

“Contra os enguiços do poema”: João Cabral de Melo Neto e Arménio Vieira

Rui Guilherme Gabriel¹

1. Breve revisão de um *alumbramento* cabo-verdiano.

Numa entrevista recente ao *Jornal de Letras*, na sequência da atribuição do Prémio Camões 2009, o poeta e romancista Arménio Vieira declarava que “o chamado modernismo cabo-verdiano é um «rebento» da literatura nordestina brasileira e grande cultor do poeta brasileiro Manuel Bandeira” (2009, p. 7). Essa afirmação, que procura situar uma tradição estética a que Arménio Vieira desde cedo se opôs, ecoa também certo hábito da crítica tornado hegemónico na década de 50 (sobretudo nas recensões metropolitanas a *Caderno de um ilhéu*, de Jorge Barbosa) e ainda hoje repetido por investigadores mais atentos ao cânone interpretativo que o instituiu do que ao *corpus* poético cabo-verdiano. Tal modelo crítico, que procura reproduzir no comparatismo literário a emancipação política de Cabo Verde, sustenta que, com a revista *Claridade*, os literatos cabo-verdianos abandonaram os modelos metropolitanos e, conduzidos pelo exemplo dos modernismos brasileiros, passaram a adoptar temáticas relacionadas com as suas ilhas; a influência do irmão sul-americano apenas se diluirá, segundo a mesma perspectiva, a partir dos *exempla* de João Vário e dos universalismos temáticos assumidos após a Independência.

¹ Professor do Ensino Secundário (Portugal), Membro do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Doutorando em Literaturas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa pela Universidade de Coimbra.

O intenso diálogo do modernismo cabo-verdiano, como do da restante África lusógrafa, com a literatura brasileira coeva é uma evidência. Baltasar Lopes afirmou-o peremptoriamente, num dos testemunhos mais citados pelos estudiosos do movimento claridoso: “Ora aconteceu que por aquelas alturas – no dealbar dos anos 30 – nos caíram nas mãos (...) alguns livros que considerámos essenciais *pro domo nostra*” (1956, p. 5). Refere-se então, em particular, à ficção de José Lins do Rego e Jorge Amado, à poesia de Ribeiro Couto, Manuel Bandeira e Jorge de Lima e à sociologia de Artur Ramos e Gilberto Freyre. Objecto de variadíssimos artigos, abordaram essas relações, entre outros, Mário António Fernandes de Oliveira (1990 [1967]), Pires Laranjeira (1982 e 1992), Benjamin Abdala Junior (2003), este apetrechado de um denso enquadramento teórico, e Manuel Ferreira (1985 e 1987), ainda o crítico mais influente e citado. A reunião e a colagem de textos ensaísticos provenientes de diferentes épocas a que procedeu Manuel Ferreira, em particular nos volumes *A aventura crioula* (três edições entre 1967 e 1985) e *O discurso no percurso africano* (1989), denunciam, contudo, a impossibilidade de sustentar os esquemas dialécticos com que habitualmente se definem os períodos *pré* e *pós* Claridade: de facto, nem os literatos das ilhas desconheciam o Brasil antes da década de 30, nem as diferentes gerações claridasas abandonaram os modelos metropolitanos². As alterações verificadas devem-se antes, na verdade, ao abandono dos processos clássicos oitocentistas usados por portugueses e brasileiros (ultra-românticos, parnasianos, simbolistas, etc.) e à concomitante adopção das estéticas modernistas – ou seja, quer dos movimentos de 22 e de 30 no Brasil, quer da revista *Presença* e do neo-realismo em Portugal.

Por outro lado, a universalização dos temas e dos diálogos literários, acentuada no período subsequente à Independência do país, não diluiu, até hoje, a relação intensa da literatura cabo-verdiana – e da poesia, em particular – com as suas parceiras do Brasil e de Portugal. Uma breve passagem pela produção lírica das últimas três décadas, mesmo

² Se Manuel Ferreira sugere que “ninguém contesta que anteriormente à *Claridade* o discurso literário cabo-verdiano era quase exclusivamente subsidiário do discurso literário português” (1989, p. 151), admite mais adiante que “a presença da literatura e da cultura brasileiras em Cabo Verde não se reporta apenas [ao período de *Claridade*], ao contrário do que normalmente se julga. Os poetas cabo-verdianos que nasceram no século XIX haviam já experimentado *com a mesma devoção e emoção* os ventos e os eventos da cultura da nação irmã” (p. 171, sublinhado meu). Já contra a ideia do abandono dos modelos metropolitanos, reconhece, por exemplo, que a revista *Carteza*, de 1944, “trazia dentro de si a deliberação de se encaminhar na corrente dominante da literatura portuguesa coeva” (Ferreira, 1985, p. 267). Tudo dependia, portanto, da natureza estética ou política do modelo seguido, e não da sua origem geográfica.

se não exaustiva e em regime de *vol d'oiseau*, encontrará referências a poetas contemporâneos brasileiros e portugueses (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Paulo Leminski ou Glauco Mattoso; Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, David Mourão-Ferreira, António Ramos Rosa, Carlos de Oliveira ou Vitorino Nemésio) nas obras dos cabo-verdianos Gabriel Mariano, Corsino Fortes, Mário Fonseca, Valentinous Velhinho, José Luís Hopffer C. Almada, Oswaldo Osório, Arménio Vieira, Vera Duarte, Filinto Elísio ou José Luiz Tavares. Claro que será muito desigual, e sempre relativa, a importância de cada um desses diálogos; porque estou obrigado, por economia de espaço, a apresentar apenas um exemplo, ocupar-me-ei aqui da presença de João Cabral de Melo Neto na poesia do cabo-verdiano Arménio Vieira.

2. João Cabral de Melo Neto em Cabo Verde.

A recepção de João Cabral de Melo Neto em Cabo Verde tem sido pontualmente assinalada pelos escritores ilhéus. Gabriel Mariano e Orlanda Amarílis, por exemplo, referiram-se, nas respectivas entrevistas a Michel Laban (1992, pp. 267 e 332), ao convívio com o poeta pernambucano, destacando Orlanda Amarílis o impacto da "esplêndida" *Morte e vida severina*. Também Corsino Fortes (a quem voltaremos), ao questionar a sua hipotética condição de "pedreiro da palavra", se assume aprendiz de Melo Neto: "A pedra é a própria substância, irradia força", explica o cabo-verdiano (2001, p. 136), confirmando uma afinidade já apontada, entre outros, por Simone Caputo Gomes (2009). Já quanto aos exercícios intertextuais com o autor de *Quaderna*, eles terão sido inaugurados pela "Homenagem em forma de cabra" – "João Cabral, tua cabra / tensa, rude, agreste mola"... –, poema que Daniel Filipe, na altura já integrado no sistema literário português, incluiu em *Pátria, lugar de exílio*, de 1962.

A análise da presença do poeta pernambucano no canto de Arménio Vieira testemunha não apenas a urgência de uma *ars poetica* do rigor e da complexidade numa tradição lírica durante décadas amolecida por certo coloquialismo colhido em Manuel Bandeira & C^a. (e depois adequado quer ao intimismo metafórico quer ao necessário protesto político); mas desvela também, como veremos, algumas propriedades fundamentais da poesia do praiense: a responsabilidade social do escritor, numa primeira fase, ocupada (também) com alguns exercícios de experimentação visual e prosódica, e a posterior inflexão, tão cabralina quanto borgiana, em busca dos grandes temas e das grandes figuras que povoam os diferentes cânones universais.

3. Arménio Vieira e o Z de Dante.

Um contributo importante para o enquadramento teórico de Arménio Vieira (e não só, como veremos) pode extrair-se da conferência *Poesia e composição. A inspiração e o trabalho de arte*, pronunciada por João Cabral de Melo Neto em 1952. Aqui se afirma, como premissa, que “cada poeta tem sua poética”; por isso, “o que se espera” do escritor contemporâneo “é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original” (Neto, 1982, p. 4). Ora a originalidade de Arménio Vieira não se revela nos “Poema[s]” singulares que publicou em *Seló* (1962) e em *Mákua 1* (1963) – e recusou depois, invalidando a sua frequente identificação com aquela página cabo-verdiana; de facto, são de 1971 os mais antigos textos (datáveis) que o praiense viria a incluir, dez anos depois, no inaugural *Poemas*. A primeira “colectânea poética” do autor, “A Noite e a Lira”, viera entretanto a lume, em 1976, no colectivo *Jogos florais 12 de setembro*, publicado na sequência do concurso em que Arménio Vieira é distinguido. Na “Introdução” a essa antologia, e depois de exigir aos futuros concorrentes um mais demorado *polimento* artístico, Ovídio Martins cita o apelo feito pelo júri do certame: “O que distingue o poeta é a originalidade da sua voz. O epigonismo condena à nascença toda a mensagem poética. Ser-se poeta é ser-se autêntico e ser-se original” (1976, p. 4). O critério da diferença e da novidade da sua proposta estética, no âmbito da poesia cabo-verdiana dos anos 70, terá sido determinante, portanto, para a decisão do júri dos Jogos Florais 12 de setembro.

A leitura de alguns dos poemas em que Arménio Vieira convoca João Cabral ajudarão agora a perceber como se pode articular a leitura atenta de outros poetas – e sua possível glosa – com a necessidade de preservar uma voz pessoal. Começo por “Toti Cadabra (Vida e Morte Severina)”, divulgado na revista *Vértice* em 1971.

No enterro de Toti
nem padre nem gente
na campa de Toti
nem flor de finado

Na campa-buraco
teu corpo mirrado
já eras da larva
bem antes da cova

Toti Cadabra
de vida macabra
já eras cadáver
bem antes da morte (...)

o grogue e a fome
são traças são bichos
já eras da larva
bem antes da cova (...)

Num dos seus *Diálogos com Leucó*, Cesare Pavese atribui a perda definitiva de Eurídice não ao irreprimível impulso de Orfeu (que desejaria certificar-se da presença de Eurídice junto de si, como lemos em Ovídio, por exemplo), mas a um abandono consciente daquela que, sem remédio, trazia já o frio do Averno entranhado "nos ossos, na medula, no sangue" (Pavese, 2007, p. 65). Ora mais do que o efeito da doença ou da velhice que pressentimos em quem jaz nos "cemitérios gerais" de João Cabral – essa morte "que, mais pessoal, / alguém já trouxesse na carne" (Neto, 1986, p. 208) –, no caso de "Toti Cadabra" afirma-se, desde o epíteto titular ("cadáver"), a condição *post mortem* em que viveu o conhecido marginal praiense³. Os muitos versos requeridos pela identificação do retirante Severino são a antítese desse título exacto. Já o subtítulo da elegia, situado entre a epígrafe e a paráfrase, inverte disforicamente a sequência própria de um Auto de Natal (pernambucano, no nosso caso); apesar do facto de, quer pelo tecido semântico quer pela disposição rítmica repetitiva, o poema cabo-verdiano se aproximar sobretudo do pranto pelo "trabalhador de oito", percebemos que em Arménio Vieira a sepultura não realiza (nem mesmo de modo precário) as utopias adiadas em vida, mas, pelo contrário, confirma a presença antecipada da morte numa existência sem utopias.

São comuns em Arménio Vieira os poemas cuja dicção hesita entre a discursividade narrativa e o aforismo epigramático. A lição de João Cabral, no caso de "Toti Cadabra", inclina-se para esta vertente, ou seja, a do cuidado prosódico que retém o verso em escassas sílabas. Tal

³ Esta figura foi retomada por Euclides Menezes em *Toti Cadabra e outras estórias* (1984 e 1990). N. Eurico Cabral afirmara entretanto que "Toti a effectivement vécu à Praia jusqu'au tout début des années 60 e le surnom de «Cadavre» dispense de tout commentaire" (1985: 205). A sobrevivência desse nome nega a epígrafe de Arménio Vieira: "«Toti Cababra», nome exacto para um ser marginal. Estes versos são o teu epitáfio; depois deles nunca mais falarão de ti."

contenção e escassez são comuns, de resto, ao procedimento analítico do poeta: primeiro, munindo-se da lâmina adverbial, limpa a enxúndia exterior de um enterro convencional (“*nem* padre *nem* gente (...) *nem* flor de finado”); depois, num brevíssimo *close-up*, desce à “campa-buraco” e aproxima-se do “corpo mirrado” para achar nele a “larva” antecipada; por fim, um *cutback* reduz a vida de Toti ao “grogue” e à “fome”. Como podemos ler na “Saudação a João Cabral de Melo”, do português Alexandre O’Neill, também no caso de Arménio Vieira o pernambucano parece ter incitado “a ver de mais perto, / com mais atenção e vagar, o que está (...) / ainda por vistoriar” (1995, p. 163).

Afirmo há momentos que o exame do legado de João Cabral poderia introduzir o leitor em algumas características definidoras da poesia de Arménio Vieira. Quanto ao círculo criativo a que pertence “Toti Cadabra” – a série datada pelo título “Poesia Um 1971-1974” –, verifica-se nele a prática da denúncia da miséria social, um desígnio herdado do ideário de *Seló* mas agora sujeito a um *limae labor* alheio aos poemas de 1962. Já noutros textos da referida série estão presentes não apenas essa experimentação linguística (e.g., “Aliteração da pedra-vento”), mas também, no plano referencial, a tendência para a bestialização do humano (e.g., “Bicho-gente”), sendo que esse aspecto irá depois desenvolver-se nos frequentes fabulários de “A musa breve de Silvenius” ou, em particular, nas “Derivações” muito borgianas de *Mitografias* (2006). Jorge Luis Borges é justamente o primeiro escritor a quem, nesse livro, Arménio Vieira destina uma série de poemas, chamada “Canto das graças”; o segundo é João Cabral, a quem o cabo-verdiano dedica “Dez poemas mais um” (que são, em rigor, nove glosas mais “João Cabral”). Julgo que a presença crescente do legado do escritor argentino na obra de Arménio Vieira também se manifesta na interpretação da poética cabralina proposta por essa série. Dirigida a “João Cabral de Melo Neto, / *pão sem miolo, apenas côdea*, / se é que o finado Severino / ainda pode ouvir”, como diz a epígrafe, transcrevo dela o antepenúltimo poema:

Não há guarda-chuva, João,
 contra a pedra que, amanhada embora,
 pesada cai, após o caixão,
 como se a terra
 (que não é terra somente),
 mas um cardume de bichos
 que na morte buscam seu dia de sorte,
 como se o pó, que já foi pedra,

e do qual a pedra volta a nascer,
fosse coisa pouca ou mesmo ruim,
pois que a pedra
(mais rija que a terra)
serve melhor
o que teima em não ter fim.

A teia de relações intertextuais desse poema conduz-nos, imediatamente, ao canto "A Carlos Drummond de Andrade", que João Cabral incluiu em *O engenheiro* (1945). Aqui, explica Camilo Vagner, "reitera-se a ideia de que «não há guarda-chuva», o que vale dizer, «não há protecção» contra o poema, o amor, o tédio, o mundo, o tempo" (1994, p. 79). Já de modo mediato, e seguindo o mesmo comentário de Camilo Vagner, o poema de Arménio Vieira pode estender um dos seus rizomas até ao poema "Composição", em que Drummond surpreende "alguém *despreparado* («sem guarda-chuva») em meio à esterilidade do deserto" (*ibidem*). O paradoxo dessa *secura* surge de chofre, aliás, na abertura da série de Arménio Vieira, numa metáfora que não reproduz apenas a costumada aproximação do Sahel insular ao Nordeste brasileiro, mas lhe acrescenta uma virulência animal muito própria do cabo-verdiano: "Não há guarda-chuva, João, / contra o suor que em Setembro / é uma vespa mordendo / como se para o martírio / não bastasse o calor e a *secura*" (vs. 1-5).

O *azar*, o *amor*, o *tempo*, a *morte*, a *insónia*, de novo a *morte* e o *tempo*, enfim o *poema* – são as circunstâncias da glosa cabo-verdiana contra as quais *não há guarda-chuva* protector. Três delas, portanto, estavam no mote do pernambucano, mas a confluência temática pode alargar-se: em *Museu de tudo*, por exemplo, os poemas "O número quatro", "Duplicidade do tempo" ou "Anúncio para cosmético" atestam a tematização do fluir do tempo, tal como "Estátuas jazentes", "Máscara mortuária viva" ou "*O espelho partido*" reiteram a tematização da morte indeclinável. Regressamos por essa via ao imaginário de "Toti Cadabra", presente no "cardume de bichos" que na morte "buscam seu dia de sorte" – isto é, na nossa condição agora ontologicamente entendida, mas ainda *demasiado humana*. Por outro lado, o registo do poema cabo-verdiano aproxima-se dos "esquemas da imaginação que variam numa linha de oposições, de contrastes lógicos", que Benedito Nunes (2000, p. 39) encontra no pensamento de João Cabral. Assim, as expressões *pedra amanhada* e *cardume de bichos* transformam, primeiro, essa pedra em terra arável; mas liquefazem, depois, a mesma terra, que também será pedra. Os diferentes graus da resistência ao tempo,

dispostos numa gradação cíclica que inclui o *pó*, a *terra* e a *pedra*, declaram afinal a inutilidade da nossa teima: testemunharmos numa lápide – mas tão inutilmente – que não temos fim.

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

E, por último, sem que isto seja o fim,
não há guarda-chuva, João,
contra os enguiços do poema,
o qual jamais é a deusa
tal como o poeta a viu
(em silêncio e na matriz).
Razão por que, fingindo,
ele inventa pedaços
de um canto
que ouviu por inteiro.

São também contrastantes as percepções quer da fugacidade da infância quer da dessacralização da arte, presentes nesses dois poemas finais da série. A criança que brinca à chuva não deseja *guardar-se* dela; o guarda-chuva que houvesse – mas *não há* – protegê-la-ia do “ácido” e da “roda dentada” que definem a efemeridade da vida humana (e note-se que os lexemas *ácido* e *roda* estão presentes, respectivamente, em “O número quatro” e “O espelho partido”, já referidos). A “música”, que é o *protótipo das artes* em José Luiz Tavares, representa aqui, como noutros poemas de Arménio Vieira, a felicidade da criação poética: “somente nos poemas / se encontram aves que ainda cantam” (2006, p. 65). Essa sabedoria dos livros, da biblioteca paradisíaca que Borges imaginou, ocupa aliás a parte mais substancial das *Mitografias* de Arménio Vieira. Assim, por exemplo, na *ars poetica* que encerra (provisoriamente) essa série, a memória literária está presente na alusão a Petrarca, um dos muitos nomes canónicos da literatura e da cultura clássicas ou modernas “com quem Arménio Vieira dialoga, glosa, recombina, sacoleja em empático ou mordaz novo lançamento de dados” (Patraquim, 2008, p. 729). Enquanto

criador, ao lado de José Luiz Tavares, de alguns dos mais prestigiados metapoemas do *corpus* lírico cabo-verdiano – como “Arte poética”, “Ser poeta” ou “Construção na vertical” –, Arménio Vieira reitera na coda de “Dez poemas mais um” a lição pessoana do fingimento poético, agora negativamente acentuada pela consciência quer da impossibilidade da *mimese* artística, quer dessa dessacralização da poesia que tem ainda expressão paradigmática na *perda da aura* diagnosticada por Baudelaire.

Esta ideia da dessacralização da arte e do lirismo manifesta-se em Arménio Vieira não tanto pela presença de temas menores, mas sobretudo através do *estilo mesclado* (Erich Auerbach) do seu registo linguístico, “neste caso na passagem de um registo erudito e citacional (...) para a oralidade de um quotidiano dito, com frequência, por um nível baixo de linguagem” (Silvestre, 2008). No poema intitulado “João Cabral”, que em *Mitografias* se segue às nove repercussões de “A Carlos Drummond de Andrade”, a contradição explorada refere-se, no entanto, à imprevista baixeza da musa cabralina:

Sabido que o voo
não se prende ao chão,
do qual não é unitário
nem tão-pouco afim,
já que o pássaro
só no sonho encontra
sua estação
e a razão por que voa,
diga-se que o bloco,
pesado e concreto,
não é substância
que inspire
quem ao voo se rende

João Cabral, no entanto,
sendo o Z de uma recta
em que Dante é o A,
encontra no feijão
e na pedra, mesmo
na cabra, isto é,
na pele da cabra
que a seca secou
sua musa e seu canto (...)

Além da matéria poética explicitamente invocada – o *feijão*, a *pedra*, a *cabra* –, esse poema partilha com a dicção de João Cabral o gosto pela exposição discursiva e argumentativa, conforme testemunham os articuladores causais (“já que”), adversativos (“no entanto”) ou explicativos (“isto é”) nele presentes. Essa tendência para a complexificação do registo lírico compreende ainda, quer no brasileiro quer no cabo-verdiano, a rede de referências eruditas em que ambos prendem outros escritores e artistas, contemporâneos ou antigos. Assim, se antes invocara a irremediável perda de Laura, a musa arquetípica, Arménio Vieira convoca agora outro longínquo veio românico, Dante Alighieri, para nele filiar a *engenharia poética* de João Cabral de Melo Neto. A esse propósito, disse o autor da expressão que acabo de destacar, Haroldo de Campos: “Na tradição remota, é com Dante – o Dante das elaboradíssimas *Rime petrose* – que me parece, por vezes, dialogar o despojado, rigoroso, «sáxeo» idioma cabralino” (2000, p. 27-28). O poema de Arménio Vieira que mais se aproxima do universo construtivista herdado do nordestino talvez seja ainda “Aliteração da pedra-vento”, de “Poesia I 1971-1974”, onde se lê: “penedo pedra rochedo rocha / ardente vento revolta venta / seco barro terra seca / berra cabra resiste gente / (...) / agreste sílaba sibila silva”. Findou já, porém, a recta estrada construída com o “bloco / pesado e concreto” de João Cabral (e que em *A educação pela pedra* encontra a sua mais evidente *sintaxe visual*); talvez por isso pareça esboroar-se a lição do pernambucano no verbo muito revoltado e manchado de Arménio Vieira.

4. *Poesia e Composição*: um desfecho com Corsino Fortes e José Luiz Tavares.

Gostaria, antes de terminar, de propor duas pistas para a prossecução do levantamento da herança cabralina na poesia contemporânea de Cabo Verde. A primeira consistiria na detecção de uma filiação teórica, realizada em diferentes *artes poeticae*, do mesmo Arménio Vieira, de Corsino Fortes e de José Luiz Tavares. A segunda estenderia a indagação das relações intertextuais entre o pernambucano e José Luiz Tavares, o mais importante poeta cabo-verdiano da nova geração.

Situem-se então os casos de Corsino Forte e Arménio Vieira. O autor de *Poemas* abriu justamente esse volume inaugural com uma “Arte poética” firmada no seguinte dístico: “Introduz métrica nos teoremas. / Faz da geometria um livro de poemas”. Sabemos, desde Mallarmé, que *um lance de dados jamais abolirá o acaso* – mas não poderia o poeta pernambucano subscrever esse princípio? Outra abertura programática,

a de "A Noite e a Lira" (já aqui referida), anuncia, a partir do intertexto pessoano, que "*o poeta é um fingidor... / um pedreiro muito lido / calceteiro dolorido / cujas pedras são pedaços / que ele arranca dos penhascos / de uma alma nua e sua / e da alma de outros poetas*" (Vieira, 1998, p. 57). Além da tensão entre a prática do dialogismo literário e a necessidade de uma expressão original, também comentada *supra*, esses versos sugerem ainda a adesão de Arménio Vieira a uma *educação pela pedra* – vale dizer, "uma educação para uma poética do rigor, da concisão e da justeza" (Sousa, 2006, p. 128).

A relação de Corsino Fortes com a obra cabralina realiza-se em dois aspectos distintos. Um deles tem que ver com a aprendizagem de certas regras da composição do texto lírico posteriormente apuradas pela poesia concreta. Assim como, relativamente à Geração de 1945, Haroldo de Campos pôde afirmar que "os «poetas concretos» brasileiros (...) sempre estiveram a favor da posição cabralina de poesia-crítica" (2000, p. 48), Corsino Fortes declara que aprendeu muito com o mesmo poeta – no seu caso, "no sentido que se põe a hipótese de se apresentar o papel branco como uma tela, lançando as palavras para o intelecto, abrindo assim o tal espaço pictórico" (2001, p. 136). O outro aspecto relevante da educação estética de Corsino Fortes, já aqui aventado, decorre da presença obsidante da palavra "pedra" na trilogia *A cabeça calva de Deus* – e em particular no último livro, *Pedras de sol e substância*. Julgo que uma leitura atenta dos usos desse vocábulo permitirá surpreender uma amplitude semântica que parte da denotação morfológica das ilhas – os "poços de pedra" (de "Proposição") –, passa pela sua antropomorfização – "a pedra [que] é um poeta bissexto" (em "Oráculo") – e atinge enfim a condição educativa proposta por João Cabral – porque "as pedras do chão são letras" (em "Recado de Umbertona"), como as outras, as do mar, têm "na boca (...) a pedagogia do marulho" (em "Páscoa de pedra").

Um último exemplo da recepção profícua de João Cabral em Cabo Verde encontra-se na poesia de José Luiz Tavares. Uma das epígrafes do complexo caderno "A deserção das musas (meditações metapoéticas em chave lírica)", inserto em *Agreste matéria mundo* (2004), é o dístico de Manuel Bandeira que garante que "não há mais poesia, / mas artes poéticas". Jogando ambigualmente com a ironia do sapal parnasiano, José Luiz Tavares subscreve assim uma paráfrase teórica de *Poesia e composição*: "Hoje não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias" (Neto, 1982, p. 12). (Outra epígrafe recorda, aliás, a necessidade de "incorporar o elemento reflexivo na própria obra", segundo a proposta de Th. W. Adorno). A encerrar essa série metapoética, o cabo-verdiano responde

aos enguiços do poeta que, segundo João Cabral, compõe *desesperadamente* por não possuir hoje “um catecismo para uso privado”, um “ponto material de referência”, uma “regra preestabelecida” (Neto, 1982, p. 15): conclui por isso Tavares que “sem coercivo modelo / a vigiar o horizonte da representação, / todo o defeito é arte”. A *educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto manifesta-se no mesmo livro em poemas como “Percurso do método” e “Íntimo do osso”, ambos do conjunto “A desertão das musas”, e nos quais, a escopro e buril, se esburga o senso comum das coisas para lhes declarar a medula semântica, se decanta esse *caixão de lixo* em ofício que revela o *diamante* achado no pernambucano por Vinícius de Moraes. Um último exemplo. Contando com as epígrafes, as coincidências vocabulares e as glosas explícitas, são quatro – um número para João Cabral – os poetas cabo-verdianos atentos ao(s) “Poema(s) da cabra”: Daniel Filipe, Corsino Fortes, Arménio Vieira e José Luiz Tavares. Terminemos então com o vigésimo dos “Retratos cativos”, de *Paraíso apagado por um trovão* (2004), rememoração biográfica de uma cabra “mais felina / que cabril”, *opaca* como a exemplar nordestina, esta “de um negro quase luto”, silenciando-se *a palo seco*, comungando idêntica *planta fibrosa* dos “cerrados carcomidos” (Tavares, 2004, p. 50):

(...) Pobre de dons,
louvou-a apenas o pernambucano-mor,
esse que a sabia de sua *mesma casta*.

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.

CABRAL, N. Eurico. Transparence de l’usage du surnom dans la littérature capverdienne: signification raciale, politique, sociale et affective. In: AA.VV. *Les littératures africaines de langue portugaise*. Paris: FCG / CCP, 1985, p. 199-206.

CAMPOS, Haroldo de. Os «poetas concretos» e João Cabral de Melo Neto. Um testemunho. *Colóquio/Letras* 157 / 158, p. 27-32, jul./dez. 2000.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

_____. *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: FCG, 1987.

_____. *A aventura crioula* (3ª ed.). Lisboa: Plátano Editora, 1985.

FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

FORTES, Corsino. Entrevista com Corsino Fortes. *África hoje – política, economia e cultura* 159, p. 136-137, nov. 2001.

GOMES, Simone Caputo. Diálogos entre poesia africana de língua portuguesa e escritores brasileiros: Corsino Fortes, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros. *ABRIL – Revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF*, abr. 2009. Disponível em <http://www.uff.br/revistaabril/>. Acesso em: 15 set. 2009.

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

LARANJEIRA, Pires. Confluência das literaturas de língua portuguesa. In: AA.VV. *II Congresso dos escritores portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 179-182.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*. Porto: Ed. Afrontamento, 1992.

LOPES, Baltasar. *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*. Praia: Imprensa Nacional, 1956.

MARTINS, Ovídio. Introdução. In: AA.VV. *Jogos Florais 12 de Setembro – 1976*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro, [1977], p. 3-4.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia completa. 1940-1980*. Lisboa: IN-CM, 1986.

_____. *Poesia e composição. A inspiração e o trabalho de arte*. Lisboa: Fenda Edições, 1982.

NUNES, Benedito. João Cabral: filosofia e poesia. *Colóquio/Letras* 157 / 158, p. 37-44, jul./dez. 2000.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *Reler África*. Coimbra: Instituto de Antropologia da UC, 1990 [1967].

O'NEILL, Alexandre. *Poesias completas. 1951/1986* (3ª ed.). Lisboa: IN-CM, 1995.

PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Arménio Vieira. Mitografias. In: ALMADA, José Luís Hopffer C. (coord.). *O ano mágico de 2006. Olhares retrospectivos sobre a literatura e a cultura cabo-verdianas*. Praia: MC/IBNL, 2008, p. 725-730.

SILVESTRE, Osvaldo. Arménio Vieira I. *Os livros ardem mal*. 9 jul. 2008. Disponível em <http://olamtagv.wordpress.com/2008/07/09/armenio-vieira-i/>. Acesso em: 10 jul. 2008.

SOUSA, Carlos Mendes de. Postácio. Dar a ver o poema. In: NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Lisboa: Cotovia, 2006, p. 117-151.

TAVARES, José Luís. *Paraíso apagado por um trovão*. Praia: Spleen Edições, 2003.

_____. *Agreste matéria mundo*. Porto: Campo das Letras, 2004.

_____. *Lisbon Blues seguido de Desarmonia*. São Paulo: Escrituras, 2008.

VIEIRA, Arménio. *Poemas*. Linda-a-Velha: ALAC, 1981.

_____. *Poemas*. Mindelo: Ilhéu Editora, [1998].

_____. *Mitografias*. Mindelo: Ilhéu Editora, 2006.

_____. "Entrevista". *Jornal de Letras* 1010, p. 7, 17/30 jun 2009.

Resumo

Este artigo começa por rever o discurso crítico sobre a influência das literaturas brasileira e portuguesa em Cabo Verde. Toma depois o exemplo da recepção insular de João Cabral de Melo Neto para chegar ao caso em estudo: as relações intertextuais entre o autor de *Pedra do sono* e o poeta cabo-verdiano Arménio Vieira. A leitura de "Toti Cadabra", "Dez poemas mais um" e "João Cabral", incluídos em *Poemas* (1981) e em *Mitografias* (2006), permite perceber alguns aspectos fundamentais da educação pernambucana, relativos à rigorosa composição do poema, à necessidade de cultivar uma voz pessoal ou ao tratamento de temas universais (como o fluir do tempo ou a contingência da morte). Por fim, propõe-se o alargamento do objecto deste artigo ao legado de João Cabral perceptível em outras *artes poeticæ* ou novas séries temáticas de Arménio Vieira, Corsino Fortes e José Luiz Tavares.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, Arménio Vieira, *artes poeticæ*, intertextualidade.

Abstract

This paper begins reviewing the critical discourse on the influence of Brazilian and Portuguese literatures in Cape Verde. It takes then the example of the islands' reception of João Cabral de Melo Neto to come to the subject on study: the intertextual relations between the author of *Pedra do sono* and the Cape Verdian poet Arménio Vieira. The reading of "Toti Cadabra", "Dez poemas mais um" and "João Cabral", included in *Poemas* (1981) and in *Mitografias* (2006), allows the understanding of some fundamental aspects of the Pernanbucian education, according to the committed composition of the poem, the necessity of cultivating a personal view or the treatment of universal subjects (such as the flow of time or the contingency of death). At the end, it is suggested to enlarge the subject of this article to the legacy of João Cabral perceptible in other *artes poeticæ*

poeticae or new thematic series of Arménio Vieira, Corsino Fortes and José Luiz Tavares.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, Arménio Vieira, *artes poeticae*, intertextuality.