síndrome de Varela. Ele escreveu contos maravilhosos, ele escreveu um romance maravilhoso, ele escreveu uma obra poética que não é do meu tipo, mas não deixa de ser uma obra grandiosa. Quem se debruçar com seriedade sobre a obra poética de João Vário há-de constatar que ele foi um grande poeta. Está fora de toda e qualquer dúvida.

Aliás, a geração à volta de José Luís Tavares, José Luís Hopffer Almada coloca a obra de João Vário num patamar superior ao seu.

Perfeitamente, é normal. O interessante é que eu e o Varela entendíamos muito bem e achávamos até piada a este poema [Carta de Bia d’ Ideal]. Infelizmente as pessoas saltaram por cima do greco-latino e ficaram no negro...” (O EXPRESSO DAS ILHAS. **A última entrevista de Corsino Fortes ao Expresso das Ilhas**. 24. jul. 2015, *on-line*).

As ondas
 Já trepam
 os degraus do teu poema
 E quebram no violão da ilha
 Tectos d' Europa
 Sob as nossas cabeças

O mar, representado pelas ondas, concentra um sentido de ambiguidade para o sujeito ilhéu, significando prisão e liberdade. Segundo Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco, “o mar torna-se o agente de ‘desassossego’; é o território ambivalente que ora dilata os sonhos e alarga os horizontes, ora fecha e aprisiona o ilhéu em um espaço insular” (1997, p. 43). No contexto dos versos, tanto isola das notícias de longe, quanto aproxima pelas novidades que traz.

Nos versos, parece preponderar o tom de ameaça do avanço das ondas, que “Trepam/os degraus do teu poema” e impõem “Tectos d’Europa/sob nossas cabeças”. A água de outras terras inunda e encharca a secura das ilhas nos versos do poeta João Varela que permaneceu por 42 anos na diáspora. Contudo, o título do poema “Carta de Bia d’Ideal” e o teor do que se segue encaminham-se no sentido contrário, a fim de contar da dor dos que ficaram, sobretudo a dor de uma mãe (Bia Dideal, mãe de João Varela) causada pela ausência do filho, semelhante à de tantas mães cabo-verdianas.

Aos poucos, o caminho da diáspora revela-se em suas fases. Primeiro, a migração interna, de ilha em ilha, no poema “Meio dia”:

Domicílio ou chávena
 De mar a mar
 O poente da porta a porta do vento
 Aberto aberta
 Da ilha a ilha próxima

(FORTES, 2010, p. 32)

No segundo canto do livro, “Mar e Matrimónio”, a diáspora irá se configurar em plenitude, mas ainda será associada à dor intensa da partida. Entretanto, tudo parece corroborar para reforçar os laços com a terra natal que não se desfazem;

pelo contrário, ficam ainda mais intensos e contundentes. No poema "De pé nu sobre o pão da manhã", em versos como:

Desde manhã os pés
 Estão nus ao redor da ilha
 Nus de árvore nus de tambor
 Joelhos de sol E volutas de poeira
 Nos tornozelos
 Em movimento

[...]

Os membros o mundo o meridiano de permeio

[...]

À beira-mar erguemos as nossas costelas
 À promessa pública do mar E
 À beira-mar navegamos
 Com mãos menos mãos
 Com pés menos pés
 De proteínas
 O povo o poente o pão de permeio

[...]

E do sangue
 do povo sobre o mapa

Desde o nascer E desde a nascença
 Os pés o poente o meridiano de permeio

(FORTES, 2010, p. 42-44)

A partida parece anunciada pela imagem dos pés nus⁵², despidos dos elementos que caracterizam os laços com sua terra: a árvore e o tambor. A imagem do primeiro poema do livro é retomada e ampliada, já que os rostos que contornavam a ilha tornam-se pés, joelhos e tornozelos que imprimem o movimento ativo. Simbolicamente, os pés são a origem de toda deslocação, da partida e da chegada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 694-696). A gradação reiterada ao longo do poema reforça tal ideia de início e, portanto, de partida, já que os pés aparecem como primeiro elemento da enumeração, sobretudo no último verso: "Os

⁵² Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 801), os pés calçados referem-se à posse da terra e simbolizam o direito à propriedade.

membros o mundo o meridiano de permeio”; “O povo o poente o pão de permeio”; “Os pés o poente o meridiano de permeio”.

A recorrência do meridiano também é significativa nessa acepção, pois os pés, por estarem próximos à terra e aos caminhos que percorrem, marcam-nos e são marcados por eles. Parece advir dessa reciprocidade a marca contundente do sangue sobre o mapa.

Os poemas que se segue atuam como uma espécie de cartografia em versos da dispersão cabo-verdiana sobre o globo. No poema "Nova Largada", a voz coletiva é individualizada e o desnudar dos pés refere-se ao abandono das ferramentas de enfrentamento da terra:

Deixei o fio do prumo
 nos degraus da cidade
 Deixei o martelo e a bigorna
 nos paços do concelho
 Deixei o pilão e a mó de pedra
 Sob teu rosto: Monte Cara
 E com membros loucos de marulho
 Dobrei as calças
 sobre o alto mar
 E parti
 De coração a bombordo

Mas antes muito antes
 De hipotecar
 Meu litro de sangue
 E partir
 Plantei o polegar
 Junto da tua árvore
 Oh ídolo de pouca terra

Naquela homilia
 De terra & sangue
 Em transfusão
 O peito já louco marulho
 De coração a bombordo

(FORTES, 2010, p. 45-46)

O movimento de saída intensifica-se pela anáfora do verbo deixar, repetido três vezes. Somem-se todas as acepções do verbo deixar: sair, afastar-se, abandonar, cessar de pertencer, entre outras.

Aparentemente, a vontade de trabalhar a terra interrompe-se, mas o eu lírico celebra um pacto de sangue ao depositar tanto as ferramentas quanto o polegar junto à árvore. Simbolicamente, em transfusão “terra & sangue”, ilha e homem unem-se solenemente, em matrimónio, num vínculo que não se desfaz com a distância e é promessa de retorno (que tem como garantia o penhor do próprio sangue).

A dispersão do cabo-verdiano pelo mundo revela-se claramente em poemas que descrevem o espaço estrangeiro como um lugar de trabalho. No poema "Pesadelo em terra alheia", o trabalho na construção civil em Portugal evidencia-se:

Na noite de Lisboa
 A alegria da minha boca é cal
 O grito da minha cara é cimento
 é mão
 é cal
 é cara
 é cimento
 é boca
 é água
 é pé
 é tijolo
 Por baixo e por cima
 Da planta do meu corpo civil em construção
(FORTES, 2010, p. 46-50)

A simetria dos versos que repetem à exaustão a rotina do trabalhador da construção civil evidencia o trabalho “de segunda” destinado aos emigrantes africanos na metrópole: mão, cal, cara, cimento, boca, água, pé, tijolo. O poema edifica-se com as palavras colocadas umas sobre as outras, tal como o edifício que surge lentamente pela ação do homem explorado e embrutecido pela faina pesada.

Desse modo, percebe-se a intenção de abarcar um amplo espectro da diáspora em seu poder dinamizador de temas poéticos, uma vez que o eu lírico assume ora a voz do emigrante, que se prepara, com sonhos, para deixar seu país, ora deslinda a situação do imigrante que reconstrói, com dificuldade, um corpo social diferente, destacado da metrópole que passa a ser identificada como terra alheia, reforçando, assim, o reconhecimento das ilhas como lugar de pertença. No poema "Postais do mar alto", desdobra-se um mapa em versos que enumera outros lugares

das andanças do cabo-verdiano na diáspora: Roterdão, Norga (Noruega), New York, Belfast, Finlândia, Além-Pirenéus, Sacassenje (Sacassange), Adis Adeba e Ruacaná.

Segundo Michel de Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade dos outros, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 1998. p.189).

Observa-se que cada um dos lugares citados parece, no sentido exposto por Certeau, ficar marcado no corpo, cuja dor se traduz nos versos de "Recado de Umbertona":

Vai! Diz a São Vicente
que a sombra do meu corpo é uma cruz
Longe do sol da minha terra
 correndo a África
 correndo a Europa
 correndo a América
 correndo o mapa
 correndo o mundo

(FORTES, 2010, p. 58)

A projeção da imagem do corpo como cruz recupera um sentido de sofrimento causado pela distância da terra natal. Por outro lado, o corpo-cruz também se torna símbolo e medida da dispersão cabo-verdiana, principalmente, considerando-se a força simbólica da cruz que “pela interseção de suas duas linhas retas, que coincide com o centro, ela abre o centro para o exterior” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1999, p. 309).

A dor é reiterada no poema "Emigrante", contudo a iminência do retorno ao lugar de origem substitui o tom de lamento e sofrimento dos poemas anteriores pelo tom positivo de esperança, que prevalecerá nos demais poemas do livro. A terra natal torna-se, portanto, lugar de potência e prazer:

Emigrante

Todas as tardes o poente dobra
 O teu polegar sobre a ilha
 E do poente ao polegar
 cresce
 um progresso de pedra morta
 Que a Península
 Ainda bebe
 Pela taça da colónia
 Todo o sangue do teu corpo peregrino

[...]
 Arrancar-te as cruzes do corpo
 [...]
 A sua dor de filha
 E a tua dor de parturiente
 Que toda a partida É potência na morte
 todo o regresso É infância que soletra

[...]
 A terra
 aspira
 teu falo verde

[...]
 Vai E planta
 Na boca d'Amílcar morto
 Este punhado de agrião
 E solver golo a golo
 Uma fonética de frescura
 E com vírgulas da rua
 com as sílabas de porta em porta
 Varrerás antes da noite
 Os caminhos que vão
 até às escolas nocturnas
 Que toda a partida é alfabeto que nasce
 todo o regresso é nação que soletra

[...]
 Mas
 quando o teu corpo
 sangue & lenhite de puro cio
 Erguer
 Sobre a seara
 A tua dor
 E o teu orgasmo
 Quem não soube
 Quem não sabe
 Emigrante
 Que toda a partida É potência na morte
 E todo regresso É infância que soletra

Do poema, apenas a primeira estrofe parece guardar reminiscências dolorosas da história: o colonialismo (“a taça da colónia”), a desterritorialização (“pedra morta”, antônimo da metáfora bíblica de pedra viva, lapidada e agregada a outras pedras preciosas), o progresso às custas da exploração (“o sangue do teu corpo peregrino”). Os demais versos condensam a força regeneradora atribuída à terra. Assim, o retorno, embora possa ser lido como literal, pois alude aos grandes ciclos migratórios de Cabo Verde, também é metafórico, uma vez que “arranca as cruzes do corpo”.

Todo o simbolismo da terra-mãe evidencia-se: a terra acolhe, cura as feridas, aguarda a força ativa da fecundação e faz renascer um novo homem que padece na partida, mas renasce na chegada. O retorno ao útero-terra-lar completa-se com a imagem da infância/nação “que soletra”. O paralelismo dos versos no estribilho tece correspondências ao expor binômios indissociáveis entre partida/regresso, morte/nascimento, potência/infância, alfabeto que nasce/nação que soletra, que ressoam ao longo do livro.

Divisa-se, nesse contexto demarcado pela diferença de teor entre a primeira e as demais estrofes, o aflorar do que Ernst Bloch designa como “função utópica”:

Seus conteúdos são oferecidos primeiramente em representações, essencialmente nas da fantasia, que diferem das representações da recordação, pois estas meramente reproduzem percepções ocorridas e assim cada vez mais se ocultam à sombra do passado. As representações da fantasia não compõem tão somente o que já existe, de modo aleatório (mar petrificado, montanha dourada e coisas semelhantes), mas também o que dá continuidade, de modo antecipatório, ao que existe nas possibilidades futuras de seu ser-diferente, de seu ser-melhor. O que distingue a fantasia da função utópica da mera fantasia quimérica é o fato de apenas a primeira ter a seu favor um ainda-não-ser do tipo que pode ser esperado, isto é, que não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas antecipa psiquicamente um possível real (BLOCH, 2005, p. 144).

No poema, a primeira estrofe afigura-se como representação da recordação, enquanto as demais dedicam-se a tudo aquilo que representa a continuidade, sugerem a antecipação das possibilidades futuras nas imagens da fecundação, da plantação, da parturiente e, principalmente, da infância, tempo que condensa todas as promessas para futuro, “o ainda-não-ser que pode ser esperado”, a que se refere Bloch (2005, p. 144). O real possível, antecipado nos versos, refere-se ao nascimento da nação cabo-verdiana, projetado na referência feita a Amílcar Cabral, fundador do Partido para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), morto em 21 de janeiro de 1973, pouco mais de dois anos antes da independência, que ocorreria em julho de 1975.

O retorno à terra natal exprime também o processo de territorialidade, já que representa a tomada da posse da terra como sua, a percepção do arquipélago como o território de origem e o reconhecimento de seus usos e costumes, processo que culminará com a independência do país.

Segundo Bloch (2005), imagens que remetem à ideia do inacabado, do inconcluso são apropriadas para expressar a utopia. Sob esse aspecto, os poemas do último canto do primeiro livro, "Pão e Património", apresentam uma profusão de termos associados à esperança: crescer, pão, embrião, tegumento, cio, romper, “viola do tempo ao tempo grávida”, ovo, criança, “canto de galo”, semente, manhã, amanhecer, ontem, hoje (ficando subentendido o termo amanhã). A esses, acrescentem-se expressões como antes e depois, o futuro do subjuntivo “quando vier”, que conotam um sentido de modificação de um estado inicial ou o irromper de um processo.

Nesse último canto, a imagem dos pés em movimento, em peregrinação, escasseia em contraponto com a presença da mão e das ferramentas que podem ser consideradas extensão da mão humana. O poema "Pilão", pelo próprio título, remete à mão:

Pilão

Trazes sempre um ditongo na palma da mão
Que de manhã

A mão sobre a colina
Árvore de sol fraterno no seu fósforo

Bigorna na mão
 ampla
 Ogiva da mão
 alta
 Mão óptima

A semente ouvida
 esquecida
 na fundura dos membros

É consanguínea
 De um deus Que brame
 na dimensão do pulso

Um
 gota sol gota bemol

Dois
 colmo antes colmo depois
 semente ontem sangue ainda

Três
 a fome de ontem a fonte de hoje fronte & foz

(FORTES, 2010, p. 75-76)

Um dos aspectos destacados ao longo da análise centrou-se na imagem da materialidade da terra frente à ação humana; para Bachelard, as matérias terrestres despertam o homem para “uma atividade de oposição, atividade que pressente, prevê a resistência da matéria” (BACHELARD, 2003, p.1). Desse modo, a imagem da terra suscita a intervenção do trabalho humano, da mão humana no processo de forja, molde ou entalhe. A mão, portanto, traduz tal capacidade de modificar a matéria pelo trabalho contumaz e ritmado, sugerido nos versos pela bigorna e a cadência do pilão. No alcance metapoético da metáfora, pode-se afirmar ainda que, como a terra, a palavra se oferece à mão do poeta-artesão para que o trabalho cadenciado e constante a transforme em poesia, erija o poema.

O pilão, como já se destacou em outro momento, simboliza também o vínculo com a África. Em Cabo Verde, esse objeto participa não apenas como instrumento culinário e de beneficiamento de grãos, mas também se destaca pela percussão. No poema, o trabalho sonoro destaca-se na cadência das repetições das palavras mão, gota, colmo, semente, e na aliteração do último verso: fome, fonte, fronte e foz, ritmo marcado pelo compasso explicitado na sequência enumerada nos versos

Um

gota sol gota bemol

Dois

colmo antes colmo depois

semente ontem sangue ainda

Três

a fome de ontem a fonte de hoje fronte & foz

(FORTES, 2010, p. 75-76, grifo nosso)

Inventariou-se, até o momento, a recorrência dos termos espaciais que representam facetas da ação do homem cabo-verdiano na forja de sua identidade e nação pelo reconhecimento do território em seus aspectos geográficos e imateriais, de forma que parece confirmar-se a percepção de Jörn Seemann de que “o espaço, como lugar das coisas, constitui um sistema coerente de imagens coletivas, no qual todos os procedimentos podem se traduzir em termos espaciais” (SEEMANN, 2002/2003, p. 45). No livro **A cabeça calva de Deus**, a representação do tempo também parece ser traduzida em termos espaciais, já que os objetos que constituem o espaço são vinculados pela ação do tempo tanto quanto os homens.

3.1.2. “À cicatriz da mão/brotam raízes/Que vicejam a memória dos séculos”

Os versos tomados de empréstimo para intitular esta seção evidenciam outra significativa recorrência da obra: o termo cicatriz aparece dezenove vezes ao longo do livro. Como assinala Ana Mafalda Leite (in: FORTES, 2010, p. 270), no posfácio à edição brasileira do livro **A cabeça calva de Deus**, remete a Ulisses e reforça o caráter épico dos poemas; intensifica, por isso, a significação do reencontro do homem com a ilha e evidencia o caráter heroico do cabo-verdiano. Pode-se acrescentar ainda aos significados do vocábulo “cicatriz”, nesse contexto, o cunho de ser sinal de coisa vivida, experienciada, percebida pela relação que guarda com o dano sofrido ou pela ideia de cura e regeneração.

A primeira acepção do termo cicatriz, como “vestígio visível do dano ou sentimento duradouro deixado por um grande sofrimento” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009, eletrônico), pode ser observada em versos como:

Na ilha! A cicatriz de Deus é grande
Mas a ferida do homem é maior

(FORTES, 2010, p. 113)

E libertaste o pão da palavra
Da casca da colónia & cicatriz fascista

(FORTES, 2010, p. 144)

A segunda leitura, que associa a cicatriz à recuperação e à cura, comprova-se em passagens como:

Que a terra é carne!
Agora e sempre
Já a criança nos falava dela
Devorando-a

Não
A terra das cicatrizes
Mas
A terra que cicatriza

(FORTES, 201, p. 71)

Neste século! ano & dia do Senhor
As trompas cicatrizaram! pelas salinas do orgasmo
A dor & paixão das 417.000 cabeças ressurrectas
E pelo teu ventre rodopiam
As hélices da diáspora + o
Pólen da nação que nos festeja

(FORTES, 2010, p. 200);

Ainda ontem! as carpideiras + os pedregulhos do coração
Que amam a face dos continentes longínquos
Cicatrizavam a história
com o sal da memória + o
sangue da argila + a
seiva dos gafanhotos

(FORTES, 2010, p. 208).

Entretanto, as duas formas de entendimento da palavra cicatriz, possíveis de serem inventariadas nos versos, conotam o passado:

negativos atribuídos à escuridão (medo, opressão, angústia, apreensão) dissipados pela claridade dos primeiros raios da manhã. Na definição de Chevalier e Gheerbrant:

Símbolo de todas as possibilidades, signo de todas as promessas. Com ela recomeça o mundo e tudo nos é oferecido. A aurora anuncia e prepara o desabrochar das colheitas, assim como a juventude anuncia e prepara o do homem. Símbolo de luz e de plenitude prometida, a aurora jamais cessa de ser a esperança em cada um de nós (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 101).

O tempo, com isso, atravessa os versos de maneira a imprimir-lhes ritmo e direção, já que aponta sempre para o futuro. A imagem de futuro que se antevê caracteriza-se pelo otimismo, pela esperança e nutre-se dessa ideia composta pelas metáforas da ressurreição, do Cristo, ratificadas no poema "Quando a manhã amanhecer":

Oh! Quando
 Oh! Quando a manhã amanhecer
 Quando a noite for mais noite
 E a manhã amanhecer
 Com os pés fincados no chão
 E a terra no coração
 Quando o sangue romper do corpo
 Numa árvore de braços abertos
 E a semente gritar da rocha
 Tambor de boca verde
 E daquele som
 Àquele sangue soldado
 Nasceram bocas
 bocas centradas
 bocas rasgadas
 Na roda do sol

Oh! Quando a manhã amanhecer
 Sem pendurar seu desespero
 Na bandeira da porta
 Sem acender lanternas
 No rabo dos burros
 Para naufrágios de navios
 Sem navios quebrados
 Na boca do povo
 E o mar bem alto! bravo!

desesperado
 Vier quebrar na Praia Grande
 Seus braços gordos de pecado
 E o mar vier
 No seu luxo
 E na sua grandeza
 Seu mastro
 De mar erguido no peito
 Seu mapa branco
 Desenhado na alma
 Vier beber na colônia da minha boca
 Toda essa história do meu sangue ultramarino

Oh! Quando a manhã amanhecer
 E Cristo descer da sua morada
 E vier vindo
 Para o braço direito do Monte Cara
 Com seu cabo de enxada
 E seus calções de drill
 Com seus pés descalços
 E seu dedo partido
 E se sentar
 Na pedra redonda do nosso fogão
 Sem chuva na mão
 Sem fraqueza no sangue
 E sem um corvo no coração

Oh! Quando
 Oh! Quando a manhã amanhecer

(FORTES, 2010, 80-81)

A primeira estrofe do poema sugere a imagem de eclosão no amanhecer; no romper do sangue do corpo; no crescimento da árvore de braços abertos; no grito da semente; no som do tambor e no nascimento das bocas ao sol. As imagens de expansão e ascensão aparentemente originam-se do movimento contrário de condensação voltado para um ponto central na representação do coração, da raiz e do sol. Tais pontos parecem atuar como lugares da força irreprimível expressa pelo título e pelos versos que o repetem ao longo do poema: “Quando a manhã amanhecer”.

O estrondo da semente (na explosão do verde), do tambor e das vozes, aguardado na primeira estrofe, reverbera na fúria do mar em confronto com a terra. O homem, “com os pés fincados no chão/ E a terra no coração”, identifica-se com ela e resiste ao afrontamento marítimo, torna-se sujeito da própria história e colono das próprias palavras.

Na terceira estrofe, a metáfora da mudança completa-se com a imagem do retorno do Cristo, cuja simples menção remete ao tom profético e a uma concepção particular do tempo como sucessão, já que prevê momentos como o nascimento, o sacrifício, a ressurreição e o Juízo Final, ou seja, o fim da História, como destaca Le Goff (1990). Contudo, a forma humanizada e familiar com que a figura de Cristo é apresentada, à imagem e semelhança do homem cabo-verdiano, o destitui da aura mística, deixa em suspenso o mistério do depois, mas mantém a simbologia da esperança:

Com seu cabo de enxada
 E seus calções de drill
 Com seus pés descalços
 E seu dedo partido
 E se sentar
 Na pedra redonda do nosso fogão
 Sem chuva na mão
 Sem fraqueza no sangue
 E sem um corvo no coração

Oh! Quando
 Oh! Quando a manhã amanhecer

O poema estrutura-se, portanto, a partir da reiteração de uma oração subordinada adverbial de tempo isolada de sua oração principal, produzindo o efeito de expectativa pela sentença que selaria o destino do homem e do poema. O último verso retoma o título e a expressão permanece incompleta. O inacabado, entretanto, apenas aguça a esperança. A menção aos pés fincados na terra ao lado de todas as sugestões de eclosão intensifica a positividade dos versos, apesar de o pronunciamento profético não se completar e ficar apenas sugerido. Segundo Rosidelma Fraga Soares:

[...] o poeta faz da palavra alimento que sacia a fome do povo cabo-verdiano. A aurora da palavra poética nasce como um símbolo de esperança diante da escuridão social do país. O poeta celebra na terra um novo alvorecer em tom de aplauso e contentamento, como nos versos do poema 'Quando a manhã amanhecer' (SOARES, 2009, p. 62).

Esse poema está incluído no último canto do livro **Pão & fonema**. Sua força profética aponta e antecipa a segunda parte da trilogia, o livro **Árvore & tambor**, cujo foco será o período histórico da independência de Cabo Verde, irmanado com a luta das demais colônias. Desse modo, toda a esperança depositada nos primeiros raios da aurora, sugeridas no poema anterior, ganha nome nos poemas que seguem: pátria. O poema "De boca concêntrica na roda do sol" compõe a proposição da segunda parte e antecede o primeiro canto, pontuando os motes dos demais poemas do livro:

De boca concêntrica na roda do sol
|

Depois de hora zero E da mensagem povo no tambor
da ilha
Todas as coisas ficaram públicas na boca da república
As rochas gritaram árvores no peito das crianças
O sangue perto das raízes E a seiva não longe
do coração

E

Os homens que nasceram da Estrela da manhã
Assim foram

Árvore & tambor pela alvorada
Plantar no lábio da tua porta

África

Mais uma espiga mais um livro mais uma roda
Que

Do coração da revolta
A pátria que nasce
Toda a semente é fraternidade que sangra

A espingarda que atinge o topo da colina
De cavilha & coronha

partida partidas

E dobra a espinha

como enxada entre duas ilhas

E fuma vigilante

O seu cachimbo de paz

Não é um mutilado de guerra

É raiz & esfera no seu tempo & modo

De pouca semente E muita luta

(FORTES, 2010, p.91-93)

O poema retoma a conclamação do povo feita no poema "Do ónus de ser ao ónus de crescer" (FORTES, 2010, p. 66-70), cujo estribilho ("agora povo agora

pulso/agora pão agora poema”) desdobra-se e ecoa em versos destacados pela escrita em caixa-alta, como um grito de guerra: “AGORA POVO AGORA/AGORA PULSO AGORA/AGORA PULSO AGORA/AGORA POEMA AGORA”; ao mencionar a hora zero, parece resgatar o momento do levante do povo, da consciência da opressão sofrida e da certeza da necessidade de ser livre. É quando soa na voz das ilhas o tambor ancestral. Esses versos parecem completar a ideia do poema “quando a manhã amanhecer”, em que a estrela da manhã origina homens livres.

Nesse texto emerge a fraternidade que une os países africanos na mesma luta que em Cabo Verde se configurou não como luta armada no seu território⁵³, mas como luta pela sobrevivência pela falta de meios de produção agravados sempre pela condição climática. Assim:

A espingarda que atinge o topo da colina
De cavilha & coronha
partida partidas
E dobra a espinha
como enxada entre duas ilhas
E fuma vigilante
O seu cachimbo de paz
Não é um mutilado de guerra
É raiz & esfera no seu tempo & modo
De pouca semente E muita luta

Percebe-se que a silhueta da espingarda no topo da colina aos poucos confunde-se e transforma-se na figura humana, a maior arma de luta e resistência nas ilhas, já que é “raiz de pouca semente e muita luta”. Tal quadro de escassez e resistência que se repete depois da “hora zero” desconcerta, mas o poeta, em seguida, adverte:

II
Poema! Que o tempo
Não peça milagres
por favor
Que ainda ontem

⁵³ Embora a luta armada não tenha ocorrido em solo cabo-verdiano, muitos cabo-verdianos lutaram em Angola e Guiné-Bissau. Corsino Fortes, pelo que se sabe agora, atuou na militância pela independência clandestinamente em Angola.

Os relógios alargavam a boca dos cemitérios
E o silêncio dobrava o sino dos séculos que tombavam
Que ainda ontem
O silêncio era lei E a fome! parlamento
E o sangue! moeda na boca da colónia
E a colónia era pólvora no gatilho
De trezentos & trezentas mil almas

Ao tomar o próprio poema como interlocutor (estrutura formal das canções), o eu lírico desloca os sentidos da mudança e da revolução do campo social e abrange também o poético. Com isso, enfrenta a tarefa de estender ao verso a liberdade política, não como tema de exaltação, já que “ainda ontem/o silêncio era lei” e as mudanças acontecem a seu tempo e modo; indica a difícil e paulatina transição que representa o aprendizado da democracia e da palavra livre. A última estrofe do poema reitera a advertência “Não me peças milagres” e reconhece a dimensão histórica e humana de toda revolução que exige a participação ativa:

*

Não me peças milagres
por favor
pede-me revolução! camarada
Não & somente
A revolta da página sob o olho da terra
nocturno nocturna
Mas a revolta do pão
entre o sangue e a seiva
Mas revolta do rosto
entre a roda e o mundo

(FORTES, 2010, p. 91-93)

A revolução se faz pelas armas, mas também pela palavra. E o processo que se desenvolve a partir de então, “a hora zero” da república e do livro, é também “a revolta da página sob o olho da terra”, que registra tantas outras revoltas do pão e da fraternidade.

Os poemas seguintes reforçam os vínculos com a África, a raiz comum que irmana, nas lutas anticoloniais, os homens do continente e das ilhas na mesma luta de “afro-pão E afro-guerra” (FORTES, 2010, p. 98), em procura mútua: “É raiz à procura do rosto/É a face à procura da seiva” (FORTES, 2010, p. 105). O primeiro canto, “De manhã! Os tambores amam a chama da palavra mão”, compõe-se de dez

poemas sem título, como as dez ilhas que compõem o arquipélago e exprimem a extensão da liberdade recém-adquirida. Veja-se o poema IX:

De manhã! o pilão povoa o templo das nossas tēmporas
 E os tambores amam a chama da palavra mão
 E antes
 Que as mãos se povoassem
 De sons com asas sobre o ilhéu dos pássaros

As ilhas falavam
 Do cio da palavra silêncio
 Então! amamos
 As palavras com cio
 Que alargam a cintura do mundo
 E ameí O cio das palavras
 Que alarga sobre o mundo
 o diálogo da África nua

Que

Sem o polvo E a pólvora
 Da mordança
 O tambor d'África
 Tem asas
 espírito
 E boca esdrúxula

(FORTES, 2010, p. 107-108)

O poema enche-se de sons e a palavra, colocada em liberdade, metaforiza a liberdade das mãos e do povo. Com isso, a repetição do termo “asas” explode em sentidos e imagens como a revoada dos pássaros no ilhéu ou o movimento frenético das mãos no tambor. O segundo livro como um todo celebra tal conquista e situa-se num lugar concreto de realização da utopia almejada na primeira parte. As palavras de Jacques Rancière corroboram essa leitura:

A utopia para mim não é o lugar que não está em parte alguma, mas o poder de recuperação entre um espaço discursivo e um espaço territorial; a identificação de um espaço perceptivo que se descobre ao andar no *topos* da comunidade (RANCIÈRE, 1995, p. 114).

A enumeração dos aspectos que mais impressionam e tocam o eu (desde os poemas da primeira parte) sugere tal recuperação territorial que se completa com a recuperação da voz pela quebra da mordança colonial. Assim, a pedra que modela o ombro da pátria modela e modula também a voz, como celebra o poema III:

Como a pedra Que modela o ombro da sua Pátria
Há sons que arredondam a boca dos tambores
e invadem o temor

bolor das bibliotecas

com o p de pão E o m
de milho por pilar
com o c de casa E o t
de tecto por construir
com o s de semente E o t
de terra por semear
com o t de tear E o p
de pano por tecer

E mordem o lábio das prateleiras
Estalam aftas de sol
na boca dos compêndios

E escorrem rostos
pelo regato dos dedos
Com o riso da ilha nas entranhas
E saem à rua naquele bloque
Tá levanta broce
Naquel dsuspere & graça
De soletra liberdade
Naquel ritme
Naquel fosfre de morna
povra de koladera
E exploson de funaná

(FORTES, 2010, 101)

O encontro da língua portuguesa com as várias línguas africanas na colonização do arquipélago originou a língua cabo-verdiana. O poema remete ao processo de hibridismo linguístico, sugerindo certa motivação espacial, “a pedra arredonda os sons”, que redondos de tambor invadem o bolor das bibliotecas em sons de renovação. Na leitura de Rosidelma Pereira Fraga Soares (2009, p. 106), a pedra, nos versos de Corsino Fortes, aparece como “fonte de retorno à língua [...] e

à infância do idioma”. A pesquisadora aponta para o lugar de centralidade que o elemento mineral (a pedra) ocupa na poética do autor:

No poema de Corsino Fortes, as pedras não são estáticas, são ‘pedras uterinas’ que simbolizam [o] nascimento, a relação entre mãe (língua) e falante (povo). [...] são enfatizadas para designar não apenas o sentido concreto, mas também o abstrato [...]. Em outras palavras, as pedras ensinam que é preciso retornar à origem para aprender. Esse aprendizado é apreendido pela própria criança (a língua em estado nascente [...]), associando-se à atribuição da palavra ‘pedagogia’ em seu sentido amplo [...]. Pode-se dizer que, na esfera mítica criada por Fortes, é bastante evidente a existência de símbolos que retomam o mito da origem do idioma [...]. O certo é que, em Fortes, esse retorno é cicatrizado pelas marcas da velhice, por um processo de recordação [...]. Nesse sentido, o conhecimento da essência do idioma, bem como da própria vivência ou existência humana, inaugura-se no processo de *anamnesis*, da rememoração do passado, visto que o objetivo crucial é escutar a linguagem da ‘pedra da primeira memória’ sob uma ‘chuva de pedra’ (SOARES, 2009, p. 108).

A segunda estrofe retoma o caráter inacabado da conquista recente, recolocando a utopia como o poder de recuperação de um espaço discursivo, já que o ideal, caracterizador da comunidade desejada, é fruto da construção, do milho por pilar (moer), da casa e teto por construir, da terra por semear e do pano por tecer.

Nesse sentido, os versos “Poema! Que o tempo/Não peça milagres”, da “Proposição”, também são ressignificados, pois não há milagres, há revolução, “o riso das ilhas nas entranhas”. A recuperação discursiva ocorre pela recuperação da língua cabo-verdiana como língua literária que areja o bolor, promove a revolução poética e sai para as ruas no ritmo “fosfre” da morna, da “polvra” da coladeira e na “explosão” do funaná (FORTES, 2010, p. 101), ritmos populares tradicionais incorporados à erudição das bibliotecas e do poema.

No livro **Pedras de sol & substância** prevalece o tom memorialístico, razão pela qual os verbos conjugados no passado figuram com maior frequência, ou pelo menos de forma mais marcante, na composição dos versos da última parte de **A cabeça calva de Deus**. Já o primeiro poema evoca a memória:

fenômeno vindo do deserto do Saara, ele traz e repele a chuva (mineral) e a seca, que simbolizam riqueza e carestia, respectivamente” (2009, p. 113).

Os poemas do último livro que compõe **A cabeça calva de Deus** apresentam um tom mais serenado, em posição de epílogo, quando relacionados aos dois livros anteriores. Sobressai novamente a valorização do espaço físico na descrição das ilhas, a vegetação com a presença imponente e simbólica do dragoeiro⁵⁴, do Monte Cara⁵⁵, do Pico da Antónia⁵⁶, perfazendo um movimento de composição cíclico que retoma o começo. Além disso, a tradição, portanto o espaço cultural, também é mote de poemas como as "Litografias para as festas de São Filipe"⁵⁷.

Como destaca Ana Mafalda Leite (2010, p. 279), há uma quietude de gestação no terceiro livro. Com isso, retoma-se a ideia da longa gestação de “quatro anos de pudor/E quarenta & tantos de paixão” (FORTES, 2010, p. 192). Consequentemente, o último poema escrito em português⁵⁸, *Guarda-cabeça I*, parece simbolizar o nascimento, em conformidade com a tradição cabo-verdiana da cerimônia de mesmo nome:

Guarda-cabeça I

Entre o sol E a substância
Há símbolos! Que não concitam o sétimo selo
Quer para morrer! Quer para nascer
Mas
“Do nó de ser ao ónus de crescer”
“Do olho da arte ao oásis do artesão”
Há o “p” de pedra
Que sangra & sua o “p” de pulso povoado
Tão-só para construir
pedra por pedra
pulso por pulso
palavra por palavra
Na ilha do ombro
O “p” da porta da pirâmide aberta...

⁵⁴ Espécie vegetal endêmica das ilhas da Macaronésia que apresenta grande longevidade e aspecto robusto, chegando a atingir quinze metros de altura. Em Cabo Verde é típica da ilha de São Nicolau.

⁵⁵ Formação montanhosa cujo recorte assemelha-se a um rosto voltado para o céu. Com 490 metros de altitude, localiza-se na Ilha de São Vicente em frente à cidade do Mindelo.

⁵⁶ É o ponto mais alto da Ilha de Santiago, fica próximo da cidade de Assomada.

⁵⁷ Festas populares da Ilha do Fogo que acontecem entre os dias 25 de abril e 1 de maio, são as mais conhecidas do Arquipélago e atraem pessoas de todas as ilhas e da diáspora. Consistem na realização de uma série de rituais que consistem nos preparativos da grande festa do dia 1 de maio, dia de São Filipe. O principal deles é o pilão, cujo som produz a percussão para os cânticos que acompanham a tarefa.

⁵⁸ Sucede a este poema *Górda-cabeça (II)*, escrito em crioulo.

sentido, observa-se, traduzida nas correspondências das letras de palavras-chave, o que Carmen Lúcia Tindó Secco denomina “simetria entre o trabalho estético e o compromisso social [...] força fonêmica da palavra, alimento de politização e de metapoesia” (SECCO, 1997, p. 45).

Na cerimônia de boas-vindas e boa-sorte ao livro, fica registrado o desejo de perdurar, percurtir:

Tão-só! pela emoção
 impulso & tumulto
 De ser o “p” do parto que perdura
 Entre umbigos secantes
 Que ampliam
 semanas & séculos
 De percurso & percussão
 E pelo deserto

O referido poema aponta para um movimento de resgate e reafirmação da identidade cabo-verdiana, por meio da reafirmação da cultura. Segundo Avani Souza Silva:

A festa de “Guarda-Cabeça” é mencionada no poema de mesmo nome, com a confiança de que ninguém vai morrer antes e depois do sétimo selo (FORTES, 2010, p. 261). Recorrer à própria identidade, no sentido de reafirmá-la, é uma forma de resistência à cultura do outro, como nos lembra Stuart Hall (HALL, 2006). Nesse sentido, ao resgatar os elementos identitários, tornando-os sua matéria literária, o poeta está afirmando a cultura e a identidade caboverdianas em um movimento de reafirmação identitária, de defesa de sua cultura frente às outras culturas que interagem nos mundos culturais (SILVA, 2012, p. 176).

Embora refiram-se também ao nascimento da Pátria e, desse modo, de uma cultura autônoma e insubmissa aos influxos de uma economia cada vez mais globalizada, os versos deixam aflorar a voz do poeta “tão-só” no deserto da página, impelido e guiado pela emoção, impulso e tumulto da escrita, como se fosse ele próprio um recém-nascido da palavra, um dos umbigos secantes.

Pode-se afirmar, retomando Julio Cortázar, que o poeta, ao encerrar a obra, se guiou pelo fato de que:

[...] cantar um objeto (um ‘tema’) equivale a apropriar-se da essência dele; que só seria possível ir em direção a outra coisa e ingressar nela por via da celebração. O que um conceito conota e denota é, na esfera poética o que o poeta *celebra e explica liricamente*. Cantar a coisa [...] é unir-se, no ato poético, a qualidades essas que o homem, descobridor maravilhado, anseia atingir e ser na fusão do poema, que o amalgama ao objeto cantado, cedendo-lhe a entidade deste e enriquecendo-o (CORTAZAR, 1993, p. 98).

O poeta celebra e representa liricamente sua ilha e seu país. E o poema, nesse sentido, apresenta-se aos leitores com a pátria recém-nascida nos braços. Com isso, o poema-fecho do livro recupera a dicção utópica, pois retoma a imagem da criança que detém o futuro. Deixa, portanto, entreaberta a última página, voltando o olhar sempre para frente.

3.2. A escrita agonística: a poesia de Arménio Vieira

*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 (2011, p. 52)

Na tríade estabelecida para a comparação no âmbito desta tese, que abarca três poetas representativos da poesia cabo-verdiana contemporânea, a obra de Arménio Vieira afasta-se gradativamente dos motivos locais e sociais, recolhendo-se na intimidade de uma poética densa e introspectiva que revela não apenas o labor do escritor, mas também o vigor do leitor que é.

Dessa forma, a dicção engajada dos primeiros poemas cede lugar ao compromisso com a palavra, com aquilo que Blanchot denomina “solidão da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 12), cuja ressonância se faz sentir principalmente nos livros **O**

Brumário (2013a), **Derivações do Brumário** (2013b) e **Sequelas do Brumário** (2014), foco desta análise, e no livro mais recente, **Fantasma e fantasias do Brumário** (2015).

A poesia de Arménio, no referido compromisso com a palavra, parece desenhar um movimento de recusa da sociedade de consumo que submete todos os setores à lógica do lucro. Nesse sentido, o eixo político-participante das primeiras publicações (que não desprezavam a preocupação estética) assume, ao silenciar as questões sociais e dar vazão a uma verve metalinguística, outro tipo de participação, como assevera Rancière, marcada pelo “dissenso estético” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

3.2.1. Reinventando textos, com um zelo igual, senão maior...

A começar pelos títulos, os livros de Arménio Vieira, tomados como *corpus* da pesquisa empreendida no âmbito da tese, sugerem uma série ou uma continuidade que indica ainda certa unidade temática. “Prólogo” e “Prolegómeno”, dois textos iniciais, repetem-se nos livros **O Brumário** e **Derivações do Brumário**. O “Prólogo” constitui uma espécie de explicação para os livros subsequentes:

Este livro foi concebido pensando no seguinte:
 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
 dispor. Se em vez da lança escolhesse a pluma.
 Se em vez dos ásperos plainos da Mancha
 se aventurasse por lisas folhas de papel.
 se em vez dos gigantes e leões
 arrostasse as árduas consoantes e vogais.
 Por último, antecipando Borges,
 deixasse, à guisa de epitáfio:
 construí uma biblioteca,
 reinventando textos, com um zelo igual,
 senão maior, que o de quem os inventou.

(VIEIRA, 2013a;b, p. 8)

Por definição, o prólogo entendido como tipo específico de texto, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, “age como motivação de leitura, despertando expectativas e sugerindo estratégias de decodificação” (REIS; LOPES, 2011, p. 343). Nesse sentido, no poema de Arménio Vieira, destaca-se o dialogismo que se estabelece com o cânone da literatura ocidental moderna: Cervantes, Joyce, Beckett, Borges, alguns dos autores cuja referência torna-se recorrente ao longo dos demais poemas.

O texto de abertura dos livros **O Brumário** e **Derivações do Brumário** ainda se propõe como um jogo de adivinhação, pois instaura uma hipótese para a qual não há confirmação. Divisa-se nos versos uma tentativa de apreender o silêncio, o não dito das outras obras com as quais o poeta dialoga ou ainda de abarcar todas as possibilidades de composição das obras já escritas e da sua própria.

Sobressai no “Prólogo” uma força que equipara a leitura à paixão e, portanto, aponta para o desejo presente em todo ato de ler, desencadeador de um impulso para além da própria leitura/decodificação. Segundo Roland Barthes:

[...], a leitura é condutora do desejo de escrever. [...]. Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, 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 sentido da leitura como estímulo do desejo de escrever parece captado pelos versos do “Prólogo”, ao substituir o foco da paixão de D. Quixote, a senhora de Toboso, por textos, as cantigas de amor. Tal percepção intensifica-se pela sugestão de transformação da narrativa aventureira do Quixote por/em uma aventura da e na palavra:

Se em vez da lança escolhesse a pluma.
Se em vez dos ásperos plainos da Mancha
se aventurasse por lisas folhas de papel.
se em vez dos gigantes e leões

arrostasse as árduas consoantes e vogais.

(VIEIRA, 2013a; b, p. 8)

Ocorre a substituição de afetos, espaços, armas e peripécias da personagem por folhas de papel, pela pena e, conseqüentemente, por palavras, “consoantes e vogais”; ou seja, dá-se o deslocamento do desejo.

Ao enumerar, ao lado dos elementos ficcionais, autores como Joyce, Beckett e Borges, aos quais as ações de D. Quixote são comparadas, propõe-se, como o faz o próprio Cervantes ao retratar os desvarios de sua personagem, a fluidificação das fronteiras entre a realidade e a ficção (“Se em vez do rude Sancho, tomasse por secretário/um jovem escritor, tal como Joyce, que teve Beckett ao/dispor”). De maneira que Joyce, Beckett e Borges tornam-se tão ficcionais como o Quixote e/ou este se torna tão vivo/humano quanto aqueles autores o foram outrora. Portanto, percebe-se um duplo movimento de interpenetração entre realidade e ficção no qual não há hierarquia, mas fusão dos planos, como fica patente em:

Por último, antecipando Borges,
deixasse, à guisa de epitáfio:
construí uma biblioteca,
reinventando textos, com um zelo igual,
senão maior, que o de quem os inventou.

(VIEIRA, 2013a; b, p. 8)

Ao remeter a textos já escritos, o poeta não se propõe a representar uma realidade objetiva, exterior, ao contrário, ocupa-se da representação da própria literatura ao reescrever os textos, numa espécie de jogo de espelhos, tal qual realiza Borges por meio da célebre personagem Pierre Menard, que também se dedicou à escrita do Quixote.

A coexistência de vozes de origens diversas em diálogo com os versos de Arménio Vieira é recorrente nos livros do autor, e tal diálogo, por vezes, apresenta-se atravessado pela ironia, no sentido que Linda Hutcheon a compreende, como uma postura de reavaliação crítica da “suposta” ruptura do modernismo com a história (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Parece ser possível, nessa senda de leitura, identificar um diálogo que se estabelece da maneira como aponta Emerson da Cruz Inácio ao analisar a obra do poeta português Al Berto, a partir do conceito de influência de Harold Bloom:

[Ao citar direta ou indiretamente outros autores, o poeta] promove a desleitura da influência que todos [...] têm sobre si ao naturalizá-los, transformando-os em temas e personagens de seus poemas, diminuindo assim a força que teriam enquanto “modelos”. Ao transformá-los em objetos de sua poesia, submete-os a sua manipulação como poeta, ao mesmo tempo em que toma para si aquilo que estes poetas lhe trouxeram, revisando os paradigmas poéticos de forma a adaptá-los a sua realidade poética (INÁCIO, 2006, p. 153).

O sujeito lírico apresenta-se, portanto, multifacetado e as referências do escritor podem funcionar como pistas ou chaves de leitura; retomando as palavras de Emerson da Cruz Inácio, tal recurso “faz com que se tenha hoje a dimensão adequada de sua poesia, justamente pelo valor que estas influências representaram para sua formação como poeta” (2006, p. 153).

Desse modo, o eu-poemático coloca-se ora como leitor, ora como autor, como destaca Antoine Compagnon: “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita” (COMPAGNON, 2007, p. 41). Nesse sentido, como as personagens do poema “Um sonho”⁵⁹, de Hermann Hesse, ocupa a um só

⁵⁹ “Tomei de um livro e li:/Último passo para se encontrar/A quadratura do círculo./Este livro, pensei. levo comigo! [...]E comecei a pressentir,/O que cada livro que eu pegava/Vinha comprovar:/Nessa sala se achava a biblioteca/Do Paraíso; todas as perguntas/Que jamais me atormentaram,/Toda a sede de conhecimento/Que me havia queimado,/Encontrava ali sua resposta,/E toda a fome o pão do espírito./Porque por onde quer que eu lançasse/Um rápido olhar a um volume,/Encontrava nele um título/Cheio de promessas; havia ali resposta/Para todas as necessidades,[...]/E quando, deslumbrado por esse espetáculo,/ Virei o rosto para repousar os olhos,/Vi que não era ali o único visitante./ Na sala estava um ancião fitando os livros,/Talvez o arquivista, que eu via ocupado/Seramente em seu trabalho, Dedicado inteiramente aos livros, e fui presa/ Da curiosidade de saber/De que espécie e que sentido tinha a ocupação/ A que se dedicava com fervor o velho./ E vi o ancião, com engelhada e branda mão,/Tomou de um livro leu/O que estava escrito na lombada,/Sussurrou com lábios pálidos o título/–Um título de entusiasmar, prometededor/De horas preciosas de leitura!–/Apagou-o com os dedos, levemente,/Escreveu sorrindo um novo título,/Completamente diferente, e em seguida/Continuou a andar, tomando aqui um livro,/E um outro acolá, o título apagando,/E escrevendo outro em seu lugar./[...] Sobre meu ombro eu senti uma mão,/Ergui os olhos e vi ao meu lado/O aplicado macróbio; ergui-me. A sorrir,/Ele pegou meu livro, enquanto um calafrio/Percorria-me, e qual esponja, seu dedo/Foi borrando o título; sobre o couro limpo/Escreveu novo título, questões e promessas,/E desenhando cuidadosamente as letras/Uma a uma, sua pena deu/A velhas questões as mais modernas refrações./Em seguida levou em silêncio livro e pena” (HESSE, 2007, p. 561-565, e-book, lido em ecrã 9,7”).

tempo a função tanto daquele que percorre ávido as estantes da “biblioteca do Paraíso” quanto do arquivista que apaga e reescreve os títulos das lombadas dos livros, dando “a velhas questões as mais modernas refrações” (HESSE, 2007, p. 565; *e-book*).

A expressão condicional “se em vez de”, cinco vezes reiterada nos versos do “Prólogo”, que se repete nos livros **O Brumário** (2013a) e **Derivações do Brumário** (2013b), pode equivaler ao movimento do arquivista de Hesse ao apagar os títulos para reescrevê-los. Entretanto, se por um lado tal expressão impulsiona a imaginação para frente e recompõe a história, também promove o movimento contrário para trás ou para o fundo, pois aduz ao conceito de palimpsesto, processo de reutilização pelo apagamento e reaproveitamento de pergaminhos, cujas marcas do texto anterior não desapareciam por completo sob a nova escrita. Tal imagem é citada também por Borges, em **Pierre Menard o autor do Quixote**⁶⁰ e foi apropriada por Gerard Genette (2010) para o estudo das relações intertextuais.

Isso remete a certa genealogia dos próprios textos, uma vez que indica, com frequência, claramente suas referências. Entretanto, mais do que apontar para as referências, tal procedimento indica a percepção do caráter labiríntico e interminável da escrita literária, cuja leitura sempre convoca e remete a outros textos.

O referido caráter desejante da leitura, apontado por Barthes, revela-se também no erotismo do poema “Soletrar com os dedos”:

Soletrar com os dedos
É?

Passar somente
A mão
Pelo corpo
De quem se quer?

Dedilhar
O piano
Como quem
Desconhece as notas?

Ignorar
A trama

⁶⁰ “Refleti que é lícito ver no *Quixote* ‘final’ uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir-se os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da ‘prévia’ escrita de nosso amigo” (BORGES, 1998, p. 58).

Que um livro
Tece
E, mesmo assim,
Aceder à página?

Afagar
O sexo
Sem saber
Se dói
Ou não
Um simples
Beijo?

Talvez soletrre
O tempo
Quem
O sente.

No entanto
Como ler
O que foge
Ao pensamento?

(VIEIRA, 2013a, p. 117-118)

Nesses versos, a leitura esboça-se soletrada, vagarosa, como o ato de amor, envolto(a) em dúvidas que o corpo do texto materializa nas sucessivas interrogações. Assim, “o corpo que se quer” pode aludir à materialização do texto na página, ao livro e/ou ao corpo do outro e, como este, constitui-se como um mistério, um enigma cuja decifração depende de outros sentidos além da visão: a audição das letras ditas sucessivamente até formar a palavra e/ou o tato que descobre a aspereza ou suavidade de cada página, de cada pedaço, parte ou reentrância do corpo que se explora.

O tempo faz-se presente pela própria referência ao verbo “soletrar”, cuja ação indica a leitura lenta, por partes, de maneira que o ato de ler inaugura um tempo sentido “que foge ao pensamento” e é experimentado com prazer; nas palavras de Roland Barthes: “A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê). [...] Na leitura todas as emoções do corpo estão presentes misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia” (BARTHES, 2004, p. 33).

Se o primeiro texto, “Prólogo”, pelo teor aponta para a atividade leitora do autor – que, como o poema acima sugere, a percebe como um móbil para a própria escrita –, o texto intitulado “Prolegómeno”, por sua vez, funciona como uma nota

autoral, fornecendo importante ressalva a respeito do contexto em que surgem os poemas:

Prolegómeno

Dado que a bruma, rija e seca como a língua de cachorro em dia de suão, é quem do alto, sobre o mar, nos vai fiando, qual se fôssemos triste e ressequida lã numa roca que parece não ter fim, é bom que um livro que ora nasce de tal secura algum registro faça, sem clamor, ao de leve.

(VIEIRA, 2013a; b, p. 9)

Pelos dados geográficos já explorados a respeito das ilhas de Cabo Verde, sabe-se que a região está sob o impacto do vento que sopra do deserto do Saara do norte da África, a que chamam Suão ou Lestada, responsável por levar a poeira do deserto às ilhas, causando a bruma seca, fenômeno descrito como um manto de nevoeiro que passa por elas com consequências para a saúde e, inclusive, para a aviação.

Desse modo, “de leve”, o autor dá indicações de um contexto específico: Cabo Verde e seus condicionalismos: a bruma, a secura, o mar. O eu lírico define-se como “triste e ressequida lã numa roca que parece não ter fim” e o próprio livro nasce “de tal secura”, não podendo furtar-se a ela (“é bom que um livro que ora nasce de tal secura algum registro faça”). A bruma atravessa, portanto, os livros ao marcá-los por meio dos títulos e do estilo.

Outros elementos juntam-se ao breve texto explicativo e revelam ainda mais sobre os demais poemas. Equiparar-se ao movimento infindo da roca equivale a convocar para as páginas o destino, todas as Parcas e suas funções ao fiar: “Láquesis (o passado), Cloto (o presente) e Átropos (o futuro). [...] Elas regulam a vida de todo ser vivo com o auxílio de um fio que a primeira fia, a outra enrola e a terceira corta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 455). Invoca-se, com isso, o grande tema dos livros de Arménio Vieira: o tempo (a vida e a morte).

A referência ao contexto local específico dissipa-se como a bruma, para permanecer pulverizada apenas em algumas dedicatórias a autores cabo-verdianos e a alguns termos e situações que permitem identificar elementos ligados a tal

contexto. Nos quatro livros que compõem a série dos **Brumários**, as seguintes referências a Cabo Verde podem ser identificadas:

a) **N'O Brumário**, três poemas podem ser considerados como alusivos a Cabo Verde, sendo que "Mar do desassossego" (p. 98) admite a ambiguidade, uma vez que tanto pode referir-se aos versos de Jorge Barbosa ("O desassossego do Mar"), quanto ao **Poema do desassossego**, livro de Fernando Pessoa, um dos autores mais convocados para os versos de Arménio Vieira.

b) No livro **Derivações do Brumário**, aparecem sete poemas que fazem alguma menção a personagens, autores, personalidades históricas ou situações que podem ser identificadas como cabo-verdianas.

c) No terceiro livro da série, **Sequelas do Brumário**, há apenas um poema que alude ao contexto específico (a seca que assolou o arquipélago nos anos 1940).

d) Em **Fantasmas e fantasias do Brumário**, aparecem treze poemas (de 135) que mencionam algum elemento referente a Cabo Verde.

Mesmo com as referências diretas ao país, com frequência estas tornam-se apenas pretexto para ensejar reflexão mais ampla a respeito de questões diversas. Dessa forma, a temática se estabelece no universal, naquilo que toca a existência de todos os seres. A secura, inicialmente climática, será característica da linguagem manifesta tanto na escolha do vocabulário quanto nas múltiplas referências para as quais a leitura assume, aos poucos, o caráter de decifração, instigado pela constante referência ao jogo. Entretanto, conforme assevera Simone Caputo Gomes:

[...] 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 [...]. Embora na obra sobressaíam as 'lições' ou aulas magnas de arte poética, em que Arménio Vieira 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).

Arménio Vieira aciona diversos autores que se tornam personagens e adquirem certa força metafórica, uma vez que se ligam à forma como o próprio poeta compreende a literatura.

O poema "Ser Poeta", do livro **O Brumário**, pode fornecer mais elementos a esse respeito:

Ser poeta

Sem descuidar do tempo
Que os ponteiros gastam
Entre a débil consoante
(Pela qual o navio
Se faz ao mar)
E a exausta vogal
Com que termina
A viagem
Me dou ao ofício
De escrever poesia

Qual se a aranha
Alheia ao móbil
Que faz tecer
Em vez da presa
Buscasse o verso
Porventura a rosa
Acaso o número
Que tal nome oculta

(VIEIRA, 2013a, p. 91)

O tempo está no horizonte do ato de criação e o poema, como uma ampulheta, parece quantificá-lo a cada letra “entre a débil consoante” e “a exausta vogal”, ressaltando o caráter irrefreável dos ponteiros/areia. Assim, estabelece-se de maneira sutil a analogia entre a escrita e a vida equiparadas na imagem do navio, que, ao se “fazer ao mar”, metaforiza tanto a emergência do poema na página quanto o nascimento do ser para a vida. Dessa forma, também se divisa nos versos a morte, o fim da viagem numa exausta vogal. O ofício de escrever poesia preenche esse espaço entre a primeira consoante e a última vogal (“**Ser** [...] “oculta”) e se incorpora ao eu lírico como um instinto de sobrevivência, como a aranha ao tecer sua teia. Simone Caputo Gomes (2011, p. 46) alude a um processo de metamorfose do poeta em aranha.

Contudo, o alimento não é o móbil principal, mas a busca de um conhecimento que vai além do nome. “O número/que tal nome oculta” de maneira enigmática pode apontar para os conhecimentos milenares cabalísticos da Guimátria (ou Guemátria), método hermenêutico da Torá que atribui a cada letra do alfabeto hebraico um número, cuja soma revela o valor numérico de uma palavra, estabelecendo correspondências simbólicas entre palavras; e também pode indicar a fascinante Sequência de Fibonacci (que demonstra a repetição de padrões de formas em proporções perfeitas) representada numericamente pela fração 1,6180339887... que pode ser observada, por exemplo, na disposição das pétalas de uma rosa ou na forma circular das teias de certas espécies de aranha.

Logo, expressa-se nos versos um sentido de mistério que parece central para diversas indagações do poeta. Este sentido ecoa para além da última palavra do poema (oculta), devolvendo ao leitor o desconhecido. Blanchot indaga a respeito da relação entre a literatura e o mistério, expressando-se da seguinte forma:

[...] por definição, não se pode mostrar o mistério; ora, não há literatura sem acompanhamento do mistério; de que modo abrir um caminho pela literatura e pela linguagem, para o que ronda a linguagem e habita a literatura? A resposta é uma fórmula matemática (BLANCHOT, 2011, p. 61).

Parece ser esta certa consciência da impossibilidade de expressar o mistério que fascina e motiva o poeta. O poema sem título, transcrito abaixo, reitera tal fascinação do poeta pelo mistério das coisas e, aparentemente, na falta da palavra exata, recorre ao número áureo ou Sequência de Fibonacci:

1,618033987
Que raio ou furacão
Me trouxe este rol
D'algarismos?

Por que desígnio
Tal número
Penetrou minhas persianas?

Quem sabe se tal série
 Que uma vírgula separa
 É o mágico número dos alquimistas
 Porventura a cifra divina?
 Ou se foi por via dela
 Que Satã criou um mundo
 Paralelo a este
 Acaso o incerto Inferno
 Quiçá o almejado Céu?

Será ela a chave
 Pela qual o Poeta
 Acede aos grandes livros
 Escrevendo-os todos
 Como se ninguém
 Os houvesse escrito?

Qual se Deus
 Empunhasse a pena
 E por tal número ou signo
 Começasse a criar um mundo
 Acaso o mesmo onde Ele gerou
 Adão e o condenou

Porém, que de retorno
 Trouxesse o virginal instante
 De um rotundo Nada
 Pelo qual Ele se livrasse
 Do tremendo peso
 De haver escrito tudo
 De ter que ler a Si Mesmo

(VIEIRA, 2013a, p. 94-95)

A razão áurea abre o poema como elemento de inquietação que desencadeia a série de questionamentos a respeito da criação e do sentido do mistério. A chamada divina proporção tem sido utilizada nas artes para criar formas de grande harmonia estética, como indicam os versos da quarta estrofe, mesmo que pontuados pela interrogação. O poeta busca, fascinado, a chave para a criação absoluta, a alquimia da poesia, sem um antes ou depois.

Entretanto, o número misterioso também proporciona um momento de inversão ao levantar a hipótese de um Satã igualmente criador, inclusive do paraíso, não somente do inferno. Veja-se que tais “mundos paralelos”, na concepção do poeta, só podem ter sido criados pelo Diabo, agente desestabilizador da tranquilidade humana. A Deus, cabe a criação desse mundo e do homem, Adão, condenado pelo criador desde o nascimento. Tal aproximação e reversibilidade entre

o princípio positivo (tradicionalmente identificado em Deus) e o negativo (atribuído ao Diabo) ressalta a ambivalência de tudo o que existe, incluindo-se aí a própria palavra e a poesia.

As últimas estrofes do poema ligam-se à percepção da literatura em sua autonomia, uma vez que a condenação de Adão se dá pela expulsão do paraíso assim como o autor é expulso da própria obra ao terminá-la, como indicam os versos finais do segundo texto⁶¹ do livro **Sequelas do Brumário**:

Um punhado de textos, não mais do que isso, os quais
eu tinha já destinado à fogueira (acautelando-me de virem
a ter uma edição póstuma, alheia à minha vontade), um
punhado de textos, dizia eu, pediram-me que os revisse, e,
caso o fizesse, que os editasse. Concordei.
Mas não sei se acrescentam algum *lemnisco* aos dois
volumes recentemente lançados, se é que a estes se atribuiu
alguma láurea. Posto isto, só me resta despedir-me.
Doravante o livro é teu. Serás tu a medi-lo.

(VIEIRA, 2014, p. 9)

Despedir-se à abertura do livro equivale a ausentar-se para dar lugar à obra e espaço ao leitor. Desse modo, os versos parecem entrar em consonância com a concepção teórica de Maurice Blanchot sobre a impossibilidade que condena o autor a jamais ler a própria obra:

O abrupto *Noli me legere* faz surgir, onde não existe ainda senão um livro, já o horizonte de uma outra potência, de uma força diversa. Experiência fugidia, ainda que imediata. Não é a força de uma interdição, é – através do jogo e do sentido das palavras – a afirmação insistente, rude e pungente, de que o que aí está, na presença global de um texto definitivo, todavia se recusa, é o vazio rude e mordente da recusa; ou então exclui com a autoridade da indiferença, aquele que, tendo-o escrito, quer ainda reavê-lo de novo pela leitura. A impossibilidade de ler é essa descoberta de que agora, no espaço aberto pela criação, já não há mais lugar para a criação – e, para o escritor, nenhuma possibilidade senão a de escrever sempre (BLANCHOT, 1987, p. 14).

⁶¹O referido texto aparece disposto antes das epígrafes e do sumário do livro, portanto torna-se difícil defini-lo como um poema. Contudo, no conjunto da obra do autor, é lícito afirmar que o caráter criativo e lúdico excede os limites tradicionais dos poemas.

O caráter interminável da escrita, que remete sempre aos processos de leitura, escrita e reescrita, pode ser expresso nos moldes da sequência infinita de retângulos áureos, cujos cantos unidos por um arco formam uma espiral, a forma de um furacão: “1,618033987/Que raio ou furacão/Me trouxe este rol/D’algarismos?” Outros poemas reafirmam tal aspecto em versos como “Morrer/E voltar a nascer/Batendo sempre/A pedra/E o poema/Até que finde/O que não tem fim” ou “Escrever/O poema/Que é/Um só/E jamais acaba” (VIEIRA, 2013a, p. 121-122). Percebe-se, com isso, a captação do infinito pela menção ao ciclo de morte e renascimento da palavra que, capturada pelo poeta, é sempre provisória e está sempre em expansão.

O poema "Há que lidar com os gerúndios e advérbios de modo", do livro **Derivações do Brumário** (2013b), parece esboçar a poética de Arménio Vieira de maneira leve e humorística:

Há que lidar com o gerúndio e os advérbios de modo.
Cuidado, os adjetivos, mais que o cigarro, podem tramar-te.
Atenção à dissonâncias e rimas de pataco e vintém,
controla-te.
No entanto, ruídos existem que não violam o texto.
A retórica é como certos venenos. Pela dose é que ela se torna excelente ou má.
Louva os modernos, venera os antigos.
Caso tos sirvam à mesa, mastiga Pessoa e bebe Camões.
As palavras são como as cores e as notas, não se dividem
em feias e giras, em plebeias e fidalgas.
São relativos os nomes e verbos.
Como Leonardo, há que buscar o áureo equilíbrio.
Como Flaubert, revê trinta vezes o parágrafo e a página.
A cadência não é uma besta de sete cabeças, é somente um fôlego
que habita tuas entranhas.
Porra, que isto não serve de nada, caso não tenhas dentro
de ti a forja e o martelo com que o bardo malha o poema.
“Porra, não sou poeta nem nada, se não prendo o
boi pelos cornos e lhe parto a cerviz”, dizia o jovem
Nietzsche, ecoando uma voz que o incitava a ser grande.
Não acredites. A frase é minha do princípio ao fim.

(VIEIRA, 2013b, p. 81)

Se por um lado, ao lançar mão das múltiplas referências ao jogo, o poeta alude ao papel do acaso na criação, por outro, embora com certa ironia, revela, nos versos acima, o controle que almeja ter sobre as palavras. Contudo, não desconsidera os possíveis ruídos que se infiltram no texto. Aqui também há referência ao equilíbrio como elemento necessário à composição, que se faz com trabalho e não com ideias, como corroboram as expressões “isso não serve de nada, caso não tenhas dentro/de ti a forja e o martelo com que o bardo malha o poema” ou “não sou poeta nem nada, se não prendo o boi pelos cornos e lhe parto a cerviz”.

O recurso ao argumento de autoridade, ao citar Nietzsche, abre espaço para o jogo, pois a advertência “não acredite”, no último verso, parece colocar todos preceitos dos versos anteriores sob suspeita. Desponta aqui um elemento recorrente na literatura de Arménio Vieira, a ironia. Conforme afirmação de Érica Antunes Pereira e Priscila Genelhú:

Arménio parece estar sempre a zombar, ironizar e subverter os temas, não apenas da antiguidade grega, como de crenças e religiões atuais, suas histórias e verdades absolutas mais parecidas com mitos do que com realidades críveis (PEREIRA; GENELHÚ, 2013, p. 76).

Parece haver, portanto, uma voz que soa sob os versos do autor, repetindo “não acredite”, jogando e colocando em causa as verdades que eventualmente possam nortear as crenças do leitor.

Além disso, a imagem da tourada (“se não prendo o boi pelos cornos e lhe parto a cerviz”), como metáfora do embate com a palavra, faz alusão, via tauromaquia, às obras de Lobo Antunes, sobretudo **Que cavalos são aqueles sobre o mar?**, título que também nomeia um poema de Arménio Vieira do livro **O Brumário**, página 144, sugerindo que “o poema é algo para ser construído, domando-o” (PEREIRA; GENELHÚ, 2013, p. 81), como também acredita outro interlocutor de Vieira, o poeta brasileiro João Cabral de

Melo Neto⁶².

Nesse sentido, o embate com a palavra explicitado nos versos pode sugerir ainda a busca de uma voz própria e revela a relação daquele que escreve com a tradição que veio antes dele:

Louva os modernos, venera os antigos.
Caso tos sirvam à mesa, mastiga Pessoa e bebe Camões.
As palavras são como as cores e as notas, não se dividem
em feias e giras, em plebeias e fidalgas.

(VIEIRA, 2013b, p. 81)

Os versos jogam com a possibilidade de identificar mais de uma voz no poema. Além das referências explícitas, pode-se identificar outras semelhanças como, por exemplo, com os poemas "Profissão de fé", de Olavo Bilac, "Procura da Poesia", de Carlos Drummond de Andrade, "Motivo", de Cecília Meireles e inúmeros títulos de João Cabral de Melo Neto, cujos focos recaem no ofício do escritor e tematizam a própria feitura do poema.

Exemplifica-se, desse modo, um aspecto do poema contemporâneo que não se pauta por regras de composição, mas apropria-se de elementos díspares e variados para atender ao desejo expressivo de seu autor. Nesse sentido, incorporam-se ao poema múltiplos símbolos e códigos, bem como fontes diversas que não precisam necessariamente ser mencionadas.

A menção do código numérico, da proporção áurea, de outros autores e o diálogo com outras áreas do conhecimento apontam para a exploração dos limites

⁶²Entre outros poemas de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 134) que se ocupam da tauromaquia citamos, para exemplificar, as estrofes finais do poema "Alguns Toureiros":

[...] sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

da linguagem poética que se abre para outras possibilidades expressivas, multidirecionadas, como aponta Agustín Fernández Mallo:

A pós-poesia não se manifesta contra a poesia do passado; é uma grande ingenuidade, e por certo inútil, querer desfazer-se do inevitável. Pelo contrário, se serve dela quando procede, negando um estilo próprio, negando uma impermeabilidade a qualquer estilo. Toma de ambos os sistemas poéticos o que lhe convém, sempre a partir de um lugar exterior a eles, e adiciona componentes propriamente contemporâneos. Como um vetor multiplamente orientado que disparasse em um ângulo sólido de 360 graus, não contém uma tradição mitificada (modelo Colesterol), mas a tradição é exterior a ela (modelo Fotossíntese), e a utiliza ou não segundo lhe convenha a fim de criar seu pastiche, pastiche que não é unicamente uma mera intertextualidade, mas uma atitude que resulta na negação daquela crença moderna pela qual todo o atual agrega valor substancial ao precedente (daí nosso apropriação e fusão no presente de objetos poéticos de todas as épocas e tendências), e vice-versa, na negação de que todo o antigo, a tradição, agrega um valor substancial ao atual (daí nosso afastamento “do arcaico” como valor *per se*)⁶³ (MALLO, 2009, p. 67, tradução livre).

Portanto, para o poeta contemporâneo, o mundo todo parece constituir-se num grande expositor de elementos que podem compor o poema: textos, imagens, filmes, notícias, artigos científicos, tudo pode ser apropriado e incorporado nos versos. Nesse sentido, “As palavras são como as cores e as notas, não se dividem em feias e giras, em plebeias e fidalgas” (VIEIRA, 2013b, p. 81), valem por si mesmas, pelo efeito que produzem ou pelos sentidos que escondem. Tal postura revela ainda o pragmatismo do poeta no trato com a linguagem que, segundo Mallo, constitui outro traço da pós-poesia.

⁶³No original: La postpoesía no se manifiesta en contra de la poesía del pasado; es de una gran ingenuidad, y por descontado inútil, pretender deshacerse lo inevitable. Por lo contrario, se sirve de ella cuando procede, negando un estilo propio, negando una impermeabilidad a cualquier estilo. Toma de ambos sistemas poéticos lo que le conviene, siempre desde un lugar exterior a ellos, y añade componentes propiamente contemporáneos. Como un vector multiplamente orientado que disparase en un ángulo sólido de 360 grados, no lleva una tradición dentro mitificada (modelo Colesterol), sino que la tradición es exterior a ella (modelo Fotosíntesis), y la utiliza o no según convenga a fin de crear su pastiche, pastiche que no es únicamente una mera intertextualidad, sino una actitud que da como resultado la negación daquela creencia moderna por la todo lo actual agrega un valor sustancial a lo precedente (de ahí nuestro apropiacionismo y fundición en el presente de objetos poéticos de todas las épocas y tendencias), y viceversa, la negación de que todo lo antiguo, la tradición, agrega un valor sustancial a lo actual (de ahí nuestro alejamiento de “lo arcaico” como un valor *per se*) (MALLO, 2009, p. 67).

Sob esse aspecto, o livro **Sequelas do Brumário** aprofunda a radicalidade da experiência poética, uma vez que cada verso parece se configurar como um dos múltiplos vetores apontados por Mallo, que se expandem em todas as direções.

Assim, a referência a Borges (ele próprio marcado pela multiplicidade) transmuta-se em menções a outros autores, obras e personagens como: Dante, Beatriz, Goethe, Fausto, Joyce, Mallarmé, o Velho Testamento (e todas as suas histórias), Virgínia Woolf, Shakespeare, Macbeth, Cristo, Freud, Maiakovsky, Patrick Süskind, Jean-Batiste Grenouille, Otto Rahn, Baudelaire, Rimbaud, Saint-Exupéry, Lewis Carroll, Alice, Whitman, Platão, Pitágoras, Tolstoi, Wagner, Rembrandt, Hegel, entre outros. Optou-se pela enumeração caótica, uma vez que o próprio autor parece não fazer questão de distinguir as criaturas dos criadores, tomando-os todos como elementos linguísticos na composição dos versos.

Todos os autores e personagens convocados para os versos de Arménio Vieira atuam com a força da citação da maneira como a compreende Antoine Compagnon:

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (COMPAGNON, 2007, p. 29)

Com isso, a partir da perspectiva de Compagnon, outro elemento caro ao poeta cabo-verdiano fica evidenciado: o jogo.

3.2.2. Enxadrismo com contas de vidro: lances de um contrajogo

Como já se enfatizou em mais de um momento da análise, a referência ao jogo figura como um aspecto significativo, de modo geral, na obra de Arménio Vieira, e, em específico nos livros, **O Brumário**, **Derivações do Brumário**, **Sequelas do Brumário**, **Fantasmas e fantasias do Brumário**, seja como tema, seja como

técnica. Assim, um dos motes centrais do livro **Sequelas do Brumário** foi tomado como título desse segmento da análise, a fim de ressaltar o papel do jogo na composição dos versos do autor.

Os títulos dessa série de livros parecem compor um campo de jogo com o leitor, remetendo-o ao **O 18 Brumário de Luís 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 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.

O conceito de jogo tem sido motivo de inúmeras discussões teóricas para apreender sua complexidade, que abarca tanto aspectos lúdicos como filosóficos, culturais e antropológicos. Segundo Johan Huizinga (2000), o aspecto lúdico é o principal elemento caracterizador do jogo e permeia diversas atividades humanas, dentre as quais a cultura, a linguagem e a poesia, de modo que:

[...] as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo, designá-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 à vida, o homem cria um outro mundo, poético, ao lado do da natureza (HUIZINGA, 2000, p. 7, *e-book*).

Portanto, tamanha afinidade entre jogo e linguagem destaca também a proximidade entre a literatura/a poesia e a ideia de jogo. A forma como Arménio Vieira lança mão de suas referências literárias de maneira explícita nos versos assemelha-se à forma como um jogador dispõe as peças num tabuleiro. Por outro lado, percebe-se uma acepção filosófica do jogo, cujo desenvolvimento ressalta o papel do acaso na vida humana, descortinando certo sentido do absurdo e, sobretudo, conforme assinala Gadamer, “o próprio modo de ser da obra de arte” (GADAMER, 1997, p. 174).

Desse modo, no que tange à literatura, Iser afirma que:

[...] os autores jogam com os leitores e o texto é o campo de jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo (ISER, 2002, p. 107).

Entretanto, na obra de Arménio Vieira, o “mundo existente” a que o poeta se refere e intervém é a própria linguagem em suas manifestações artísticas (cinema, música, literatura e pintura), filosóficas ou científicas, tomadas indistintamente como motes para a criação. Tal peculiaridade apenas aviva o caráter lúdico dos versos, uma vez que o jogo se caracteriza pela gratuidade, pela representação de si mesmo, que Huizinga define da seguinte forma:

Visto que não pertence à vida comum, ele [o jogo] se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe esse mecanismo. Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização (HUIZINGA, 2000, p. 10, *e-book*).

Com frequência, destaca-se a própria realização da poesia como finalidade do poema dobrado sobre si mesmo, evidenciando o jogo que se estabelece entre as palavras e o poeta e o constante tom metalinguístico que atravessa toda a poética do autor:

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)

O poema evidencia a mobilidade do jogo de bilhar e a instabilidade das palavras na página ao compará-las às bolas do jogo sob a égide do taco do poeta que as controla e direciona. Assim, o poeta equipara-se ao jogador, cuja vitória ou derrota depende da perícia no manuseio do taco e na ordenação das bolas na mesa. O taco, tal qual a vara de condão, tem o poder de animar os objetos, transformá-los e, nesse sentido, como afirmam Chevalier e Gheerbrant, a vara de condão equipara-se ao dedo de Deus: “basta tocar qualquer coisa, a fim de dar-lhe forma ou criá-la” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 930).

Insinua-se nos versos iniciais uma orquestração das bolas/palavras, um movimento de criação e ordenação carregado de uma forte sugestão de poder. Aquele que detém a vara de condão comanda o “carambolar” na mesa-página ou no campo de jogo. Entretanto, a imprevisibilidade imiscui-se no jogo e no poema e o caráter livre das palavras e da poesia envolvem o próprio jogador. Repitam-se os versos:

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)

A insubmissão das palavras no poema revela o caráter agonístico da escrita, que, segundo Huizinga, é um dos aspectos principais para se reconhecer a especificidade do que pode ser definido como jogo. Em outras palavras, segundo o

estudo clássico a respeito do jogo, o combate é um traço característico da atividade lúdica: “O jogo é um combate e o combate é um jogo” (HUIZINGA, 2000, p. 32, e-book).

Tal embate de forças entre o poeta e as palavras traduz-se nos dois momentos delimitados pela conjunção adversativa “mas”, que divide o poema, citado em dois blocos de quatro versos, equilibrando o momento da atuação do poeta sobre as palavras com o momento em que estas se rebelam e revelam sua face instável. Veja-se nos versos, transcritos novamente para fins de demonstração:

1. As palavras com que se tece um poema lembram as bolas
2. de um jogo de bilhar. E elas carambolam, se esquivando, se
3. juntando. E dançam, como se fossem bailarinas, seguindo
4. os passos de quem segura o taco e nele encontra sua vara
1. de condão. É o que parece, mas não é, porquanto no
2. interior das palavras mora uma gazela insubmissa, a que o
3. poeta se rende e presta culto, inda mais que um amante se
4. entregando aos caprichos da grande sedutora.

(VIEIRA, 2013b, p. 27, grifo nosso)

A sugestão de sentidos opostos pela estruturação do poema em dois segmentos iguais (se considerado o número de versos) parece iconizar uma propriedade do *Agôn*, classe de jogo proposta por Caillois⁶⁴, cuja principal característica é o combate, que visa criar condições equilibradas de disputa entre os jogadores. A divisão pelo sentido de adversidade não remete apenas à imagem do campo de jogo/combate; instala ainda a tensão entre o ser e o parecer. Aquele que parecia deter o poder vê-se confrontado por uma força contrária à sua vontade e rende-se; o jogador deixa de ser sujeito do jogo. Nas palavras de Gadamer:

[...] o sujeito do jogo não são os jogadores, porém o jogo, através dos que jogam, ganha representação. [...] Todo jogar é um ser-se jogado. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador (GADAMER, 1997, p. 176 e 181).

⁶⁴ O autor estabelece uma tipologia dos jogos que se tornou clássica, agrupando-os em quatro categorias: *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. Mais adiante na análise da obra de Arménio Vieira, abordar-se-á cada tipo, a partir da definição do antropólogo e sociólogo francês.

A “grande sedutora”, referida no poema, assume o papel preponderante; a poesia torna-se sujeito ao assenhorar-se do poeta. Dessa forma, os movimentos do poeta desenham-se como um contrajogo, seja no registro da palavra que insiste em lhe escapar, seja na interpelação ao leitor, revelando outro ponto de contato entre jogo e poesia. Conforme postula Huizinga:

O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma (HUIZINGA, 2000, p. 98. *e-book*).

Os poemas de Arménio Vieira, nesse sentido, desnudam a ordenação das palavras e organizam-se como enigmas, uma vez que, principalmente no livro **O Brumário**, a escrita dubitativa torna-se recorrente e, frequentemente, quando aparece, encerra os textos, perpetuando uma dúvida sem resposta. Vilma Galhego, parece corroborar tal leitura ao afirmar que:

O poeta, ao escrever, joga as peças no tabuleiro, e como no jogo, move as peças, sem pressa. Ganhar a partida significa vencer tantos obstáculos e é isso que interessa a Arménio Vieira: encontrar a forma de dizer, sem precisar recorrer a nenhum modelo; ao contrário, inaugura o seu “jogo” e 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 que compõem a nossa forma de organizar e viver planetariamente (GALHEGO, 2015, p. 197).

Do movimento das peças-palavras e do enfrentamento dos obstáculos, “os enguiços do poema” (VIEIRA, 2006, p. 28), para encetar um percurso original, resulta o poema, que, segundo Simone Caputo Gomes (2011, p. 51), tem como móvel o ágon, o embate com forças antagônicas. No poema “A flecha e a navalha” revela-se o contato com a filosofia, sob uma perspectiva enxadrística:

Queria tê-la, a navalha, porventura a mesma com que
 Occam rapou a barba ao Dialogista, rasurando assim o
 texto pelo qual as sílabas em coisas se tornavam.
 Queria tê-la, a navalha, com que Bacon, o Chanceler,
 decapitou o Silogista, o qual, como quem saca a lebre da
 cartola, provou que Sócrates morrera por ser grego e por ser
 homem (que não pela cicuta).
 Queria tê-la, a navalha, tal-qual a empunhou Bacon, o
 Doutor, sendo que 10 mais 5 foi a soma dos pregos, digo
 anos, com que a Igreja o cravou pelo porte de tal arma.
 Quem me dera tê-la, a navalha, e por via de tal gume cortar
 a Teodeceia em duas, a ver se uma delas, ou nenhuma, me
 revela quantos fios tem a teia com que Alguém, em tempos
 de inocência, tramou o homem e a mulher.
 Quem me dera ver a lista das infindas letras com que o
 Supremo escreveu o Livro. Em que página se achará o exato
 signo de um homem chamado Fausto?
 Exausto, quedo enfim aqui. Enquanto o pêndulo vai e vem,
 imagino um final de jogo entre o bispo de Occam e o cavalo
 de Zenão, entre a flecha e a navalha. Empate ou xeque-
 mate? Quem ao certo o dirá, já que tal despique parece não
 ter fim?

(VIEIRA, 2013b, p. 64)

O poema inscreve-se sob o signo da falta, da carência e do desejo que impelem o eu lírico à obstinada busca de um conhecimento que o ultrapassa e permanece como dúvida. Desse modo, a navalha metaforiza a acuidade de pensamento almejada, enquanto o mundo se configura como o grande enigma a ser resolvido. Occam e sua “navalha”, Platão, Sócrates, Aristóteles, Francis Bacon, Roger Bacon, Leibniz (pela referência feita à Teodiceia) são referidos como grandes figuras do pensamento filosófico-científico que personificam o inquieto espírito investigativo e, sobretudo, de modificação de paradigmas.

A disposição dos nomes dos filósofos assemelha-se às peças de um jogo de tabuleiro, o xadrez (como sugerem os versos finais e como reitera o número da página em que está transcrito o poema – 64 – que corresponde ao número de casas do tabuleiro) no qual se encena a batalha entre eles: Occam rapou a barba ao Dialogista; Bacon, o Chanceler, decapitou o Silogista; Roger Bacon, conhecido como o Doutor, foi perseguido pela Igreja e acusado de feitiçaria; “Alguém tramou o homem e a mulher” e o Supremo escreveu o Livro. A esse embate segue-se a primeira pergunta “Em que página se achará o exato/signo de um homem chamado

Fausto?”, cujo teor enigmático, que ronda a figura do Fausto, parece repetir a grande questão da Teodiceia: por que o Deus criou o mal?

A imagem da substituição das peças evidencia, no teatro que se desenrola, a imersão do eu lírico no jogo até a prostração: “Exausto, quedo enfim aqui. Enquanto o pêndulo vai e vem, /imagino um final de jogo entre o bispo de Occam e o cavalo/de Zenão, entre a flecha e a navalha”. A referência ao pêndulo só aparece com a exaustão, quando se dá a percepção de si pelo sujeito lírico. Sugere-se, com isso, uma diferença entre o tempo percebido e o tempo decorrido no jogo.

O jogo, conforme reconhece Agamben, “permite colher e gozar a pura temporalidade contida no objeto” (AGAMBEN, 2008, p. 88), tem a capacidade de instaurar uma temporalidade humana, arrancando o homem da sucessão vazia do tempo linear e mergulhando-o num tempo outro cuja tônica é o prazer.

A propositada flutuação do referente na repetição do nome Bacon, no recurso à antonomásia e a enumeração caótica dos nomes sem uma ordem cronológica (como tradicionalmente se espera), criam certa confusão quanto ao referencial e atuam no apagamento da categoria diacrônica em favor da sincronia. Contudo, ao perceber o pêndulo, o eu lírico reporta à sucessão indicada pela presença do vai e vem contabilizando o tempo para a próxima jogada, na qual se confrontam duas peças: o bispo, cujo movimento na diagonal remete à navalha de Occam, e o cavalo, cujo movimento complexo em arco ou L pode aludir à complexidade dos paradoxos de Zenão.

A pergunta-chave, que se constitui como uma espécie de aporia – “Empate ou xeque-mate?” –, parece condensar no suspense o momento da experiência máxima do tempo, que continua seu curso, apesar da indecisão e da impossibilidade de resposta. Além disso, a imagem do jogo coloca-se de maneira incisiva, já que mesmo depois do fim, pode ser recomeçado e repetido ao infinito. Filosoficamente, tal movimento cíclico de eterno recomeço, na concepção de Heráclito de Éfeso, remete ao tempo e guarda estreita ligação com o jogo, conforme o seu aforismo 52: “O Tempo é criança brincando, jogando, movendo as pedras do jogo para lá e para cá, governo de criança” (2012, p. 167). Com frequência, o eu lírico, nos versos de Arménio Vieira, é marcado pela certeza de que é ele mesmo mais uma peça ou brinquedo nas mãos do tempo, do acaso.

Outro aspecto ligado ao jogo pode ser identificado no nível estrutural, segundo a teoria de Wolfgang Iser, que compreende o texto como jogo entre o poeta

e o leitor, “focaliza o contramovimento como o traço básico do jogo” (ISER, 2002, p. 110). O deslocamento do significante, a ponto de produzir significados múltiplos, atua nesse efeito. Reconhece-se nos versos do poema “A Flecha e a Navalha”, a partir do título, tal processo, pois além dos significados denotativos, os termos que intitulam o texto conotam aspectos filosóficos e metonimicamente remetem aos filósofos, como já se destacou. Como afirma Iser:

O movimento do jogo converte o significante fraturado em uma matriz para o duplo significado, que se manifesta no análogo como interpenetração mútua das funções denotativa e figurativa. Em termos do texto, o análogo é um “suplemento”; em termos de receptor, é a pauta que o habilita a conceber o que o texto esboça. Mas, no momento em que isso se torna concebível, o receptor tenta atribuir significação ao “suplemento” e todas as vezes que isso suceda o texto é traduzido nos termos à disposição do leitor individual, que encerra o jogo do significante fraturado ao bloqueá-lo com um significado. Se o significado do texto, no entanto, não é inerente mas é atribuído e alcançado apenas por meio do movimento de jogo, então o significado é um meta-enunciado acerca de enunciados ou mesmo uma metacomunicação acerca do que se supõe ser comunicado (isto é, uma experiência por meio do texto) (ISER, 2002, p. 110-111).

Assim, embora o leitor possa identificar os termos da analogia que se estabelece nos versos do poema, o jogo não se encerra pela atribuição da significação do texto, uma vez que o lance derradeiro pertence ao poeta que, num lance de contrajogo⁶⁵, encerra seu texto com uma série de perguntas. Nesse sentido, o enfrentamento final entre Occam e Zenão, apresentado pelo poema, espelha e duplica o embate entre leitor e texto, “despique que parece não ter fim” (VIEIRA, 2013, p. 64). Assinale-se ainda que, colocando-se também como leitor, o eu lírico é igualmente envolvido pelo movimento do jogo, permanecendo ele próprio no impasse que a pergunta (“Empate ou xeque-mate?”) propõe, conforme os versos:

Quem me dera ver a lista das infindas letras com que o
Supremo escreveu o Livro. Em que página se achará o exato
signo de um homem chamado Fausto?

⁶⁵ No vocabulário do xadrez, contrajogo designa uma manobra pela qual um dos lados pretende apoderar-se da iniciativa, reagindo à pressão do adversário.

Exausto, quedo enfim aqui. Enquanto o pêndulo vai e vem,
 imagino um final de jogo entre o bispo de Occam e o cavalo
 de Zenão, entre a flecha e a navalha. Empate ou xeque-
 mate? Quem ao certo o dirá, já que tal despique parece não
 ter fim?

(VIEIRA, 2013b, p. 64)

A sugestão de um combate nos versos remete ao *Agôn* da já citada tipologia proposta por Caillois, jogo que “aparece em forma de competição, ou seja, como um combate” (CAILLOIS, 1990, p. 33). A partir da tipologia estabelecida pelo teórico, torna-se possível a identificação de certos traços temáticos dos poemas de Arménio Vieira que permitem associá-los às categorias *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. Segundo Caillois, enquanto *Agôn* agrupa os diversos jogos que pressupõem o combate físico ou mental (como é o caso dos desportos ou do jogo de xadrez, respectivamente), *Alea*, que em latim nomeia um jogo de dados, designa:

[...] todos os jogos baseados, em clara oposição ao *agôn*, numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não poderia ter a menor das participações, e em que, conseqüentemente, se trata mais de vencer o destino do que um adversário (CAILLOIS, 1990, p. 36-37).

Alea refere-se, portanto, à categoria dos jogos de azar, em que o jogador aguarda passiva e ansiosamente pelo resultado como se pode identificar no poema “O jogo”, que, ao equiparar o jogo com a vida, desnuda aspectos do *Alea*:

O Jogo

Tua vida
 Não mais que um jogo
 Um pião girando
 Entre o par
 E o pernao

A mão que treme
 Um coração que pula

Por uma unha preta
 Podes falhar
 O ponto da tua vida

Sendo que a negra mamba
Te pode pôr
Entre ela
E o punhal

Sabido que a zebra
É o bicho que perde
Quem sabe se o treze
É o número que ganha?
Quer queiras
Quer não
Tás sempre em busca
Do ás que te salve
Quer saibas
Ou não
És uma lebre
Que foge

Se nada se ganha
No derradeiro minuto
Tua única chance
É aquilo que nunca
Se pode saber:
O mês e o dia
Em que tal lebre
Se deixa apanhar

(VIEIRA, 2013a, p. 102-103)

Vários aspectos do jogo são enumerados nos versos, com destaque para a imprevisibilidade, já que vários termos do vocabulário lúdico aparecem como metáforas da impossibilidade de prever com exatidão o resultado, que depende apenas da sorte, tais como par e pernao, zebra, treze, todos sugerindo a analogia entre a vida e os jogos de azar. Aponta-se, com isso, para certo grau de incontrolabilidade do jogo que se estende à vida.

Além disso, como afirma Caillois, o jogo caracteriza-se como despesa, o que a última estrofe reitera: “nada se ganha/no derradeiro minuto/Tua única chance/ É aquilo que nunca se pode saber:/O mês e o dia/Em que tal lebre/Se deixa apanhar”. E, ainda nas palavras de Caillois:

O fatalismo e o determinismo rígido, na medida que negam o livre-arbítrio e a responsabilidade, encaram o universo inteiro como uma lotaria generalizada, obrigatória e incessante, em que cada quinhão – inevitável – dá apenas a possibilidade, isto é, a necessidade em

participar na tiragem seguinte, e assim por diante, até ao infinito (CAILLOIS, 1990, p. 169).

Com isso, percebe-se que, ao estabelecer a analogia entre jogo e vida, o poema ressalta a passividade do homem frente ao seu destino revestido de um caráter de incerteza, apesar da inevitabilidade: a morte. Tal “demissão da vontade” ou “entrega ao destino”, conforme expressões de Caillois (1990, p. 37), expressa-se nos versos “Quer queiras/quer não [...] Quer saibas/ou não/És uma lebre/Que foge”.

Segundo Michel Maffesoli:

A vida como jogo é uma espécie de aceitação de um mundo tal como é. Quer dizer, também de um mundo marcado pelo selo do efêmero. O próprio do destino, não esqueçamos, consiste em integrar, e em viver, a ideia da morte próxima, da falta de conclusão e da precariedade de cada coisa. Mas pode haver em tal aceitação algo lúdico. [...] Aceitação que dota de sentido o destino humano. Não o sentido distante, da finalidade, mas o que, com intensidade, se esgota no próprio ato de viver (MAFFESOLI, 2003, p. 78).

Nesse sentido, o jogo em analogia com a vida traduz-se ora em aspectos de tragicidade, ora em traços cômicos, como se observa no poema “Raspanhol”, que extrai da imprevisibilidade que cerca a vida humana o riso pelo inusitado da situação.

O poema “Raspanhol”, embora tenha muitos elementos do *Alea*, pode também exemplificar o que Caillois classifica como *Mimicry*, ou seja, “a encarnação de um personagem ilusório e na adoção do respectivo comportamento [...]. Mímica e disfarce são aspectos fundamentais desta classe de jogos” (CAILLOIS, 1990, p. 39 e 41). No poema, o eu lírico assume o papel de um jogador:

Raspanhol

Uma Lady, bem servida e contente,
num bar algures em Lisboa,
Deixou sobre a mesa 1 euro de gorjeta.
Dado que o garçon, ocupadíssimo,
deixara a moeda secando sobre o tampo,
recolhia-a eu, e fui jogar na raspadinha.

Após cometer tão maldosa acção,
quis testar o Diabo: "O Demónio,
faz com que eu ganhe dez vezes
o euro que joguei e assim terei a prova
de que existes realmente."
Pois bem, nada ganhei.
Quis então apelar a Deus,
porém lembrei-me
que Ele só ajuda os que não jogam.
Apelei então a qualquer coisa
que, não sendo Deus nem Satanás,
porventura quisesse dar-me a mãozinha.
Vagarosamente, fui raspando o "matraquilho"
e na última faixa, já descrente,
eu vi o prémio: cem euros.
Para a terceira Força do Universo,
à qual temos chamado ora Sorte ora Acaso,
inventei este nome: RASPAÑHOL.
Ainda que sem Deus, nem tudo é permitido.
Dostoievsky estava errado,
razão por que, o seu a seu dono,
entreguei a moeda ao garçon.

(VIEIRA, 2013a, p. 34)

Observa-se que o eu lírico, tal qual o jogador que se arrisca no jogo, apela para tudo que lhe é exterior, já que seu sucesso não depende de qualquer habilidade que possua. Desse modo, reproduz-se no poema o comportamento típico do jogador. Entretanto, percebe-se também certo tom irônico, que faz sobressair outros aspectos que cercam os chamados jogos de azar, a superstição, a promessa no caso de vitória e outros comportamentos que fazem parte do ritual da aposta, sobretudo, a ingenuidade da esperança na vitória. O poema apresenta aspectos que favorecem o traço mimético, já que compõe um ambiente plausível, situando o espaço dos eventos descritos na mesa de um café localizado por coordenadas geográficas específicas, ao nomear a cidade de Lisboa.

O último tipo de jogo mencionado por Caillois é o *lilix*, que:

[...] 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, trata-se de atingir uma espécie de espasmo, de transe ou de estonteamento que desvanece a realidade com uma imensa brusquidão (CAILLOIS, 1990, p. 43).

Tematicamente, observa-se tal traço nas múltiplas referências literárias identificáveis nos poemas, que traduzem um excesso e um desdobrar que desvanece a realidade pela impossibilidade de se rastrear uma origem ou um referente.

Tais tipos de jogos que puderam ser observados no desenvolvimento temático dos poemas examinados também podem revelar uma organização especial da linguagem que promove o que Iser denomina movimento de jogo na estruturação do poema. Iser apropria-se dessa tipologia e a adapta à sua estética da recepção, descrevendo-a resumidamente, fazendo alusão aos tipos descritos por Caillois:

1. *Agon* é uma luta ou debate e é o padrão comum de jogo quando o texto se centra em normas e valores conflitivos. O debate envolve uma decisão a ser tomada pelo leitor em relação a estes valores contrários, que se mostram internamente em colisão.
2. *Alea* é um padrão de jogo baseado na sorte e na imprevisibilidade. Sua proposta básica é a desfamiliarização, que é alcançada pela estocagem e condensação de diferentes textos, assim despojando de significado os seus segmentos respectivos e identificáveis. Pela subversão da semântica familiar, ele atinge o até então inconcebível e frustra as expectativas guiadas pela convenção do leitor.
3. *Mimicry* é um padrão de jogo designado para engendrar ilusão. O que quer que seja denotado pelo significante ou prenunciado pelos esquemas deveria ser tomado como se fosse o que diz. Há duas razões para isso: (a) quanto mais perfeita é a ilusão, tanto mais real parece o mundo que pinta; (b) se, no entanto, a ilusão é perfurada e assim se revela o que é, o mundo que ele pinta se converte em um espelho que permite que o mundo referencial fora do texto seja observado.
4. *Ilinx* é um padrão de jogo em que as várias posições são subvertidas, recortadas, canceladas ou mesmo carnavalizadas, como se fossem lançadas umas contra as outras. Visa fazer ressaltar o ponto de vista dos fundos das posições assumidas no jogo (ISER, 2002, p. 113).

A partir do poema supracitado, “Raspanhol”, identificam-se vários recursos que remetem à tipologia de Iser. A começar pelos valores conflitivos que os versos expõem; desenha-se nos versos a contraposição entre a ação reprovável e a ação louvável (o roubo e a devolução do dinheiro); a existência de Deus e do Diabo; o conflito entre a crença e o ceticismo.

O poema, nesse sentido, estabelece um debate irônico entre o comportamento ético motivado pela crença, e o comportamento ético motivado pelo caráter ou pela personalidade individual. A dupla referência a Dostoiévsky (“Ainda

que sem Deus, nem tudo é permitido. / Dostoievsky estava errado”) reforça tal conflito, sobretudo, se for considerada a tese da salvação por meio do sofrimento e da fé contrapostas à afirmação “Dostoievsky estava errado”.

Assim, “pela estocagem e condensação de diferentes textos” (ISER, 2002, p. 113), o poema opera o jogo pelo recurso *a/lea*, pela desfamiliarização das noções do que seja o comportamento moral ou amoral, marcada pelo tom ácido do texto que se propõe à subversão das “verdades” cristalizadas na crença maniqueísta de um mundo regido por forças contrárias do bem e do mal, das quais depende o destino humano. A expectativa do leitor, estabelecida pelo comportamento ilícito do eu lírico que se apropria sem culpa da moeda deixada de gorjeta, é frustrada pela atitude virtuosa ao final do texto que devolve “o seu a seu dono”.

Outro exemplo de *a/lea* é o poema/texto 25, do livro **Sequelas do Brumário**:

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.

(VIEIRA, 2014, p. 49)

O excerto compõe-se de diferentes textos, enumerados a fim de desacomodar o leitor já familiarizado com os autores citados. Dessa forma, juntam-se a Alice e à Rainha, na imagem fantástica do velho de mármore, Homero, Dante, Shakespeare, Goethe, Whitman, Joyce. A estátua, nesse sentido, pela nobreza do material de que é feita (o mármore), por sua face imóvel e aparentemente definitiva, e sobretudo pelas palavras que profere ao se apresentar à menina Alice (“– 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”) metaforiza a própria literatura da forma como destaca Blanchot:

A literatura não é apenas linguagem em repouso, a linguagem definitivamente feita, imobilizada e morta; é mais do que isso e, no entanto, é também unicamente isso, pois aspira ao paradoxo de uma língua que, construindo-se e como nascente, quisesse por isso mesmo ser definitivamente feita: ser perfeita. A linguagem da literatura não quer ser distinta da liberdade daquele que fala e, ao mesmo tempo, quer ter a força de uma palavra impessoal, a existência de uma língua que se fala sozinha. Ela é uma coisa, uma natureza e a consciência que arruína tudo isto (BLANCHOT, 2011, p. 64).

O diálogo que se estabelece entre Alice e o velho parece perfazer o diálogo que o próprio poeta estabelece entre sua obra e toda a tradição literária que o antecedeu. A continuidade do texto reforça tal aspecto pela intensificação do diálogo:

- Sendo assim, com quem estou a falar?
 - Com a soma de todos os mortos. - 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.
- Carroll morreu há três milênios. Todavia, ela pensa que é um amigo que lhe conta estórias, mas para quê expulsá-la do País das Maravilhas? pensou Homero, após o que se calou de vez.
- (VIEIRA, 2014, p. 49)

Além da já referida e identificada “estocagem e condensação” (ISER, 2002, p. 113) de textos, que juntos são subvertidos em seus significados, aos poucos aparece outro recurso na composição do poema que consiste na criação de uma vertigem pelo distanciamento cada vez maior dos textos citados, ocasionada pela demolição da categoria tempo na aproximação dos autores de antes e depois e na referência ao sonho que tem a capacidade de ultrapassá-la. No caso do poema em análise, tal vertigem do tempo culmina na carnavalização, característica do jogo *lilnx*:

- 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 estória, pediu Alice.
- Conto sim, porém mais logo. E a hora do chá.
- Pois é, mas a mim apetece-me comer coelho assado com puré 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)

A menção à alimentação, o estranhamento total causado pelo desejo de Alice de comer coelho assado, atuam nesse processo de carnavalização que revela, como sugere Iser, a subversão das posições de jogo: as “peças”, os participantes do jogo textual, aqui, não mais desempenham os papéis que se espera deles. Entretanto, ainda nas palavras de Iser, torna-se possível entrever no fundo dessas posições um ponto de vista que recai sobre determinados temas e aspectos. Dito de outro modo, percebe-se a ênfase dada ao tempo, já que comer coelho assado representa refrear o tempo, pois o coelho na história original era a personagem perseguida pela menina e que alertava Alice sobre o atraso.

O lúdico parece nortear, portanto, a composição dos poemas, sem, contudo, preterir elementos considerados “sérios”; ao contrário, muitos desses elementos, como a relação com a temporalidade e a morte, ficam evidenciados nessa perspectiva lúdica. Desse modo, confirma-se a análise da antítese jogo-seriedade feita por Huizinga que afirma: “O conceito de jogo enquanto tal é de ordem mais elevada do que o de seriedade. Porque procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade” (HUIZINGA, 2000, p. 36).

Muitos dos textos com que dialoga o poeta evocam em seu bojo o jogo como tema e como elemento estruturador, citem-se por exemplo **O jogo das contas de vidro**, de Hermann Hesse, que empresta título para essa seção da análise, e **Alice no país das maravilhas** e **Alice através do espelho**, de Lewis Carroll, nos quais as próprias personagens são cartas de baralho ou peças de xadrez e a sequência

narrativa concorre para um clima lúdico, por desenrolar-se em etapas e propor a solução de enigmas.

Para além dos aspectos apontados, a própria relação que os livros estabelecem entre si sugere um desdobrar de possibilidades combinatórias entre os textos que são escritos em **O Brumário**, reescritos em **Derivações do Brumário**, **Sequelas do Brumário** e **Fantasma e fantasias do Brumário**. O jogo, portanto, paira tanto no horizonte de leitura do poeta quanto da produção dos poemas que, frequentemente, como se pôde observar, também operam uma espécie de codificação enigmática da mensagem, reiterada pela escrita dubitativa expressa sob a forma de interrogações que podem ser compreendidas, outrossim, como um desafio ao leitor, como um enigma fatal: decifra-me ou devoro-te.

Para Blanchot, “escrever é apenas um jogo sem valor, se esse jogo não se tornar uma 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). Os diversos questionamentos que atravessam os versos de Arménio Vieira sugerem a imersão nessa aventura da escrita e, mais do que as dúvidas e a carência do conhecimento, expressam a busca obstinada na reflexão a respeito dos grandes temas humanos e da própria poesia.

3.3. O caos querendo o cosmo: a poesia de Filinto Elísio

*E fazes poesia e de o fazer cantas
Ilhas cosmos o zoom-out dos sentidos
Vai-se como se vem do vento*

Filinto Elísio (2001, p. 31)

Filinto Elísio, o mais jovem dos autores, cuja obra foi tomada como *corpus* para a investigação dos caminhos da poesia cabo-verdiana contemporânea, situa-se num espaço de interseção entre o localismo e o universalismo. Coexistem em sua obra, portanto, aspectos identificadores de um espaço específico, marcado por uma força centrípeta, cuja ação sugere um centro, Cabo Verde, e, por outro lado,

identifica-se também um movimento voltado para fora, centrífugo, ansioso pela descoberta e experiência do mundo.

Tal possibilidade de leitura advém de uma produção literária multifacetada que se apresenta em movimento contínuo, seja pela atitude da experiência de novas formas e gêneros literários, seja pelos temas que aludem à viagem, ao trânsito, ao passeio. Assim, erige-se um sujeito ou uma voz poética em constante movimento à semelhança do *flaneur*, extrapolando, contudo, o cenário da cidade e lançando-se ao mundo.

Nesse sentido, como já se assinalou, a obra do autor, quando situada no contexto cabo-verdiano, deixa entrever, entre outros, o tema da insularidade que se impõe como um dos elementos significativos da sua construção poética, pois se configura como o primeiro elemento de inquietação.

Segundo o próprio poeta, Filinto Elísio, que declara com frequência que há no cenário literário do país uma poesia inquieta e inquietante, voltada para preocupações existenciais e ontológicas, a inquietação está tanto no horizonte de sua produção quanto no horizonte de leitura dos poemas, cujas preocupações estéticas ultrapassam o mote fundador da literatura cabo-verdiana do “finçar os pés na terra” e almejam um tom universalizante que ressoa, principalmente, na preocupação com a própria escrita, colocada em questão a cada verso, a cada palavra.

3.3.1 Ilhas cosmos o *zoom-in* dos sentidos

Afirmar que os poemas de Filinto Elísio configuram um movimento ambíguo entre o localismo e o universalismo implica identificar ambas as expressões nos versos do autor. Nesse sentido, adaptou-se o verso do livro **O inferno do riso** (2001, p. 31), “ilhas cosmos o zoom-out dos sentidos”, citado na epígrafe, para intitular essa seção, a fim de indicar uma aproximação promovida pela poética do autor do contexto de insularidade que, contudo, permanece em frágil equilíbrio entre o local e o universal, uma vez que “vai-se como se vem do vento”, como declara o verso seguinte.

Portanto, *zoom-in* e *zoom-out* implicam-se mutuamente, são movimentos de aproximação e afastamento que pressupõem um ao outro. Por outro lado, a expressão “*zoom-out*” também pode indicar a perda de controle, no contexto específico do verso, o arrebatamento dos sentidos pelas ilhas, a terra natal. Num primeiro momento da análise da obra de Filinto Elísio, pretende-se observar o movimento de aproximação dos versos com o contexto local, identificando os que parecem reafirmar um dos elementos centrais na expressão do sentimento identitário cabo-verdiano: a ilha.

O conceito de insularidade pode ser abordado de variada maneira. O primeiro aspecto referido é o isolamento característico da própria definição do conceito de ilha. No caso de Cabo Verde, tal peculiaridade desdobra-se e manifesta-se no isolamento histórico – oriundo da negligente política portuguesa de colonização que preteriu o arquipélago em favor das potencialidades econômicas da África continental (Moçambique e Angola), da América do Sul (Brasil) e das Índias –, nas formas como o define Maria Luísa Batispta:

Insularidade é, pois, em Cabo Verde, um conceito que, por assim dizer, se espessa numa estratificação sémica progressiva: sobre a denotativa acepção geográfica inicial ocorre uma insularidade (resultado de uma insularização) de cunho histórico que, por sua vez, propicia uma insularidade sócio-cultural e uma insularidade existencial (tomando este último qualificativo no sentido de vivencial) (BATISPTA, 1993, p. 21).

Da referida insularidade existencial decorrem algumas manifestações como o “querer bipartido” – desejo de partir e ter que ficar/desejo de ficar e ter que partir –, e/ou o fenómeno do terra-longismo⁶⁶, seja pela emigração, seja pela evasão. Tais características moldam o modo de compreensão de mundo que, de certa forma, manifesta-se num lirismo particular: “são marcas tão profundas que fazem da terra vida e, da vida, texto” (TUTIKIAN, 2007, p. 7).

Tal preocupação aparece de maneira contundente no livro de estreia, **Do lado de cá da rosa** (1995), cujo título aponta para uma das metáforas máximas da poesia, a rosa. Contudo, também aponta para uma localização espacial, o lado de

⁶⁶ FERREIRA, Manuel. O círculo do mar e o “terra-longismo” em “Chiquinho” de Baltasar Lopes. In: **Revista Colóquio/Letras**, 5, Jan. 1972, p. 66-70.

cá, que, nos poemas, irá se desdobrar em referências polissêmicas que, frequentemente, remetem também aos aspectos de insularidade, além de situarem o lugar do eu lírico no embate com a própria expressão. Como no poema:

não é a Eternidade
com sua arrogância de mar largo
que desassossega esta metáfora de ilhéu

são as voltas da espiral deste caracol
que me dizem histórias antigas
e guardam o marulho distante
de tudo ser poesia...

(ELÍSIO, 1995, p. 32)

No poema, identifica-se, de imediato, o desassossego ilhéu como manifestação do sentimento de solidão característico da sensação de insularidade, acrescido da imagem do mar largo e da distância que isola o eu lírico. No entanto, é menos a condição ilhoa que a necessidade de expressão que o inquieta; o caracol, metáfora do poema, em sua infinita espiral, guarda o marulho distante da poesia que se quer apreender. O ruído, trazido pelo mar, inquieta, desassossega, mas no referido poema, diz da poesia.

No poema abaixo, contudo, o mar traz outros ruídos e o desassossego se revela em manifestação do já mencionado “querer bipartido”:

navio de cor branca
gaivota nas ondas mergulhada
navio ao largo de Santa Maria

se partir não saberei para onde
se ficar nem saberei porquê...

(ELÍSIO, 1995, p. 30)

Nos versos, a referência ao espaço geográfico das ilhas de Cabo Verde é explícita, Santa Maria, e a presença do navio em sua potencialidade de partir ou ficar anuncia a *hora di bai* e sugere o que Gabriel Mariano chama “‘instituição’ simbólica da experiência caboverdeana que é a Terra-longe [que] surge na memória

colectiva como algo de difuso e de ilocalizado” (MARIANO, 1991, p. 102). Tal aspecto difuso e ilocalizado expressa-se no dístico “se partir não saberei para onde/se ficar não saberei porquê...”, situando o afeto para além da esfera do conhecimento.

Ainda segundo o antropólogo, do estilo de vida insular, decorrente da exiguidade territorial e da monotonia da paisagem, surgem certa “ânsia pelo pormenor e a permeabilidade ao ruído, ao acontecimento, ao rumor” (MARIANO, 1991, p. 115). Dessa forma, o caracol e o navio constituem estímulos trazidos pelo mar que, no pormenor de sua espiral ou na brancura da presença ruidosa, respectivamente, cada qual à sua maneira, inquieta, nas palavras de Gabriel Mariano (MARIANO, 1991, p. 117), pela “sugestão de outros climas”. A imagem do navio no horizonte torna-se a reiteração do convite feito pela terra-longe. Como expressam os versos abaixo, o eu lírico:

descobria que um navio na baía
é o antigamente das caravelas
descobertas e viagens e as armas
e os barões assinalados
& etc...

(ELÍSIO, 1995, p. 78)

Os versos, de ecos camonianos, corroboram a visão de Gabriel Mariano de que a insularidade torna o ilhéu permeável aos rumores de toda ordem. Além disso, nota-se o despertar da introspecção, seja pela observação do pormenor, seja pelo impacto do ruído que chega de outras terras. O eu lírico descobre na história coletiva (“o antigamente das caravelas”) a promessa de aventuras (“descobertas e viagens”); o navio torna-se vértice de dois tempos – do passado e do futuro, representado pela expressão “& etc” de uma perpétua adição de novidade, que, seguida de reticências, deixa em aberto as possibilidades.

O navio, nesses poemas, claramente remete à categoria do mar alto, da terra-longe; sugere, portanto, o movimento da partida. Gabriel Mariano preconiza que a “toda partida é uma movimentação entre espaços e, no caso de Caboverde, também entre tempos. [...] entre o tempo actual e o tempo futuro. Este é o tempo da Terra-longe” (MARIANO, 1991, p. 108).

O livro de estreia de Filinto Elísio comporta, ainda, outro aspecto da insularidade: a ambiguidade da percepção do mar ora como prisão, ora como o caminho que liberta, como sugere um poema de dicção quase infantil, pela presença do diminutivo e das repetições, cuja referência à ilha não é geográfica, mas apenas alusiva:

peixinho no aquário
olhos de puro jade
e riscas a querer para o verde
(tão fome é o olhar curioso
do gato preto)

mas tu
sempre a girar
sempre a girar

o teu mar é cárcere
e giratório
como o mundo!

(ELÍSIO, 1995, p. 15)

Peixe e gato fazem parte de universos diferentes. Paralela à forte sugestão de malícia, sensualidade e mistério que a figura do gato suscita por senso comum e ao desejo evocado pelo encontro dos olhares, a imagem hipnótica do girar do peixinho, sob os olhos curiosos do gato, dá a dimensão da atração e do fascínio que o ambiente aquático pode exercer sobre aquele que o observa. Nesse sentido, a dupla peixe/gato alude à imagem do ilhéu em sua contemplação do mar.

A curiosidade que caracteriza o olhar do gato reforça essa representação, já que remete ao desejo intenso de ver, ouvir, conhecer, saber, aprender, investigar, desvendar, alcançar, informar-se, enfim, ao desejo de experimentar algo novo, original, desconhecido, que se completa pelo sentido de urgência implícito na acepção da palavra “fome” “(tão fome é o olhar curioso/do gato preto)”.

Na última estrofe, o mar-cárcere aponta para condição de aprisionamento imposta ao peixe e também ao gato famélico que, da margem, observa o mundo giratório e líquido. Sob tal aspecto, o gato encontra-se igualmente encarcerado, até mesmo graficamente, pois sua ocorrência no poema marca-se por versos parentéticos, ou seja, a separação visual opera-se pelos parênteses. A limitação de

espaço do aquário, por outro lado, remete à exiguidade espacial da ilha; logo, a imagem de aprisionamento é reversível, já que o ilhéu pode também ser representado pelo peixe encarcerado no pequeno mundo do aquário/ilha. Essa correspondência é reforçada pela forma circunscrita tanto do aquário quanto da ilha.

Dina Salústio, no ensaio “Insularidade na Literatura Cabo-verdiana”, publicado no livro **Cabo Verde: Insularidade e Literatura**, coordenado por Manuel Veiga (1998), ressalta a importância do mar para a literatura do país: “mar enorme e sem fim, ditando o rumo, traçando rotas, revelando distâncias, marcando o silêncio” (SALÚSTIO, 1998, p.33).

O poema “Esse mar revisitado”, publicado nos livros **Das frutas serenadas** (2007, p. 48) e **Li Cores e Ad Vinhos** (2009, p. 45), reitera o impacto marítimo sobre o sujeito ilhéu:

Quando mencionas a palavra mar
Este ilhéu diante de ti se liquefaz
E vira ele próprio metáfora e parte
Como onda para o abraço das terras...

Observa-se a total identificação com o mar, pois o sujeito poético transmuta-se no próprio mar (“se liquefaz”) e busca as terras que, entretanto, não se referem apenas ao torrão natal. O mar, nesse sentido, é viagem, caminho para outros mundos reais e imaginários, como sugerem o segundo quarteto e o primeiro terceto:

Só de o teres mentado⁶⁷, os peixes
Saltitam no assombro das pedras
E as sereias saem, loucas das lendas,
E aproximam-se ao cio das marés...

As algas, limos, areias, espumas –, tudo
Soletra-lhe ali em maresia e tão longe
Estará ele navio na solidão o mundo..

⁶⁷ O poema foi publicado em dois livros. Na primeira versão, o autor utiliza o termo “ementado”. Não há razão clara para a substituição dos termos.

Para retomar Gabriel Mariano (1991), a permeabilidade ao acontecimento, ao ruído, agora se configura não mais pela presença do objeto de longe ou pela contemplação passiva, mas se manifesta na palavra “mar”, fator de excitação, agitação e turbulência; emoções representadas pelas imagens – reforçadas pelos verbos de movimento – dos “peixes [que] saltitam” e das “sereias [que] saem, loucas das lendas”. O sujeito lírico, que antes se inquietava com as “histórias antigas” e o marulho distante da poesia, agora a sente dentro de si, dilui-se e se transforma nela (“vira ele próprio metáfora e parte/como onda para o abraço das terras...”). Assim, poesia, mar e sujeito tornam-se um só. O mar, conforme assinala Carmen Lucia Tindó Secco:

[...] não é mais visto como prisão, espaço de evasão, ou metáfora utópica da liberdade social. Apresenta-se agora como território de reflexão, de mergulho nas profundezas interiores e existenciais, como local de passagem e abertura para o mundo (SECCO, 1997, p. 48).

O segundo terceto parece corroborar essa leitura:

Nesse surrealismo tão bizarro e vão
Qual poemas de longe e de saudade
De repente, substantivos de quem os ouve...

O poema articula-se numa espécie de autorretrato fluido, líquido, semelhante aos retratos de Dalí (“Nesse surrealismo tão bizarro e vão”). Além disso, já no título, a expressão “revisitado” institui o tom de reencontro que, de forma geral, predomina nos poemas do livro, **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** (2011), no qual o autor insinua uma viagem de retorno e redescoberta das ilhas. Segundo João de Melo:

[...] ao movimento da escrita sobre a emigração opõem-se outros pequenos, e todavia numerosos, movimentos de sentido contrário, [entre eles] o do lirismo na distância que tange como *dolência*, *‘sôdade’* e *‘terralongismo’* na *‘morna’* de Cabo Verde, dando também substância ao folclore açoriano e madeirense, sem deixar de ser um dobre poético e narrativo de todas as ilhas; outro tema ou

movimento, são as muitas formas de regresso mental ou emotivo à 'ínsula': pela escrita da infância [...]; pelo recurso aos temas da História e da identidade e, sobretudo, por uma espécie de 'coita' ou sofrimento que se mitifica na alma do ilhéu e que traduz uma fidelidade à casa como centro do mundo (MELO, 1999, p. 66).

Já se entreviam tais aspectos nos livros anteriores, contudo, a ilha como identificação plena e componente do próprio sujeito aparece de maneira mais eloquente no livro já citado. As partes que o compõem guardam analogia com os cantos da epopeia, sobretudo se for considerado o jogo sonoro do título da primeira parte "Ó_de_ceia das ilhas", cuja referência imediata é a **Odisseia**.

Os processos de identificação ilha/sujeito, de referência à **Odisseia** e, portanto, a Ulisses ou Odisseus (citado textualmente, na epígrafe da primeira parte do livro), aludem ao que João de Melo (MELO, 1999, p. 66) denomina complexo de Ítaca, "sonho de Ulisses, do retorno à consciência da ilha como origem, destino, identificação e identidade do homem insular". Tais aspectos sobressaem, por exemplo, no poema "San_tiago":

por primeira
(antes do verbo)
última te quer_ia
tiago profa_no
ao sabor da carne;

louvo-te homem
como um to_milho
pão que sai do for_no
e tosta_do
no aguar da fome;

de tanta boca
sugar teu corpo
teus me_andros
tuas grutas
lamber teus poços
demo_rar no osso
e no caroço;

morrer sempre
aos teus montes
serras e cutelos
morrer às achadas tuas
e fajãs querendo ao verde
(ó minha festa!)

morrer ao teu regaço;

(lamber-te à fome
com ânsia mais que à fome)

com ciência que suga
essência do S
de sant-o
e de pecad_o;

diz-me das especiarias
com que te como
ó portentoso
diz-me dos tem_peros
com que te de_voro
meu apolo
(antes do verbo)
surrura-me tudo;

o que me cani_baliza
e me incendeia à vida:
ser teu filho
e da poesia...

(ELÍSIO, 2011a, p. 16)

Os versos parecem delinear um movimento circular de eterno retorno à origem, semelhante ao caos original e à coincidência dos pontos de partida e chegada na figura do círculo, que perfazem um intercâmbio infinito: “por primeira/(antes do verbo)/última te quer_ia”. Além disso, observa-se certa ânsia de ser, pois o eu lírico declara “o que me cani_baliza/e me incendeia à vida: ser teu filho e da poesia”.

Portanto, a origem, “tiago profa_no” (a ilha de Santiago) e a poesia definem o ser, já que lhe (cani)balizam a vida, ou seja, aproveitando a ambiguidade da fratura da palavra pelo *underscore*⁶⁸ (_), balizam os caminhos, assinalam os canais navegáveis para indicar os rumos a seguir, ou, por outro lado, restringem e limitam.

A imagem da ilha natal, associada aos sinais gráficos (_), dota a escritura do autor de certo grau de abertura, no sentido proposto por Umberto Eco, ou seja, “se

⁶⁸ O *underscore* é o sinal utilizado, sobretudo, na linguagem informática para substituir o espaço em branco em sistemas que não suportam o “espaço vazio” como caractere. Popularmente chamado de *underline*, no Brasil. Segundo Fhillipe Rangel, o termo *underscore* é mais adequado nos ambientes profissionais, uma vez que não se tratam do mesmo símbolo, o “*underscore* é 95º símbolo do American Standard Code for Information Interchange (ASCII), código desenvolvido para a representação dos bits, única unidade de informação compreendida pelos computadores, em uma tabela composta pelas letras do alfabeto, acentos, sinais de pontuação e matemáticos” (RANGEL, 2015, *on-line*).

oferece aberta às livres escolhas do fruidor” (1991, p. 129), e atua tanto poética quanto esteticamente. No primeiro caso, os elementos referentes à ilha são balizas, pois limitam as escolhas criativas; no segundo, o são porque indicam caminhos de leitura.

Paradoxalmente, os sinais gráficos *underscore*, que fraturam as palavras de maneira aleatória e, portanto, instauram a desordem, atuam nesse poema, “como módulos de ordem”, transpondo as palavras de Umberto Eco a respeito da música eletrônica, pois “irão permitir ao ouvinte mover-se de modo orientado no meio de um ruído que interpretará como sinal, porque perceberá que foi objeto de uma escolha e que, em certa medida, foi organizado” (ECO, 1991, p. 129).

Tal efeito de significação corrobora o que Rute Maria Chaves Pires afirma a respeito da presença dos elementos típicos da linguagem utilizada pelos “internautas”, nos versos do autor: “essa inovação elisiana não visa somente o estranhamento estético, mas também contribui para a multiplicidade de significados dos seus poemas” (CHAVES, 2015, p. 164).

O poeta recorre à palavra potencializando-a ao máximo de sua entropia, seja na fragmentação, seja na exploração da ambiguidade simbólica de cada palavra, como ocorre, na primeira estrofe, com os versos finais: “tiago profa_no/ao sabor da carne”. Estabelece-se a tensão entre o sagrado e profano, cria-se uma cisão que não é excludente. E ainda, evidencia-se o caráter visceral da ligação entre sujeito lírico e ilha, uma vez que querer “ao sabor da carne” equivale ao desejo por todos os aspectos constitutivos tanto do ser desejante quanto do ser desejado.

Revela-se um desejo de conhecimento totalizante e profundo, já que a carne, além de símbolo da fragilidade e da transitoriedade, quando apresentada em oposição ao espírito, é símbolo da corrupção ou da tendência humana inclinada aos vícios; para Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 187), nessa acepção do símbolo “a carne arrasta para baixo”; por outro lado, a carne sugere também o que há de mais profundo e íntimo no ser humano.

A sexta estrofe do poema parece corroborar tal leitura, uma vez que condensa na sinuosidade da letra “S”, reiterada sonora e graficamente, a ambivalência do humano entre a santidade e o pecado: “com ciência que suga/essência do S/de sant_o/e de pecad_o”, cuja a história do santo homenageado também confirma⁶⁹. A ambivalência e o trânsito dos significados ficam reforçados

⁶⁹ São Tiago é conhecido como mata-mouros e sua transposição cultural para a América hispânica o representou como o mata-índios.

pelo intervalo semântico conseguido graças ao jogo e interação entre o vocabulário da língua portuguesa (“s” de santo) e da língua inglesa (“s” de *sin*/pecado).

A partir desse aspecto, desdobram-se as metáforas da alimentação para estabelecer a cada estrofe uma conexão mais intensa entre o “eu” e a ilha que completa e corresponde ao desejo do sujeito, já que é pão para a fome (“pão que sai do for_no/e tosta_do/no aguardar da fome”). Na terceira estrofe, torna-se mais evidente o tom erótico apenas insinuado na primeira estrofe, pela expressão “ao sabor da carne”. A referência ao corpo e aos verbos sugar, lambar e demorar compõe e reforça a sugestão erótica, que se adensa com a descrição topogeográfica: meandros, grutas, poços.

A descrição continua na quarta estrofe e reafirma a sugestão erótica na referência à morte, uma vez que remete à complementação absoluta pela união desejante/desejado, resultando na “pequena morte” (orgasmo) do encontro/reencontro. O relevo da ilha também é percorrido prazerosamente até à exaustão, nada deixa de ser enumerado e o reconhecimento absoluto manifesta-se no gozo: “morrer ao teu regaço”. Entretanto, morrer também pode referir-se ao retorno ao útero, à terra-mãe, à origem, aspecto pelo qual se reforça o caráter recíproco de correspondências entre o eu lírico e a ilha (“diz-me das especiarias/com que te como”; “o que me canibaliza”).

Os versos citados sugerem ainda certa celebração nos moldes referidos por Julio Cortázar, dizendo de outra forma, certa “explicação lírica” das ilhas. Segundo Cortázar, “cantar o ser de alguma coisa, supõe conhecimento e, na esfera ontológica [...], *posse*” (CORTÁZAR, 2011, p. 98, grifo do autor), cujo sentido é corroborado pela expressão “te quer_ia”, no terceiro verso, ou “(lamber-te à fome/com ânsia mais que à fome)”, e pela invocação a Apolo, deus inspirador da poesia e das artes na mitologia grega, reiterada pela presença do possessivo (“meu apolo”) no que diz respeito à ânsia poética. Percebe-se, ainda, o que Cortázar chama de característica comum a todo poeta: “a ânsia de ser cada vez mais. De ser por agregação ontológica, pela soma de ser que recolhe, assume e incorpora a obra poética em seu criador” (CORTÁZAR, 2011, p. 99).

A invocação a Apolo, contudo, não abafa a presença dionisíaca, uma vez que sinais de “desordem”, de elementos subterrâneos e a sugestão do culto a Dionísio estão pulverizados pelos versos, como por exemplo, na sugestão de certo rito de celebração sacrificial, marcado por expressões como “ao sabor da carne”,

“sugar teu corpo”, “te de_voro”, entre outras que remetem às festas de Dionísio. No próximo item, analisar-se-á mais detidamente a dimensão dionisiaca que (des)estrutura a poesia de Filinto Elísio, desdobrando-se nas imagens de transformação, de movimento, de erotismo.

Com frequência, tal ânsia poética manifesta-se como um “querer”, como fome insaciável também em outros poemas dedicados às ilhas, a exemplo do poema “Mai_o”:

os astros
 como as imperceptíveis poeiras
 arfam de um alado sono
 sina das coisas levi_tantes
 (de tudo afinal ser sus_penso)

a voz que (ao verbo) começa a cria_ção

– porque botaram a maçã nisso –
 proibida & apetecida no corpo
 na gástrica matéria do desejo
 são tão límpidas as águas de maio!

(e fizeram-nos frágeis do querer)

persistem em mim ainda todas as fomes
 querem de mim ainda as transgressões
 e as texturas de mai_o & no de_lírio
 dos aromas que (ó Rimbaud) me ressus_citam
 numa estação in_fernal...

(ELÍSIO, 2011a, p. 20)

Apesar de fazer referência à ilha do Maio, apenas aspectos subjetivos são ressaltados no poema. A ilha, dessa forma, atua no despertar das sensações enumeradas das quais o querer, o desejo torna-se central para a expressão do eu lírico.

Há também nos versos um movimento em torno do caos, os astros, o desejo, as transgressões e, por fim, a referência a Rimbaud (ícone de todas as transgressões, sejam elas biográficas, marcadas pela rebeldia e passionalidade juvenis e poéticas, no que se refere à linguagem radicalmente transformada, sobretudo, na abolição dos limites entre a poesia e a prosa) reforçam a ideia do caos, da desordem, do movimento constante das “coisas levitantes”.

Tais traços suplantam, inclusive, o caráter edênico sugerido pela maçã (“– porque botaram a maçã nisso –”), atribuindo-lhe o aspecto negativo do pecado, da

interdição do desejo. A voz aparece como insuficiente para aplacar o desejo, portanto a palavra, o verbo, não atende ao anseio do poeta que declara: “persistem em mim ainda todas as fomes”. Nesse sentido, fica sugerida uma necessidade de ultrapassar os limites que, na impossibilidade física “(e fizeram-nos frágeis no querer)”, são transpostos pelo delírio do verso.

Na enumeração dos títulos que fazem referência às dez ilhas e, no **livro Li Cores e Ad Vinhos**, na menção a acidentes geográficos da ilha de Santiago (Monte Birianda, Monte Verde e Monte Babosa), percebe-se que parece haver uma radicalização da consciência da ilha “como identificação e identidade do homem insular” (MELO, 1999, p.66) que, se por um lado tanto representa a própria constituição do sujeito lírico, como sugere o poema acima, por outro também leva “ao despertar de uma outra percepção da ilha como cárcere ou prisão” (MELO, 1999, p.). Esta outra percepção manifesta-se na obra de Filinto Elísio, por exemplo, no romance **Outros sais na beira mar**: “Nunca é fácil partir de uma ilha. Já tentaram partir de uma ilha? Uma ilha prende-nos com peias invisíveis. Os seus múltiplos braços prendem-nos o corpo” (ELÍSIO, 2010, 29-30), cuja dificuldade de desvencilhar-se determina a própria existência do sujeito ilhéu.

Com isso, desenha-se um movimento oscilante que não se faz exclusivamente tendo a ilha como centro e permite ao poeta-navegante entregar-se também ao prazer da descoberta de outras terras e da poesia, ao prazer de canibalizar outras terras, as próprias ilhas e outros textos:

[...] Às vezes, como ouvira Ulisses em pura odisseia, cantam sereias que nos encantam de morte. Outras vezes, como também fizera ele a tais cantares haveria de se amarrar ao mastro e seguir viagem. Mas poetas, mais que navegantes, ides para os profanos encantos da beleza. **Gozemo-las, as ilhas. Fome de comê-las. Sede de bebê-las.** Ó de ceia das i_lhas...

(ELÍSIO, 2011a, p. 15)

Tal mobilidade do sujeito lírico ilumina-se com a leitura analítica de Simone Caputo Gomes, quando ressalta que:

[...] a deambulação do poeta, qual Baudelaire em Paris ou Cesário a vislumbrar “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo”, nunca o desenraiza da sua terra, Cabo Verde, chegando a dedicar passagens reverenciais (além de a seus escritores ilustres) também às tradições fundadoras como ‘Patrimônio imaterial’ (GOMES, 2012, p. 249).

O que se confirma com a última parte do livro **Me_xendo no Baú. Vasculhando o U**, intitulada “Fan_dengo bom”, dedicada aos ritmos cabo-verdianos: “la_dainha”, “mor_na”, “cola_deira”, “ba_tuku”, “ta_banka”, “ban_deira”, “cola son jon”, “ma_zurca”, “funa_ná”, “f_ado”, cada qual intitulando, por sua vez, um poema. Da mesma forma como ocorre com os nomes das ilhas, o autor vale-se dos ritmos para situar uma origem identitária, referir-se à terra natal, sem, contudo, limitar-se à expressão localizada em um único ponto, já que a identidade do arquipélago cabo-verdiano se expressa como plural⁷⁰. Portanto, constituintes do ser, os espaços geográficos e suas manifestações culturais acompanham o sujeito em sua peregrinação.

A proposição/epígrafe da última parte do livro manifesta o olhar aglutinador, apropriado à sua última seção, em tom de conclusão, mas, sobretudo, revelador de um *modus operandi* do próprio autor, cujos versos parecem transfigurar um desejo de abarcar o cosmos e as ilhas de modo indissociável:

Tudo é música. O silêncio da música. O intervalo que canta. O tempo que encanta. **A sílaba.** O ensaio de orquestra. O tutti é finito. A lusofonia. A fonia simplesmente. A criouldade. **A civilização do corpo e da alma.** As ilhas e o cosmos. Caliban e Próspero. A dança. O Minotauro de Creta. A palavra. O verbo do começo bíblico. A morna toada do violão. A eterna viagem. **A guerra, a paz.** A prosperidade das estrelas e a pena delas de Fernando Pessoa. **Tantas bandeiras.** Outras línguas e suas latitudes. Longitudinais sussurros aos ouvidos do Mundo. Deus? ⁷¹

(ELÍSIO, 2011a, p. 80)

⁷⁰ Observe-se, ainda, a diáspora cabo-verdiana dispersa pelo mundo.

⁷¹ No livro, o texto aparece numa página negra com letras cinza. O mesmo acontece com todas as páginas que determinam o início das seções, com exceção da parte intitulada “Quem te tatuaria?”, cujo texto é composto em letras pretas em fundo magenta.

O afã totalizante expressa-se na primeira palavra do poema (“Tudo”) que dá o tom para a leitura, uma vez que se segue uma enumeração vária cujo espectro vai do silêncio à música, do corpo à alma, da guerra à paz, do indivíduo à civilização, agregando “tantas bandeiras” num movimento que sugere sempre um ponto de observação panorâmico: o sujeito, ponto de encontro de latitudes e longitudes.

Nos dez poemas que se seguem, pela enumeração de dez manifestações culturais cabo-verdianas, o autor percorre uma gama musical que denota o processo de hibridismo da música crioula (já aludido no capítulo 2 desta tese), indo das ocorrências ligadas à religião e à mescla euro-africana (ladainha, *tabanka*, bandeira, *cola son jon*) a outras tipicamente ligadas ao canto e à dança, de origem ainda mais diversificada (euro-afro-americana), como a morna (mundialmente conhecida, sobretudo pela interpretação de Cesária Évora), a coladeira, o batuque, o funaná, a mazurca e, não desconsiderando a presença portuguesa explícita, o fado (cuja peculiaridade do poema é reveladora não somente da ligação cultural, mas também política, como será demonstrado em análise).

O poema “ta_banka” parece propor, nesse contexto, como os demais, uma recuperação da ancestralidade africana ao apropriar-se do tempo (Cronos), penetrando-lhe a intimidade e imobilizando-o:

de_vasso todo o tempo
Cronos tenho-o fechado na mão
al_gemado lugar ilha
o esqueleto do dis_perso continente
por dentro da pele
no fluir das veias
sou sopro e distância
sou desse per_fumado chão

sou ta_banka!

(ELÍSIO, 2011a, p. 91)

A *tabanka* consiste numa espécie de encenação, provavelmente originada por ocasião do dia de Santa Cruz, comemorado em 3 de maio. Nela, os escravizados festejavam, a seu modo, os santos católicos. Segundo Martina Brüser e André Reis dos Santos, a *tabanka* é “uma manifestação cultural sincrética, em que os rituais africanos, elementos pré-cristãos, culto popular dos santos e um conteúdo

estritamente católico se entrelaçam, reflectindo uma mestiçagem tipicamente cabo-verdiana” (BRÜSER; SANTOS, 2002, p.75).

Em seu carácter ritual, tal manifestação pode ser compreendida como uma forma de imobilizar o tempo, para preservar a memória; por outro lado, pode-se compreendê-la, sobretudo no contexto apresentado pelo poema, como uma forma de reconhecimento da ligação com o continente, cuja dispersão, forçada pela colonização, promoveu também a dissolução de elementos culturais e de laços fraternais.

Parece ser nesse sentido que a *tabanka* preenche a pele e flui nas veias, reestruturando o corpo do outrora esfacelado continente, tornando-se esqueleto. Sopros da música entoada no festejo e distância do passado colonial, a *tabanka*, contudo, não se limitou à repetição dos rituais africanos, tornou-se manifestação nova “desse perfumado chão”, Cabo Verde.

Desse modo, reconhece-se a *tabanka* como traço definidor de identidade, aquilo que vai por dentro da pele, corre nas veias e sustenta o corpo. No ritmo da *tabanka*, resgata-se a ancestralidade africana que foi silenciada pela colonização, ficou circunscrita na ilha e apartada do continente.

Por um lado, se o poema ressalta a ligação inegável com o continente africano, outros poemas apontam de maneira mais explícita para o hibridismo e para as ligações transatlânticas das ilhas de Cabo Verde. O poema “funa_ná” exemplifica tal pluralidade cultural, mas aponta para um tempo outro, não mais voltado para o passado ancestral, mas calcado no presente. Pode-se arriscar uma explicação para essa diferença de abordagem pela atualidade das práticas, ou seja, a *tabanka* é uma atividade tradicional, cuja realização perdeu-se no passado, tendo sido descontinuada; o funaná, por sua vez, é gênero musical e dança ainda praticado na atualidade:

funa_ná

louco de tão oco
tempo de f_astio
corpo de graffiti
palco às escuras...

sahara k nos s_obra
o “a” ver amazónia
atlântida es_quecida
ao som da gaita...

im_perfeitos

pri_mitivos ani_mais
 plantas & plânctones
 tudo nature_za
 o funa_ná
 a zebra
 o lobo
 o boto
 n_ós...

(ELÍSIO, 2011a, p. 99)

A primeira estrofe do poema alude a marcas do presente, tempo, hoje, atravessado pela linguagem informática, presença ruidosa em todo o livro, marcada pelo *underscore* (_) que fragmenta as palavras; vide a abreviação/substituição da palavra “que” pela letra “k” (que também ocorre no ALUPEC – Alfabeto Unificado para a Escrita do Crioulo), como ocorre nos “*chats*”, nos quais a linguagem reproduz a instantaneidade e, com frequência, é tomada como um corpo mediador das relações interpessoais (“*corpo de graffiti*”), ou seja, substitui-se, em tempos informáticos, a presença física ou corpo pela letra. Além disso, enuncia-se a já decantada característica do tédio e do enfado (“*tempo de fastio*”) dos tempos atuais (ou pós-modernidade).

O funaná figura no título e no verso treze, sem que haja outra referência direta à modalidade musical nos demais versos. Entretanto, tal modalidade define o sujeito lírico, aqui fundido na coletividade da primeira pessoa do plural. Assim, a referência aos ventos que trazem as areias e a secura do deserto para as ilhas, o “sahara k nos s_obra”, parece ser sinônimo do ritmo cabo-verdiano, igualmente definidor de uma identidade.

No poema, tal identidade aparece quase naturalizada, uma vez que a voz lírica declara: “tudo nature_za”, incluindo-se nessa categoria a cultura, o funaná, a zebra, o lobo, o boto e o ser humano. Na enumeração que se estabelece na última estrofe do poema, alude-se à heterogeneidade que constitui e caracteriza a cultura cabo-verdiana, já que cada um dos elementos citados remete a um continente: África (zebra), Europa (lobo), Américas (boto).

Ao situar tudo em um estado natural, o poeta alude a um poder subterrâneo que ameaça a ordem, instituída pelo “civilizado” em oposição ao “primitivo”. Tal subversão ocorre ao som da gaita, na festa que libera o corpo para a dança. Entre

Próspero e Caliban⁷², citados na epígrafe, opta-se pelo segundo, pelo homem selvagem e livre. Segundo Hakin Bay (1991):

Florestas/animais/seres humanos são investidos desde o início com o poder mágico do marginal, do desprezado e do proscrito. Se, por um lado, Caliban é feio e a natureza é uma "imensa selvageria", por outro, Caliban é nobre e livre e a Natureza é um Éden. Essa divisão na consciência europeia antecede a dicotomia romântica/clássica (BAY, [s/d], p. 18, *e-book*).

Os versos do poema ilustram o referido “poder do marginal, do desprezado e do proscrito”, expresso em “sahara k nos s_obra/o ‘a’ ver amazónia/atlântida es_quecida”, que, canibalizando “plantas & plânctones”, “a zebra”, “o lobo”, “o boto” e o ser humano, explode ao som da gaita em funaná. Sob esse aspecto, o último verso do poema, “n_ós” torna-se igualmente plurissignificativo, uma vez que alude à manifestação da autoconsciência de si daquele que profere “eu”/“nós” ao reconhecer a própria imagem no espelho; e à coletividade e ao entrecruzamento já apontado, que promove imbricações complexas, nós, entrelaçamentos étnicos, culturais, afetivos.

Assim, sobretudo a última estrofe, condensada no verso final e convertida em “nós”, arremata o poema, parecendo fazer ecoar a percepção de Paulo César Prazeres Moura, acerca da cultura latino-americana a partir da imagem de Caliban: “Somos híbridos, mestiços, uma aglutinação de culturas; enfim, somos uma pluralidade de vozes” (MOURA, 2011, p. 4-5).

O poder dos esquecidos (amazónia ou atlântida) consiste em uma força renovadora que se nutre das “s_obras” (“sahara que nos s_obra”⁷³), convertendo o excesso e o resto em algo novo. Pode-se compreender, a partir das palavras de Paulo César Prazeres Moura, que: “Passando por todas as adversidades históricas, do preconceito ao extermínio, Caliban é o nosso símbolo maior – aquele que resiste e sobrevive” (MOURA, 2011, p. 2).

⁷² Em tempo, destaque-se o título da antologia de poesia dos Países Africanos de Língua portuguesa, da autoria de Manuel Ferreira, **No Reino de Caliban**, publicada em três volumes em 1975, 1976 e 1996.

⁷³ Toneladas de areia do Deserto do Sahara, ao norte da África, são deslocadas por grandes tempestades, passam por Cabo Verde, produzindo o fenómeno da névoa seca, atravessam o Atlântico e chegam até a Amazônia. Os cientistas acreditam que essa areia é responsável pela fertilização do solo da floresta.

O tom de renovação mantém-se no último poema do livro, intitulado "f_ado", que recupera o U do título do livro e, tendo como ponto de partida a história das ilhas, remete aos impactos da presença portuguesa na história do arquipélago:

negro corpo
e o des_tino

chora-se fado
e o s_ado corre

tudo é rio
U de tudo

um dia
por me_lodia

vasculha-se-lhe
exis_tindo

ouro preto
re_nasce em Nie_Meyer...

(ELÍSIO, 2011a, p. 101)

No contexto do “fandengo bom”, da enumeração dos ritmos cabo-verdianos, “f_ado” completa a lista e claramente evoca a presença de Portugal na formação do povo e da cultura das ilhas. Remete ao estilo musical português caracterizado pela expressão da dor causada por tragédias, pelo destino, por amores perdidos, por saudades dos tempos idos etc. O fado, em sua ligação, portanto, com o passado, resgata uma história individual ou coletiva e é marca identitária do povo português, ligada, principalmente, à sua história marítima.

No poema, o fado canta ainda a história do “corpo negro”, cujo destino foi, outrora, marcado pela escravização, mote trágico para o choro e para a composição (“chora-se fado”). Explicita-se, com a alusão ao fado, os impactos culturais (legado musical) e humanos do colonialismo português (exploração). Mas também, “por melodia”, o poema permite perscrutar, vasculhar a história e, por meio dela, existir, no sentido heideggeriano do “fazer a si mesmo”, projeto sempre em construção, inacabável, expresso no gerúndio do verbo (“exis_tindo”).

A metáfora do rio (“o s_ado corre”) aponta para o caráter efêmero e transitório de tudo; em outras palavras, o rio simboliza a mudança e transformação

inevitáveis das coisas. O verso “tudo é rio”, nesse sentido, ecoa Camões (“Todo o mundo é composto de mudança [...] E em mim converte em choro o doce canto”) e Heráclito, com sua metáfora do rio como mudança constante⁷⁴.

Nessa perspectiva, o dístico final: “ouro preto/renasce em Nie_Meyer”, pode expressar o aflorar de uma identidade híbrida, metaforizada no projeto do Grande Hotel Ouro Preto, construído no centro histórico da cidade. Na época, a construção foi motivo de polêmica por recusar a imitação da arquitetura colonial. Contudo, o projeto arquitetônico do hotel incorporou elementos coloniais como treliças de madeira, azulejos em estilo português e telhas de barro, tão características do casario da cidade mineira. Dessa forma, tanto se evidenciou a força histórica da cidade de Ouro Preto quanto uma nova linguagem expressa pela inserção da obra moderna no conjunto, conforme palavras de Lúcio Costa, na ocasião do debate, em defesa do projeto de Niemeyer:

É a presença do novo que, por contraste, faz a vetustez ganhar profundidade. E a vetustez de Ouro Preto tem um valor evocativo que não se confunde com seu valor documental, é subjacente à sua condição de testemunho dum momento histórico particular e irrecuperável. [...] Se é próprio da natureza desmanchar a obra do homem – transformando tudo em história, é próprio do homem desafiá-la, criando coisa nova e inesperada, ‘tão diferente das existentes quanto possível’, que nega por momento a futilidade da vida mortal. [...] A distinção entre o novo e o velho responde tanto a uma exigência de autenticidade histórica quanto à necessidade de confrontar o novo e o velho para chegar ao sentimento pleno do ciclo vital (COSTA *apud* COMAS, 2002, p. 6).

A referência à cidade brasileira, destino de muitos escravizados africanos, hoje Patrimônio da Humanidade, alude à história comum de Cabo Verde e Brasil, abrindo uma nova senda interpretativa para o já mencionado “U”, símbolo reiterado desde o título. “U”, entre outras possibilidades, é símbolo matemático que significa união de conjuntos, mas não somente isso. Também pode significar, conforme Simone Caputo Gomes:

⁷⁴ Fragmento 90: “Não se entra duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 2012, p. 141).

[o] conceito de energia U, [presente no título do livro **M_exendo no baú. Vasculhando o U**], oriundo da termodinâmica, base do “cinetismo”, define-se como a energia interna de um sistema, que corresponde à soma das energias cinéticas dos seus elementos com as energias potenciais associadas às suas mútuas interações (GOMES, 2012a, p. 247).

Logo, os traços da insularidade expressam-se como potência. Essa mesma potencialidade aparece na palavra que fecha o livro e retoma o U do título: utopia; que remete ao já referido artigo de João de Melo acerca das literaturas insulares, ao identificar o movimento de regresso a uma “nova ilha de Ítaca”, “terra-lar de regresso à casa do ser que [...] continua errante e de partida pelo tempo fora, ilha da justiça e da utopia” (MELO, 1999, p. p.72).

A palavra utopia encerra o livro, expandido as possibilidades interpretativas, uma vez que obriga o leitor a repensar o contexto das páginas finais, ampliando seu alcance para além dos limites dos referenciais geográficos para chegar à dimensão ontológica da palavra e dos poemas que, ao lado da percepção das ilhas e da identidade ilhoa, abrangem também questionamentos metapoéticos e existenciais.

3.3.2. Cosmos para lá das ilhas: *zoom-out*

Como já foi mencionado no capítulo 2, Filinto Elísio capta na poesia contemporânea de Cabo Verde uma preocupação que se volta para temas existenciais, não mais ligados necessariamente ao contexto histórico-sócio-cultural do país. Ao refletir a respeito de tal questão, o autor coloca em destaque uma das facetas de sua própria poesia, cujo contraponto foi examinado no item anterior, qual seja, em contraste com os elementos telúricos, identitários das ilhas, surge uma poesia voltada para a percepção de um mundo mais vasto, dilatado para além dos limites geográficos do arquipélago e compreendido como território dos trânsitos empreendidos pelo poeta.

Desse modo, como se observa no item 3.3.1, os temas de cariz local claramente alusivos à terra natal do autor (nas categorias ilha e arquipélago) e/ou às questões identitárias e históricas sempre parecem atrelar também outros

questionamentos que ultrapassam o mapa das ilhas. Exemplo disso é o soneto “Madrigal em Soncent”:

Os galos que cantam na baía adormecida
E as peixeiras aos pregões ‘cavala fresca’,
Levam a mesma métrica e a mesma clave,
Não se sabe se do dia ou da pura melodia...

Mas o que se conhece, não da madrugada,
Posto que arredia o amanhecer, é o solfejo
De haver, entre lua e sol, tal pejo do nada,
Como fosse nada a chave da idade do ser...

O resto, sendo sobras da cidade, a desdita
Dos burocratas e comandita, o estremecer
Das luzes e prenhe barro, esturro de tudo...

Esporo na rosa ou na ninfa, pólen ou boca,
Esta hora louca de também só entardecer,
Quando e contudo, a vida se revela pouca...

(ELÍSIO, 2009, p. 35)

O poema evoca referências literárias duplamente significativas da tensão entre o local e o universal. Primeiramente, Manuel Lopes, pela alusão ao conto “Galo cantou na baía” (1984), cujo mote remete imediatamente ao drama do partir/ficar, “a mais dramática necessidade de opção existencial” do cabo-verdiano, nas palavras de Maria Aparecida Santilli (2007, p. 40), presente no poema nos indícios da seca (esturro), na imagem das peixeiras que tradicionalmente em Cabo Verde aparecem como as responsáveis pelo sustento do lar, na menção aos burocratas da cidade e, por fim, na vida, que “se revela pouca”, insuficiente pelas carências da terra esturricada. Contudo, há o entrelaçamento da imagem matricial da ilha com outras possibilidades de leitura, mais vastas.

À maneira de Cesário Verde, desenha-se uma cena do cotidiano da cidade pela da movimentação das vendedeiras, do burburinho dos mercados ao amanhecer, pela presença dos burocratas todos emoldurados pela sugestão da passagem das horas. No poema português, as horas evoluem do entardecer para a noite alta e as cenas do cotidiano despertam “um desejo absurdo de sofrer” (VERDE, *on-line*, p. 93) e evocam outros espaços: “Madrid, Paris, Berlim, Sampetersburgo, o mundo!” (VERDE, *on-line*, p. 94) . Entretanto, no poema cabo-

verdiano, o tom torna-se ambíguo, ora os primeiros raios da aurora atenuam a melancolia, sugerindo a plenitude de uma manhã ensolarada, ora a imagem do entardecer sugere o despontar do sentimento melancólico, sobretudo se consideradas as conjunções adversativas que introduzem a alternância de sentidos.

Se no primeiro quarteto os versos evidenciam um espaço preenchido pela presença das peixeiras e dos sons "da pura melodia", no segundo quarteto parece haver o realce do "nada". Assim, a melodia da cidade, nos solfejos dos galos e das peixeiras, desperta, no poeta cabo-verdiano, não o "desejo de sofrer", mas uma profunda reflexão sobre o ser:

Mas o que se conhece, não da madrugada,
Posto que arredia o amanhecer, é o solfejo
De haver, entre lua e sol, tal pejo do nada,
Como fosse nada a chave da idade do ser...

(ELÍSIO, 2009, p. 35)

O título do poema menciona diretamente a ilha de São Vicente (Soncent) e revela a intenção de cantar elogiosamente suas peculiaridades, afinal trata-se de um madrigal, poema lírico de origem italiana, cujo tema é o amor ou o galanteio. Entretanto, neste texto, o significado do termo madrigal parece não se limitar à forma poética, uma vez que sequer as regras de composição no que se refere à estrutura⁷⁵ são observadas: o poema configura-se como um soneto. Isto indica que se deve ampliar a abrangência do termo e considerar mais seu significado musical: madrigal é também uma peça composta para várias vozes, canto polifônico.

A polifonia revela-se nas vozes que se cruzam com a voz de Filinto Elísio – Manuel Lopes, Cesário Verde e, ao longe, Camões (pela forma escolhida, o soneto, e pela referência ao tricentenário da morte de Camões feita por Cesário Verde⁷⁶ em “O sentimento dum Ocidental”)⁷⁷. Além disso, nos versos, toda a cidade torna-se palco de uma grande peça, o canto ao amanhecer: ecoam as vozes dos galos, das

⁷⁵ Modernamente, admite-se na estrutura do madrigal uma única estrofe de aproximadamente dez versos.

⁷⁶ “Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!/Singram soberbas naus que eu não verei jamais!” (VERDE, on-line, p. 95)

⁷⁷ Parece ainda haver a possibilidade de identificar vozes de filósofos existencialistas como Heidegger e/ou Sartre, sobretudo nos versos: “De haver, entre lua e sol, tal pejo do nada,/Como fosse nada a chave da idade do ser... [...]Quando e contudo, a vida se revela pouca...”, no que se refere à compreensão do ser. E, ainda mais ao longe, de Parmênides, como “primeiro discurso ontológico do Ocidente” (BARAQUIN; LAFFITTE, 2007, p. 298).

peixeiras, os burocratas, “o esturro de tudo” e se misturam ao barulho da cidade ou “bulfício”, como diria Cesário Verde, em “pura melodia”, “solfejo”.

Segundo Blanchot a poesia é “poesia no espaço”, porém:

[...] não se trata então apenas o espaço real que a cena nos apresenta, mas *outro* espaço, mais próximo dos signos e mais expressivo, mais abstrato e mais concreto, o próprio espaço anterior a toda linguagem e que a poesia atrai, faz surgir e libera por intermédio das palavras que o dissimulam [...], a arte não diz a realidade, mas sua sombra, [...] ela é o obscurecimento e o espessamento pelos quais algo distinto se anuncia a nós sem se revelar (BLANCHOT, 2010, p. 24).

Desse modo, o soneto parece ultrapassar o espaço real e promover uma sutil transição do “canto à cidade”, como pareceria proposto no título, para uma perspicaz percepção do “canto da cidade”, composto por múltiplas vocalizações de sentidos diversos, por vezes antitéticos: “lua-sol”, “ser-nada”, “esturro-prenhe/espore”, “amanhecer-entardecer”, “louca-pouca”, ou seja, claro-escuro, tudo-nada, seca-germinação, início-fim, excesso-falta.

Tanto quanto a homenagem à ilha de São Vicente e à cidade do Mindelo, interessa ao poeta captar o intervalo *entre* o claro e o escuro, seja do amanhecer, seja do entardecer, isto é, o indeterminado e o indefinido desses momentos agônicos plenos de potência: a prenhez do barro é a potência da forma, o esturro, a potência do canto; ou, nas já citadas palavras de Blanchot, interessa ao poeta “o próprio espaço anterior a toda linguagem e que a poesia atrai, faz surgir e libera por intermédio das palavras que o dissimulam” (BLANCHOT, 2010, p. 24).

Nesse sentido, a ênfase nos momentos crepusculares do dia não é aleatória, “amanhecer” e “entardecer” correspondem-se na medida em que indicam momentos de transição (meia-sombra) para a plenitude do dia (claro) ou da noite (escuro), mas interessa ao poeta esse justo momento do ainda não, da passagem de um ao outro, o instante de um devir.

Esta parece ser a “hora louca”, “*entre* lua e sol”, que revela o devir; nas palavras de Deleuze (2011, p. 12 e 16), “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’”, “uma paisagem que só aparece no movimento”; nas palavras do poeta: “Quando e contudo, a vida se revela pouca...”. O último verso do poema parece assinalar o

momento máximo da inquietação do sujeito diante do ser, como se a chave de ouro do soneto também contivesse o nada referido no último verso do segundo quarteto: “Como fosse nada a chave da idade do ser...”.

O momento privilegiado evidencia o deslocamento que a poesia promove ao desacomodar o olhar diante das coisas e coloca o sujeito lírico frente a frente com a própria existência, obrigando-o, nas palavras de Nietzsche:

[...] reconhecer que tudo aquilo que nasce deve estar preparado para um doloroso declínio, somos obrigados a mergulhar nosso olhar nos horrores da existência individual – e, contudo, não devemos ficar congelados pelo terror: um consolo metafísico nos tira momentaneamente da engrenagem das figuras mutáveis. Somos verdadeiramente, por poucos momentos, a própria essência primordial e sentimos a apetência e a alegria desenfreada pela existência; a luta, a tortura, o aniquilamento dos fenômenos já nos parecem necessários, diante da exagerada profusão de inumeráveis formas de vida que se pressionam e se acotovelam perante a fecundidade superabundante da vontade universal. O aguilhão furioso desses tormentos vem nos ferir no próprio instante em que nos identificamos, de algum modo, com a incomensurável alegria primordial pela existência, em que pressentimos, no êxtase dionisíaco, a imutabilidade e a eternidade dessa alegria. Apesar do terror e da compaixão, usufruímos da felicidade de viver, não como indivíduos, mas como substância viva, una, que nos envolve em sua alegria criadora (NIETZSCHE, 2007, p. 119).

Assim, “a vida [que subitamente] se revela pouca”, paradoxalmente, revela, na hipótese de uma carência, também um excesso nas possibilidades de acontecimentos imprevistos e desperta, no contexto da obra de Filinto Elísio, não mais um “desejo absurdo de sofrer” (Cesário Verde), mas “um desejo absurdo” de movimento: metamorfoses, transformações, deslocamentos, viagens, trânsitos.

Nos versos do autor, há um trânsito que cria espaços igualmente móveis. Na ânsia por expressar a mobilidade de tudo, ou o devir que subjaz à vida, o “Poeta que desfruta, do Paraíso todo de seu tudo...” (ELÍSIO, 2009, p. 41, *sic.*) lança-se a uma literatura igualmente “inacabada” ou em processo, como sugere o poema “É quando apetece correr até ao infinito”:

É quando apetece correr até ao infinito,
Morrer, de manhã, na praia, na montanha
Ou rir da Luz, do Sétimo Dia e do seu selo
Com que se constrói paralaxe no seu erro...

Poemas substantivos, palavras que são
Tudo menos adjectivos e complementos
De musas sem lábio, assim cruas e nuas
Querubins de seios e de estrelas no vão...

Outra poesia que não esta, algo que leve
E traga ao gosto desta fome, ida e volta
Que me não travem a sina de argonauta...

E eu fique, de tão segredo quão esfinge,
Odisseia ou périplo e de assaz degredo
Sem eira, nem beira, simples marginal...

(ELÍSIO, 2009, p. 37)

Este soneto pode ser considerado uma Arte Poética de Filinto Elísio, uma vez que pontua os mais caros aspectos de seu processo de criação. Escrever, para o autor, é “correr até ao infinito”, ou seja, percorrer e chegar ao (des)limite de tudo, equipara-se a morrer, como postulam Blanchot, muitos outros filósofos⁷⁸ e inúmeros poetas. E, ainda para Filinto, escrever é também “rir da Luz, do Sétimo Dia e do seu selo”, já que todos encerram sugestão de conclusão, fechamento, definição.

Alcançam-se “poemas substantivos” no constante movimento, “ida e volta”, numa poesia que “leve/E traga” e faça do poema sempre uma margem, sempre um fora, e do poeta um degredado, o eterno argonauta, “um simples marginal”.

Michel Foucault no ensaio, “Outros espaços”, postula:

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama (FOUCAULT, 2009, p. 411).

⁷⁸ Foucault, Deleuze, Octávio Paz e George Bataille, por exemplo.

Desse modo, igualmente, a poesia de Filinto Elísio parece suscitar uma inquietação a respeito do espaço em que se destaca uma dimensão ambígua da relação com os espaços pelos quais se move, nos quais há não somente a justaposição como a sobreposição dos elementos conflitantes enumerados por Foucault: o próximo e o longínquo, o lado a lado e o disperso. Assim, se um lado dessa poesia multifacetária se assume cabo-verdiana pela abordagem de temas e sentimentos ilhéus, há um alargamento temático que acompanha o próprio sujeito lírico disperso pelo globo, cidadão do mundo, consciente e sensível às flutuações do próprio tempo.

Essa dimensão nômade da poesia do autor entra em consonância com a aceleração informática, com a fluidificação das fronteiras e se traduz na inquietação do poeta em busca de um lugar afetivo, físico-geográfico (o lar/Cabo Verde) e também poético (a palavra/o mundo em estado de devir) e por essa razão se coloca em movimento constante, como no soneto “Viagem”:

Em torno da odisseia das ilhas, creio levar
Neste puro desejo que me transcende, a senha
E a palavra-chave de os labirintos serem aqui
Simples lugares de passagem, apenas paisagem...

O andarilho palmilha todas as dunas, areias
De intermináveis desertos e todas as ondas
Que os oceanos concedem, quando furibundas
Ou, mesmo, serenadas e das praias acariciadas...

Sem culpa, nem sina – ou de Job puro devedor –,
Percorro de lés a lés o mapa que é de ti e do mundo
Como quem responde à morte o saldo estival...

Como quem salta para a eterna idade da vida
E fica suspenso entre a estrela e sua cadência
A riscar, de viajar tão-somente, o céu da noite...

(ELÍSIO, 2009, p. 79)

A tensão do poema instaura-se desde o primeiro verso, já que o termo “odisseia”, por definição, remete ao tom épico em contraste com a forma lírica do soneto. A inscrição bem localizada de um “eu” também atua no “apagamento” do significado primeiro do termo, pois desloca uma das principais características do texto épico, a voz coletiva, para uma individualidade. Tal deslocamento parece,

remetendo a um contexto maior, evocar a percepção crítica de Mário César Lugarinho que identifica uma:

[...] transformação nos sistemas literários em alguns países africanos de língua oficial portuguesa e [...] um abandono paulativo das tradições literárias herdadas das lutas de independência para a emergência de uma outra forma de se inscrever e escrever (n)a realidade (LUGARINHO, 2016, p. 314).

Percepção esta que parece ecoar nas reflexões do próprio poeta Filinto Elísio que, com frequência em suas intervenções críticas, alude aos “novos sangramentos da alma crioula” (ELÍSIO, 2011b, *on-line*), como já mencionado no segundo capítulo a respeito da lírica cabo-verdiana. Assim, outros significados do termo odisseia impõem-se ao leitor. Desde o primeiro verso, estabelece-se no poema a referência espacial, “em torno da odisseia das ilhas”, sugerindo tanto aproximação quanto movimento e, portanto, afastamento; tal duplicidade apresenta-se na expressão “em torno de” e na palavra “odisseia” que remete à ideia de viagem, perambulação e “travessia ou investigação de caráter intelectual ou espiritual”⁷⁹. Contudo, o espaço não é exterior ou linear, mas subjetivo e labiríntico. Com isso, a reiteração de significado nas expressões referentes ao espaço reporta aos labirintos mencionados no terceiro verso.

A arquitetura do poema e seus significados ressaltam a força metalinguística do mesmo. O dêitico “aqui” refere-se ao lugar do trânsito do sujeito-andarilho, mas, dada sua polissemia, representa a encruzilhada dos caminhos possíveis, uma vez que alude ainda aos limites do próprio poema, o texto, a página, suas margens; principalmente se considerada a sobreposição espaciotemporal que denota a indicação de lugar e momento específicos, ou seja, o vocábulo “aqui” pode indicar o poema e o ato de leitura, realizados “aqui e agora”.

Podem-se transpor para o poema em exame as palavras de Octavio Paz a respeito de “Un coup de dés...”⁸⁰ e afirmar que o advérbio “aqui”, no verso de Filinto Elísio:

⁷⁹ INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Houaiss Eletrônico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁸⁰ Poema de Mallarmé comentado por Octavio Paz no ensaio “Signos em rotação” (2009, p. 95-123).

Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços⁸¹ (PAZ, 2009, p. 111).

Desse modo, a forma do poema (soneto) e a sugestão de “os labirintos serem aqui” estabelecem uma correspondência entre si, uma vez que tanto uma quanto outra se circunscrevem num espaço limitado: o labirinto deve, no menor espaço possível, desenvolver suas variadas possibilidades de caminhos de forma a dificultar a chegada do viajante ao centro; o soneto, por sua vez, deve ser compacto, nas palavras de Massaud Moisés, a forma breve e a concentração que o soneto exige são “uma esfinge a propor enigmas que desafiam a todos [a] reduzir a catorze versos um conjunto de sentimentos por certo ávidos de se espriarem em outras estrofes” (MOISÉS, 2008, p. 274).

A proposição do excesso de sentimento (“nesse puro desejo que me transcende”) aparece já no primeiro quarteto; tal excesso transbordará para as expressões hiperbólicas do segundo quarteto, reforçado pelo encadeamento dos versos: “O andarilho palmilha todas as dunas, areias/De intermináveis desertos e todas as ondas/ Que os oceanos concedem, quando furibundas/Ou, mesmo, serenadas e das praias acariciadas...” (grifos nossos).

Do movimento concêntrico (ao redor das ilhas), o desejo expande-se por outras paragens. O eu lírico, ao se colocar em movimento, erige para si um espaço outro, que permite a relação com todos os demais espaços, nas palavras de Michel Foucault, uma “heterotopia”, uma vez que evidencia os lugares de passagem, relacionais por excelência, mas igualmente ambíguos de inclusão e exclusão (“suspense entre a estrela e sua cadência”). Por essa razão o desejo não é aplacado e transcende o viajante, andarilho a percorrer o mapa do Outro e do mundo, na

⁸¹ No ensaio, Octavio Paz aborda a forma peculiar do poema “Um Coup de dés...”, de Mallarmé, destacando como o arranjo dos versos e dos espaços em branco na página promovem a valorização do fragmentário. Destaque-se que no poema “Viagem”, de Filinto Elísio, tal sobreposição de espaços e valorização do inacabado ou fragmentário se faz presente na polissemia e na correspondência estabelecida pela seleção vocabular. Tal fragmentação, contudo, atingirá igualmente o verso do poeta cabo-verdiano, sobretudo, no livro seguinte, **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**, de 2011, como pretende-se explicitar mais adiante ao longo da análise.

travessia de si mesmo. Nesse sentido, ecoam as percepções teóricas de Octavio Paz a respeito da outridade/alteridade e mesmo da *aliedad*:

Experiência feita de nossos atos diários a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, em um não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui? [*Alteridade*] Surge com o próprio homem, de modo que pode-se dizer que se o homem se faz homem por obra do trabalho, deve ter consciência de si graças à percepção de sua radical *alteridade*: ser e não ser o mesmo que o resto dos animais (PAZ, 2009, p. 107).

Reconhecer e percorrer o mapa do Outro (“Percorro de lés a lés o mapa que é de ti e do mundo”) é resistir contra a imobilidade do sujeito individuado, isolado em si mesmo (o que Octavio Paz denomina *aliedad*⁸²): resposta “à morte o saldo estival...”. Nesse sentido, no jogo de correspondências que se estabelece no poema, o segundo verso, “Neste puro desejo que me transcende”, ilumina-se com as palavras do crítico e poeta mexicano: “o homem é apetite perpétuo de ser outro” (2009, p. 107). Razão pela qual poeta e poema:

Como quem salta para a eterna idade da vida
[...] fica[m] suspenso[s] entre a estrela e sua cadência
A rascar, de viajar tão-somente, o céu da noite...
(ELÍSIO, 2009, 79, grifo nosso).

O poema é viagem, travessia do eu para o outro, entretanto não há uma chegada definitiva; a viagem não cessa na última palavra; o último verso não tem ponto final, mas reticências. Tampouco é possível localizar os pontos de partida e chegada, pois o poema inscreve-se no intervalo, no “meio”, para citar o termo deleuziano. Nesse sentido, o poema alinha-se com o acontecimento singular, o nodo

⁸² Segundo nota do tradutor, “o termo *aliedad* implicaria a noção de alheio” (PAZ, 2009, p. 107). Paz elabora a ideia de *aliedad* no contexto da sociedade moderna capitalista cuja racionalidade excessiva enclausurou o homem em si mesmo, isolando-o da experiência do encontro com Outro.

pleno de potencialidade e virtualidade, “o salto para a eterna idade da vida”, a fissura irremediável do eu e do tempo. O soneto insinua o que Maurice Blanchot denomina de “o interminável, o incessante”, definido da seguinte maneira:

Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera em direção ao universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O ‘Ele’ que toma o lugar do ‘Eu’, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. ‘Ele’ não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. ‘Ele’ não glorifica a consciência em um outro que não sou eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer ‘Eu’. ‘Ele’ sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que no lugar de onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga ‘Eu’, não seja ele mesmo (BLANCHOT, 1987, p. 18-19).

“Percorro de lés a lés o mapa que é de ti e do mundo”, diz o verso alusivo ao ser sempre outro exigido pelo ato de escrever. Com isso, fica em evidência o percurso; não o mapa, mas, na expressão de Deleuze, a cartografia, ou seja, o processo aberto “de produção, de acompanhar um certo traçado insólito”, conforme explicitam Fernanda Amador e Tânia Mara Galli Fonseca a respeito da cartografia como método. As autoras ainda acrescentam que: “a cartografia ocupa-se de um plano movente, interessando-lhe as metamorfoses e anamorfoses tomadas como processos de diferenciação” (AMADOR; FONSECA, 2009, *on-line*).

Nos (des)limites do poema em tela, crescente-se que, apesar do rigor formal e do acabamento (chave de ouro) exigidos pelo soneto, evidencia-se o inacabado, o processual, o trânsito (que também é aquele que vai da vida à morte), retomando Paz:

A experiência da *outridade*, é aqui mesmo, a *outra vida*. A poesia não se propõe consolar o homem da morte, mas fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parilha vida-morte,

reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos (PAZ, 2009, p. 110).

Os ecos de Blanchot nas palavras de Octavio Paz tangenciam uma concepção de tempo. Peter Pál Pelbart esclarece que, para Blanchot:

a) o tempo não se dá mais a partir de um futuro como aquilo que junta, mas é a 'dispersão do presente que não passa': o incessante;
b) é um presente no qual todas as coisas presentes e o eu que está presente ficam em suspenso" (PELBART, 2010, p. 100).

Complementa Filinto Elísio: "suspenso entre a estrela e sua cadência/A riscar, de viajar tão-somente, o céu da noite..." Assim, atenta ao fragmentário e à multiplicidade da vida e do mundo, a poética de Filinto Elísio parece situar-se na contemporaneidade, no sentido descrito por Giorgio Agamben:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...]. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEN, 2013, p. 62-63 e 65).

O poeta percebe e capta, como o luzir da cadência da estrela no céu da noite, a força motriz dos trânsitos empreendidos na poesia. Tal força, para Nietzsche, no livro **O nascimento da tragédia** (2007), apresenta-se como uma força subterrânea (o instinto extático da embriaguez dionisíaca, p. 27-32) ocultada por certa vontade humana edificante ("o instinto apolíneo de beleza", p. 39) investida contra a natureza caótica. O embate entre o princípio individualizador e o princípio de dissolução e esquecimento do eu consistiria, segundo o autor alemão, em uma permanente tensão de potências artísticas.

Transpondo os arquétipos apolíneo e dionisiaco para a teoria sociológica, Michel Maffesoli, em **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia (1985), afirma:

O apolíneo, se retomarmos Nietzsche, funda-se na consciência e no autodomínio; o dionisiaco, ao contrário, é a parte sombria, destrutiva e desestruturada, esta 'horrenda mistura de sensualidade e crueldade' (Nietzsche). Porém, como ocorre na boa tradição libertária (a anarquia é a ordem sem o Estado), o caos que prevalece na situação dionisiaca remete a uma sólida organicidade (MAFFESOLI, 1985, p. 64).

Segundo o autor, tal organicidade é respaldada por uma concepção cíclica do tempo em oposição ao tempo linear da história ocidental:

O microcosmo individual e o corpo social se correspondem e se acham ligados a tudo o que os cerca. A eternidade das coisas e das espécies repousa numa concepção cíclica do tempo [...]. Há uma correspondência essencial que rompe frontalmente com o linearismo da história ocidental progressista [...]. Curiosamente, é a razão que invalida o tempo cíclico – e o faz para garantir a coerência e a coesão do *cosmos*. O cristianismo, o progressismo e o marxismo ergueram suas construções sobre estas ruínas; mas esta natureza de 'coerência' torna-se aqui puro objeto de investigação, pura matéria para exploração teórica. E deu no que deu. As teorias catastróficas que hoje aí estão, ainda que digam o contrário, se alinham à movência deste tempo retilíneo: com maior ou menor lucidez, elas somente relatam as consequências do tempo prometeico [...]. Dionísio, que só se fazia sentir *a mezzo voce* quando da acme [sic] do maquinismo (o 'privado' no século XIX ou mesmo o romantismo), torna-se cada vez mais ruidoso. E assim se traduz, em nosso tempo, o ressurgimento ou a concretização do circular (MAFFESOLI, 1985, p. 64-65)

Deleuze (1976), contudo, ressalta que, na teoria da tragédia de Nietzsche, não há a síntese entre o dionisiaco e o apolíneo, pelo contrário, essa tensão ou a coexistência dos dois princípios se manterá ao longo da obra do filósofo alemão, com pendor para a prevalência de Dionísio sobre Apolo/Cristo, isto é, sobre o princípio de organização e individualidade norteadores do pensamento moderno em

especial. Nesse sentido, o rigor formal do soneto, tradicionalmente ligado à razão e ao equilíbrio, parece salientar tal tensão na obra do poeta cabo-verdiano. Figurativamente, ressalta o embate entre o apolíneo e o dionisíaco que, ao longo dos livros do autor, torna-se cada vez mais explícito.

Na obra **Li Cores e Ad Vinhos** (2009), todos os elementos parecem corroborar tal hipótese: o projeto gráfico, a cor escolhida para a capa, púrpura, e os desenhos do artista plástico cabo-verdiano Mito Elias, que, embora não tenham sido feitos para ilustrar os poemas, imiscuem-se entre os textos e adquirem significação na leitura que ora se propõe; os temas e a escolha vocabular de termos ligados à alimentação, à bebida, ao erotismo, à transitoriedade etc; as figuras de linguagem como a hipérbole e a sinestesia; e a forma dos poemas, pois há a coexistência de sonetos com poemas de versos e estrofação livres.

A contenção do soneto convive, nos livros do autor, com os excessos temáticos e com a irregularidade da métrica e da rima. Nesse sentido, percebe-se certa tentativa de organizar e conter o elemento caótico que escapa sempre ou, mais possivelmente, a intenção de dar notoriedade à força dionisíaca incontida pela racionalidade e assepsia da sociedade moderna, expressando-se também como uma forma de resistir às imposições dessa mesma sociedade, de negar os limites e incorporar o excesso e o resíduo como elementos de criação.

No que se refere ao aspecto gráfico do livro e aos elementos que o compõem, além das cores escolhidas para a capa, já mencionadas, destacam-se os desenhos de Mito Elias, nos quais é possível observar traços simples que insinuam ora formas humanas, ora formas animais ou ainda formas híbridas. Segundo o artista plástico:

Esta série de desenhos foi desenvolvida tecendo sempre um pulsar ritualista, onde a ideia de celebração fosse um condão presente, sem, no entanto, ter a consciência plena de uma temática precisa. Muitos desses desenhos foram seguindo apenas o impulso espontâneo do traço. A alusão ao prazer desmesurado, à exuberância, muitas vezes à tragédia e à sátira, serão sem dúvida, uma flagrante sugestão ao Mito dionisíaco (ELIAS, 2016, entrevista inédita⁸³).

⁸³ Entramos em contato com o artista plástico Mito Elias via e-mail, que gentilmente comentou seus desenhos e a forma como se deu a aproximação entre ele e o poeta, cujo anseio de um projeto comum, concretizado em **Li Cores e Ad Vinhos**, era de longa data, ressaltando que, sua “participação foi apenas a cedência dos desenhos”.

Com isso, observa-se que, apesar de não haver intencionalidade explícita da representação do mito dionisiaco, os desenhos incorporam-se ao livro evocando nas formas e no tom ritualístico aspectos que permitem tal leitura, como evidencia a reprodução abaixo:

Figura 1 - Mito Elias In. **Li Cores e Ad Vinhos**, p. 44.

Nos seres antropomórficos, elementos como orelhas, chifres e patas ficam sugeridos nos traços, bem como a presença de instrumentos como a flauta:

Figura 2 – Mito Elias In. **Li Cores e Ad Vinhos**, p. 62.

Tais elementos visuais permitem direcionar a leitura em conjunto com os poemas para a já referida presença do dionisiaco, uma vez que, conforme a definição da mitologia, “os sátiros possuem, como sinal distintivo da estirpe, nariz chato, orelhas pontudas, olhos oblíquos, cabelos eriçados, chifres nascentes e duas papadinhas sob o queixo, como os cabritos” (MÉNARD, 1991, p. 139-140).

Nos desenhos de Mito Elias, pode-se, ainda, identificar formas femininas, figuras antropomórficas e certo jogo erótico que completam a sugerida cena

dionisiíaca, uma vez que parecem representar todos os companheiros do deus do vinho. Segundo René Ménard:

Além das bacantes, o culto de Baco ministrou à arte tipos que, em certa medida, associam a forma animal à forma humana: é o bando dançante dos pãs e dos sátiros. [...] Os sátiros dançam tocando címbalos, correm atrás das ninfas, repousam tocando flauta (MÉNARD, 1991, p. 136 e 139).

O desenho abaixo, por exemplo, parece ilustrar o feminino nas formas arredondadas e o erótico masculino pela presença do falo. Segundo Ménard:

A antiguidade primitiva representava os sátiros com formas grotescas ou terríficas, e se aprazia em os imaginar raptos de ninfas. [Contudo] deixou também sátiros mais jovens, nos quais a elegância de formas e uma simpática malícia se unem ao caráter primitivo dos companheiros de Baco (MÉNARD, 1991, p. 139).

No desenho pode-se identificar a referida malícia, os cabelos eriçados e as duas “papadinhas sob o queixo” na forma masculina que reforça a ideia de que se trata de um sátiro num jogo de perseguição a uma ninfa, cujo movimento em fuga é identificável na forma feminina:

Figura 3 – Mito Elias In. **Li Cores e Ad Vinhos**, p. 48.

Sob essa perspectiva, os desenhos parecem materializar os companheiros do deus Dionísio, sátiros ou pãs. Segundo a mitologia, Pã é filho de Mercúrio com uma ninfa do campo de Cilene. Ao nascer, sua mãe o rejeitou devido ao aspecto repulsivo que apresentava: chifres, pernas de bode e espessa barba. De acordo com René Ménard, “era assaz natural que o mensageiro dos deuses [Mercúrio], sempre considerado intermediário, estabelecesse a transição entre os deuses de forma humana e os de forma animal” (1991, p. 76).

Levado pelo pai ao Olimpo, Pã tornou-se motivo de diversão para os deuses, sobretudo para Baco/Dionísio. Sua conformação física destoava dos demais deuses do Olimpo e assustava as ninfas que fugiam dele. Assim, jurou jamais amar, mas, vencido por Cupido, ficou condenado a persegui-las em vão, sem ser correspondido, enquanto tocava sua flauta. Conforme René Ménard, seu culto é mais antigo que o culto aos deuses do Olimpo, que o substituiu. Para Ménard:

Sob a influência da poesia órfica, o deus Pã tornou-se o símbolo panteísta fundado na interpretação do seu nome: a flauta de sete tubos representa, então, as sete notas da harmonia universal, e a fusão das formas animais com as formas humanas corresponde ao caráter múltiplo da vida no universo (MENARD, 1991, p. 85).

Nesse sentido, os desenhos parecem configurar ainda certo anseio dos autores Mito Elias e Filinto Elísio de reiterar a multiplicidade e a universalidade da arte e da poesia, conforme palavras de Elias: “A intenção do meu trabalho não é só representar Cabo Verde, mas divagar e habitar o mundo inteiro” (ELIAS, 2016, entrevista inédita).

Com isso, o aspecto de obscuridade que a presença dos desenhos semelhantes a Pã, que segundo Menárd, “causa nos homens os terrores pânico, isto é, sem motivo” (1991, p. 84), bem como a exuberância e o desregramento que evocam, colocam-se em tensão com a formalidade dos versos, sobretudo dos sonetos, constituindo mais um alusivo do jogo das forças dionisíacas e apolíneas que estruturam e colocam em diálogo as linguagens dos desenhos e dos poemas, ou seja, a linguagem plástica e a verbal.

Os desenhos materializam o cortejo de Dionísio cuja presença se manifesta em sonetos como “Ambrósia” (que evoca Baco/Dionísio e sua lenda heroica), substância convertida, nos versos cabo-verdianos, em pura poesia:

Ambrósia

Se ambrósia, em sangue, a vinho se torna
 Não lhe adivinho, de pães, faunos e sátiros,
 Outra natura sua se não que do ébrio néctar
 Todo âmbar nos seja o falecido Ampelos...

E se a longrina vinha, tua ou minha, trágica
 De ninfas e de Sileno, nada lhe é como nudez
 Que é, pois, temida sobre o Eufrates e gemida
 Se ergueria a ponte que lhe aponta o Ganges...

Ali, aprendem-se lua, estrela e Kama Sutra
 Sorvem-se, no oco das mãos, a água de mel
 E o orvalho de Baco em espumas purpurinas...

Sabe-se, nas cercanias do Monte, o sal da poesia
 Com que, aos perfumes, se amansam guerreiros,
 Embriagados com turmalina, sol e melodia...

(ELÍSIO, 2009, p. 57)

O soneto apresenta referências diretas a Baco/Dionísio. No primeiro quarteto, com todos os elementos que cercam a representação do deus: o vinho, pães⁸⁴, faunos e sátiros que o acompanham. Além disso, aparece a personificação do vinho na figura de Ampelos, cujo nome significa parreira, conforme o **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega multilíngue on-line (DEMGOL)**. O título do soneto também aponta para a relação de amizade entre Dionísio e Ampelos e conta a lenda que:

[...] um touro furioso matou um dia o infeliz Ampelos, e Baco, não podendo consolar-se, derramou ambrósia nos ferimentos do amigo que foi metamorfoseado em vinha, e é precisamente esse divino suco que deu à uva a qualidade embriagadora. Baco, realmente, colheu um cacho de

⁸⁴ Embora no verso a forma registrada seja “pães”, acreditamos tratar-se, pelo contexto, do plural de pão, no caso, pães.

uvas e, espremendo o suco, disse: "Amigo, a partir deste instante serás o remédio mais poderoso contra as dores humanas." (MENÁRD, 1991, p. 181)

Os versos de Filinto Elísio exaltam, portanto, a origem mítica do vinho em memória do sátiro mortalmente ferido, e ressaltam: "que do ébrio néctar/Todo âmbar nos seja o falecido Ampelos". Acrescenta a lenda que, após a morte do amigo, Dionísio parte para o Oriente, local do globo aludido pelo poema a partir do segundo quarteto, pela menção ao Eufrates e ao Ganges, que prepara o leitor para acompanhar o evento heroico do deus. Segundo René Menárd:

Foi então que Baco começou a percorrer o Oriente: no Egito, vemo-lo em relação com Proteu; na Síria, luta contra Damasco, que se opõe à introdução da cultura da vinha. Vencedor, continua a viagem, atravessa os rios sobre um tigre, lança uma ponte sobre o Eufrates, e empreende a gigantesca expedição contra os indianos (MENÁRD, 1991, p. 181).

O primeiro terceto aponta para o momento do triunfo sobre os indianos, quando as águas do rio são transformadas em vinho e os guerreiros inimigos ficam embriagados pelo néctar de Dionísio. E o último terceto equipara o poder inebriante do vinho ao da poesia e da música. Desse modo, o soneto remete ao poder inspirador de Dionísio, relativizando o lugar de Apolo. Conforme propõe Menárd, "a inspiração que nasce da embriaguez fez com que se atribuíssem a Baco algumas das qualidades que, habitualmente, constituem o apanágio de Apolo, o deus inspirador por excelência" (MENÁRD, 1991, p. 113). Contudo, o estudioso francês afirma que ambos em tudo se opõem, nas festas e hinos em sua homenagem as características de um e de outro sobressaem e o antagonismo se explicita:

[...] a Apolo (a unidade), o peão grave e simples, a Baco (a multiplicidade), o ditirambo variado e desordenado. [...] Daí Baco às vezes criança, outras rapaz, outras homem feito, outras ancião; Apolo, pelo contrário, sempre semelhante a si próprio, dotado de mocidade eterna e divina (MENÁRD, 1991, p. 114).

Nesse sentido, o soneto pinçado do conjunto dos poemas que compõem o livro **Li Cores e Ad Vinhos** é revelador da opção poética do autor pelos aspectos ligados ao dionisíaco, uma vez que, além da referência direta, como já exposto, reitera a opção pela multiplicidade, pela errância, pela liberdade, pela transformação e pelo movimento.

No contexto da multiplicidade, encaixam-se uns nos outros os desenhos e os textos, expandindo a abrangência de ambos, que passam a interagir livremente, mesmo sem a intencionalidade da ilustração. Parece, sob tal aspecto, ser possível transpor para a leitura proposta a aguda percepção de Raúl Antelo, ao comentar a obra de Roland Barthes dedicada à André Masson: “O que se desloca, então, é a responsabilidade da obra, que deixa de ser consagrada por uma propriedade estreita e passa a viajar ao longo de um espaço cultural aberto, sem limites, sem hierarquias” (ANTELO, 2013, p. 23).

Outro aspecto dionisíaco presente nos versos de Filinto Elísio evidencia-se na expressão do excessivo que, muitas vezes, aparece nesta obra como imagem etílica das uvas, licores e vinhos cantados em poemas como "Ad Vinho (de um Frangélico)":

De repente, és tu
À beira-rio
de mim;

Trago-te
(de um Frangélico)
Taça
inteira como um
Ponto...

Olho-te
de novo
– frutal
e floral
esse vinho.

Teu corpo
De um trago...

(ELÍSIO, 2009, p. 67)

Ao lado da imagem do vinho aparece também, de maneira mais explícita, o erotismo que permite identificar um ponto de diálogo direto com os desenhos presentes ao longo do livro. O objeto do desejo, nos versos, confunde-se com o próprio vinho sorvido pelo sujeito lírico, intensificando a imagem da diluição de ambos num mesmo e único “ponto”. Conforme indica Georges Bataille:

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida dissoluta, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (BATAILLE, 2013, p. 41).

Observa-se, na primeira estrofe do poema citado, a sugestão da aproximação entre os corpos e a percepção da descontinuidade, uma vez que os sujeitos envolvidos na “operação erótica” aparecem distintos: “De repente, és tu/à beira-rio/de mim” (grifos nossos); a primeira e a segunda pessoas aparecem graficamente separadas nos pronomes “mim” e “tu”. A partir da segunda estrofe, contudo, a presença do “eu” dá-se apenas pela elipse do pronome, “[eu] trago-te”, “[eu] olho-te”; evidencia-se, com isso, cada vez mais o objeto do desejo, a segunda pessoa do discurso, e a iminência da fusão.

O jogo polissêmico do vocábulo “trago-te” reforça tal iminência, uma vez que, se lido isolado no verso, remete ao verbo tragar, cujos significados giram em torno do ato de beber, engolir de um trago, absorver, sorver, aspirar, impregnar-se de, ou ainda de fazer desaparecer. Assim, os verbos trazer/tragar (a depender da leitura do verso, em encadeamento com os demais da estrofe ou isolado) sobrepõem-se e intensificam a força do verbo olhar, cuja ação move-se em duas

direções, simultaneamente: ao mesmo tempo em que aquele que olha pode ser captado pelo objeto/outro, também capta irremediavelmente tal objeto.

As partes ativa e passiva referidas por Bataille desenham-se nos versos, cujas posições se alternam, num jogo de reversibilidade, culminando com a absorção e dissolução de ambas. Ecoa nessa representação certa referência nietzschiana ao dionisíaco – o princípio da dissolução da individualidade apolínea. Nesse sentido, a “taça/inteira como um/ponto”, conforme expressa o poema, é absorvida, desaparece num trago: “teu corpo/De um trago...”.

Tal faceta erótica desdobra-se também no livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** (2011), cujos aspectos dionisíacos parecem ainda mais ressaltados. Há duas seções no livro explicitamente marcadas pelo erotismo: “Mar se a tua & nu_a” e “Quem te tatuaria?”, uma vez que se coloca em evidência o corpo como mediador de relações com o mundo.

A evidenciação do corpo erótico não se dá em direção unívoca. Na seção intitulada “Mar se a tua & nu_a”, a ação erótica volta-se para os corpos que se desnudam. A ambiguidade aparece já no título da seção, pela cisão da palavra “nu_a” em que se pode ler “nu” e/ou “nua”. Além disso, também a epígrafe reforça a nudez:

Hábitos nada são que o cárcere do monge e o **câncer de uma pele escondida**. O monástico sentido do caminho. As horas, doidivas, desfilam a carne na avenida. Os lugares, serenados, mergulham o algodão da libido na canforada água da morte. Quando nos pesam, de uma banda o recato que nos consome e nos lacra ao sétimo selo, doutra banda a evasão dos taliões e mandamentos, **pois livres que somos de mortais sinais?** Quando de insustentável solidão nos aguarda a multidão, o turbilhão da angústia que faz as vezes da tarde para nos anoitecer? Hábitos para o retalhe nosso de cada dia. **Mergulhemo-nos no mar dos hábitos diluídos**. Mar se a tua & n_u_a...

(ELÍSIO, 2013, p. 38)

O texto de abertura da segunda parte do livro aponta para vários elementos do erotismo também enumerados por Bataille: o erótico como dissolução do ser no outro, a relação do erotismo com a morte e o erotismo como processo que coloca o ser e a vida social em questão. Segundo Bataille:

O que está em jogo no erotismo é sempre a dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, [...], a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada desordenada ao máximo. Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz (BATAILLE, 2013, p. 42).

Logo, o sujeito move-se em busca do questionamento dos “hábitos/cárcere” e da liberdade, por mais angustiante que seja a imagem da dissolução e da continuidade/morte. Os dois poemas que se seguem à epígrafe iniciam-se com a expressão “despes-me”, aludindo ao desejo expresso de transgredir o hábito, escapar ao cárcere e expor a “pele escondida” pela vestimenta (cárcere e câncer). Conforme afirma Bataille:

[...] a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. [...] O desnudamento, considerado nas civilizações em que tem um sentido pleno, é, senão um simulacro, ao menos uma equivalência sem gravidade da imolação (BATAILLE, 2013, p. 41).

Colocar o ser em questão parece exigir esse momento de desnudamento e ao solicitar “despes-me”, em repetidos versos, o eu lírico oferece-se em sacrifício. No poema “Ma_luada”, o verso é repetido cinco vezes:

despes-me
 de me reduzires ao corpo
 rente ao pêlo e à pele
 ao nível zero do toque
 e ao sem retoque
 assim rosa feita
 – mor_dida;

despes-me
 de ma_luada

seja eu lobo
 (uivante besta)
 à sua lua perturbada

seja eu solitário
 nos acordes da meia-noite;

despes-me
 porque és fêmea
 sêmea e quase milho
 (parida flor da manhã)
 porque és mãos
 das cinzas esquecidas
despes-me incen_diada;

porque és onda
 se_viciando a praia nua
 és altas horas
 em que ressona Deus no cio
 das marés por virem
despes-me
 e peregrino-me no corpo...

(ELÍSIO, 2011a, p. 43, *grifos nossos*)

A ideia do despir-se associada ao ato de entregar-se ao sacrifício pode ser observada na referência à violência que o ato exige ou à redução do corpo a elementos ínfimos, menores do próprio corpo: o pelo e a pele. Também parece ocorrer a redução do sujeito racional à animalidade: “seja eu lobo/ (uivante besta)/ à sua lua perturbada”. Nesse sentido, despir-se equivale ao que Bataille denomina “desposseção”, uma vez que aqui não se pressupõe a posse do corpo do outro, mas a perda de si no outro: “desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras” (BATAILLE, 2013, p. 41).

O impacto violento do erotismo responde também ao já enunciado desejo de “mergulhar no mar de hábitos diluídos” (ELÍSIO, 2013, p. 38), ou seja, de fugir à

rigidez dos hábitos sociais, cuja via possível se manifesta na ação erótica mais intensa, representada no poema acima por termos como “mor_dida”, “incen_diada”, “se_viciando”, que tanto podem se referir à intensidade do desejo quanto à violência que o circunscreve, revelando, com isso, certa vontade de transgressão. Dito de outra forma, percebe-se nos versos certa intenção de expressar o excesso e ultrapassar os limites, no sentido expresso por Bataille:

Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente. Desse movimento, geralmente não conseguimos dar conta. [...] No domínio de nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão (BATAILLE, 2013, p. 63-64, grifos do autor).

Compreendendo o corpo como limite, o último verso do poema pode ilustrar a forma como se dá a percepção do movimento que excede os limites. “Despese-me/e peregrino-me no corpo...”, diz o poema, colocando-se o eu lírico na condição daquele que sai do corpo, percebendo o próprio corpo como terra estranha, longínqua.

A própria palavra é atingida e fendida, abre-se uma fenda gráfica, marcada pelo *underscore* difundido pela linguagem informática, mas que nos poemas parece surgir de modo aleatório, por vezes, sem intenção de produzir significado, evocando certo pressuposto teórico de Roland Barthes acerca do prazer do texto, que:

[...] vem de certas rupturas (ou certas colisões): códigos antipáticos [...]. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, *essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, [...] e *outra margem, móvel*, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica (BARTHES, 1987, p. 10-11).

A violência erótica que atinge o corpo estende-se também ao texto; surgem no poema as duas condições excessivas para que as palavras sejam eróticas, identificadas por Barthes (1987, p. 55): a palavra repetida ("despes-me") e a palavra inesperada ("se_viciando", para citar apenas uma). Assim, se o corpo é o foco da percepção erótica na segunda parte do livro, na quarta parte, "Quem te tatuaria?", o próprio texto torna-se corpo, a página torna-se pele a ser tatuada, rabiscada e escrita pelo desejo do poeta. A epígrafe elucida tal percepção de diferentes formas, mas sobretudo pelo trabalho gráfico no qual o cor-de-rosa (magenta) evidenciado no texto transborda e colore a própria página:

Vasculhando: letras, cifras, signos. Vasculhando: alfabeto ulterior, sinais hieroglíficos, escritos cirílicos e ideogramas outros. Pixar murais, desenhar paredes interiores e caricaturar pátios silenciosos. Grafitar tudo. A Estação do metro. **Tatuar teu corpo.** Teus desertos e teus oásis. Atravessar o Sahara do teu interminável corpo e beber a água de uma sede em Marraquexe. Saber que Alá é Grande. Pressentir que nenhum Deus é pequeno. **Pintar teus lábios de roxo** e teus cabelos de violeta. **Gostar de magenta em ti.** Do teu delírio de ouro fino. Morrer contigo como foi viver sem ti. Espelho, esse refletir, parte de quase nada. O mito de Osíris. O vento que sopra a boca da vida. Quem te tatuaria?"

(ELÍSIO, 2011a, p. 66)

"Gostar de magenta em ti" motiva a cor da página que se torna magenta, extrapolando o limite da significação do texto ao atingir o suporte que o contém. Ressalte-se que é a única página colorida dentre as demais páginas em que estão os poemas em prosa (que podem ser considerados como epígrafes, pela posição de destaque que ocupam no início de cada parte do livro); todas as outras são pretas, como já foi destacado em outro momento desta tese. No poema "quem te tatuaria?", observa-se em que medida a página torna-se corpo para a tatuagem da escrita:

quem te tatuaria?

quem,
 me_xendo no baú
 de tua tatuagem
 desenhou-te
 (em lápis de cor
 ou, sei lá, tinta da China)
 negro dragão
 tão alva lua
 e graciosa borboleta?

quem,
 vasculhando o U
 de tanta miragem
 navegando-te
 (em teu corpo-delito)
 pecou maçã
 tâmarã
 e manga-rosa?

sabê-lo se alguém
 de ditoso e de distante
 (que é do vaga-lume sem sua noite?);

sabê-lo
 por teus cantos, demorado
 (como pão quente, chá de manjerico e milho novo);

sabê-lo,
 silente de guardado,
 ou tão-somente silenciado
 (tresandando sândalo e seu pecado)...

ah, sem tanto alarde,
 desoficinar poesia
 (e sabê-lo Deus, todavia);

ah, mesmo que tarde,
 seres lacre que sela
 carta já fechada à língua;

seres ainda que cifra,
 toda a mensagem de olhos
 tua nuvem virando viagem...

ou luar,
 que comigo assim mexe
 agora que nua te pressinto

re_mexendo...

Formalmente, o poema erige-se sobre blocos de paralelismos que estabelecem correspondências significativas para sua compreensão e do próprio livro, uma vez que os versos repetem o título do mesmo: **Me_xendo no baú. Vasculhando o U.**

No poema "Ad vinho (de um Frangélico)", evidenciava-se a segunda pessoa, apagando os pronomes pessoais de primeira pessoa, indicada apenas na terminação verbal. Aqui há também a ênfase na segunda pessoa, contudo, desde o princípio do poema não aparece um "eu". A primeira estrofe instaura uma questão que será repetida na segunda, constituindo, assim, o primeiro bloco. O pronome interrogativo "quem" colocado em posição de destaque como a única palavra do primeiro e nono versos e o consequente estilo dubitativo assumem traços reflexivos-filosóficos, já que colocam em questão importantes categorias da própria poesia lírica, ao promover o apagamento da presença do "eu".

A questão-chave parece ser a autoria das marcas/tatuagem(ns) deixadas na pele/corpo ou página/texto. Outros elementos apontam para isso como a imagem do corpo-delito (os vestígios que permitem identificar o autor de um crime). Outro aspecto que aponta para a questão da autoria revela-se na apresentação das opções, cuja escolha ou rejeição pode remeter ao trabalho autoral por excelência, já que a seleção dos instrumentos redundando nos efeitos alcançados: "(em lápis de cor,/ou sei lá, tinta da China)".

A partir da terceira estrofe, estabelece-se o segundo bloco de paralelismos e a pergunta transforma-se na busca da resposta. O autor do desenho (tatuagem) (con)funde-se com o próprio corpo tatuado, já que "sabê-lo", intenção primeira da pergunta reiterada nas estrofes anteriores, não dirime a dúvida, pois o pronome pessoal posposto ao verbo tanto pode referir-se àquele que "navegando-te/(em teu corpo-delito)/pecou maçã" quanto ao próprio "corpo-delito", que passa a ser olhado com atenção para que se saiba. Os atributos do sujeito desconhecido podem igualmente ser estendidos ao corpo-delito, já que também este pode "tresandar", exalar os sinais e cheiros dos pecados sofridos e/ou cometidos.

A pergunta parentética da terceira estrofe "(que será do vaga-lume sem sua noite?)" reforça a confluência das características de ambos, uma vez que a existência de um parece depender do outro, num jogo de reciprocidades.

No terceiro bloco de paralelismos, destaca-se, pela opulência do neologismo, a preocupação central da poética de Filinto Elísio: “desoficinar poesia”. Para tanto, sobretudo no livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**, o próprio suporte da poesia é colocado em questão, uma vez que se pretende multimídia, pois, além dos poemas escritos, o livro conta com a reprodução de telas do pintor Luís Geraldes e o acompanha um DVD com os poemas declamados por João Branco e Nancy Vieira. A dramatização destes poemas em espetáculo teatral acrescenta-lhes outro suporte.

Segundo o próprio autor, em entrevista a Érica Antunes Pereira e Simone Caputo Gomes, “a poética pode ser inscrita no livro, nas pinturas, em tatuagens corporais, em grafites dos murais, nas declamações em DVD, nas coreografias e a grafia dos poemas pode sofrer incisões para potencializar essa Poesis ou criação” (GOMES; PEREIRA, 2015, p. 221).

Evidencia-se com isso a exuberância da linguagem, da poesia como arte que excede seus limites, da mesma forma como o próprio autor pode apenas participar dela estando em suas margens, sempre ultrapassando a si próprio. Foucault, em “O que é um autor?”, afirma que:

A escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268).

O movimento contínuo da linguagem que faz com que ela seja sempre outra também está no horizonte de criação do poeta que, ao final do poema, após mexer (na primeira estrofe, “me_xendo no baú/de tua tatuagem”), desnudar o corpo da escrita, a pressente “re_mexendo”. O verso final reitera o erotismo não pela imagem explícita que também aí figura, mas pelo “pressentir” do eu lírico, que somente então

aparece, revelando o jogo de mostra-esconde encenado nas estrofes anteriores, que Barthes denominaria como “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (1987, p. 15). O deslocamento dos versos pela página e o desenho bamboleante que surge parecem iconizar o menear do corpo. Com Roland Barthes, pode-se dizer que, desse modo, o poema assume a forma humana, é um anagrama do corpo, mas “de nosso corpo erótico” (BARTHES, 1987, p. 25).

A poesia de Filinto Elísio, nesse sentido, coloca-se como uma intensa experimentação e propõe-se como um objeto para a fruição. Tal fruição, contudo, não se opera apenas pelo ato visual da leitura, mas exige a participação de todos os sentidos. No livro **Li Cores e Ad Vinhos** são convocados a visão, o paladar, o olfato, como na degustação do vinho, e ainda, um sentido mais fino, certa intuição ou, nas palavras do autor, “o adivinhar, prenunciar, perceber os mistérios da vida” (GOMES; PEREIRA, 2015, p. 222).

Todos esses aspectos estão ligados às constantes metamorfoses de Dionísio, cuja embriaguez não se dá apenas pelo vinho, mas pela vida. Em outras palavras: “A experiência dionisiaca pressupõe a embriaguez, mas não apenas a embriaguez pelo vinho, e sim, acima de tudo, a embriaguez pela vida, pela natureza e pela expansão contínua da criatividade [...]” (BITTENCOURT, 2014, p. 140).

A transformação e o movimento parecem radicalizados na experiência de **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**, e materializam-se no trânsito da linguagem verbal para a linguagem gráfica, pictórica e o suporte eletrônico. A fruição dos poemas exige também o corpo todo pela proposta de coreografia idealizada e realizada; segundo o autor: “palavra coreografada, mais que musicada”, que a última sequência do livro pode apenas sugerir.

Em todos os poemas da obra, as palavras fragmentam-se graficamente pelo *underscore*. O mesmo ocorre nas últimas páginas, a palavra fragmenta-se em unidades menores que são re combinadas, evidenciando um movimento de composição e recomposição, como se pode observar na figura que segue:

Figura 4 – Me_xendo no baú. Vasculhando o U (p. 104-105).

A impressão da palavra “tropia” com vários estilos e tamanhos de letras, entrecortada pelo *underscore* e a disposição gráfica em sobreposição surtem o efeito do “graffiti”/pichação e o significado da palavra selecionada para figurar nas páginas duplas alude às possibilidades combinatórias.

A palavra disposta como uma “nuvem” de palavras também remete ao conceito de entropia, definido por Umberto Eco: “a entropia é [...] identificada com um estado de desordem, no sentido de que a ordem é um sistema de probabilidades que se introduz no sistema para poder prever-lhe o andamento” (ECO, 1991, p. 102). Todas as probabilidades de reordenação das letras que formam a palavra “tropia” se impõem e geram expectativa ao leitor. Dessa forma, fica ressaltado o trabalho de experimentação com a linguagem, como se pode observar nas páginas que seguem:

Figura 5 – Me_xendo no baú. Vasculhando o U (p. 106-107).

O processo de decomposição continua e, pela subtração da letra “r”, resta outra palavra, TOPIA, no centro da página, apontando para uma nova significação e possibilidade de recomposição da palavra que se confirma com as duas páginas seguintes:

Figura 6 – **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** (p. 108-109).

A letra U, isolada na página, figura como um elemento de abertura da mensagem, pois não remete o leitor apenas para “frente”, como é de se esperar pela sequência desencadeada; o ato de leitura também recupera o início do livro, seu título, uma vez que retoma parte dele: “Vasculhando o U”. Nesse sentido, a própria letra abre-se à investigação que o termo “vasculhar” sugere. As páginas que se seguem, entretanto, recompõem a expectativa do leitor e completam a palavra antes fraturada:

Figura 7 – **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** (p. 110-111).

Dessa forma, é possível retomar os pressupostos teóricos a respeito da entropia: “*Ordem e desordem são conceitos relativos*; somos ordenados em relação a uma desordem anterior e desordenados em relação a uma ordem posterior” (ECO, 1991, p. 107, grifos do autor). Portanto, fica reiterado o caráter metarreferencial do primeiro fragmento, “tropa”, uma vez que o processo demonstrado vai além dos significados e perfaz visualmente as possibilidades combinatórias entre as letras e as palavras para instaurar os sentidos.

A respeito da abertura da poética contemporânea, Umberto Eco reflete:

[...] a arte contemporânea, educando para a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas [com] seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia (ECO, 1991, p. 148).

Portanto, a palavra “utopia”, que encerra o livro de Filinto Elísio, abarca sentidos múltiplos no contexto da contemporaneidade, uma vez que parece ter sido inicialmente esvaziada de sua força mobilizadora pelas sucessivas crises da sociedade burguesa. Entretanto, no contexto em que aparece de maneira quase intransitiva, fica sugerida uma ressignificação na linha da reflexão proposta por Umberto Eco. Ao se percorrer um caminho que vai da desorganização à reestruturação da palavra final, propõe-se uma resistência como método (poética) e como atuação (política) na construção da “recuperação e autonomia” do homem, já que aponta também para a possível reversibilidade que vai da palavra estruturada à sua fragmentação para estabelecer novas ordenações, mesmo que provisórias.

CAPÍTULO 4

O TEMPO CONTÉM UMA INFINIDADE DE MUNDOS

*Trouxeste o mapa dos lugares?
A clepsidra dos tempos? Sabes o futuro?*

E detalhes do teu cansaço? Quais as coordenadas?

Filinto Elísio (2001, p. 21)

As mudanças sociais e culturais desencadeadas no seio da modernidade (despertadas por um sentimento de fé no progresso) e o esgotamento ou crise desse ideal, ocasionado pelas sucessivas transformações, radicalizam-se e disseminam-se pelo globo nos dinâmicos tempos da comunicação instantânea que alguns chamam pós-modernidade (JAMESON, 1985 e 1994; HARVEY, 1998) e outros preferem entender como um desdobramento e intensificação da modernidade, denominando o período de supermodernidade (AUGÉ, 2012), “sociedade pós-tradicional” (GIDDENS, 1997), ou “segunda modernidade” ou “modernidade reflexiva” em oposição à “modernidade clássica” (BECK, 1999 e 2016)⁸⁵. Um aspecto comum a essa diversidade teórica e de denominações que tentam explicar os tempos contemporâneos é o fato de que se agravam as crises e se “desorganiza” o mundo.

Até este momento empreendeu-se um exame das obras poéticas dos três autores cabo-verdianos, tendo como horizonte os impactos desse contexto mundial no contexto local. Assim, ficou ressaltado o modo individual e as peculiaridades que apontam para a forma como Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio articulam as categorias de tempo e espaço em suas poéticas. Pretende-se, nessa seção do trabalho, observar comparativamente aspectos relativos à forma e aos temas das três poéticas. Propõe-se uma comparação, compreendendo-as como três

⁸⁵ As discussões estendem-se à forma como cada teórico compreende os termos utilizados para denominar os períodos, sobretudo no que se refere ao prefixo “pós”. Enquanto alguns entendem que “pós” pode indicar o fim do momento precedente, outros, como Fernando Pinto do Amaral avaliam a questão da seguinte forma: “a pertinência semântica e a eficácia conceptual de um prefixo *pós*, que é capaz de, ao dar conta de uma *mudança*, deixar no ar a ideia de um *prolongamento* sem fim, além de poder funcionar também como uma quase-homenagem, pois instaura uma relação de consequência directa e por isso de dependência em face do conceito anterior (AMARAL, 991, p. 21, grifos do autor).

cartografias de Cabo Verde, que partem do mesmo mapa: nove ilhas habitadas, uma ilha desabitada, alguns ilhéus, situados na encruzilhada dos mares e dos mundos, mas as linhas desenhadas e percorridas nesse mapa são múltiplas, plurais e sempre abertas a novos traçados e a incluir novos espaços como a diáspora, a décima primeira ilha.

4.1. Um mapa, três cartógrafos: do lugar antropológico ao não lugar

O impacto espacial e geográfico na literatura cabo-verdiana é abrangente e pauta não somente a criação em prosa, apta a descrever e ambientar suas narrativas, mas também a criação poética. O olhar sobre o espaço e sobre a geografia física e humana de Cabo Verde, contudo, varia e as cores assumem nuances que vão do pálido e suave descritivismo das belezas ao intenso colorido dos dramas locais, cujas telas ora fixam o drama social, ora assumem laivos políticos e estéticos. Nesse sentido, o primeiro elemento que se pode abordar na busca do diálogo entre os autores refere-se à forma como cada um se situa nesse espaço e como carrega nas cores de seus traços.

A obra de Corsino Fortes, como ficou demonstrado, move-se no sentido de se apropriar de um espaço físico e/ou geográfico para torná-lo um território. Segundo Claude Raffestin:

É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao apropriar [-se] de um espaço concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator "territorializa" o espaço (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

Parece ser nesse sentido que a imagem da ilha se recompõe passo a passo nos três livros d'**A cabeça calva de Deus**. O retrato da seca e da fome desenha-se na primeira parte do livro **Pão & fonema**, no qual é possível também enumerar aspectos espaciais que aos poucos serão apropriados com símbolos identitários:

ilha, arquipélago, pedra, terra, poeira, sol, chuva (presente ou ausente), mar, marulho. Nesse primeiro momento, tais elementos espaciais aparecem como reveladores de certa carência ou insuficiência do espaço, empurrando o homem para fora.

No processo poético parece haver um movimento de um homem que brota da terra, chegando mesmo a igualar-se a ela, como nos versos: “membros de terra/ Explodem/ Na boca das ruas” (FORTES, 2010, p. 22). Mas, pelas contingências que esta mesma terra lhe impõe, obriga-se a afastar-se dela, para, de fora, reconhecê-la como sua e retornar, apossar-se dela, torná-la seu território e nela construir a nação, como ocorre no poema "Pilão":

Trazes sempre um ditongo na palma da mão
Que de manhã
A mão sobre a colina
Árvore de sol fraterno no seu fósforo

Bigorna na mão
 ampla
 Ogiva da mão
 alta
 Mão óptima

A semente ouvida
 esquecida
 na fundura dos membros
É consanguínea
De um deus Que brame
 na dimensão do pulso

Um
 gota sol gota bemol

Dois
 colmo antes
 colmo depois
semente ontem sangue ainda

Três
 a fome de ontem a fonte de hoje fronte & foz

II

Ouve-me! primogénito da ilha
Ontem
 fui lenha e lastro para navio
Hoje
 sol somente para sementeira
Devolvo às ondas
 A vocação de ser viagem
E fico pão à porta das padarias
Onde

o bolor da terra
 é sangue e trigo
 E o milho Que amamos
 É nosso irmão uterino
 Onde
 os corvos sangram do alto
 bibliotecas de tantas sílabas
 Onde
 os corvos sangram do alto
 bibliotecas de tantas sílabas
 Onde
 o osso é cada vez mais espiga
 a espiga é cada vez mais osso

(FORTES, 2010, p. 75-76)

Os versos conotam um espaço modificado pelo trabalho, pela atuação do homem; expressões como “a mão sobre a colina” ou os versos anafóricos “onde/onde/onde” reforçam tal conotação espacial. Percebe-se um processo de individuação: a massa de pés que peregrina em torno das ilhas, nos momentos de seca e de abandono, aos poucos, na medida em que reconhece a terra como sua, eleva-se como povo, como coletividade dotada de uma identidade comum.

Nesse contexto, figuram os elementos que se tornam símbolo da força e da resistência do cabo-verdiano, assim como personagens históricas, cuja referência direta denota um tema específico, o país desde sua formação geológica até sua construção como nação.

A segunda parte do livro **A cabeça calva de Deus** ocupa-se desse momento específico, quando o território se levanta como nação; do segundo livro, **Árvore & tambor**, destaca-se o poema “P.A.I.G.C.”:

É a potência fálica da terra + a potência famélica do povo
 É o povo de coração em marcha sob a bandeira de
 Pidjiguiti
 É a árvore de Boé + a proa do arquipélago que abalroa
 No umbigo da colônia
 A caravela da opressão secular
 É o tambor da história + o ovo da concórdia
 Que devolve
 À libertária

África
 A dupla fatia do seu património
 É o braço do povo + o corpo da terra toda ela
 De peito aberto De pátria aberta
 É a Estrela da manhã
 No sangue
 Na alvorada
 Na árvore
 De todos nós

II
 Amílcar!
 Há hélice & sonho
 na raiz da árvore que tomba
 Há sangue & ombro
 na pele do tambor que rompe
 E da pedra
 E do Sol Que move
 O sangue e o rosto da pirâmide
 Não há Janeiro
 Não há Novembro
 Que não seja
 Uma península de dor
 Entre duas bandeiras

(FORTES, 2010, p. 152-153)

Ao exaltar o Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde, na figura de um de seus fundadores, Amílcar Cabral, e retomar a história da marcha para a independência, enumerando fatos históricos como o Massacre de Pidjiguiti⁸⁶, os versos ecoam o “tambor da história” e representam a ascensão de elementos que possibilitam a formação do Estado-Nação (de acordo com Carlos Santos: o território, o povo e a soberania); dito de outra forma: “O território é, portanto, junto com a soberania e o povo, um dos três elementos básicos que formam a nação-estado moderna” (SANTOS, 2009, *on-line*). A primeira estrofe –

É a potência fálica da terra + a potência famélica do povo
 É o povo de coração em marcha sob a bandeira de
 Pidjiguiti
 É a árvore de Boé + a proa do arquipélago que abalroa
 (FORTES, 2010, p. 152)

⁸⁶ Nome pelo qual ficou conhecida a forte repressão pela Administração Colonial à greve dos estivadores e marinheiros do porto da Guiné-Bissau que, no dia 3 de agosto de 1959, resultou em cinquenta mortos e numa centena de feridos. Tal evento tornou-se mais tarde símbolo dos movimentos da luta pela libertação.

– parece enunciar dois dos elementos necessários à constituição do Estado-Nação: o território, conotado pela “potência fálica da terra”, e o povo (“a potência famélica do povo”), reiterados em:

A dupla fatia do seu patrimônio
 É o braço do povo + o corpo da terra toda ela
 De peito aberto De pátria aberta
 É a Estrela da manhã
 No sangue
 Na alvorada
 Na árvore
 De todos nós

(FORTES, 2010, p. 152)

Os versos remetem à soberania desejada e capitaneada por Amílcar Cabral, já que uma das formas de unificar socialmente um povo é a criação de símbolos nacionais, por meio de seus heróis e mártires. A terceira parte do livro, **Pedras de sol & substância**, parece metaforizar a plenitude do momento pós-independência, por exemplo, no poema "Sílabas & Substância":

Ó tempo de sumeã na morna k'sementera na funaná
 Tempo da paz que galopa a guerra dos cereais
 Este e o modo
 E a dor de ser templo
 Pelo tambor da terra prene

[...]

Tempo da nova semântica E da nova espera
 E do tambor que cresce
 Da estrela negra & vermelha de P.A.L.O.P.

[...]

Ó tempo de nascer! amado E envelhecer! Amando

(FORTES, 2010, p. 186)

Nesse momento, o idioma, os símbolos nacionais e o patrimônio cultural destacam-se e o tempo presente (“hora zero”), alcançado depois da revolução, com a independência (tempo da paz), torna-se tempo de trabalho para o futuro, desloca a realização para adiante, numa projeção do progresso contínuo que o gerúndio final sugere: “amando”.

Desse modo, é possível dizer que há uma aderência da poética do autor aos temas e sentimentos locais de maneira a explorar facetas da cabo-verdianidade como a insularidade, o drama da emigração, o sentimento de expatriado do homem na diáspora, a saudade da terra, a alegria do reencontro e a emancipação da nação.

No extremo oposto, encontra-se a obra de Arménio Vieira, que apresenta um elevado grau de refração em relação às imagens da terra natal. Embora o poeta assegure que “é bom que um livro que ora nasce de tal secura algum registo faça” (VIEIRA, 2013ab, p. 9), os registros não assumirão a forma concreta e, por vezes direta, como encontrada nos versos de Corsino Fortes. O registro mais incisivo da presença de Cabo Verde nos versos de Arménio Vieira se faz via literatura como, aliás, também se dá o diálogo de sua obra com a obra de outros grandes autores da literatura mundial, fato já citado no item 3.2. do capítulo anterior.

O cenário local aparece apenas *en passant* (para utilizar um termo do jogo de xadrez, apreciado e praticado pelo poeta), como cenário para os “*compagnons de route*”, como denominou Ondina Ferreira no ensaio apresentado no “VI Encontro de Escritores de Língua Portuguesa (EELP *on-line*)”. Exemplo disso é o texto “Bisca Tropical”, do livro **Derivações do Brumário** (VIEIRA, 2013b, p. 31-32), no qual aparecem tanto um cenário específico, a Praça Nova, no Mindelo, ilha de São Vicente, quanto autores consagrados da literatura cabo-verdiana: Jaime de Figueiredo, Rendall Leite, Nho Djunga, Manuel Lopes, Baltasar Lopes, Jorge Barbosa, Aurélio Gonçalves, e uma indicação de data, 1936, ano de fundação da revista **Claridade**, na qual muitos dos nomes citados estiveram envolvidos.

O texto reencena a querela entre os idealizadores de **Claridade**, sobretudo pelas falas a respeito de Jaime de Figueiredo, dissidente do grupo por divergências a respeito do nome da revista: “Vá lá que o Jaime nunca soube o que é um jogo a doer”; “Figueiredo precisa de óculos, é só ir ao João Lopes”; “Figueiredo distraiu-se, acontece aos melhores” (VIEIRA, 2013b, p. 31), confrontadas com a fala humorada

atribuída ao próprio Figueiredo: “Para terminar, falou Jaime Figueiredo⁸⁷: Alucinação alcohólica, sou um barco ébrio” (VIEIRA, 2013b, p. 31). A nota final do texto aparece em tom de homenagem: “à data eram personagens em busca de um palco. Quem nos dera tê-los de novo ainda que seja para a bisca do adeus” (VIEIRA, 2013b, p. 32).

Assim, nos livros de Arménio Vieira examinados na tese, encontram-se apenas algumas referências explícitas a elementos da geografia ou da cultura de Cabo Verde que, como já foi destacado no capítulo 3, podem ser contabilizados da seguinte forma: três poemas no livro **O Brumário**, sete poemas no livro **Derivações do Brumário**, apenas um⁸⁸ poema em **Sequelas do Brumário** e treze poemas no livro **Fantasmas e fantasias do Brumário**⁸⁹. Algumas menções mais difusas também poderiam indicar certa proximidade com o contexto local como, por exemplo, “cardume de moreias”, o mar, a ilha; entretanto, tais termos aparecem em sentido figurado e, com isso, pode-se dizer que foram totalmente desterritorializados.

Tomando-se o território, ou seja, a apropriação de um espaço como termo base da comparação entre a obra de Corsino Fortes e Arménio Vieira, pode-se perceber que ocorrem diferentes modos de subjetivação dos elementos espaciais. Nos versos de Corsino Fortes, são elencados os dados espaciais que remetem a um centro, o arquipélago, e mesmo os poemas que se referem à diáspora parecem remeter à centralidade de Cabo Verde como uma referência identitária; enquanto nos poemas de Arménio Vieira, quando aparecem termos que podem ser associados ao espaço específico de Cabo Verde, estabelecem-se ligações frágeis entre o contexto local e os significados do verso, como ocorre com o poema “O mar da minha aldeia”, do livro **O Brumário** (2013a, p. 58). O primeiro verso declara: “Minha aldeia não tem rio, volúvel é o mar”, fazendo clara referência ao contexto geográfico de Cabo Verde, pois o mar é onipresente pela exiguidade territorial das ilhas e, além disso, sabe-se que não há rios perenes em Cabo Verde. Todavia, além desse dado referencial, o verso abre-se para um diálogo com a literatura portuguesa, pela alusão aos versos de Alberto Caeiro/Fernando Pessoa.

Observa-se que os termos geográficos, possíveis indicadores do contexto espacial, abrem-se em significados múltiplos e representam “linhas de fuga” da

⁸⁷ Acredita-se que se trata, pelo contexto, do poeta Jaime de Figueiredo, dissidente do grupo dos Claridosos por não ter sido aceita sua sugestão para nomear a revista como **Atlanta**.

⁸⁸ Poema “A incrível e triste história de João Cândido e seus múltiplos infortúnios” (2014, p. 91-93), que faz referência à “grande fome, a histórica mortandade dos anos quarenta” (p. 92).

⁸⁹ Os números apresentados referem-se a menções explícitas de elementos relacionados a Cabo Verde.

referência local. Nesse sentido, não há um centro para o qual se volta o referente, não há um ponto de “ancoragem” do contexto espacial, mas muitos pontos que permitem sempre uma abertura do significado.

Embora o poema inicie a reflexão pelo dado factual da falta de água e, portanto, da “tal secura” – tema muito abordado na poesia cabo-verdiana, sobretudo nas chamadas primeira e segunda vagas da claridosidade –, a volubilidade do mar é motivo para refletir sobre a inconstância da vida (e sua efemeridade), do amor e da poesia:

Inda mais volúvel é o homem, que ora é macho e ora é fêmea.
Volúvel, bem mais que a rosa (ora branca, ora vermelha), a qual, se
é bela também dói, costuma ser o juramento de quem diz que te
ama. Volúvel como o vento, que ora canta e ora uiva, é a voz que do
alto, ou algures em ti mesmo, dita o poema, sendo que o refrão de tal
canto pode ser teu próprio epitáfio.

(VIEIRA, 2013a, p. 58)

A referência ao espaço cabo-verdiano dissipa-se, mas, vez ou outra, torna-se mais palpável, como nas dedicatórias a Mário Fonseca, como bem observa Ondina Ferreira:

“O Mar e as Rosas” é o poema dedicado exactamente à memória do saudoso poeta Mário Fonseca. Tratou-se de um facto. Passou-se na vida real. M. Fonseca perdera os manuscritos do livro e andou um ror de anos em busca deles. Creio que assim Arménio Vieira o celebra e o imortaliza neste quase soneto e através do título homónimo da obra perdida. Outro poema em que Mário Fonseca é evocado ao lado de um grande nome da poesia portuguesa, Fernando Assis Pacheco também já desaparecido do mundo dos vivos; é o poema “Epitáfio,” na página 30 das “Derivações do Brumário” (FERREIRA, 2016, *on-line*).

Outro momento como esse pode ser observado com a leitura do poema “No dia 12 de setembro de 2014...”:

No dia 12 de Setembro de 2014, AC acordou após uma noite de pesadelo, já que havia sonhado ter sido morto por uma das três balas com que alguém (por sinal um dos seus camaradas) o alvejara. Havia um bolo com 90 velas e uma prenda de aniversário à sua espera, porém não teve forças para as soprar. "Parabéns", bradou um grupo de guerrilheiros, mas ele não pôde retribuir. Tinha adormecido e nunca mais acordaria.

(VIEIRA, 2013b, p.74)

O poema refere-se ao dia do aniversário de Amílcar Cabral (AC), destacando a dimensão humana do herói nacional, diferentemente de Corsino Fortes que, no poema "P.A.I.G.C.", evidencia o idealismo e heroísmo da personagem histórica ("Amílcar!/Há hélice & sonho/na raiz da árvore que tomba [...]Não há Janeiro/Não há Novembro/Que não seja/Uma península de dor/Entre duas bandeiras"; FORTES, 2010, p. 152-153). Os versos de Corsino apontam para a imagem de Amílcar Cabral como mártir da nação, já que pontuam duas datas emblemáticas para o movimento da independência, o mês da morte do guerrilheiro (janeiro⁹⁰) e o mês do início da perseguição dos líderes do partido (novembro⁹¹).

A abordagem é em tudo diferente nos versos de Arménio Vieira: cita o nome de Amílcar Cabral indiretamente em suas iniciais e pela data de nascimento; marcos de sua atividade como líder do movimento pela independência não são mencionados pelo poema, embora os fatos o sejam. Contudo, a menção do assassinato pelos companheiros aparece relacionada à incongruência de um pesadelo. Com isso, a miserabilidade humana fica evidenciada na imagem da traição – “morto por uma das três balas com que alguém (por sinal um dos seus camaradas) o alvejara” – e da morte inevitável, que chega até mesmo para os heróis: “Tinha adormecido e nunca mais acordaria”.

Portanto, se a figura do herói nacional atua na unificação dos ideais de uma nação na obra de Corsino Fortes, na obra de Arménio Vieira é mais um pretexto para refletir a respeito da condição humana, preterindo a dimensão do símbolo político, embora tal conotação também seja uma possibilidade de leitura quando se considera a metáfora da morte do ideal com seu idealizador, ou seja, com Amílcar Cabral podem ter morrido todos os sonhos de uma sociedade mais igualitária e mais livre. Fica expressa a desilusão pela causa que unira tantos homens em torno de um

⁹⁰ Em 20 de janeiro comemora-se em Cabo Verde e Guiné-Bissau o Dia dos Heróis Nacionais.

⁹¹ Em novembro de 1970, o governo colonial na Guiné-Bissau iniciou uma operação para captura e eliminação dos líderes do PAIGC, embora sem sucesso.

ideal. Com isso, fica conotada certa mundivivência desiludida ou desencantada do mundo e da humanidade, bem como dos valores outrora norteadores de alguns princípios da nação cabo-verdiana.

Parece haver um processo de “descolamento” da poética de Arménio em relação ao espaço, no sentido de desterritorialização, movimento oposto ao que ocorre na poética de Corsino Fortes. Assim, ou o contexto local é referido de maneira distanciada, tendo como referentes textos, autores ou historietas populares, quase folclóricas (estas muito presentes no livro mais recente da série dos **Brumários, Fantasmas e fantasias do Brumário**, 2015), cuja origem se perdeu; ou os símbolos nacionais parecem perder o significado primeiro, como ficou demonstrado no poema acima examinado.

A obra do terceiro autor tomado como base para este estudo comparativo, Filinto Elísio, mantém-se numa posição bifronte no que se refere aos processos de representação e enunciação do espaço cabo-verdiano. Como já ficou patente ao longo da análise da poética de Filinto Elísio, esta pode ser abordada a partir de duas frentes: uma que adere ao espaço e temas locais, outra que ultrapassa a questão identitária e redimensiona tais elementos, dando-lhes um significado existencial mais alargado. Dessa forma, é possível enumerar semelhanças com a obra dos dois autores citados anteriormente: Corsino Fortes e Arménio Vieira.

A presença de símbolos do país natal representados pela música, pelos topônimos, pelo relevo e geografia das ilhas e o registro de certo modo de sentir a realidade local o aproximam de Corsino Fortes em poemas como os que aparecem na última parte do livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**.

Enquanto Corsino Fortes pulveriza os ritmos musicais cabo-verdianos ao longo do livro **A cabeça calva de Deus**, utilizando-os, como destaca Ana Mafalda Leite (2010, p. 282), ora como formas de nomear, ora como formas de invocar o país e o cosmo que se cria ao longo da obra, Filinto Elísio concentra os ritmos e lugares do arquipélago em partes específicas de **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**; o espaço cabo-verdiano abre e encerra o livro⁹², metaforicamente parece estabelecer fronteiras, balizar a obra. Contudo, tais referências surgem como uma espécie de

⁹² Nas subdivisões do livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**, a primeira parte – “Ó_de_ceia das ilhas” – e a última parte – “Fan_dengo bom” – fazem referência direta a elementos das ilhas citando o nome de cada uma e os ritmos musicais cabo-verdianos, respectivamente.

lembrança que constitui o sujeito lírico e, portanto, não se separa dele, acompanha-o em seus trânsitos.

O poema "m_orna" capta a melodia sentida da música-símbolo de Cabo Verde:

cosmos para lá das ilhas
deuses & demónios ao sabor do violão
nesse de_cantar das pedras
(o haver neurónios)
acordes de viagem
de ponta a ponta voar o pássaro
ali_terando
do meio-dia à meia noite

esvaziando da clepsidra toda a areia
seu sali_tre si_lício & seu a_trito
seus cal_cinados peixes
sua saudade... este suplício!

(ELÍSIO, 2011a, p. 84)

O ritmo lento desse gênero musical é captado pelo poema, sobretudo, na opção feita pelo gerúndio. O mesmo ocorre com a temática da viagem que, com frequência, traduz um sentimento cantado na morna: a saudade da terra natal. Dessa forma, tomando como mote uma modalidade musical considerado identitário, o poeta adere ao património cultural, como o faz também Corsino Fortes nas diversas menções feitas à morna ao longo do livro **A cabeça calva de Deus**, exemplificadas pelos dois excertos abaixo:

Na paz de tanta proa
Sobre a onda de tanta guerra
Os botes levam na alma
A última morna da ilha

(FORTES, 2010, p. 125)

E se na oração! a morna
é chão & mar de toda a ópera

[...]
O hino! como morna
E o funaná! como bandeira
E das trovas d'Eugénio

E das noveletas d'Aurélio
 Pedras caíam
 Pedras batiam na B. Léza da pátria

Como! presentes natalícios

(FORTES, 2010, p. 255)

Como ocorre nos versos de Corsino Fortes, a morna surge nos versos de Filinto Elísio enquanto a voz das ilhas, metaforizadas no poema pela pedra: “nesse de_cantar das pedras”. Percebe-se que ambos utilizam os mesmos signos em alguns momentos, como a pedra, diretamente relacionada à realidade geológica das ilhas.

Entretanto, quando os topônimos aparecem na obra de Filinto Elísio, parecem aludir mais do que ao contexto específico do arquipélago. Observe-se o poema abaixo, do livro **Li cores & Ad vinhos**:

Monte Birianda

Estive e nunca estive neste lugar. Há qualquer
 Coisa de topo do mundo. Para além do falso
 horizonte das achadas e das várzeas. Vi o teu
 olhar nos olhos de muitas mulheres. E de muitos
 homens que, de soslaio, também miravam
 o desfiladeiro. Mentalmente declamei poemas
 desconexos. Bocados de Pessoa salpicados
 aos de Borges e os meu pobres versos
 de permeio. Este lugar tem música.
 Cada pedra guarda acordes inaudíveis
 e tu sabes o que significa música nas pedras.

(ELÍSIO, 2009, p. 73)

Inicialmente, um lugar desenha-se, cuja localização geográfica é possível precisar: os arredores da cidade da Assomada. Além disso, “qualquer coisa de topo do mundo” remete ao relevo acidentado da ilha de Santiago, bem como às achadas e às várzeas intercaladas às serras e picos que ajudam a compor o cenário irregular e pedregoso. Entretanto, a motivação geográfica parece restrita aos versos iniciais e os demais elementos têm seu significado deslocado da referencialidade para a

pluralidade da linguagem poética. “Homens” e “mulheres” passam a ter o mesmo olhar para o desfiladeiro, não o miram de frente, mas de “soslaio”.

A imagem de ascensão, traduzida pelo “topo do mundo” (que, como se observou anteriormente, predomina nos versos de Corsino Fortes), no poema de Filinto Elísio é atravessada pela imagem do desfiladeiro – iminência da queda. A imponente da montanha guarda mais do que a memória dos séculos (como nos poemas de Corsino Fortes), guarda a música do silêncio que cada um contempla em sua individualidade.

A referência imposta ao leitor pelo topônimo esvanece-se e, assim como ocorre nos versos de Arménio Vieira, surgem “linhas de fuga” que remetem a outros lugares físicos ou literários. “Pessoa” e “Borges” extrapolam os limites dos versos, ultrapassam as fronteiras, impelem a leitura para fora dos limites das ilhas.

No que tange ao conceito de territorialização, norteador desse momento do exame das três obras em comparação, percebe-se nos versos de Filinto Elísio certa sobreposição territorial. A série de poemas "Cidade 1", "Cidade 2" e "Cidade 3", do livro **Li Cores & Ad Vinhos**, parece evidenciar isso:

Cidade 1

três: uma transbordante se enluada
outra acanhada púbis desfeita
sodomizada esta terceira
de lhe lambar as esquinas
os becos escuros
seus ghettos raros
seus pratos de lixo
três praias
de mim...

(ELÍSIO, 2009, p. 109)

Os três modos de sentir e transitar pela cidade evidenciam três formas de ocupação do espaço da cidade, podendo criticamente referir-se a três aspectos inicialmente excludentes: o primeiro, carregado de lirismo ou mesmo idealismo, traduzido pela expressão "enluada", que remete à lua, na tradição romântica símbolo do devaneio que embalava os sonhos do sujeito poético; o segundo, mais voltado para os aspectos realistas de uma cidade que não mais se mantém organizada e

ascética, mas, pelo contrário, apresenta-se como “púbis desfeita”, que se deixa adentrar e expõe o que permanecia escondido; e, o terceiro momento, marcado pela violência da apropriação.

Também é possível observar três momentos que vão da aproximação entre o sujeito e o espaço urbano até a dissolução nas sombras desse mesmo espaço (retomando a leitura erótica já desenvolvida). Com isso, o espaço parece absorvido por aquele que nele transita, tornando-se um elemento que constitui o sujeito pelo disforme (“becos escuros”, “ghettos raros”), pelo resíduo (“pratos de lixo”), não somente pela parte de luz, mas também pela parte da sombra, aspecto dionisíaco já desenvolvido no capítulo anterior.

No poema "Cidade 2" fica ainda mais evidente a sobreposição territorial possível numa única cidade, representada pela pluralidade de “tribos” que por ela transitam:

Cidade 2

vejamos metáforas vejamos pregões
 vejamos néons vejamos acrílicos
 pedras blocos cirílicos catedrais
 sirenes dos semáforos o minarete
 se és mulçumano dos vitrais
 se és surfista ou sefardita
 mais pedras mais blocos
 mais gruas mais turistas
 mais terroristas mais poetas
 vejamos os graffitis
 vamos comê-los
 vamos comer denises
 comamos metáforas
 pregões...

(ELÍSIO, 2009, p. 111)

A enumeração caótica parece reproduzir o movimento frenético que vivifica as cidades. As sobreposições são várias: de códigos, como os do comércio (pregões), da propaganda, os semáforos, graffitis; de religiões, como cristianismo (“catedrais”), islamismo (“mulçumanos”), judaísmo (“sefardita”); de grupos de pessoas, como surfistas, turistas, terroristas e poetas. Todos apropriam-se do espaço de formas variadas e por meio de códigos vários, circunscrevem num

mesmo espaço diferentes territórios para si, ou seja, buscam formas de identificação uns com os outros, embora, no contexto do poema, todos estejam submetidos à lógica do consumo (pregões).

A imagem unificada de “povo” com uma identidade comum desenvolvida por Corsino Fortes é substituída aqui pelos diversos “blocos” que transitam pela cidade: tem-se, no poema de Filinto Elísio, a descrição de uma massa heterogênea e plural que transita pela cidade iluminada por *neons*. A luminosidade “solar” e natural dos versos de Corsino Fortes é substituída pela luz artificial.

Os versos parecem transfigurar poeticamente uma territorialidade (considerando-se a dimensão espacial que a cidade denota) “multiescalar” (HAESBAERT, 2001, p. 1774) da qual o eu lírico anseia participar e, dessa forma, ter “uma vivência clara dos processos de globalização” (HAESBAERT, 2001, p. 1774), expressa da seguinte forma: “vamos comê-los”, “vamos comer denises”, “comamos metáforas”.

O terceiro poema da série, “Cidade 3”, descreve o mesmo movimento frenético observado no poema anterior:

Cidade 3

rodízio de carnes pernas coxas
coaxam-me rãs no prato
ronram ovos de codorna
sanfonas às chanfanas
caipiras achaques óleos
ora de palma ora de dendê
oratura de santo verso de sato
arigatô de negro cabo verde
a toda com que passas
rodízio de carnes pernas coxas...

(ELÍSIO, 2009, p.113)

O texto, na sequência proposta pelo próprio autor, apresenta a cidade como um grande e variado banquete dionisíaco, cuja apreensão se dá mais pela sonoridade exuberante do que pelas imagens visuais, uma vez que os termos parecem justapostos sem a intenção de causalidade. Identificam-se nos versos termos que podem ser alusivos a outro espaço, outra cidade, não mais a cidade da Praia, mencionada no primeiro poema da série (“três praias/de mim...”). Expressões

tais como “rodízio de carnes”, a oscilação entre “óleo de palma” ou “dendê”, o termo “caipiras” e a menção à poetisa Maria Helena Sato, cabo-verdiana residente em São Paulo, podem aludir ao Brasil.

Assim, o trânsito inicia-se na cidade natal, ultrapassa suas fronteiras e alcança outras cidades, outros territórios. A mesma motivação, contudo, parece nortear esses trânsitos que podem ser melhor compreendidos sob a perspectiva dionisiaca da errância, comentada por Rogério Bittencourt:

Assim como o deus Dionísio é um grande andarilho que vaga pelas cidades introduzindo seus cultos extáticos, assim também o homem urbano perambula muitas vezes pelas ruas sem um rumo definido, apenas caminhando a esmo pelo prazer estético de conhecer novos circuitos de sua própria cidade. Desse modo, a pessoa faz ressurgir em um ato imputado como banal a própria força dionisiaca desprovida de teleologia (BITTENCOURT, 2014, p. 142).

O eu lírico da série de poemas acima, nesse sentido, coloca-se como um andarilho que explora não somente sua cidade, mas todas as cidades, propondo “circuitos” que vão de uma a outra sem um plano preestabelecido de percurso. Tal passagem não se expressa de maneira direta e, embora parta de um ponto específico – a cidade da Praia – este mesmo ponto é plural e não se converte em ponto de chegada, já que as rotas parecem sempre apontar para um outro ponto diferente do mapa, às vezes da mesma cidade.

Coexistem os territórios pelos quais perambula a poesia de Filinto Elísio, uma poética multidirecional se comparada com a poética de Corsino Fortes, a qual, por sua vez, parece transfigurar uma territorialidade mais fechada, nas palavras de Haesbaert: “como a do Estado-nação que, mesmo admitindo certa pluralidade cultural (sob a bandeira de uma mesma ‘nação’ enquanto ‘comunidade imaginada’, nos termos de Anderson, 1989), não admite a pluralidade de poderes” (HAESBAERT, 2004, p. 8).

Pode-se dizer que os versos de Filinto Elísio são aparentemente mais “territorializados” que os versos de Arménio Vieira, contudo ambos transfiguram uma territorialidade múltipla, na acepção proposta por Rogério Haesbaert: “uma ‘multiterritorialidade’ em sentido estrito, construída por grupos ou indivíduos que

constroem seus territórios na conexão flexível de territórios multifuncionais e multi-identitários” (HAESBAERT, 2004, p. 8).

Por sua especificidade geográfica, Cabo Verde apresenta certa flexibilidade territorial como foi apontado no item 1.3. do capítulo 1, podendo ser entendido o território em sua dimensão “simbólico-cultural”, “em que o território é visto, sobretudo, como produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo sobre seu espaço” (HAESBAERT, 2001, p. 1770), uma vez que há que se considerar a fragmentação física em dez ilhas e numa variada diáspora, considerada a décima primeira ilha. Ainda assim, persiste um sentimento de identificação cultural e simbólica que une os cabo-verdianos em qualquer parte do mundo. Contudo, o tema da diáspora é recorrente na literatura, mas a abordagem que se faz não é unívoca. Nas três poéticas em tela, surgem nuances.

Nos versos de Corsino Fortes, expressa-se inicialmente um sentimento diaspórico de tristeza e sofrimento, dadas as condições que obrigavam o homem a abandonar seu torrão natal. Todavia, esse mesmo sentimento atua no fortalecimento dos laços identitários. Nas obras de Arménio Vieira analisadas nesta tese, o tema da diáspora é pouco abordado; um poema do livro **Derivações do Brumário** pode ser tomado como certa alusão ao contrato de trabalho na terra de acolhimento, mas ressaltam-se os efeitos sociais e morais para as personagens e, de forma sarcástica, tal historieta é tomada como pretexto para a reflexão a respeito da (in)existência de seres celestiais capazes de interferir no destino dos homens. Já no que se refere à obra de Filinto Elísio, o tema da diáspora não aparece desenvolvido enquanto tal, mas atravessa os versos pela sugestão do constante trânsito do eu lírico por diferentes espaços, não se apresentando, portanto, como o drama daquele que se afasta compulsoriamente de sua terra, mas como resposta para a ânsia de conhecimento e promoção de encontros múltiplos, nos termos apresentados no capítulo 1, item 1.3.

Esta seção da análise comparativa das obras de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio voltou-se para a observação da forma como cada poeta estabelece em seus versos a ligação com o espaço cabo-verdiano, como os elementos locais impactam os versos de cada poeta. A fim de operacionalizar a comparação, optou-se por transpor para contexto da análise literária o conceito desenvolvido pela geografia humana de territorialidade e suas variantes, a desterritorialização e a multiterritorialização. Para tanto, foram perscrutadas as

ocorrências de vocábulos, nos versos, cujo sentido remetesse a elementos da realidade cabo-verdiana, seja cultural, geográfica ou histórica. Sob essa visada, pode-se identificar como o espaço se faz presente nas três obras.

Ao longo da leitura da obra de Corsino Fortes, percebe-se um forte sentimento afetivo em relação à terra natal, ao espaço que, aos poucos vai sendo apropriado como meio de subsistência e moradia (“pão”), desencadeando um processo de apropriação simbólica (“património”). Logo, é possível afirmar que a “topofilia”, da forma como foi definida por Yi Fu Tuan, apresenta-se como um dos traços norteadores do processo criativo de Corsino Fortes em **A cabeça calva de Deus**. A força unificadora se traduz na expressão “matrimónio”, que, ao longo dos livros que compõem a trilogia, estabelece várias uniões: do homem com sua terra (“Mar & monção mar & matrimónio/Pão pedra palmo de terra/Pão & património”, FORTES, 2010, p. 25), das ilhas entre si (“Entre os tambores e as ilhas em matrimónio”, FORTES, 2010, p. 67) e do arquipélago aos continentes (“Onde as nações! Crescerão/Em matrimónio/Entre o falo da ilha/E o frémio da Via Láctea”, FORTES, 2010, p. 134).

Nas obras de Arménio Vieira parece ocorrer um processo de “desterritorialização”, pois os elementos que fazem referência direta ao contexto local são escassos. Contudo, embora não represente uma gradação crescente, se considerada a série dos **Brumários**, o livro mais recente do autor, **Fantasmas e fantasias do Brumário**, apresenta certa preocupação maior em “localizar” alguns textos, indicando local e data, como, por exemplo, o poema “The mourning Edgar Poe (exercício ultra-romântico)”, que apresenta a seguinte inscrição: “Cidade da Praia, 29/01/2014, um dos aniversários da publicação de *O Corvo*” (VIEIRA, 2015, p. 37). Além disso, como já foi mencionado, várias historietas da vida cotidiana de Cabo Verde compõem o livro, pequenas narrativas de crimes, tesouros perdidos, fatos que se tornaram folclóricos para os moradores locais: os fantasmas e as fantasias (do Brumário) retornam. Haesbaert compreende o processo de “desterritorialização” na perspectiva teórica de Deleuze e Guatarri⁹³, sempre

⁹³ Segundo Deleuze e Guatarri: “Os movimentos de desterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é primeiro. Pergunta-se em que sentido a Grécia é o território do filósofo ou a terra da filosofia” (DELEUZE;GUATTARRI, 1992, p. 113).

associado a um movimento de “des-re-territorialização”, ou seja, todo processo de desterritorialização é seguido de uma tentativa de reterritorialização.

Nesse sentido movem-se os versos de Filinto Elísio; entretanto, afastam-se da poesia “sem topos” de Arménio Vieira, propondo uma “topia”, como demonstrado no capítulo anterior, pela leitura da sequência final do livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**. Os versos de Filinto, embora ecoem certo “amor” (topofilia) pela terra natal em consonância à obra de Corsino Fortes, não propõem um “matrimônio” exclusivo com o arquipélago. O trânsito dota a obra do autor de uma multiespacialidade ou, para manter o termo já utilizado nesta análise, uma “multiterritorialidade”, cujo desenvolvimento evoca o conceito de “topopoligamia”, proposto por Ulrich Beck: “Topopoligamia transnacional, estar casado com lugares que pertencem a mundos distintos” (1999, p. 135).

Parece ser este o aspecto que distingue as três poéticas no que se refere à sua inserção no espaço local/global: a obra de Corsino Fortes propõe uma “topomonogamia”, enquanto as obras de Arménio Vieira e Filinto Elísio, pela coexistência que promovem de referências literárias e espaciais, parecem propor uma “topopoligamia”. A forma como ambos promovem tal sobreposição de “territórios” nas obras, contudo, difere entre si.

Arménio Vieira o faz sem se deslocar, como afirma em seus versos:

Minhas viagens
(se viagens foram)
Fi-las todas
Sobre o leito
Sorvendo
O fumo da papoila

(VIEIRA, 2013a, p. 114)

Dessa forma, a vivência da multiplicidade espacio-territorial é, nos versos do poeta, bibliográfica (literária, filosófica) e cinematográfica. Os versos de Arménio Vieira evocam as palavras de Gaston Bachelard, “Um verdadeiro poeta [...] quer que a imaginação seja uma *viagem*. [...] Um belo poema é um ópio ou um álcool” (BACHELARD, 2001b, p. 4, grifo do autor). Já, no que tange aos versos de Filinto

Elísio, percebe-se o deslocamento físico, a viagem, nos sentidos denotativo e conotativo, como demonstra Beck; a multiplicidade espacial é também biográfica.

Segundo Beck:

A ‘globalização das biografias’ não deve incluir toda e qualquer multilocalização, mas apenas aquelas que sobrepujam as fronteiras entre mundos separados – entre nações, religiões, culturas etc – e que precisa abrigar suas contradições em uma única vida ou está autorizada para tanto (BECK, 1999, p. 138).

Nos versos de Arménio Vieira e de Filinto Elísio observam-se dois modos de “sobrepujar as fronteiras”; o primeiro ultrapassa as fronteiras literárias, rejeitando as determinações de uma literatura engajada tematicamente à realidade local, e o segundo se lança à experimentação formal e temática, abraçando a multiplicidade como forma.

Os três autores, portanto, apresentam diferentes graus de aproximação com o espaço cabo-verdiano. Desse modo, as três maneiras de representar ou transfigurar poeticamente o espaço se traduzem também nas escolhas formais e na forma como cada autor concebe o ato de criação em seus versos.

4.2. Fonemas, letras e sílabas no fogo das três pedras

Desde o século XIX surgem formas de resistir à sociedade de consumo, cujos impactos humanos são denunciados pela arte. Conforme foi ressaltado no primeiro capítulo desta tese, vão se alternando ora momentos de maior aproximação do artista e do poeta com a realidade social, ora maior afastamento desta mesma realidade.

“A modernidade se dá como recusa e ilhamento” (BOSI, 2010, p. 167). Assim, o primeiro momento da modernidade é marcado pela renúncia à sociedade de consumo, cujas relações tornavam-se cada vez mais mercantis e desumanizadas. Tal afastamento por parte dos poetas representou a tentativa de

evitar que a poesia fosse absorvida pelo mercado. A esse respeito Alfredo Bosi assinala que:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a 'má positividade' do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que o discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser um 'grito de alarme', [...]. Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista (BOSI, 2010. p. 165).

A poesia, portanto, segundo o autor, assume-se na contramão dos processos hegemônicos do capitalismo, tendo, num primeiro momento, o hermetismo como forma de resistência. Entretanto, conforme os processos vão se intensificando, outras formas de enfrentamento aparecem e mostram que:

[...] a resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando (BOSI, 2010. p. 167, grifos do autor).

Considerando-se as muitas faces da resistência da/na poesia, é possível igualmente observar, nas três obras colocadas lado a lado nesse exercício de comparação, três formas de resistência poética e política nos versos dos autores cabo-verdianos, que podem ser concebidas historicamente.

Com isso, o momento histórico (e político) no qual se insere cada um dos autores permite vislumbrar como se expressa cada uma das referidas faces da resistência. O primeiro livro de Corsino Fortes, **Pão & fonema**, data de 1974, portanto

antecede a independência do país. Um dos aspectos mais decantados da obra do poeta é seu caráter fundacional, nesse sentido, pode-se dizer que seus versos expressam o desejo de nomear uma realidade por se fazer: um país independente, uma nação livre.

Partindo de um contexto marcado pela opressão colonial, no qual muitos elementos foram implantados a partir do exterior por interesses comerciais, resultando artificiais e marcados pela violência, desde o próprio homem (expatriado e separado de sua origem e memória ancestral) até a língua, a religião, as relações familiares e de trabalho, a poesia de Corsino Fortes assume como necessária a ação de nomear para “dar às coisas a sua verdadeira natureza” (BOSI, 2010, p. 163).

Nesse sentido, seus versos propõem uma (des)construção a partir da forma, sugerindo um movimento de apropriação da língua do outro (a língua portuguesa) que, igualmente às noções de povo e país, integrará a totalidade cósmica das ilhas. Daí advém o trabalho incessante com a palavra em sua unidade mínima, o fonema, e com o verso como unidade sonora e rítmica, à procura de uma dicção própria:

De sol a sol
gritei por Rimbaud ou Maiakovsky
deixem-me em paz

(FORTES, 2010, p. 39)

Os versos sugerem, ao mesmo tempo, uma busca pelos poetas célebres por obras revolucionárias tanto na forma quanto no conteúdo, mas também o afastamento deles. Segundo Christina Ramalho:

[...] a rejeição às influências dos poetas Rimbaud e Maiakovsky justifica-se não por sua produção lírica, mas por suas trajetórias de desenganos e desistências, da poesia e da vida. O canto desejado em *A cabeça calva de Deus* certamente guarda marcas do canto revolucionário de Maiakovsky e esteticamente inovador de Rimbaud, mas prescinde completamente da força destrutiva que gerou o silêncio de Rimbaud (que abandonou a poesia aos 20 anos de idade) e o suicídio de Maiakovsky (RAMALHO, 2015, p. 178).

A procura pela própria voz perfaz, portanto, um duplo movimento de aproximação e afastamento das “influências”⁹⁴ que, indiretamente, sugere a desconstrução ou a revisão dos aspectos considerados “negativos” ou “indesejados” da trajetória dos poetas nomeados nos versos. Desse modo, embora sugira, num primeiro momento, a aproximação, parece, pela positividade dos versos do poeta cabo-verdiano, haver cada vez mais um distanciamento das “outras vozes”. A aquisição da voz dá-se na mesma medida desse distanciamento; como ficou demonstrado nos capítulos de análise e no item anterior, o poeta volta-se para “dentro”, cada vez mais para o interior da própria terra, cultura, história, onde encontra a substância de seus versos. Portanto, a imagem circular que predomina nas metáforas dos poemas, sugere também certo fechamento.

Como assinala Ana Mafalda Leite,

[...] o discurso de ruptura e de renovação na poesia cabo-verdiana surge de facto [...] fundamentalmente, com a publicação inaugural de *Pão & fonema* em 1974. O poema apresenta inovação estética no plano da forma da expressão e impõe novos paradigmas ideológico-temáticos no plano da forma do conteúdo (LEITE, 2010, p. 268-269).

Assim, pode-se enumerar algumas constantes estilísticas que se destacam nos versos do autor já no primeiro livro e são reiterados ao longo do volume da trilogia **A cabeça calva de Deus**, como as construções do tipo “ano a ano”, “crânio a crânio” que abrem o livro e se repetem ao longo da obra: “sol a sol”, “terra a terra”, “olho a olho”, “marulho a marulho”, “osso a osso”, “pedra a pedra”, “gota a gota”, “pulso a pulso”. Tais expressões, como assinala Christina Ramalho, apontam para a circularidade (2015, 2014). Além disso, pode-se acrescentar certo sentido processual, reiterado em versos como:

Ontem! antes do sufrágio
As pedras iam levando as rochas
De perto para junto de Deus
Hoje! após o sufrágio
As pedras batem

⁹⁴ O termo é utilizado por Ramalho. A teoria da literatura, na contemporaneidade, coloca em discussão o conceito.

na cabeça generosa de Deus
 E ficam
 cada vez mais corpo
 cada vez mais rosto
 cada vez mais órbita
 cada vez mais alma

 Com experiências
 humanas
 (FORTES, 2010, p. 260)

A nomeação de um antes (ontem) e um depois (hoje) configura um tempo linear e gradativo, cujas etapas remetem à ideia de evolução e progresso. Nos versos em destaque pelo deslocamento gráfico em bloco, marcados pela anáfora da expressão “cada vez mais”, fica evidenciada a intensidade gradativa da humanização que se almeja; sugere-se com isso a introjeção cada vez maior de humanidade, já que a enumeração parte do mais material e externo para o mais imaterial e interno: corpo, rosto, órbita (olhos) e alma.

Como já se assinalou em outro momento, a pedra, a terra ou a palavra são, nos poemas, matérias moldáveis que carecem da mão humana, das “experiências humanas”. Assim, o trabalho da forja do poema e, portanto, de uma língua/voz autônoma, fica representado pelo som impactante das consoantes oclusivas reiteradas exaustivamente nas palavras-chave que alicerçam os versos: “pátria”, “pão”, “patrimônio”, “pedra”, “poema”, “palavra”, “tambor”, “tempo”, dentre outras construções que evidenciam o martelar insistente e cadenciado do pilão, do martelo ou da pena do artesão (ferreiro ou poeta).

Contudo, à consciência artística do trabalho com a linguagem subjaz também uma consciência social que atrela de maneira indissociável forma e conteúdo. A pesquisadora Maria de Fátima Fernandes destaca na obra de Corsino Fortes “uma forte marca de conciliação entre os problemas que tomam Cabo Verde por objeto e uma reflexão profunda sobre o que é o ato de escrita” (FERNANDES, 2013, p. 99).

Por conseguinte, percebe-se a intenção de um projeto artístico atrelado a um projeto social de nação, como sugere o poema “ARS POETICA”:

Se toda a vogal
 é olho de pólvora E célula
 de pão acesa

Se toda a consoante
 é a viola de sangue que amadurece
 Abrupto pela cintura
 E cai
 longa
 da tua árvore oca
 para o lábio oco do mundo
 E

Se toda a sílaba
 é ponte
 Entre árvore E o drama
 ou
 dilema
 entre a fome E a fruta

Tu não és – poema! o sal da terra
 Nem a poesia é teu salário! poeta

(FORTES, 2010, p. 187)

O poema inicia pela enumeração da parte “material” das palavras, de suas unidades mínimas, os fonemas, por ordem de importância, já que, em língua portuguesa, a vogal é base da sílaba, condição para que exista a palavra. A importância da vogal materializa-se na primeira estrofe pela assonância em “o”; a força sonora da consoante é destacada pela oposição dos sons oclusivos e vibrantes, condensados na palavra “abrupto”, e das consoantes nasais, das fricativas e sibilantes, cujo alongamento se dá também graficamente no termo “amadurece” (a maior palavra do poema, com cinco sílabas).

Contudo, todo o trabalho sonoro e/ou gráfico a que o poeta se dedica resulta “oco” se ficar limitado ao exercício poético dissociado de um projeto mais amplo: “Tu não és - poema! o sal da terra/Nem a poesia é teu salário! Poeta”. Por outro lado, o poema tampouco deve se limitar ao conteúdo; em outras palavras, significado e significante precisam estar em sintonia, movidos pela intencionalidade do autor.

Tal percepção poética parece corroborar a observação teórica de Alfredo Bosi, segundo a qual:

A poesia vista como uma técnica autônoma de linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma: eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundador da *divisão do trabalho* e o exalta em nome da maior eficiência do produtor (BOSI, 2010, p. 170, grifos do autor).

Nesse sentido, os versos demonstram a preocupação do poeta com o risco de reprodução de um sistema marcado pela divisão do trabalho que a palavra “salário” evoca. “ARS POETICA”, portanto, evidencia que, para o poeta, forma e conteúdo devem caminhar juntos de maneira a, como nas palavras de Bosi, ultrapassar a “ostensão positiva e eufórica do código [...], a norma [e] a regra abstrata do jogo” (BOSI, 2010, p. 172).

Além disso, pelo que demonstra graficamente e nos significados que mobiliza, o poema de Corsino Fortes também elucida processos de composição recorrentes e que propiciam a percepção da verticalidade ou movimento de ascensão (movimento simbolizado pelas montanhas que se elevam, pelo voo dos pássaros, pela repetição de termos como “erguer”, “elevar”, “subir”, “brotar”; mas também é um movimento simbólico de uma episteme que guia a criação do autor). Isso se dá pela escolha da gradação (crescente ou decrescente), mas sobretudo, da gradação crescente. Tal processo, no poema em tela, como assinala Christina Ramalho, expressa-se nos vocábulos “vogal, consoante, poema, poesia” (2015, p. 111). O autor propõe uma “construção”, tomando cada elemento como uma peça ou tijolo do objeto final: “o poema/a poesia” equipara-se a um constructo, é um edifício.

Os poemas parecem compostos por uma estrutura cumulativa, à qual vão se agregando elementos sempre novos; nesse trabalho de acréscimo constante atuam os paralelismos, gradações e a repetição sonora que, como ocorre na imagem de uma construção, parte de uma base sobre a qual se vão agregando os materiais. No poema acima citado, parte-se da vogal à qual se acrescenta uma consoante; forma-se uma sílaba, uma palavra, a “ponte” entre a coisa e seu significado (“a árvore e o drama”, “o dilema entre a fome e a fruta”); tais palavras agregadas formam o verso, o poema, e materializam a poesia que surge por ação de uma vontade organizadora.

Significativos, nessa senda interpretativa, são os sinais matemáticos de adição e as conjunções aditivas (+, e, mais) ou o símbolo comercial “&”, utilizados de forma inovadora por Corsino Fortes na trilogia **A cabeça calva de Deus**, e

recuperados, por exemplo, por poetas que o sucederam como Filinto Elísio, que o faz em explícita homenagem e reconhecimento à grandeza do poeta da “cor & sino”:

aliterando em T
 (Corsino verseja tambor)
 metaforizando em P
 (cor & sino tal poesia)
 empre_dando
 V de viola
 de realejo R
 na escura fronte
 de tal homem

(ELÍSIO, 2011a, p. 44)

No excerto do poema de Filinto Elísio percebe-se a homenagem tanto pela menção aos recursos gráficos (& e letras destacadas: T, P, V, R) ou recursos de versificação (aliteração e metáfora em P: pedra, palavra, poema, poesia, pátria, pão e património etc.) utilizados por Corsino Fortes, quanto pela citação de conhecidos versos do autor de **A cabeça calva de Deus** (“na escura fronte/de tal homem”, ELÍSIO, 2011a, p. 44).

O poema “Uma espiga de milho na boca do parlamento” pode ser tomado como exemplo do processo de composição de Fortes, uma vez que apresenta todos os elementos citados:

Uma espiga de milho
 na boca do parlamento

(Antes & depois de Abilo Duarte)

Com
 o alfabeto de Sahel na boca da Rotcha Scribida
 o poema, encontrará na prosa o habeas corpus

Mas

Com
 a gula de Ti Lobo & astúcia de Ti Pedro + a dor
 dos muros de silêncio nos cornos de Bulimundo

Com
 a guerra & paz de todos os sufrágio + as
 as cabras que ruminam os 12 signos de Zodíaco

Com
 a espiga e coágulo de pedra & sangue

Que flutua entre duas bandeiras
 Com o símbolo dos 500 anos + a cifra dos 500 contos
 Com a glória dos dragoeiros
 que florescem no coração da diáspora
 Com as fábulas de ribêra riba ribêra Boxe + as
 parábolas de fortuna & amem
 alumbradas
 nas 10 mil línguas d'África ouvida
 Com as 365 costelas da maré rasa + as
 crateras & colmo
 das almas que cintilam
 o fogo verde da terra
 construímos! ano & dia
 os membros o tronco a cabeça do Parlamento
 (FORTES, 2010, p. 203-204)

Inicialmente sobressai a estrutura paralelística sobre a qual se erige o poema. A anáfora da preposição “com” expressa o sentido de reunião de partes que comporão no último verso a imagem do Parlamento, como sinônimo da constituição da nação em seus aspectos legais, indiciados pelos termos *habeas corpus* ou pela dedicatória a Abilo Duarte⁹⁵, combatente que se tornou o primeiro diplomata representante do comércio exterior de Cabo Verde após a independência.

Nesse sentido, os versos vão agregando a tradição oral dos contos populares de Ti Lobo, Ti Pedro, Bulimundo, das fábulas e parábolas, o misticismo, o simbolismo histórico e natural (o dragoeiro como símbolo de cada cabo-verdiano na diáspora), todas as línguas africanas, a língua portuguesa e a língua cabo-verdiana no já referido processo de construção gradativa, conquistada “ano & dia”. A imagem da nação no último verso ergue-se na página e, fenomenologicamente, direciona o olhar para o alto, indo dos membros ao tronco e chega à cabeça do Parlamento. Percebe-se que, com frequência, a imagem recuperada a partir da enumeração das partes se apresenta inteira, como ilha, ilhéu e ilhota (do poema “De boca a barlavento”, FORTES, 2010, p. 24) que resultam no arquipélago, no conjunto coeso da nação.

⁹⁵ Manteve-se aqui a grafia que aparece no poema, contudo refere-se a Abílio Duarte, combatente e primeiro diplomata de Cabo Verde após a independência.

Com isso, ocorre mais do que a enumeração de elementos dispersos, mais do que um movimento de adição ou acréscimo, sugerido pelas conjunções, sinais gráficos da matemática ou pelo “e” comercial (&). Nota-se a conjunção, a união de elementos que compõem um todo harmônico. Tal efeito, no poema lido, fica reforçado pela preposição “com”, cujo sentido relaciona ideias de companhia, reunião, proximidade.

Portanto, há um esforço de composição nos versos de Corsino Fortes que aponta para a apreensão de um todo harmonioso, para a imagem de um cosmos organizado que a figura de Deus no título do livro evoca. Deus representa o princípio e o fim de todas as coisas, em seu princípio filosófico remete à criação do universo e das leis que o regem; Deus é o “princípio absoluto, realidade transcendente ou Ser primordial responsável pela origem do universo, das leis que o regulam e dos seres que o habitam, fonte e garantia do Bem e de todas as excelências morais” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009, eletrônico).

Diferentemente da força agregadora proposta pela obra de Corsino Fortes, a obra de Arménio Vieira parece caminhar em sentido oposto e propor outra forma de resistência.

Conforme destaca Christina Ramalho:

[...] as imagens míticas [de **A cabeça calva de Deus**] denunciam o desejo de transgredir o registro histórico em busca de um ‘si-mesmo’ pautado por outra lógica que não aquela que, convencionalmente, organiza o sentido da distribuição da presença humana nas ilhas a partir do colonizador como elemento fundador (RAMALHO, 2015, p. 368).

Assim, se a poesia de Corsino Fortes resiste na medida que se propõe a, como afirma Alfredo Bosi, em “Poesia e resistência”, “reinventar imagens da unidade perdida, [...] para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver” (2010, p. 181), a poesia de Arménio Vieira navega outras águas: o humor, a sátira, a paródia, o riso mordaz e o movimento aguçado de um exímio jogador que espreita o adversário.

O desenho nítido das pedras e montanhas, do mar e dos barcos, das cabras e dos homens, o contorno inteiro e redondo da “cabeça calva de Deus”, o verso rítmico e musical e o poema, que “Com/o alfabeto de Sahel na boca da Rotcha

Scribida/[...], encontrará na prosa o habeas corpus”, tornando-se suplemento da voz de uma nação livre e liberta na obra de Corsino Fortes, esfumaçam-se na obra de Arménio Vieira, envoltos nas muitas brumas literárias que constituem suas referências.

Percebe-se, no decorrer da leitura dos livros da série dos **Brumários**, um processo de hibridismo de gêneros em detrimento do verso. Tal processo já era, contudo, anunciado nos livros anteriores em poemas como o que segue, do livro **MITOgrafias** (2011):

Prosa e poesia

Troco as voltas à metáfora,
fazendo de conta que Aristóteles
e 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, 2011, p. 52)

O poema apresenta algumas chaves de leitura para a obra do autor, à maneira de uma arte poética que a citação a Aristóteles corrobora. Pode-se enumerar, já de início, algumas diferenças com relação à forma como Corsino Fortes concebe a poesia. Nos versos, Arménio Vieira assume uma postura de contestação aos princípios clássicos de Aristóteles no que se refere aos gêneros literários, questionando de saída as fronteiras claras que se estabelecem entre eles e o seu valor pelo uso do termo “alfarrábio”, que remete à antiguidade, e pela comparação “valem tanto como”.

Em oposição ao sentido resoluto (seja afirmativo ou negativo) dos versos de Corsino Fortes, surge um tom dubitativo, que relativiza as “verdades” em expressões como “fazendo de conta”, “já nem sabem” ou “sem que eu saiba/ em que ponto no rio ou mar/ bifurca a prosa e, nítido,/ se vê o poema”. Por esse motivo, a segunda

estrofe foi tomada como epígrafe da parte da análise individual da obra de Arménio Vieira no Capítulo 3.

Segundo Michel Deguy:

A repartição da literatura moderna é menos decidida (decisiva) entre prosa e poesia. Movimentos tectônicos afetaram o solo. Os dois traços principais da modernidade, a saber, a *generalização* e a *dissonância*, deslocaram as fronteiras, provocaram sobreposições, divisões, redistribuições.

O caráter poético (ou do poema) em constante inundação infiltrou-se, transbordou: saindo de seu leito ‘apropriado’, o verso, com justificação bem recortada (linha restrita, estrofes distintas, gênero afetado, soneto, balada, epopeia, cantiga, tragédia...), derramou: liberdade de versos, poema em prosa, proema, prosema... ainda que a polaridade entre as extremidades a que se liga a ‘hesitação’ persista constitutiva; e que continue importante reconstituí-la com esforços renovados (DEGUY, 2010, p. 24, grifos do autor).

A poética de Arménio Vieira hesita entre a prosa e a poesia no sentido exposto por Deguy; transita entre o verso e o período, entre a estrofe e o parágrafo. Percebe-se, como já se assinalou, uma dissolução do verso entendido como uma unidade rítmica que se intensifica ao longo dos livros mais recentes do ganhador do Prêmio Camões, culminando em poemas/crônicas (“proemas” ou “prosemas”, conforme Deguy) como o texto 22, do livro **Fantasmas e fantasias do Brumário**, transcrito abaixo:

Rima e filosofia

A moral kantiana, baseada num suposto imperativo categórico (do qual ele deduziu o Supremo, após ter refutado todos os argumentos em prol da existência do mesmo), tal moral e tal imperativo caem por terra ante estoutro imperativo: Quem não tem jeito de comprar... ajeita-se como pode, provavelmente rouba ou mata.

Por outro lado (mas sem que em lado algum se ache a contrapartida), acontece que uma panóplia dos que têm pipas de ouro e prata, mesmo assim, opta por sinuosos caminhos, posto que a cleptomania nem sempre se explica por um patológico desconcerto, sendo também certo que a velha rima entre barão e ladrão não é bem uma banal forma de poetar.

Ora bem, os etéreos arquétipos de um grego chamado Platão; a cartesiana divindade alumando o justo através do

vale das sombras; o super otimismo de um guru que a achou a mónada e o melhor dos mundos; o categórico monarca de um império nenhures na terra do nunca. Enfim, cada bicho conforme sua crença, cada boca soltando sua sentença.

Que resta ao Poeta senão a rima?

Sendo assim, na minha ébria canoa iço a vela e sigo, se o vento me quiser; ou pego no remo e vou, se o vento me negar. Rimando, sempre que posso, liberto a mão que o remo prende.

Não obstante minha crônica descrença, uma réstia de crença que em mim uma alma existe – se calhar uma borboleta, quiçá uma ave do mar, ou quem, sabe, uma pena, talvez de um humílimo beija-flor, com que rime os versos de um poema que teima em ser prosa.

Forçado a remar enquanto no escuro busco a exata rima com que minha alma invoque, pode ser que esteja PENSANDO, porventura EXISTA.

(VIEIRA, 2015, p. 40-41)

O questionamento da forma tradicional do poema impõe-se visualmente pela mancha gráfica na página; aparentemente trata-se de um texto em prosa, composto de parágrafos e elementos textuais de transição (tais como “por outro lado”, “ora bem”, “enfim”, etc.) para estabelecer a coesão e/ou a coerência, pouco usuais em textos poéticos, cuja lógica fica dirimida em detrimento da sugestão das imagens e dos demais elementos de significação como a sonoridade, as inversões, rimas, entre outros.

Pode-se, à medida que a leitura avança, perceber a instauração da ironia. Tal processo dá-se, inicialmente, com o discurso imitativo do método do imperativo categórico kantiano, propondo o próprio poeta mais uma refutação, demonstrando a relatividade da moral flexibilizada, levando em consideração o fim e as particularidades pessoais. Fica demonstrado que o “dever” (imperativo categórico) moral não se impõe à vontade do roubo quando este é motivado pela carência material ou pela ganância. Tampouco a avaliação do ato será a mesma para os dois casos, tornando-se o segundo, com frequência, alvo da rima (barão/ladrão) dos poetas que erigem discursos de denúncia e resistência por um caminho outro que foge ao dever moral.

Nesse sentido, a pergunta retórica – “Que resta ao Poeta senão a rima?” – reafirma o lugar da poesia fora dos sistemas lógicos usuais, seja da sociedade, seja do conhecimento. A passagem – “na minha ébria canoa iço a vela e sigo, se o vento me quiser; ou pego no remo e vou, se o vento me negar. Rimando, sempre que

posso, liberto a mão que o remo prende” – parece corroborar tal leitura, uma vez que a qualidade de “ébrio” pressupõe a perturbação dos sentidos, o êxtase, a embriaguez, a alucinação, a liberdade psíquica. O jogo sonoro entre rimo/remo pode remeter à ideia de trabalho duplamente ressignificada nos versos, já que alude à necessidade da ação criativa do poeta (“pego no remo e vou, se o vento me negar”) e à objeção ao trabalho automático e oficial que aprisiona a mão (“Rimando, sempre que posso, liberto a mão que o remo prende”).

Assim, embora afirme a preocupação com a rima, a forma que o texto assume, ironicamente, diz o contrário: o texto não apresenta rimas. Nas palavras de Alfredo Bosi, os textos modernos assumem um caráter demolidor a ponto de “seu humor beira[r] o nada. O ácido corrói o vaso que o contém, vaso de carne e osso” (2010, p. 192). Parece ser esse o tom do texto de Arménio Vieira, sobretudo no último parágrafo (ou estrofe?):

Forçado a remar enquanto no escuro busco a exata rima com
que minha alma invoque, pode ser que esteja PENSANDO,
porventura EXISTA.

(VIEIRA, 2015, p. 41).

O texto parece materializar o que Jacques Rancière (2012) denomina “dissenso” ao prefigurar uma série de “desconexões” entre o discurso filosófico e o poético, entre a forma esperada (verso) e a forma apresentada (prosa), entre a filosofia e a poesia, anunciadas no título (“Rima e filosofia”). Segundo o filósofo francês:

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensorio-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Nesse sentido, toda a poética de Arménio Vieira parece norteadada também por sua própria “experiência estética”, pois, a partir de suas leituras e de seu olhar de leitor/espectador (considerando o dado biográfico do autor cinéfilo e voraz leitor e a perspectiva bibliográfica das inúmeras referências que constituem sua obra), seus textos híbridos envolvem o leitor nas brumas que o desconectam da realidade imediata. Torna-se difícil prever, no primeiro contato com a obra, os sentidos e significados de tal poética, “antever seus efeitos” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

A expressão que abre o último parágrafo de “Rima e filosofia” remete pela metáfora náutica, “forçado a remar”, à acepção do termo “forçado”, que se referiria ao “prisioneiro condenado a remar nas galés” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009, eletrônico), sugerindo que a poesia não é uma opção, mas uma imposição à qual o poeta está forçosamente ligado ou condenado. Por outro lado, a distância que se abre entre as expressões “forçado a remar” e “enquanto busco a rima” torna-se outro elemento do referido dissenso ou desconexão, pois estabelece a tensão entre a atividade física, o trabalho físico que envolve a criação, e a dimensão abstrata da rima (poesia), paradoxalmente resultado do trabalho e incompatível com ele. Infere-se ainda, a tensão entre a atividade e a inatividade à qual está entregue o poeta, ao trabalho como fonte de renda que transforma o ser humano em um autômato e à contemplação estética que o devolve à humanidade.

Nesse ponto tensivo, abre-se um espaço para a contemplação e para a reflexão (“pode ser que esteja PENSANDO, porventura EXISTA”), que parece motivada pela descrença nas formas tradicionais de conhecimento, de representação e da literatura de modo geral, como insinua a seguinte passagem do texto de Arménio Vieira:

Não obstante minha crónica descrença, uma réstia de crença que em mim uma alma existe – se calhar uma borboleta, quiçá uma ave do mar, ou quem, sabe, uma pena, talvez de um humílimo beija-flor, com que rime os versos de um poema que teima em ser prosa (VIEIRA, 2015, p. 41).

Tais rupturas do significado esperado podem sugerir um novo modo reconfigurar o próprio poema, o esforço renovado para reconstituir sua ‘hesitação’ constitutiva (referido por Deguy) e/ou novos modos de resistência, como definem as palavras de Jacques Rancière:

O ceticismo atual é resultado de um excesso de fé. Nasceu da crença desenganada numa linha reta entre a percepção, emoção, compreensão e ação. A confiança nova na capacidade política das imagens pressupõe a crítica desse esquema estratégico. As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito (RANCIÈRE, 2012, p. 100).

A “nova paisagem possível” apresenta-se como sendo a própria poética que, nos textos de Arménio Vieira, serpenteia entre prosa e rima, entre rima e filosofia. As “configurações novas do visível, do dizível e do pensável” dessa poética convocam um leitor atento e ativo para percorrer os múltiplos referenciais literários, filosóficos, cinematográficos, ou, nas palavras de Agustín Fernández Mallo (2009, p. 125), dos elementos de âmbitos diferentes que se unem no poema numa espécie de “microcosmos de puro jogo”.

Como já se assinalou em capítulo anterior, o texto, nessa perspectiva, é percebido por Antoine Compagnon como similar ao jogo infantil de recorte e colagem. Segundo proposição do livro **O trabalho da citação** (2007), a atividade de recorte e colagem antecede a leitura e a escrita. Percebe-se que, nessa comparação, correspondem-se leitura/recorte e colagem/escrita: ao ler, procede-se ao recorte; a escrita, por sua vez, reúne as partes antes selecionadas e as organiza.

Nesse sentido, abordar os aspectos formais da obra de Arménio Vieira exige que se busquem elementos distintos daqueles enumerados ao analisar os poemas de Corsino Fortes, uma vez que o processo de criação deste alia-se à ideia de construção, ao passo que Vieira parece propor o que Compagnon denomina “uma operação [...] de depredação e de apropriação” (2007, p. 14) de uma vasta cultura que alimenta sua escrita.

Nas palavras de Compagnon:

Quando [um autor] cit[a], extrai, mutil[a], desenraíz[a]. [...] Porque [a] leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. [...] já procede um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto [...]. [Assim], toda citação é ainda [...] uma metáfora” (COMPAGNON, 2007, p. 13 e 15).

No caso da poesia de Arménio Vieira, a citação atua duplamente como metáfora, tanto da forma como é incorporada ao texto do autor, considerando toda a carga de significado que a citação de partes de outros textos ou de personagens e autores agrega, quanto pela abertura que proporciona ao poema, uma vez que a profusão de citações atua como elemento de instabilidade do processo criativo, que vaga como uma “ébria canoa” (VIEIRA, 2015, p. 40).

Considerando-se o teor paródico que as inúmeras referências literárias e extraliterárias permitem, abre-se um espaço de resistência nessa poética que se dá pela negatividade, da forma como define Alfredo Bosi:

A paródia tem em comum com a sátira o espírito do contraste e leva a dissonância até o coração da ideologia literária, que se chama *gosto*.

A consciência entretém aqui uma relação negativa com o eixo passado-presente, o eixo da tradição. Negativa quanto à harmonia forma-conteúdo. O eixo da tradição literária, em si, é reforçado apesar da corrosão paródica. Mas o bloco da tradição cultural sofre entropia. Há um tom de crepúsculo, um riso cinza, um esgar frio que sai da paródia (BOSI, 2010, p. 201)

A obra de Arménio Vieira obriga o leitor a revisitar a tradição literária desde Homero até Borges, de Shikibu a Safo. O tom crepuscular aparece em expressões de teor dubitativo como “quicá”, “por ventura”, “que importa se”, “para quê?”, a condicional “se...”, e a imagem ou menção direta feita à morte: “Sendo sete os pecados de que a morte é o selo, que importa se é branca ou parda a cor do poema enquanto o poeta vai morrendo?” (VIEIRA, 2013a, p. 57).

Da mesma forma como ficou demonstrada a dimensão da resistência na obra de Arménio Vieira, que se dá sobretudo pelo dissenso estético, a poesia de Filinto Elísio, por sua vez, é igualmente marcada por um tom de resistência ao se colocar “contra a vida administrada” (BITTENCOURT, 2014, p. 136), sobretudo, no que se refere aos aspectos dionisiacos de seus versos, de acordo com o que já foi desenvolvido no item 3.2. do capítulo anterior.

Formalmente, a obra de Filinto Elísio é a que das três apresenta maior variação, uma vez que se observa na obra de Corsino Fortes a preocupação de edificar um todo poético harmônico e na obra de Arménio Vieira fica sugerido um abandono gradativo do verso compreendido tradicionalmente como uma unidade rítmica, dando lugar à prosa; na obra de Filinto Elísio coexistem elementos da tradição poética, na forma mais clássica, como o soneto, com poemas mais prosaicos, passando pela intensa fragmentação da palavra e do verso ou até mesmo pela proposta de suportes variados para a poesia, como ocorre com o livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U.**

Tal diversificação de formas parece corresponder ao desejo de ultrapassar as convenções que se traduz no título do livro mais recente de Filinto Elísio, **Zen limites** (2016), cujo jogo sonoro reitera a filosofia “zen”, que propõe um rompimento deliberado com o pensamento lógico, obtido por meio de práticas de meditação sobre o vazio ou reflexão a respeito de absurdos, paradoxos e enigmas insolúveis (koans), o que equivale também um rompimento com as palavras mediadoras da realidade. Fica, portanto, expresso no título o desejo de ultrapassar os limites, uma poética “zen (sem) limites”. Contudo, abre-se ao mesmo tempo o paradoxo entre a imagem de tranquilidade do praticante da filosofia zen e a inquietude daquele que necessita ir além, manter-se em movimento.

Nesse sentido, pode-se aproximar a poética do autor à definição que Agustín Fernandez Mallo dá a respeito do que chama “pós-poesia”: “a poesia pós-poética atua por experimentação; é, em essência, um laboratório” (MALLO, 2009, p. 11), no qual podem figurar elementos oriundos de quaisquer campos do conhecimento, tornando-se ela própria (a poesia) mais um desses campos. Por essa razão, a tradição literária ou o que Mallo chama “poesia ortodoxa” e equações matemáticas, imagens (desenhos, gráficos etc.) são convocados a compor o “pós-poema”.

O poema “O incontido” pode ser tomado como exemplo do diálogo de diferentes formas de expressão:

O INCONTIDO

Não penso em mais do que o copo meio cheio ou meio vazio. No incontido, como vaticinara Gilberto Gil em “Metáfora”.
Curvo-me, tal “O Pensador”, de Rodin,
ou qual aquela estatueta angolana,
e deixo-me deslizar rio abaixo em
cogitações.

Pode o Poeta, assim quedo e quieto,
permanecer no dilema dos caminhos?
Deve o cidadão, outrossim desafiado e
convocado, sair da sua zona de conforto
para seguir o confronto da procissão?
Deve deixar a sua meta fora da disputa?

Ciente de não ter a alma cativa,
competente por esmiuçar uma a uma as
luzes desta manhã, rio-me ao espelho. Os
meus termos de participação exigem que
se continue no registo do pão e da palavra,
do palmilhar o deserto e do plantar oásis,
da poesia e do amor. Exigem a bandeira
apartada de provincianismo e o voo largo
de albatroz.

A metáfora de Corsino em como as ilhas levam
hélices propulsoras de uma elevação
infinita. E ser o reto (e o resto):

Mar & monção
mar & matrimónio
Pão pedra palmo de terra
Pão & património

Sim...por aí.

(ELÍSIO, 2016, p. 92-93)

Em diálogo explícito com Gilberto Gil, Filinto Elísio inicia o poema ultrapassando a fronteira da literatura ao estabelecer o diálogo com a música popular brasileira e os versos continuam estabelecendo pontos de contato com outras formas de expressão (a escultura) e transitam por outras paragens (Europa e África): “O Pensador”, de Rodin e a “estatueta angolana” de mesmo nome.

Antoine Compagnon denomina “solicitação” essa captura do sujeito pelo texto/artefato que o envolve, encanta e, nas palavras do teórico, excita:

A solicitação é uma comoção total e indiferenciada do leitor, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa. [...] É quando, então, a excitação intervém: ela vai em busca, no texto, do alicerce (o *ground*, o solo, a base) da solicitação. Mas a solicitação talvez tivesse uma outra causa. A excitação faz o texto sair de si mesmo, diferencia-o, destaca-o, trabalha para expulsar dele um elemento que poderá, provavelmente, ser considerado como causa, acidental, da solicitação. Entretanto, a excitação nunca remonta à origem, jamais reencontra o abalo original e intratável. Eu posso me excitar com um texto, sublinha-lo, riscá-lo, recortá-lo, rasgá-lo e cobri-lo de injúrias, o abalo inicial me é inacessível, porque está, ao mesmo tempo, dentro do texto e fora dele, na configuração imaginária da leitura da qual, com todo o meu corpo, sou uma parte recebedora e o último referente (COMPAGNON, 2007, p. 25).

No poema, “o incontido” parece ter sido o referido elemento expulso do “texto-base”, a canção “Metáfora”, de Gilberto Gil⁹⁶. Contudo, os versos são incapazes de retornar a esse elemento, como explicita Compagnon, e avançam em uma sucessão de referências que vão da escultura de Rodin à arte tradicional angolana para chegarem, enfim, à poesia de Corsino Fortes, num movimento que vai do exterior para o interior, sem, entretanto, deter-se nos limites das ilhas, ao destacar a necessidade premente do voo.

A imagem do eu lírico ao espelho parece igualmente metaforizar a “configuração imaginária da leitura [da] parte recebedora e o último referente”, segundo Compagnon: “Ciente de não ter a alma cativa,/competente por esmiuçar uma a uma as/luzes desta manhã, rio-me ao espelho.” Como indica a canção (e como teoricamente concebe Compagnon), a citação nos versos de Filinto Elísio ganha a força da metáfora de tudo aquilo que é “incontível”, “inatingível”, “incabível” (GIL, 1982).

Assim, a imagem da ascensão da poesia de Corsino Fortes é relida e a “ilha” torna-se ela própria metáfora da poesia que se eleva ao infinito:

⁹⁶ GIL, Gilberto. **Um banda um**. São Paulo: Warner Music, 1982. 1 LP.

meus termos de participação exigem que
se continue no registo do pão e da palavra,
do palmilhar o deserto e do plantar oásis,
da poesia e do amor. Exigem a bandeira
apartada de provincianismo e o voo largo
de albatroz.

A metáfora de Corsino em como as ilhas levam
hélices propulsoras de uma elevação
infinita. E ser o reto (e o resto):

Mar & monção
mar & matrimónio
Pão pedra palmo de terra
Pão & património

Sim...por aí.

(ELÍSIO, 2016, p. 92-93)

Inicialmente, oscilando entre a poesia participativa (social) e a poesia “pura”, os versos, de maneira contundente, propõem um tipo de participação que, embora se voltem aos aspectos estéticos e se conceba como um campo de experimentação, à semelhança do que preconiza a poética de Arménio Vieira, distancia-se desta no que se refere à “atmosfera” dos versos. Enquanto Vieira explicita uma mundivivência marcada pelo desencantamento, Filinto Elísio parece mais afeito à expressão de um reencantamento, traduzido no poema como “plantar oásis, da poesia e do amor”, assemelhando-se, nesse aspecto, à poética de Corsino Fortes, textualmente citado.

Segundo Jacques Rancière, “a vocação heroica do poema é una com sua vocação lúdica. A política do poema é a identidade dos dois, que expulsa também os fantasmas da arte pela arte ou da arte a serviço do proletariado” (RANCIÈRE, 1995, p. 129); desse modo, parece ser em consonância com tal pressuposto teórico que o poeta declara seus “termos de participação”: “Exigem a bandeira/apartada de provincianismo e o voo largo/de albatroz”.

No sentido de alçar o voo largo, o poema torna-se espaço de experimentação, afinando-se com o que preconiza Mallo a respeito da poesia contemporânea, um laboratório de linguagens. Linguagens verbal, visual e informática sobrepõem-se, expandindo a capacidade de significação do poema da forma como Umberto Eco a concebe, aquela que “se oferece aberta às livres escolhas do fruidor” (ECO, 1991, 129). Para Eco:

Entre a proposição de uma pluralidade de mundos formais e a proposição do caos indiferenciado, desprovido de qualquer possibilidade de fruição estética, a distância é curta: somente uma dialética pendular pode salvar o compositor de obras abertas (ECO, 1991, p. 129).

O movimento pendular entre a possibilidade de fruição e o caos total aparece na obra de Filinto Elísio na alternância entre a forma fixa clássica (soneto) e o verso fragmentado pelo *underscore*, presentes nos livros **Li Cores e Ad Vinhos**, **Me_xendo no baú**, **Vasculhando o U** e **Zen Limites**. Pode-se dizer que a poesia de Filinto Elísio estabelece a interface (Steven Johnson, 2001) entre as diversas linguagens e diversas formas poéticas, acelerando o processo de leitura. Para Johnson, o aspecto lúdico transforma-se na contemporaneidade pela interferência da linguagem informática, incorporando ao jogo o espaço percorrido em alta velocidade; o autor cita, por exemplo, o *videogame* da Sega, **Sonic**, que consiste em percorrer alucinadamente um determinado espaço, o cenário multicolorido do jogo. A velocidade, portanto, aliada ao percurso de um espaço transforma a maneira de jogar. Johnson compara os jogos contemporâneos à vertigem da montanha-russa em contraposição ao sedentarismo do jogo de xadrez de outrora (2001, p. 199)⁹⁷.

Em outro contexto e em outras palavras, Octavio Paz afirma que “o espaço perdeu, por assim dizer, sua passividade: não é aquilo que contém as coisas e sim aquilo que, em perpétuo movimento, altera seu transcorrer e intervém ativamente em suas transformações. É o agente das mutações, é energia” (PAZ, 2009, p. 118). Na obra de Filinto Elísio, a ideia de movimento é central e evidencia-se de formas variadas, já mencionadas ao longo da análise: o motivo da viagem, as referências

⁹⁷ Ao discutir o impacto da interface informática na cultura e no entretenimento, Johnson opõe profundidade espacial e profundidade psicológica. Segundo ele, em detrimento da profundidade psicológica, a profundidade espacial estaria no código genético dos novos jogos eletrônicos. Para o autor, o que fez de **Sonic** “um sucesso tão estrondoso – estava no puro prazer de se mover, de se mover rápido” (2001, p. 199). Steve Johnson conclui sua reflexão afirmando que os primeiros jogos eletrônicos como **Sonic** indicam que “a qualidade exploratória, espacial, do meio – o teto do espaço informação – será de enorme importância” (2001, p. 199-200). Interessa-nos, dessas reflexões, a importância assumida pelo movimento e pelo espaço. No âmbito específico do exame dos versos de Filinto Elísio, interessa-nos a forma como o espaço em branco também é iconizado pelo código da linguagem informática e pela sugestão constante de movimento e trânsito físico e metafórico. Apropriamo-nos, desse modo, metaforicamente do termo “interface” (que intitula a obra de Johnson, **A cultura da interface**) para descrever a maneira como o autor coloca em relação diferentes formas poéticas e diferentes linguagens, estabelecendo e evidenciando a vizinhança entre elas.

feitas a Dionísio, deus das transformações e do movimento, e o símbolo da energia potencial U incorporado ao título do livro publicado em 2011. Nesse sentido, deve ser considerado o espaço pelo qual se move o poeta, não apenas o já examinado espaço geográfico que se pluraliza nos versos do autor, como também o espaço físico no qual aparecem os versos, ou seja, a página que, sobretudo em **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**, assume significação, nos termos como a compreende Octavio Paz:

A página, que não é senão a representação do espaço real onde se estende a palavra, converte-se em uma extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema. Mais do que conter a escritura dir-se-ia que tende ela mesma a ser escritura. Por sua vez, a tipografia aspira a uma espécie de ordem musical, não no sentido da música escrita mas de correspondência visual com o movimento do poema e as uniões e separações da imagem. Ao mesmo tempo a página evoca a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos; e a escritura se apresenta como uma figura que alude ao ritmo do poema e que de certo modo convoca ao objeto que designa o texto (PAZ, 2009, p. 119).

Acrescente-se à percepção do crítico que a página, nos livros de Filinto Elísio, evoca ainda a pele tatuada letra a letra pelo estilo (na acepção etimológica do termo) do poeta, os muros grafitados pelos artistas de rua, ou ainda, a tela do computador. Observa-se, contudo, que a página é incorporada ao texto de maneira delicada, uma vez que os poemas não se “movimentam” pela página ao modo concretista, cuja mancha gráfica propunha desenhos mais ou menos óbvios. Assim, a página aparece mais como potência, como mais um elemento de criação à disposição do poeta, aludindo à já referida energia potencial, como se a própria página contivesse certa energia interna de transformação, ora colorindo-se magenta, ora se apresentando negra como o negativo fotográfico de um filme revelado, em que os claros e escuros invertem-se, o usualmente branco do papel torna-se preto e as letras, cinza (vejam-se os já citados excertos das aberturas de cada subdivisão do **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** examinados no item 3.2. do capítulo anterior).

Além disso, a página evoca a tela do computador por incorporar elementos da linguagem da programação informática ao poema, como o já referido *underscore*. Este sinal, como já se destacou anteriormente, na linguagem da programação indica

os espaços em branco que precisam ser representados para serem reconhecidos como tal no processamento das informações. Ao lançar mão desse recurso, o poema faz ver o espaço, incorpora-o ao verso, ou, nas palavras de Octávio Paz, torna-o escritura:

O espaço torna-se escritura: os espaços em branco (que representam o silêncio, e talvez por isso mesmo) dizem algo que os signos não dizem. A escritura projeta uma totalidade mas apóia-se em uma carência: não é música nem é silêncio e alimenta-se de ambos. Ambivalência da poesia: participa de todas as artes e só vive quando se libera de toda companhia (PAZ, 2009, p. 119).

Assim, como uma forma de destacar o espaço em branco, fazê-lo sobressair na página, o autor o assinala graficamente, como ocorre no poema “variando em u”:

ale_luia como ave César
 lhe diluíam Cristo e o Bashô
 de um santo disto tudo
 um calário que dista João

em mi fá sol lá da melodia
 melodia sol de_nota si e sol
 e não podia tanto castiçal
 procissão no adro de_verso

musicar fonema e Nausicaá
 demorar o seu expedito u
 fosse poema ave que voa

ou então que me me_xias
 tu em trave se não o gosto
 do bu_raco e tu_bulação

(ELÍSIO, 2011a, p. 74)

Desde o título, o poema indica a intenção do jogo pela permuta de possibilidades combinatórias entre palavras e letras; a expressão “variando em u” parece querer aludir às sucessivas mudanças de lugar e aos deslocamentos de significados que o verbo “variar” – ligado ao campo semântico da mudança, da troca,

da diversificação e da experimentação – quer indicar. Há, portanto, a intenção de valorizar o jogo sonoro, a melodia, a música das palavras.

Outro aspecto a ser destacado é a fragmentação das palavras que não obedece a uma única regra, já que ora aparece o *underscore*, ora as sílabas simplesmente separam-se sem qualquer sinal gráfico, dando origem a duas palavras diferentes. Com isso, a incorporação do espaço em branco na palavra pelo sinal gráfico fica mais evidente. Em “cal vário” ou “melo dia” o espaço não se torna significativo, não parece fazer parte das palavras, entretanto, em “ale_luia”, “de_nota”, “de_verso”, “me_xias”, “bu_raco” e “tu_bulação” a cisão fica mais evidente, configura uma espécie de bifurcação de sentidos em alguns momentos e, em outros, cria um ruído.

É como se as cisões das palavras, materializadas pelo *underscore*, explicitassem o “intervalo” que se abre em toda obra literária, a tensão que a constitui, “que envolve e desafia o leitor” e “o próprio movimento entre fratura e sutura que serve de base ao poema” (BARBOSA, 1990, p. 15 e 21). Tais tensões são compreendidas por João Alexandre Barbosa da seguinte forma:

[...] aquilo que não é literatura na leitura da literatura é dependente, na existência concreta da obra literária, da intensidade com que foi possível trabalhar os significantes. [...]

Por outro lado, aquilo que não é literatura na leitura da literatura, isto é, a multiplicidade de significados referidos à experiência do leitor, tem uma existência dupla: faz parte do mundo da experiência empírica enquanto dado da realidade psicológica, histórica ou social e, por outro lado, eventualmente existe como componente de uma organização, ou construção específica, que é a obra literária.

Se a esta duplicidade de base acrescentar-se a própria experiência da leitura de outras obras, pois seria difícil imaginar o leitor de uma obra única, é possível completar o ciclo dos paradoxos: a leitura do que não é literatura é sempre uma releitura daí o teor tautológico das leituras dos significados. Mas, atenção, há um outro sentido para a releitura: aquela que procura integrar na leitura de obras do passado a experiência do presente em que se situa o leitor. Experiência do presente não apenas dos significados, por onde a leitura seria não somente tautológica mas anacrônica, mas dos significantes a que outras obras deram acesso (BARBOSA, 1990, p. 16).

Como se percebe, o significante do poema impõe-se pelo inusitado das rupturas, obriga o leitor à percepção do intervalo. Além disso, “a experiência empírica”

do leitor com a literatura é convocada, pois o fragmentário das palavras sobrepõe-se à forma do poema, o fato de se tratar de um soneto é quase imperceptível frente ao destaque que a fragmentação das palavras assume. A “realidade histórica” enquanto forma literária também apela à memória literária do leitor pelas referências a João Vário e Homero, ambígua a primeira e direta a segunda.

O poeta parece hesitar entre o poema que voa e aquele que estabelece a ligação, nem sempre suave ou livre de obstáculos (“em trave/entreve”) entre o “eu” e o “tu”, entre o “voo” e o “buraco”, a abertura ou o enclausuramento. A conjunção coordenada alternativa corrobora esse sentido, intensifica a hesitação no último terceto que, ao colocar o leitor em suspensão entre a música e o silêncio, evidencia a carência da poesia: “não é música nem é silêncio, alimenta-se de ambos” (PAZ, 2009, p. 119). A alternância das sílabas isoladas, alusivas às notas musicais, à melodia revela a dimensão lúdica da criação. Nas palavras de Octavio Paz: “Como toda a criação, [os] poetas nasceram de um jogo. A arte é um jogo – e outras coisas. Mas sem jogo não há arte” (PAZ, 2009, p. 208).

Portanto, o jogo, como atividade desinteressada, gratuita, desprovida de finalidade outra que não ele mesmo, também reside no bojo da criação poética de Filinto Elísio; pode-se afirmar que tanto Filinto Elísio quanto Arménio Vieira pautam suas poéticas pelo aspecto lúdico da linguagem; contudo, a diferença reside na forma como cada qual incorpora o jogo em suas produções. O eu lírico, na poesia de Arménio Vieira, parece convocar o leitor para o jogo, tal qual um jogador de xadrez que movimenta as peças estrategicamente para encurralar o adversário. Na obra de Filinto Elísio, o eu lírico parece convidar o leitor a acompanhá-lo no percurso vertiginoso pelas múltiplas linguagens, pelos múltiplos espaços/cenários que o poema apresenta. A obra de Corsino Fortes, contudo, parece propor um movimento cadenciado de contínua construção, convidando à ascensão.

4.3. O tempo revelado

Na linha proposta por Octavio Paz, apresentada no primeiro capítulo da tese e com a qual parecem concordar os outros autores arrolados, diferentes concepções

do tempo atuam nas diferentes elaborações da imagem que as sociedades fazem do mundo. Ou, melhor dizendo, nas palavra de Paz:

Todas as sociedades possuem o que geralmente se chama 'imagem do mundo'. Essa imagem tem suas raízes na estrutura inconsciente da sociedade e é alimentada por uma concepção particular do tempo. A função central do tempo na formação da imagem do mundo se deve ao seguinte: os homens nunca veem o tempo como mero acontecer, e sim como um processo intencional, dotado de uma direção e apontado para um fim. Os atos e as palavras dos homens são feitos de tempo, são tempo: são um *para* isto ou aquilo, seja qual for a realidade que o isto ou o aquilo designem, sem excluir sequer o nada. O tempo é o depositário do sentido. O poeta diz o que o tempo diz, mesmo quando o contradiz: nomeia o transcorrer, faz da sucessão palavra a imagem do mundo se dobra na ideia do tempo e esta se desdobra no poema (PAZ, 2012, p. 319).

Ainda na concepção de Octavio Paz, “poesia é tempo revelado” (2012, p. 319) e, nesse sentido, pode-se identificar nas poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio o modo particular com que cada autor estabelece a relação com o tempo, tema que subjaz a todo ato de criação.

Corsino Fortes, ao assumir um traço construtivo, conota um processo que se desenvolve como uma linha direcionada do passado para o futuro. Tal processo guarda também certa ideia de evolução e progresso; um tempo histórico depreende-se do percurso poético do autor.

Há, desse modo, no horizonte criativo do poeta, uma “nação inacabada” (FORTES, 2015, p. 48), não no sentido da incompletude que o termo sugere, mas na potência que expressa o sentido daquilo que ainda não chegou ao ápice de seu desenvolvimento. A “nação inacabada” a que se refere o poeta não é aquela de expectativas frustradas, é aquela que se encontra em movimento, a caminho da excelência; há, portanto, um sentido de abertura para o possível. O utópico que se verifica nos versos de Fortes projeta-se numa estrutura tripartida do tempo histórico, como expressa no *haikai*:

VERSÍCULO

Se ontem teve sede
De amor: hoje plantou a alma
No chão de amanhã.

(FORTES, 2015, p. 66)

“Ontem”, “hoje” e “amanhã” estruturam os versos, ligando-se a termos correspondentes que traduzem ações e sentimentos captados pelo instante poético: ontem-sede, hoje-plantou e amanhã-chão. É o chão de amanhã que aplaca a sede e sustenta e nutre a planta (alma). O resultado, a colheita, só virá no futuro. Percebe-se que, embora voltado para o futuro, para frente (Bloch), o passado também é acionado nessa dinâmica; nas obras de Corsino Fortes, sob esse viés que considera o passado uma espécie de manancial ao qual o sujeito retorna para reabastecer seus sonhos. Assim, atuam, por exemplo, a imagem da avó ou da cicatriz (como já explorado em outro momento da análise) e poemas como "Quarteto para um retrato" indicam tal processo:

É ouro
A lapidação do silêncio
 Nas rugas da minha avó...
De joelhos! Assim miudinha
O sol morria de amores
 No ombro da minha avó
Era uma intuição de vida
 Numa exclamação contida:
Um fio de sombra num fiozinho de luz
 Na memória da balança
 Pesava
 Menos que a leveza

[...]

“Corsa (?) Konde bô for grande
Bô tá leva-me pá um LUGAR (?)”
“Corsa... quando tu fores homem
Levarás a tua Dona... só por uma volta
Pelas terras
Onde o Aquém e o Além são habitantes (?)”
[...]

Exígua de ser ilha
 Entre duas vogais
A minha avó expandia-se
Trazendo o Brasil às costas

E Rio de Janeiro
 Entre seios! Braços & pernas
 [...]

A minha avó: analfabeta de raiz
 Plantava sílabas & sonhos
 No chão negro das estrelas
 E semeando em pó: como junho & julho
 Nos contos de Bettencourt

[...]

Se sonho acordado
 Na minha esteira de terra batida
 Ela vem... vindo... silenciosa...
 E introduz: navios! Ilhas & continentes
 Que navegam
 Pelos mares que emergem
 Da memória da minha avó

[...]

(FORTES, 2015, p. 27-31)

O passado é representado pela imagem (biográfica, segundo o poeta) da avó que, como se nota nos versos, desencadeia a irrefreável “intuição de vida”, a expansão, a viagem, o desejo de ir além dos horizontes conhecidos. Expressões como “Plantava sílabas & sonhos” ou “semeando em pó” sugerem a ideia de espera e, portanto, de futuro. Semear em pó, na cultura cabo-verdiana, representa a esperança inabalável de que a chuva virá e a colheita será boa, como desenvolve a escritora Fátima Bettencourt no livro de contos intitulado **Semear em pó** (1994). Segundo Pedro Manoel Monteiro, “a nomeação da obra [de Fátima Bettencourt] traz em seu bojo menos a seca (o pó) do que a esperança de semear” (2013, p. 20). A citação direta da autora neste poema de Fortes indica que o poeta assume essa mesma perspectiva do termo “semear” que, por extensão semântica, significa “dispor, visando resultados posteriores” ou “espalhar, espargir, disseminar” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009, eletrônico).

Desse modo, a avó “planta” no sujeito lírico (neto) a esperança, faz “sonhar acordado”: “Se sonho acordado/ Ela vem... vindo... silenciosa.../ E introduz: navios! Ilhas & continentes [...]”. Pode-se ler os versos à luz dos conceitos de Ernest Bloch, para o qual o sonho acordado é a projeção do futuro, a antecipação do que se pode realizar. No poema de Corsino Fortes, pode-se perceber a força da presença do passado, representado pela avó, na projeção do futuro (sonho acordado). Planta-se, com isso, a esperança do futuro, sempre melhor que o presente, sobretudo se, na pedra, o poeta talhar o que tem na alma, como proclama o *haikai*:

LUZ

No âmago da pedra
O escultor talha e espelha
A ilha da alma

(FORTES, 2015, p. 121)

O trabalho com a forma atende à compactação exigida pelo *haikai* e corresponde ao ato de talhar, pois a ideia de espelhamento se concretiza na repetição invertida (quiasmática) dos termos equivalentes: âmago-alma e pedra-ilha. Alude-se com isso à percepção de uma força transformadora da palavra e da arte, a vontade do artista que deixa as marcas do abstrato (alma) na concretude da pedra.

Segundo Simone Caputo Gomes:

No *haiku* ou *haikai*, ressalta a atitude de linguagem, a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, o individual e o cósmico, valorizando a sugestão, a simplicidade da expressão e o caráter inacabado do poema, com o intuito de abrir caminho a uma sensação por parte do leitor: o “momento”. O efeito de beleza provém da contenção, do insinuado, da economia de recursos e da modéstia dos objetivos (GOMES, 2015, p. 15).

Abre-se para o leitor uma sensação de esperança que parece nortear a produção de Corsino Fortes. No intento de intervir, talhar a esperança no real, o poeta aponta também as carências a serem supridas. No *haikai* AUSÊNCIA, registra certo esmorecimento, no qual o termo “anêmico” rivaliza com o termo “utopia”:

AUSÊNCIA

Crâneo e semente
As escolas estão anêmicas
Fome de utopias

(FORTES, 2015, p. 122)

Mais do que a expressão “fome”, cujo sentido remete à falta do alimento, à carência alimentar, há entre os versos uma falta de elementos de conexão que inquietam e redundam na ausência evocada pelo título. A palavra “fome” indica ainda a expressão de um desejo intenso (pelo alimento, mas não somente) e o termo “ausência”, embora remeta diretamente à utopia faltante, vai além, evoca tudo o que a falta das utopias desencadeia, como a desesperança. Assim, aludindo à necessidade de utopias, a poética de Corsino Fortes volta o olhar para frente.

O lirismo, que caracteriza **Sinos de Silêncio, canções e haikais**, parece inicialmente voltado para o trabalho de rememoração; contudo, evidencia-se um movimento dialético entre a memória e o futuro, nos termos de Bloch. Com isso, o livro mantém um diálogo temático e formal com **A cabeça calva de Deus**, já que o amor à terra natal aparece e se metamorfoseia em amores, principalmente à mulher (o livro é dedicado “À namorada de toda uma vida”). Formalmente, nota-se que a precisão na escolha vocabular e na elaboração de cada verso se intensifica nas canções, reiterando-se as ocorrências de sinais matemáticos e do “&” e os *haikais* radicalizam a contenção formal que já se anunciava nos livros anteriores. Na senda utópica da leitura conjunta dos volumes, é possível dizer que a brevidade formal e densa dos *haikais* sugere a imagem, cara ao poeta, da “semente”, ou seja, atuam como “sementes” poéticas, lançadas para germinar (e fazer reverberar a trilogia) no encontro com o leitor.

Ao lançar o olhar para frente, a percepção do tempo na obra de Corsino Fortes escapa à visão niilista do curso inexorável. Segundo Jameson, o tempo:

[...] por um lado, é tomado em sua mensurabilidade (o dia de trabalho, a luta dentro da fábrica, pela posse do cronômetro ou do próprio relógio, que Edward Thompson tão vividamente descreveu) e, por outro, se torna o tempo vegetativo sem fundo do próprio Ser, não mais envolto e coberto pelo mito e pela religião herdada. [...] a modernização, ao despir as representações tradicionais nas quais a temporalidade humana era disfarçada e domesticada, revelou, por um longo e rígido momento, o abismo da existência por onde era impossível deixar de vislumbrar a injustificabilidade da passagem do tempo (JAMESON, 1994, p. 93).

Tal percepção da passagem do tempo parece ser a tônica na poesia de Arménio Vieira em oposição à alternativa utópica proposta por Corsino Fortes e

retomada por Filinto Elísio. Dessa forma, a obra de Arménio Vieira apresenta uma compreensão do tempo que se volta mais para o presente, já que entende o futuro como a morte e o inevitável desaparecimento do ser. No poema 34, do livro **Sequelas do Brumário**, o poeta assevera:

Se calhar, o sentido da vida é ela ter um único sentido – o de sobreviver, seja como for, a qualquer preço.
Todas as projeções para além do estar-aqui, que é onde a vida tem poiso e tempo seu, lembram um relógio que teima em dar horas, ainda que de vidro partido, a corda enferrujada e os ponteiros em vias de parar (VIEIRA, 2014, p. 59).

Uma percepção do homem despido de suas aspirações mais elevadas alude a uma materialidade gritante do ser humano, destituindo a transcendência. A sobrevivência é o desejo máximo de qualquer ser vivo: “seja como for, a qualquer preço”. Além disso, há a percepção de que a esperança ou a projeção de um futuro apenas relembra a inexorabilidade do tempo.

Do mesmo modo, quanto mais se acentua a precariedade do tempo prestes a desaparecer (o relógio “de vidro partido, a corda enferrujada e os ponteiros em vias de parar”), mais ele se faz presente e sua força fica evidenciada justamente pela iminência do fim. O poeta fixa-se no tempo presente, pois o futuro significa a morte, situando o sentido da vida na sobrevivência. Todavia, ao aludir a necessidade de sobreviver, o poema impinge a presença da morte, sua antecipação e inevitabilidade, embora o sentido se dê como resistência e enfrentamento; nos termos de Maurice Blanchot (1987 e 2011), a literatura se torna uma forma de enfrentamento da morte ou de experimentar o momento derradeiro.

A literatura assume, portanto, uma das formas de abordar a “injustificabilidade da passagem do tempo” (JAMESON, 1994, p. 93), como revela o poema 44, de **Sequelas do Brumário**:

Nossos efêmeros paraísos,
não mais que a rosa e o vinho
com que o desencantado Omar
iludia a sofrida solidão.

Entre o que é passado
e o que ainda não é tempo,
nossos momentâneos júbilos,
acaso um persistente inferno.

(VIEIRA, 2014, p. 69)

O tema da passagem do tempo, da efemeridade, é evocado pela referência ao poeta persa Omar Khayyam. A referência textual (o desencantado Omar) e temática abrange também a forma. Ao homenagear Khayyam, os versos cabo-verdianos tornam-se quadras tais quais os Rubaiyat⁹⁸. Evidencia-se, com isso, a aderência do poeta cabo-verdiano ao sentido proposto pelo poeta persa. Ecoa nos versos o niilismo que transbordou dos versos deste e impactou tantos poetas ocidentais como Fernando Pessoa, Borges, Manuel Bandeira, entre outros.

Percebe-se que o poeta situa um tempo entre “o que é passado” e o que “não é tempo ainda”, ou seja, o presente, cujos traços se revelam ora como júbilos, ora como infernos. Tal dicotomia, que na obra de Khayyam figura com frequência, na de Vieira está presente com pendor para o aspecto infernal da existência, a angústia que a cerca.

Uma das formas de enfrentamento proposta pelos versos de Arménio Vieira é o jogo que permite vivenciar o tempo de forma mais significativa, uma vez que limita de alguma forma o tempo irrefreável considerado infinito e o ritualiza novamente pelas regras que instaura e pela possibilidade infinita de repetição. Ao se propor enfrentar o desgaste do tempo pela palavra, pela literatura, coloca-se numa postura antivanguardista, na medida em que entende que a literatura não tem o poder de interferir ou modificar a realidade (ao contrário do entendimento de Corsino Fortes), como sugere o excerto:

Jean-Paul Sartre, [...].
Para mais estrábico e surdo frente a Orfeu, o qual, pelo dom ou pela sina, é somente um dos nomes com que o Poeta se apresenta à Musa, razão por que não tem se vestir de negro nem da cor com que o cisne canta e morre.

⁹⁸ Rubaiyat é o título do livro de poemas de Omar Khayyam, matemático e poeta persa do século XI, traduzido inicialmente para o inglês por Edward Fitzgerald. Esta tradução originou várias traduções ocidentais. Rubaiyat designa também um tipo de poema popular persa cuja estrutura é composta por quatro versos, dos quais apenas o terceiro é livre, rimando o primeiro o segundo e o quarto versos.

O poeta, inda mais que o prosador, se compromisso houver, só o tem com as 26 letras do alfabeto.

Porra! será que Roquentin**, entregue à náusea, não leu Oscar Wilde, o qual nunca errou em tudo quanto fez e disse, mesmo quando mostrava o rabo?

(VIEIRA, 2014, p. 67; nota do autor: **Personagem de A Náusea).

Ao contrapor Sartre e Oscar Wilde revela-se a episteme que norteia a poética de Arménio Vieira. A poesia não tem compromisso com outra coisa que não ela mesma: “com as 26 letras do alfabeto”, como diz o poema. Tal qual Wilde, deve perseguir a beleza da própria expressão, mesmo que isso resulte no próprio aniquilamento (**O Retrato de Dorian Gray**). Nesse sentido, o autor assume certa marginalidade e resiste ao engajamento social direto e explícito. Propugna a liberdade como norte de criação. Tal concepção de poesia evoca o pressuposto teórico de Maurice Blanchot, expresso em **O espaço literário**:

[...] quanto mais o mundo se afirma como futuro e dia pleno da verdade onde tudo terá valor, onde tudo conterà sentido, onde o todo se realizará sob o domínio do homem e para seu uso, mais parece que arte deve descer para esse ponto onde nada ainda tem sentido, mais importa que ela mantenha o movimento, a insegurança e o infortúnio do que escapa a toda a apreensão e a todo o fim. O artista e o poema como que receberam a missão de nos recordar obstinadamente o erro, de nos voltarmos para esse espaço em que tudo o que nos propomos, tudo o que adquirimos, tudo o que somos, tudo o que se abre na terra e no céu, retorna ao insignificante, onde aquilo que se aborda é o não sério e o não-verdadeiro, como se talvez brotasse aí a fonte de toda a autenticidade (BLANCHOT, 1987, p. 248).

Parece ser nesse sentido que a poética de Arménio Vieira se propõe como resistência aos pressupostos absolutos propostos pelo “dia pleno” da modernidade, da ciência, e à época em que tudo “terá valor” (até mesmo o chapéu de John Wayne, **O Brumário**, 2013, p.45). No que tange ao tempo, a poética do autor parece trazer marcas de um tempo que a atravessa e imprime nos versos certa “intimidade crescente com um morrer” (PELBART, 2010, p. 83) o que torna os versos, nas palavras de Blanchot, “espaço em que tudo o que nos propomos, tudo o que adquirimos, tudo o que somos, tudo o que se abre na terra e no céu, retorna ao insignificante, onde aquilo que se aborda é o não sério e o não-verdadeiro”

(BLANCHOT, 1987, p. 248). Tal tempo é marcado pela ruptura, conforme a explicação de Peter Pál Pelbart, a respeito do conceito de tempo desenvolvido por Deleuze:

O antes e o depois não remetem mais a uma simples Lei de Sucessão, submetida pois à categoria da causalidade pela qual uma direção necessária é assegurada no seio de uma continuidade homogênea. Ao contrário, o antes e depois separam-se e se ligam através de uma ruptura (a própria cesura), numa descontinuidade, e uma dessemelhança irremediável é introduzida na linha do tempo. A cesura faz intervir uma diferença, impedindo o fecho do tempo, a rima das duas direções, a reparação, o apaziguamento, em suma a reconciliação do tempo consigo mesmo. O tempo que antes era Limite, círculo que englobava o mundo e lhe dava uma limitação, agora se quebra irremediavelmente, e atravessa o mundo como uma flecha. O próprio limite circular do tempo já não contém o sujeito, mas foge dele e o obriga a persegui-lo incansavelmente, sem descanso, obrigando-o a ir ao limite de si. [...]. Nesse sentido o depois é sempre um embrenhamento na morte, [...]. E o moderno seria sempre o relato de uma derrocada a partir de uma rachadura, pela qual advém uma intimidade crescente com um morrer” (PELBART, 2010, p. 82-83).

É possível a apropriação de tais imagens do tempo-círculo e do tempo-flecha para a leitura das obras poéticas de Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio, de formas complementares. Na obra de Corsino Fortes, a ênfase dada ao futuro remete ao tempo linear do progresso, entretanto, a esperança que inunda a obra nas imagens da gravidez, da semente e da criança, entre outras, retoma a força do tempo cíclico, circular, pois não imprime aos versos o tom de uma derrocada; parece haver sempre uma possibilidade de continuidade, recomeço e de evolução, como já exposto. A sobreposição de ambas as imagens do tempo, linha e círculo, dá origem a uma imagem que, quiçá, traduz melhor a concepção de tempo que os versos de Corsino Fortes sugerem: uma espiral ascendente.

Por outro lado, a obra de Arménio Vieira parece expressar de forma mais contundente a “cesura” do referido tempo cíclico e o consequente atravessamento do mundo pela flecha do tempo. Assim, os poemas expressam o ônus de se perceberem “fora do tempo”, parecem expressar ainda o esgotamento do sujeito que empreende a perseguição incansável do tempo e o relato da “derrocada” e da “intimidade crescente com um morrer”, como se pode examinar no poema 38, do livro **Sequelas do Brumário**, “Lição de gramática”:

Ninguém abusa ninguém – virgem ou criança. Azeviche ou da cor do giz, tão-pouco o verde e o rubro dos semáforos.

Intransitivo é o verbo abusar, quer em grego ou em latim.

Não faz mal, pois que alguns verbos estão sempre a transitar, sobretudo amar (duas vogais e duas consoantes), verbo simples, muito bom para conjugar.

Manda a regra que a morte, ou seja, o verbo pelo qual ela é tempo, modo e voz, não transite.

Mas não cola, já que morrer – suprema ironia! – é sempre transe e transição.

(VIEIRA, 2014, p. 63)

A intimidade com as palavras leva ao questionamento de seus significados e de sua forma de significar. Evidencia-se a percepção de um intervalo entre as palavras e as coisas que elas representam, bem como uma impossibilidade de dizer tais coisas, sobretudo no que se refere à expressão do que seja a morte. Há, portanto, uma intimidade com a morte e o morrer, mas tal proximidade não pode jamais ser representada de dentro e, paradoxalmente, o sujeito parece expulso do próprio texto, donde advém um tom de incompletude e insuficiência da linguagem seja para expressar o tempo, seja para expressar sua finitude, a morte.

Nas palavras de Maurice Blanchot:

O que nela [em qualquer palavra] é poder de representação e de significação cria, entre as coisas e seus nomes, uma distância, um vazio, e prepara a ausência em que a criação toma forma. Naturalmente, a palavra é apenas o estímulo da passagem, já que, pela significação, ela torna novamente presente o objeto significado do qual afastou a realidade material. Portanto, é necessário, se a ausência deve se prolongar, que uma palavra seja substituída por outra que a afaste, e a esta uma outra que fuja dela, e esta última o próprio movimento da fuga. É assim que entramos no reino das imagens, e não das imagens sólidas e estáveis, mas em uma ordem em que toda figura é passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita (BLANCHOT, 2011, p. 72).

A "Lição de gramática" acaba por apontar para a imprecisão dos termos ou, como já citado (VIEIRA, 2014, p. 63), faz "recordar o erro" (BLANCHOT, 1987, p. 248). Ao penetrar "surdamente no reino das palavras" (como Carlos Drummond de

Andrade), Arménio Vieira desnuda a “suprema ironia” (VIEIRA, 2014, p. 63) não somente da insuficiência da verdade a respeito das palavras, mas também da própria existência. Nesse sentido, a abertura que a poética do autor propõe é voltada para o ilimitado que a morte atribui ao homem, melhor dizendo, nas palavras de Blanchot, “o que nos exclui do ilimitado é o que faz de nós seres privados de limites” (BLANCHOT, 1987, p. 132).

É possível identificar esse mesmo “deslimite” na poética de Filinto Elísio, sem, entretanto, a angústia que o envolve na obra de Arménio Vieira. Na obra do autor mais jovem da tríade ora apresentada, o ilimitado expressa-se pelo excesso. É a partir dessa perspectiva que se torna possível compreender as múltiplas linguagens coexistentes em seus livros, a valorização das cores nos projetos gráficos e aludidas textualmente nos poemas, a menção à música, ao gosto e à textura das coisas.

O tempo, nessa perspectiva, igualmente não pode ser representado apenas pelo presente (embora a percepção do presente como o momento do prazer e da experiência poética seja uma das leituras possíveis) e se torna ele mesmo marcado pelo movimento e pelas possibilidades de transformação. O movimento talvez seja a mais cara ambição poética de Filinto Elísio, chegando inclusive a definir o sujeito lírico, como se pode observar no poema “Ora sou água”, de **Li Cores e Ad Vinhos**:

Ora sou água, ora sou fogo,
E se me invento terra, ar
Que lhe leva o vento, ora
Sou nuvem, pura miragem.

Em verdade, nem por enfado
Ou por desafio, eu seria outro;
Mesmo que a vida, por um fio,
Preciosa, se remira em ouro.

Mais que a abelha à roda da rosa
Ou do mar lambido na praia
Ora sou prosa, ora sou poema.

Poeta que sou, mirante de nada.
Cavaleiro andante, aventureiro,
Puro horizonte tudo o que sou...

(ELÍSIO, 2009, p. 61)

Traços de barroquismo figuram nos versos e aludem ao movimento, expresso nas características antagônicas do sujeito que sugerem transformação, metamorfose, mutação, flutuação. As oposições, no primeiro quarteto, tornam-se complexas, pois partem das antíteses entre água e fogo, terra e ar, elementos que aduzem à materialidade de tudo que existe⁹⁹ para, simultaneamente, contraporem-se ao imaterial que as imagens da nuvem ou da miragem sugerem. No livro **O ar e os sonhos** (2001b, p. 165), Gaston Bachelard refere-se ao poder de “desmaterialização” do ar e o associa à ideia de movimento, de imaginação dinâmica. Segundo Marcelo Bolshaw Gomes:

Bachelard recolhe imagens aéreas: horizontes sem fim, espaços abertos, imensidões celestes, sonhos em vôo e de queda, árvores gigantescas, mas principalmente do movimento desmaterializante e da verticalização do tempo: lampejos da eternidade, instantes absolutos em que o mundo para, momentos de sincronicidade em que elementos diversos e até contrários formam uma unidade (GOMES, 2015, p. 6).

Parece ser nesse sentido que se encaminha o soneto de Filinto Elísio, ao dar destaque à ideia de movimento. O poema coloca em evidência a volatilidade do sujeito que recusa a fixação: “nem por enfado/Ou por desafio, eu seria outro”.

Ao afirmar “Puro horizonte tudo o que sou...”, o eu lírico evoca as propriedades significativas do termo horizonte, compreendido tanto como limite (de um campo visual) quanto como perspectiva ou “dimensão do futuro de alguém ou de algo” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009); nesse sentido, ser horizonte equivale a ser futuro, ou, em outras palavras, potência, virtualidade. Enfatiza ainda a mobilidade própria do horizonte que se afasta à medida que o observador se

⁹⁹ De longa data é a tradição filosófica ocidental e oriental que toma os quatro elementos para explicar a composição da natureza. Pode-se citar, por exemplo, a cosmologia de Platão, exposta no diálogo do Timeu: “Foi por isso que tendo colocado a água e o ar entre o fogo e a terra, e, na medida do possível, produzido entre eles a mesma proporção, de modo a que o fogo estivesse para o ar como o ar estava para a água, e o ar estivesse para a água como a água estava para a terra, o deus uniu estes elementos e constituiu um céu visível e tangível. Foi por causa disto e a partir destes elementos – elementos que são em número de quatro – que o corpo do mundo foi engendrado, posto em concordância através de uma proporção [...] (PLATÃO, 2011, p. 101). Esta foi também a base para o desenvolvimento da Alquimia. Mais recentemente, a força simbólica dos quatro elementos tem inspirado autores como Gaston Bachelard que afirma: “Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. [...] Desde que se oferecem em série, as imagens designam uma matéria-prima, um elemento fundamental. A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos” (BACHELARD, 2001b, p. 8).

aproxima dele. Por outro lado, reconhecer-se horizonte pode significar reconhecer-se em constante movimento.

Percebe-se, a partir do pressuposto teórico de Bachelard, que o poema sugere certo movimento de ascensão, contudo, a ideia de instabilidade que as conjunções alternativas expressam não permite pensar num movimento contínuo e progressivo ligado à noção de evolução, como ocorre, por exemplo, nos versos de Corsino Fortes.

Para tanto, considere-se a força simbólica do “U” que inicia e encerra o livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U**, cuja expressividade constitui uma das principais chaves de leitura dos versos do poeta, uma vez que se refere, como já referido em outro momento da análise, à energia interna de um sistema, podendo ser compreendida, metaforicamente, como “potência”, “virtualidade”, “devir” (termos deleuzianos). O título desse livro consegue conjugar todos os tempos, uma vez que o baú pode representar o passado, guardado ou esquecido, e as ações expressas (mexer e vasculhar) podem aludir ao presente e guardam (em potência) o futuro, pois pode ocorrer o (in)esperado encontro, resultante da investigação poética a que o livro se propõe.

A senda interpretativa da energia potencial se mantém e de certa maneira parece justificar a eclosão (inesperada para o contexto) da Utopia ao final do livro, já que a dimensão do presente parece ser insuficiente para abarcar a ânsia poética e transborda para o futuro, sem, contudo, configurar um movimento retilíneo e sucessivo.

Os demais livros do autor estudados nessa tese parecem confirmar essa leitura; considerando-se os títulos, **Li Cores e Ad Vinhos** remete tanto ao passado, pelo verbo ler, quanto ao futuro pelo significado do ato de adivinhação que evoca a predição do porvir. O livro mais recente do autor, **Zen limites**, por sua vez, parece reiterar a ideia não apenas de continuidade, mas, sobretudo, de movimento constante, por vezes espiralado, pelo qual as categorias temporais – passado, presente e futuro – sobrepõem-se, como sugere o último poema do livro “Em andamento”, do qual transcreve-se abaixo a última estrofe:

A fazê-lo com o mesmo esboroar final
que à gênese. E faça-se ao universo luz,
absolutamente luz, para os folguedos do
imaginário. Luz para a sobreposição dos
tempos em andamento. Seus arquétipos

e dissonâncias; a verosimilhança que
a literatura sugere!

(Elísio, 2016, 116)

O título do poema torna-se bastante sugestivo se considerada a posição que ocupa na sequência do livro. Intitular o último poema do livro com a expressão “Em andamento” impede que se estabeleça uma leitura fechada ou definitiva para o mesmo e reforça a ideia de transformação ou instabilidade.

Surge mais um ponto de contato entre as poéticas de Filinto Elísio e de Corsino Fortes: ambos parecem não fechar a última capa do livro. Entretanto, o que se vislumbra além do último poema de Corsino Fortes, “Guarda-cabeça (I)” é a esperança de um mundo melhor ou a concretude de um futuro traduzido em utopia, enquanto na obra de Filinto Elísio parece insinuar-se um tom de expectativa no qual, a todo momento, pode insurgir algo novo (tal qual a imagem sugestiva do rizoma proposta por Deleuze e Guatarri [1995], cuja abrangência pode abarcar a poética contemporânea que não mais se volta para um único ponto de ancoragem).

A multiplicidade, nesse sentido, é o ponto de interseção entre as poéticas de Arménio Vieira e Filinto Elísio, que se movem por diversos tempos e diversos espaços. Não obstante as semelhanças, a poética de Filinto Elísio direciona-se mais para aspectos de luminosidade, enquanto a de Arménio Vieira, pela posição cética que assume, parece voltada para aspectos mais sombrios revelados, com frequência, no tom sarcástico ou irônico que os versos assumem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a obra de arte e toda a obra literária parecem ultrapassar a compreensão, [...] as compreendemos sempre demais e sempre de menos.

Maurice Blanchot (1987, p. 240)

As palavras de Maurice Blanchot evocam não apenas uma conclusão a que se chega após a leitura das obras poéticas “vasculhadas” e “(re)mexidas” ao longo desta tese, mas remetem também a uma certeza que acompanhou desde o princípio toda a pesquisa: da impossibilidade de compreender de maneira definitiva e totalizante uma obra literária, razão pela qual nunca foi esta a ambição. E, ainda, sabe-se dos riscos do excesso que espreitam qualquer tentativa de dominar intelectualmente aquilo que é, por definição, movediço e escorregadio: a literatura; riscos de empreender categorizações, classificações, generalizações, elaborações de esquemas de leitura sempre redutores.

A partir de um percurso teórico, que tentou recuperar as origens da lírica moderna a fim de identificar possíveis mudanças nas formas e temas literários na contemporaneidade, foi possível observar como Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio, no contexto específico das ilhas cabo-verdianas, propõem a transfiguração poética de seu tempo e espaço.

O pressuposto teórico de Octavio Paz, para quem “todas as sociedades possuem o que geralmente se chama de ‘imagem de mundo’ [...] alimentada por uma concepção particular do tempo” (PAZ, 2012, p. 319), guiou o olhar durante as leituras das três poéticas à luz do *corpus* teórico, permitindo reconhecer nuances que impactam as opções estéticas e outros temas tratados pelos poetas.

O impacto social do tempo pode ser percebido de formas variadas e, com a modernidade, fez-se notar, sobretudo, pela criação dos instrumentos de medida (o relógio e o calendário) que, de certa forma, o colocaram a serviço da produção, o automatizaram. Com isso, o ser humano, outrora contíguo ao tempo, foi apartado dos ciclos naturais e passou a percebê-lo como algo exterior, um fluxo ininterrupto que só a religião alcançaria fazer cessar.

Entretanto, com a observação científica do mundo, tal restabelecimento da unidade deixa de ser possível e o ser humano passa a perceber o tempo como irreversível e infinito. Há, como expõem G. J. Whitrow (1993; 2005) e Norbert Elias (1998), uma implicação mútua entre a história e os processos individuais, psicológicos e intuídos do tempo. Portanto, aspectos culturais e sociais também atuam para a percepção do que seja o tempo. O impacto individual de tal transformação manifesta-se ora pela expressão de um sentimento de fé no progresso, ora como desencanto ou como urgência de vida, pois a morte espreita cada passo do ser humano.

As inovações tecnológicas (o relógio e o calendário), que permitiram “domesticar” o tempo e de alguma forma “inventar a história”, também parecem ter causado uma modificação na percepção do espaço, já que a “contagem do tempo” torna-se, em certa medida, uniforme e universal. Mais recentemente, a tecnologia informática tem atuado na intensa compactação das categorias de tempo e espaço, como ficou demonstrado no primeiro capítulo.

Assim, num mundo onde certas datas e determinados horários pautam as atividades de maneira uniformizada, sobretudo as do comércio e da economia mundiais, e no qual os transportes físicos e de informação estão cada vez mais ágeis, permitindo o alcance de regiões antes consideradas distantes ou isoladas, as relações do ser humano com o espaço também se modificam.

Marc Augé (2015) observa que os fortes vínculos com o espaço (sentimento denominado “topofilia”, por Yi-Fu Tuan [1980]) são esgarçados na contemporaneidade e ao “lugar antropológico”, ou seja, reconhecido como identitário e histórico, segue-se o “não-lugar”, cujas características, por serem comuns a muitos outros lugares, não permitem o vínculo do indivíduo com o espaço ou, em outros termos, possibilita vínculos múltiplos. Ulrich Beck (1999), no contexto da globalização, cunha as expressões “topomonogamia” e “topopoligamia”, no sentido de descrever as relações complexas que se desenvolvem entre os indivíduos e os espaços, considerando a transformação de fronteiras, outrora imaginariamente percebidas como fixas, em porosas.

Todas essas transformações, enumeradas e discutidas na senda da polêmica entre modernidade e pós-modernidade (ou modernidade reflexiva, supermodernidade etc), no primeiro capítulo, revelam-se também nas manifestações culturais e artísticas. Desse modo, no contexto específico de Cabo Verde, a inserção

num espaço multicultural marcado pelo hibridismo suscitou questões que atravessam a produção literária dos três escritores: a identidade, o espaço, as formas de resistir às investidas hegemônicas, de compreender o ser humano, o país e o mundo impactadas por diferentes modos de ver ou sentir o transcorrer o tempo e suas categorias (passado, presente e futuro).

Pode-se, portanto, a partir das abordagens propostas, conforme diria Deleuze (s/d, p. 74), “estabelecer ecos” das poéticas entre si, das obras estudadas e o contexto em que se inserem e/ou destas com outros campos do saber como a filosofia, o cinema, a música, as artes plásticas, entre outros. O cruzamento de saberes exigiu recorrer a um arcabouço heteróclito. Assim, a filosofia, a sociologia, os estudos culturais, a geografia, a história, a antropologia, a física, a matemática emprestaram à teoria da literatura conceitos que foram “desapropriados” e/ou, de certa forma, “desterritorializados” na análise das três poéticas tomadas como *corpus*. Ao serem comparadas suas peculiaridades, tendo como fundo a literatura cabo-verdiana inserida num contexto globalizado, percebe-se que os autores parecem atuar por vias diferentes.

Portanto, os versos de cada autor suscitaram diferentes abordagens, mas um aspecto pareceu comum aos seus processos de criação: Corsino Fortes, Arménio Vieira e Filinto Elísio perseguem em suas poéticas a linguagem, a palavra e a forma, evidenciando a elaboração cuidadosa dos poemas.

Nos versos de Corsino Fortes, a fragmentação da palavra e a presença de signos não-verbais, o verso predominantemente curto ou cujo efeito sugere a brevidade e/ou equilíbrio, dada a concentração de significados que direcionam o leitor para um centro – a ilha –, conotam o trabalho da “forja” e da “bigorna”, pelo qual se extrai o máximo de expressividade do mínimo de palavras. Tal aspecto torna-se ainda mais evidente no livro **Sinos de Silêncio: canções e haikais** (2015), no qual os *haikais* materializam a densidade poética que move o autor.

Entretanto, no sentido inverso daquele promovido pela fragmentação da palavra, sugere-se a construção de um cosmos unificado e coeso que tanto remete à imagem clássica da nação, aludindo a uma unidade cultural, linguística, política e territorial, quanto à ideia de pertença a um cosmos maior de relações de cooperação com outras nações. Nesse sentido, o processo literário de Corsino Fortes universaliza-se na medida em que reafirma as especificidades culturais de seu país natal.

Constrói-se, portanto, num movimento de resistência política e poética, como foi demonstrado ao longo das análises em suas diversas faces: a resistência política, em sentido estrito, frequentemente revela-se em temas cuja força simbólica, contudo, possibilita a transcendência do momento histórico específico para universalizar-se pelo teor mítico ao qual ascendem algumas figuras, principalmente pela personificação das ilhas, que buscam o abraço dos continentes ou adquirem hélices e elevam-se autônomas; a resistência poética, desdobrando a temática política, manifesta-se pelo que revela de esforço no embate com a palavra que se expressa nos versos livres (às vezes, homólogos à poesia “concreta” que valoriza o desenho da palavra no branco da página) que materializam o instante da luta, do grito, o “AGORA” (FORTES, 2010, p. 66-70), reiterado no poema que ecoa por todos os livros, atravessa os versos e lança-se ao futuro.

Seu processo criativo parece guiado por uma concepção formal e temática de poesia que remete a certa intenção voltada para a construção de uma tradição por meio de uma atitude prévia revolucionária de desconstrução da língua e das formas portuguesas para a reinauguração de uma tradição cabo-verdiana. Identificam-se no processo literário de Corsino Fortes aspectos que permitem situá-lo numa episteme da modernidade, uma vez que valores como a nação, o futuro e o progresso afloram à superfície do texto e aliam-se à valorização do belo. Sua poética estrutura-se a partir de um modelo linear, sequencial, presente até mesmo nas simbologias dos poemas: semente, raiz, seiva, árvore.

Assim, a obra volta-se para o passado, inicialmente sugerindo um movimento de recuperação mítica e mística, portanto, inscreve-se no campo do heroico, já que o livro **A cabeça calva de Deus**, como um todo, ao homenagear o povo e os heróis nacionais, circunscreve-se, como assevera Ana Mafalda Leite, “num âmbito épico que marca o enquadramento histórico específico do nascimento da pátria” (LEITE, 1986, p. 17). Tal inserção não se dá apenas tematicamente, mas, principalmente, pela valorização da forma, do verso pela “marcação do ritmo e da pontuação no interior do texto [que] permite, [...], enquanto homenagem à voz humana e à recitação, poder ser recebido como audição, com toda a força persuasiva e retórica que ela contém” (LEITE, 1986, p. 17-18).

Ao deixar o livro **A cabeça calva de Deus** entreaberto, encerrado pela metáfora do nascimento, o autor ressalta ainda mais tal caráter processual, inacabado e em constante constituição que situa o foco sempre num tempo que está

à sua frente: o futuro. Desse modo, podem-se perseguir diversas veias de significação: a política, que aponta para um espaço democrático e de igualdade; a literária, para um espaço identitário crioulo, no sentido de fazer coexistir a língua portuguesa com a expressão da língua cabo-verdiana, sem o caráter opressivo da primeira sobre a segunda.

Há, portanto, a busca de uma voz singular e a tentativa da construção de um cosmos unificado, coerente. Contudo, os versos apresentam imagens de difícil apreensão, sobretudo para leitores pouco familiarizados com elementos da geografia, história e cultura de Cabo Verde, já que sua poética como um todo parte do chão (quase que literalmente se considerada a dimensão física e simbólica que o espaço e a terra assumem em seus versos). No que se refere ao espaço, percebe-se que os vínculos são gradativamente fortalecidos à medida que os acontecimentos impactantes são destacados. A seca, a necessidade da independência política e a consequente independência parecem eventos que se entrelaçam nos livros do poeta, fazendo com que o espaço se torne, nos termos de Yi-Fu Tuan, “veículo de acontecimentos emocionalmente fortes [e seja] percebido como um símbolo” (TUAN, 1980, p. 107). Estabelece-se, assim, um vínculo entre a poética de Corsino Fortes e a terra natal que lhe conduzirá os caminhos mesmo quando a expressão de teor épico assume tonalidades predominantemente líricas.

Entretanto, apesar de aderir ao espaço, aos temas locais e à cultura popular, nem por esta razão sua poesia se mantém próxima à realidade. Pelo contrário, parece haver um processo (paradoxal pela materialidade que os versos aludem) de abstração e de elevação e, portanto, de afastamento do real imediato; para além da ascensão da terra natal ao estatuto de pátria e nação, revela-se o movimento em direção ao sublime poético. Com isso, apresenta uma erudição própria da arte elevada, para a qual corroboram as imagens que aludem a certa visão metafísica do mundo.

Arménio Vieira, por sua vez, revela o trato com a linguagem pela problematização da forma, alongando os versos de maneira a dar origem ao que foi denominado, pelas palavras de Deguy, “proemas” ou “prosemas”; no último livro da série dos **Brumários, Fantasmas e fantasias do Brumário**, apenas quatro dos noventa e um poemas apresentam linhas curtas e certa cadência rítmica que tradicionalmente se esperam de um poema. Tal como acontece com a obra de Corsino Fortes, parece haver uma intensificação do processo de criação que se dá via dissolução da forma, tornando-se mais evidente a preocupação com a expressão

livre de amarras e convenções literárias. Contudo, nos versos de Arménio Vieira, a contenção parece ter sido substituída pela expansão, traço característico da poesia contemporânea, designada por Agustín Fernandez Mallo como “pós-poesia” (2009).

A produção de Arménio Vieira apresenta como características versos longos que abarcam os mais variados temas desdobrados a partir de diferentes referenciais – a literatura universal, o cinema e a filosofia – sem hierarquizá-los. O poeta, “ao tomar da filosofia um pouco da sua cor” (Valéry, 1999, p. 168), transpõe não apenas os “limites” temáticos, mas também formais entre a prosa e a poesia.

Tal trânsito revela-se na “intertextualidade”. Observe-se, contudo, que, pela profusão de referências num mesmo poema, a ideia clássica do texto como um tecido de fios entrelaçados parece por demais analógica e insuficiente, suscitando para descrevê-lo a imagem da rede ou do hipertexto digital, no qual, conforme define Karime Amaral Hauaji, “cada signo remete a outros signos, lugares, possibilitando combinações quase infinitas” (HAUAJI, 2009, p. 7). Com isso, abre-se uma dimensão imensa de arranjos para proceder à leitura de um poema, a depender das referências acessadas no momento da descodificação. O efeito gerado é de multilinearidade à maneira do hipertexto digital que, com frequência, dá a perceber outras formas de fruição dos poemas, que vão além da possibilidade de declamação.

Os versos de Arménio Vieira parecem apontar não para uma singularidade cabo-verdiana, mas para o processo de singularização que se faz em confronto com outros autores da literatura mundial. Dessa forma, a expressão é ilhoa, envolta na “bruma, rija e seca” (VIEIRA, 2013a e b, p. 9), mas não reifica tal processo na rigidez de uma identidade fechada, ou, por outro lado, flexibiliza a identidade, que se move incessantemente em busca de modos de dizer e modos de compreender o mundo frequentemente marcados por certa “angústia da influência” (BLOOM, 2012).

As referências múltiplas apontam para o pastiche ou para a apropriação de modelos de âmbitos variados e diversos como o cinema, a literatura, a filosofia, a pintura e a ciência, principalmente os três primeiros; revelam ainda certa composição rizomática, na concepção de Deleuze e Guattari (1995). Além disso, não parece haver uma preocupação com a “originalidade” no sentido estrito da novidade, legitimando, assim, as citações, a intertextualidade, nos termos acima mencionados.

Pode-se acrescentar que a poética de Arménio Vieira transfigura uma atmosfera de risco (BECK, 1997, 1999, 2016), sobretudo em versos como “Cuidado com o colesterol, cuidado com a próstata e o cancro de mama. [...] O tabaco mata e

a cerveja também. / O sal é um veneno, a gordura faz mal, o açúcar é nocivo./Cuidado com o HIV, previne-te”; os versos: “Não obstante o rol profilático e a prevenção rodoviária, ou seja, ao cabo e ao fim Sócrates é homem, por conseguinte morre” (Vieira, 2013b, p, 68) revelam uma mundivivência desencantada e não deixam subsistir qualquer pretensão revolucionária.

Tal percepção do risco e a maneira como a “entropia” (ECO, 1991) explicita-se nos textos apontam para a abrangência do jogo na poética de Arménio Vieira, não apenas como tema, mas também como processo estruturador; conforme ficou evidenciado no momento da análise, o lúdico impacta as escolhas temáticas e parece traduzir uma forma de perceber tanto a criação quanto a realidade, ou seja, de considerar os riscos implicados nas ações do sujeito.

Tendo-se em mente as definições de Roger Callois (1990) para os tipos de jogo, quando o jogo comparece nos poemas armenianos como tema, as modalidades mais frequentes parecem ser “*agôn*” (jogo que pressupõe o combate entre adversários) e “*alea*” (jogo cujo resultado é aleatório, não depende da habilidade do jogador, o que torna o risco ainda mais evidente). Por outro lado, se considerada a abordagem de Iser (2002), que destaca o texto como jogo e, portanto, como movimento intencional do autor (para quem o “adversário” seria o leitor), é possível perceber que a composição dos poemas também revela certo elemento lúdico, sobretudo, o que Iser classifica como “*ilinx*”, que envolve subversão ou carnavalização, estratégia por meio da qual frequentemente Arménio Vieira acessa os textos com os quais dialoga.

Tais propostas para a apreensão da obra de Arménio Vieira, com suporte de Callois ou Iser, constituem possibilidades, longe de uma classificação fechada e estanque das formas de jogo: o poema não se apresenta como um texto pronto diante do qual o leitor assume uma postura contemplativa; pelo contrário, o poema exige uma postura ativa de decifração. Além disso, ao se colocarem como jogadores, tanto o poeta quanto o eu lírico situam-se no presente da escrita e da história, no agora que aparece como o nó temporal para o qual converge a leitura. A poética de Arménio Vieira, portanto, parece conter uma ideia de tempo centrada no presente, uma vez que o futuro significa a morte.

No que diz respeito à obra de Filinto Elísio, o trabalho com a linguagem revela-se numa poesia mais “experimental”, no sentido de que o poeta parece menos constante e, por isso mesmo, alinhado ao princípio de transformação e

movimento que norteia sua criação. Sua obra apresenta-se, ainda, integrada às novas tecnologias da informação, já que admite meios digitais como suporte de criação (no caso do computador) ou caracteres digitais na composição dos poemas. Assim, a linguagem dos poemas transforma-se pela incorporação de códigos da informática (*underscore*, abreviaturas usadas redes sociais, entre outros) à linguagem verbal, recurso que, por vezes, fragmenta os versos a ponto de gerar diversas expectativas de leitura. Tais possibilidades foram exploradas ao máximo no livro **Me_xendo no baú. Vasculhando o U** que, além do suporte gráfico da impressão, conta com a gravação dos poemas em CD (*compact disc*).

No campo das experiências, agrega, ainda, à linguagem verbal elementos visuais como cores e desenhos. Além disso, todas as formas literárias da poesia parecem estar à disposição do poeta como modalidades expressivas das quais se serve, como ocorre com o soneto. Desse modo, a figura do "poeta-laboratório", mencionada por Mallo (2009, p. 73), que remete à "pós-poesia" e seus processos, evidencia-se e aponta para as escolhas pautadas pelo "pragmatismo" (MALLO, 2009, p. 73), ou seja, pelo efeito que produzem, de modo que o diálogo com a tradição, embora possa se referir a uma linhagem, vai além e atende primeiramente às necessidades de expressão do poeta. Daí a vizinhança que se estabelece com a música, a pintura, o desenho, o teatro, a tatuagem, o *graffiti*.

Ao serem observados tais pontos de vizinhança nos versos de Filinto Elísio, uma palavra parece impor-se como uma das chaves possíveis para a compreensão de sua poética: trânsito. Sob este foco alguns temas adquirem relevo, como a viagem, o nomadismo, e ainda procedimentos como a abordagem do dionisiaco, expresso na exuberância das cores, na intensidade dos paradoxos, nas sinestésias e arrebatamentos dos sentidos, assim como, no campo da significação, nas imagens eróticas e étlicas.

No contexto geral da literatura cabo-verdiana, os três poetas parecem estabelecer uma relação tensiva no que se refere aos pontos abordados ao longo da análise. Quanto aos elementos que revelam um espaço específico, Cabo Verde, as obras de Corsino Fortes e Arménio Vieira representam pontos antagônicos, enquanto a obra de Filinto Elísio mantém aspectos comunicantes com ambas; entretanto, os elementos locais apontam para certo universalismo que o aproxima sobremaneira da obra de Arménio Vieira. Enquanto a obra de Corsino Fortes parece transfigurar um "lugar antropológico" (AUGÉ, 2012), pelos vínculos que mantém com

a tradição e com a história, as obras de Vieira e Elísio parecem transfigurar um “não-lugar” (AUGÉ, 2012) pelo que apresentam de globalização em sua abordagem.

Quanto às escolhas formais e temáticas, percebe-se que a obra de Fortes guarda semelhanças com a percepção apolínea (NIETZCHE, 2007) da criação, já que se pauta pelo equilíbrio e pela utopia (nos termos como a compreende Ernest Bloch, 2005), distanciando-se das dos outros dois poetas. Arménio Vieira e Filinto Elísio, por sua vez, apresentam mais traços da poesia que traduz um *pathos* contemporâneo com tendência ao dionisíaco (MAFFESOLI, 1985, retomando NIETZCHE), ligado à multiplicidade, à instabilidade, ao trânsito, ao excesso.

A par desses aspectos, o desencanto da “sociedade de risco” (BECK, 2016) desperta uma urgência de vida que se traduz tanto na expressão do jogo como probabilidade e incerteza, quanto do jogo como imersão em atividades que permitem experimentar uma temporalidade que, embora inexorável, não se expressa de maneira automática ou vazia. Quanto à obra de Filinto Elísio, parece ser possível compreendê-la na senda de um possível reencantamento pela sublevação de valores outrora sufocados como a liberdade ontológica, o erotismo, o prazer, possíveis facetas da “U_topia” ($U = \infty + \text{topia} = \text{lugar}$; equação da mobilidade infinita) que move o poeta.

No que diz respeito ao tempo, ao se voltarem para o futuro, os versos de Corsino Fortes propõem uma resistência de sentido político com um percurso histórico. Resiste primeiro ao colonizador, depois (mas desde sempre) às condições agrestes, resiste como linguagem dura como as pedras que a metaforizam e, por fim, resiste ao esvaziamento dos ideais de progresso, ao desencanto que caracteriza os tempos contemporâneos. E, mesmo no último livro, **Sinos de Silêncio**: canções e haikais, resiste à ideia do nada ou da morte, transfigurando uma linguagem de esperança em que persiste a ideia de futuro, de um depois.

Arménio Vieira e Filinto Elísio, por outro lado, colocam-se no agora excessivo da contemporaneidade, entretanto, inferem-se nuances: Vieira, pelo excesso, pela acumulação de referências, leituras e experiências, traduz um sentimento de esgotamento, ao qual nada parece resistir. Contudo, o ato da escrita tenta materializar tal percepção do nada e por isso, como diz Deleuze, resiste à morte. O presente dos versos, ao voltar-se para o futuro, não encontra um depois, mas o nada. Já Filinto Elísio abarca o excesso de tempo transbordando do presente para o futuro.

Desse modo, após considerar o que Octavio Paz (2004, p. 40) denomina de “ímã” dos tempos, observa-se que a poética de Corsino Fortes tem como centro

magnético o futuro que atrai os demais elementos, inscrevendo-se numa episteme da modernidade. No contexto específico da literatura cabo-verdiana, sua poética atua na ruptura das formas tradicionais pela fratura que promove no verso e pela tensão que instaura entre a forma e o conteúdo, de maneira a colocar em evidência também o trabalho estético ao lado das preocupações políticas e ideológicas que outrora sobressaíam. No que se refere às poéticas de Arménio Vieira e de Filinto Elísio, parecem atraídas pelo presente e, portanto, pode-se dizer que se instalam numa “outra” modernidade, quiçá, supermodernidade ou pós-modernidade.

Se fosse possível traduzir em imagens as três concepções de tempo que se depreendem das leituras das poéticas, poder-se-ia dizer que os versos de Corsino Fortes apresentariam um desenho do tempo como uma linha espiralada em ascensão, uma vez que o fluxo temporal é direcionado para o futuro; mas o futuro não está no mesmo nível que as demais categorias temporais, está acima, pela visão utópica, representando, portanto, sempre um avanço em relação ao passado e ao presente, numa espécie de acumulação (observem-se os sinais de adição e a conjunção aditiva) para a prosperidade individual ou coletiva.

Nos versos de Arménio Vieira, embora pareçam centrados no presente, a imagem do tempo materializa-se como uma flecha implacável que atravessa o sujeito e o arrasta para a morte. Isso não significa que o passado e o futuro não se insinuem também, sobretudo, por exemplo, se considerados os títulos que constituíram o *corpus* da obra do autor abordados na tese; os **Brumários** sucedem-se – como na célebre sentença de abertura d’**O 18 Brumário de Luiz Bonaparte**, de Marx -, o passado repete-se a despeito da vontade dos homens, mas o futuro, nos versos de Arménio Vieira, não fornece alento. Além disso, se considerada a repetição como farsa, fica ainda mais evidente o tom cáustico e irônico que atravessa muitas das leituras materializadas em forma de poemas.

Quanto aos versos de Filinto Elísio, estes parecem imersos numa temporalidade múltipla e complexa também centrada no presente que, entretanto, admite uma imagem polimórfica do tempo, em analogia com o conceito da física contemporânea de Ilya Prigogine (2008, p 26), assimétrico, ou seja, que pressupõe a evolução no sentido de mudança, em suma, um tempo marcado pela instabilidade e pela irreversibilidade, mas que revela uma vida não-linear, sempre aberta à transformação, da qual o próprio universo teria resultado (PRIGOGINE, 2008, p. 33). Nos versos de Filinto Elísio, o futuro pode guardar a utopia, como no livro *Me_xendo* no

baú. Vasculhando o U, e, portanto, como afirma Prigogine, para a termodinâmica, “permanece aberto, ligado como está a processos sempre novos de transformação e de aumento de complexidade, [...] no qual o tempo é criação” (PRIGOGINE, 2008, p.72).

Considerando-se a totalidade da discussão levantada pela pesquisa, a obra de Corsino Fortes, especialmente na trilogia **A cabeça calva de Deus** (2010), pode constituir um solo fértil para as inovações criativas que se apresentam em obras sucedâneas, como as de Arménio Vieira e Filinto Elísio. À luz das análises propostas, a ruptura mais significativa dos versos de Corsino Fortes com a produção literária antecedente evidencia-se na forma, mantendo-se os temas no paradigma que Mário César Lugarinho designa como “tom épico” ou o “inquestionável ‘nós’”, ligando a trilogia de Fortes a uma tradição literária cabo-verdiana, cuja gênese remonta à reivindicação de uma identidade nacional da qual a expressão mais efetiva foi a revista **Claridade** (recorde-se que Fortes publicou seus primeiros poemas no número nove).

Ultrapassado esse momento, uma vez instaurada a ruptura da forma, parece haver na obra do autor uma ressignificação do “nós” e um deslocamento para a subjetividade que, contudo, apesar do tom lírico dos versos, mesmo quando canta o amor como, por exemplo, no poema “14 d’ fevrevr”, do livro **Sinos de Silêncio: canções e haikais** (2015, p. 23-25), mantém um vínculo com os temas e sentimentos da cabo-verdianidade, pela forma como apresenta a natureza do país e seus pontos geográficos mais característicos, personificando-os em seres enamorados que convocam o povo para celebrar o amor.

Nessa transição, talvez a chave para a leitura de seus versos tenha sido dada pelo próprio poeta em uma nota com jeito de poesia que antecede os breves *haikais*: “Por vezes o Haikai é uma janela/que se abre de fora para dentro” (FORTES, 2015, p. 59). O olhar parece redirecionado, agora, para dentro e a ênfase será dada às sensações e percepções de um sujeito lírico que também desenha uma “nação em rede” (FORTES, 2015, p. 103). A comunicação com o exterior, o “fora”, mantém-se aberta; a paisagem do país natal entra pela janela e reverbera na alma do sujeito, modulando-lhe a voz.

Sob esse aspecto, a tensão em que se colocam as obras dos três poetas, considerada a leitura que se propôs, permite recombinações nas quais, tomando como ponto de partida os versos de Corsino Fortes a partir da forma e dos temas, seja possível conceber uma sequência que vai da maior aderência aos aspectos da modernidade num gradiente em direção à pós-modernidade.

Primeiramente, se considerados os temas que aludem a uma identidade cabo-verdiana, a obra de Filinto Elísio poderia ser compreendida como uma espécie de combinação de elementos poéticos que figuram tanto nas obras de Corsino Fortes quanto nas de Arménio Vieira. Dessa maneira, propondo-se uma série das três poéticas, a obra de Filinto Elísio poderia localizar-se no espaço intervalar entre a aderência máxima aos temas locais (Corsino Fortes) e o descolamento total dessa temática (Arménio Vieira).

Por outro lado, se considerados os aspectos já mencionados relativos à experimentação, ao trabalho com a palavra, à permeabilidade de outras linguagens (como as expressões de outras artes, os códigos informáticos), ao modelo rizomático, parece haver uma gradação que reconfigura a série anterior: a poética de Corsino Fortes rompe inicialmente com as formas, mas mantém um centro identitário; a poética de Arménio Vieira abole gradativamente o verso, abre-se ao diálogo com outras áreas do conhecimento, e desliga-se do contexto local (embora mantendo uma visão desencantada do mundo que o sarcasmo paródico nem sempre alcança esmaecer); e a poesia multifacetada de Filinto Elísio abre possibilidades de experimentar formas e temas, traduzindo-se em inquietação e liberdade, no sentido existencial que o poeta com frequência menciona, ou seja, com o peso do ônus que tal liberdade acarreta.

Parece haver, portanto, na poesia cabo-verdiana contemporânea, um movimento que transcende questões já muito exploradas, que se colocam à volta de temas como a insularidade, a identidade, a exploração colonial, a seca e os dramas econômicos do povo. Com isso, outras expressões emergem na cena literária com mais força do que outrora, quando o estigma da alienação recaía sobre autores que não percorriam a senda do engajamento explícito. Dessa forma, parece confirmar-se a percepção crítica do poeta Filinto Elísio de que os poetas contemporâneos em Cabo Verde assumem “novas trincheiras da alma” (2012, on-line), como já foi aludido.

Em suma, no eco da voz de Emerson da Cruz Inácio, trata-se de “compreender que [a poesia contemporânea de língua portuguesa, e, em específico, em Cabo Verde] constitui um todo, cuja organicidade se inscreve na história literária [do] país, mas que vai além dela” (2012, p. 8). Ou ainda, fazendo coro com Simone Caputo Gomes (2008, p. 142), os poetas contemporâneos têm como desejo e impulso (ou incumbência) “reinventar um outro futuro”. E mais: reinventar múltiplos presentes e uma infinidade de futuros.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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.

AFOLABI, Niyi. Contra-memória e violação da imaginação: alegorias (supra)nacionais n'O eleito do sol de Arménio Vieira e n'A casa da água de Antônio Olinto. In: **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, n. 24-26, p. 311-327, 2009. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74331>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 6. reimp. Chapecó: Argos, 2013.

ALMADA, David Hopffer. **Caboverdianidade & tropicalismos**. 2ªs Jornadas de Tropicologia – 1989. Recife: Massangana, 1992.

_____. **Pela cultura e pela identidade:** em defesa da caboverdianidade. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

ALMADA, José Luís Hopffer. O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano. In: VEIGA, Manuel. **Cabo Verde:** insularidade e literatura. Paris: Karthala.1998, p. 63-80.

_____. Que caminhos para a poesia cabo-verdiana? Antigos e recentes debates e controvérsias sobre a identidade literária cabo-verdiana. In: **Navegações**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 92-106, jan./jun. 2011. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/download/9446/6545> Acesso em: 21 out. 2016.

_____. Alguns apontamentos a propósito de recentes polémicas sobre a identidade literária caboverdiana. In: **Revista Triplo V de Artes, Religiões e Ciências**, Nova Série, Britiande, n. 7, 2010. Disponível em: < http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_07/jose_luis_almada/polemica.html>. Acesso em: 16 set. 2016.

ALMEIDA, Germano. **O testamento do Sr. Napomuceno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ALMEIDA, Germano. Um erro de Deus. In: GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Érica Antunes (Orgs). **Literatura Cabo-verdiana:** Seleta de Poesia e Prosa em Língua Portuguesa. Belo Horizonte: Nandyala, 2015. p. 113-114.

AMADOR, Fernanda; FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. In: **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 61, n. 1, 2009. Disponível em: < <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/119/285>>. Acesso em 29 abr. 2016.

AMARAL, Fernando Pinto do. **O mosaico fluido**: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

ANTELO, Raúl. Prefácio: O lugar do erotismo. In. BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 19-24.

A SEMANA. **Rosa de Porcelana**: uma nova editora. Praia, 8 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article89700&ak=1>>. Acesso em: 16 set. 2016.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BARAQUIN, Noëlla; LAFFITTE, JACQUELINE. **Dicionário de filósofos**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, Jonnefer F. Imagens do Kairos: Temporalidade e Política. In: **Cadernos de Ética e Filosofia Política**. São Paulo, FFLCH-USP, n. 22, p.18-34. 1º sem. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/59438>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

BARROS, José D'Assunção. Considerações comparadas sobre a forma circular do tempo mítico e suas relações com o Rito. In: **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 20, n. 30, p. 123-140, dez. 2013. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewFile/2175-7976.2013v20n30p123/27837>>. Acesso em: 9 jan. 2015.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Da leitura. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 30-42.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATISPTA, Maria Luísa. **Vertentes da insularidade na novelística de Manuel Lopes**. Porto: Afrontamento, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**, o pintor da vida moderna; [organizador Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAY, Hakin. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Tradução de Patricia Decia e Renato Resende. [s/l]: *E-book: Digitalização Coletivo Sabotagem: Contra-cultura* (www.sabotagem.cjb.net), [s/d].

BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1997.

BECK, Ulrich. **O que é globalização**: equívocos do globalismo, respostas à globalização. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **Sociedade de risco**: rumo a uma outra modernidade. Tradução de Sebastião Nascimento. 2. ed. 6. reimp. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENJANIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTENCOURT, Fátima. **Semear em pó**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.

BIGNOTTO, Newton. O Círculo e a linha. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 177-189.

BITTENCOURT, Renato Nunes. O retorno do espírito dionisíaco na selva de pedra: intervenções báquicas na rua, no jogo, na festa e na política contra a vida

administrada. In: **Revista Humus**. UFMA. vol. 4, n. 11, p. 136-154, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/File/2646/915>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. v. 3.

_____. **A parte do fogo**. Tradução de Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOCH, Ernest. **Princípio Esperança**. Tradução de Nélío Schneider. Rio de Janeiro: Eduerj, Contraponto, 2005. v. 1.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**: Ficções. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: 1998. v. 1.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O Tempo e os Tempos. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 19-32.

_____. O ser e o tempo da poesia. 8. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRITO, Margarida. **Os instrumentos musicais em Cabo Verde**. Praia; Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

BRÜSER, Martina; SANTOS, André dos Reis. **Dicionário do Crioulo da Ilha de Santiago (Cabo Verde)**: com equivalentes de tradução em alemão e português. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2002.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila de Souza Mendes. 3. reimp. São Leopoldo-RS: UNISINOS, 2010.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem - ensaios**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALINESCU, Matei. **Las cinco caras de la modernidade**: Modernismo, Vanguardia, Decadencia *Kitch*, Postmodernismo. Tradução de Francisco Rodriguez Martín. 2. ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

CARREIRA. António. **Cabo Verde**: classes sociais, estrutura familiar, migrações. Lisboa: Ulmeiro, 1977.

_____. **Estudos da economia caboverdiana**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

_____. **Migrações nas ilhas de Cabo Verde**. 2. ed. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1983.

_____. **Cabo Verde**: aspectos sociais, secas e fomes do século XX. 2.ed. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

CASTELLS, Manuel. A Sociedade em Rede: do Conhecimento à Política. In.: CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo (Orgs.). **A sociedade em rede, do conhecimento à acção política**: conferência promovida pelo Presidente da República. Lisboa: Casa da Moeda, 2005. p. 17-30. Disponível em: <http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/Sociedade_em_Rede_CC.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAVES, Rute Maria Pires. Navegando na poética de Filinto Elísio. In.: GOMES, Simone Caputo; MANTOVANI, Antônio Aparecido; PEREIRA, Érica Antunes (Orgs.). **Literatura Cabo-verdiana**: leituras universitárias. Cáceres: E. UNEMAT, 2015, p. 157-165. Disponível para download em: <http://www.unemat.br/reitoria/editora/?link=catalogo_eletronico&ob=9>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera Costa e Silva [et.al]. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40. **Arqtexto**, Porto Alegre, n. 2, 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22159/000336435.pdf?sequence=1&locale=em>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. 1. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Lexikon, 2010.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Tradução de Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra de 1987. Folha de São Paulo, São Paulo, 27, jun. 1999. Tradução de José Marcos Macedo. Disponível em: <<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20-%20O%20ato%20de%20Cria%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Causas e razões das ilhas desertas [manuscrito dos anos 50]. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. In: **A ilha deserta e outros textos**: textos e entrevistas. Tradução de Luiz B. L. Orlandi [et.al.]. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 6-11.

_____. A literatura e a vida. In: **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista a Claire Parnet. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos [s/d]. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2016.

DELUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Vol. 1.

DICIONÁRIO Etimológico da Mitologia Grega multilíngue on-line (DEMGOL). Disponível em:<demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf>. Acesso em: 27 maio. 2016.

DUARTE, Dulce Almada; ALFAMA, Jorge Miranda (Org. e Apres.). **Antologia da Ficção Cabo Verdiana**: Claridosos. Praia: AEC, 2001.

DÜFRENNE, Mikel. **O poético**. Tradução de Luiz Nunes e Reasylyvia Kroeffer de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução de Giovani Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIAS, Mito. **Entrevista a Mito Elias**. Entrevista concedida a Raquel Aparecida Dal Cortivo e Érica Antunes Pereira, via e-mail, 3 de jul. 2016 [inédita].

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELÍSIO, Filinto. **Do lado de cá da rosa**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1995.

_____. **O Inferno do Riso**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional, 2001.

_____. **Das Hespérides**: fotografias, prosa e verso. Praia: Universal Frontier, 2005.

_____. **Das frutas serenadas**. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (IBNL), 2007.

_____. **Li Cores e Ad Vinhos**. Lisboa: Letras Várias, 2009.

_____. **Outros Sais na Beira Mar**. Lisboa: Letras Várias. 2010.

_____. **Me_xendo no Baú. Vasculhando o U**. Lisboa; Praia: Letras Várias, 2011a.

_____. Torpor da nova poética cabo-verdiana. In: **Buala**. 2. out. 2011b. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/torpor-da-nova-poetica-cabo-verdiana>>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. **Zen Limites**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2016.

ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. In: **Comunicação e Informação**, vol. 7, n. 2, p. 264-273, jul.-dez., 2004. Disponível em: <www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/viewFile/24452/15165>. Acesso em: 25 mar. 2015.

ÉVORA, Iolanda. **A diáspora cabo-verdiana: percepções e redefinições a partir do arquipélago**. Congresso Ibérico de Estudos Africanos 7, CEA, ISCTE/IUL, Lisboa: Centro de Estudos sobre África e o Desenvolvimento, Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa, 2010. Disponível em: <http://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/files/Doc_trabalho/WP88.pdf>. Acesso em: 29 set. 2016.

FERNANDES, Maria de Fátima. **A expressão metafórica do sentido de existir na Literatura Cabo-verdiana contemporânea**: João Varela, Corsino Fortes e José Luís Tavares. 2013. 274 f. Tese (Doutorado) FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula ou Cabo Verde, uma síntese étnica e cultural**. Lisboa: Ulisseia, 1967.

_____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Venda Nova, Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

_____. O círculo do mar e o «terra-longismo» em «Chiquinho» de Baltasar Lopes. In: **Revista Colóquio/Letras**, n. 5, p. 66-70, jan, 1972.

_____. Prefácio. In: **Claridade**: Revista de arte e letras. Coleção para a História das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Linda-a-Velha, Portugal: A.L.A.C., 1986, p. XIX-XCLIX.

_____. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

_____. **No reino de Caliban**. 3. ed. V. I, Lisboa: Plátano, 1988.

_____. **Hora di bai**. 4. ed. Lisboa: Plátano, sd.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Ondina. VI Encontro de Escritores de Língua Portuguesa (EELP). In. **Coral Vermelho**. Disponível em: < http://coral-vermelho.blogspot.com.br/2016/02/vi-encontro-de-escritores-de-lingua_6.html>. Acesso em: 15 jun. 2016.

FOKKEMA, Douwe W. **História literária**: modernismo e pós-modernismo. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, [1983].

FONTES, Francisco (Org.). **Destino di bai**: antologia de poesia inédita cabo-verdiana. Coimbra: Saúde em Português, 2008. p. 321-332.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização Manuel Barros Motta; Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FORTES, Corsino. Corsino Fortes. In: LABAN, Michel. **Cabo Verde**: encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, D.L, 1992. Vol. 2.

_____. A pronúncia renovada da poesia em Corsino Fortes [Prefácio]. Entrevista concedida a Floriano Martins. In: FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 9-18.

_____. **A cabeça calva de Deus.** São Paulo: Escrituras, 2010.

_____. **Sinos de silêncio, canções e haikais.** Lisboa: Rosa de Porcelana, 2015.

_____. A última entrevista de Corsino Fortes ao Expresso das Ilhas. Mindelo, 24. jul. 2015. Entrevista concedida ao jornal **O Expresso das Ilhas**. Disponível em: <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/cultura/item/45306-a-ultima-entrevista-de-corsino-fortes-ao-expresso-das-ilhas>>. Acesso em: 1. set. 2015.

FRASER, J.T. Sobre os ombros de gigantes. In: WHITROW, J.G. **O que é tempo.** Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 7-12.

FREZZA Marcia; GRISCI, Carmem Ligia Iochins; KESSLER, Cristiano Keller. Tempo e Espaço na Contemporaneidade: uma Análise a partir de uma Revista Popular de Negócios. **RAC**, Curitiba, v. 13, n. 3, art. 8, p. 487-503, Jul./Ago. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rac/v13n3/v13n3a09.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2016.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna:** da metade do século XIX, a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FURTADO, Carmem Líliliana Teixeira Barros. Craveiro Lopes na cidade da Praia: bairro de músicos e músicos do bairro – a diferença que o bairro faz, ou a diferença que a música faz? In: LUCAS, Maria Elizabeth; SILVA, Sergio Baptista da. **Ensaaios Etnográficos na Ilha de Santiago de Cabo Verde:** processos identitários na contemporaneidade. Praia: Edições Uni-CV; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 76-107.

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: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/182>>. Acesso em: 29. set. 2015.

GADAMER, Hans-Georg. A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico. In: **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meuer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 174-273.

GALHEGO, Vilma. O poema, a viagem, o sonho: o mapa de uma poética. In.: GOMES, Simone Caputo; MANTOVANI, Antônio Aparecido; PEREIRA, Érica Antunes (Orgs.). **Literatura Cabo-verdiana**: leituras universitárias. Cáceres: E. UNEMAT, 2015, p. 195-202. Disponível para download em: <http://www.unemat.br/reitoria/editora/?link=catalogo_eletronico&ob=9>.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. 5. reimp. São Paulo: UNESP, 1991.

GIL, Gilberto. Metáfora. In: **Um banda um**. São Paulo: Warner Music, 1982. 1 LP.

GOMES, Simone Caputo. **Uma recuperação de raiz**: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1993.

_____. **Cabo Verde: Literatura em chão de cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Arménio Vieira: aulas magnas de arte poética. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 44-55, jul, 2011. Disponível em: http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_4_4.php. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Poesia Cinética, Equação Estética: a arte de Filinto Elísio. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 247-259, 2012a. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/66>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Cabo Verde: Literatura, culinária e música. In: **Seminário Internacional Acolhendo as Línguas Africanas - SIALA Africanias, Imagens e Linguagens**. Salvador, Universidade do Estado da Bahia, 29 a 31 de agosto, 2012b. Disponível em: http://www.siala.uneb.br/pdfs/VSIALA/mesas/simone_caputo_gomes.pdf>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Prefácio. In: **Sinos de silêncio, canções e haikais**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2015. p. 11-19.

GOMES, Simone Caputo. PEREIRA, Érica Antunes (Orgs). **Literatura Cabo-verdiana: Seleta de Poesia e Prosa em Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

_____. Entrevista com Filinto Elísio. In. **ContraCorrente: revista de estudos literários e da cultura**. Manaus: UEA, n. 7, p. 220-227, 2. sem., 2015.

GOMES, Simone Caputo. MANTOVANI, Antônio Aparecido; PEREIRA, Érica Antunes (Orgs.). **Literatura Cabo-verdiana**: leituras universitárias. Cáceres: E. UNEMAT, 2015. Disponível para download em: <http://www.unemat.br/reitoria/editora/?link=catalogo_eletronico&ob=9>.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Gaston Bachelard: e a metapoética dos quatro elementos. In: **Estética**: as estéticas do mundo contemporâneo, n. 7, ago.-dez., 2015, 8 p. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.usp.br/estetica/index.php/estetica/article/view/29/25>>. Acesso em 03 set. 2016.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. Tradução de Luís Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização a multiterritorialidade. In: **Anais Encontros da ANPUR**: Ética, planejamento e construção democrática do espaço – Rio de Janeiro, v. 9, 2001. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/2314>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

_____. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, set., 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

HAMILTON, Russell. **Literatura africana, literatura necessária**. Vol. II. Lisboa: Edições 70, 1984.

HERÁCLITO de Éfeso. **Fragmentos contextualizados**. Tradução, estudo e comentários Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.

HAUAI, Karime Amaral. O hipertexto e a escrita do trânsito. In: **Revista Icarahy**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 1 - 20, ago. 2009. Disponível em: <http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/O_HIPERTEXTO_E_A_ESCRITA_DO_TRANSSITO.pdf> Acesso em: 25 out.2016.

HESSE, Hermann. **O jogo das contas de vidro**. Tradução de Lavínia Abranches Voitti e Flávio Vieira de Souza. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007. (*E-book*)

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991)**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. *E-book* digitalizado por DigitalSource.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Poéticas da pós-modernidade: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. IN.: MAURÍCIO, Ana Fabíola. Entrevista a Andreas Huyssen (entrevista realizada na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa em Maio de 2009). **Comunicação & Cultura**, n. 7, p. 141-151, 2009. Disponível em: <http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/07_08_Entrevista_Andreas_Huyssen.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016.

INACIO, Emerson da Cruz. **A herança invisível: ecos da “Literatura Viva” na poesia de Al Berto**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Orientador: Jorge Fernandes da Silveira.

_____. Espectro da guerra: notas sobre alguma produção poética africana mais recente. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n. 6, p. 131-146, jan./jul. 2012. Disponível em:<[http:// http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_6_9.pdf](http://http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_6_9.pdf)>. Acesso em: 21 out. 2016.

ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de estática da recepção. Coordenação e Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Houaiss Eletrônico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinícius Dantas. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun., 1985.

_____. **As sementes do tempo**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2.ed. 6.reimp. São Paulo: Ática, 2007.

JOHNSON, Steven. **A cultura da interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Digitalizado pelo grupo Digital Source).

KHAYYAN, Omar. **Rubayat**. Tradução de Alfredo Braga. eBooksBrasil, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/rubayat.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2016. (Fonte digital: <http://www.alfredo-braga.pro.br>).

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**: uma contribuição patogênese do mundo burguês. Tradução de Luciana Villa-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. A cabeça calva de Deus, uma trilogia épica fundacional. In: FORTES, Corsino. **A cabeça calva de Deus**. São Paulo: Escrituras, 2010, p. 293-302.

LIMA, Norma Sueli Rosa. **Revisitando Claridade**: o encantamento da poesia cabo-verdiana com o modernismo brasileiro. 2000. Tese (Doutorado), Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, UFF – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2000. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

LOPES, José Vicente. **Cabo Verde**: os bastidores da independência. Praia-Mindelo: Instituto Camões; Centro Cultural Português, 1996.

LOPES FILHO, João. **Cabo Verde**: subsídios para um levantamento cultural. Lisboa: Plátano, 1981.

_____. **Contribuição para o estudo da cultura cabo-verdiana**. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

_____. **Vozes da cultura cabo-verdiana**. Lisboa: Ulmeiro, 1998.

LOPES, Manuel. **Galo cantou na baía**: e outros contos. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. Ecrã. *Claridade*. n. 1, p. 4, São Vicente: mar. 1936. In: FERREIRA, Manuel. **Claridade**: revista de artes e letras. 2. ed. (ed. fac-símile) Linda-a-Velha: ALAC, 1986.

LUCAS, Maria Elizabeth; SILVA, Sergio Baptista da. **Ensaaios Etnográficos na Ilha de Santiago de Cabo Verde**: processos identitários na contemporaneidade. Praia: Edições Uni-CV; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

LUGARINHO, Mário César. Dizer “eu” em África: poesia e subjetividade. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 314-319, 2º sem. 2003. Disponível em: < http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art07.pdf >. Acesso em: 21 out. 2016.

_____. Rui Knopfli: uma poética da heterotopia. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14, n. 1, pp. 67-73, jan/jun 2016. Disponível em:<<http://www.portaldeperiodicos.letas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/290>>. Acesso em: 21 out. 2016

MACHADO, Frederico. **Vulcanismo das ilhas de Cabo Verde e das outras ilhas atlânticas**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1960.

MADEIRA, João Paulo. O processo de construção da identidade e do estado-nação em Cabo Verde. **Revista Científica Vozes dos Vales**, UFVJM-MG-Brasil, n. 6, Ano III, out., 2014. Disponível em: <www.ufvjm.edu.br/vozes>. Acesso em: 23 abr. 2015.

MAFFESOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Elogio da Razão Sensível.** Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Sobre o Nomadismo:** vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O Instante Eterno:** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A Parte do Diabo:** resumo da subversão pós-moderna. Tradução de Cloves Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **A transfiguração do político:** a tribalização do mundo pós-moderno. Tradução de Juremir Machado da Silva. 3.ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **O tempo retorna:** formas elementares da pós-modernidade. Tradução de Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

MALLO, Agustín Fernández. **Postpesía:** hacia un nuevo paradigma. Barcelona: Anagrama, 2009.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa.** Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MARIANO, Gabriel. **Cultura Caboverdeana:** ensaios. Lisboa: Veja, 1991.

MARQUES, Marcelino. Crítica da modernidade: tradição, modernidade e pós-modernidade. In: **Ponto-e-vírgula: Revista de Ciências Sociais**, 11, p. 153-165, 1º sem. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13888>>. Acesso em: 14 out. 2016.

MARTINS, Vasco. Ventos alíseos. In: **Révue Noire**, 10. Praia, Bleu Outremer, set-nov. 1993.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Edição de Ridendo Castigat Mores. Versão para *e-book*: E-BooksBrasil.com, 2000.

MELO, João de. O “complexo de Ítaca” nas literaturas insulares (açores, Madeira e Cabo Verde). In: **Camões**, Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Pontes Lusófonas, Instituto Camões, Lisboa, vol. II, p. 65-72, jul.-set., 1999.

MELO NETO, João Cabral. **Poesia completa e prosa**. Organizador Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO, Victor Andrade de. O ethos inglês e a identidade local: o cricket e o golfe em Cabo Verde. In.: **Motriz: Revista de Educação Física**, Rio Claro, vol.18, n.1, jan./mar., 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1980-65742012000100015>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. Tradução de Aldo Della Nina. 2. ed. São Paulo: Opus, 1991. v. 3.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 18.ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONTEIRO, Pedro Manoel. **A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles, e A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis: uma análise comparada**. 2000.

Dissertação (Mestrado), FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Orientadora: Maria Aparecida Santilli.

_____. **Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt.** 2013. 254 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

MOURA, Paulo César Prazeres. Caliban – o outro da história. In: **Almanaque:** Revista de Estudos Latino-Americanos, UFF, Rio das Ostras, n. 2, p. 1-19, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.puro.uff.br/almanaque/ensaios/caliban.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

MOTTA, Roberto. Apresentação. In: MAFFESOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio:** contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 9-12.

MOYSÉS, Tatiana de F. Alves. Pão & Fonema: um grito épico na literatura africana. **Nau literária:** Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: literatura, oralidade e memória. PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v. 04, n. 01, jan/jun. 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5822/3426>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

_____. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude.** Tradução de Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. E-

book. Disponível em: <http://www.verlaine.pro.br/nascimento/visaodionisiaca.pdf>. Acesso em: 27 maio 2016.

NUNES, Benedito. Experiências do Tempo. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 131-140.

OLIVEIRA, Agda da Luz et al. Discussão teórica sobre o conceito de rede urbana. In: **Geografia's**, Feira de Santana, n. 1, p. 25-29, maio/nov. 2008. Disponível em: <http://www2.uefs.br/maisgeografias/ARTIGO4_07.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2015.

PARMÊNIDES. **O poema de Parmênides**: da natureza. Edição do texto grego, tradução e comentários por Fernando Santoro. Laboratório Ousia. Disponível em: <www.uern.br/professor/arquivo_baixar.asp?arq_id=1723>. Acesso em: 88 set. 2016.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. Tradução de John Laudenberger. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PEREIRA, Daniel António. **Estudos da história de Cabo Verde**. 2. ed. Praia: AlfaComunicações, 2005.

PEREIRA, Daniel A. **Marcos Cronológicos da Cidade Velha**. 2. ed. rev. e aum. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2009.

_____. **Das relações históricas Cabo Verde/Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

PEREIRA, Érica Antunes; GENELHÚ, Priscila. Diálogos poéticos entre Arménio Vieira e João Cabral de Melo Neto. In: **Idioma**. Rio de Janeiro, n. 25, p. 71-95, 2º sem., 2013. Disponível em: <http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/25/Idioma25_a06.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita como jogo: desafios e *contraentes* na literatura do OULIPO. In: **Outra travessia** – Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 13, p. 119-135, 1º sem. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2012n13p119>>. Acesso em: 24 jun. 2015.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Tradução de Marcelina Amaral. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RAJNEESH, Bhagwan Shree. **A harmonia oculta**: discursos sobre os Fragmentos de Heráclito. Tradução e revisão de Ma Prem Arsha, Ma Deva Sandhya e Ma Prem Komala. 10. ed. São Paulo: Pensamento, 1995, p. 113.

RAMALHO, Christina. A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: uma trilogia épica cabo-verdiana e universal. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 22, p. 203-206, dez., 2012a. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51696>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. A imagem da mãe-terra na poesia épica. **Interdisciplinar**, ano VII, v.15, p. 68-81, jan.-jun. 2012b. Disponível em: < http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_15/INTER15_006.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. A cabeça calva de deus: microcosmo e macrocosmo. **Contexto**: Dossiê Poesia Contemporânea nos Países Africanos de Língua Portuguesa, Vitória, n. 25, p. 20-48, 2014a Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8683>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Estratégia para a leitura da poesia épica. In: **Interdisciplinar**. Itabaiana, SE, ano IX, v. 21, p. 35-48, jul.-dez, 2014b. Disponível em: <www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/download/2581/2206> Acesso em: 16 set. 2016.

_____. As imagens míticas cabo-verdianas em “A Cabeça Calva de Deus”, de Corsino Fortes. In: **Revista Barbante: Poesia Épica e Expressões Afins**. Ano III, n. 12, p. 81-99, 18 ago. 2014c. Disponível em: < <http://www.youblisher.com/p/957458-Revista-Barbante-Ano-III-No-12-18-de-agosto-de-2014/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. **A Cabeça Calva de Deus, de Corsino Fortes**, o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. Aracaju-SE: ArtNer Comunicação, Infographics, 2015.

RAMOS, Ivone Aida Fernandes. **Futcera ta cendê na rotcha**. Mindelo, Edições Calabedotche, 2000. p. 73-84.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. Paradoxos da arte política. In: **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANGEL, Phillipe. Underline ou underscore? Conheça a história do símbolo ASCII. In: **Techtudo**. 28 dez. 2015. Disponível em: < <http://www.techtudo.com.br/dicas-e-tutoriais/noticia/2015/12/underline-ou-underscore-conheca-historia-do-simbolo-ascii.html>>. Acesso em: 17 set. 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

REVISTA África e Africanidades, ano 2, n. 6, ago. 2009. **Arménio Vieira**: liberdade e coerência na poesia do poeta-gato cabo-verdiano. Disponível em:

<http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Armenio_Vieira.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

RISO, Ricardo. **Filinto Elísio – Li Cores & Ad Vinhos (resenha)**. On-line. Disponível em: <http://ricardoriso.blogspot.com.br/2009/10/filinto-elisio-li-cores-ad-vinhos.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

_____. Filinto Elísio: Outros sais na beira mar (resenha), Filinto Elísio: **Outros sais na beira mar e o caleidoscópio da memória em tempos que se cruzam promiscuamente**. On-line. Disponível em: <http://ricardoriso.blogspot.com.br/2010/11/filinto-elisio-outros-sais-na-beira-mar.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

_____. Manuel Bandeira e Filinto Elísio: transgressão e ironia em prol da poesia. In: **Revista Triplo V de Artes, Religiões e Ciências**. n. 15, 2011. Disponível em: <http://novaserie.revista.triplov.com/numero15/ricardo_riso/index.html >. Acesso em: 25 fev. 2015.

_____. Filinto Elísio e os novos caminhos para “desoficinar a poesia”: Resenha. **A Nação**, n. 182, p. 13, 24 fev. 2011. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2011/02/filinto-elisio-e-os-novos-caminhos-para.html>>. Acesso em: 25 fev. 2015.

RODRIGUES SOBRINHO, Genivaldo. **Eugénio Tavares: Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia**. 2010. 200 f. Tese (Doutorado), FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Orientadora: Simone Caputo Gomes.

ROMANO, Luis'. **Kabverd: Civilização & Cultura**. Rio de Janeiro; Londres; Miami; Nova Delhi: Minerva Press do Brasil, 2001.

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985a.

_____. **Estórias africanas**: história e antologia. São Paulo: Ática: 1985b.

SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor. **Literaturas de Língua Portuguesa**: marcos e marcas – Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em prosa e verso. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SANTO AGOSTINHO. **As confissões**. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Carlos. Território e territorialidade. In: **Revista Zona de Impacto**. vol. 13, set.- dez, ano 11, 2009. Disponível em: < http://www.albertolinscaldas.unir.br/TERRIT%C3%93RIO%20E%20TERRITORIALIDADE_volume13.html> Acesso em: 15 jun.2016.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na literatura cabo-verdiana. In: VEIGA, Manuel (Coord.). **Cabo Verde**: insularidade e literatura. Paris: Karthala, 1998, p. 33-44.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Mar, memória e metapoesia na lírica cabo-verdiana. In.: **Cerrados**, Brasília, n. 6, p. 41-50, 1997. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/12867/pdf_190>. Acesso em: 17 maio 2015.

_____. (Coord.). **Antologia do mar na poesia de língua portuguesa do século XX**: Cabo Verde. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. vol. II

SEEMANN, Jörn. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. In.: **Revista da Casa da Geografia de Sobral**, Sobral, v. 4-5, p. 43-53, 2002/2003. Disponível em: <<http://www.uvanet.br/rcgs/index.php/RCGS/article/view/77>>. Acesso em: 15 maio 2015.

SEMEDO, José Maria. O milho, a esperança e a luta. In. VEIGA, Manuel. **Cabo Verde: insularidade e literatura**. Paris: Karthala.1998, p. 81-93.

SILVA, Tomé Varela. Tradições orais: antes e depois da independência. In: VEIGA, Manuel. **Cabo Verde: insularidade e literatura**. Paris: Karthala, 1998. p. 95-107.

_____. **Antologia da ficção cabo-verdiana: Pós-Claridosos**. Praia: AEC, 2002

SILVA, Avani Souza. A Cabeça Calva de Deus, de Corsino Fortes: construção poética e identidade. **Revista Diadorim**-Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 11, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.lettras.ufrj.br>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

SILVA, Rui Guilherme Figueiredo da. **Exemplo Cosmopolita**: João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares. 2013. 396 f. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013. Tese de Doutorado. Orientador José Luís Pires Laranjeira.

SILVESTRE, Alda. **Cabo Verde na rota da internacionalização**. Lisboa: Grupo de Cooperação de Língua Portuguesa do Instituto Internacional de Caixas Económicas, 1994.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Unicamp, 2010.

SOARES, Rosidelma Pereira Fraga. **Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos**: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009a. Orientadora: Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.

_____. Corsino Fortes: Para uma celebração da poesia Cabo-verdiana. In: **Revista África e Africanidades**. Ano 2, n. 6, ago. 2009b. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Corsino_Fortes.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Corsino Fortes: um poeta da terra que nasceu para amar e ser amado. In: MOTEIRO, Dilson Lages. **Entretextos**. Teresina, 7 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/poiesis-rosidelma-fraga/corsino-fortes-um-poeta-da-terra-que-nasceu-para-amar-e-ser-amado,269,7797.html>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. Diálogos entre poesia africana de língua portuguesa e escritores brasileiros: Corsino Fortes, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. Entrevista a Simone Caputo Gomes. **ABRIL** – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, n. 2, abr. 2009c. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-02/013_rosidelma%20fraga.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

SOPINHA de Alfabeto. Disponível em: <<http://www.tanboru.org/mito/revista-sopinha-de-alfabeto/sopinha-de-alfabeto>>. Acesso em> 01 mar. 2015.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SOUSA, Mário Lúcio. Prelúdio. In: GOMES, Simone Caputo. PEREIRA, Érica Antunes (Orgs). **Literatura Cabo-verdiana: Seleta de Poesia e Prosa em Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: Nandyala, 2015. p. 71-72.

SOUZA, Ana Santana. A nação, a viagem: aproximações entre Corsino Fortes e Sousândrade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 39-55, 2º sem. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4268>>. Acesso em: 12 fev.2015.

TAVARES, A. J. C. Cabo Verde e os desafios da política internacional contemporânea. **Revista Estudos Políticos**: a publicação eletrônica semestral do Laboratório de Estudos Hum(e)anos (UFF) e do Núcleo de Estudos em Teoria Política (UFRJ). Rio de Janeiro, n. 7, pp. 211 – 235, dez. 2013. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/>>. Acesso em: 29 set. 2016.

TAVARES, Eugênio. Morna de despedida. In: TAVARES, Eugênio. **Mornas**: cantigas crioulas. Luanda: liga dos amigos de Cabo Verde, 1969. p. 41-42.

TUAN, Yi-FU. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Difel. São Paulo: Difel, 1980.

_____. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de OLIVEIRA. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUTIKIAN, Jane; ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Mar horizonte**: Literaturas insulares lusófonas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Espiral terra**: poéticas contemporâneas de língua portuguesa. São Paulo: Anna Blume, 2013.

VEIGA, Manuel. **Cabo Verde**: insularidade e literatura. Paris: Karthala, 1998.

VIEIRA, Arménio. **Poemas**. Lisboa; Praia: África; Ilhéu, 1981.

_____. **O eleito do sol**. Praia: Edição Sonacor EP- Grafedito, 1990.

_____. Arménio Vieira. Entrevista concedida a Michel Laban. In: LABAN, Michel. **Cabo Verde**: encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992, Vol. II. p. 501-534.

_____. **No inferno**. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1999.

_____. **MITOgrafias**. Lisboa: Vega, 2011.

_____. **O poema, a viagem, o sonho**. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. **O Brumário**. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2013a.

_____. **Derivações do Brumário**. Praia: Biblioteca Nacional de Cabo Verde, 2013b.

_____. **Sequelas do Brumário**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2014.

_____. **Fantasmas e fantasias do Brumário**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2015.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Domínio Público, p. 93-107. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/03/O-Livro-de-Ces%C3%A1rio-Verde.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2016.

WHITROW, J.G. **O tempo na história**: Concepções do tempo da pré-história aos nossos dias. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O que é tempo**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.