

## A biblioteca como porta de saída e a literatura como ponto de chegada: espaços de abertura e diálogo no romance *No Inferno*.

Vilma Aparecida Galhego<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo estudar os espaços de clausura e de abertura inscritos no livro *No Inferno* a fim de estabelecer o percurso de conexão com os espaços exteriores às ilhas cabo-verdianas, movimento este que, no referido texto, se dá, principalmente, no diálogo com a literatura. O confinamento vivido pela personagem pode ser visto a partir da incapacidade de narrar, gerando um aprisionamento condicionado à linguagem, mas não ao da narrativa, descrevendo os impasses do escritor na contemporaneidade. Logo, o mapa que, no romance, estabelece a ponte entre Cabo Verde e os espaços externos às ilhas advém de dispositivos engendrados no texto, tais como referências, alusões, citações, intertextualidade, colagem, bricolagem, em um processo de desconstrução dos textos acoplados à narrativa, tornando-a contemporânea na medida em que a converte num espaço infernal e em constante movimento. A análise ancora-se, teoricamente, nos estudos de Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jeanne Marie Gagnebin e Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** *No Inferno*, Rizoma, Romance, Arménio Vieira.

### Sobre a impossibilidade de narrar

Escrever.  
 Não posso.  
 Ninguém pode.  
 É preciso dizer: não se pode.  
 E se escreve.  
 É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada. (DURAS, 1994, p. 47)

Arménio Vieira, na nota prévia do livro *No Inferno*, reflete acerca da impossibilidade de escrever um romance à semelhança da personagem do livro, por isso, pergunta-se sobre como fazê-lo, uma vez que o essencial já foi dito há muito tempo em tantos livros e por tantos autores, portanto, questiona-se a acerca da escritura desse gênero e elenca as razões para a dificuldade de escrevê-lo: o romance com a presença dos feitos heroicos caducou; na perspectiva realista e naturalista, já teve o seu lugar de prestígio; na vertente psicologista também já atingiu o auge com Dostoievski, Proust e Faulkner, chegando ao limite com Joyce,

<sup>1</sup> Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora titular na Prefeitura de São Paulo. E-mail: vilmagalhego@gmail.com. ORCID iD: 0000-0002-4897-0511.

e finaliza o pensamento citando Borges, que preferiu não escrevê-los, porém, ele, Arménio Vieira, ao modo de Saramago dentre outros seguirá “cultivando o seu jardim”.

O narrador do romance credita o ato de escrever ao gesto da leitura, e ao dar um conselho à personagem enclausurada, revela-lhe que para além de ler, cita. Torna-se importante destacar essa parte da citação, pois essa estratégia é uma das componentes presentes na poética de Arménio Vieira, e aparecerá, insistentemente, no livro que ora abordamos, seja para refletir acerca da escrita como para ilustrar as histórias contadas pela personagem: “Escrever é fazer a aprendizagem da morte” (Maurice Blanchot). “Escrevo para suportar o mundo, que incessantemente se desintegra em nada” (G. Kunert) (1999, p.30).

Como a citação é recorrente no romance *No Inferno*, expandir a compreensão do seu uso como estratégia autoral torna-se necessário, já que a narrativa apresenta um percurso de leitura tanto do autor real, Arménio Vieira, como do ficcional, a personagem do romance, no qual o texto citado, desagregado da sua origem, compõe outra experiência instituída a partir do fragmento e de trechos lidos pelos autores, tornando-se partes de um projeto estético que problematiza a questão autoral em diálogo com a literatura produzida no mundo, espaço de trânsito que se dá nas trocas literárias. No que se refere à citação, Antoine Compagnon (1996) afirma:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva (COMPAGNON, 1996, p. 9).

Neste sentido, a citação apresenta-se como um dos elementos destacados na elaboração da narrativa, construtora de novos textos, como também importante estratégia autoral a ser observada pelo leitor que busca compreender de que forma a personagem, autor ficcional, ao afirmar ser impossível escrever um romance, o faz, fazendo dessa impossibilidade de escrever o inferno da narrativa, utilizando a literatura pretérita lida para iconizar o gênero.

Considerando a dificuldade, revelada pela personagem, de escrever um romance, e a necessidade de escrevê-lo, este artigo busca traçar um caminho a fim de observar os elementos constitutivos utilizados na elaboração do texto, para problematizar e conhecer os espaços que

promovem contato entre o interno e o externo das ilhas cabo-verdianas, construindo um espaço de pertença e diálogo por meio da literatura, como também de verificar como a dificuldade de narrar torna-se o espaço infernal da autoria e o próprio inferno na narração.

A personagem não se identifica com o tipo de texto a ser escrito, não se considera um romancista, e isso também acaba sendo um problema para a saída da prisão que lhe foi imposta, já que está condicionada à escritura dessa narrativa romanesca. No que tange à questão do romance, Walter Benjamin (1996) problematiza o gênero, contextualizando-o a partir da origem e dos desdobramentos aos quais está submetido:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites[...] o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1996, p. 201).

A diluição da experiência coletiva do sujeito e da memória das histórias da tradição oral, transmitidas de geração para geração, coincide com a difusão do romance do início do período moderno. Para Benjamin, este gênero não possui um narrador nato; ele “não procede da tradição oral nem a alimenta”, o que acontece no caso da narrativa (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Neste sentido, a personagem-autor, desprovida da capacidade de dar conselhos, fragmenta-se na narrativa, tornando-se múltipla e móvel, metamorfoseando-se em personagens de livros, até fundirem-se numa imagem singular, da qual o leitor não pode apreender a voz, já que esta tem a sua origem no gesto amplo das leituras feitas pelo escritor cabo-verdiano, e impostas à personagem enclausurada, incumbida de escrever o livro. Como não há possibilidade de comunicar uma experiência coletiva, pois esta está desmemoriada e apartada de uma comunidade da qual poderia gerar experiência a partir do compartilhamento de valores, costumes e ideais, instaura-se um jogo repleto de rupturas, intertextualidades e ressonâncias no qual o leitor se vê destinado a caminhar pelo deslocamento proposto no texto e pelas leituras indicadas, compreendendo que é a partir dessa posição espreada que pode ver surgir o novo.

O romance armeniano, inscrito a partir de fragmentos de outras obras literárias, passa a encenar a complexidade da existência humana como a da literatura, que, na perspectiva da personagem-autor, advém da incapacidade de narrar, problematizando os procedimentos que

constituem o gênero e o tornam desafiador tanto para a crítica literária como para o leitor e o escritor.

Na perspectiva benjaminiana, a dificuldade de narrar está relacionada com o surgimento de um outro tipo de narrador e de narrativa, e se tomarmos como exemplo os romances escritos na contemporaneidade, teremos um rol de dispositivos utilizados na composição do gênero, tais como a colagem, a desmontagem, a intertextualidade, a fratura, a desconstrução, o fragmento, os desvios e outros tantos que, antropofagicamente, se instauram na estética romanesca contemporânea e inscrevem o texto na medida que revelam os impasses do narrador na contemporaneidade, mas o que interessa discutir é como a incapacidade de narrar se manifesta no livro *No Inferno* convertendo-se em espaços de clausura e de abertura, delineando-se como lugares constitutivos de trocas literárias e da construção do romance.

Há certamente, os rastros das leituras feitas pelo autor real, ou seja, Arménio Vieira, e isso inscreve uma trilha que desestabiliza o leitor, que ao ser arremessado a tantas referências e conexões é convocado a entrar em diversos espaços infernais e estabelecer relações com cada um deles. O inferno armeniano é marcado, assim, pela presença insistente da literatura, e, neste sentido, poderíamos traçar o campo que vai dos espaços limitadores da linguagem ao rizomático da literatura.

O diálogo que Cabo Verde estabelece com o mundo é um componente marcante da cultura que se relaciona intensamente com a diáspora, inscrevendo a imagem de trânsito tão cara a este povo. Essa mobilidade destacada da sociedade cabo-verdiana, que se dá pelo movimento de imigração, aparece na poética de Arménio Vieira, principalmente, pelo trânsito da e na literatura, como veremos na análise deste livro. Para tanto, faz-se necessário debruçar o olhar para os espaços fechados e abertos, a fim de verificar o intercâmbio gerado por eles, constituindo a ponte de afetos, culturas e literaturas, e principalmente de “infernos literários” dos quais a personagem se apropria para contar as histórias que compõem o livro.

Desta forma, podemos identificar a intensa relação do povo cabo-verdiano com o espaço geográfico das ilhas como também com os espaços estrangeiros em que vivem as comunidades cabo-verdianas, já que grande parte da população se encontra fora do país, convertendo-se num grande grupo diaspórico, intercambiando culturas e literatura.

É certo que o espaço geográfico cabo-verdiano é tema de muitas reflexões inclusive literárias, entretanto a que se busca investigar neste artigo, vai para além das fronteiras geográficas, apontando para a literária e para o trânsito que ela espraia no diálogo com outras

literaturas, portanto, não se trata de observar um espaço de privação ou negação de espaço físico, mas da impossibilidade de escrever um romance, considerando, segundo Arménio Vieira, que o essencial já foi dito, portanto, seguiremos o narrador e a personagem-autor a fim de verificar como a impossibilidade de escrever soube inscrever um inferno múltiplo, transformando a imagem do aprisionamento da linguagem na feitura do romance.

### **O espaço de confinamento: a escrita**

Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar.  
Gilles Deleuze, Félix Guattari

Os espaços de confinamento têm sido estudados com certa recorrência na área da literatura, seja pela condição imposta ao corpo aprisionado em celas de cadeias, quarto de manicômios dentre outros, inscrevendo o espaço de isolamento do sujeito, como também, por meio de metáforas, onde a liberdade está condicionada a condições rigorosas. A narrativa de confinamento imprime o espaço da não-experiência, cuja impossibilidade da escritura recai sobre a instância autoral, como veremos ao longo da análise. O que escrever e como escrever quando se está desprovido de uma experiência coletiva? E desprovido de memória, como no caso da personagem-autor do livro? Como reproduzir a experiência de tantas leituras?

O reconhecimento da insuficiência da linguagem para escrever o romance aponta para a atmosfera de crise na produção escrita na atualidade, deixando, no traço da tentativa, os vestígios condensados do inexprimível, lavrando a partir das rupturas e da subversão o gesto criativo, assinalando o percurso do confinamento a vastidão.

Arménio Vieira parece distender o inferno alheio e capturar dali o que lhe convém, repondo para o leitor cada diálogo instaurado com os textos e autores que ele leu, entalhando na sua escrita-ilha-mundo a literatura que é ao mesmo tempo cabo-verdiana e mundial. Neste caso, a experiência a ser compartilhada é a da leitura, caminho pelo qual o leitor da poética armeniana não pode se desviar, lendo juntamente com o autor as obras indicadas, uma vez que essa escrita entende o mundo a partir da troca e da diluição de fronteiras literárias. Logo, a tarefa imposta à personagem, autor ficcional, é posta para o leitor que deseja depreender sentidos inúmeros dos infernos engendrados no texto.

A palavra, na poética armeniana, busca o diálogo e a ressonância, insistentemente, por isso, sugere um emaranhado de sentidos que esbarram em diversos pontos, chamando a atenção para o projeto fraturado e inacabado das histórias, que a personagem-autor chamará de contos. As marcas dos textos citados e incorporados ora são explícitos, em outras, não são, portanto, o leitor deverá ter conhecimento de inúmeros romances, principalmente daqueles que fazem parte do cânone elegido pelo narrador.

No caso de *No Inferno*, a liberdade da personagem está condicionada à escrita do livro, entretanto, o aprisionamento no qual ela se encontra vai para além da impossibilidade de sair da casa, já que a impotência de narrar é a maior prisão, embora esteja inundado de livros e histórias. No ensaio sobre o narrador (1996), Walter Benjamin associa a capacidade de narrar à experiência, e a possibilidade de intercambiá-la, atribuindo ao narrador a imagem de alguém que sabe dar conselhos, como também reflete acerca da desapareição desse narrador, uma vez que “as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (1996, p. 200). Logo, ao pensar na experiência como objeto desencadeador da narrativa e na personagem-autor, que se encontra enclausurada e desmemoriada, podemos apreender o espaço infernal para o qual se debruça o livro, seja pela dificuldade de narrar ou pelas etapas a serem vencidas pela personagem, que deverá cumpri-las, como se estivesse num jogo.

Desta forma, a personagem está desancorada da figura de um “eu” e inscrito em múltiplos “eus” constituídos a partir da própria literatura. Como se verá ao longo da análise, o espaço infernal é o lugar da criação, constante desafio proposto ao escritor, mas também a região de encontro e dispersão de trechos de narrativas construtoras de espaços infernais, seja pelo aprisionamento do narrador e da personagem-autor ou pelo enfrentamento de situações de confinamento e sofrimento geradas pela clausura ou pela dicotomia do paraíso/inferno e seus significantes.

O primeiro desafio imposto à personagem-autor é o de recuperar a memória, pois ignora tudo sobre o seu passado, bem como o tempo em que vive, fato que lhe é contado por uma gravação:

Primeiro, não sabes quem és. Ignoras também o lugar, o ano, o mês e o dia em que estás. A mesma coisa no que respeita ao teu passado, à tua família e aos amigos conhecidos. Esqueceste as tuas amantes e namoradas. Já não te lembras das tuas músicas e canções favoritas, dos livros que leste, dos países e cidades onde estiveste, nem tão pouco dos lugares da tua infância. E não vale a pena prosseguir no rol das coisas esquecidas, já que tu, em certa medida, vieste hoje ao mundo (VIEIRA, 1999, p. 29).

A perda da memória também pode ser considerada uma espécie de aprisionamento, pois destituído do passado e da experiência, a personagem começa a ler e a sonhar. Os sonhos ocupam um papel importante na escritura do texto, pois é deles que cada história contada nasce, resultado da apropriação de textos lidos e das criações feitas a partir da fantasia da personagem-autor.

O segundo desafio consiste em abrir alguns cacifos, que estão guardados no quarto 3, onde o escritor poderá encontrar um resumo de sua biografia, como também relatos que o ajudarão a compreender o motivo da clausura, entretanto, isso não será uma tarefa fácil, pois caberá a ele descobrir as chaves de acesso e os códigos. Pelos cálculos do interlocutor, essa tarefa durará dez anos, o mesmo tempo que “Ulisses gastou na sua viagem de retorno à Ítaca” (1999, p. 29). Por fim, o terceiro obstáculo a ser vencido demandará tranquilidade, já que depende da capacidade de superar a impaciência, pois para além dos cacifos, há uma enorme biblioteca e uma lista de livros a serem lidos, demandando do autor tempo e paciência para as leituras e descobertas das pistas que poderão contribuir para a escrita do romance. Algumas leituras são recomendadas pela voz emitida do gravador:

A propósito, na biblioteca que organizei para ti, encontra-se um exemplar da “Odisseia”, o qual deves ler do princípio ao fim. Além de Homero, recomendo-te o “Inferno” de Dante, “Hamlet” e “Othelo”, de Shakespeare, o “Mundo como vontade e como Representação”, de Schopenhauer, “Novas Histórias Extraordinárias” de E. A. Poe, os “Cantos de Maldoror” de Lautréamont, o “Livro de Jó” do Velho Testamento, o “Livro do Desassossego” de Fernando Pessoa, “As mil e uma noites”, “Fausto” de Goethe, “Une Saison en Enfer” de Rimbaud, “As flores do Mal” de Baudelaire, “Crime e Castigo” e “Os Irmãos Karamazov” de Dostoiévski, “A Metamorfose” e “O Processo” de Kafka, “As Caves do Vaticano” de André Gide, o “Estrangeiro” e “O Mito de Sísifo” de Albert Camus, “À espera de Godot” de S. Beckett, “Viagem ao fim da Noite” de Céline, “Cento e Vinte Dias de Sodoma” do Marquês de Sade, “Terra Devastada” de T. S. Eliot e, como não podia deixar de ser, “Robinson Crusoe” de Defoe (VIEIRA, 1999, p. 29-30).

Para além dos livros, há, ainda, indicações de filmes e músicas com a recomendação de que para escrever é preciso ler: caminho incontornável para aquele que deseja produzir um romance. Importante destacar que a obra de *Defoe* aparece destacada, embora seja a última da lista, e terá uma grande participação na narrativa, pois as aventuras da personagem náufraga será parte da identidade, sempre em construção, da personagem do livro. Tal como a personagem criada pelo inglês, a do cabo-verdiano também mergulhará numa espécie de ilha

desconhecida, metáfora para o espaço de clausura ao qual está submetido em busca da escritura do texto que o libertará.

O aparato destinado à personagem-autor compreende livros, filmes e música, com destaque para a biblioteca, perspectiva de reconhecimento do mundo por meio da leitura, já que o sujeito se encontra sem memória, portanto, uma experiência de leitura capaz de gerar o romance a ser escrito, entretanto, antes de seguirmos com a análise, cabe ressaltar o valor da palavra escrita como metáfora da memória, como nos aponta Jeanne Marie Gagnebin (2006) ao citar o trabalho de Aleida Assmann:

Aleida Assmann se detém ainda numa outra metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as esteiras funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso — sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar (GAGNEBIN, 2006, p.111).

Ainda hoje, no mundo bombardeado por imagens e até mesmo do relevo que certas linguagens obtiveram em detrimento da palavra escrita e com o franco desenvolvimento tecnológico, a escrita segue ocupando um espaço destacado quando pensamos em memória e lembrança, indicando a materialidade da nossa tradição e identidade, ocupando, inclusive, outros espaços, como afirma Gagnebin:

Hoje, aliás, escrita, letras, fragmentos de texto e rascunhos invadem as artes plásticas como se o gesto de gravar, rabiscar, bordar caracteres escritos ajudasse a reinventar os gestos miméticos tradicionais, como os de desenhar e pintar, por sua vez colocados totalmente sob suspeita (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Esse jogo do qual a escrita faz parte na contemporaneidade, seja nas artes plásticas, seja na literatura, compõe um articulado conjunto de dispositivos instauradores de uma (des) construção das narrativas, desafiando o leitor ao mesmo tempo em que propõe outras formas de acesso e produção de sentidos.

A personagem desmemoriada, cercada de livros, tempo e recursos para se dedicar à escrita, terá dificuldades para escrever, já que o texto esperado deve ser excepcional. Ao olhar para a tradição romanesca e verificar a produção já existente, a personagem se vê impotente.

Logo, o aprisionamento se dá pela escrita, indicada na impossibilidade de escrever, produzindo, assim, um percurso em que as tentativas de narrar vão, ao longo da narrativa, convertendo-se no objeto do próprio romance, descrevendo as passagens pelo inferno de livros clássicos como o de escritores que vivem os impasses de se reinventarem na escrita e na literatura, de onde o leitor pode acompanhar o desejo de narrar e a impossibilidade de o fazer, bem como as estratégias utilizadas para sair do inferno escritural.

Sem memória, a personagem-autor inicia a busca pela matéria do que precisa ser escrito, e, é a partir dessas leituras e dos sonhos que o espaço da prisão começa a se abrir, tanto para a escrita quanto para o diálogo com a literatura mundial, confirmando a tese de que a leitura, e principalmente o conhecimento de um conjunto de obras consideradas clássicas é indispensável para a produção do romance, bem como para a reconstituição da memória da personagem. Nesse sentido, afirma-se a materialidade da palavra como importante registro no que se refere à construção da memória.

### **A contemporaneidade do romance: a fratura do tempo e do poeta**

Como dito anteriormente, a personagem, sem memória e trancado numa casa, tem a sua liberdade condicionada à escritura de um romance, para isso, ele precisará ter paciência para deslindar as senhas de cacifos a fim de saber informações sobre o mundo, bem como ler a vasta biblioteca disponível no espaço do qual ele é prisioneiro. Um fato interessante a ser observado é que o escritor Arménio Vieira, revela, no prólogo, a necessidade de também escrever um romance tal como a personagem, autor ficcional, do livro, e, por isso, talvez seja possível encontrar resíduos da vida real ficcionalizados no texto, pois o escritor cabo-verdiano adverte o leitor sobre os dados biográficos presentes no livro, como também da vasta biblioteca que leu e da importância de se ler, quando se deseja escrever.

A narrativa inicia-se com o relato de uma narradora na sua ida a Cabo Verde para entrevistar o autor, evento que ocorre num Café, onde o poeta cabo-verdiano conversa sobre literatura e sobre alguns fatos pessoais. Importante destacar que no diálogo com a jornalista, o poeta diz não se reconhecer como romancista, afirmando que Joyce também não era, apontando para o fato de que “*Ulisses* não é um romance, mas “a morte do romance, ou, antes, a negação do romance” (VIEIRA, 1999, p.19). Ressaltamos, assim, que desde o início, o leitor pode

reconhecer o mapa de leitura sobre o qual Arménio Vieira se dedica não só como leitor, mas como crítico literário também.

Se tomarmos o primeiro capítulo, intitulado *Sonho*, o leitor encontrará Leopold em perigo, pois ao buscar rins para o pequeno almoço de Molly, sua esposa, depara-se com a morte. O perigo surgido no primeiro sonho reaparece nos outros, constituindo, assim, um conjunto de sonhos dos quais o leitor reconhecerá as referências ao texto joyceano e o diálogo com outras obras literárias, adentrando, assim, o espaço do inferno: “Leopold pôde ler, ao lado das gravuras, a sentença inscrita no pórtico do “Inferno” de Dante: *Lasciateognisperanza, voicheentrate...*” (VIEIRA, 1999, p. 23).

A poética armeniana é marcada pelo diálogo com a literatura produzida em espaços, culturas e tempos distintos e diversos, explicitada em sua obra. Logo, o leitor atento poderá reconhecer o intertexto, a polifonia e os mecanismos de apropriação e desconstrução de livros marcantes na trajetória das leituras feita por Arménio Vieira, como também observar questões instigantes em relação à autoria e à composição da narrativa, pois no que tange à originalidade do texto, o narrador, atento às citações, alerta a personagem-autor, pedindo-lhe que invente mais e cite menos, sugerindo, inclusive, que alguns diálogos apresentam vestígios de plágio.

Tendo em vista a dificuldade de inventar, a personagem-autor opta por escrever a partir de histórias consagradas do universo literário, inscrevendo citações e diálogos recorrentes com protagonistas destacados de obras canonizadas, instaurando um projeto estético em constante diálogo com a literatura.

Nota-se o espaço de abertura pelo qual a personagem encontrará recursos para produzir a sua obra: a leitura de textos clássicos. Ainda que problematize o apagamento da figura autoral e de questões que envolvem a originalidade, principalmente na contemporaneidade, cujos projetos literários se organizam a partir de colagens, sobreposições, e a partir de outras tantas técnicas presentes na linguagem profanada, convertidas em dispositivos vivos, a personagem construirá o seu inferno a partir de outros que lhe são familiares.

O diálogo estabelecido com outros romances apresenta o espaço de interlocução entre a literatura produzida por Arménio Vieira, reverberando no tempo vivido pelo escritor e pelo leitor, uma vez que a relação com o passado não para de acontecer, antes ainda, é o centro do inferno armeniano, portanto, pensar de que forma o passado torna-se um dispositivo orquestrador das histórias pode ser uma chave de leitura importante na apreensão de sentidos,

pois ao conectar o seu texto a um emaranhado de outros pretéritos, retira destes a potência do tempo passado, ampliando a leitura do vivido, tornando-o contemporâneo.

Para Agamben (2009) o contemporâneo revela a fratura do poeta, que é quem olha para o seu tempo, mas também para o “dorso” quebrado do tempo, percebendo que há uma temporalidade preenchida pelo “agora”:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Desta forma, o leitor pode deparar-se com a temporalidade do texto armeniano a partir daquilo que o autor desenraiza do passado, mas também dessa fratura que se instaura para ser lida no “agora”, pois o diálogo que se estabelece com o tempo pretérito não tem por objetivo reconstitui-lo, e sim arrancar-lhe a potência engendrada e pulsante para ser iconizado na presentidade da leitura. O poeta contemporâneo é aquele capaz de enxergar o escuro do seu tempo, que “sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Para perceber o escuro e ver as trevas é preciso, antes, compreender que o escuro não é o contrário da luz, o escuro é uma forma de neutralizar a luz e revelar a treva, logo, o poeta contemporâneo não se deixa cegar pela luz e vê a obscuridade, como também, arqueologicamente, escreve no presente e instaura a origem como movimento e devir e não como um ponto fixo do passado. Ao responder àquilo que é a treva do tempo vivido, do “agora”, apresenta, assim, o passado como potência e não como necessidade, uma vez que considerá-lo como necessidade seria o mesmo que atribuir-lhe o status de causa do presente, diferente de enxergá-lo como potência, pois dessa forma o poeta pode inventar o passado que não foi vivido, mas que poderia ter sido.

### Imbricações, desdobramentos, trilhas: rizoma

Robinson, o novo nome da personagem, descobre, ao iniciar a leitura de *Dom Quixote*, que é capaz de relembrar com detalhes toda a história escrita pelo escritor espanhol, e isso se repete com os outros volumes que pega na estante de livros, de modo que para além de recordar-se das histórias narradas, reflete acerca de Pierre Menard, narrador de um conto de Jorge Luís Borges, que no lugar de escrever e inventar preferia copiar o já escrito por Miguel de Cervantes.

Neste sentido, o narrador do romance afirma que a criação é um processo do qual mais ninguém pode inventar nada, mas apropriar-se do que já existe, tornando-o original novamente a partir de procedimentos estéticos e singulares de cada autor. No caso da personagem armeniana, a forma escolhida não é a cópia, mas o resumo, exercício que ele se põe a praticar a partir do manuscrito *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert, registrando que o texto de Flaubert plagiou o texto do irlandês Swift.

O autor ficcional do romance resumiu, ainda, mais seis obras para depois iniciar a escrita de sua autoria, e depois de várias tentativas, atirou-as ao lixo. Uma outra estratégia utilizada por ele é a de iniciar o capítulo indicando a clara referência a algum romance e escrever uma paródia deste, como no caso de “O Passado num sumo de groselha” alusão à *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, essa estratégia será utilizada ao longo de cada história contada, mas não como resumo, mas como apropriação da história lida e reescrita aos olhos, tempo e cultura da personagem.

Outro elemento problematizador é o apagamento autoral, pois, embora seja discutido ao longo da narrativa, aparece, muitas vezes de forma explícita e na voz da personagem:

Quer me parecer que Robinson gostou dos versos, já que, ao contrário do que fizera até então, pegou uma caneta e assinou. Com que nome? Robinson? Leopold? Mickey Mouse? Não vi. Apenas sei que ele dobrou a folha em quatro e guardou-a numa das algibeiras do casaco (VIEIRA, 1999, p. 81).

A personagem-autor que escreve diversas mutações, no início é Leopold, converte-se em Robinson, que num sonho, conversando com o Diabo descobre sua identidade: Fausto - personagem de Goethe, depois, ainda, em Ulisses, Simbad e Gulliver, metamorfoseando-se o tempo todo, convertendo-se numa multiplicidade de “eus” infernais em frequente confronto com a finitude.

A morte é um tema presente em quase todas as histórias do romance e na poética de Arménio Vieira como um todo, mas no livro referido é apresentada, muitas vezes, de forma divertida e humorada, transformando o espaço infernal num lugar repleto de diálogos irônicos e de enfrentamentos para com a figura do Diabo. A personagem passa a encenar outras identidades ora morrendo, ora ressuscitando, e, ao despertar de cada sonho, avisa o leitor sobre o fato de a morte ser ficção.

Importante destacar a multiplicidade presente no romance, seja pela composição da personagem como pela arquitetura do livro, que se formula em um mapa aberto em busca de conexões, inacabamentos e diálogos.

Gilles Deleuze e Félix Guattari ao descrever e refletir a respeito do rizoma, apontam para o questionamento que se deve fazer sobre o livro, perguntando-se “com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.18).

O livro *No Inferno* irradia a presença do outro presente no horizonte literário, extraíndo, pela alteridade, o diálogo, o texto e a presença de histórias, escritores, tempos e contextos diversos, inventariando a ficção ao mesmo tempo em que a faz ressonante a partir de inúmeras camadas de leitura, desde os porões do passado até o escuro do presente. Para Deleuze e Guattari (1995) “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (1995, p. 19). Dessa forma, o livro que ora analisamos preenche o conceito de rizoma cunhado pelos filósofos franceses, uma vez que reverbera, tendo “como tecido a conjunção “e...e...e...” explorando, nesta conjunção “força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.” (1995). O rizoma, conforme Deleuze e Guattari:

conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo [...] ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 43).

Embora o leitor possa sentir-se, inicialmente deslocado e aprisionado tal como a personagem, as pistas que conduzirão à liberdade já estão dadas desde o início da narrativa, ou seja, para sair do inferno há que se ler, logo, a biblioteca é a metáfora do ponto de saída do

espaço infernal armeniano, pois é a partir dela que se desenha o ponto de fuga, condicionado os pressupostos do rizoma:

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 43).

O mapa do inferno não para de oferecer rotas, de forma que o leitor poderá fazer conexões e experimentar espaços diversos, entretanto, embora todos eles atravessem o inferno, cada qual pode ser modificável, construído sempre aos olhos do contemporâneo, que desterra o passado para torná-lo pulsante, capaz de promover para o leitor o escuro e a treva do presente. Arménio Vieira, ao inscrever o espaço de confinamento pela incapacidade de narrar, inscreve não o silêncio, mas um conjunto de vozes que vêm de longe, mas que alcançam o “aqui” e “agora” porque são reatualizados.

### **No meio do caminho: livros, leitores e leituras**

A verdadeira história não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu.

Jorge Luis Borges

É possível identificar um grupo de leitores no romance, que se posiciona sobre os livros lidos, comentando-os com o leitor. Logo, desde o autor real, Arménio Vieira, passando pelo narrador e chegando à personagem-autor, que se metamorfoseia o tempo todo, encontramos a perspectiva de cada um deles, seja pela indicação da leitura, pelo comentário de algum livro, pela incorporação da ideia e desconstrução desta, já que a fratura e os fragmentos são ações constantes, desestabilizando o leitor, entretanto, em alguns momentos o narrador parece desejar pacificar o gesto de leitura, oferecendo explicações sobre a matéria escrita:

Se o leitor atentou nas circunstâncias de tempo e de lugar referidos nalguns contos, certamente viu que Robinson, através da escrita, se ia a pouco e pouco

apoderando de elementos importantíssimos para a reconstituição do seu passado. O conto “Perdido no Mar”, nitidamente autobiográfico, mostra que ele era Cabo-verdiano e que a sua infância e parte da sua juventude havia decorrido na cidade da Praia. O segundo conto — “Estou tramado, perdi o direito de morrer” — revela que ele tinha sido preso durante a vida militar e levado para o quartel de Penamacor (VIEIRA, 1999, p. 100).

Neste mesmo capítulo, o narrador confessa não saber o motivo pelo qual Robinson, no lugar de escrever o romance, prefere, como Xerazade, escrever mil histórias e mais uma. Ao terminar a leitura, é possível identificar os efeitos das leituras do narrador e da personagem-autor na elaboração do texto, uma vez que as ressonâncias não param de acontecer, seja pelas alusões ou referências explícitas a textos literários, como também pela feitura do próprio romance, que se articula a partir de contos, pequenas histórias, divagações, intromissões do narrador, explicações seguidas de notas de rodapé, girando sempre em torno da literatura. Dessa forma, temos um mapa de leituras delineado, enquanto se reconstrói espaços infernais de escrita, problematizando os espaços de aprisionamento/sofrimento e os de liberdade/paraíso.

Arménio Vieira, em uma entrevista à Revista *Nós Genti* (2014), comenta o assunto do livro *No Inferno*, abordando o problema da prisão/liberdade, concluindo que a personagem estava melhor dentro da prisão, e que lá era o paraíso, pois: “O paraíso sem liberdade é o inferno, no entanto, o inferno com liberdade é o paraíso, o que o mesmo é dizer que não há paraíso em liberdade.”

Considerando o comentário do autor cabo-verdiano e a leitura do romance, seria possível argumentar que o espaço da liberdade é aquele associado à leitura e à literatura, entretanto, ao contrário da imagem do paraíso, o inferno representa justamente esse lugar de enfrentamento com a linguagem, já que inscreve a nossa humanidade, complexa e instigante ao mesmo tempo que convoca uma nova forma de dizer e problematizar essa complexidade.

A professora e pesquisadora Simone Caputo Gomes descreve, no artigo publicado na *Revista Mulemba*, em 2011 os temas presentes na poética de Arménio Vieira, a trilha de leituras do escritor como também analisa traços presentes na estética armeniana e os impactos ressonantes dessa escritura:

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

Tendo em vista o conjunto temático que interessa o escritor cabo-verdiano, este romance pode ser considerado exemplar no que se refere ao aprofundamento do tema dos infernos existenciais, uma vez que o abarca de forma expandida e intensificada ao longo da narrativa, descrevendo-os como um aprisionamento que se dá de várias formas, inclusive pela linguagem e pela dificuldade de narrar. Logo, problematizar a finitude da vida, o processo de criação, o reconhecimento da leitura como importante acesso à biblioteca, o monumento da literatura, a metáfora do conhecimento são pontos incontornáveis no projeto estético armeniano.

Desta forma, a literatura cabo-verdiana, na voz de Arménio Vieira, se assemelha ao gesto de abertura e diálogo engendrados na cultura de Cabo Verde, já que estabelece pontes, construindo espaços de mobilidade e trânsito pelo viés da literatura e do incessante diálogo estabelecido com autores consagrados.

### **O espaço de abertura: a biblioteca**

Eu é um outro  
Arthur Rimbaud

O espaço de aprisionamento está associado à impossibilidade de narrar, portanto, embora haja sempre o que dizer e o desejo de o fazer, há o desafio de encontrar a melhor forma de narrar. No livro *No Inferno* podemos conferir algumas estratégias utilizadas pela personagem na produção do romance: a primeira delas é lançar mão dessa dificuldade de narrar e expô-la o tempo todo, pois desde o prólogo até as conversas com o leitor isso fica evidente, de modo que a consciência do “não dizer” inscreve a experiência do que se pode e vai dizendo.

Problematizar o espaço de aprisionamento é outra importante questão levantada, pois, segundo o narrador, é possível ser livre dentro da prisão, desde que este espaço possa ser repleto de livros. Isso afirma a nossa tese de que o aprisionamento não é aquele que se dá por estar trancado no casarão, já que é possível sentir-se livre mesmo estando fechado, e, embora a personagem esteja desmemoriada, é possível verificar a importância da leitura na produção do romance e do quanto os livros são responsáveis pela substância da escrita e da recuperação da memória.

A personagem prefere contar histórias, refletir acerca de fatos da literatura, desconstruir ideias, espaços e personagens de outros textos, tornando-os vivos na presentidade do texto,

retirando do passado não os fatos desencadeadores da causa e consequência, mas a potência do que poderia ter sido e não foi, passando a ser no espaço infernal do escritor cabo-verdiano. Arménio Vieira apresenta o inferno de Dante e outros que ele considera infernal, fragmentando-os, descolando-os do passado, tornando-os outros espaços, cápsulas ressonantes de um dito que não para de acontecer, desenterrando o passado aos olhos do leitor, tornando-o pulsante e presente, desenraizando a própria potência da escritura nos textos lidos e reconstruído a partir das estratégias citadas ao longo do artigo.

A mobilidade está presente em diversos aspectos, a começar pela personagem que não se fixa, imprimindo vestígios de uma identidade em constante transformação: Leopold, Robinson, Fausto dentre outras que vão se metamorfoseando nos sonhos do protagonista em diálogos com outras personagens, erigindo os infernos de diversos romances:

[...] o senhor pôs-se a discursar sobre os vários infernos, a começar pelo Tribunal de Osíris, passando pelo Drujaskanzoroastriano, pelo Hades grego, pelo inferno islâmico, e assim sucessivamente até o HuisClos de Sartre. A sua infernal erudição arrasava-me (VIEIRA, 1999, p. 170).

O inferno ficcionalizado apresenta, de forma fragmentada, índices de livros clássicos do cânone ocidental ora em forma de citação explícita, ora de forma alusiva, mas sempre presente e desconstruída, fato que demanda um leitor atento e conhecedor dos intertextos citados, pois do contrário, o acesso às diversas camadas que o texto apresenta se reduz, logo, quanto mais conexões o leitor for capaz de fazer, maior será o horizonte de leituras e cartografias.

Dessa forma, o romance trapaceia com o leitor insistentemente, oferecendo resistência aos caminhos simplificados de interpretação, convertendo-se num jogo de inúmeras histórias, destinando-lhe um espaço que precisará ser lido na multiplicidade e simultaneidade, pois é por meio dele que a escritura pode ser deslindada, num movimento que contempla o “aqui e agora” reconstituídos no ato da leitura, expandindo-se rizomaticamente aos olhos do interlocutor que não cessa de fazer conexões.

Como vimos, a questão da originalidade também é problematizada, apontando para a ideia muito discutida na contemporaneidade sobre como os projetos estéticos, cada vez mais, se ancoram em textos já escritos, operando a partir de profanações aplicadas aos dispositivos da escrita, de forma que pensar a partir do contexto híbrido e dialógico são fatos recorrentes nas pesquisas literárias, uma vez que os movimentos de expansão são propositalmente organizados a fim de torná-la instrumento de diversas e múltiplas conexões.

**Literatura: espaço de trânsito e destino**

De sonho em sonho, chega ao Inferno o sonhador (...) nunca cessa de viajar  
entre um inferno e outro inferno

Arménio Vieira

O inferno, inscrito no texto de Arménio Vieira, recupera e registra outros espaços infernais, seja por meio de citações ou de referências implícitas, desenraiza os textos literários com o quais dialoga para questionar-se a respeito do paraíso e do inferno, bem como do espaço da escrita e da produção literária. É, pois, a partir da literatura que se origina a poética armeniana, ocupando o espaço de trânsito, diálogo e abertura, configurando, assim, um porto de chegada, mas também de partida, diluindo a fronteira que separa os dois pontos, pois a biblioteca, metáfora das leituras feitas pela personagem-autor é a única saída para escrever o romance como também para enfrentar a dificuldade de narrar.

A condição de clausura imposta à personagem-autor instaura os espaços de confinamento e os de liberdade, pois o leitor pode observar que o aprisionamento se dá pela incapacidade de narrar e a liberdade pelo acesso à biblioteca, fonte da criação artística, ponto de partida e de chegada.

Os procedimentos utilizados pela personagem perpassam pela biblioteca e pela memória, não importando assim os fatos da vida real, mas aqueles que estão escritos nos textos literários, por isso não há pudor em extraí-los do contexto de origem para torná-los parte do inferno singular do texto a ser escrito, uma vez que a literatura existente, conjunto de experiências e leituras, pode se converter em uma espécie de arquivo para o qual a personagem, à semelhança de outros escritores, segue consultando, mesmo quando tudo já foi dito.

Italo Calvino posiciona-se sobre essa ideia, quando expressa a condição de composição dos textos, considerando que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. (CALVINO, 1995, p. 138).

Assim, considerando as trocas e empréstimos literários, desde o início, o leitor é convidado a participar como co-autor na apreensão de sentidos, por isso, o palimpsesto que se configura no texto, desdobra-se em camadas no ato da leitura e vai se abrindo na medida em que o interlocutor associa-o às citações registradas e aludidas, ampliando o mapa e o olhar para as cartografias do devir.

Essa estratégia autoral parece estar em busca da própria literatura como uma substância capaz de gerar o romance nos imbricamentos de textos, arrancando do passado a matéria vívida que pulsa no tempo da leitura, como um movimento potente de algo que não cessa de acontecer, por isso é sempre novo.

A erudição de Arménio Vieira faz-se visível no espaço infernal da escritura, já que é possível elencar muitos autores destacados das literaturas portuguesa, inglesa, francesa, brasileira entre outras, permitindo que o leitor acesse o som, a materialidade e a visualidade de infernos que o autor cabo-verdiano conheceu como leitor, passando pelo tema da morte, insistente ocorrência na poética de Arménio Vieira.

Logo, os efeitos da narrativa reforçam um jogo do qual o leitor é convidado a refletir sobre os espaços de aprisionamento, como também os de liberdade, sem desconsiderar o enfrentamento que esse reconhecimento implica, que é a consciência da finitude, uma vez que o tema da morte é incontornável, constituindo-se como ponto de fuga e espaço alegórico do inferno:

O paraíso e o inferno, a vida e a morte são os temas sobre os quais o poeta gosta de escrever [...] o tema da morte é recorrente e é impossível contorná-lo na obra armeniana. Aqui há um jogo do qual o leitor não pode se esquivar, e é preciso enfrentar o fantasma e a fantasia da morte, partilhados pelo autor (GALHEGO, 2019, p. 222-223).

Neste sentido, a personagem trapaceia com a morte, ressurgindo após cada sonho, certificando-se de que ela, a “indesejada das gentes”, fazia parte da fantasia, de forma que estar vivo é habitar o inferno, somar-se ao dito, ao literário, ao sentimento de desconforto inscrito no processo de criação, considerando o outro que há no horizonte, esculpido de palavras e histórias, apontando para a literatura como ponto de destino e chegada.

Considerando a figuração da literatura na poética de Arménio Vieira, evidenciamos o espaço da biblioteca como geradora das narrativas presentes no romance, uma vez que as histórias nascem das leituras feitas pela personagem-autor que precisa escrever um romance em troca da liberdade, como também do escritor cabo-verdiano, que comumente, apresenta o mapa das leituras feitas, convertendo-as no artefato da sua poética.

A literatura, como um eixo destacado na narrativa infernal armeniana, problematiza as questões sobre o gênero romance e sobre o processo de criação, por isso, torna-se importante imprimir o gesto da leitura como indispensável na produção poética tanto do autor ficcional,



GALHEGO, V. A. *A poética de Arménio Vieira: labirinto, trânsito, rizoma*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

GOMES, S. C. Arménio Vieira: aulas magnas de Arte Poética. In: GOMES, S. C. *Revista Mulemba*, n. 4, 2011, v.3. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4865/16271> (Acessado em abr. 2021).

VIEIRA, A. *No Inferno*. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1999.

### **The library as output port and literature as a point of arrival: opening and dialogue spaces in the novel "No inferno".**

**Abstract:** This article aims to study the opening and confinement spaces in the book "No Inferno" in order to establish the connection of outside spaces and the Cape Verdean islands, which is a construction that occurs mainly with world-literature theory. The confinement experienced by the character can be seen from the inability to narrate, generating a language-conditioned imprisonment which not applies to the narrative, describing the writer's impasses in contemporary times. There fore, the correlation between Cape Verde and the spaces outside the islands comes from linguistic tools engendered in the text (such as references, allusions, citations, intertextuality, collage, bricolage...) in a process of deconstruction of the texts linked to the narrative, making it contemporary while converts it into a hellish space and in constant movement. Theoretic analysis is based in studies of Giorgio Agamben, Deleuze and Guattari, Jeanne Marie Gagnebin and Walter Benjamin.

**Key-words:** No inferno, Rhizome, Romance, Armenio Vieira.

**Recebido em:** 16 de maio de 2021.

**Aceito em:** 20 de julho de 2021.